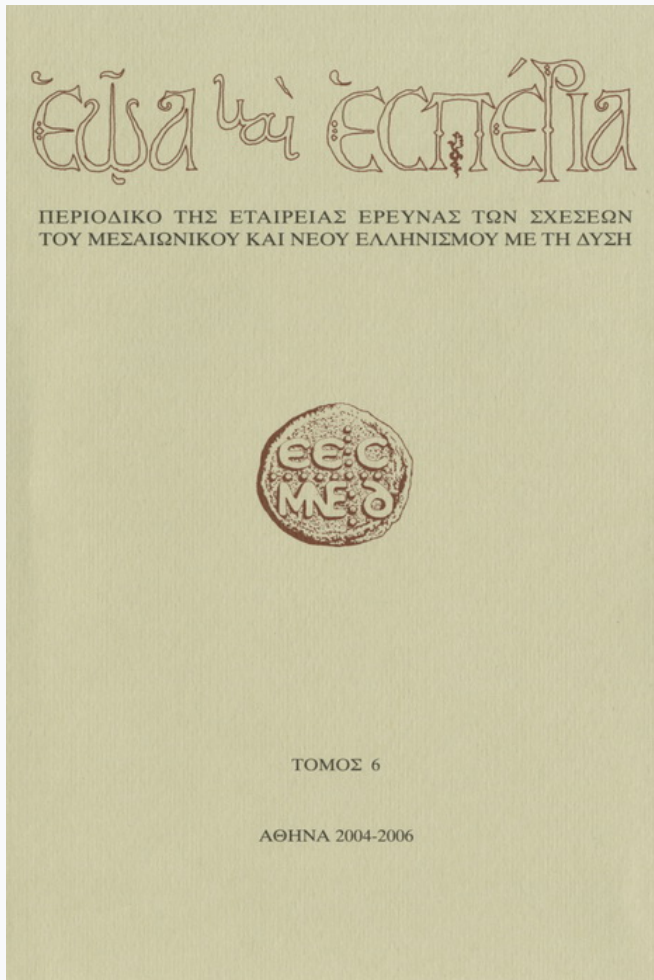


## Eoa kai Esperia

Vol 6 (2006)



**Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΑ  
ΒΑΛΚΑΝΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΥΓΚΥΡΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ  
ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ, ΤΕΛΗ 12ου-16ου ΑΙ.**

**ΜΑΡΙΑ ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΕΛΕΚΙΔΟΥ**

doi: [10.12681/eoaesperia.72](https://doi.org/10.12681/eoaesperia.72)

### To cite this article:

ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΕΛΕΚΙΔΟΥ Μ. (2006). Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΥΓΚΥΡΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ, ΤΕΛΗ 12ου-16ου ΑΙ. *Eoa Kai Esperia*, 6, 149–190.  
<https://doi.org/10.12681/eoaesperia.72>

## Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΑ ΒΑΛΚΑΝΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΥΓΚΥΡΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ, ΤΕΛΗ 12ου-16ου ΑΙ.

Ἡ βυζαντινὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, τέχνη κατ' ἐξοχὴν θρησκευτικὴ, δὲν ἐκφράζει μόνον τὶς καλλιτεχνικὲς τάσεις καὶ τὴ θρησκευτικὴ πίστιν· ἀποτελεῖ ταυτόχρονα καθρέφτη τῆς ἐποχῆς τῆς, καθὼς ἡ ἱστορικὴ συγκυρία, ἡ ἰδεολογία καὶ οἱ στόχοι τῶν ἡγεμόνων, οἱ κοινωνικο-οἰκονομικὲς συνιστώσες καὶ τὰ πνευματικὰ κινήματα ἐπηρέαζαν ἄμεσα τὴ διαμόρφωση τῆς τεχνοτροπίας, τὸν τρόπο ἔκφρασης τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας καὶ τὴν ἐπιλογὴ τῶν θεμάτων. Μὲ ἀφετηρία αὕτὴ τὴν ἐπισήμανση θὰ ἐπιχειρήσω νὰ παρουσιάσω ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ ἱ σ τ ο ρ ι κ ο ῦ τὴν ἐπίδραση τῆς βυζαντινῆς τέχνης στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῶν Βαλκανικῶν χωρῶν· εἰδικότερα, νὰ ἐπισημάνω ἀπὸ τὴ μιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς ἱστορικῆς πραγματικότητος στὴν τεχνοτροπία καὶ τὴ θεματικὴ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴν ἰδεολογικὴ χρῆση τῆς τέχνης ἀπὸ τὴν ἡγεσία τῆς χερσονήσου τοῦ Αἴμου κατὰ τὸν ὕστερο μεσαίωνα, ἐποχὴ μεγάλων πολιτικῶν ἐξελίξεων καὶ ἀνατροπῶν, ἀλλὰ καὶ ἐντυπωσιακῆς πνευματικῆς ἀνάπτυξης. Στὴν παρουσίαση αὕτὴ ἀναπόφευκτα θὰ γίνουν σύντομες ἀναφορὲς στὴν τεχνοτροπία, στὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα καὶ τὶς καλλιτεχνικὲς σχολές, σὲ συνάφεια πάντοτε μὲ τὰ ἱστορικὰ δεδομένα.

Τὸ Βυζαντινὸ κράτος ἀποτέλεσε ἰσχυρὸ πρότυπο γιὰ τοὺς Βαλκανικοὺς λαοὺς καὶ μαζί μὲ τὴν ἑλληνικὴ παιδεία καὶ τὴν Ὁρθοδοξία ἄσκησαν μεγάλῃ ἐπίδραση στὸ δημόσιο βίον, τὴν κρατικὴ ὀργάνωση, τοὺς θεσμοὺς, τὴ θρησκευτικὴ πίστιν καὶ τὸν πολιτισμό, παρὰ τὰ ἀλληλοσυγκρουόμενα πολιτικὰ συμφέροντα καὶ τὶς ἀντιπαλότητες. Ὅπως ἔχει εὐστοχα τονιστῇ, "οἱ ἔνοπλες συγκρούσεις τῶν Βαλκανικῶν κρατῶν μὲ τὸ Βυζάντιον δὲν ἀπέκλεισαν ποτὲ τὶς σλαβικὲς περιοχὲς ἀπὸ τὴ σφαίρα τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ"<sup>1</sup>. Ἰδιαίτερα ἡ τέχνη, εὐαίσθητος δέκτης τῆς ἐποχῆς τῆς, "γλώσσα μεταφυσικὴ, προσιτὴ σὲ ὅλους, ἀπρόσωπη καὶ ἀφθαρτὴ", ὅπως τὴ χαρακτηρίζει ὁ Δ. Ζακυθινός<sup>2</sup>, ἄσκησε καθοριστικὴ ἐπίδραση στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία

1. V. J. DJURIĆ, La peinture murale byzantine, XIIe et XIIIe siècles, στό: *Byzance de 1071 à 1261, Actes du XV<sup>e</sup> Congrès International d'Études Byzantines, Art et Archéologie III*, Athènes 1976, σ. 3-96, διεξοδικὴ καὶ διεξοδυτικὴ ἀνάλυση τῶν τάσεων καὶ τῶν τεχνοτροπιῶν μὲ πλούσια βιβλιογραφία - τὸ παράθεμα στὴ σ. 37.

2. Δ. Α. ΖΑΚΥΘΙΝΟΣ, États-Sociétés-Cultures. En guise d'introduction, στό: *Art et Société à*

τῶν Βαλκανικῶν λαῶν, κυρίως ἀπὸ τὸν λήγοντα 12ο αἰ., μετὰ τὴν ἵδρυση ἀνεξάρτητων Βαλκανικῶν κρατῶν, καὶ κατὰ τὴν παλαιολόγεια ἐποχή, ὅποτε συντελεῖται στὸ Βυζάντιο μιὰ ἐκπληκτικὴ ἀνθήση στὰ γράμματα καὶ στὴν τέχνη.

Ὁ πολυκεντρικὸς χαρακτήρας τῆς ἐποχῆς, ἀπότοκος τῆς πολιτικῆς διάσπασης, ποὺ προκάλεσε ἡ Τετάρτη Σταυροφορία (1204) καὶ ἡ Λατινοκρατία (1204-1261), εὐνόησε τὴν ἀνάπτυξη καλλιτεχνικῶν κέντρων στὴν περιφέρεια. Ἔτσι, ἀπὸ τὸν 13ο αἰ., ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ποὺ μετὰ τὴν ἀποκατάσταση τὸ 1261 ἀνέκτησε τὸν κυρίαρχο πολιτιστικὸ τοῦ ρόλο, ἡ Θεσσαλονίκη, τὸ Ἅγιον Ὄρος καὶ ἄλλα κέντρα ὑπῆρξαν ἐστίες πνευματικῆς ἀκτινοβολίας καὶ νέων καλλιτεχνικῶν ρευμάτων, ποὺ ἐπηρέασαν καίρια τὴν πνευματικὴ ἀνάπτυξη καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ βαλκανικοῦ καὶ γενικότερα τοῦ ὀρθόδοξου κόσμου. Παράλληλα, ἡ ἵδρυση ἀνεξάρτητων κρατῶν στὰ Βαλκάνια, στὰ τέλη τοῦ 12ου αἰ., τοῦ Σερβικοῦ κράτους ἀπὸ τὸν μέγα ζουπάνο Στέφανο Νεμάνια (ἀμέσως μετὰ τὸ 1180) καὶ τοῦ Β' Βουλγαρικοῦ κράτους ἀπὸ τοὺς ἀδελφούς Πέτρο καὶ Ἀσέν (μετὰ τὸ 1185) καὶ τὸν 14ο αἰ. τῶν Παραδουναβίων ἡγεμονιῶν, τῆς Βλαχίας (τὸ 1330) καὶ τῆς Μολδαβίας (τὸ 1359), μὲ τὸ σταθερὸ κρατικὸ πλαίσιο καὶ τὴν αποφασιστικὴ ὑποστήριξη τῆς πολιτικῆς καὶ ἐκκλησιαστικῆς ἡγεσίας, ἔδωσαν τὴν εὐκαιρία σὲ Ἕλληνες καλλιτέχνες νὰ δημιουργήσουν ἔργα μεγάλης πνοῆς καὶ νὰ ἐκπαιδεύσουν ντόπιους καλλιτέχνες, ποὺ συνέχισαν τὸ ἔργο τους ἐνσωματώνοντας στὴ βυζαντινὴ παράδοση καὶ τὶς ἐθνικὲς ιδιαιτερότητες κάθε λαοῦ. Ἰδιαίτερα στὴ Σερβία αὕτὴ τὴν ἐποχὴ ὁ ἐξαιρετικὰ μέγας ἀριθμὸς θαυμάσια διακοσμημένων ἐκκλησιῶν ἀποτελεῖ, ὅπως χαρακτηριστικὰ παρατήρησε ὁ Gabriel Millet, "τὸ πιὸ πλούσιο σύνολο ποὺ μᾶς κληροδότησε ἡ χριστιανικὴ τέχνη τῆς Ἀνατολῆς"<sup>3</sup> στὸν ὕστερο Μεσαίωνα.

Ἡ τεχνοτροπία στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τὴν ἐποχὴ ποὺ ἐξετάζουμε δὲν εἶναι βέβαια ἐνιαία. Ὅρισμένα ἐξωτερικὰ στοιχεῖα καὶ κυρίως ἡ τυπολογία τῶν ἁγίων καὶ τὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα ἀκολουθοῦν τὴν παράδοση καὶ ἐξασφαλίζουν τὴ συνέχεια<sup>4</sup>. Ὡστόσο, παρὰ τὶς σταθερὲς αὐτές, διαπι-  
στώνεται στὴν τέχνη μιὰ ἀναμφισβήτητὴ ἐξέλιξη. Ἡ παρουσίαση αὐτῆς τῆς

*Byzance sous les Paléologues, Actes du Colloque organisé par l'Association Internationale des Études Byzantines (Venise 1968), Venise 1971, σ. 12.*

3. G. MILLET - A. FROLOW, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie* (v. I-II). G. MILLET - T. VELMANS, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, (v. III-IV), Paris 1954-1962, βλ. κυρίως τ. II, σ. VII-VIII. Πρβλ. R. PORTAL, *Les Slaves. Peuples et Nations*, Paris 1965, σ. 106.
4. V. J. DJURIĆ, *L'art des Paléologues et l'État serbe. Rôle de la Cour et de l'Église serbes dans la première moitié du XIVe siècle*, στὸ: *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, ὁ.π., σ. 179.

ἐξέλιξης ἐκφεύγει ἀπὸ τοὺς στόχους τῆς ἐργασίας μου. Θὰ περιορισθῶ μόνον νὰ τονίσω ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ ἔκφραση ἐπηρεάζεται ἔντονα ἀπὸ τὶς ἐκάστοτε ἱστορικὲς συνθήκες, τὴν κρατούσα ἰδεολογία καὶ τὰ πνευματικὰ ρεύματα.

Ἔτσι, τὸν ταραγμένο 12ο αἰ. οἱ διαρκεῖς πόλεμοι, οἱ ἐχθρικὲς ἐπιθέσεις, οἱ πολιτικὲς ἀναταραχὲς, μὲ τὴ γενικότερη ἀνησυχία καὶ ἀνασφάλεια ποὺ προκάλεσαν, καὶ ἡ ἀναθέρεμανση τῆς θρησκευτικῆς πίστεως εὐνόησαν τὴν ἀνάπτυξη μιᾶς τέχνης πρὸ ἀνθρώπινης, μὲ περισσότερο ἔντονο τὸ δραματικὸ στοιχεῖο καὶ τὸ συναίσθημα. Αὐτὴ ἡ τάση, ποὺ ὁλοκληρώθηκε στοὺς χρόνους τοῦ Μανουὴλ Κομνηνοῦ (1143-1180), ἀποτελεῖ τὴν τέλεια ἔκφραση τῆς βυζαντινῆς πνευματικότητας<sup>5</sup> καὶ εἶχε πλατιά διάδοση σὲ ὅλο τὸν εὐρύτερο χῶρο ποὺ τὸ Βυζάντιο ἐπηρέαζε ὄχι μόνον πολιτικὰ ἀλλὰ καὶ πολιτιστικὰ -ἀπὸ τὴν Ἰταλία ὡς τὴ Ρωσία καὶ τὴ Γεωργία. Θαυμάσια δείγματα αὐτῆς τῆς τεχνοτροπίας εἶναι τὰ πορτραῖτα τῶν Κομνηνῶν καὶ τὸ ψηφιδωτὸ τῆς Δέησης στὴν Ἀγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἡ Βρεφοκρατούσα στὴν ἀψίδα τῆς Ἀγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης<sup>6</sup>. Στὸ βαλκανικὸ χῶρο τὴν τελειότερη ἔκφρασή της ἀποτελοῦν οἱ τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου Παντελεήμονος στὸ Nerezi (κοντὰ στὰ Σκόπια), περιοχὴ ποὺ ἀνῆκε τότε στὴ Βυζαντινὴ αὐτοκρατορία. Ἡ ἐκκλησία κτίστηκε τὸ 1164 ἀπὸ τὸν Ἀλέξιο Κομνηνὸ, ἐγγονὸ τοῦ αὐτοκράτορα Ἀλεξίου Α΄ Κομνηνοῦ (1081-1118), καὶ ἱστορήθηκε προφανῶς ἀπὸ καλλιτέχνες ποὺ εἶχαν ἔλθει ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Πολλὴ χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ σκηνὴ τοῦ Ἐπιτάφιου Θρήνου μὲ τὴν ἐκπληκτικὴ εὐαισθησία καὶ τὴ μεγάλῃ συγκινησιακὴ φόρτιση, τὴν ὁποία ἐπιτείνει ἡ ὅλη διάταξη (ἡ Παναγία ἔχει στὴν ἀγκαλιά της τὸν νεκρὸ Χριστό, ὅπως ὅταν ἦταν βρέφος) (εἰκ. 1)<sup>7</sup>. Ἡ ἐντυπωσιακὴ ὁμοιότητα αὐτῆς τῆς παράστασης μὲ τὴν ἀντίστοιχη, λίγο μεταγενέστερη ἀλλὰ λιγότερο ἐπιτυχημένη, στὴν ἐκκλησίαν τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων στὴν Καστοριά, εἶναι ἐνδεικτικὴ τῆς ἐπικοινωνίας καὶ κινητικότητας τῶν καλλιτεχνῶν καὶ τῆς διάδοσης τῶν καλλιτεχνικῶν ρευμάτων<sup>8</sup>.

5. DJURIC, *La peinture murale byzantine*, ὁ.π., σ. 19.

6. Ὁ.π., σ. 14-15.

7. P. J. MÜLLER, *Fresques célèbres [Jugoslavenska Revija]*, Beograd 1986, σ. 12-13. CH. DELVOYE, *L'art byzantin*, Paris 1967, σ. 241-242 [= ἑλλ.μ. μετάφρ. Βυζαντινὴ Τέχνη, τ. Β', Ἀθήνα 1976, σ. 293-295]. DJURIC, *La peinture murale byzantine*, ὁ.π., σ. 37. ΝΑΥΣΙΚΑ ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, *Βυζαντινὴ Ζωγραφικὴ, Ἡ βυζαντινὴ κοινωνία καὶ οἱ εἰκόνες της*, Ἀθήνα 2000, σ. 189-190.

8. DELVOYE, *Βυζαντινὴ Τέχνη*, ὁ.π., φωτ. 116-117. DJURIC, *La peinture murale byzantine*, ὁ.π., σ. 30. Ἄς σημειωθῇ ὅτι τμήμα ἀπὸ τὴν εἰκονογράφηση τῆς ἐκκλησίας τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων ἔγινε μὲ ἐντολὴ καὶ δαπάνη τοῦ βυζαντινοῦ ἀξιωματοῦχου Θεόδωρου Λιμνιώτη καὶ τῆς οἰκογενείας του.



Τὴν κομνήνεια τεχνοτροπία ἐκφράζουν καὶ οἱ τοιχογραφίες τοῦ ὀστεοφυλακίου τῆς Μονῆς τοῦ Βαῤκονο (κοντὰ στὸν Πετριτζό) στὴ Βουλγαρία, ποὺ βρισκόταν τότε ὑπὸ βυζαντινὴ κυριαρχία. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὴ μονὴ ἔκτισε ὁ γεωργιανὸς καταγωγῆς μέγας δομέστιχος τῆς Δύσης Γρηγόριος Πακουριανὸς τὸ 1083, ἀλλὰ τὸ ὀστεοφυλάκιο κτίστηκε ἀργότερα καὶ ἱστορήθηκε κατὰ τὸ δευτέρου μισοῦ τοῦ 12ου αἰ., μὲ πολὺ σημαντικὲς προσθήκες κυρίως κατὰ τὸν 14ο αἰ.<sup>9</sup>

Τὸν 13ο αἰ., σὰν ἀντίδραση στὴν ἀναστάτωση καὶ τὴν πολιτικὴ διάσπαση ποὺ προκάλεσε ἡ Τετάρτη Σταυροφορία καὶ ἡ Λατινοκρατία, ἀναπτύσσεται στὶς ἐλληνικὲς περιοχὲς ἔντονη ἐπιστροφή στὶς ρίζες, ποὺ ὀδήγησε τὴν τέχνη στὴν ἀναζήτηση τοῦ μνημειώδους. Αὐτὴ ἡ τεχνοτροπία ἀνθῆκε καὶ στὴ Σερβία, ὅπου τὴν εἰσήγαγαν βυζαντινοὶ ζωγράφοι. Δὲν εἶναι εὐκολο πάντα νὰ ἐντοπίσουμε ἂν οἱ καλλιτέχνες ποὺ ἐργάστηκαν ἐκεῖ εἶχαν ἔλθει ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη ἢ ἀπὸ τὴν ἐξόριστη στὴν Νίκαια Βυζαντινὴ αὐτοκρατορία, ἢ ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ἀπὸ ὅπου εἶχαν ἴσως μεταναστεύσει γιὰ νὰ ἀποφύγουν τὴ λατινικὴ κυριαρχία καὶ τὴν πίεση τῆς καθολικῆς Ἐκκλησίας. Στὴ Σερβία τότε ἱστορήθηκε ἡ ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὴ Studenica - μνημεῖο ἱερότατο καὶ τόπος λατρείας γιὰ τὸ Σερβικὸ λαό, γιατί εἶχε κτισθῇ ἀπὸ τὸν ἰδρυτὴ τοῦ κράτους Στέφανο Νεμάνια, πρὶν ἀποσυρθῇ (περὶ τὸ 1197) ὡς μοναχὸς Συμεὼν στὸ Ἅγιον Ὄρος, καὶ μετὰ τὸν θάνατό του δέχθηκε τὸ σκήνωμά του. Ἡ εἰκονογράφηση, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιγραφή στὸ τύμπανο τοῦ τρούλλου, ἔγινε τὸ 1208-9 μὲ ἐντολὴ τῶν δύο γιῶν του, τοῦ Βουκάν καὶ τοῦ Στεφάνου (τοῦ κατόπιν Στέφανου Α' τοῦ Πρωτόστεππου). Κατὰ τὴ γνώμη μου, ἡ συνύπαρξη ἐδῶ τῶν δύο ἀδελφῶν, ποὺ λίγα χρόνια πρὶν εἶχαν βρεθῇ ἀντιμέτωποι γιὰ τὴν κατάκτηση τῆς ἐξουσίας, καθρεφτίζει τὴν προσπάθεια νὰ τονιστῇ, ὑπὸ τὴ σκέπη τοῦ γενάρχου τους, ἡ ἐνότητα τῆς δυναστείας. Εἶναι πιθανὸν ὅτι αὐτὴ ἡ συνύπαρξη ὀφείλεται στὸν τριτότοκο ἀδελφὸ τους Σάββα (τὸν μετέπειτα ἰδρυτὴ καὶ πρῶτο ἀρχιεπίσκοπο τῆς ἀνεξάρτητης Ἐκκλησίας τῆς Σερβίας, μεγάλη ἐκκλησιαστικὴ καὶ πολιτικὴ μορφή τῆς σερβικῆς ἱστορίας), ὁ ὁποῖος μεταφέροντας τὸ 1207 ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος, ὅπου μόναζε, τὸ σκήνωμα τοῦ πατέρα τους, ἔφερε μαζί του<sup>10</sup> καὶ τὸν

9. Τὸ ὀστεοφυλάκιο τοῦ Βαῤκονο εἶναι τὸ μόνο γνωστὸ στὸν ὀρθόδοξο κόσμον ποὺ εἶναι ὁλόκληρο εἰκονογραφημένο: βλ. ELKA BAKALOVA - VERA KOLAROVA - P. POPOV - V. TODOROV, *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003, ἐμπεριστατωμένη μελέτη γιὰ τὴν παραγμένη ἱστορία τῆς μονῆς, τὴ λειτουργία καὶ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ ὀστεοφυλακίου, μὲ τὰ πρόσφατα ἀποτελέσματα τῆς ἐρευνας καὶ τὴν παλαιότερη βιβλιογραφία. Βλ. κυρίως σ. 53-58 (κεφ. III: *The Function of the Ossuary*, ὑπὸ Elka Bakalova) καὶ σ. 117.

10. Σημειώνουμε ὅτι ἀργότερα τὴν εἰκονογράφηση τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἀναλήψεως στὴ Ζίτσα ἐκτέ-

“Έλληνα ζωγράφο (πού όνομαζόταν Νικόλαος σύμφωνα με την έπιγραφή), ό όποιος έπέτελεσε τίς τοιχογραφίες στό ιερό βήμα και τό νότιο έγκάρσιο κλίτος τής έκκλησίας<sup>11</sup>.

Τό μνημειώδες στήν τεχνοτροπία, πού άρχισε στή Studenica, έμφανίζεται σέ μεγαλύτερη έκταση τίς τοιχογραφίες τής έκκλησίας τής Άναλήψεως στή μονή τής Mileševa, πού κτίστηκε άπό τόν κράλη Βλαδισλάβο (1234-1243), γιό του Στέφανου Α΄, και είκονογραφήθηκε τό 1236. Έντυπωσιάζουν έδώ τά πορτραίτα τών μελών τής βασιλικής οίκογένειας τών Νεμανιδών, όπως ή έντονης πνευματικότητας μορφή του Άγίου Σάββα (είκ. 2), και τό πορτραίτο του ίδιου του Βλαδισλάβου με την έξατομικευμένη έκφραστικότητά του και την έλλειψη έξιδανίκευσης (είκ. 3)<sup>12</sup>. Πρέπει νά σημειωθεί ότι άπό τόν 13ο αϊ. παρατηρείται μεγάλη άνάπτυξη στήν άπεικόνιση ίστορικών προσώπων, κυρίως ήγεμόνων, τάση πού συνεχίστηκε με μεγαλύτερη συχνότητα και θεματική ποικιλία τόν 14ο και 15ο αϊ., με προφανή πολιτικό στόχο την προβολή και ένίσχυση τής βασιλεύουσας δυναστείας<sup>13</sup>. Στή Mileševa τά είκονογραφικά προγράμματα άκολουθούν τή διάταξη τής Όρθόδοξης Έκκλησίας και ή όλη έμπνευση είναι βαθιά βυζαντινή. Δέν γνωρίζουμε ποιοί ζωγράφοι εργάστηκαν σ’αυτές τίς συνθέσεις. Όστόσο, ή χρήση τής έλληνικής γλώσσας τίς έπιγραφές συνηγορούν γιά την έλληνική καταγωγή τους. Είναι μάλιστα πιθανόν ότι προέρχονταν άπό τή Θεσσαλονίκη<sup>14</sup>: Οί ειδικοί διακρίνουν στήν τέχνη του καθολικού τής Mileševa μίμηση τών ψηφιδωτών τής Θεσσαλονίκης, όπως στόν μοναδικής όμορφιάς και έκφραστικότητας Άγγελο στή σκηνή τών Μυροφόρων, (είκ. 4)<sup>15</sup>, πού παρουσιάζει έκπληκτική όμοιότητα με πρόσωπα άγίων στόν τρούλλο του Άγίου Γεωργίου (Ροτόντα) και στόν Άγιο Δημήτριο τής Θεσσαλονίκης.

---

λεσαν “Έλληνες καλλιτέχνες, τούς όποιους, σύμφωνα με τόν βιογράφο του Σάββα Θεοδόσιο (THEODOSIJE HILANDRAC, Životi svetoga Save, Dj. DANIĆIĆ (έκδ.), Beograd 1860, άνατύπ. Beograd 1973, σ. 97-98, 141), ό Σάββας έφερε άπό την Έλλάδα ή άπό την Κωνσταντινούπολη: βλ. DELVOYE, Βυζαντινή Τέχνη, ό.π., σ. 391.

11. DJURIC, La peinture murale byzantine, ό.π., σ. 45-46. Πρβλ. MÜLLER, Fresques célèbres, ό.π., σ. 39. Γενικά γιά τό όλο συγκρότημα βλ. M. MILETIĆ, Studenica, Beograd 1968.

12. MÜLLER, Fresques célèbres, ό.π., σ. 62 και 65.

13. Βλ. TANIA WELMANS, Le portrait dans l’art des Paléologues, στό: *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, ό.π., σ. 93-148, όπου λεπτομερής άνάλυση και σχολιασμός του θέματος με τή σχετική βιβλιογραφία. S. RADOJIC, Portreti srpskih vladara u srednjem veku (Πορτραίτα τών Σέρβων ήγεμόνων κατά τόν μεσαίωνα), Skorje 1934. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Βυζαντινή Ζωγραφική, ό.π., σ. 215-218. Πρβλ. και D. BOLENSKY, Βυζαντινή Κοινοπολιτεία. Η Άνατολική Ευρώπη, 500-1453, έλλην. μετάφρ. Θεσσαλονίκη 1991, σ. 561.

14. DELVOYE, Βυζαντινή Τέχνη, ό.π., σ. 391-392.

15. MÜLLER, Fresques célèbres, ό.π., σ. 59.

Τέλεια έκφραση τῆς παλαιολόγειας τεχνοτροπίας ἀποτελοῦν οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Τριάδας, καθολικοῦ τῆς μονῆς στὴ Σοροκάπ, πού ἰδρύθηκε μεταξὺ 1258 καὶ 1265 ἀπὸ τὸν Στέφανο Οὐρος Α΄ (1243-1276) ὡς μαυσωλεῖο τῆς οἰκογένειάς του καὶ ἱστορήθηκε ἀπὸ Ἑλληνες ζωγράφους. Ἀπὸ τὶς θαυμάσιες τοιχογραφίες ἀναφέρω ἐπιλεκτικὰ ὀρισμένα ἀπὸ τὰ τριάντα πέντε προρταῖτα - ἀριθμὸς ἐντυπωσιακός -, πού συνδέονται μὲ ἱστορικά πρόσωπα καὶ τονίζουν τὴ δύναμη καὶ τὸ κύρος τῆς δυναστείας. Ἔτσι, στὸ νάρθηκα εἰκονίζεται ὁ ἰδρυτὴς τῆς μονῆς Στέφανος Οὐρος μὲ στολὴ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα, μαζὶ μὲ τὸν γιό του, τὸν μελλοντικὸ βασιλέα Στέφανο Δραγούτιν, νὰ προσφέρει ὁμοίωμα τῆς ἐκκλησίας στὴν βρεφοκρατοῦσα Παναγία. Στὸ ναὸ εἰκονίζονται ἐπίσης ὁ ἕνας μετὰ τὸν ἄλλο, σὰν σὲ λιτανεία, ὁ Στέφανος Νεμάνια, ὁ Στέφανος Α΄ ὁ Πρωτόστεπτος καὶ πάλι ὁ Στέφανος Οὐρος, μὲ τοὺς δύο γιούς του<sup>16</sup> (εἰκ. 5), σύνθεση πού διατρανώνει τὴν ἀδιάσπαστη συνέχεια τοῦ βασιλεύοντος οἴκου τῶν Νεμανιδῶν. Πολιτικὸ στόχο μὲ πολλὰς ἀναγνώσεις ἐξυπηρετεῖ καὶ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θανάτου τῆς βασίλισσας Ἄννας, μητέρας τοῦ κτήτορα (ἡ Ἄννα ἦταν ἡ δευτέρη σύζυγος τοῦ Στεφάνου Α΄ καὶ ἐγγονὴ τοῦ δόγη τῆς Βενετίας Enrico Dandolo, τοῦ κραταιοῦ διαχειριστῆ τῆς Τετάρτης Σταυροφορίας)<sup>17</sup>. Ἡ σύνθεση, μὲ ὅλη τὴ βασιλικὴ οἰκογένεια νὰ θρηνεῖ γύρω ἀπὸ τὴ νεκρικὴ κλίνη, ἀκολουθεῖ στὴ δομὴ τὴν εἰκονογράφηση τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου. Ἀκόμη στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ παραστάθηκαν, μετὰ τοὺς Ἑλληνες Πατέρες, οἱ τρεῖς πρῶτοι Σέρβοι ἀρχιεπίσκοποι (ὁ Ἅγιος Σάββας, ὁ Ἀρσένιος Α΄ καὶ ὁ Σάββας Β΄), τονίζοντας ἔτσι τὴ συνέχεια στὴν ἐκκλησιαστικὴ παράδοση καὶ τὴ συμμετοχὴ τῆς Σερβίας στὴν πνευματικὴ κληρονομιά τοῦ Βυζαντίου<sup>18</sup>. Ἀκόμη, στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἀγίου Συμεὼν στὴν ἴδια ἐκκλησία ἔχουν ἱστορηθῇ σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Στεφάνου Νεμάνια, πού εἶχε ἀγιοποιηθῇ: ἡ ἀναχώρησή του στὸ Ἅγιον Ὄρος ὡς μοναχοῦ Συμεὼν, ὁ θάνατος καὶ ἡ μεταφορὰ τῶν λειψάνων του. Ἡ εἰκονογράφηση, πού ἐπαναλαμβάνεται καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα, ἀκολουθεῖ τὸ τελετουργικὸ τῆς ἐκκλησίας καὶ ἐμπνέεται ἀπὸ τὸν Βίο τοῦ Νεμάνια καὶ τὴ λειτουργία πρὸς τιμὴ του, γραμμένα καὶ τὰ

16. WELMANS, Le portrait dans l'art des Paléologues, ὁ.π., σ. 110. MÜLLER, Fresques célèbres, ὁ.π., σ. 73.

17. Πρὸς βλ. WELMANS, ὁ.π., σ. 94, σημ. 4, ὅπου ἀπαρίθμηση τῶν πολυάριθμων προσωπογραφιῶν ἱστορικῶν προσώπων σ' αὐτὴ τὴν ἐκκλησία. Πά τὸ γάμο τοῦ Στεφάνου Α΄ τὸ 1207 μὲ τὴν Ἄννα Dandolo, στὰ πλαίσια τῆς πολιτικῆς στροφῆς τοῦ Σέρβου ἡγεμόνα πρὸς τὴ Δύση, βλ. ΜΑΡΙΑ ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΕΛΕΚΙΔΟΥ, Ἡ Τετάρτη Σταυροφορία καὶ οἱ ἐπιπτώσεις της στὰ Βαλκάνια, στό: Ἡ Τετάρτη Σταυροφορία, Ἰνστιτοῦτο Βυζαντινῶν Ἑρευνῶν/Ε.Ι.Ε. (ὑπὸ ἔκδοσιν), μὲ τὴ βιβλιογραφία καὶ τὶς σχετικὲς πηγές.

18. DELVOYE, Βυζαντινὴ Τέχνη, ὁ.π., σ. 392.

δύο από τὸν γιό του Ἅγιο Σάββα<sup>19</sup>. Εἶναι σαφὲς ὁ συμβολισμὸς καὶ ἐκδηλὸς ὁ σκοπὸς αὐτῶν τῶν πολυάριθμων “κοσμικῶν”, κατὰ κάποιον τρόπο, τοιχογραφιῶν, δηλ. νὰ προβάλλουν καὶ νὰ ὑποβάλλουν στὸν πιστὸ τὴν ἰδέα τῆς ἰσχυρῆς δυναστείας.

Οἱ τοιχογραφίες τῆς Sopoćani ἀποτελοῦν τὸ ἀριστοῦργημα τῆς βυζαντινῆς τέχνης στὰ Βαλκάνια καὶ ἄσκησαν μεγάλη ἐπίδραση στὴν ἐξέλιξη τῆς ζωγραφικῆς στὴ Σερβία<sup>20</sup>, ταυτόχρονα ὅμως ἀποτελοῦν ἀναμφισβήτητο μάρτυρα τῆς γενικότερης πολιτιστικῆς ἐξέλιξης καὶ τῶν τότε οἰκονομικῶν δυνατοτήτων τοῦ Σερβικοῦ κράτους. Σ’ αὐτὴ τὴν ἐξέλιξη συνέβαλε ἀποφασιστικὰ τὸ γεγονὸς ὅτι τότε ἄρχισε μὲ πρωτοβουλία τοῦ Στέφανου Οὐρός Α’ ἡ συστηματικὴ ἐκμετάλλευση τῶν μεταλλείων<sup>21</sup>, ἡ ὁποία ὁδήγησε τὴ χώρα σὲ μεγάλη οἰκονομικὴ ἀνάπτυξη.

Στὴ Βουλγαρία ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ δὲν γνώρισε αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τὴν ἴδια ἐξέλιξη, ἐξ αἰτίας τῶν πολιτικῶν γεγονότων καὶ γιατί ἡ χώρα δὲν διέθετε τὰ ἀπαραίτητα ὑλικά μέσα, ποὺ θὰ ἐπέτρεπαν στὴν τέχνη νὰ δημιουργήσει μεγάλα σύνολα<sup>22</sup>. Εἰδικὰ τὶς πρώτες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰ., ἐποχὴ ἔντονης ἀντιπαράθεσης καὶ συγκρούσεων ἀνάμεσα στὸ Βουλγαρικὸ κράτος ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τοὺς Λατίνους, τὸν ἐλληνικὸ πληθυσμὸ τῆς Θράκης καὶ τὸ κράτος τῆς Ἡπείρου ἀπὸ τὴν ἄλλη<sup>23</sup>, δὲν ὑπῆρχε ἡ δυνατότητα ἀμεσης ἐπικοινωνίας μὲ τὰ βυζαντινὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα καὶ μὲ τὰ νέα ρεύματα. Ἔτσι, στὴν ἐκκλησία τῶν Τεσσαράκοντα Μαρτύρων, ποὺ ἔκτισε στὸ Veliko Târnovo ὁ τσάρος Ἰβάν Ἀσέν Β’ (1218-1241) -ὁ πιὸ σημαντικὸς ἡγεμόνας τοῦ Β’ Βουλγαρικοῦ κράτους-, ἡ εἰκονογράφηση ἔγινε πιθανῶς ἀπὸ Βούλγαρους ζωγράφους, ποὺ ἀντιγράφουν τὴν τεχνοτροπία βυζαντινῶν μικρογραφιῶν τοῦ περασμένου αἰῶνα<sup>24</sup>. Τὴν ἐκκλησία ἀφιέρωσε ὁ τσάρος στοὺς

19. WELMANS, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, ὁ.π., σ. 119.

20. DJURIĆ, *La peinture murale byzantine*, ὁ.π., σ. 84. Πρὸς τὸν θαυμάσιο αὐτὸ ναὸ βλ. τὴ μονογραφία ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ, *Sopoćani*, Beograd 1963 καὶ Symposium “Sopoćani”, Beograd 1968.

21. Πρὸς τὴν ἐκμετάλλευση τῶν μεταλλείων στὴ Σερβία ὑπάρχει πλούσια βιβλιογραφία. Περιορίζομαι νὰ παραπέμψω στὴ βασικὴ μελέτη τοῦ M. J. DINIĆ, *Za istoriju rudastva u srednjevekovnoj Srbiji i Bosni* (Συμβολὴ στὴν ἱστορία τῶν μεταλλείων στὴ μεσαιωνικὴ Σερβία καὶ Βοσνία), τ. I-II, Beograd 1955, 1962.

22. DJURIĆ, *La peinture murale*, ὁ.π., σ. 44.

23. Πρὸς τὴν πολιτικὴν τῶν Βουλγάρων ἡγεμόνων μετὰ τὴν Δ’ Σταυροφορία καὶ γὰρ τὶς συγκρούσεις μὲ τοὺς Λατίνους καὶ τὸν ἐλληνικὸ πληθυσμὸ πρβλ. ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΕΛΕΚΙΔΟΥ, Ἡ Τετάρτη Σταυροφορία καὶ οἱ ἐπιπτώσεις τῆς στὰ Βαλκάνια, ὁ.π., μὲ τὴ βιβλιογραφία.

24. Ὡστόσο, ὁ DJURIĆ, *La peinture murale byzantine*, ὁ.π., σ. 85, θεωρεῖ πιθανὸν νὰ ἐκτέλεσαν τὴν εἰκονογράφηση ζωγράφοι ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκην. Βλ. καὶ A. GRABAR, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris 1928, σ. 97-110.

στρατιῶτες Μάρτυρες για νὰ ἐκφράσει τὴν εὐγνωμοσύνη του γιὰ τὴν προστασία τους, πού τοῦ χάρισε τὴ μεγάλη νίκη κατὰ τοῦ ἡγεμόνα τῆς Ἡπείρου Θεοδώρου Δούκα στὴν Κλοκοτινίτσα (1230), νίκη ἀποφασιστικὴ γιὰ τὴν ἐδραίωση καὶ επέκταση τοῦ Βουλγαρικοῦ κράτους. Στὴ θριαμβευτικὴ ἐπιγραφή πού χαράχτηκε στὴν ἐκκλησία μὲ ἐντολή του, ὁ Ἰβάν Ἀσέν Β΄ διατρανώνει, μὲ ἀρκετὴ ἀλαζονεία καὶ ἀναμφίβολα γιὰ λόγους ἐσωτερικῆς πολιτικῆς, τὴ νίκη καὶ τὴ δύναμή του· μεταξὺ ἄλλων ἀναφέρει: “Κατέκτησα ὅλες τίς περιοχὲς τοῦ κράτους του [τοῦ Θεοδώρου], ἑλληνικὲς, ἀλβανικὲς καὶ σερβικὲς, ἀπὸ τὴν Ἀδριανούπολη ὡς τὸ Δυρράχιο. Οἱ πόλεις πού βρίσκονται στὰ περὶχωρα τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ ἡ ἴδια ἡ Πόλη κατέχονται ἀπὸ τοὺς Φράγκους, ἀλλὰ ἀκόμη κι αὐτὲς εἶναι ὑποταγμένες στὴν ἐξουσία μου, γιατί δὲν ἔχουν ἄλλον ἡγεμόνα ἐκτὸς ἀπὸ μένα καὶ ὑπάρχουν χάρη σὲ μένα, γιατί ἔτσι θέλησε ὁ Θεός...”<sup>25</sup>.

Τὸ πιὸ σημαντικὸ σύνολο αὐτῆς τῆς ἐποχῆς στὴ Βουλγαρία βρίσκεται στὴν Bojana (8 χλμ. νότια τῆς Σόφιας), στὸ νεκρικὸ παρεκκλήσι τῶν Ἀγίων Νικολάου καὶ Παντελεήμονος, τὸ ὁποῖο ἱστορήθηκε τὸ 1259, μὲ δωρεὰ τοῦ σεβαστοκράτορα Καλογιάννη καὶ τῆς συζύγου του Δεσισλάβας. Ἡ εἰκονογράφηση πρέπει νὰ ἔγινε ἀπὸ Βούλγαρους ζωγράφους ἢ ἀπὸ Ἕλληνες πού εἶχαν ζήσει πολὺ καιρὸ στὴ Βουλγαρία, ἀποκομμένοι ὁμως ἀπὸ τὰ σύγχρονα βυζαντινὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα καὶ τίς ἐξελίξεις στὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν τεχνικὴ<sup>26</sup>: οἱ τοιχογραφίες ἀκολουθοῦν τὴν ἐκλεπτυσμένη τεχνοτροπία τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινούπολης τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰ., μὲ τὴν προσθήκη κάποιων τοπικῶν στοιχείων<sup>27</sup>. Ἱστορικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τὰ κοσμικὰ πορτραῖτα: τοῦ Βούλγαρου ἡγεμόνα Κωνσταντίνου Tich (1257-1277), πού εἶχε σερβικὴ καταγωγή, καὶ τῆς συζύγου του Εἰρήνης, θυγατέρας τοῦ Θεοδώρου Β΄ τῆς Νικαίας· ἐπίσης τὰ πορτραῖτα τοῦ ζεύγους τῶν δωρητῶν, τοῦ Καλογιάννη καὶ τῆς Δεσισλάβας. Ὁ Καλογιάννης συνδεόταν

25. Βλ. *Izvori na bălgarskata Istorija. Otecestvo*, (Πηγὲς τῆς Βουλγαρικῆς Ἱστορίας), Sofia 1994, σ. 78.

26. DJURIĆ, *La peinture murale byzantine*, ὁ.π., σ. 86.

27. Οἱ τοιχογραφίες ἀναδείχθηκαν τελευταῖα χάρη στίς πρόσφατες ἐργασίες συντήρησης καὶ ἀποκατάστασης τοῦ μνημείου: βλ. *Problemi na Izkustvoto* 15/1, Sofia 1995, τεύχος ἀφιερωμένο ὁλόκληρο στὴν Bojana, πού περιέχει ἀνάμεσα σὲ ἄλλα διεξοδικὴ διαπραγμάτευση γιὰ τὴν εἰκονογράφηση, τοὺς πηήτορες Καλογιάννη καὶ Δεσισλάβας καὶ τὴν καταγωγή τους. Βλ. κυρίως σ. 3-9 καὶ 10-21, τὰ ἄρθρα ἀντίστοιχα τῶν I. BOŽILOV, *Portrete v Bojaskata cerkva: legendi i fakti* (Πορτραῖτα στὴν ἐκκλησία τῆς Μπογιάννα: μῦθοι καὶ πραγματικότητες), καὶ ELKA BAKALOVA, *Za konstantinopolskite modeli v Bojanskata cerkva* (Τὰ κωνσταντινουπολιτικὰ πρότυπα στὴν ἐκκλησία τῆς Μπογιάννα). Τὴν Elka Bakalova εὐχαριστῶ θερμὰ πού μοῦ ἐπισήμανε καὶ μοῦ προμήθευσε αὐτὸ τὸ τεύχος.

ἀπὸ τῆ μητέρα του μὲ τὴ σερβικὴ δυναστεία τῶν Νεμανιδῶν, γεγονὸς ποὺ κριθῆκε σκόπιμο νὰ τονιστῇ καὶ στὴν ἑλληνικὰ γραμμένη ἐπιγραφή, φορεῖ ὅμως στολή βυζαντινοῦ αὐλικοῦ μὲ τὰ διάσημα τοῦ σεβαστοκράτορος, ἀξιώματος πολὺ ὑψηλοῦ στὴ βυζαντινὴ ἱεραρχία. Ὡς σημειωθῇ ὅτι τὰ τελευταῖα χρόνια εἶχαν ἀναπτυχθῇ στενὲς σχέσεις μεταξὺ τῶν βασιλικῶν οἰκῶν τῆς Βουλγαρίας καὶ τῆς Νικαίας, γιατί μετὰ τὴ νίκη στὴν Κλοκοτινίτσα ὁ κοινὸς ἀντιλατινικὸς ἀγὼνας εἶχε φέρει τὴν οὐσιαστικὴ προσέγγιση τοῦ Βούλγαρου τσάρου Ἰβάν Ἀσέν Β' μὲ τὸν Βυζαντινὸ αὐτοκράτορα Ἰωάννη Γ' Βατάτζη (1222-1254). Ὑπογράφηκε συνθήκη συμμαχίας μεταξὺ τῶν δύο κρατῶν, ποὺ ἐπισφραγίστηκε μὲ τὸ γάμο τοῦ γιοῦ τοῦ Ἰωάννη Βατάτζη Θεοδώρου (τοῦ κατόπιν αὐτοκράτορα Θεοδώρου Β' Λάσκαρη, 1254-1258) μὲ τὴν Ἑλένη, θυγατέρα τοῦ Ἰβάν Ἀσέν. Τότε ἀκριβῶς τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο ἀνύψωσε σὲ πατριάρχη τὸν ἀρχιεπίσκοπο Τιρνόβου<sup>28</sup>. Παρὰ τίς ἐσωτερικὲς ταραχὲς στὴ Βουλγαρία μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Ἰβάν Ἀσέν καὶ τίς ἀντιπαραθέσεις μὲ τὸ κράτος τῆς Νικαίας, τὸ 1256 ὑπογράφηκε νέα συνθήκη εἰρήνης μεταξὺ τῶν δύο κρατῶν, ποὺ ἐνισχύθηκε τὸν ἐπόμενο χρόνο μὲ τὸ γάμο τοῦ Βούλγαρου τσάρου μὲ βυζαντινὴ πριγκίπισσα. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Βυζαντίου στὴ διαμόρφωση τῶν κρατικῶν θεσμῶν, τὴν αὐλικὴ ἱεραρχία καὶ τὴ διοίκηση ὑπῆρξε ἰσχυρὴ στὴ Βουλγαρία<sup>29</sup>. Στενὲς ἐξ ἄλλου ἦταν τότε οἱ σχέσεις τῶν Βουλγάρων ἡγεμόνων μὲ τὴ σερβικὴ βασιλεύουσα δυναστεία, ὅπως διαπιστώνεται καὶ στὴν περίπτωση τοῦ τσάρου Κωνσταντίνου καὶ τοῦ σεβαστοκράτορα Καλογιάννη. Ὅπως ἦταν φυσικὸ, τὰ πολιτικὰ γεγονότα καὶ οἱ σχέσεις κηδεστίας ἐπηρέασαν καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία.

Μετὰ τὴν ἀνάκτηση τῆς Κωνσταντινούπολης (1261) ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Η' Παλαιολόγο (1259-1282) ἀρχίζει μιὰ ἐκπληκτικὴ ἀνθήση στὰ γράμματα καὶ στὴν τέχνη: ἡ "Παλαιολόγεια Ἀναγέννηση". Ἡ σκληρὴ ἐμπειρία τῶν πολιτικῶν ἀναστατώσεων καὶ ἀνατροπῶν ὀδήγησε τὴν τέχνη στὴν ἔκφραση πιὸ ἀνθρώπων συναισθημάτων, ἐνῶ παρὰλλῆλα ἀναπτύχθηκε στὴν Κωνσταντινούπολιν μιὰ οὐμανιστικὴ ἀντίληψη, ἀπότοκος γόνιμων πνευματικῶν καὶ φιλοσοφικῶν ἀναζητήσεων. Ἡ φιλοσοφικὴ κίνηση τῶν παλαιολόγειων χρό-

28. ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΑΚΡΟΠΟΛΙΤΗΣ, Χρονικὴ Συγγραφή, Α. HEISENBERG, (ἐκδ.), Lipsiae 1903, ἀνατ. Stuttgart 1978, σ. 50, 9 - 51, 3.

29. Περβλ. ΜΑΡΙΑ ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΕΛΕΚΙΔΟΥ, Βυζαντινὴ ὁρολογία στὴ διοίκηση καὶ τὴν οἰκονομία τῶν Μεσαιωνικῶν Βαλκανικῶν Κρατῶν, στί: *Ἡ ἐπικοινωνία στὸ Βυζάντιο, Πρακτικὰ Β' Διεθνοῦς Συμποσίου*, Κέντρο Βυζαντινῶν Ἑρευνῶν / Ἑθνικὸν Ἰδρυμα Ἑρευνῶν, Ἀθήνα 1993, σ. 607-622.

νων στηριζόταν “στη μελέτη της αρχαίας φιλοσοφίας όλων των σχολών και όλων των ρευμάτων”, καθώς και στη φιλοσοφική διαμάχη γύρω από το έργο του Πλάτωνα και του Άριστοτέλη, διαμάχη που γονιμοποίησε τη βυζαντινή διανόηση<sup>30</sup>. Οί νέες φιλοσοφικές αναζητήσεις προκάλεσαν στην τέχνη μιὰ στροφή σὲ ἀρχαῖα πρότυπα, προσαρμοσμένα ὅμως στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. Τέλεια ἔκφραση τῶν αἰσθητικῶν τάσεων τῆς παλαιολόγειας ἀναγέννησης, ἀποτελοῦν τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Καχριέ Τζαμί) στὴν Κωνσταντινούπολη, πὺ ἐγιναν μὲ δαπάνες τοῦ λογοθέτη τοῦ Γενικοῦ καὶ μεγάλου οὐμανιστῆ Θεόδωρου Μετοχίτη μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1315 καὶ 1320<sup>31</sup>. Παράλληλα, παρατηρεῖται αὐτὴ τὴν ἐποχὴ εὐρύτερη καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα, πὺ ἐκφράζει τὶς καλλιτεχνικὲς τάσεις τῆς Κωνσταντινούπολης ἀλλὰ καὶ τοὺς πολιτικοὺς στόχους τῆς βυζαντινῆς ἐξουσίας. Ἐτσι ἱστοροῦνται ἐκκλησίες στὴν περιφέρεια καὶ σὲ ἀπομακρυσμένες περιοχές, ὅπως εἶναι γιὰ παράδειγμα οἱ ἐκκλησίες στὴν Ἀπολλωνία καὶ τὸ Βεράτι στὴν Ἀλβανία, πὺ εἰκονογραφήθηκαν μὲ ἐντολὴ ἀντίστοιχα τοῦ Μιχαήλ Η' καὶ τοῦ Ἀνδρονίκου Β', προφανῶς σὲ μιὰ προσπάθεια ἐνίσχυσης ἐκεῖ τῆς βυζαντινῆς παρουσίας μέσα ἀπὸ τὸ διάλυτο τῆς θρησκείας καὶ τῆς τέχνης.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ στὴ Μακεδονία διαμορφώνεται ἡ “Μακεδονικὴ σχολή” μὲ κέντρο ἢ ἓνα ἀπὸ τὰ κέντρα τῆς τὴν Θεσσαλονίκη, μὲ κύριο χαρακτηριστικὸ τὸν ἐκφραστικὸ ρεαλισμὸ. Ἐτσι συνυπάρχουν στὸν εὐρύτερο βαλκανικὸ χῶρο δύο τάσεις, πὺ ἐκπορεύονται ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν πρωτεύουσα μὲ τὶς οὐμανιστικὲς ροπὲς καὶ τὴν ἀναζήτησι ἀρχαίων προτύπων, ἢ ἄλλη ἀπὸ τὴν περιφέρεια μὲ τὸν ρεαλισμὸ πὺ προκάλεσαν τὰ ὀξύτατα πνευματικὰ καὶ πολιτικὰ προβλήματα τῆς περιοχῆς. Καὶ οἱ δύο τάσεις ἐπηρέασαν τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τῆς Σερβίας, κυρίως στὸ γύρισμα τοῦ αἵωνα, ἐπὶ κράλη Μιλούτιν.

Τὴν ἐποχὴ τοῦ Στεφάνου Οὐρός Β' Μιλούτιν (1282-1321), μετὰ τὴν ἐδραίωσι τῆς ἐξουσίας του, ἀρχίζει ἔντονος ἐκβυζαντινισμὸς στὴ διοίκησι καὶ τὴν ἱεραρχία, στὸ τυπικὸ τῆς αὐλῆς καὶ στὴν κρατικὴ ἰδεολογία. Σ' αὐτὸ συνέβαλε ὁ γάμος του μὲ τὴν Σιμωνίδα, τὴ θυγατέρα τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα Ἀνδρονίκου Β', καθώς καὶ ἡ ὀλοένα μεγαλύτερη κατάκτησι βυζαντινῶν ἐδαφῶν, πὺ ἔφερε τὴ σερβικὴ ἐξουσία σὲ ἄμεση ἐπικοινωνία καὶ γνωριμία μὲ τὴ βυζαντινὴ κοινωνία καὶ μὲ τὸ βυζαντινὸ διοικητικὸ σύστημα<sup>32</sup>. Ἄν κρίνουμε ἀπὸ τὰ μνημεῖα πὺ τότε κτίστηκαν καὶ διακοσμή-

30. Βλ. Δ. Α. ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ, Τὸ πρόβλημα τῆς ἑλληνικῆς συμβολῆς εἰς τὴν Ἀναγέννησιν, στό: *Μεταβυζαντινὰ καὶ Νέα Ἑλληνικά*, Ἀθήνα 1978, κυρίως σ. 239.

31. Βλ. P. UNDERWOOD, *The Kariye Djami*, I-III, New York 1966.

32. DJURIĆ, *L'art des Paléologues et l'État serbe*, ὁ.π., σ. 180-181. G. SOULIS, *The Serbs and Byzantium during the Reign of Tsar Stephen Dušan (1331-1355) and his Successors*, νεώτ. ἔκδ. Ἀθήνα 1995, κυρίως σ. 115 κ.έ.



θηκαν, φαίνεται ότι ο Μιλούτιν είχε οργανώσει ένα αυλικό εργαστήριο, που διηύθυναν οι σπουδαίοι ζωγράφοι Εὐτύχιος καὶ Μιχαήλ Ἀστραπᾶς με τοὺς συνεργάτες τους, γιατί ὅλες οἱ τοιχογραφίες αὐτῆς τῆς ἐποχῆς φέρουν τὴν ὑπογραφή τους ἢ ἀκολουθοῦν τὴν τεχνική τους. Οἱ δύο καλλιτέχνες εἶχαν ἐργαστῇ στὴν Ἀχρίδα - ὅπου ἐκτέλεσαν τὴν εἰκονογράφηση τῆς ἐκκλησίας τῆς Περιβλέπτου (1295), τοῦ μετέπειτα ναοῦ τοῦ Ἀγίου Κλήμεντος - καὶ στὴ Θεσσαλονίκη (πιθανότατα στὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Εὐθυμίου), εἶχαν ταξιδεύει στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ ἔτσι εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσουν καὶ νὰ υἱοθετήσουν στὴν τεχνική τους τὶς νέες τάσεις τῆς παλαιολόγειας τεχνοτροπίας, πού εἶχε φθάσει τότε στὴν ὠριμότητά της. Στὴν ὑπηρεσία τοῦ Μιλούτιν φαίνεται ὅτι πέρασαν περὶ τὸ 1310, ἀφοῦ κανένα ἀπὸ τὰ δικά τους ἔργα μνημειακῆς ζωγραφικῆς στὴ Σερβία δὲν μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν πρὶν ἀπὸ αὐτὸ τὸ ἔτος<sup>33</sup>.

Μὲ πρόσκληση τοῦ Μιλούτιν ὁ Μιχαήλ καὶ ὁ Εὐτύχιος διακόσμησαν ἐκκλησίες στὴν περιοχὴ τῶν Σκοπίων, ὅπως τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγίου Γεωργίου στὸ Staro Nagoričino (1317), ὅπου ἐπέτυχαν νὰ συνδυάσουν τὶς δύο καλλιτεχνικὲς τάσεις τῆς ἐποχῆς: παρατηρεῖται ἔντονη προτίμηση στὴ ρεαλιστικὴ λεπτομέρεια, ὅπως εἶχε διαμορφωθῇ ἀπὸ τὴ Μακεδονικὴ Σχολή, ἀλλὰ μὲ πιὸ ἐκλεπτυσμένη διατύπωση ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινούπολης<sup>34</sup>. Ἡ ἀνέγερση καὶ εἰκονογράφηση τῆς ἐκκλησίας συνδέεται μὲ τὶς νίκες τοῦ Μιλούτιν ἐναντίον τῶν Τούρκων (1312-1313)<sup>35</sup>, ὅπως συνάγεται καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή πάνω ἀπὸ τὴ δυτικὴ εἰσοδοὺς τῆς ἐκκλησίας, ὅπου ἀναγράφονται οἱ νίκες τοῦ Σέρβου ἡγεμόνα<sup>36</sup>. Στὴ σχετικὴ εἰκονογράφηση ὁ Μιλούτιν, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὴ Σιμωνίδα, προσφέρει ὁμοίωμα τῆς ἐκκλησίας στὸν Ἅγιο Γεώργιο, ὁ ὁποῖος - κι αὐτὸ ἔχει σημασία - τοῦ τείνει ἓνα ξίφος. Ὁ συμβολισμὸς εἶναι φανερός: ὁ Μιλούτιν ἀφιέρωσε τὴν ἐκκλησίαν στὸν στρατιωτικὸ ἅγιο πού τοῦ χάρισε τὴ νίκη καὶ προβάλλεται ὡς συμπαράστατης του καὶ στὶς μελλοντικὲς στρατιωτικὲς ἐπιχειρήσεις του<sup>37</sup>.

Ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ ἔργα αὐτῆς τῆς ἐποχῆς εἶναι ἡ εἰκονογράφηση τῆς

33. DJURIC, *L'art des Paléologues et l'État serbe*, ὁ.π., σ. 182-183 καὶ σημ. 21, ὅπου ἀναφορὰ τῶν τοιχογραφιῶν πού ἀποδίδονται στοὺς δύο ζωγράφους (μὲ τὴ βιβλιογραφία). Βλ. ἐπίσης ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, *Βυζαντινὴ Ζωγραφικὴ*, ὁ.π., σ. 231-232 καὶ 240.

34. DELVOYE, *Βυζαντινὴ Τέχνη*, ὁ.π., σ. 407 καὶ εἰκ. No 196.

35. Στὸ προοίμιο βυζαντινοῦ χρυσοβούλλου τοῦ ἔτους 1313 ἀναφέρεται ἡ βοήθεια πού ὁ Σέρβος βασιλιάς πρόσφερε στοὺς Βυζαντινοὺς ἐναντίον τῶν Τούρκων: βλ. G. OSTROGORSKY, *Ἱστορία τοῦ Βυζαντινοῦ Κράτους*, τ. Γ', Ἀθήνα 1991 (ἐλλ. μ.ε.), σ. 160.

36. I. IVANOV, *Bălgarski starini iz Makedonija* (Βουλγαρικὲς ἀρχαιότητες ἀπὸ τὴ Μακεδονία), Sofia 1931, σ. 132.

37. WELMANS, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, ὁ.π., σ. 112-113.

βασιλικῆς ἐκκλησίας τῶν θεοπατόρων Ἰωακείμ καὶ Ἀννης στὴ Studenica, ποὺ κτίστηκε τὸ 1314 καὶ ἱστορήθηκε μὲ ἐντολὴ τοῦ Μιλούτιν. Οἱ ζωγράφοι δὲν ὑπέγραψαν τὰ ἔργα τους, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία καὶ τὴν τεχνικὴ ἀποδίδονται στὸν Μιχαήλ καὶ τὸν Εὐτύχιο ἢ σὲ μαθητές τους. Ἡ ἐπίδραση τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινούπολης εἶναι ἐδῶ ἰδιαίτερα ἰσχυρὴ: ὁ λυρισμός, ἡ ἁρμονία καὶ ἡ κομψότητά τους θυμίζει τὴ χάρη τῶν ψηφιδωτῶν τῆς Μονῆς τῆς Χώρας<sup>38</sup>. Ὁ κτήτορας τῆς ἐκκλησίας βασιλιάς Μιλούτιν, μὲ στολὴ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα, μὲ τὴ βασίλισσα Σιμωνίδα στὸ πλάι του, εἰκονίζεται, σύμφωνα μὲ τὸ βυζαντινὸ τυπικὸ, νὰ προσφέρει ὁμοίωμα τῆς ἐκκλησίας στοὺς τιμώμενους ἁγίους (εἰκ. 6)<sup>39</sup>.

Ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς πολιτικῆς ἰδεολογίας ἰδιαίτερα σημαντικὴ εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ βασιλικοῦ ζεύγους στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Παναγίας στὴν Gračanica (1320-21), τελευταῖο κτίσμα τοῦ Μιλούτιν: Ἡ Σιμωνίδα φορεῖ στολὴ ποὺ μιμεῖται βυζαντινὰ πρότυπα, ἐνῶ Ὁ Ἄγγελος Κυρίου κρατεῖ πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς τὸ βασιλικὸ στέμμα. Ἡ ἐπιγραφὴ στὰ σλαβικὰ τονίζει τὴ βυζαντινὴ αὐτοκρατορικὴ τῆς καταγωγὴ: “Σιμωνίδα, κράλιτσα, Παλαιολογίνα, θυγατέρα τοῦ αὐτοκράτορα Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου” (εἰκ. 7)<sup>40</sup>. Δεξιὰ τῆς Σιμωνίδας εἰκονίζεται ὁ Μιλούτιν μὲ στολὴ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα καὶ μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς συμβολισμὸς: Ὁ Ἄγγελος Κυρίου κρατεῖ τὸ βασιλικὸ στέμμα πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του, ἐνῶ ἀπὸ ψηλὰ ὁ Χριστὸς τοὺς εὐλογεῖ (εἰκ. 8). Ἡ παρὰσταση ἐκφράζει ἀπόλυτα στὴ γλώσσα τῆς τέχνης τὴ βυζαντινὴ κρατικὴ ἰδεολογία τῆς ἐκ Θεοῦ βασιλείας<sup>41</sup>. Πρέπει νὰ τονιστῇ ὅτι ἡ ἰδεολογία τῆς θείας προέλευσης τῆς ἐξουσίας διαμορφώθηκε στὴ Σερβία ἀκριβῶς ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰ., κατὰ τὴ βασιλείᾳ τοῦ Μιλούτιν, σὲ μιὰ ἐποχὴ μεγάλης ἀνάπτυξης τοῦ Σερβικοῦ κράτους καὶ ἐκβυζαντινισμοῦ τῆς ἐξουσίας, καὶ διατυπώθηκε ἔκτοτε καὶ στὸν τίτλο τοῦ Σέρβου ἡγεμόνα, ὅπως μαρτυροῦν τὰ ἔγγραφα τῆς ἐποχῆς: “*in Christa Boga blagovernnyj kral...*”<sup>42</sup> - ἀντίστοιχο τοῦ τίτλου τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα “ἐν Χριστῷ τῷ Θεῷ πιστὸς βασιλεὺς...”.

Σὲ πιὸ βαθμὸ ἡ ἱστορικὴ συγκυρία ἐπηρέασε τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουρ-

38. Βλ. χαρακτηριστικὰ τὴν ὁμάδα τῶν νεανίδων στὰ Εἰσόδια τῆς Παναγίας: MÜLLER, *Fresques célèbres*, ὁ.π., σ. 51.

39. DELVOYE, *Βυζαντινὴ Τέχνη*, σ. 407-408. MÜLLER, *Fresques célèbres*, ὁ.π., σ. 55.

40. MÜLLER, *Fresques célèbres*, ὁ.π., σ. 121. Πρβλ. ἀντίστοιχα τὴν ἐπιγραφὴ στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Παναγίας Ljeviska στὴν Πριζρένη, ὅπου ὁ Μιλούτιν τονίζει ὅτι εἶναι γαμπρὸς τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα: πρβλ. D. PANIC, *Notre Dame de Ljeviska à Prisren*, Beograd 1961, σ. 11.

41. ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ, Ἡ πολιτικὴ θεωρία τῶν Βυζαντινῶν, Θεσσαλονίκη 1992, κυρίως σ. 7-24.

42. Βλ. ἐνδεικτικὰ τὴν τιτλοφορία τῶν Σέρβων ἡγεμόνων στὰ σερβικὰ ἔγγραφα τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰ.

γία φαίνεται στις τοιχογραφίες της ἐκκλησίας τοῦ Παντοκράτορος στὴ Dečani, ὅπως καὶ σὲ ἄλλα μνημεῖα ἐκείνων τῶν χρόνων. Ἡ ἐκκλησία, ὅπως καὶ ὅλο τὸ μοναστικὸ συγκρότημα, ἄρχισε νὰ κτίζεται ἀπὸ τὸν Στέφανο Dečanski (1321-1331), ἀλλὰ ὁλοκληρώθηκε ἐπὶ Στεφάνου Δουσάν (1331-1355) καὶ οἱ τοιχογραφίες ἐκτελέστηκαν τὴν ἐποχὴ τῆς μεγαλύτερης πολιτικῆς καὶ στρατιωτικῆς ἰσχύος τοῦ Σερβικοῦ κράτους στὸ ἀπὸγειο τῆς ἀκμῆς τοῦ Δουσάν<sup>43</sup>. Ὅπως εἶναι γνωστό, ὁ Δουσάν στέφθηκε τὸ Πάσχα τοῦ 1346 “αὐτοκράτωρ Σερβίας καὶ Ρωμανίας”<sup>44</sup>, σύμφωνα μὲ τὸ ὀρθόδοξο τελετουργικὸ ἀλλὰ χωρὶς τὴν ἀπαραίτητη ἀναγνώριση τοῦ Βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα καὶ τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη. Τὴ στέψη τέλεσε ὁ Σέρβος ἀρχιεπίσκοπος Ἰωαννίκιος, ἀφοῦ προηγουμένως ἀνυψώθηκε σὲ πατριάρχη - ἀντικανονικά, κατὰ τὸ τυπικὸ τῆς Ἀνατολικῆς Ἐκκλησίας -, γεγονὸς πὺν προκάλεσε τὴ διακοπὴ τῶν σχέσεων τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου μὲ τὴ Σερβία καὶ τὴ σερβικὴ Ἐκκλησία. Τὰ γεγονότα αὐτὰ εἶχαν ἄμεσο ἀντίκτυπο στὴν εἰκονογράφηση τῶν ἐκκλησιῶν τῆς ἐποχῆς. Ἐτσι, μεγάλο μέρος τῶν τοιχογραφιῶν στὴ Dečani ἔγιναν ἀπὸ Ἑλληνες ζωγράφους (*pictores greci*) πὺν ἦλθαν ὄχι ἀπὸ τὸ Βυζάντιο ἀλλὰ ἀπὸ τὸ Κότορ τῆς Δαλματίας καὶ ἦταν ἀποκομμένοι ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα. Σὲ πολλὰ παραστάσεις ἀνιχνεύονται δυτικότερα στοιχεῖα. Ὡστόσο, καθὼς ἡ σερβικὴ Ἐκκλησία ἦταν ὀρθόδοξη, παρὰ τὴν ἀντίθεση μὲ τὸ Πατριαρχεῖο, τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα παρέμεινε βυζαντινὸ, ἐμπλουτισμένο σημαντικὰ ἀπὸ τὸ ἐκτεταμένο θεματολόγιο τῶν ἱερῶν κειμένων. Πολλὰ θέματα στὴν εἰκονογράφηση τῆς ἐκκλησίας ἔχουν εὐχαρισθηριακὸ χαρακτήρα καὶ ἐμπνέονται ἀπὸ τὴ διδασκαλία τῶν Ἑσυχαστῶν<sup>45</sup>.

Ὅπως εἶναι γνωστό, τὸ κίνημα τῶν Ἑσυχαστῶν εἶχε ὡς γενεσιουργὸ αἰτία τὴν πνευματικὴ καὶ κοινωνικὴ κρίση τοῦ 14ου αἰ., κρίση γόνιμη, μὲ κέντρο τὴ Θεσσαλονίκη καὶ τὸ Ἅγιον Ὄρος: στὴ σπαρασσόμενη ἀπὸ ἐμφυλίους πολέμους καὶ κοινωνικὰ καὶ θρησκευτικὰς ἐριδες Βυζαντινὴ

43. V. J. DJURIC, *L'art impérial serbe: marques du statut impérial et traits de prestige*, στίο: *Βυζάντιο καὶ Σερβία κατὰ τὸν 14' αἰῶνα, Πρακτικὰ Συμποσίου*, Κέντρο Βυζαντινῶν Ἑρευνῶν / Ε.Ι.Ε., Ἀθήνα 1996, σ. 29-30. Πὰ τίς σερβικὲς κατακτήσεις σημαντικῶτατων ἐλληνικῶν ἑδαφῶν βλ. ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ ΚΑΤΣΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐνα πρόβλημα τῆς ἐλληνικῆς μεσαιωνικῆς ἱστορίας. Ἡ σερβικὴ ἐπέκταση στὴ Δυτικὴ κεντρικὴ Ἑλλάδα στὰ μέσα τοῦ 14' αἰ., Θεσσαλονίκη 1989 μὲ τὴ βιβλιογραφία. Βλ. ἐπίσης G. SOULIS, *The Serbs and Byzantium during the Reign of Tsar Stephen Dušan (1331-1355) and his Successors*, ὅ.π., σ. 31-114.

44. Πὰ τὸν τίτλο τοῦ Δουσάν μετὰ τὴ στέψη του καὶ γενικά τοὺς τίτλους πὺν ἔφερε στὴ διάρκεια τῆς βασιλείας του βλ. Ν. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, *Emperor of the Romans - Emperor of the Romania*, στίο: *Βυζάντιο καὶ Σερβία κατὰ τὸν 14' αἰῶνα*, ὅ.π., σ. 121-128 καὶ κυρίως σ. 124-125.

45. DELVOYE, *Βυζαντινὴ τέχνη*, ὅ.π., σ. 535.

αυτοκρατορία, σὲ ἐποχὴ μεγάλῃς ἐξωτερικῆς ἀπειλῆς, οἱ ἄνθρωποι στράφηκαν πρὸς τὸ θεῖο. Ἐκκλησιαστικοὶ καὶ λαϊκοὶ ἀφιερώθηκαν μὲ πάθος σὲ θρησκευτικὲς συζητήσεις, πού ἐκφράστηκαν κυρίως μὲ τὴν ἀναβίωση τῆς πρακτικῆς τοῦ στοχασμοῦ καὶ μὲ τὸν Ἑσυχασμό. Ὁ Ἑσυχασμὸς ὅμως δὲν ὑπῆρξε μιὰ στεῖρα θρησκευτικὴ ἀντιπαράθεση· μὲ τὴν πνευματικὴ καὶ θρησκευτικὴ κρίση πού προκάλεσε, ἔδωσε ἀφορμὴ νὰ γραφοῦν σημαντικὰ ἔργα, πού ἀποτελοῦν σπουδαία πηγὴ ὅχι μόνο γιὰ τὴ θεωρητικὴ ἀντιμετώπιση αὐτοῦ τοῦ θρησκευτικοῦ κινήματος καὶ τὴν κρίση τῶν ιδεῶν, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ γενικότερο κλίμα τῆς ἐποχῆς<sup>46</sup>. Ὁ Ἑσυχασμὸς γνώρισε εὐρύτατη διάδοση στὸ σλαβικὸ κόσμο, ἰδιαίτερα στὴ Σερβία καὶ τὴ Βουλγαρία<sup>47</sup>, ὅπου ἄσκησε μεγάλη ἐπίδραση στὴν πνευματικὴ καὶ θρησκευτικὴ ζωὴ ἀλλὰ καὶ στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τῶν δύο χωρῶν.

Παράλληλα, ἡ ἤδη διαμορφωμένη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μιλούτιν πολιτικὴ ἰδεολογία ἐνισχύθηκε καὶ ἐπηρέασε καθοριστικὰ τὴν εἰκονογράφηση τῶν ἐκκλησιῶν τῆς ἐποχῆς τοῦ Στέφανου Δουσάν. Ὁ νέος τσάρος θεωροῦσε τὸν ἑαυτό του συνεχιστὴ τῆς παράδοσης τῶν ὁρθόδοξων αυτοκρατόρων, πού εἶχε τὴν ἀρχὴ τῆς στὸν Μέγα Κωνσταντῖνο, καὶ ἐπιδίωκε νὰ τονίσει τὴ θεία προέλευση τῆς ἐξουσίας του<sup>48</sup>. Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη προβάλλεται πολὺ εὐγλωττα στὴν εἰκονογράφηση τῶν ἐκκλησιῶν πού ἰδρύθηκαν λίγο πρὶν ἢ λίγο μετὰ τὴ στέψη του, κυρίως στὴ Dečani, στὸ Peć, στὸ Matejić. Στὴ Dečani εἰκονογραφεῖται τὸ γενεαλογικὸ δένδρο τῶν Νεμανιδῶν, πού μιμεῖται τὴ Ρίζα τοῦ Ἰεσαΐ, μὲ ἐκδηλῆ ἰδεολογικὴ σημασία: στὴ βάση εἰκονίζεται ὁ ἰδρυτὴς τῆς δυναστείας Στέφανος Νεμάνια ὡς μοναχὸς Συμεών, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ του οἱ δύο γιοὶ του, ὁ Ἅγιος Σάββας καὶ ὁ Στέφανος Α' ὁ Πρωτόστεπτος. Ἀκολουθοῦν σὲ δεύτερο ἐπίπεδο οἱ διάδοχοί του βασιλεῖς καὶ στὴν κορυφὴ ὁ Στέφανος Δουσάν, ἐνῶ ἀπὸ πάνω δύο Ἄγγελοι κρατοῦν τὰ ἐμβλήματα τῆς αυτοκρατορικῆς ἐξουσίας, τὸ στέμμα καὶ τὸν λῶρο, καὶ ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ (εἰκ. 9)<sup>49</sup>. Ἐνδεικτικὸ τῆς κρατικῆς ἰδεολογίας πού συμβόλιζε αὐτὴ ἡ παράσταση εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι τὸ γενεαλογικὸ δένδρο τῆς δυναστείας εἰκονογραφεῖται γιὰ πρώτη φορὰ ἐπὶ Μιλούτιν, στὴν ἐκκλησίᾳ τῆς Παναγίας

46. Πρόκειται κυρίως γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Γρηγορίου Παλαμά καὶ τῶν ἀντιπάλων του Βασιλαῆ τοῦ Καλαβροῦ καὶ Γρηγορίου Ἀκίνδυνου, ἔργα σπουδαία γιὰ τίς θρησκευτικὲς ἀναζητήσεις τοῦ καιροῦ τους: J. MEYENDORF, Grégoire Palamas. Défense des saints hésychastes, Louvain 1959. Ο ΙΑΙΟΣ, Introduction à l'étude de Grégoire Palamas, Paris 1959.

47. Βλ. I. DUJČEV, Le Mont Athos et les Slaves au Moyen Age, στί: *Medioevo bizantino-slavo*, I, Roma 1965, σ. 487-510.

48. Ποβλ. ST. NOVAKOVIĆ, Zakonik Stefana Dusana cara Srpskog, 1349 i 1354, Beograd 1898, σ. 4. Βλ. καὶ παραπάνω, σσημ. 43.

49. MÜLLER, Fresques célèbres, ὁ.π., σ. 99.

Ljeviska στήν Πριζρένη (1309-1313) και στή Gračanica<sup>50</sup>, εμφανίζεται πιό ανεπτυγμένο τήν εποχή τοῦ Δουσάν, εποχή ἀποθέωσης τῆς βασιλικῆς ἐξουσίας καί μεγάλης ἀκμῆς τοῦ Σερβικοῦ κράτους, ἀλλά παύει νά εἰκονογραφεῖται μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Δουσάν (1355) καί τῇ διάσπαση τῆς αὐτοκρατορίας του. Τὸ θέμα ἀκολουθεῖ βέβαια βυζαντινὰ πρότυπα: ὅπως συνάγεται ἀπὸ μαρτυρίες τῶν γραπτῶν πηγῶν, ἀνάλογες παραστάσεις εἶχαν ἀρχίσει νά ἱστοροῦνται στὸ Βυζάντιο ἀπὸ τὸν 12ο αἰ.<sup>51</sup> καί πολλαπλασιάστηκαν τοὺς ἐπόμενους αἰῶνες· ὁ λόγος αὐτῆς τῆς ἀπεικόνισης ὑπῆρξε ἡ κρίσιμη πολιτικὴ κατάσταση καί οἱ δυναστικὲς ἔριδες στὸ Βυζάντιο, ποὺ ἔκαναν ἔντονη τὴν ἀνάγκη βεβαίωσης καί ἐνίσχυσης τῆς νόμιμης δυναστείας.

Στὴ Σερβία, ἡ ἴδια τάση ἐνίσχυσης τοῦ κύρους τῆς δυναστείας καί προβολῆς τῆς αὐτοκρατορικῆς ιδεολογίας ἐκφράζεται καί στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὸ Matejić (1346-1355). Ἐδῶ ὅμως στὴν ἀπεικόνιση τοῦ γενεαλογικοῦ δένδρου τῶν Νεμανιδῶν, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ μέλη τῆς βασιλεύουσας δυναστείας, εἰκονίζονται καί βυζαντινοὶ αὐτοκράτορες καί μέλη τῆς βουλγαρικῆς δυναστείας τῶν Ἀσέν. Ὅπως εὐστοχα παρατήρησε ὁ V. Djurić, ἡ σύνθεση ἐκφράζει τὶς ἀπαιτήσεις τῆς στιγμῆς καί τὰ σχέδια τοῦ τσάρου: ὁ Δουσάν ἐπιχειρεῖ ἐδῶ νά τονίσει τοὺς δεσμοὺς συγγένειας μὲ τὴ βυζαντινὴ καί τὴ βουλγαρικὴ δυναστεία, γεγονός ποὺ ἔμμεσα νομιμοποιεῖ τὶς φιλοδοξίες του στὸ βυζαντινὸ θρόνο· ἀποτελεῖ δηλ. εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τῶν βλέψεων τοῦ Δουσάν στὴν κληρονομία τοῦ Βυζαντίου. Ταυτόχρονα ὅμως διατρανώνει καί τὴν ιδέα μιᾶς πολυεθνικῆς αὐτοκρατορίας ποὺ περιλάμβανε Σέρβους, Ἕλληνες καί Βουλγάρους, ιδέα ποὺ διατυπώθηκε τότε καί στὸν τίτλο τοῦ αὐτοκράτορα<sup>52</sup>.

50. Πρβλ. B. TODIĆ, Portraits des saints Syméon et Sava au XIV<sup>e</sup> siècle. Contribution à la connaissance de l'idéologie de l'État et de l'Eglise serbes, στὸ: *Βυζάντιο καί Σερβία κατὰ τὸν ΙΔ' αἰώνα*, ὅ.π., σ. 132 καί DJURIĆ, L'art impérial serbe, ὅ.π., σ. 41.

51. Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, Εἰκαστικὲς ἐκφάνσεις τῆς πολιτικῆς ιδεολογίας τοῦ Στέφανου Dušan σὲ μνημεῖα τῆς ἐποχῆς του καί τὰ βυζαντινὰ πρότυπά τους, στὸ: *Βυζάντιο καί Σερβία κατὰ τὸν ΙΔ' αἰώνα*, ὅ.π., κυρίως σ. 152-153 καί 154 κ.έ.

52. DJURIĆ, L'art des Paléologues et l'État serbe, ὅ.π., σ. 189-190. Ο ΙΔΙΟΣ, L'art impérial serbe, ὅ.π., κυρίως σ. 30, 41 κ.έ. Πρβλ. καί τοὺς τίτλους τοῦ Στέφανου Δουσάν σὲ ἔγγραφα τῆς ἐποχῆς, π.χ. *Actes serbes de Chilandar*, No 40 (1348): "Stefan v Christa Boga blagovernij car i samodržac Srbijem i Grekom i Bálgarom i Arbanasom" (= Στέφανος ἐν Χριστῷ τῷ Θεῷ εὐσεβῆς τσάρος καί "αὐτοκράτωρ" Σέρβων καί Ἑλλήνων καί Βουλγάρων καί Ἀλβανῶν). Ἄς σημειωθῇ ὅτι ὁ ὅρος samodržac, ποὺ μεταφράζεται συνήθως "αὐτοκράτωρ", δὲν ἀντιστοιχεῖ θεσμικά στὸ βυζαντινὸν τίτλο τοῦ αὐτοκράτορος ἢ τοῦ λατινικοῦ imperator, ἀλλὰ δηλώνει ἀπλῶς τὸν ἀνεξάρτητο, τὸν αὐτεξούσιο ἡγεμόνα. Πρβλ. MARIE NYSTAZOPOULOU-PÉLÉKIDOU, La tradition post-byzantine et la présence de l'Hellénisme dans les Principautés danubiennes, στὸ: *Relations Gréco-roumaines. Interculturalité et identité nationale*, Κέντρο Νεοελληνικῶν Ἐρευνῶν /Ε.Ι.Ε., Ἀθήνα 2004, σ. 43, μὲ τὴ βιβλιογραφία.

Αυτή την εποχή των τεταμένων σχέσεων ανάμεσα στο Οικουμενικό Πατριαρχείο και τη σερβική Έκκλησία, έγινε προσπάθεια να τονιστεί η πίστη στην Όρθοδοξία: έτσι πολλαπλασιάζονται τα πορτραίτα των Σέρβων αγίων, αλλά και αγίων του Αγίου Όρους και της Θεσσαλονίκης και ιεραρχών της Έκκλησίας της Αχρίδας. Η τάση αυτή είχε αρχίσει ήδη την εποχή του Μιλούτιν αλλά τώρα αναπτύσσεται, καθώς το Σερβικό κράτος επεκτάθηκε ακόμη περισσότερο σε εδάφη ελληνικά και η Έκκλησία της Αχρίδας εντάχθηκε στη δικαιοδοσία της σερβικής Έκκλησίας. Επίσης εικονογραφούνται οικουμενικές σύνοδοι μαζί με τις σερβικές τοπικές συνόδους, που είχαν συγκληθεί με σκοπό την οργάνωση της Έκκλησίας της Σερβίας. Τοπικές σύνοδοι είχαν και παλαιότερα, επί Μιλούτιν, εικονογραφηθεί<sup>53</sup>. Τώρα όμως η σύνθεση αναπτύσσεται περισσότερο και προστίθενται οικουμενικές σύνοδοι, ακριβώς για να τονίσουν τον ορθόδοξο χαρακτήρα της σερβικής Έκκλησίας και τους δεσμούς της με την άποστολική παράδοση<sup>54</sup>. Έτσι στην έκκλησία του Αγίου Δημητρίου στο Ρεέ μαζί με τις δύο πρώτες οικουμενικές συνόδους εικονίζεται ή ιστορική πρώτη τοπική σύνοδος που έθεσε τα θεμέλια της ανεξάρτητης σερβικής Έκκλησίας και ή οποία συγκλήθηκε στο μοναστήρι της Ζίτσα από τον ιδρυτή της και πρώτο αρχιεπίσκοπο Άγιο Σάββα, με μέλη τους νεοεκλεγέντες Σέρβους επiscopόπους. Σε μία δεύτερη τοιχογραφία εικονίζεται σε τοπική σύνοδο ο ιδρυτής της δυναστείας Στέφανος Νεμάνια να απονέμει την εξουσία στον διαγγονό του Στέφανο Μιλούτιν, ενώ από ψηλά ο Χριστός εύλογεί. Η παράσταση έχει στόχο να τονίσει και πάλι την πολιτική νομιμότητα και τον πνευματικό δεσμό της οικογένειας των Νεμανιδών με την ορθόδοξη Έκκλησία, και εκτελέστηκε με εντολή του Στέφανου Δουσάν, πιθανότατα το 1345-6<sup>55</sup>, δηλ. ακριβώς την εποχή που θέλησε να εδραιώσει την ισχύ του με την στέψη του σε αυτοκράτορα.

Στο ίδιο ιδεολογικό πλαίσιο εντάσσονται και ανάλογες τοιχογραφίες σε εκκλησίες στο Ρεέ, Dečani και Matejić, όπως και στην Αγία Σοφία Αχρίδας<sup>56</sup>, στις οποίες εικονίζεται ο Δουσάν και μέλη της οικογένειάς του μαζί με εκκλησιαστικούς, τον Άγιο Σάββα, τον πατριάρχη Ίωαννίκιο και ιεράρχες,

53. Π.χ. στον Άγιο Άχίλλειο στο Arilje (1293-95) εικονίζεται ή σύνοδος που συγκλήθηκε από τον Στέφανο Νεμάνια κατά των αίρετικών, βογομίλων ή καθολικών: πρβλ. WELMANS, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, ό.π., σ. 116.

54. Βλ. TODIĆ, *Portraits des saints Syméon et Sava au XIVe siècle*, ό.π., σ. 129-139 και κυρίως σ. 138.

55. Πρβλ. D. OBOLENSKY, *Η βυζαντινή Κοινοπολιτεία. Η Ανατολική Ευρώπη, 500-1453*, ελλην. μετάφρ., Θεσσαλονίκη 1991, τ. Β', σ. 734 και εικ. 62 (βλ. και σ. 735 κ.έ. άλλες απεικονίσεις της σερβικής δυναστείας).

56. DJURIĆ, *L'art impérial serbe*, ό.π., σ. 38 κ.έ. και 30.

μέ τὰ διάσημα τῆς ἐξουσίας τους ὅμοια μέ τοῦ Βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα καί τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη ἀντίστοιχα. Οἱ παραστάσεις αὐτές ἔχουν προφανῆ σκοπό νά τονίσουν τίς ἀρμονικές σχέσεις κράτους καί Ἐκκλησίας καί ταυτόχρονα νά νομιμοποιήσουν τή στέψη τοῦ Δουσάν καί νά ἐξάρουν τή μεγάλη σημασία της. Τήν ἴδια συμβολική σημασία ὑπερετοῦν καί τὰ πορτραῖτα τοῦ Στέφανου Δουσάν, πού ἐκφράζουν τή δύναμη τοῦ τσάρου καί τονίζουν τή θεία προέλευση τῆς ἐξουσίας του. Ἀπό αὐτά τὸ πιό ἀντιπροσωπευτικό, μέ τὸν Χριστὸ νά ἐπιστέφει, ἱστορήθηκε στοὺς μοναστήρι τοῦ Lespovo γύρω στοὺς 1349 καί ἀποτυπώνει μέ ἰδιαίτερη ἔνταση τὴν ἰσχυρὴ προσωπικότητα τοῦ πιό σημαντικοῦ Σέρβου ἡγεμόνα.

Μετά τὸ θάνατο τοῦ Δουσάν (1355), ἡ τουρκικὴ ἀπειλὴ προκάλεσε νέα προσέγγιση ἀνάμεσα στοὺς Βυζάντιο καί τὰ σερβικά κράτη πού προήλθαν ἀπὸ τὴ διάσπαση τῆς αὐτοκρατορίας του. Αὐτὸ εἶχε σάν συνέπεια τὴν ἐπανασύνδεση μέ τίς καλλιτεχνικές τάσεις τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Στὰ τέλη τοῦ 14ου, καί τίς ἀρχές τοῦ 15ου αἰ. μέ τὴν προέλαση τῶν Τούρκων, τὸ σερβικὸ πολιτιστικὸ κέντρο μετατοπίστηκε βορειότερα, στὴν περιοχὴ τοῦ Μοράβα. Τὸ ὁδυνηρὸ συναίσθημα ὅτι προσεγγίζει τὸ τέλος δημιούργησε ἐκεῖ τὴν καλλιτεχνικὴ κίνηση πού ὀνομάστηκε “σχολὴ τοῦ Μοράβα” καί ἐξέφραζε σὲ ὑψηλὸ καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο ἓναν ἐκλεπτυσμένο μυστικισμό καί ὅλη τὴν εὐαισθησία καί τὴν ἀνησυχία γιὰ τὴν ἐπερχόμενη σκλαβιά. Ἡ ἐκμετάλλευση τῶν μεταλλείων ἀργύρου καί χαλκοῦ τοῦ Ρούτνικ ἔδωσε τὰ ὑλικά μέσα γιὰ τὴν ἐκτέλεση ἐκεῖ σημαντικῶν ἔργων, ἐνῶ ἡ ἐγκατάσταση Ἑλλήνων λογίων καί καλλιτεχνῶν προερχόμενων κυρίως ἀπὸ τὴν Μακεδονία, πού μετανάστευσαν γιὰ νὰ ἀποφύγουν τὴν τουρκικὴν κατάκτηση, συνέδεσε ξανά τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία μέ τὴν παλαιολόγια τεχνοτροπία. Κατὰ τοὺς εἰδικούς, οἱ καλλιτέχνες ἰδρυτὲς τῆς σχολῆς τοῦ Μοράβα πρέπει νὰ κατάγονταν ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη<sup>57</sup>. Ἀπὸ τὰ πιό σημαντικὰ μνημεῖα εἶναι ἡ μοναστηριακὴ ἐκκλησία τῆς Resava (Manasija), πού κτίστηκε καί εἰκονογραφήθηκε μεταξὺ 1407 καί 1418. Ὁ ἰδρυτὴς τῆς μονῆς, δεσπότης Στέφανος Λαζάρεβιτς (1402-1427), εἰκονίζεται ἐδῶ μέ τὰ διάσημα τοῦ ἀντίστοιχου βυζαντινοῦ ἀξιώματος καί φορεῖ ἕνδυμα πού κομοῦν βυζαντινοὶ δικέφαλοι αἱετοί, ἐνῶ ἀπὸ ψηλὰ ἄγγελοι τοῦ τείνουν τὸ ξίφος καί τὸ ἀκόντιο καί ὁ Χριστὸς εὐλογεῖ. Ὁ συμβολισμὸς εἶναι κι ἐδῶ εὐγλωττος: τονίζεται ἡ σύνδεση μέ τὴ βυζαντινὴ παράδοση καί ἡ ἐκ Θεοῦ ἐξουσία τοῦ δεσπότη καί ταυτόχρονα προβάλλεται ἡ πίστη ὅτι μέ τὴ θεϊκὴ εὐλογία καί προστασία ὁ Σέρβος δεσπότης θὰ νικήσει τοὺς ἐχθροὺς τῆς χώρας του<sup>58</sup>. Ἀνάμεσα στίς

57. Ὁ.π., σ. 55.

58. Πὰ τὴ σχολὴ τοῦ Μοράβα, τὸ μοναστήρι τῆς Ρεσάβα, κέντρο φιλολογικὸ καί καλλιτεχνικόν,



τοιχογραφίες που άπληχούν την κρισιμότητα της έποχης έπισημαίνω ιδιαίτερα τις έκφραστικές, γεμάτες χάρη συχνές παραστάσεις με τους στρατιωτικούς άγιους (εικ. 10)<sup>59</sup>, που έκφράζουν την ύστατη έλπίδα ότι με την ύπερβατική προστασία τους θα σωθή ή χώρα από τον έπερχόμενο τουρκικό κίνδυνο.

Στή Βουλγαρία τον 14ο αϊ., κατά τη βασιλεία του ίκανού ήγεμόνα Ίβάν-Άλεξάνδρου (1331-1371) παρατηρείται γενικότερη ανάκαμψη του κράτους, που έδωσε τη δυνατότητα σέ μιá άξιόλογη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Είναι γνωστό τó αύτοκρατορικό σκριπτώριο με την πλούσια παραγωγή χειρογράφων, ίστορημένων με θαυμάσιες μικρογραφίες, που άποδίδονται σέ "Έλληνες καλλιτέχνες"<sup>60</sup>. Δυστυχώς ή γνώση μας για τη μνημειακή ζωγραφική αύτης της έποχης είναι σχετικά περιορισμένη, γιατί πολλά μνημεία καταστράφηκαν από τους Τούρκους, που μετά την κατάκτηση (1393, 1396) έγκαταστάθηκαν άθρόοι στήν εύφορη χώρα και συχνά χρησιμοποιήσαν ύλικά από τά μνημεία για τις οίκοδομές τους<sup>61</sup>. Στις τοιχογραφίες που διασώθηκαν σέ έκκλησίες της έπαρχίας διακρίνεται ένας άφηγηματικός ρεαλισμός που πηγάζει από μιá λαϊκότερη τέχνη. Αντίθετα, στίς έκκλησίες που ίστορήθηκαν με πρωτοβουλία του τσάρου ή άξιωματούχων της αύλης, οί όποιοι είχαν τη δυνατότητα νά ένημερώνονται για τις έξελίξεις της βυζαντινής τέχνης, οί τοιχογραφίες με την έπιμελημένη έκτέλεση φέρουν έντονη την επίδραση της Κωνσταντινούπολης, όπως στόν τρούλλο και την άψίδα του Άγίου Γεωργίου στή Σόφια και στόν Άγιο Πέτρο και Παύλο στο Βέλικο Τίρνοβο, που ή τεχνοτροπία τους θυμίζει τις τοιχογραφίες της Όδηγήτριας και της Περιβλέπτου στο Μυστρά. Τήν επίδραση της Βασιλεύουσας μαρτυρούν και οί έλάχιστες τοιχογραφίες που έχουν διασωθή από τά ενδιαφέροντα μνημεία του 14ου αϊ. στή Μεσημβρία<sup>62</sup>, όπως και οί τοιχογραφίες στή βραχώδη έκκλησία του Ίβάνοβο, που έγιναν με έντολή του Ίβάν-Άλεξάνδρου και όφείλονται στόν χρωστήρα άξιόλογου βυζαντινού ζωγράφου<sup>63</sup>.

Τό πιό σημαντικό έργο αύτης της έποχης είναι ή νέα εικονογράφηση στο

και την εικονογράφηση βλ. DJURIĆ, *L'art impérial serbe*, ό.π., σ. 27 κ.έ., 51, 55. Πρβλ. WELMANS, *Le portrait dans l'art des Paléologues*, ό.π., σ. 113, DELVOYE, *Βυζαντινή Τέχνη*, ό.π., σ. 416-417. BOLENSKY, *Η βυζαντινή Κοινοπολιτεία*, τ. Β', ό.π., σ. 569-570.

59. MÜLLER, *Fresques célèbres*, ό.π., σ. 125.

60. DJURIĆ, *L'art impérial serbe*, ό.π., σ. 49.

61. DELVOYE, *Βυζαντινή Τέχνη*, ό.π., σ. 417.

62. Βλ. V. GJUZELEV, *Mesembria durant le XIVe siècle: histoire, population et monuments*, στό: *Ό Μανουήλ Πανσέληνος και ή έποχή του*, Ίνστιτούτο Βυζαντινών Έρευνών /Ε.Ι.Ε., Άθήνα 1999, κυρίως σ. 155-157, με τη βιβλιογραφία.

63. A. GRABAR, *Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues*, *Byzantion* 25-27 (1957) 581-590.

όστεοφυλάκιο του Βαčκονο, πού χρονολογείται μεταξύ 1344 και 1363, κατά την τελευταία δηλ. ανάκτηση της περιοχής, όποτε τó μοναστήρι εξελίχθηκε σέ σημαντικό πολιτιστικό κέντρο. Από τó σύνολο τών τοιχογραφιών έπισημαίνω τή σύνθεση στίς κόγχες (άλλοτε παράθυρα πού τοιχίστηκαν) τού όστεοφυλακίου, όπου έκφράζεται εϋγλωττα ή πολιτική ιδεολογία τού τσάρου. Συγκεκριμένα, ό Ίβάν-Άλέξανδρος εικονίζεται μέ στολή και τά σύμβολα τής έξουσίας όμοια μέ βυζαντινού αϋτοκράτορα, ενώ δύο Άγγελιοι τοποθετούν τó στέμμα στήν κεφαλή του και ή Θεοτόκος έπιστέφει (εικ. 11). Η παράσταση έκφράζει κι έδω τήν κρατική ιδεολογία τής έκ Θεού έξουσίας, όπως στίς αντίστοιχες παραστάσεις τής Σερβίας τόν 14ο αϊ. Η έπιγραφή (τώρα τελείως σβησμένη), γραμμένη έλληνικά, φαίνεται ότι εξέφραζε τς αϋτοκρατορικές επιδιώξεις τού Βούλγαρου τσάρου: *“Ιω(άννης) έν Χ(ριστ)ώ τῷ Θεῷ εϋσεβής βασιλεύς και αϋτοκράτωρ τών Βουλγάρων και τών Ρωμαίων Άλέξανδρος”*. Δίπλα εικονίζεται ό Άγιος Ίωάννης Θεολόγος, “σύμβολο τής χριστιανικής σοφίας και πάτρωνας τού τσάρου”, και άπέναντι ό Άγιος Κωνσταντίνος, θεμελιωτής τού χριστιανισμού στο Βυζάντιο, και ή Άγία Έλένη, δύο “πρότυπα τού ιδανικού χριστιανού ήγεμόνα”. Ειδικότερα, ή άπεικόνιση τού Μεγάλου Κωνσταντίνου έπιχειρεϊ νά συνδέσει τόν Βούλγαρο ήγεμόνα μέ τήν παράδοση τών Βυζαντινών αϋτοκρατόρων, τάση πού διαπιστώνεται και σέ χωρίο ένός Ψαλτηρίου, πού έκτελέστηκε στή Βουλγαρία τó 1337 και όπου ό Ίωάννης-Άλέξανδρος χαρακτηρίζεται “για τήν πίστη και τήν εϋσεβεία του” “νέος Κωνσταντίνος”, ενώ σέ ένα άλλο κείμενο όνομάζεται “νέος Δαβίδ”. Και έδω έπαναλαμβάνονται οι ίδιοι χαρακτηρισμοί πού άπηχούν τήν ίδια ιδεολογική αντίληψη και τς ίδιες πολιτικές επιδιώξεις. Στίς κάτω κόγχες τού κτηρίου εικονίζονται οι ίδρυτές τής μονής και οι παλαιότεροι διακοσμητές τού όστεοφυλακίου: ό κτήτορας Γρηγόριος Πακουριανός και ό άδελφός του Άπάσιος, καθώς και οι δύο μοναχοί Γεώργιος και Γαβριήλ, στους όποιους προφανώς όφείλεται ή διακόσμηση τού τέλους τού 12ου αϊ. Αϋτές οι παραστάσεις έχουν για στόχο νά τονίσουν τή συνέχεια στή χορηγική παράδοση τής μονής, παρά τς μεγάλες πολιτικές διακυμάνσεις<sup>64</sup>. Τó σύνολο έπιχειρεϊ νά έκφράσει στή γλώσσα τής τέχνης τήν εικόνα ένός ήγεμόνα πιστού στήν όρθόδοξη παράδοση, τού όποιου ή έξουσία πηγάζει από τόν Θεό, μέ σαφείς επιδιώξεις κυριαρχίας στους “Ρωμαίους”, δηλ. στο Βυζαντινό κράτος, σέ μιá έποχή μεγάλης πολιτικής κάμψης τού Βυζαντίου.

64. “Όσα άναφέρω για τήν εικονογράφηση τού όστεοφυλακίου τόν 14ο αϊ. βασίζονται στο πρόσφατο συλλογικό έργο τών BAKALOVA - KOLAROVA - POPOV - TODOROV, *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, ό.π. (σημ. 9) και κυρίως στή μελέτη τής BAKALOVA, *Images of the 14th Century*, κεφ. VI, σ. 117-123.

Στή Ρουμανία ή μνημειακή ζωγραφική εμφανίζεται μετά την ίδρυση τών ήγεμονιών τών 14ο αϊ., όποτε διαμορφώθηκε τó κατάλληλο πολιτικό πλαίσιο και δόθηκαν οί ύλικές δυνατότητες γιά τήν καλλιτεχνική δημιουργία<sup>65</sup>, δραστηριότητα πού συνεχίστηκε μέ έντονότερους ρυθμούς τούς επόμενους αιώνες. Ή εικονογράφηση τών εκκλησιών τής Βλαχίας και τής Μολδαβίας, πέρα από τά καθαρώς θρησκευτικά θέματα, επηρεάστηκε καιρία από τούς αγώνες τών Ρουμάνων ήγεμόνων έναντίον τών Όθωμανών, αλλά και από τήν προσπάθειά τους νά ένισχύσουν τó κύρος τής εξουσίας τους υπό τήν επίδραση τής βυζαντινής κρατικής ιδεολογίας. Ή τεχνοτροπία και ή θεματική στήν εικονογράφηση δέχθηκαν τήν ισχυρή επίδραση τής τέχνης τής Κωνσταντινούπολης και τών γειτονικών όρθόδοξων χωρών, τής Σερβίας και τής Βουλγαρίας.

Τό παλαιότερο πολύ αξιόλογο μνημείο τής Βλαχίας είναι ή ήγεμονική εκκλησία του Άγίου Νικολάου στήν Curtea de Argeș, πού κτίστηκε τó 1351-52 και ίσορρήθηκε γύρω στο 1364-66. Ή Curtea de Argeș άποτελοΰσε τότε σημαντικό κέντρο πολιτικό και εκκλησιαστικό: ήταν ή έδρα του ήγεμόνα, όπως και του μητροπολίτη μετά τήν αναγνώριση από τó Οίκουμενικό Πατριαρχείο τής Έκκλησίας τής Βλαχίας ως ανεξάρτητης μητρόπολης (1359). Οί τοιχογραφίες του Άγίου Νικολάου άποτελοΰν ένα από τά πιό σημαντικά σύνολα παλαιολόγειας τέχνης στή Ρουμανία και εκφράζουν τόν βαθύ άνθρωπισμό τής παλαιολόγειας αναγέννησης. Έκτελέστηκαν, κατά τó μεγαλύτερο μέρος, από Έλληνες ζωγράφους, όπως δείχνουν και οί έλληνικές επιγραφές, και έμπνέονται από τά ψηφιδωτά τής Μονής τής Χώρας. Έπισημαίνω τήν παράσταση του ήγεμονικού ζεύγους πού εικονίζεται σύμφωνα μέ τó βυζαντινό τυπικό.

Λίγα χρόνια άργότερα κτίστηκε ή μοναστηριακή εκκλησία στήν Cozia (1388). Στίς τοιχογραφίες της είναι εκδηλη ή τάση έκλεπτυσμένου μυστικισμού, πού παραπέμπει στή σχολή του Μοράβα<sup>66</sup>. Ό κήτορας τής μονής Mircea ó Παλαιός, Mircea cel Bătrın (1386-1418), πού πολέμησε γενναία έναντίον τών Τούρκων στή μάχη τής Νικόπολης (1396), εικονίζεται στήν άφιερωτική τοιχογραφία μέ ένδυμασία πού μιμείται δυτικά πρότυπα, φορεϊ όμως πορφυρά ύποδήματα μέ τόν δικέφαλο άετό. Τó στοιχείο αυτό επαναλαμβάνεται και σέ μεταγενέστερα πορτραίτα του και άποτελεϊ μιá πρώτη προσπάθεια άποτύπωσης στήν τέχνη τής βυζαντινής άυτοκρατορικής ιδέας και τής βυζαντινής κληρονομιάς, τάση πού τότε αρχίζει νά διαμορφώνεται στήν Βλαχία<sup>67</sup>. Αΰτή τήν εποχή έξ άλλου άποκραυαλλώνεται και ή ιεραρχία

65. Πρβλ. BOBOLENSKY, Ή βυζαντινή Κοινοπολιτεία, τ. Β', ό.π., σ. 570.

66. DELVOYE, Βυζαντινή Τέχνη, ό.π., σ. 419.

67. Πρβλ. ST. BREZEANU, A Byzantine Model for Political and State Structure in Southeastern

στήν ήγεμονική αὐλή και δημιουργοῦνται ἀξιώματα ποὺ ἀκολουθοῦν στήν ὁρολογία και στο περιεχόμενο βυζαντινὰ πρότυπα<sup>68</sup>.

Μετὰ τὴν Ἀλωση τῆς Κωνσταντινούπολης, ἡ βυζαντινὴ παράδοση, ἐνισχυμένη ἀπὸ τὴν ἰσχυρὴ παρουσία τῆς ὀρθόδοξης Ἐκκλησίας και τοῦ ἑλληνικοῦ στοιχείου, σφράγισε τὴν πολιτικὴ ἰδεολογία τῶν Ρουμάνων ἡγεμόνων. Μὲ τὴν ὑποδούλωση ἀπὸ τοὺς Τούρκους τῶν γειτονικῶν ὀρθόδοξων κρατῶν, τῆς Βουλγαρίας και τῆς Σερβίας, οἱ βοεβόδες τῆς Βλαχίας και τῆς Μολδαβίας ἦταν οἱ μόνοι Βαλκάνιοι ὀρθόδοξοι ἡγεμόνες μὲ ἡμιавтоνομο καθεστῶς (ἀπὸ τὸ 1513) και διεκδικοῦσαν, καθένas γιὰ λογαριασμό του, τὴ βυζαντινὴ κληρονομία στήν οἰκουμενική τῆς διάσταση<sup>69</sup>. Ἡ βυζαντινὴ ἀντίληψη τῆς ἐξουσίας ἐκφράστηκε εὐγλωττα ὄχι μόνον στήν εἰκονογράφηση τῶν ἐκκλησιῶν ἀλλὰ και στίς γραπτές πηγές, στήν τιτλοφορία τῶν ἡγεμόνων και στήν πολιτικὴ πρακτική<sup>70</sup>.

Στὴ Βλαχία ὁ ἀγώνας ἐναντίον τῶν Τούρκων και ἡ βυζαντινὴ κρατικὴ ἰδεολογία ἀποτυπώθηκαν ἐντυπωσιακὰ στήν τέχνη τὴν ἐποχὴ τοῦ ἡγεμόνα Neagoe Basarab (1512-1521), ποὺ ὑποστήριξε θερμὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία και ἀναδείχθηκε σὲ προστάτη τῶν ὑπόδουλων ὀρθόδοξων χριστιανῶν. Μὲ ἐντολὴ του κτίστηκε στήν Curtea de Argeș ἡ μοναστηριακὴ ἐκκλησία (1512-1517), ἓνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα μνημεῖα τῆς Ρουμανίας<sup>71</sup>. Ἡ μεγαλοπρεπὴς τελετὴ τῶν ἐγκαίνιων τῆς ἐκκλησίας τὸ 1517, ποὺ μὲ τὴν παρουσία τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχου, τεσσάρων Ἑλλήνων μητροπολιτῶν, τοῦ πρώτου και ἡγουμένων τοῦ Ἀγίου Ὁρους προσέδωσε συμβολικὴ σημασία στήν τελετὴ, παραπέμποντας σὲ ἀντίστοιχα ἐγκαίνια στὴ Βασιλεύουσα,

---

Europe between the Thirteenth and the Fifteenth Centuries, στό: *Politics and Culture in Southeastern Europe*, Bucarest 2001, κυρίως σ. 88, ὅπου ὁμως, κατὰ τὸν συγγραφέα, ἡ χρῆση τοῦ δικέφαλου ἀετοῦ ἀπὸ τὸν Mircea ἐκφράζει τίς βλέψεις τοῦ Βλάχου ἡγεμόνα ἐπὶ τῆς Δοβρουτσᾶς, περιοχῆς τὴν ὁποία διοικοῦσε ὡς τότε ὁ δεσπότης Dobrotitsa. Πρβλ. R. THEODORESCU, *Autour de la "despoteia" de Mircea l'Ancien*, στό: *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest 1971, Bucarest 1975, σ. 625-635, ἐπανεκδ. Ο ΙΔΙΟΣ, *Roumains et Balkaniques dans la civilisation Sud-Est Européenne*, Bucarest 1999, σ. 251-266 και κυρίως σ. 257, σὲ συνάφεια μὲ τὸν βυζαντινὸ τίτλο τοῦ "δεσπότη", ποὺ πῆρε τότε ὁ Mircea.

68. Πρβλ. ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΕΛΕΚΙΔΟΥ, Βυζαντινὴ ὁρολογία στὴ διοίκηση και τὴν οἰκονομία τῶν Μεσαιωνικῶν Βαλκανικῶν Κρατῶν, ὁ.π. (σημ. 29), κυρίως σ. 616-617.

69. D. NASTASE, *L'héritage impérial byzantin dans l'art et l'histoire des pays Roumains*, (Fondation Européenne Dragan), Milan 1976, σ. 13-14. P. NASTUREL, *Considérations sur l'idée imperiale chez les Roumains*, *Byzantina* 5 (1973) 397-413.

70. Πρβλ. ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΕΛΕΚΙΔΟΥ, *La tradition post-byzantine*, ὁ.π., σ. 41-47, μὲ τὴ βιβλιογραφία.

71. Βλ. γενικὰ Ο. TAFRALI, *Monuments byzantins de Curtea de Arges*, Paris 1931.

είναι ένδεικτική της πολιτικής ιδεολογίας του Βλάχου ήγεμόνα, που είχε δημιουργήσει γύρω του μια “βυζαντινή αύλη”<sup>72</sup>. Στο έσωτερικό της εκκλησίας φαίνεται ότι υπήρχε ένα έμβληματικό σύνολο εικόνων στρατιωτικών άγιων, που τώρα έχει χαθεί, και στην έξωτερική όψη τοιχογραφίες με σαφή αντι-όθωμανικό πνεύμα. Ο ίδιος ό βοεβόδας εικονίζεται με ένδυμα βυζαντινών αυτοκρατόρων διακοσμημένο με τον δικέφαλο άετό. Αύτη ή προβολή στην τέχνη της βυζαντινής κληρονομιάς βρίσκει τή θεωρητική της στήριξη στις “Διδαχές” του Neagoe προς τον γιό του Θεοδοσίο (*Invataturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*) - έργο που παραπέμπει στο “Προς τον ίδιον Υιόν Ρωμανόν” του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου-, και τήν έφαρμογή της στη γενικότερη πολιτική και τήν τιτλοφορία των ήγεμόνων, στο τελετουργικό της Έκκλησίας και στο τυπικό της αύλης της Βλαχίας<sup>73</sup>.

Στή Μολδαβία ή καλλιτεχνική δημιουργία άρχίζει νά αναπτύσσεται μετά τήν πώση του Βυζαντίου, κατά τó δεύτερο μισό του 15ου και τις άρχές του 16ου αϊ., και παρουσιάζει μεγάλη άνθηση και πρωτοτυπία τήν έποχή του Στεφάνου Γ' του Μεγάλου, Stefan III cel Mare (1457-1504) - υπέρμαχου μιάς χριστιανικής σταυροφορίας έναντίον των άλλοθρήσκων - όπως και του γιού του Petru Rareș (1527-1538, 1541-46). Αύτη τήν έποχή των άγώνων έναντίον των Όθωμανών για τήν άνεξαρτησία της χώρας, οί Ρουμάνοι ήγεμόνες ακολουθοϋν με συνέπεια μια πολιτική οικονομικής στήριξης των εκκλησιαστικών ιδρυμάτων και ένίσχυσης του κύρους της Όρθόδοξης Έκκλησίας συμμαχου τους στην άμυνα κατά του κατακτητή. Από τά πιό σημαντικά έργα μνημειακής ζωγραφικής είναι ή μοναστηριακή εκκλησία άφιερωμένη πολϋ συμβολικά στον στρατιωτικό Άγιο Γεώργιο στο Voroneț (1488), όπου εικονίζεται ό ιδρυτής της μονής Στέφανος μαζί με τήν οίκογένειά του νά προσφέρει όμοίωμα της εκκλησίας στον ένθρονο Χριστό, ό όποιος έχει στα δεξιά του τον Άγιο Γεώργιο. Παρά τά έμφανή δυτικότροπα στοιχεία ή όλη σύνθεση και τά ένδύματα των ήγεμόνων ακολουθοϋν πρότυπα βυζαντινά<sup>74</sup>.

72. Πά τά έγκαίνια της εκκλησίας βλ. E. STANESCU, Byzance et les Pays Roumains aux IXe-XVe siècles, στο: *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines, Bucarest 1971*, I, Bucarest 1974, κυρίως σ. 431. D. NASTASE, L'idée impériale dans les pays roumains et "le crypto-empire chrétien" sous la domination ottomane. État et importance du problème, *Σύμμεικτα* 4 (1981), κυρίως σ. 218. Πά τήν πολιτική ιδεολογία του Neagoe, βλ. ό.π., κυρίως σ. 226-227, με τή βιβλιογραφία.

73. Βλ. NASTASE, L'héritage impérial byzantin, ό.π., κυρίως σ. 17-18. Πά τήν δυναστική αντίληψη που εκφράζεται στην τέχνη, στα εικονογραφικά προγράμματα των εκκλησιών, βλ. R. THEODORESCU, Mentalité nobiliaire et art valaque à la fin du XVIIe siècle: le narthex de Hurezi, στο: *Roumains et Balkaniques dans la civilisation Sud-Est Européenne*, ό.π., No 19, σ. 355-363.

74. Πρβλ. OBOLENSKY, Η βυζαντινή Κοινοπολιτεία, τ. Β', ό.π., σ. 571, 738 και εικ. 77.

Γενικά ἡ εἰκονογράφηση τῶν ἐκκλησιῶν, ποὺ κτίστηκαν ἐπὶ Στεφάνου τοῦ Μεγάλου καὶ τοῦ Πέτρου Rareș, ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν πολιτικὴν κατάστασι: οἱ τοιχογραφίες διαπνέονται ἀπὸ ἔντονο πολεμικὸ, ἀντι-ὀθωμανικὸ πνεῦμα, ποὺ ἐκφράζεται μὲ ποικίλους τρόπους καὶ συμβολισμούς. Ἀπὸ τὶς πιὸ χαρακτηριστικὰ καὶ προσφιλεῖς παραστάσεις εἶναι ἡ μεγάλων διαστάσεων ἀπεικόνισις τῆς πολιορκίας τῆς Κωνσταντινουπόλεως ἀπὸ τοὺς Τούρκους, ποὺ πιθανῶς παραπέμπει στὴ μακρόχρονη πολιορκία τῆς Βασιλεύουσας ἀπὸ τὸν σουλτάνο Βαγιαζήτ Α' (τέλη τοῦ 14ου-ἀρχὲς 15ου αἰ.) (εἰκ. 12). Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ἡ παράστασις αὕτη εἰκονίζεται πάντοτε κάτω ἀπὸ τὴν εἰκονογράφηση τῶν 24 οἰκῶν τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου. Ὁ συμβολισμὸς εἶναι σαφής: ἡ Θεοτόκος, ἡ “ὑπέρμαχος Στρατηγός”, ποὺ ὑμνεῖται στὸν Ἀκάθιστο Ὑμνο, γιατί ἔσωσε τὴν Πόλιν ἀπὸ τοὺς Ἀβάρους τὸ 626, θὰ δώσει καὶ τώρα στὴ Μολδαβία τὴν νίκη κατὰ τῶν ἀπίστων Τούρκων. Παράλληλα ἡ παράστασις αὕτη προβάλλει τὸν ἡγεμόνα Στέφανο, (αὐτὸν τὸν “athleta Christi”,) ὡς διάδοχο τῶν “χριστιανῶν αὐτοκρατόρων” τοῦ Βυζαντίου<sup>75</sup>. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ τονίζεται μὲ μεγάλη σαφήνεια σὲ τοιχογραφία τῆς ἐκκλησίας τοῦ Τιμίου Σταυροῦ στὸ Râtrâu, στὰ περὶχωρα τῆς Suceava, πρωτεύουσας τότε τῆς Μολδαβίας. Στὴν ἐντυπωσιακὴ αὕτη παράστασις, ποὺ ἐκτελέστηκε τὸ 1487, δηλ. μετὰ τὶς ἐκστρατεῖες τῶν Τούρκων κατὰ τῆς Μολδαβίας καὶ τῆς Δοβρουτσᾶς (1484 κέ.), εἰκονίζεται ὁ Μέγας Κωνσταντῖνος νὰ ὀρίζει ὡς διάδοχό του τὸν Στέφανο, ποὺ ἔτσι προβάλλεται ὡς “Νέος Κωνσταντῖνος”, ποὺ θὰ ἀνακτήσει τὴν Πόλιν. Ἡ παράστασις συνεχίζεται μὲ μιὰ ὁμάδα ἐφιππων στρατιωτικῶν ἀγίων, ποὺ ἔχουν ἐπὶ κεφαλῇς πάλιν τὸν Μέγα Κωνσταντῖνο, καὶ πηγαίνουν σὲ πόλεμο - ἄμεσος συμβολισμὸς τοῦ ἀγῶνα τῶν Μολδαβῶν ἐναντίον τῶν Τούρκων (εἰκ. 13)<sup>76</sup>.

Ὁ γιὸς τοῦ Στεφάνου Petru Rareș συνέχισε τὴν πολιτικὴν τοῦ πατέρα του, ὑποστήριξε θερμὰ τὴν παιδεία καὶ τὴν τέχνην καὶ κόσμησε τὶς ἐκκλησίες τῆς χώρας μὲ σημαντικὰ ἔργα μνημειακῆς ζωγραφικῆς: τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὴ Suceava (1522), τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Humor (1535), τῆς Moldovița

75. Πρὸβλ. NASTASE, L'héritage impérial byzantin, ὁ.π., σ. 8-9· βλ. καὶ εἰκ. 4, ὅπου ἡ ἴδια παράστασις ἀπὸ τὴν λίγο μεταγενέστερη (1530) μοναστηριακὴ ἐκκλησία τῆς Moldovița. Ἡ ταύτισις μὲ τὴν πολιορκία τοῦ Βαγιαζήτ, ὁ.π., σ. 14.

76. Ὁ.π., σ. 10 καὶ εἰκ. 7. Πρὸβλ. A. GRABAR, Les Croisades de l'Europe orientale dans l'art, στὸ: *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris 1931. R. THEODORESCU, Art et politique dans les Pays Roumains aux XVe - XVIIe siècles, στὸ: *Roumains et Balkaniques dans la civilisation Sud-Est Européenne*, ὁ.π., No 14, κυρίως σ. 299-300. Ἡ ἀφιέρωσις τῆς ἐκκλησίας στὸν Τίμιον Σταυρὸν εἶναι γενικὰ σπάνια καὶ πρέπει νὰ συναφθῇ μὲ τὴν ἀπεικόνισιν τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου καὶ μὲ τὴν πολιτικὴν ποὺ ἐπιχειρεῖ νὰ προβάλλει ὁ Στέφανος ὁ Μέγας.

(1537) και κυρίως τη δεύτερη προσθήκη στην ἐκκλησία τοῦ Voronej (1547). "Όλες οἱ τοιχογραφίες πού κοσμοῦν τὸ ἐσωτερικὸ καὶ τὸ ἐξωτερικὸ τῶν μνημείων (ἡ ἐξωτερικὴ εἰκονογράφηση τῶν ἐκκλησιῶν ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ τῆς μνημειακῆς ζωγραφικῆς τῆς Μολδαβίας<sup>77</sup>) εἶναι ὑψηλῆς τέχνης καὶ ἀκολουθοῦν στὴν τεχνοτροπία καὶ τὴ θεματικὴ τὴν παλαιολόγια παράδοση μὲ ἐπιδράσεις ἀπὸ τὴν λαϊκὴ τέχνη τῆς χώρας. Στὴ νεώτερη προσθήκη τοῦ 1547 στὸ Voronej εἰκονογραφοῦνται μὲ θαυμαστὴ δεξιότητι οἱ ἐξωτερικοὶ τοῖχοι τοῦ μνημείου μὲ θέματα δογματικὰ καὶ ἀπόκρυφα καὶ συχνὰ ἐκφράζουν ἓνα πολεμικὸ, ἀντι-ὀθωμανικὸ πνεῦμα<sup>78</sup>. Πολὺ χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ εἰκονογράφηση τῆς Δευτέρας Παρουσίας, ὅπου μεταξὺ τῶν ἀμαρτωλῶν ἐξέχουσα θέση ἔχουν οἱ Τοῦρκοι (εἰκ. 14) - στοιχεῖο πού ἔκανε τὸ θέμα αὐτὸ ιδιαίτερα προσφιλὲς στὴ ζωγραφικὴ τῆς Μολδαβίας, σὲ μνημειώδεις συνθέσεις πού ἀναπτύσσονται στοὺς ἐξωτερικοὺς τοίχους τῶν ἐκκλησιῶν<sup>79</sup>.

Στὴ σύντομη αὐτὴ παρουσίαση ἀνέφερα ὁρισμένα μόνο ἔργα μνημειακῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὸ πλούσιο ρεπερτόριο τῆς ἐποχῆς, αὐτὰ κυρίως πού εἶναι ἐνδεικτικὰ συγκεκριμένης κρατικῆς ἰδεολογίας καὶ ἱστορικῆς συγκυρίας καὶ πού συνδέονται μὲ τὴ βυζαντινὴ παράδοση. Ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν ἔργων διαπιστώνεται μὲ σαφήνεια ὅτι ἡ ἴδρυση τῶν νέων Βαλκανικῶν κρατῶν, μὲ τὸ σταθερὸ πλαίσιο καὶ τὰ ὕλικά μέσα πού παρείχαν, εὐνόησε τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία καὶ τὴν ἐπικοινωνία μὲ τὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα τοῦ Βυζαντίου καὶ ὅτι τὰ ἱστορικὰ γεγονότα, οἱ πολιτικὲς συνθήκες, γενικὲς καὶ τοπικὲς, οἱ πνευματικὲς τάσεις καὶ τὰ θρησκευτικὰ κινήματα ἐπηρέασαν καθοριστικὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφραση καὶ τὴν ἐπιλογὴ τῶν θεμάτων. Πὰ τὴ σωστὴ ἐπομένως ἐρμηνευτικὴ προσέγγιση τῶν παραστάσεων εἶναι ἀπαραίτητη ἡ ἔνταξή τους στὸ ἱστορικὸ καὶ ἰδεολογικὸ τους πλαίσιο.

Ἐνῶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ στὶς Βαλκανικὲς χώρες ἐνσωμάτωσε στοιχεῖα δυτικά, γοτθικά καὶ ρωμανικά, καὶ ἐθνικά καὶ τοπικά χαρακτηριστικά<sup>80</sup>, ἡ μνη-

77. Πὰ τὸ θέμα, τὴν ἀπαρχὴ καὶ τὴν ἐξέλιξή του βλ. NASTASE, *L'héritage impérial byzantin*, ὁ.π., κυρίως σ. 4 κ.έ., 7-8.

78. D. NASTASE, *Ideea imperială în târile române. Geneza și evoluția ei în raport cu vechea artă românească (secolele XIV-XVI)* [Fondation Européenne Dragan, 9], Athènes 1972, σ. 7.

79. NASTASE, *L'héritage impérial byzantin*, ὁ.π., σ. 9 καὶ εἰκ. 5 καὶ 6.

80. Πὰ τίς ποικίλες ἐπιδράσεις στὴν ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ βλ. χαρακτηριστικὰ τὸν πατριαρχικὸ ναὸ τοῦ Peč (13ος αἰ.) καὶ τὴν ἐκκλησίαν τῆς Gračanica (1313-1321), ὅπου κυριαρχεῖ ὁ βυζαντινὸς ρυθμὸς (SL. CURČIĆ, *Gračanica, Kings Milutin's Church and its Place in Late Byzantine Architecture*, The Pennsylvania State University Press 1979)· τὴ βασιλικὴ ἐκκλησίαν τῆς Studenica (13ος αἰ.), ὅπου συνυπάρχουν βυζαντινὰ καὶ τοπικὰ ἀρχιτεκτονικά



μειακή ζωγραφική ἀκολούθησε σταθερά βυζαντινά πρότυπα στην τεχνοτροπία, τὸ τυπικὸ καὶ τὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα. Στὶς περισσότερες περιπτώσεις Ἕλληνες ἦταν οἱ ζωγράφοι ποὺ ἐκτέλεσαν τὴν εἰκονογράφηση καὶ διέδωσαν ἐκεῖ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα καὶ τὶς πνευματικὲς τάσεις, ὅπως διαμορφώνονταν στὴν Κωνσταντινούπολη, στὸ Ἅγιον Ὄρος, στὴ Θεσσαλονίκη καὶ σὲ ἄλλα ἑλληνικὰ κέντρα, καὶ ἐκπαίδευσαν ἢ ἐνέπνευσαν ντόπιους καλλιτέχνες ποὺ συνέχισαν τὸ ἔργο τους, μὲ μεγαλύτερη ἢ μικρότερη πρωτοτυπία καὶ ἱκανότητα προσαρμογῆς στὶς ἀπαιτήσεις τῶν καιρῶν. Ἡ κινητικότητα ὁμως τῶν καλλιτεχνῶν καὶ ἡ ἄμεση ἢ ὄχι καλλιτεχνικὴ ἐνημέρωση σὲ κάθε Βαλκανικὴ χώρα καθορίστηκαν κάθε φορὰ ἀπὸ τὰ πολιτικὰ γεγονότα.

Ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, τέχνη κατ' ἐξοχὴν θρησκευτικὴ, ἀποτυπώθηκε σὲ ναοὺς, μοναστήρια καὶ μεγάλα ἐκκλησιαστικὰ κέντρα. Τὰ περισσότερα ἔργα, ἂν ὄχι ὅλα, ἐκτελέστηκαν μὲ τὴ χορηγία, ὑποστήριξη καὶ πρωτοβουλία ἡγεμόνων, ἱεραρχῶν ἢ ἀνωτέρων ἀξιωματοῦχων, κινούμενων ἢ ἀπὸ εὐλάβεια καὶ καλλιτεχνικὸ ἐνδιαφέρον, ἢ γιὰ νὰ ἐκφράσουν τὴν εὐγνωμοσύνη τους πρὸς τὸ θεῖο καὶ νὰ ζητήσουν τὴ θεϊκὴ προστασία, ἢ γιὰ νὰ ἀνταποκριθοῦν στὸ θρησκευτικὸ συναίσθημα τοῦ λαοῦ καὶ νὰ ἐξασφαλίσουν τὴν ὑποστήριξη τῆς Ἐκκλησίας, ποὺ ἀποτελοῦσε σημαντικότερο στήριγμα τοῦ κράτους. Ἡ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ὑπῆρξε ὁμως καὶ ἓνα πολὺ ἀποτελεσματικὸ μέσο ἐκφρασης τῆς πολιτικῆς ἰδεολογίας τῆς ἐκάστοτε ἐξουσίας, ἓνα ἰσχυρὸ μέσο προπαγάνδας. Ἡ πολιτικὴ ἰδεολογία τῶν Βαλκάνιων ἡγεμόνων ἐπηρεάστηκε βαθιὰ ἀπὸ τὴν κρατικὴ θεωρία τοῦ Βυζαντίου καὶ ἐκφράστηκε στὴν τέχνη, ὅπως καὶ στὴν τιτλοφορία καὶ στὸ τυπικὸ τῆς αὐλῆς, μετὰ τὴν ἰσχυροποίηση τοῦ κράτους σὲ κάθε χώρα.

Παρὰ τὴ διαφορὰ στὸ χρόνο καὶ στὶς ἱστορικὲς συνθήκες ποὺ καθόρισαν τὴν ἱστορικὴ πορεία κάθε Βαλκανικοῦ λαοῦ, παρὰ τὴν τυχὸν διαφορὰ στὸν τρόπο ἐκφρασης καὶ τοὺς συμβολισμοὺς ποὺ ἀπηχοῦν τοὺς στόχους τῆς ἡγεσίας καὶ τὴν ἐκάστοτε ἱστορικὴ πραγματικότητα, διαπιστώνονται στὴν τέχνη, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες ὀψεις τοῦ δημόσιου καὶ ἰδιωτικοῦ βίου τῶν λαῶν τῆς χερσονήσου τοῦ Αἴμου, ὁρισμένα κοινὰ χαρακτηριστικά, ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὴν πολιτικὴ καὶ πολιτιστικὴ παράδοση τοῦ Βυζαντίου.

Αὐτὴ ἡ καλλιτεχνικὴ παράδοση συνέχισε καὶ μετὰ τὴν Ἀλωση νὰ ἐπηρε-

---

στοιχεῖα τὴν ἐκκλησία τῆς Mileševa (13ος αἰ.), ποὺ ἀκολουθεῖ τοπικὴ καὶ δυτικὴ τεχνοτροπία καὶ τῆς Dečani (14ος αἰ.), ποὺ συνδυάζει τὸν ρωμανικὸ καὶ γοτθικὸ ρυθμὸ μὲ στοιχεῖα βυζαντινὰ καὶ τοπικὰ σερβικά: βλ. MÜLLER, *Fresques célèbres*, ὁ.π., σ. 158-159, 161, 152-153, 155, 162-163, ἀντίστοιχα. Στὸ Νότο ὁμως, π.χ. στὶς ἐκκλησίες τῆς Ἀχρίδας (11ος, 13ος αἰ.) καὶ τοῦ Nerezi (11ος αἰ.), κυριαρχεῖ ὁ βυζαντινὸς ρυθμὸς, βλ. ἐνδεικτικὰ στὸ ἴδιο, σ. 144-149.

άζει την καλλιτεχνική έκφραση στα Βαλκάνια και γενικότερα στον ὀρθόδοξο κόσμο<sup>81</sup>. Οἱ πολυάριθμες τοιχογραφίες ἱστορικοῦ χαρακτήρα ποὺ ἱστοροῦνται σὲ ἐκκλησίες τῶν Βαλκανίων στοὺς αἰῶνες τῆς δουλείας (θυμίζω μεταξύ ἄλλων τὶς ἐντυπωσιακὲς παραστάσεις τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων σοφῶν, ποὺ ὑποδηλώνουν τὴν ἀγωνιώδη ἀνάγκη γιὰ ἐπιστροφή στὶς ρίζες), μαρτυροῦν γιὰ τὴν ἰδεολογικὴ χρῆση τῆς τέχνης καὶ γιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς ἱστορίας καὶ τῆς πολιτικῆς πραγματικότητος στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία.

---

81. Πρβλ. N. IORGA, *Byzance après Byzance. Continuation de l'histoire de la vie byzantine*, Bucarest 1935, ἐπανεκδ. 1971, μὲ ἐπίλογο τοῦ V. CÂNDEA, σ. 253-275.

## RÉSUMÉ

### LA PEINTURE MONUMENTALE BYZANTINE DANS LES BALKANS CONJOCTURE HISTORIQUE ET IDÉOLOGIE POLITIQUE, XIIe-XVIe s.

La peinture monumentale de Byzance, art par excellence religieux, n'exprime pas seulement la foi orthodoxe et les tendances artistiques, mais elle constitue à la fois une source historique de son époque; car les événements historiques, la conjuncture politique, l'idéologie et les buts des souverains, les conditions sociales et économiques et les courants intellectuels ont exercé une influence déterminante sur la formation du style et l'expression artistique et sur la thématique. Partant de ces constatations nous essayons d'examiner du point de vue historique l'influence que l'art byzantin a exercée sur la peinture murale des pays balkaniques du XIIe au XVIe siècles, époque de grands bouleversements historiques et d'une remarquable renaissance culturelle. Cet examen se termine avec la conquête ottomane dans chaque pays.

Au préalable, nous soulignons le fait que la fondation des États médiévaux indépendants en Serbie (immédiatement après 1180), en Bulgarie (après 1185), en Valachie (1330) et en Moldavie (1359) ont donné aux artistes les cadres stables et les moyens économiques qui ont facilité le développement de l'art dans chaque pays, ainsi que la communication avec les courants des centres artistiques de Byzance (Constantinople, Thessalonique, le Mont Athos etc.). Parmi les nombreuses peintures murales de caractère historique, nous mettons en relief celles qui représentent des portraits des souverains et des personnalités ecclésiastiques (voir p.ex. tabl. nos 2 et 3), celles qui expriment la puissance et l'unité de la dynastie régnante (no 5), l'idée impériale de la provenance divine du pouvoir, idée imprégnée de l'idéologie impériale de Byzance (nos 7-9 et 11), les ambitions des souverains, l'influence des courants culturels et religieux élaborés à Byzance (tels l'umanisme, l'hésychasme etc.) en liaison avec l'effort des souverains balkaniques de renforcer leurs liens avec la tradition chrétienne orthodoxe, ainsi que leurs luttes contre les ennemis, en l'occurrence les Ottomans (nos 10, 12-14).

La peinture monumentale dans ces pays a suivi le modèle byzantin en ce

qui concerne le style, la forme et les programmes iconographiques. Dans bien des cas les artistes qui y ont travaillé étaient des Grecs, qui ont ainsi diffusé les nouveaux courants artistiques élaborés à Byzance et ont formé ou inspiré les artistes indigènes qui ont continué leur oeuvre, adaptée aux exigences du temps et aux conditions locales. Dans la plupart des cas ces oeuvres furent exécutées avec le soutien, l'initiative et le financement des souverains et de grands fonctionnaires ecclésiastiques ou civiles. On souligne également le fait que la peinture monumentale fut un moyen efficace de diffuser au grand public l'idéologie politique du pouvoir.

MARIE NYSTAZOPOULOU-PÉLÉKIDOU

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



*Εικ. Ι. Ἐπιτάφιος Θεῶντος, Νερέζι, 1164.*



*Ειχ. 2. Ὁ Ἅγιος Σάββας. Mileševa, 1236.*



*Εἰκ. 3. Ὁ πρῶτος Βλαδισλάβος. Mileševa, 1236.*





*Εικ. 4. Ὁ Ἄγγελος στὴ σκηνὴ τῶν Μυροφόρων. Mileševa, 1236.*



*Εἰκ. 5.* Στέφανος Νεμάνια, Στέφανος Α', Στέφανος Οὐρως. Sopoćani, 1258-1265.



*Εἰκ. 6.* Ὁ βασιλιάς Μιλούτιν. Studenica, 1314.



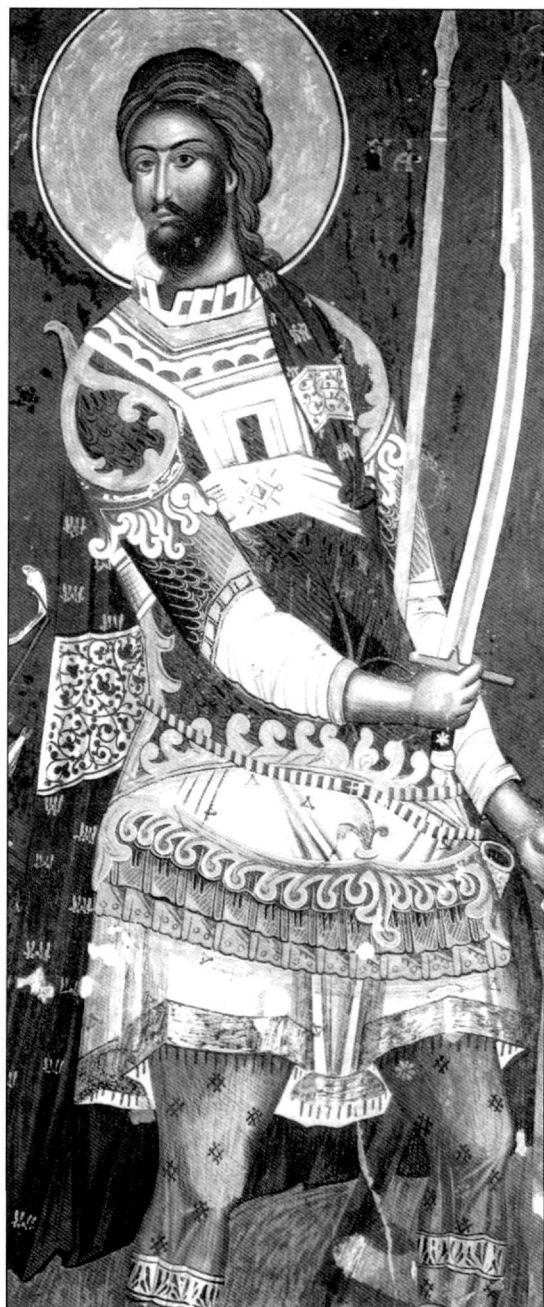
Εἰκ. 7. Ἡ βασίλισσα Σιμωνίδα. Gračanica, 1320-1321.



Ειχ. 8. Ὁ βασιλιάς Μιλούτιν. Gračanica, 1320.



Εἰκ. 9. Τὸ γενεαλογικὸ δένδρο τῶν Νεμανιδῶν. Dečani, μέσα 14ου αἰ.

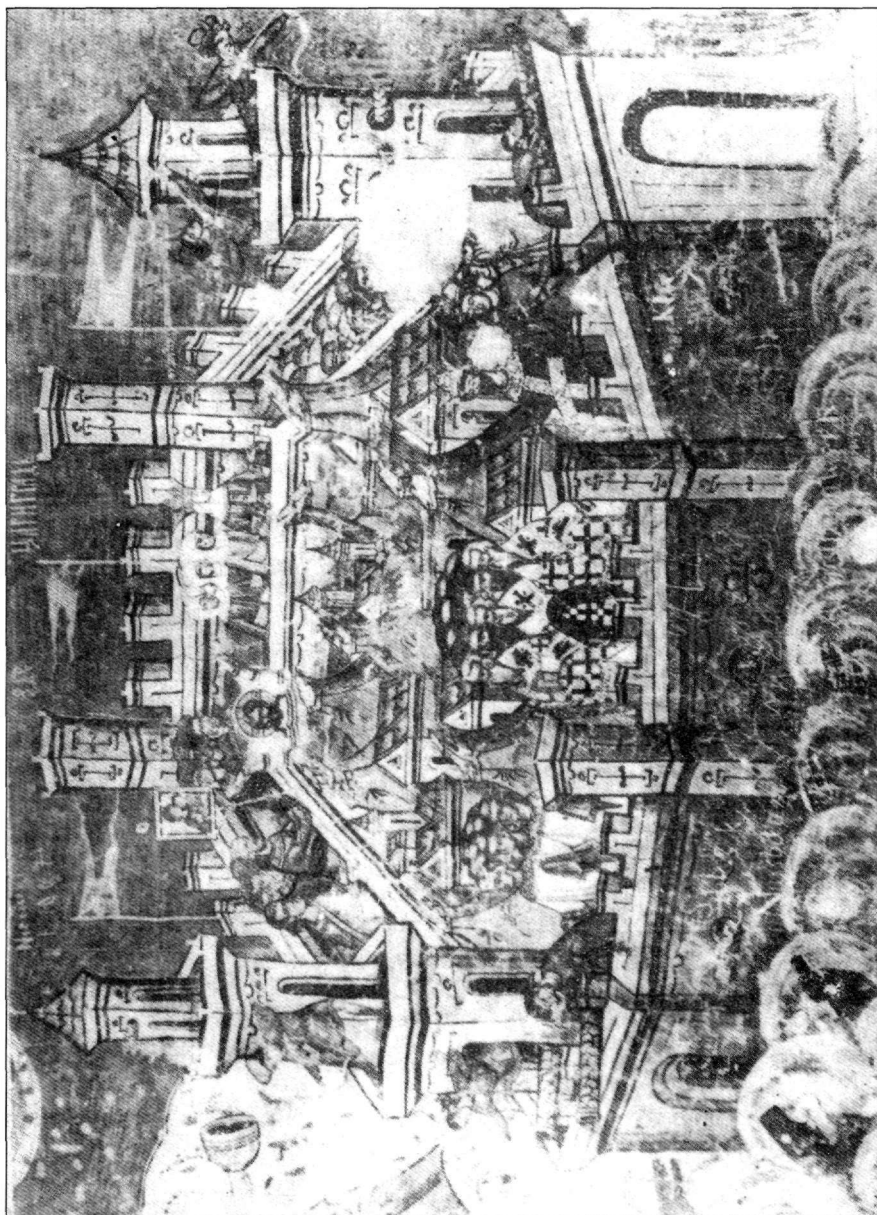


*Είχ. 10. Ο Άγιος Νικήτας. Resava-Manasija, 1408-1418.*

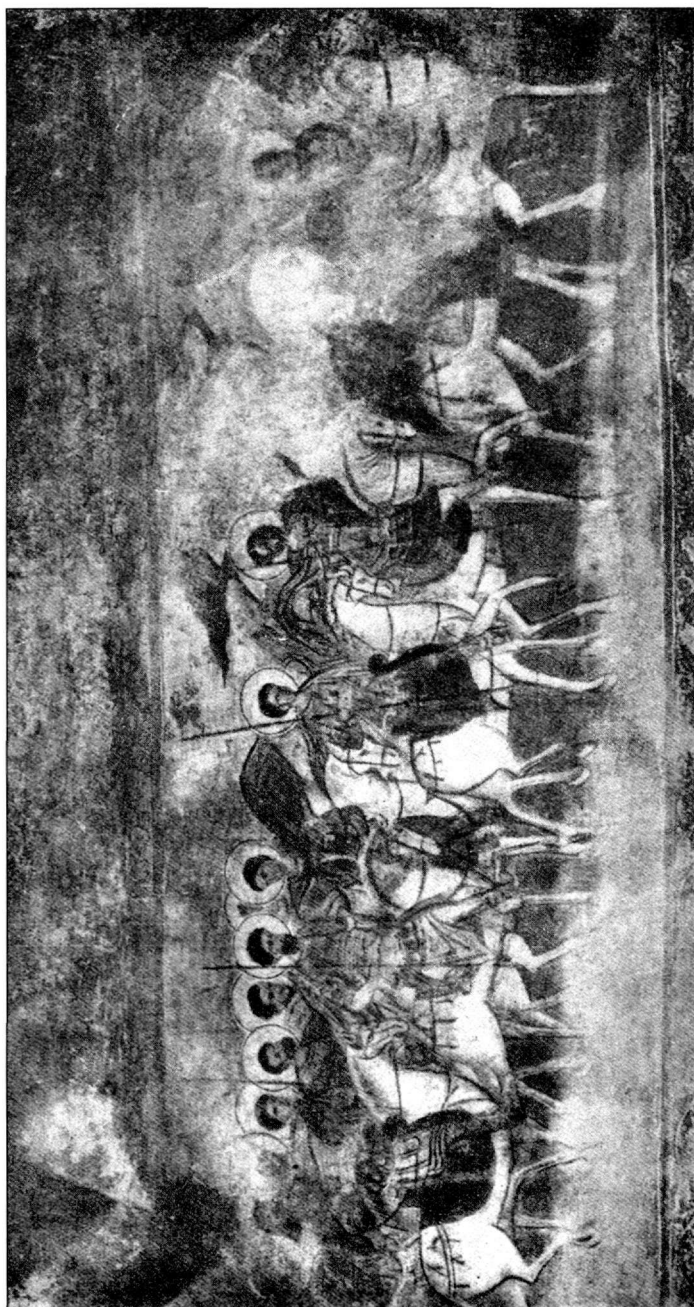




*Εἰκ. 11. Ἰωάννης - Ἀλέξανδρος.  
Ὅστεοφυλάκειο μονῆς Βαčkονο, 1344-1363.*



Εἰκ. 12. Πολιορκία τῆς Κωνσταντινούπολης ἀπὸ τοὺς Τούρκους, Moldovita, 1530.



Εἰκ. 13. Ἑφῆπτοι ἅγιοι. Ράτράνι, 1487.



*Είχ. 14. Τούρκοι άμαρτωλοί στη Δευτέρα Παρουσία. Voronet, 1547.*