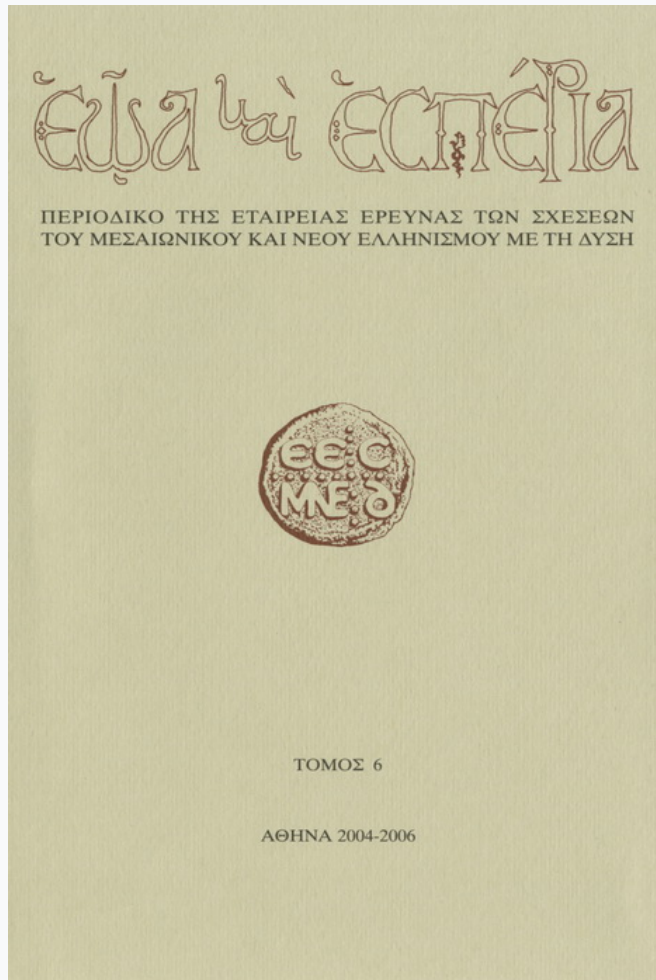


## Εοα και Esperia

Vol 6 (2006)



Η ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΜΝΗΜΕΙΑΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΣΤΑ  
ΒΑΛΚΑΝΙΑ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΥΓΚΥΡΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ  
ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ, ΤΕΛΗ 12ου-16ος 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-16ος ΑΙ. *Εοα 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 αὐτὴ 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 αὐτὴ ἀναπόφευκτα θὰ γίνουν σύντομες ἀναφορὲς στὴν τεχνοτροπία, στὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα καὶ τὶς καλλιτεχνικὲς σχολές, σὲ συνάφεια πάντοτε μὲ τὰ ἱστορικὰ δεδομένα.

Τὸ Βυζαντινὸ κράτος ἀπέτελεσε 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 πολιτισμὸ, παρὰ τὰ ἀλληλοσυγκρουόμενα πολιτικὰ συμφέροντα καὶ τὶς ἀντιπαλότητες. "Ὅπως ἔχει εὐστοχα τονιστῆ, "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 ὄλους, ἀπρόσωπη καὶ ἀφθαρτὴ", ὅπως τὴ χαρακτηρίζει ὁ Δ. Ζακυθινός<sup>2</sup>, ἄσκησε καθοριστικὴ ἐπίδραση στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία

- 
1. V. J. DJURIC, 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 διεσδυτικὴ ἀνάλυση τῶν τάσεων καὶ τῶν τεχνοτροπιῶν μὲ πλούσια βιβλιογραφία - τὸ παράθεμα στὴ σ. 37.
  2. Δ. Α. ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ, États-Sociétés-Cultures. En guise d'introduction, στό: *Art et Société à*

τῶν Βαλκανικῶν λαῶν, κυρίως ἀπὸ τὸν λήγοντα 12ο αἰ., μετὰ τὴν ἴδρυση ἀνεξάρτητων Βαλκανικῶν κρατῶν, καὶ κατὰ τὴν παλαιολόγια ἐποχὴ, ὁπότε συντελεῖται στὸ Βυζάντιο μιὰ ἐκπληκτικὴ ἀνθηση 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 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 ἴδρυση 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 ἀδελφοὺς 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 ἀποφασιστικὴ 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 ἰδιαιτερότητες κάθε λαοῦ. Ἰδιαίτερα στὴ Σερβία αὐτὴ 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 ἀγίων καὶ τὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα ἀκολουθοῦν τὴν παράδοση καὶ ἐξασφαλίζουν τὴ συνέχεια<sup>4</sup>. Ὡστόσο, παρὰ τὶς σταθερὲς αὐτές, διαπιστώνεται στὴν τέχνη μιὰ ἀναμφισβήτητη 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 XI<sup>e</sup> 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 ἱστορικές συνθήκες, τὴν κρατούσα ἰδεολογία καὶ τὰ πνευματικὰ ρεύματα.

Ἔτσι, τὸν ταραγμένο 12ο αἰ. οἱ διαρκεῖς πόλεμοι, οἱ ἐχθρικές ἐπιθέσεις, οἱ πολιτικὲς ἀναταραχές, μὲ τὴ γενικότερη ἀνησυχία καὶ ἀνασφάλεια πού προκάλεσαν, καὶ ἡ ἀναθέμανση τῆς θρησκευτικῆς πίστεως εὐνόησαν τὴν ἀνάπτυξη μιᾶς τέχνης πιὸ ἀνθρώπινης, μὲ περισσότερο ἔντονο τὸ δραματικὸ στοιχεῖο καὶ τὸ συναίσθημα. Αὐτὴ ἡ τάση, πού ὀλοκληρώθηκε 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 πού τὸ Βυζάντιο ἐπηρέαζε ὄχι μόνον πολιτικά ἀλλὰ καὶ πολιτιστικά -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 Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἡ Βρεφοκρατούσα στὴν ἀψίδα τῆς Ἁγίας Σοφίας Θεσσαλονίκης<sup>6</sup>. Στὸ βαλκανικὸ χῶρο τὴν τελειότερη ἔκφρασή της ἀποτελοῦν οἱ τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Παντελεήμονος στὸ Nerezi (κοντὰ στὰ Σκόπια), περιοχὴ πού ἀνήκε 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 πού εἶχαν ἔλθει ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη. Πολλὴ χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ σκηνὴ τοῦ Ἐπιτάφιου Θρήνου μὲ τὴν ἐκπληκτικὴ εὐαισθησία καὶ τὴ μεγάλη 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 ἐκκλησία τῶν Ἁγίων 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 τμῆμα ἀπὸ τὴν εἰκονογράφηση τῆς ἐκκλησίας τῶν Ἁγίων 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 Βαčkονο (κοντὰ στὸν Πετριτζό) στὴ Βουλγαρία, ποὺ βρισκόταν τότε ὑπὸ βυζαντινὴ κυριαρχία. Ὅπως εἶναι γνωστό, τὴ μονὴ ἔκτισε ὁ γεωργιανῆς καταγωγῆς μέγας δομέστιχος τῆς Δύσης Γρηγόριος Πακουριανός τὸ 1083, ἀλλὰ τὸ ὀστεοφυλάκιο κτίστηκε ἀργότερα καὶ ἱστορήθηκε κατὰ τὸ δεῦτερο μισὸ 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 ἑλληνικὲς περιοχὲς ἔντονη ἐπιστροφή στὶς ρίζες, ποὺ ὀδήγησε τὴν τέχνη στὴν ἀναζήτηση τοῦ μνημειώδους. Αὐτὴ ἡ τεχνοτροπία ἄνθησε καὶ στὴ Σερβία, ὅπου τὴν εἰσήγαγαν βυζαντινοὶ ζωγράφοι. Δὲν εἶναι εὐκόλο πάντα νὰ ἐντοπίσουμε ἂν οἱ καλλιτέχνες ποὺ ἐργάστηκαν ἐκεῖ εἶχαν ἔλθει ἀπὸ τὴ Θεσσαλονικὴ ἢ ἀπὸ τὴν ἐξόριστὴ 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 κτιστῆ ἀπὸ τὸν ἰδρυτὴ τοῦ κράτους Στέφανο Νεμάνια, πρὶν ἀποσυρθῆ (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 Πρωτόστεπτου). Κατὰ τὴ γνώμη μου, ἡ συνύπαρξη ἐδῶ τῶν δύο ἀδελφῶν, ποὺ λίγα χρόνια πρὶν εἶχαν βρεθῆ ἀντιμέτωποι γιὰ τὴν κατάκτηση τῆς ἐξουσίας, καθρεφτίζει τὴν προσπάθεια νὰ τονιστῆ, ὑπὸ τὴ σκέπη τοῦ γενάρχη 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 Βαčkονο εἶναι τὸ μόνο γνωστὸ στὸν ὀρθόδοξο κόσμο ποὺ εἶναι δλόκληρο εἰκονογραφημένο: βλ. ELKA BAKALOVA - VERA KOLAROVA - P. POPOV - V. TODOROV, *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003, ἐμπειριστατωμένη 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 ἐπέ-

Ἑλληνα ζωγράφο (πού ὀνομαζόταν Νικόλαος σύμφωνα με τὴν ἐπιγραφή), ὁ ὁποῖος ἐπέλεσε τὶς τοιχογραφίες στὸ ἱερὸ βῆμα καὶ τὸ νότιο ἐγκάρσιο κλίτος τῆς ἐκκλησίας<sup>11</sup>.

Τὸ μνημειῶδες στὴν τεχντροπία, πού ἄρχισε στὴ Studenica, ἐμφανίζεται σὲ μεγαλύτερη ἔκταση στὶς τοιχογραφίες τῆς ἐκκλησίας τῆς Ἀναλήψεως στὴ μονὴ τῆς Mileševa, πού κτίστηκε ἀπὸ τὸν κρᾶλη Βλαδισλάβο (1234-1243), γιὸ τοῦ Στέφανου Α΄, καὶ εἰκονογραφήθηκε τὸ 1236. Ἐντυπωσιάζουν ἐδῶ τὰ πορτραῖτα τῶν μελῶν τῆς βασιλικῆς οἰκογένειας τῶν Νεμανιδῶν, ὅπως ἡ ἔντονης πνευματικότητος μορφή τοῦ Ἁγίου Σάββα (εἰκ. 2), καὶ τὸ πορτραῖτο τοῦ ἴδιου τοῦ Βλαδισλάβου μετὰ τὴν ἐξατομικευμένη ἐκφραστικότητά του καὶ τὴν ἔλλειψη ἐξιδανίκευσης (εἰκ. 3)<sup>12</sup>. Πρέπει νὰ σημειωθῆ ὅτι ἀπὸ τὸν 13ο αἰ. παρατηρεῖται μεγάλη ἀνάπτυξη στὴν ἀπεικόνιση ἱστορικῶν προσώπων, κυρίως ἡγεμόνων, τάση πού συνεχίστηκε μετὰ μεγαλύτερη συχνότητα καὶ θεματικὴ ποικιλία τὸν 14ο καὶ 15ο αἰ., μετὰ προφανῆ πολιτικὸ στόχο τὴν προβολὴ καὶ ἐνίσχυση τῆς βασιλεύουσας δυναστείας<sup>13</sup>. Στὴ Mileševa τὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα ἀκολουθοῦν τὴ διάταξη τῆς Ὁρθόδοξης Ἐκκλησίας καὶ ἡ ὅλη ἔμπνευση εἶναι βαθιὰ βυζαντινὴ. Δὲν γνωρίζουμε ποιοὶ ζωγράφοι ἐργάστηκαν σ'αὐτὲς τὶς συνθέσεις. Ὡστόσο, ἡ χρῆση τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας στὶς ἐπιγραφὲς συνηγοροῦν γιὰ τὴν ἑλληνικὴ καταγωγὴ τους. Εἶναι μάλιστα πιθανὸν ὅτι προέρχονταν ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη<sup>14</sup>: Οἱ εἰδικοὶ διακρίνουν στὴν τέχνη τοῦ καθολικοῦ τῆς Mileševa μίμηση τῶν ψηφιδωτῶν τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως στὸν μοναδικῆς ὁμορφιᾶς καὶ ἐκφραστικότητος Ἄγγελο στὴ σκηνὴ τῶν Μυροφόρων, (εἰκ. 4)<sup>15</sup>, πού παρουσιάζει ἐκπληκτικὴ ὁμοιότητα μετὰ πρόσωπα ἁγίων στὸν τρούλλο τοῦ Ἁγίου Γεωργίου (Ροτόντα) καὶ στὸν Ἅγιο Δημήτριο τῆς Θεσσαλονίκης.

---

λεσαν Ἑλληνες καλλιτέχνες, τοὺς ὁποῖους, σύμφωνα μετὰ τὸν βιογράφο τοῦ Σάββα Θεοδοῖο (THEODOSIJE HILANDRAC, Životi svetoga Save, Dj. DANČIĆ (ἐκδ.), Beograd 1860, ἀνατύπ. Beograd 1973, σ. 97-98, 141), ὁ Σάββας ἔφερε ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα ἢ ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη: βλ. DELVOYE, Βυζαντινὴ Τέχνη, ὅ.π., σ. 391.

11. DJURIC, La peinture murale byzantine, ὅ.π., σ. 45-46. Πρβλ. MÜLLER, Fresques célèbres, ὅ.π., σ. 39. Γενικὰ γιὰ τὸ ὅλο συγκρότημα βλ. M. MILETIĆ, Studenica, Beograd 1968.

12. MÜLLER, Fresques célèbres, ὅ.π., σ. 62 καὶ 65.

13. Βλ. TANIA WELMANS, Le portrait dans l'art des Paléologues, στὸ: *Art et société à Byzance sous les Paléologues*, ὅ.π., σ. 93-148, ὅπου λεπτομερῆς ἀνάλυση καὶ σχολιασμός τοῦ θέματος μετὰ τὴ σχετικὴ βιβλιογραφία. S. RADOJČIĆ, Portreti srpskih vladara u srednjem veku (Πορτραῖτα τῶν Σέρβων ἡγεμόνων κατὰ τὸν μεσαῖωνα), Skopje 1934. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Βυζαντινὴ Ζωγραφικὴ, ὅ.π., σ. 215-218. Πρβλ. καὶ D. BOBOLENSKY, Βυζαντινὴ Κοινοπολιτεία. Ἡ Ἀνατολικὴ Εὐρώπη, 500-1453, ἑλλ.μ. μετάφρ. Θεσσαλονίκη 1991, σ. 561.

14. DELVOYE, Βυζαντινὴ Τέχνη, ὅ.π., σ. 391-392.

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

Τέλεια έκφραση τῆς παλαιολόγιας τεχνοτροπίας ἀποτελοῦν οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Τριάδας, καθολικοῦ τῆς μονῆς στὴ Σοροκάπι, πού ἰδρύθηκε μεταξὺ 1258 καὶ 1265 ἀπὸ τὸν Στέφανο Οὐρὸς 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 Οὐρὸς 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 λιτανεῖα, ὁ Στέφανος Νεμάνια, ὁ Στέφανος Α΄ ὁ Πρωτόστεπτος καὶ πάλι ὁ Στέφανος Οὐρὸς, μὲ τοὺς δύο γιούς του<sup>16</sup> (εἰκ. 5), σύνθεση πού διατρανώνει τὴν ἀδιάσπαστη συνέχεια τοῦ βασιλεύοντος οἴκου τῶν Νεμανιδῶν. Πολιτικὸ στόχο μὲ πολλὰ 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 Ἁγίου Συμεὼν στὴν ἴδια ἐκκλησία ἔχουν ἱστορηθῆ σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Στεφάνου Νεμάνια, πού εἶχε ἀγιοποιηθῆ: 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. Πρὸβλ. WELMANS, ὁ.π., σ. 94, σημ. 4, ὅπου ἀπαρίθμηση τῶν πολυἀριθμῶν προσωπογραφιῶν ἱστορικῶν προσώπων σ' αὐτὴ τὴν ἐκκλησία. Πὰ τὸ γάμο τοῦ Στεφάνου Α΄ τὸ 1207 μὲ τὴν Ἄννα Dandolo, σὰ πλαισία τῆς πολιτικῆς στροφῆς τοῦ Σέρβου ἡγεμόνα πρὸς τὴ Δύση, βλ. ΜΑΡΙΑ ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΕΛΕΚΙΔΟΥ, *Ἡ Τετάρτη Σταυροφορία καὶ οἱ ἐπιπτώσεις της στὰ Βαλκάνια*, στὸ: *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 σαφὴς ὁ συμβολισμὸς καὶ ἔκδηλος 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 Σοροκάι ἀποτελοῦν τὸ ἀριστούργημα 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, πού 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 ἑλληνικὸ πληθυσμὸ τῆς Θράκης καὶ τὸ κράτος τῆς Ἡπείρου ἀπὸ τὴν ἄλλη<sup>23</sup>, δὲν ὑπῆρχε ἡ δυνατότητα ἄμεσης ἐπικοινωνίας μὲ τὰ βυζαντινὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα καὶ μὲ τὰ νέα ρεύματα. Ἔτσι, στὴν ἐκκλησία τῶν Τεσσαράκοντα Μαρτύρων, πού 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, πού 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. DJURIC, La peinture murale byzantine, ὁ.π., σ. 84. Πὰ τὸν θαυμάσιο αὐτὸ ναὸ βλ. τὴ μονογραφία ΤΟΥ ΔΙΔΟΥ, Soročani, Beograd 1963 καὶ Symposium “Soročani”, Beograd 1968.

21. Πὰ τὴν ἐκμετάλλευση τῶν μεταλλείων στὴ Σερβία ὑπάρχει πλούσια βιβλιογραφία. Περιορίζομαι νὰ παραπέμψω στὴ βασικὴ μελέτη τοῦ Μ. 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. DJURIC, La peinture murale, ὁ.π., σ. 44.

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

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



στρατιῶτες Μάρτυρες για να εκφράσει την ευγνωμοσύνη του για την προστασία τους, που του χάρισε τη μεγάλη νίκη κατά του ήγεμόνα της Ήπειρου Θεοδώρου Δούκα στην Κλοκοτινίτσα (1230), νίκη αποφασιστική για την εδραίωση και επέκταση του Βουλγαρικού κράτους. Στη θριαμβευτική επιγραφή που χαραχτηκε στην εκκλησία με έντολή του, ο Ίβάν Άσέν Β΄ διατρανώνει, με άρκετη άλαζονεία και αναμφίβολα για λόγους έσωτερικής πολιτικής, τη νίκη και τη δύναμή του μεταξύ άλλων αναφέρει: “Κατέκτησα όλες τις περιοχές του κράτους του [του Θεοδώρου], ελληνικές, αλβανικές και σερβικές, από την Άδριανούπολη ως το Δυρράχιο. Οί πόλεις που βρίσκονται στα περίχωρα της Κωνσταντινούπολης και ή ίδια ή Πόλη κατέχονται από τους Φράγκους, αλλά ακόμη κι αυτές είναι ύποταγμένες στην εξουσία μου, γιατί δεν έχουν άλλον ήγεμόνα εκτός από μένα και υπάρχουν χάρη σε μένα, γιατί έτσι θέλησε ο Θεός...”<sup>25</sup>.

Το πιο σημαντικό σύνολο αυτής της εποχής στη Βουλγαρία βρίσκεται στην Bojana (8 χλμ. νότια της Σόφιας), στο νεκρικό παρεκκλήσι των Αγίων Νικολάου και Παντελεήμονος, το οποίο ιστορήθηκε το 1259, με δωρεά του σεβαστοκράτορα Καλογιάννη και της συζύγου του Δεσισλάβας. Η εικονογράφηση πρέπει να έγινε από Βούλγαρους ζωγράφους ή από Έλληνες που είχαν ζήσει πολύ καιρό στη Βουλγαρία, αποκομμένοι όμως από τα σύγχρονα βυζαντινά καλλιτεχνικά κέντρα και τις εξελίξεις στην τεχντροπία και την τεχνική<sup>26</sup>: οί τοιχογραφίες ακολουθούν την εκλεπτυσμένη τεχντροπία της τέχνης της Κωνσταντινούπολης του 11ου και 12ου αι., με την προσθήκη κάποιων τοπικών στοιχείων<sup>27</sup>. Ιστορικό ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα κοσμικά πορτραίτα: του Βούλγαρου ήγεμόνα Κωνσταντίνου Tich (1257-1277), που είχε σερβική καταγωγή, και της συζύγου του Ειρήνης, θυγατέρας του Θεοδώρου Β΄ της Νικαίας· επίσης τα πορτραίτα του ζεύγους των δωρητών, του Καλογιάννη και της Δεσισλάβας. Ο Καλογιάννης συνδεόταν

25. Βλ. *Izvori na bălgarskata Istorija. Otecestvo*, (Πηγές της Βουλγαρικής Ιστορίας), Sofia 1994, σ. 78.

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

27. Οί τοιχογραφίες αναδείχθηκαν τελευταία χάρη στις πρόσφατες εργασίες συντήρησης και αποκατάστασης του μνημείου: βλ. *Problemi na Izkustvoto* 15/1, Sofia 1995, τεύχος αφιερωμένο όλόκληρο στην Bojana, που περιέχει ανάμεσα σε άλλα διεξοδική διαπραγμάτευση για την εικονογράφηση, τους κτήτορες Καλογιάννη και Δεσισλάβα και την καταγωγή τους. Βλ. κυρίως σ. 3-9 και 10-21, τά άρθρα αντίστοιχα των I. BOŽILOV, *Portretite v Bojaskata cerkva: legendi i fakti* (Πορτραίτα στην εκκλησία της Μπογιάννα: μύθοι και πραγματικότητες), και ELKA BAKALOVA, *Za konstantinopolskite modeli v Bojanskata cerkva* (Τά κωνσταντινουπολιτικά πρότυπα στην εκκλησία της Μπογιάννα). Την Elka Bakalova εύχαριστώ θερμά που μου έπισήμανε και μου προμήθευσε αυτό το τεύχος.

ἀπὸ τῆ μητέρα του μὲ τὴ σερβικὴ δυναστεία τῶν Νεμανιδῶν, γεγονός που κρίθηκε σκόπιμο νὰ τονιστῆ καὶ στὴν ἑλληνικὰ γραμμὴ ἐπιγραφή, φορεῖ ὅμως στολή βυζαντινοῦ αὐλικοῦ μὲ τὰ διάσημα τοῦ σεβαστοκράτορος, ἀξιώματος πολὺ ὑψηλοῦ στὴ βυζαντινὴ ἱεραρχία. Ἐς σημειωθῆ ὅτι τὰ τελευταία χρόνια εἶχαν ἀναπτυχθῆ στενὲς σχέσεις μεταξὺ τῶν βασιλικῶν οἴκων τῆς Βουλγαρίας καὶ τῆς Νικαίας, γιατί μετὰ τὴ νίκη στὴν Κλοκοτινίτσα ὁ κοινὸς ἀντιλατινικὸς ἀγῶνας εἶχε φέρει τὴν οὐσιαστικὴ προσέγγιση τοῦ Βούλγαρου τσάρου Ἰβάν Ἀσέν Β' μὲ τὸν Βυζαντινὸ αὐτοκράτορα Ἰωάννη Γ' Βατάτζη (1222-1254). Ἔτσι τὸ 1235 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 Τιρονόβου<sup>28</sup>. Παρὰ τὶς ἐσωτερικὲς ταραχὲς στὴ Βουλγαρία μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Ἰβάν Ἀσέν καὶ τὶς 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 ἔξ 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 ἀνθησις στὰ γράμματα καὶ στὴν τέχνη: ἡ "Παλαιολόγεια Ἀναγέννησις". Ἡ σκληρὴ ἐμπειρία τῶν πολιτικῶν ἀναστατώσεων καὶ ἀνατροπῶν ὀδήγησε τὴν τέχνη στὴν ἔκφραση πιὸ ἀνθρώπινων συναισθημάτων, ἐνῶ παράλληλα ἀναπτύχθηκε στὴν Κωνσταντινούπολη μιὰ οὐμανιστικὴ ἀντίληψη, ἀπότοκος γόνιμων πνευματικῶν καὶ φιλοσοφικῶν ἀναζητήσεων. Ἡ φιλοσοφικὴ κίνησις τῶν παλαιολόγειων χρό-

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

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

νων στηριζόταν “στη μελέτη της αρχαίας φιλοσοφίας όλων των σχολῶν 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 (Καχριὲ Τζαμί) στὴν Κωνσταντινούπολη, πού ἔγιναν μὲ δαπάνες τοῦ λογοθέτη τοῦ Γενικοῦ καὶ μεγάλου οὐμανιστῆ Θεόδωρου Μετοχίτη μεταξύ τῶν ἐτῶν 1315 καὶ 1320<sup>31</sup>. Παράλληλα, παρατηρεῖται αὐτὴ τὴν ἐποχὴ εὐρύτερη καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα, πού ἐκφράζει τὶς καλλιτεχνικὲς τάσεις τῆς Κωνσταντινούπολης ἀλλὰ καὶ τοὺς πολιτικοὺς στόχους τῆς βυζαντινῆς ἐξουσίας. Ἔτσι ἱστοροῦνται ἐκκλησίες στὴν περιφέρεια καὶ σὲ ἀπομακρυσμένες περιοχές, ὅπως εἶναι γιὰ παράδειγμα οἱ ἐκκλησίες στὴν Ἀπολλωνία καὶ τὸ Βεράτι στὴν Ἀλβανία, πού εἰκονογραφήθηκαν μὲ ἐντολὴ ἀντίστοιχα τοῦ Μιχαήλ Η΄ καὶ τοῦ Ἀνδρονίκου Β΄, προφανῶς σὲ μιὰ προσπάθεια ἐνίσχυσης ἐκεῖ τῆς βυζαντινῆς παρουσίας μέσα ἀπὸ τὸ διάλυο 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. Ἔτσι συνυπάρχουν στὸν εὐρύτερο βαλκανικὸ χῶρο δύο τάσεις, πού ἐκπορεύονται ἢ μιὰ ἀπὸ τὴν πρωτεύουσα μὲ τὶς οὐμανιστικὲς ροπὲς καὶ τὴν ἀναζήτησι ἀρχαίων προτύπων, ἢ ἄλλη ἀπὸ τὴν περιφέρεια μὲ τὸν ρεαλισμὸ πού 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 ἐδραίωση τῆς ἐξουσίας του, ἀρχίζει ἔντονος ἐκβυζαντινισμὸς στὴ διοίκηση καὶ τὴν ἱεραρχία, στὸ τυπικὸ τῆς αὐτῆς 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 κατάκτηση βυζαντινῶν ἐδαφῶν, πού 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 πού 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 Ευτύχιος και Μιχαήλ Ἀστραπᾶς με τους συνεργάτες τους, γιατί όλες οι τοιχογραφίες αυτής της εποχής φέρουν την υπογραφή τους ή ακολουθούν την τεχνική τους. Οί δύο καλλιτέχνες είχαν εργαστή στην Ἀχρίδα - όπου ἐπέλεσαν την εικονογράφηση τῆς ἐκκλησίας τῆς Περιβλέπτου (1295), τοῦ μετέπειτα ναοῦ τοῦ Ἁγίου Κλήμεντος - καὶ στὴ Θεσσαλονίκη (πιθανότατα στὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου), εἶχαν ταξιδέψει στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ ἔτσι εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσουν καὶ νὰ υἱοθετήσουν στὴν τεχνική τους τὶς νέες τάσεις τῆς παλαιολόγιας 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 ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Staro Nagoričino (1317), ὅπου ἐπέτυχαν νὰ συνδυάσουν τὶς δύο καλλιτεχνικὲς τάσεις τῆς ἐποχῆς: παρατηρεῖται ἔντονη προτίμηση στὴ ρεαλιστικὴ λεπτομέρεια, ὅπως εἶχε διαμορφωθῆ 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 εἴσοδο 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 - καὶ αὐτὸ ἔχει σημασία - τοῦ τείνει ἓνα ξίφος. Ὁ συμβολισμὸς εἶναι φανερός: ὁ Μιλούτιν ἀφιέρωσε τὴν ἐκκλησία 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. Νο 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.

βασιλικής ἐκκλησίας τῶν θεοπατόρων Ἰωακείμ καὶ Ἄννης 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 ἄρμονία 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 ἐκκλησία τῆς Παναγίας στὴν Gračanica (1320-21), τελευταῖο κτίσμα τοῦ Μιλούτιν: Ἡ Σιμωνίδα φορεῖ στολὴ ποὺ μιμεῖται βυζαντινὰ πρότυπα, ἐνῶ Ἄγγελος Κυρίου κρατεῖ πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς τὸ βασιλικὸ στέμμα. Ἡ ἐπιγραφή 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 συμβολισμό: Ἄγγελος Κυρίου κρατεῖ τὸ βασιλικὸ στέμμα πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του, ἐνῶ ἀπὸ ψηλὰ ὁ Χριστὸς τοὺς εὐλογεῖ (εἰκ. 8). Ἡ παράσταση 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 βασιλεία τοῦ Μιλούτιν, σὲ μιὰ ἐποχὴ μεγάλης ἀνάπτυξης τοῦ Σερβικοῦ κράτους καὶ ἐκβυζαντισμοῦ τῆς ἐξουσίας, καὶ διατυπώθηκε ἔκτοτε καὶ στὸν τίτλο τοῦ Σέρβου ἡγεμόνα, ὅπως μαρτυροῦν τὰ ἔγγραφα τῆς ἐποχῆς: “v 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 δημιουργία

38. Βλ. χαρακτηριστικὰ τὴν ομάδα 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. Πρὸβλ. ἀντίστοιχα τὴν ἐπιγραφή στὴν ἐκκλησία τῆς Παναγίας Ljeviska στὴν Πριζρένη, ὅπου ὁ Μιλούτιν τονίζει ὅτι εἶναι γαμπρὸς τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα: πρὸβλ. D. PANIC, *Notre Dame de Ljeviska à Prisen, 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.

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

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

43. V. J. DJURIC, *L'art impérial serbe: marques du statut impérial et traits de prestige*, στό: *Βυζάντιο καί Σερβία κατὰ τὸν 14' αἰώνα, Πρακτικὰ Συμποσίου*, Κέντρο Βυζαντινῶν Ἑρευνῶν / E.I.E., Ἀθήνα 1996, σ. 29-30. Πιά τις σερβικὲς κατακτήσεις σημαντικώτατων 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*, ὀ.π., σ. 31-114.

44. Πιά τὸν τίτλο τοῦ Δουσάν μετὰ τὴ στέψη του καί γενικά τούς τίτλους πού ἔφερε στὴ διάρκεια τῆς βασιλείας του βλ. Ν. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ, *Emperor of the Romans - Emperor of the Romania*, στό: *Βυζάντιο καί Σερβία κατὰ τὸν 14' αἰώνα*, ὀ.π., σ. 121-128 καί κυρίως σ. 124-125.

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

αυτοκρατορία, σέ εποχή μεγάλης έξωτερικῆς 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 ὄχι 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 ὀρθόδοξων 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 Ἰεσαί, μὲ ἐκδηλῆ ἰδεολογικὴ σημασία: στὴ βάση εἰκονίζεται ὁ ἰδρυτὴς τῆς δυναστείας Στέφανος Νεμάνια ὡς μοναχὸς Συμεῶν, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ του οἱ δύο γιοὶ του, ὁ Ἅγιος Σάββας καὶ ὁ Στέφανος Α΄ ὁ Πρωτόστεπτος. Ἀκολουθοῦν σὲ δεῦτερο 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 Βαβλαάμ 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, στό: *Medioevo bizantino-slavo*, I, Roma 1965, σ. 487-510.

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

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

Ljeviska στην Πριζρένη (1309-1313) και στη Gračanica<sup>50</sup>, εμφανίζεται πió ανέπτυγμένο τήν έποχή του Δουσάν, έποχή άποθέωσης τής βασιλικής έξουσίας και μεγάλης άκμής του Σερβικού κράτους, αλλά παύει νά είκονογραφείται μετά τó θάνατο του Δουσάν (1355) και τή διάσπαση τής αυτοκρατορίας του. Τó θέμα άκολουθεί βέβαια βυζαντινά πρότυπα: όπως συνάγεται από μαρτυρίες τών γραπτών πηγών, ανάλογες παραστάσεις είχαν άρχίσει νά ίστορούνται στο Βυζάντιο από τόν 12ο αϊ.<sup>51</sup> και πολλαπλασιάστηκαν τούς έπόμενους αιώνες· ό λόγος αúτης τής άπεικόνισης ύπηρεξε ή κρίσιμη πολιτική κατάσταση και οί δυναστικές έριδες στο Βυζάντιο, πού έκαναν έντονη τήν ανάγκη βεβαίωσης και ένίσχυσης τής νόμιμης δυναστείας.

Στή Σερβία, ή ίδια τάση ένίσχυσης του κύρους τής δυναστείας και προβολής τής αυτοκρατορικής ιδεολογίας εκφράζεται και στην εκκλησία τής Παναγίας στο Matejić (1346-1355). Έδώ όμως στην άπεικόνιση του γενεαλογικού δένδρου τών Νεμανιδών, εκτός από τά μέλη τής βασιλεύουσας δυναστείας, είκονίζονται και βυζαντινοί αυτοκράτορες και μέλη τής βουλγαρικής δυναστείας τών Άσέν. Όπως εύστοχα παρατήρησε ό V. Djurić, ή σύνθεση εκφράζει τīs άπαιτήσεις τής στιγμής και τά σχέδια του τσάρου: ό Δουσάν έπιχειρεί εδώ νά τονίσει τούς δεσμούς συγγένειας με τή βυζαντινή και τή βουλγαρική δυναστεία, γεγονός πού έμμεσα νομιμοποιεί τīs φιλοδοξίες του στο βυζαντινό θρόνο· άποτελεί δηλ. είκονογραφική άπόδοση τών βλέψεων του Δουσάν στην κληρονομιά του Βυζαντίου. Ταυτόχρονα όμως διατρανώνει και τήν ιδέα μιās πολυεθνικής αυτοκρατορίας πού περιλάμβανε Σέρβους, Έλληνες και Βουλγάρους, ιδέα πού διατυπώθηκε τότε και στόν τίτλο του αυτοκράτορα<sup>52</sup>.

50. Πρβλ. B. TODIĆ, Portraits des saints Syméon et Sava au XIVe siècle. Contribution à la connaissance de l'idéologie de l'État et de l'Eglise serbes, στό: *Βυζάντιο και Σερβία κατά τόν 14' αιώνα*, ό.π., σ. 132 και DJURIĆ, L'art impérial serbe, ό.π., σ. 41.

51. Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, Είκαστικές εκφάνσεις τής πολιτικής ιδεολογίας του Στέφανου Dušan σέ μνημεία τής έποχής του και τά βυζαντινά πρότυπά τους, στό: *Βυζάντιο και Σερβία κατά τόν 14' αιώνα*, ό.π., κυρίως σ. 152-153 και 154 κ.έ.

52. DJURIĆ, L'art des Paléologues et l'État serbe, ό.π., σ. 189-190. Ο ΙΔΙΟΣ, L'art impérial serbe, ό.π., κυρίως σ. 30, 41 κ.έ. Πρβλ. και τούς τίτλους του Στέφανου Δουσάν σέ έγγραφα τής έποχής, 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 έν Χριστώ τῷ Θεῷ εύσεβής τσάρος και "αυτοκράτωρ" Σέρβων και Έλλήνων και Βουλγάρων και Άλβανών). Άς σημειωθεί ότι ό όρος samodržac, πού μεταφράζεται συνήθως "αυτοκράτωρ", δέν αντίστοιχεί θεσμικά τόν βυζαντινό τίτλο του αυτοκράτορος ή του λατινικού imperator, αλλά δηλώνει άπλώς τόν ανεξάρτητο, τόν αúτεξουσιο ήγεμόνα. Πρβλ. MARIE NÝSTAZOPOYLOU-PÉLÉKIDOU, La tradition post-byzantine et la présence de l'Hellénisme dans les Principautés danubiennes, στό: *Relations Gréco-roumaines. Interculturalité et identité nationale*, Κέντρο Νεοελληνικών Έρευνών /E.I.E., Άθήνα 2004, σ. 43, με τή 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 Άγιου Όρους και της Θεσσαλονίκης και ιεραρχών της Έκκλησίας της Άχρίδας. Η τάση αυτή είχε αρχίσει ήδη την εποχή του Μιλούτιν αλλά τώρα αναπτύσσεται, καθώς το Σερβικό κράτος επεκτάθηκε ακόμη περισσότερο σε εδάφη έλληνικά και η Έκκλησία της Άχρίδας 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 Άγιου 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 επισκόπους. Σε μία δεύτερη τοιχογραφία εικονίζεται σε τοπική σύνοδο ο ιδρυτής της δυναστείας Στέφανος Νεμάνια να απονέμει την εξουσία στον δισέγγονό 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 έντολη 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 έκκλησίες στο Ρεέ, Dečani και Matejić, όπως και στην Άγία Σοφία Άχρίδας<sup>56</sup>, στις οποίες εικονίζεται ο Δουσάν και μέλη της οικογένειάς του μαζί με έκκλησιαστικούς, τον Άγιο Σάββα, τον πατριάρχη Ίωαννίκιο και ιεράρχες,

53. Π.χ. στον Άγιο Άγγίλειο 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 Άνατολική Ευρώπη, 500-1453*, έλλην. 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 ὑπηρετοῦν 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 στοῦ μοναστηρίου τοῦ Lespovo γύρω στοῦ 1349 καί ἀποτυπώνει μέ ἰδιαίτερη ἔνταση τὴν ἰσχυρὴ προσωποποίηση τοῦ πιό σημαντικοῦ Σέρβου ἡγεμόνα.

Μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Δουσάν (1355), ἡ τουρκικὴ ἀπειλὴ προκάλεσε νέα προσέγγιση ἀνάμεσα στοῦ 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 ὀδυνηρὸ συναίσθημα ὅτι προσεγγίζει τὸ τέλος δημιουργήσε ἐκεῖ τὴν καλλιτεχνικὴ κίνηση πού ὀνομάστηκε “σχολὴ τοῦ Μοράβα” καί ἐξέφραζε σὲ ὑψηλὸ καλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο ἓναν ἐκλεπτυσμένον 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 νά ἀποφύγουν τὴν τουρκικὴν κατάκτηση, συνέδεσε ξανά τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία μέ τὴν παλαιολόγια τεχνολογία. Κατὰ τοὺς εἰδικούς, οἱ καλλιτέχνες ἰδρυτὲς τῆς σχολῆς τοῦ Μοράβα πρέπει νά 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 ἔνδυμα πού κοσμοῦν βυζαντινοὶ δικέφαλοι ἀετοί, 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 θά 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 καλλιτεχνικὸ,

τοιχογραφίες που άπτηχούν την κρισιμότητα της έποχης έπισημαίνω ιδιαίτερα τις έκφραστικές, γεμάτες χάρη συχνές παραστάσεις με τούς 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 τόν 14ο αί., κατά τή βασιλεία του ίκανού ήγεμόνα Ίβάν-Άλεξάνδρου (1331-1371) παρατηρεΐται γενικότερη ανάκαμψη του κράτους, που έδωσε τή δυνατότητα σέ μιá άξιόλογη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Εΐναι γνωστό τó αὐτοκρατορικό σκριπτώριο με τήν πλούσια παραγωγή χειρογράφων, ίστορημένων με θαυμάσιες μικρογραφίες, που άποδίδονται σέ "Έλληνες καλλιτέχνες"<sup>60</sup>. Δυστυχώς ή γνώση μας για τή μνημειακή ζωγραφική αὐτῆς τῆς έποχῆς εΐναι σχετικά περιορισμένη, γιατί πολλά μνημεία καταστράφηκαν από τούς Τούρκους, που μετά τήν κατάκτηση (1393, 1396) έγκαταστάθηκαν άθροοί στην εὐφορη χώρα και συχνά χρησιμοποιήσαν ύλικά από τά μνημεία για τίς οίκοδομές τους<sup>61</sup>. Στίς τοιχογραφίες που διασώθηκαν σέ έκκλησίες τῆς έπαρχίας διακρίνεται ένας άφηγηματικός ρεαλισμός που πηγάζει από μιá λαϊκότερη τέχνη. Αντίθετα, στίς έκκλησίες που ίστορήθηκαν με πρωτοβουλία του τσάρου ή άξιωματούχων τῆς αὐλῆς, οί όποιοι εΐχαν τή δυνατότητα νά ένημερώνονται για τίς έξειλίξεις τῆς βυζαντινῆς τέχνης, οί τοιχογραφίες με τήν έπιμελημένη εκτέλεση φέρουν έντονη τήν επίδραση τῆς Κωνσταντινούπολης, όπως στόν τροϋλλο και τήν άψίδα του Άγίου Γεωργίου στή Σόφια και στόν Άγιο Πέτρο και Παϋλο στό Βέλικο Τίρνοβο, που ή τεχνοτροπία τους θυμίζει τίς τοιχογραφίες τῆς Όδηγήτριας και τῆς Περιβλέπτου στό Μυστρά. Τήν επίδραση τῆς Βασιλεύουσας μαρτυροϋν και οί έλάχιστες τοιχογραφίες που εϋχουν διασωθῆ από τά ενδιαφέροντα μνημεία του 14ου αί. στή Μεσημβρία<sup>62</sup>, όπως και οί τοιχογραφίες στή βραχώδη εκκλησία του Ίβάνοβο, που εϋγιναν με έντολή του Ίβάν-Άλεξάνδρου και όφειλονταν στόν χρωστήρα άξιόλογου βυζαντινού ζωγράφου<sup>63</sup>.

Τό πιό σημαντικό έργο αὐτῆς τῆς έποχῆς εΐναι ή νέα εΐκονογράφηση στό

και τήν εΐκονογράφηση βλ. DJURIC, *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. OBOLENSKY, *Ή βυζαντινή Κοινοπολιτεία*, τ. Β', ό.π., σ. 569-570.

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

60. DJURIC, *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 /E.I.E., Άθήνα 1999, κυρίως σ. 155-157, με τή βιβλιογραφία.

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

όστεοφυλάκιο του Βαčkονο, που χρονολογείται μεταξύ 1344 και 1363, κατά την τελευταία δηλ. ανάκτηση της περιοχής, όποτε τὸ μοναστήρι ἐξελίχθηκε σὲ σημαντικό πολιτιστικό κέντρο. Ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν τοιχογραφιῶν ἐπισημαίνω τὴ σύνθεση στὶς κόγχες (ἄλλοτε παράθυρα πὺν τοιχίστηκαν) τοῦ ὀστεοφυλακίου, ὅπου ἐκφράζεται εὐγλωττα ἢ πολιτικὴ ἰδεολογία τοῦ τσάρου. Συγκεκριμένα, ὁ Ἰβάν-Ἀλέξανδρος εἰκονίζεται μὲ στολὴ καὶ τὰ σύμβολα τῆς ἐξουσίας ὅμοια μὲ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα, ἐνῶ δύο Ἄγγελοι τοποθετοῦν τὸ στέμμα στὴν κεφαλὴ του καὶ ἡ Θεοτόκος ἐπιστέφει (εἰκ. 11). Ἡ παράσταση ἐκφράζει καὶ ἐδῶ τὴν κρατικὴ ἰδεολογία τῆς ἐκ Θεοῦ ἐξουσίας, ὅπως στὶς ἀντίστοιχες παραστάσεις τῆς Σερβίας τὸν 14ο αἰ. Ἡ ἐπιγραφή (τώρα τελείως σβησμένη), γραμμὴν ἑλληνικά, φαίνεται ὅτι ἐξέφραζε τὶς αὐτοκρατορικὲς ἐπιδιώξεις τοῦ Βούλγαρου τσάρου: *“Ἰω(άννης) ἐν Χ(ριστῷ) τῷ Θεῷ εὐσεβῆς βασιλεὺς καὶ αὐτοκράτωρ τῶν Βουλγάρων καὶ τῶν Ρωμαίων Ἀλέξανδρος”*. Δίπλα εἰκονίζεται ὁ Ἅγιος Ἰωάννης Θεολόγος, “σύμβολο τῆς χριστιανικῆς σοφίας καὶ πάτρωνας τοῦ τσάρου”, καὶ ἀπέναντι ὁ Ἅγιος Κωνσταντῖνος, θεμελιωτῆς τοῦ χριστιανισμοῦ στὸ Βυζάντιο, καὶ ἡ Ἁγία Ἐλένη, δύο “πρότυπα τοῦ ἰδανικοῦ χριστιανοῦ ἡγεμόνα”. Εἰδικότερα, ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου ἐπιχειρεῖ νὰ συνδέσει τὸν Βούλγαρο ἡγεμόνα μὲ τὴν παράδοση τῶν Βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων, τάση πὺν διαπιστώνεται καὶ σὲ χωρίο ἐνὸς Ψαλτηρίου, πὺν ἐκτελέστηκε στὴ Βουλγαρία τὸ 1337 καὶ ὅπου ὁ Ἰωάννης-Ἀλέξανδρος χαρακτηρίζεται “γιὰ τὴν πίστη καὶ τὴν εὐσεβεία του” “νέος Κωνσταντῖνος”, ἐνῶ σὲ ἕνα ἄλλο κείμενο ὀνομάζεται “νέος Δαυὶδ”. Καὶ ἐδῶ ἐπαναλαμβάνονται οἱ ἴδιοι χαρακτηρισμοὶ πὺν ἀπηχοῦν τὴν ἴδια ἰδεολογικὴ ἀντίληψη καὶ τὶς ἴδιες πολιτικὲς ἐπιδιώξεις. Στὶς κάτω κόγχες τοῦ κτηρίου εἰκονίζονται οἱ ἰδρυτῆς τῆς μονῆς καὶ οἱ παλαιότεροι διακοσμητῆς τοῦ ὀστεοφυλακίου: ὁ κτήτορας Γρηγόριος Πακουριανὸς καὶ ὁ ἀδελφός του Ἀπάσιος, καθὼς καὶ οἱ δύο μοναχοὶ Γεώργιος καὶ Γαβριήλ, στοὺς ὁποίους προφανῶς ὀφείλεται ἡ διακόσμηση τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰ. Αὐτῆς οἱ παραστάσεις ἔχουν γιὰ στόχο νὰ τονίσουν τὴ συνέχεια στὴ χορηγικὴ παράδοση τῆς μονῆς, παρὰ τὶς μεγάλες πολιτικὲς διακυμάνσεις<sup>64</sup>. Τὸ σύνολο ἐπιχειρεῖ νὰ ἐκφράσει στὴ γλώσσα τῆς τέχνης τὴν εἰκόνα ἐνὸς ἡγεμόνα πιστοῦ στὴν ὀρθόδοξη παράδοση, τοῦ ὁποίου ἢ ἐξουσία πηγάζει ἀπὸ τὸν Θεό, μὲ σαφεῖς ἐπιδιώξεις κυριαρχίας στοὺς “Ρωμαίους”, δηλ. στὸ Βυζαντινὸ κράτος, σὲ μιὰ ἐποχὴ μεγάλης πολιτικῆς κάμψης τοῦ Βυζαντίου.

64. Ὅσα ἀναφέρω γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ ὀστεοφυλακίου τὸν 14ο αἰ. βασίζονται στὸ πρόσφατο συλλογικὸ ἔργο τῶν ΒΑΚΑΛΟΒΑ - ΚΟΛΑΡΟΒΑ - ΡΟΠΟΒ - ΤΟΔΟΡΟΒ, *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, ὅ.π. (σημ. 9) καὶ κυρίως στὴ μελέτη τῆς ΒΑΚΑΛΟΒΑ, *Images of the 14th Century*, κεφ. VI, σ. 117-123.

Στή Ρουμανία ή μνημειακή ζωγραφική εμφανίζεται μετά την ίδρυση τῶν ἡγεμονιῶν τὸν 14ο αἰ., ὅποτε διαμορφώθηκε τὸ κατάλληλο πολιτικό πλαίσιο καὶ δόθηκαν οἱ ὑλικές δυνατότητες γὰ τὴν καλλιτεχνική δημιουργία<sup>65</sup>, δραστηριότητα ποὺ συνεχίστηκε μὲ ἐντονότερους ρυθμούς τοὺς ἐπόμενους αἰῶνες. Ἡ εἰκονογράφηση τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Βλαχίας καὶ τῆς Μολδαβίας, πέρα ἀπὸ τὰ καθαρῶς θρησκευτικὰ θέματα, ἐπηρεάστηκε καίρια ἀπὸ τοὺς ἀγῶνες τῶν Ρουμάνων ἡγεμόνων ἐναντίον τῶν Ὀθωμανῶν, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν προσπάθειά τους νὰ ἐνισχύσουν τὸ κύρος τῆς ἐξουσίας τους ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς βυζαντινῆς κρατικῆς ἰδεολογίας. Ἡ τεχνοτροπία καὶ ἡ θεματική στὴν εἰκονογράφηση δέχθηκαν τὴν ἰσχυρή ἐπίδραση τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ τῶν γειτονικῶν ὀρθόδοξων χωρῶν, τῆς Σερβίας καὶ τῆς Βουλγαρίας.

Τὸ παλαιότερο πολὺ ἀξιόλογο μνημεῖο τῆς Βλαχίας εἶναι ἡ ἡγεμονική ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Νικολάου στὴν Curtea de Argeș, ποὺ κτίστηκε τὸ 1351-52 καὶ ἰσορρήθηκε γύρω στὸ 1364-66. Ἡ Curtea de Argeș ἀποτελοῦσε τότε σημαντικό κέντρο πολιτικό καὶ ἐκκλησιαστικό: ἦταν ἡ ἕδρα τοῦ ἡγεμόνα, ὅπως καὶ τοῦ μητροπολίτη μετὰ τὴν ἀναγνώριση ἀπὸ τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο τῆς Ἐκκλησίας τῆς Βλαχίας ὡς ἀνεξάρτητης μητρόπολης (1359). Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου ἀποτελοῦν ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικά σύνολα παλαιολόγειας τέχνης στὴ Ρουμανία καὶ ἐκφράζουν τὸν βαθθὺ ἀνθρωπισμὸ τῆς παλαιολόγειας ἀναγέννησης. Ἐκτελέστηκαν, κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος, ἀπὸ Ἑλληνες ζωγράφους, ὅπως δείχνουν καὶ οἱ ἑλληνικὲς ἐπιγραφές, καὶ ἐμπνέονται ἀπὸ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας. Ἐπισημαίνω τὴν παράσταση τοῦ ἡγεμονικοῦ ζεύγους ποὺ εἰκονίζεται σύμφωνα μὲ τὸ βυζαντινὸ τυπικὸ.

Λίγα χρόνια ἀργότερα κτίστηκε ἡ μοναστηριακὴ ἐκκλησία στὴν Cozia (1388). Στὶς τοιχογραφίες της εἶναι ἐκδηλῆ ἡ τάση ἐκλεπτυσμένου μυστικισμοῦ, ποὺ παραπέμπει στὴ σχολή τοῦ Μοράβα<sup>66</sup>. Ὁ κτήτορας τῆς μονῆς Mircea ὁ Παλαιός, Mircea cel Bătrîn (1386-1418), ποὺ πολέμησε γενναῖα ἐναντίον τῶν Τούρκων στὴ μάχη τῆς Νικόπολης (1396), εἰκονίζεται στὴν ἀφιερωτικὴ τοιχογραφία μὲ ἐνδυμασία ποὺ μιμείται δυτικὰ πρότυπα, φορεῖ ὅμως πορφυρὰ ὑποδήματα μὲ τὸν δικέφαλο ἀετό. Τὸ στοιχεῖο αὐτὸ ἐπαναλαμβάνεται καὶ σὲ μεταγενέστερα πορτραῖτα του καὶ ἀποτελεῖ μιὰ πρώτη προσπάθεια ἀποτύπωσης στὴν τέχνη τῆς βυζαντινῆς αυτοκρατορικῆς ἰδέας καὶ τῆς βυζαντινῆς κληρονομιάς, τάση ποὺ τότε ἀρχίζει νὰ διαμορφώνεται στὴν Βλαχία<sup>67</sup>. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ἐξ ἄλλου ἀποκραυαλλώνεται καὶ ἡ ἱεραρχία

65. Πρβλ. BOBOLENSKY, Ἡ βυζαντινὴ Κοινοπολιτεία, τ. Β', ὅ.π., σ. 570.

66. DELVOYE, Βυζαντινὴ Τέχνη, ὅ.π., σ. 419.

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

στήν ήγεμονική αύλη και δημιουργούνται αξιώματα που ακολουθούν στην όρολογία και στο περιεχόμενο βυζαντινά πρότυπα<sup>68</sup>.

Μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης, η βυζαντινή παράδοση, ένισχυμένη από την ισχυρή παρουσία της ορθόδοξης Έκκλησίας και του έλληνικού στοιχείου, σφράγισε την πολιτική ιδεολογία των Ρουμάνων ήγεμόνων. Με την υποδούλωση από τους Τούρκους των γειτονικών ορθόδοξων κρατών, της Βουλγαρίας και της Σερβίας, οι βοεβόδες της Βλαχίας και της Μολδαβίας ήταν οι μόνοι Βαλκάνιοι ορθόδοξοι ήγεμόνες με ήμισυ-τόνομο καθεστώς (από το 1513) και διεκδικούσαν, καθένas για λογαριασμό του, τη βυζαντινή κληρονομιά στην οίκουμενική της διάσταση<sup>69</sup>. Η βυζαντινή αντίληψη της έξουσίας εκφράστηκε εύγλωττα όχι μόνον στην εικονογράφηση των εκκλησιών αλλά και στις γραπτές πηγές, στην τιτλοφορία των ήγεμόνων και στην πολιτική πρακτική<sup>70</sup>.

Στη Βλαχία ο άγώνας εναντίον των Τούρκων και η βυζαντινή κρατική ιδεολογία αποτυπώθηκαν έντυπωσιακά στην τέχνη την εποχή του ήγεμόνα Neagoe Basarab (1512-1521), που υποστήριξε θερμά την καλλιτεχνική δημιουργία και αναδείχθηκε σε προστάτη των υπόδουλων ορθόδοξων χριστιανών. Με έντολή του κτίστηκε στην Curtea de Argeș η μοναστηριακή εκκλησία (1512-1517), ένα από τα ωραιότερα μνημεία της Ρουμανίας<sup>71</sup>. Η μεγαλοπρεπής τελετή των εγκαινίων της εκκλησίας το 1517, που με την παρουσία του οίκουμενικού πατριάρχη, τεσσάρων Έλλήνων μητροπολιτών, του πρώτου και ήγουμένων του Άγιου Όρους προσέδωσε συμβολική σημασία στην τελετή, παραπέμποντας σε αντίστοιχα εγκαινία στη Βασιλεύουσα,

---

Europe between the Thirteenth and the Fifteenth Centuries, στο: *Politics and Culture in Southeastern Europe*, Bucarest 2001, κυρίως σ. 88, όπου όμως, κατά τον συγγραφέα, η χρήση του δικέφαλου αετού από τον Mircea εκφράζει τις βλέψεις του Βλάχου ήγεμόνα επί της Δοβρουτσάς, περιοχής την οποία διοικούσε ως τότε ο δεσπότης Dobrotitsa. Πρβλ. R. THEODORESCU, *Autour de la "despoteia" de Mircea l'Ancien*, στο: *Actes du XIVe Congrès International des Études Byzantines*, Bucarest 1971, Bucarest 1975, σ. 625-635, έπανεκδ. Ο ΙΔΙΟΣ, *Roumains et Balkaniques dans la civilisation Sud-Est Européenne*, Bucarest 1999, σ. 251-266 και κυρίως σ. 257, σε συνάφεια με τον βυζαντινό τίτλο του "δεσπότη", που πήρε τότε ο Mircea.

68. Πρβλ. ΝΥΣΤΑΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΠΕΛΕΚΙΔΟΥ, Βυζαντινή όρολογία στη διοίκηση και την οίκονομία των Μεσαιωνικών Βαλκανικών Κρατών, ό.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*, ό.π., σ. 41-47, με τη βιβλιογραφία.

71. Βλ. γενικά O. 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 Θεοδοσίου (*Invataturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*) - έργο που παραπέμπει στο “Προς τον ίδιον Υιόν Ρωμανόν” του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου-, και τήν έφαρμογή της στή 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 να αναπτύσσεται μετά τήν πώση του Βυζαντίου, κατά τó δεύτερο μισό του 15ου και τις άρχές του 16ου αι., 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 ‘Οθωμανών για τήν άνεξαρτησία της χώρας, οί Ρουμάνοι ήγεμόνες άκολουθοϋν με συνέπεια μιά πολιτική οικονομικής στήριξης των έκκλησιαστικών ιδρυμάτων και ένίσχυσης του κύρους της ‘Ορθόδοξης Έκκλησίας συμμαχου τους στήν άμυνα κατά του κατακτητή. ‘Από τά πιό σημαντικά έργα μνημειακής ζωγραφικής είναι ή μοναστηριακή εκκλησία άφιερωμένη πολϋ συμβολικά στον στρατιωτικό ‘Αγιο Γεώργιο στο Voroneț (1488), όπου εικονίζεται ό ιδρυτής της μονής Στέφανος μαζί με τήν οικογένειά του να προσφέρει όμοίωμα της εκκλησίας στον ένθρονο Χριστό, ό όποιος έχει στα δεξιά του τον ‘Αγιο Γεώργιο. Παρά τά έμφανή δυτικότεροπα στοιχεία ή όλη σύνθεση και τά ένδύματα των ήγεμόνων άκολουθοϋν 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 άντίληψη που έκφράζεται στήν 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, πού κτίστηκαν ἐπὶ Στεφάνου τοῦ Μεγάλου καὶ τοῦ Πέτρου Rareș, ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν πολιτικὴ κατάσταση: οἱ τοιχογραφίες διαπνέονται ἀπὸ ἔντονο πολεμικὸ, ἀντι-ὀθωμανικὸ πνεῦμα, πού ἐκφράζεται μὲ ποικίλους τρόπους καὶ συμβολισμούς. Ἀπὸ τίς πιὸ χαρακτηριστικὲς καὶ προσφιλεῖς παραστάσεις εἶναι ἡ μεγάλων διαστάσεων ἀπεικόνιση τῆς πολιορκίας τῆς Κωνσταντινούπολης ἀπὸ τοὺς Τούρκους, πού πιθανῶς παραπέμπει στὴ μακρόχρονη πολιορκία τῆς Βασιλεύουσας ἀπὸ τὸν σουλτάνο Βαγιαζήτ Α' (τέλη τοῦ 14ου-ἀρχὲς 15ου αἰ.) (εἰκ. 12). Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ἡ παράσταση αὐτὴ εἰκονίζεται πάντοτε κάτω ἀπὸ τὴν εἰκονογράφηση τῶν 24 οἴκων τοῦ Ἀκαθίστου Ὑμνου. Ὁ συμβολισμὸς εἶναι σαφής: ἡ Θεοτόκος, ἡ “Ἐπέρμαχος Στρατηγός”, πού ὑμνεῖται στὸν Ἀκάθιστο Ὑμνο, γιατί ἔσωσε τὴν Πόλη ἀπὸ τοὺς Ἀβάρους τὸ 626, θὰ δώσει καὶ τώρα στὴ Μολδαβία τὴ νίκη κατὰ τῶν ἀπίστων Τούρκων. Παράλληλα ἡ παράσταση αὐτὴ 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 Râtrâuți, στὰ περὶχωρα τῆς Suceava, πρωτεύουσας τότε τῆς Μολδαβίας. Στὴν ἐντυπωσιακὴ αὐτὴ παράσταση, πού ἐκτελέστηκε τὸ 1487, δηλ. μετὰ τίς ἐκστρατεῖες τῶν Τούρκων κατὰ τῆς Μολδαβίας καὶ τῆς Δοβρουτσᾶς (1484 κέ.), εἰκονίζεται ὁ Μέγας Κωνσταντῖνος νὰ ὀρίζει ὡς διάδοχό του τὸν Στέφανο, πού ἔτσι προβάλλεται ὡς “Νέος Κωνσταντῖνος”, πού θὰ ἀνακτήσει τὴν Πόλη. Ἡ παράσταση συνεχίζεται μὲ μιὰ ὁμάδα ἔφιππων στρατιωτικῶν ἀγίων, πού ἔχουν ἐπὶ κεφαλῆς πάλι τὸν Μέγα Κωνσταντῖνο, καὶ πηγαίνουν σὲ πόλεμο - ἄμεσος συμβολισμὸς τοῦ ἀγώνα τῶν Μολδαβῶν ἐναντίον τῶν Τούρκων (εἰκ. 13)<sup>76</sup>.

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

75. Πρὸβλ. NASTASE, L'héritage impérial byzantin, ὁ.π., σ. 8-9· βλ. καὶ εἰκ. 4, ὅπου ἡ ἴδια παράσταση ἀπὸ τὴ λίγο μεταγενέστερη (1530) μοναστηριακὴ ἐκκλησία τῆς Moldovița. Ἡ ταύτιση 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 ἀφιέρωση τῆς ἐκκλησίας στὸν Τιμιο Σταυρὸ εἶναι γενικά σπάνια καὶ πρέπει νὰ συναφθῇ μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Μεγάλου Κωνσταντῖνου καὶ μὲ τὴν πολιτικὴ πού ἐπιχειρεῖ νὰ προβάλλει ὁ Στέφανος ὁ Μέγας.



(1537) και κυρίως τη δεύτερη προσθήκη στην έκκλησία του Voronej (1547). "Όλες οι τοιχογραφίες που κοσμοῦν τὸ ἐσωτερικὸ καὶ τὸ ἐξωτερικὸ τῶν μνημείων (ἢ 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 ἰδιαίτερα προσφιλὲς στὴ ζωγραφικὴ τῆς Μολδαβίας, σὲ μνημειώδεις συνθέσεις πού ἀναπτύσσονται στοὺς ἐξωτερικοὺς τοίχους τῶν ἐκκλησιῶν<sup>79</sup>.

Στὴ σύντομη αὐτὴ παρουσίαση ἀνέφερα ὀρισμένα 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 ὑλικά 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 ἐπιλογή 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 ἔθνικα 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 Pec (13ος αἰ.) καὶ τὴν ἐκκλησία 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 ἐκκλησία τῆς Studenica (13ος αἰ.), ὅπου συνυπάρχουν βυζαντινὰ καὶ τοπικά ἀρχιτεκτονικά

μειακή ζωγραφική άκολούθησε σταθερά βυζαντινά πρότυπα στην τεχνοτροπία, τὸ τυπικὸ καὶ τὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα. Στὶς περισσότερες περιπτώσεις Ἕλληνες ἦταν οἱ ζωγράφοι ποὺ ἐπέλεσαν 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 ἰκανότητα 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, ἐτελέστηκαν 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 ἀπληροῦν τοὺς στόχους τῆς ἡγεσίας καὶ τὴν ἐκάστοτε ἱστορικὴ πραγματικότητα, διαπιστώνονται στὴν τέχνη, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες ὄψεις τοῦ δημόσιου καὶ ἰδιωτικοῦ βίου τῶν λαῶν τῆς χερσονήσου τοῦ Αἴμου, ὀρισμένα κοινὰ χαρακτηριστικά, ποὺ πηγάζουν ἀπὸ τὴν πολιτικὴ καὶ πολιτιστικὴ παράδοση τοῦ Βυζαντίου.

Αὐτὴ ἡ καλλιτεχνικὴ παράδοση συνέχισε καὶ μετὰ τὴν Ἄλωση 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 γοθικὸ 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 πραγματικότητας στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία.

---

81. Πρβλ. N. IORGA, *Byzance après Byzance. Continuation de l'histoire de la vie byzantine*, Bucarest 1935, ἐπανέκδ. 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 conjoncture 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'humanisme, 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 Θεήνος. Νερεζί, 1164.*



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



*Εικ. 3. Ο πρίγκιπας Βλαδισλάβος, Mileševa, 1236.*





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



*Είχ. 5. Στέφανος Νεμάνια, Στέφανος Α', Στέφανος Ούρος. Sopoćani, 1258-1265.*



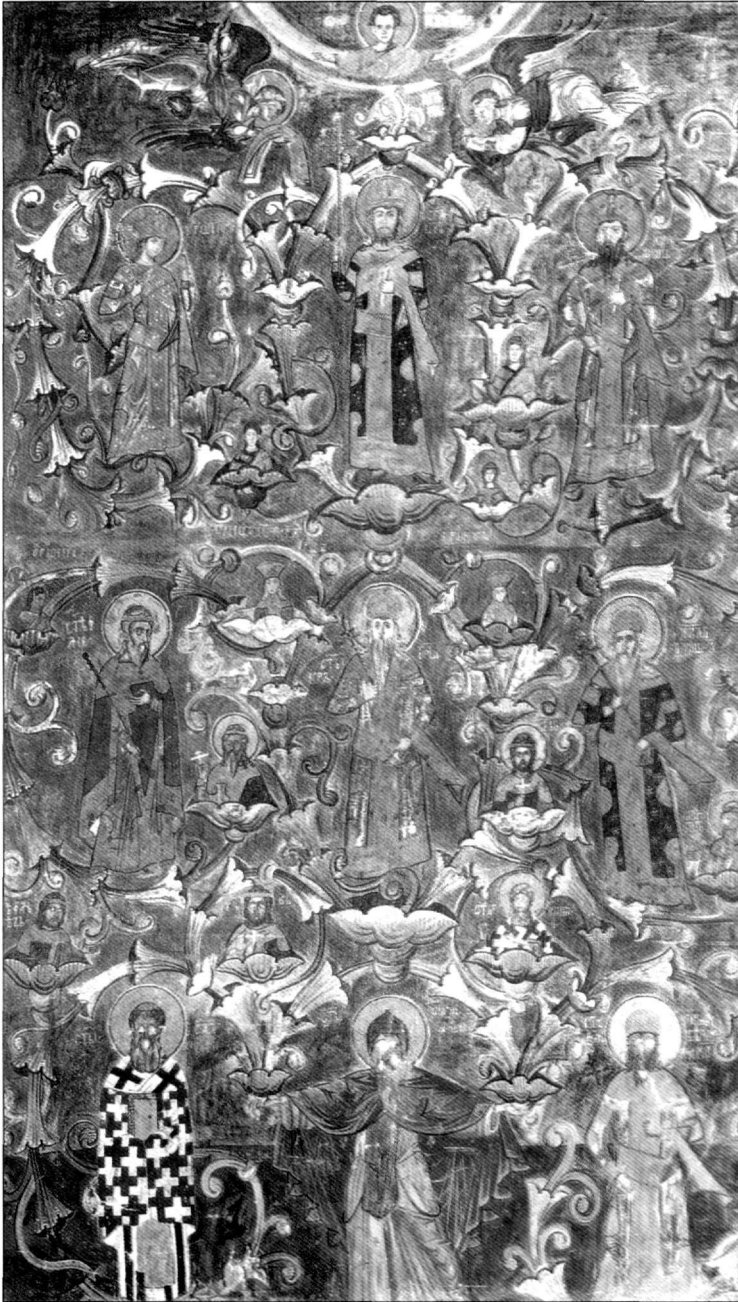
*Είχ. 6.* Ο βασιλιάς Μιλούτιν. Studenica, 1314.



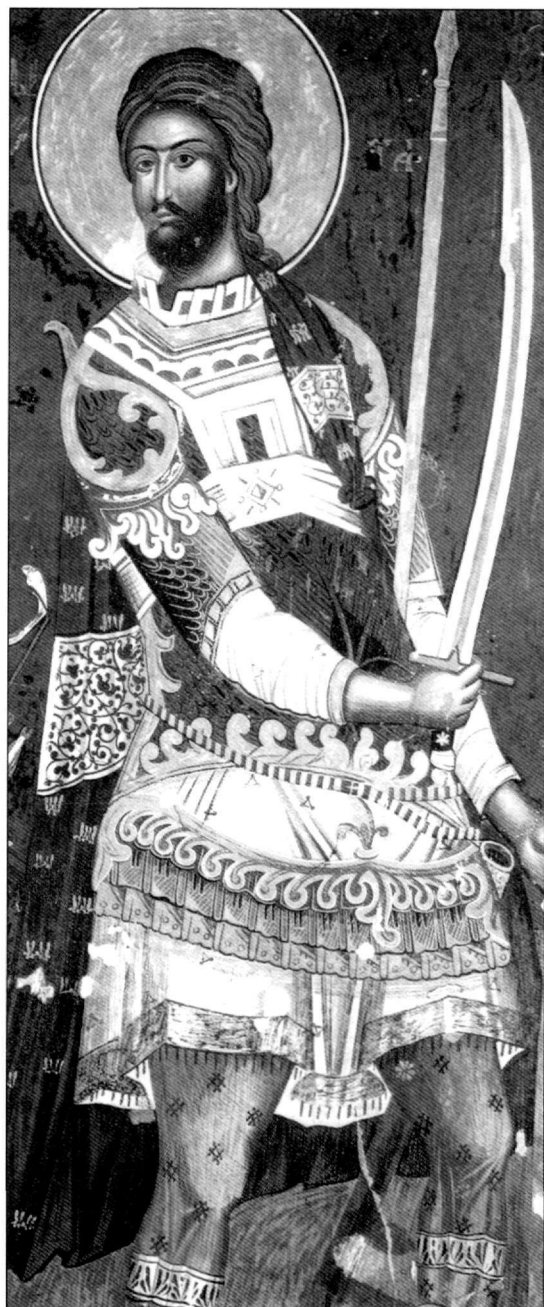
*Εἰξ. 7.* Ἡ βασίλισσα Σμωνίδα. Gračanica, 1320-1321.



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



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

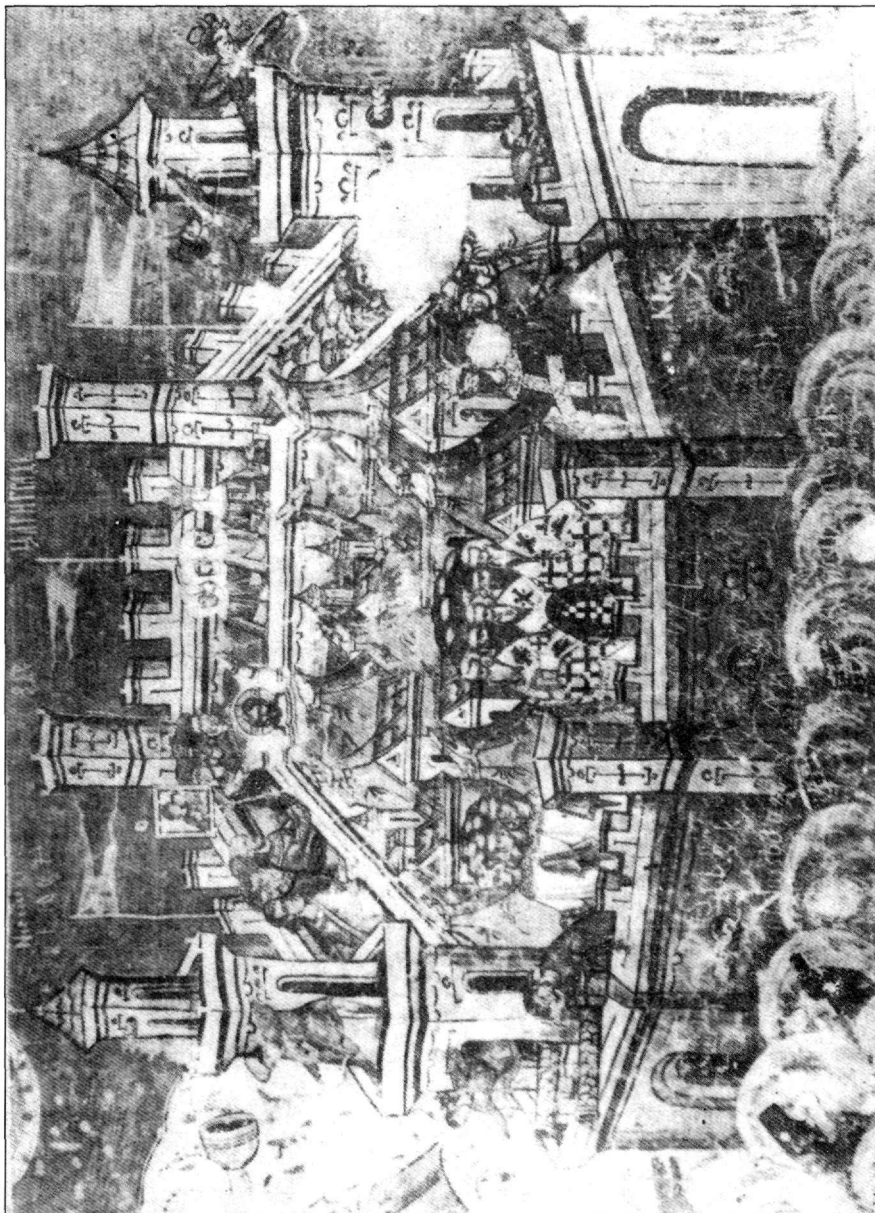


*Ειζ. 10.* Ὁ Ἅγιος Νικήτας. Resava-Manasija, 1408-1418.

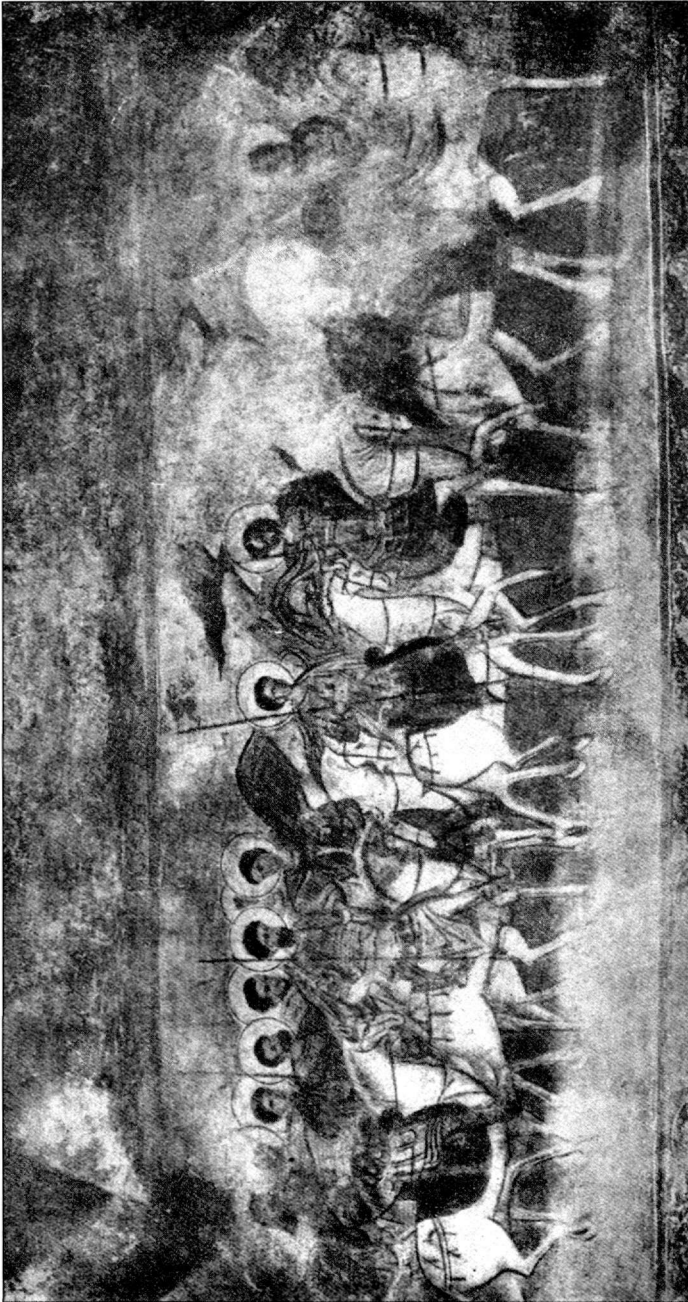


*Εικ. 11. Ιωάννης - Άλέξανδρος.  
Όστεοφυλάκειο μονής Βαΰκονο, 1344-1363.*





*Εικ. 12. Πολιορκία τῆς Κωνσταντινούπολης ἀπὸ τοὺς Τούρκους, Μολδοβίτα, 1530.*



*Εἰκ. 13. "Εφρπτοι ἄγιοι. Ράτράφι, 1487.*



*Είχ. 14. Τοῦρκοι ἁμαρτωλοὶ στὴ Δευτέρα Παρουσία. Voronej, 1547.*