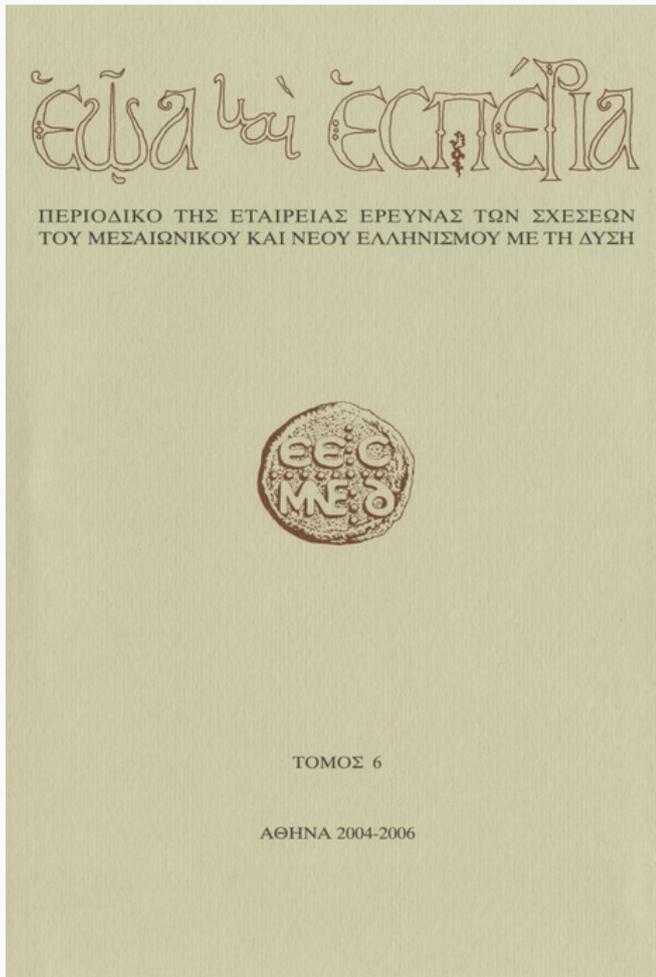


Εοα και Esperia

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 Και 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 ὺ 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 μεγάλη 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"¹. Ἰδιαίτερα ἡ τέχνη, εὐαίσθητος δέκτης τῆς ἐποχῆς τῆς, "γλώσσα μεταφυσικὴ, προσιτὴ σὲ ὄλους, ἀπρόσωπη καὶ ἀφθαρτὴ", ὅπως τὴ χαρακτηρίζει ὁ Δ. Ζακυθινός², 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^e 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 παλαιολόγεια 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 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 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"³ στὸν ὕστερο Μεσαίωνα.

Ἡ τεχνοτροπία στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τὴν ἐποχὴ ποὺ ἐξετάζουμε δὲν εἶναι βέβαια ἐνιαία. Ὁρισμένα ἐξωτερικὰ στοιχεῖα καὶ κυρίως ἡ τυπολογία τῶν ἀγίων καὶ τὰ εἰκονογραφικὰ προγράμματα ἀκολουθοῦν τὴν παράδοση καὶ ἐξασφαλίζουν τὴ συνέχεια⁴. Ὡστόσο, παρὰ τὶς σταθερὲς αὐτές, διαπιστώνεται 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 XI^e siècle*, στό: *Art et Société à Byzance sous les Paléologues*, ὁ.π., σ. 179.

ἐξέλιξης ἐκφεύγει ἀπὸ τοὺς στόχους τῆς ἐργασίας μου. Θὰ περιοριστῶ 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 ἀναθέρμανση 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 πνευματικότητας⁵ 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 Θεσσαλονίκης⁶. 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 ὄλη διάταξη (ἡ Παναγία ἔχει στὴν ἀγκαλιά της τὸν νεκρὸ Χριστό, ὅπως ὅταν ἦταν βρέφος) (εἰκ. 1)⁷. 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 ρευμάτων⁸.

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 Λιμνιάτη 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 δευτέρου μισὸ τοῦ 12ου αἰ., μὲ πολὺ σημαντικὲς προσθήκες κυρίως κατὰ τὸν 14ο αἰ.⁹

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 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 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 Πρωτόστεππου). 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 του¹⁰ καὶ τὸν

9. Τὸ ὀστεοφυλάκιο τοῦ Βαčkονο εἶναι τὸ μόνο γνωστὸ στὸν ὀρθόδοξο κόσμον ποὺ εἶναι δολοκλήρο εἰκονογραφημένο: βλ. ELKA BAKALOVA - VERA KOLAROVA - P. POPOV - V. TODOROV, *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, Plovdiv 2003, ἐμπειριστατικὴ 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 ἐκκλησίας¹¹.

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)¹². Πρέπει νὰ σημειωθῇ 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 δυναστείας¹³. 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 ἐπιγραφές συνηγοροῦν γιὰ τὴν ἑλληνικὴ καταγωγή τους. Εἶναι μάλιστα πιθανὸν ὅτι προέρχονταν ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη¹⁴: Οἱ εἰδικοὶ διακρίνουν στὴν τέχνη τοῦ καθολικοῦ τῆς Mileševa μίμηση τῶν ψηφιδωτῶν τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως στὸν μοναδικῆς ὁμορφιάς καὶ ἐκφραστικότητας Ἄγγελο στὴ σκηνὴ τῶν Μυροφόρων, (εἰκ. 4)¹⁵, πού παρουσιάζει ἐκπληκτικὴ ὁμοιότητα μετὰ πρόσωπα ἁγίων στὸν τροῦλλο 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, ὁ.π., σ. 391.

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

12. MÜLLER, Fresques célèbres, ὁ.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*, ὁ.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), Skorje 1934. ΠΑΝΣΕΛΗΝΟΥ, Βυζαντινὴ Ζωγραφικὴ, ὁ.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, ὁ.π., σ. 391-392.

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

Τέλεια έκφραση τῆς παλαιολόγιας τεχνοτροπίας ἀποτελοῦν οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Τριάδας, καθολικοῦ τῆς μονῆς στὴ Σοροκάπι, πὺν ἰδρῦθηκε 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 -, πὺν συνδέονται μὲ ἱστορικὰ 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 του¹⁶ (εἰκ. 5), σύνθεση πὺν διατρανώνει τὴν ἀδιάσπαστη συνέχεια τοῦ βασιλεύοντος οἴκου τῶν Νεμανιδῶν. Πολιτικὸ στόχο μὲ πολλὰς ἀναγνώσεις ἐξυπηρετεῖ καὶ ἡ ἀπεικόνιση τοῦ θανάτου τῆς βασιλισσας 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)¹⁷. 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 Βυζαντίου¹⁸. Ἀκόμη, στὸ παρεκκλήσι τοῦ Ἁγίου Συμεὼν στὴν ἴδια ἐκκλησία ἔχουν ἱστορηθῆ σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ Στεφάνου Νεμάνια, πὺν εἶχε ἀγιοποιηθῆ: ἡ ἀναχώρησή του στὸ Ἅγιον Ὄρος ὡς μοναχοῦ Συμεὼν, ὁ θάνατος καὶ ἡ μεταφορὰ τῶν λειψάνων του. Ἡ εἰκονογράφηση, πὺν 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 προσωπογραφῶν 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 ἔκδοση), μὲ τὴ βιβλιογραφία καὶ τὶς σχετικὲς πηγές.

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

δύο από τὸν γιό του Ἅγιο Σάββα¹⁹. 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 Σοροκάσι ἀποτελοῦν τὸ ἀριστούργημα τῆς βυζαντινῆς τέχνης στὰ Βαλκάνια καὶ ἄσκησαν μεγάλη ἐπίδραση στὴν ἐξέλιξη τῆς ζωγραφικῆς στὴ Σερβία²⁰, 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 μεταλλείων²¹, 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 σύνολα²². Εἰδικὰ τίς πρώτες δεκαετίες τοῦ 13ου αἰ., ἐποχὴ ἔντονης ἀντιπαράθεσης καὶ συγκρούσεων ἀνάμεσα στὸ Βουλγαρικὸ κράτος ἀπὸ τὴ μιά καὶ τοὺς Λατίνους, τὸν ἑλληνικὸ πληθυσμὸ τῆς Θράκης καὶ τὸ κράτος τῆς Ἡπείρου ἀπὸ τὴν ἄλλη²³, 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 αἰῶνα²⁴. 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, *Sopocani*, Beograd 1963 καὶ *Symposium "Sopocani"*, 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 τίς 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 ἐκφράσει τὴν εὐγνωμοσύνη του για τὴν προστασία τους, πού τοῦ χάρισε τὴ μεγάλη νίκη κατὰ τοῦ ἡγεμόνα τῆς Ἡπείρου Θεοδώρου Δούκα στὴν Κλοκοτινίτσα (1230), νίκη ἀποφασιστικὴ για τὴν ἐδραίωση καὶ ἐπέκταση τοῦ Βουλγαρικοῦ κράτους. Στὴ θριαμβευτικὴ ἐπιγραφή πού χαράχτηκε στὴν ἐκκλησία με ἐντολή του, ὁ Ἰβάν Ἀσέν Β΄ διατρωνώνει, με ἀρκετὴ ἀλαζονεία καὶ ἀναμφίβολα για 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...”²⁵.

Τὸ πιὸ σημαντικό σύνολο αὐτῆς τῆς ἐποχῆς στὴ Βουλγαρία βρίσκεται στὴν Bojana (8 χλμ. νότια τῆς Σόφιας), στὸ νεκρικό παρεκκλήσι τῶν Ἁγίων Νικολάου καὶ Παντελεήμονος, τὸ ὁποῖο ἱστορήθηκε τὸ 1259, με 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 τεχντροπία καὶ τὴν τεχνική²⁶: οἱ τοιχογραφίες ἀκολουθοῦν τὴν ἐκλεπτυσμένη τεχντροπία τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινούπολης τοῦ 11ου καὶ 12ου αἰ., με τὴν προσθήκη κάποιων τοπικῶν στοιχείων²⁷. Ἱστορικό ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν τὰ κοσμικὰ πορτραῖτα: τοῦ Βούλγαρου ἡγεμόνα Κωνσταντίνου Τich (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, τεῦχος ἀφιερωμένο ὁλόκληρο στὴν Bojana, πού περιέχει ἀνάμεσα σὲ ἄλλα διεξοδικὴ διαπραγμάτευση για τὴν εἰκονογράφηση, τοὺς κτήτορες Καλογιάννη καὶ Δεσισλάβας καὶ τὴν καταγωγή τους. Βλ. κυρίως σ. 3-9 καὶ 10-21, τὰ ἄρθρα ἀντίστοιχα τῶν I. BOŽILOV, *Portretite 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 τεῦχος.

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). Ἐτσι 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 Τιρνόβου²⁸. 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 Βουλγαρία²⁹. 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 ἀνθησι στὰ γράμματα καὶ στὴν τέχνη: ἡ "Παλαιολόγεια Ἀναγέννηση". 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 κίνηση 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 / Ἑθνικὸν 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 διανόηση³⁰. Οί νέες φιλοσοφικές αναζητήσεις προκάλεσαν στην τέχνη μιὰ στροφή σε αρχαία πρότυπα, προσαρμοσμένα όμως στο πνεύμα της εποχής. Τέλεια έκφραση τῶν αισθητικῶν τάσεων τῆς παλαιολόγειας ἀναγέννησης, ἀποτελοῦν τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Καχριέ Τζαμί) στήν Κωνσταντινούπολη, πού ἔγιναν μέ δαπάνες τοῦ λογοθέτη τοῦ Γενικοῦ και μεγάλου οὐμανιστῆ Θεόδωρου Μετοχίτη μεταξύ τῶν ἐτῶν 1315 και 1320³¹. Παράλληλα, παρατηρεῖται αὐτή τὴν ἐποχὴ εὐρύτερη καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα, πού ἐκφράζει τὶς καλλιτεχνικὲς τάσεις τῆς Κωνσταντινούπολης ἀλλὰ και τοὺς πολιτικοὺς στόχους τῆς βυζαντινῆς ἐξουσίας. Ἔτσι ἱστοροῦνται ἐκκλησίες στήν περιφέρεια και σὲ ἀπομακρυσμένες περιοχές, ὅπως εἶναι γιὰ παράδειγμα οἱ ἐκκλησίες στήν Ἀπολλωνία και τὸ Βεράτι στήν Ἀλβανία, πού εἰκονογραφήθηκαν μέ ἐντολὴ ἀντίστοιχα τοῦ Μιχαήλ Η΄ και τοῦ Ἀνδρονίκου Β΄, προφανῶς σὲ μιὰ προσπάθεια ἐνίσχυσης ἐκεῖ τῆς βυζαντινῆς παρουσίας μέσα ἀπὸ τὸ διάλυο τῆς θρησκείας και τῆς τέχνης.

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

Τὴν ἐποχὴ τοῦ Στεφάνου Οὐρος Β΄ Μιλούτιν (1282-1321), μετὰ τὴν ἐδραίωση τῆς ἐξουσίας του, ἀρχίζει ἔντονος ἐκβυζαντινισμὸς στὴ διοίκηση και τὴν ἱεραρχία, στὸ τυπικὸ τῆς αὐτῆς και στήν κρατικὴ ἰδεολογία. Σ’ αὐτὸ συνέβαλε ὁ γάμος του μέ τὴν Σιμωνίδα, τὴ θυγατέρα τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα Ἀνδρονίκου Β΄, καθώς και ἡ ὀλοένα μεγαλύτερη κατάκτηση βυζαντινῶν ἐδαφῶν, πού ἔφερε τὴ σερβικὴ ἐξουσία σὲ ἄμεση ἐπικοινωνία και γνωριμία μέ τὴ βυζαντινὴ κοινωνία και μέ τὸ βυζαντινὸ διοικητικὸ σύστημα³². Ἄν κρίνουμε ἀπὸ τὰ μνημεῖα πού τότε κτίστηκαν και διακοσμή-

30. Βλ. Δ. Α. ΖΑΚΥΘΗΝΟΣ, Τὸ πρόβλημα τῆς ἑλληνικῆς συμβολῆς εἰς τὴν Ἀναγέννησιν, στό: *Μεταβυζαντινὰ και 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 ἔτος³³.

Μὲ πρόσκληση τοῦ Μιλούτιν ὁ Μιχαήλ καὶ ὁ Ευτύχιος 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 Κωνσταντινούπολης³⁴. Ἡ ἀνέγερση καὶ εἰκονογράφηση τῆς ἐκκλησίας συνδέεται μὲ τὶς νίκες τοῦ Μιλούτιν ἐναντίον τῶν Τούρκων (1312-1313)³⁵, ὅπως συνάγεται καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιγραφή πάνω ἀπὸ τὴ δυτικὴ εἴσοδο τῆς ἐκκλησίας, ὅπου ἀναγράφονται οἱ νίκες τοῦ Σέρβου ἡγεμόνα³⁶. 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 του³⁷.

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 και Ἄννης στή Studenica, πού κτίστηκε τὸ 1314 και ἱστορήθηκε με ἐντολή τοῦ Μιλούτιν. Οἱ ζωγράφοι δὲν ὑπέγραψαν τὰ ἔργα τους, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία και τὴν τεχνικὴ ἀποδίδονται στὸν Μιχαήλ και τὸν Εὐτύχιο ἢ σὲ μαθητές τους. Ἡ ἐπίδραση τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινούπολης εἶναι ἐδῶ ἰδιαίτερα ἰσχυρή: ὁ λυρισμός, ἡ ἄρμονία και ἡ κομψότητά τους θυμίζει τὴ χάρη τῶν ψηφιδωτῶν τῆς Μονῆς τῆς Χώρας³⁸. Ὁ κτήτορας τῆς ἐκκλησίας βασιλιάς Μιλούτιν, με στολὴ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα, με τὴ βασίλισσα Σιμωνίδα στὸ πλάι του, εἰκονίζεται, σύμφωνα με τὸ βυζαντινὸ τυπικὸ, νὰ προσφέρει ὁμοίωμα τῆς ἐκκλησίας στοὺς τιμώμενους ἁγίους (εἰκ. 6)³⁹.

Ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς πολιτικῆς ἰδεολογίας ἰδιαίτερα σημαντικὴ εἶναι ἡ ἀπεικόνιση τοῦ βασιλικῆ ζεύγους στήν ἐκκλησία τῆς Παναγίας στήν Gračanica (1320-21), τελευταῖο κτίσμα τοῦ Μιλούτιν: Ἡ Σιμωνίδα φορεῖ στολὴ πού μιμεῖται βυζαντινὰ πρότυπα, ἐνῶ Ἄγγελος Κυρίου κρατεῖ πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι της τὸ βασιλικὸ στέμμα. Ἡ ἐπιγραφή στὰ σλαβικὰ τονίζει τὴ βυζαντινὴ αὐτοκρατορικὴ τῆς καταγωγή: “Σιμωνίδα, κράλιτσα, Παλαιολογίνα, θυγατέρα τοῦ αὐτοκράτορα Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου” (εἰκ. 7)⁴⁰. Δεξιὰ τῆς Σιμωνίδας εἰκονίζεται ὁ Μιλούτιν με στολὴ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα και με 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 στή γλώσσα τῆς τέχνης τὴ βυζαντινὴ κρατικὴ ἰδεολογία τῆς ἐκ Θεοῦ βασιλείας⁴¹. Πρέπει νὰ τονιστῇ ὅτι ἡ ἰδεολογία τῆς θείας προέλευσης τῆς ἐξουσίας διαμορφώθηκε στή Σερβία ἀκριβῶς ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰ., κατὰ τὴ βασιλεία τοῦ Μιλούτιν, σὲ μιὰ ἐποχὴ μεγάλης ἀνάπτυξης τοῦ Σερβικοῦ κράτους και ἐκβυζαντισμοῦ τῆς ἐξουσίας, και διατυπώθηκε ἔκτοτε και στὸν τίτλο τοῦ Σέρβου ἡγεμόνα, ὅπως μαρτυροῦν τὰ ἔγγραφα τῆς ἐποχῆς: “v Christa Boga blagovernnyj kral...”⁴² - ἀντίστοιχο τοῦ τίτλου τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα “ἐν Χριστῷ τῷ Θεῷ πιστὸς βασιλεύς...”.

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 στήν ἐκκλησία τῆς Παναγίας Ljevska στήν Πριζρένη, ὅπου ὁ Μιλούτιν τονίζει ὅτι εἶναι γαμπρὸς τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα: πρὸβλ. D. PANIC, Notre Dame de Ljevska 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 και 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 Δουσάν⁴³. Ὅπως εἶναι γνωστό, ὁ Δουσάν στέφθηκε τὸ Πάσχα τοῦ 1346 “αὐτοκράτωρ Σερβίας καί Ρωμανίας”⁴⁴, σύμφωνα μὲ τὸ ὀρθόδοξο τελετουργικό ἀλλὰ χωρὶς τὴν ἀπαραίτητη ἀναγνώριση τοῦ Βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα καί τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχη. Τὴ στέψη τέλεσε ὁ Σέρβος ἀρχιεπίσκοπος Ἰωαννίνιος, 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 Ἑσυχαστῶν⁴⁵.

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, Πρακτικά Συμποσίου*, Κέντρο Βυζαντινῶν Ἑρευνῶν / E.I.E., Ἀθήνα 1996, σ. 29-30. Πιά τις σερβικὲς κατακτήσεις σημαντικώτατων ἑλληνικῶν ἑδαφῶν βλ. ΜΕΛΠΟΜΕΝΗ ΚΑΤΣΑΡΟΠΟΥΛΟΥ, Ἐνα πρόβλημα τῆς ἑλληνικῆς 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 ἐποχῆς⁴⁶. Ὁ Ἑσυχασμὸς γνώρισε εὐρύτατη διάδοση στὸ σλαβικὸ κόσμο, ἰδιαίτερα στὴ Σερβία καὶ τὴ Βουλγαρία⁴⁷, 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 του⁴⁸. 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 γιοῖ 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)⁴⁹. 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 τὶς 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 στήν Πριζρένη (1309-1313) και στή Gračanica⁵⁰, εμφανίζεται πιό ανεπτυγμένο τήν ἐποχή τοῦ Δουσάν, ἐποχή ἀποθέωσης τῆς βασιλικῆς ἐξουσίας και μεγάλης ἀκμῆς τοῦ Σερβικοῦ κράτους, ἀλλά παύει νά εἰκονογραφεῖται μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Δουσάν (1355) και τῆ διάσπαση τῆς αὐτοκρατορίας του. Τὸ θέμα ἀκολουθεῖ βέβαια βυζαντινά πρότυπα: ὅπως συνάγεται ἀπὸ μαρτυρίες τῶν γραπτῶν πηγῶν, ἀνάλογες παραστάσεις εἶχαν ἀρχίσει νά ἱστοροῦνται στὸ Βυζάντιο ἀπὸ τὸν 12ο αἰ.⁵¹ και πολλαπλασιάστηκαν τοὺς ἐπόμενους αἰῶνες· ὁ λόγος αὐτῆς τῆς ἀπεικόνισης ὑπῆρξε ἡ κρίσιμη πολιτικὴ κατάσταση και οἱ δυναστικὲς ἔριδες στὸ Βυζάντιο, πού ἔκαναν ἔντονη τὴν ἀνάγκη βεβαίωσης και ἐνίσχυσης τῆς νόμιμης δυναστείας.

Στὴ Σερβία, ἡ ἴδια τάση ἐνίσχυσης τοῦ κύρους τῆς δυναστείας και προβολῆς τῆς αὐτοκρατορικῆς ιδεολογίας ἐκφράζεται και 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 και βυζαντινοὶ αὐτοκράτορες και μέλη τῆς βουλγαρικῆς δυναστείας τῶν Ἀσέν. Ὅπως εὐστοχα παρατήρησε ὁ V. Djurić, ἡ σύνθεση ἐκφράζει τὶς ἀπαιτήσεις τῆς στιγμῆς και τὰ σχέδια τοῦ τσάρου: ὁ Δουσάν ἐπιχειρεῖ ἐδῶ νά τονίσει τοὺς δεσμοὺς συγγένειας μετὰ τὴ βυζαντινὴ και τὴ βουλγαρικὴ δυναστεία, γεγονός πού ἔμμεσα νομιμοποιεῖ τὶς φιλοδοξίες του στὸ βυζαντινὸ θρόνο· ἀποτελεῖ δηλ. εἰκονογραφικὴ ἀπόδοση τῶν βλέψεων τοῦ Δουσάν στὴν κληρονομία τοῦ Βυζαντίου. Ταυτόχρονα ὅμως διατρανώνει και τὴν ιδέα μιᾶς πολυεθνικῆς αὐτοκρατορίας πού περιλάμβανε Σέρβους, Ἕλληνες και Βουλγάρους, ιδέα πού διατυπώθηκε τότε και στὸν τίτλο τοῦ αὐτοκράτορα⁵².

50. Πρβλ. B. TODIĆ, Portraits des saints Syméon et Sava au XIV^e siècle. Contribution à la connaissance de l'idéologie de l'État et de l'Eglise serbes, στὸ: *Βυζάντιο και Σερβία κατὰ τὸν 14^ο αἰώνα*, ὁ.π., σ. 132 και DJURIĆ, L'art impérial serbe, ὁ.π., σ. 41.

51. Τ. ΠΑΠΑΜΑΣΤΟΡΑΚΗΣ, Εἰκαστικὲς ἐκφάνσεις τῆς πολιτικῆς ιδεολογίας τοῦ Στέφανου Dušan σὲ μνημεῖα τῆς ἐποχῆς του και τὰ βυζαντινά πρότυπά τους, στὸ: *Βυζάντιο και Σερβία κατὰ τὸν 14^ο αἰώνα*, ὁ.π., κυρίως σ. 152-153 και 154 κ.έ.

52. DJURIĆ, L'art des Paléologues et l'État serbe, ὁ.π., σ. 189-190. Ο ΙΔΙΟΣ, L'art impérial serbe, ὁ.π., κυρίως σ. 30, 41 κ.έ. Πρβλ. και 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 και "αὐτοκράτωρ" Σέρβων και Ἑλλήνων και Βουλγάρων και Ἀλβανῶν). Ἄς σημειωθῇ ὅτι ὁ ὄρος samodržac, πού μεταφράζεται συνήθως "αὐτοκράτωρ", δὲν ἀντιστοιχεῖ θεσμικά στὸ βυζαντινὸ τίτλο τοῦ αὐτοκράτορος ἢ τοῦ λατινικοῦ imperator, ἀλλὰ δηλώνει ἀπλῶς τὸν ἀνεξάρτητο, τὸν αὐτεξουσιο ἡγεμόνα. Πρβλ. MARIE NÝSTAZOPOULOU-PÉLÉΚΙΔΟΥ, 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 /E.I.E., Ἀθήνα 2004, σ. 43, μετὰ 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, εικονογραφηθεί⁵³. 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 παράδοση⁵⁴. Έτσι στην έκκλησία του Αγίου Δημητρίου στο Ρεέ μαζί με τις δύο πρώτες οικουμενικές συνόδους εικονίζεται η ιστορική πρώτη τοπική σύνοδος που έθεσε τα θεμέλια της ανεξάρτητης σερβικής Έκκλησίας και η 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 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 1345-6⁵⁵, 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 έκκλησιες στο Ρεέ, Dečani και Matejić, όπως και στην Αγία Σοφία Αχρίδας⁵⁶, 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 Άγγιλλιο στο Arilje (1293-95) εικονίζεται η 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 προφανή 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 ἕναν 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 Θεσσαλονίκη⁵⁷. 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 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 θὰ νικήσει τοὺς ἐχθροὺς τῆς χώρας του⁵⁸. Ἀνάμεσα στίς

57. Ὁ.π., σ. 55.

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

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

Στή Βουλγαρία τον 14ο αί., κατά τη βασιλεία του ίκανού ήγεμόνα Ίβάν-Άλεξάνδρου (1331-1371) παρατηρείται γενικότερη ανάκαμψη του κράτους, που έδωσε τη δυνατότητα σε μιá άξιόλογη καλλιτεχνική δραστηριότητα. Είναι γνωστό τό αυτοκρατορικό σκριπτώριο με την πλούσια παραγωγή χειρογράφων, ίστορημένων με θαυμάσιες μικρογραφίες, που άποδίδονται σε "Έλληνες καλλιτέχνες"⁶⁰. Δυστυχώς ή γνώση μας για τη μνημειακή ζωγραφική αυτής της εποχής είναι σχετικά περιορισμένη, γιατί πολλά μνημεία καταστράφηκαν από τους Τούρκους, που μετά την κατάκτηση (1393, 1396) έγκαταστάθηκαν άθροοι στην εύφορη χώρα και συχνά χρησιμοποιήσαν ύλικά από τά μνημεία για τις οίκοδομές τους⁶¹. Στις τοιχογραφίες που διασώθηκαν σε 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 να ένημερώνονται για τις έξελίξεις της βυζαντινής τέχνης, οί τοιχογραφίες με την έπιμελημένη έκτέλεση φέρουν έντονη την επίδραση της Κωνσταντινούπολης, όπως στον τρούλλο και την άψίδα του Άγίου Γεωργίου στη Σόφια και στον 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 διασωθί από τά ενδιαφέροντα μνημεία του 14ου αί. στη Μεσημβρία⁶², όπως και οί τοιχογραφίες στη βραχώδη έκκλησία του Ίβάνοβο, που έγιναν με έντολή του Ίβάν-Άλεξάνδρου και όφείλονται στον χρωστήρα άξιόλογου βυζαντινού ζωγράφου⁶³.

Τό πιό σημαντικό έργο αυτής της εποχής είναι ή νέα εικονογράφηση στο

και την εικονογράφηση 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. BOLENSKY, *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*, στο: *Ό Μανουήλ Πανσέληνος και ή εποχή του*, Ίνστιτούτο Βυζαντινών Έρευνών /E.I.E., 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 Βαčkονο, που χρονολογείται μεταξύ 1344 και 1363, κατά την τελευταία δηλ. ανάκτηση της περιοχής, όποτε το μοναστήρι εξελίχθηκε σε σημαντικό πολιτιστικό κέντρο. Από το σύνολο των τοιχογραφιών έπισημáνω τή σύνθεση στις κόγχες (άλλοτε παράθυρα που τοιχίστηκαν) του όστεοφυλακίου, όπου εκφράζεται εϋγλωττα ή πολιτική ιδεολογία του τσάρου. Συγκεκριμένα, ό Ίβάν-Άλέξανδρος εικονίζεται με στολή και τά σύμβολα τής έξουσίας όμοια με βυζαντινού αυτοκράτορα, ενώ δύο Άγγελιοι τοποθετούν τó στέμμα στην κεφαλή του και ή Θεοτόκος έπιστέφει (εικ. 11). Η παράσταση εκφράζει κι εδώ τήν κρατική ιδεολογία τής εκ Θεοϋ έξουσίας, όπως στις αντίστοιχες παραστάσεις τής Σερβίας τόν 14ο αί. Η έπιγραφή (τώρα τελείως σβησμένη), γραμμένη έλληνικά, φαίνεται ότι εξέφραζε τις αυτοκρατορικές επιδιώξεις του Βούλγαρου τσάρου: *“Ίω(άννης) έν Χ(ριστ)ώ τῷ Θεῷ εϋσεβής βασιλεύς και αυτοκράτωρ τῶν Βουλγάρων και τῶν Ρωμαίων Άλέξανδρος”*. Δίπλα εικονίζεται ό Άγιος Ίωάννης Θεολόγος, “σύμβολο τής χριστιανικής σοφίας και πάτρωνας του τσάρου”, και άπέναντι ό Άγιος Κωνσταντίνος, θεμελιωτής του χριστιανισμού στο Βυζάντιο, και ή Άγία Έλένη, δύο “πρότυπα του ίδανικού χριστιανού ήγεμόνα”. Ειδικότερα, ή άπεικόνιση του Μεγάλου Κωνσταντίνου έπιχειρεί νά συνδέσει τόν Βούλγαρο ήγεμόνα με τήν παράδοση τῶν Βυζαντινῶν αυτοκρατόρων, τάση που διαπιστώνεται και σε χωρίο ενός Ψαλτηρίου, που εκτελέστηκε στη Βουλγαρία τó 1337 και όπου ό Ίωάννης-Άλέξανδρος χαρακτηρίζεται “για τήν πίστη και τήν εϋσεβεία του” “νέος Κωνσταντίνος”, ενώ σε ένα άλλο κείμενο όνομάζεται “νέος Δαυίδ”. Και εδώ έπαναλαμβάνονται οί ίδιοι χαρακτηρισμοί που άπηχούν τήν ίδια ιδεολογική αντίληψη και τις ίδιες πολιτικές επιδιώξεις. Στις κάτω κόγχες του κτηρίου εικονίζονται οί ιδρυτές τής μονής και οί παλαιότεροι διακοσμητές του όστεοφυλακίου: ό κήτορας Γρηγόριος Πακουριανός και ό άδελφός του Άπάσιος, καθώς και οί δύο μοναχοί Γεώργιος και Γαβριήλ, στους όποιους προφανώς όφείλεται ή διακόσμηση του τέλους του 12ου αί. Αυτές οί παραστάσεις έχουν για στόχο νά τονίσουν τή συνέχεια στη χορηγική παράδοση τής μονής, παρά τις μεγάλες πολιτικές διακυμάνσεις⁶⁴. Τό σύνολο έπιχειρεί νά εκφράσει στη γλώσσα τής τέχνης τήν εικόνα ενός ήγεμόνα πιστού στην όρθόδοξη παράδοση, του όποιου ή έξουσία πηγάζει από τόν Θεό, με σαφείς επιδιώξεις κυριαρχίας στους “Ρωμαίους”, δηλ. στο Βυζαντινό κράτος, σε μιá έποχή μεγάλης πολιτικής κάμψης του Βυζαντίου.

64. “Όσα άναφέρω γιά τήν εικονογράφηση του όστεοφυλακίου τόν 14ο αί. βασίζονται στο πρόσφατο συλλογικό έργο τῶν ΒΑΚΑΛΟΒΑ - ΚΟΛΑΡΟΒΑ - ΡΟΠΟΒ - ΤΟΔΟΡΟΒ, *The Ossuary of the Bachkovo Monastery*, ό.π. (σημ. 9) και κυρίως στη μελέτη τής 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 ὑλικὲς δυνατότητες γὰ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία⁶⁵, δραστηριότητα ποὺ συνεχίστηκε μὲ ἐντονότερους ρυθμοὺς 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 θεματικὴ στὴν εἰκονογράφηση δέχθηκαν τὴν ἰσχυρὴ ἐπίδραση τῆς τέχνης τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ τῶν γειτονικῶν ὀρθόδοξων χωρῶν, τῆς Σερβίας καὶ τῆς Βουλγαρίας.

Τὸ παλαιότερο πολὺ ἀξιόλογο μνημεῖο τῆς Βλαχίας εἶναι ἡ ἡγεμονικὴ 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 πολιτικὸ καὶ ἐκκλησιαστικό: ἦταν ἡ ἔδρα 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 σημαντικὰ σύνολα παλαιολόγειας τέχνης στὴ Ρουμανία καὶ ἐκφράζουν τὸν βαθθὺ ἀνθρωπισμὸ τῆς παλαιολόγειας ἀναγέννησης. Ἐκτελέστηκαν, κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος, ἀπὸ Ἑλληνας 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 σχολὴ τοῦ Μοράβα⁶⁶. 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 μιμεῖται 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 Βλαχία⁶⁷. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ἐξ ἄλλου ἀποκραυαλλώνεται καὶ ἡ ἱεραρχία

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

66. DELVOYE, Βυζαντινὴ Τέχνη, ὁ.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 πρότυπα⁶⁸.

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 ήμιαυτόνομο καθεστώς (από το 1513) και διεκδικούσαν, καθένas για λογαριασμό του, τη βυζαντινή κληρονομιά στην οίκουμενική της διάσταση⁶⁹. Η βυζαντινή αντίληψη της εξουσίας εκφράστηκε εύγλωττα όχι μόνον στην εικονογράφηση των εκκλησιών αλλά και στις γραπτές πηγές, στην τιτλοφορία των ήγεμόνων και στην πολιτική πρακτική⁷⁰.

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 Ρουμανίας⁷¹. Η μεγαλοπρεπής τελετή των εγκαινίων της εκκλησίας το 1517, που με την παρουσία του οίκουμενικού πατριάρχη, τεσσάρων Έλλήνων μητροπολιτών, του πρώτου και ήγουμένων του Άγίου 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”⁷². 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 πρός τον γιό του Θεοδοσίου (*Invataturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*) - έργο που παραπέμπει στο “Πρός 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 Βλαχίας⁷³.

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 βυζαντινά⁷⁴.

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 “ὑπέρμαχος 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 Βυζαντίου⁷⁵. 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 ἐστρατεῖες 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)⁷⁶.

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 ἐκκλησία 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 Μολδαβίας⁷⁷) 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 πνεῦμα⁷⁸. 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 ἐκκλησιῶν⁷⁹.

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 χαρακτηριστικά⁸⁰, 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 τοπικὰ ἀρχιτεκτονικά

μειακή ζωγραφική ἀκολούθησε 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 ἕνα πολὺ ἀποτελεσματικὸ μέσο ἐκφρασης τῆς πολιτικῆς ἰδεολογίας τῆς ἐκάστοτε ἐξουσίας, ἕνα 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 κόσμο⁸¹. 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.



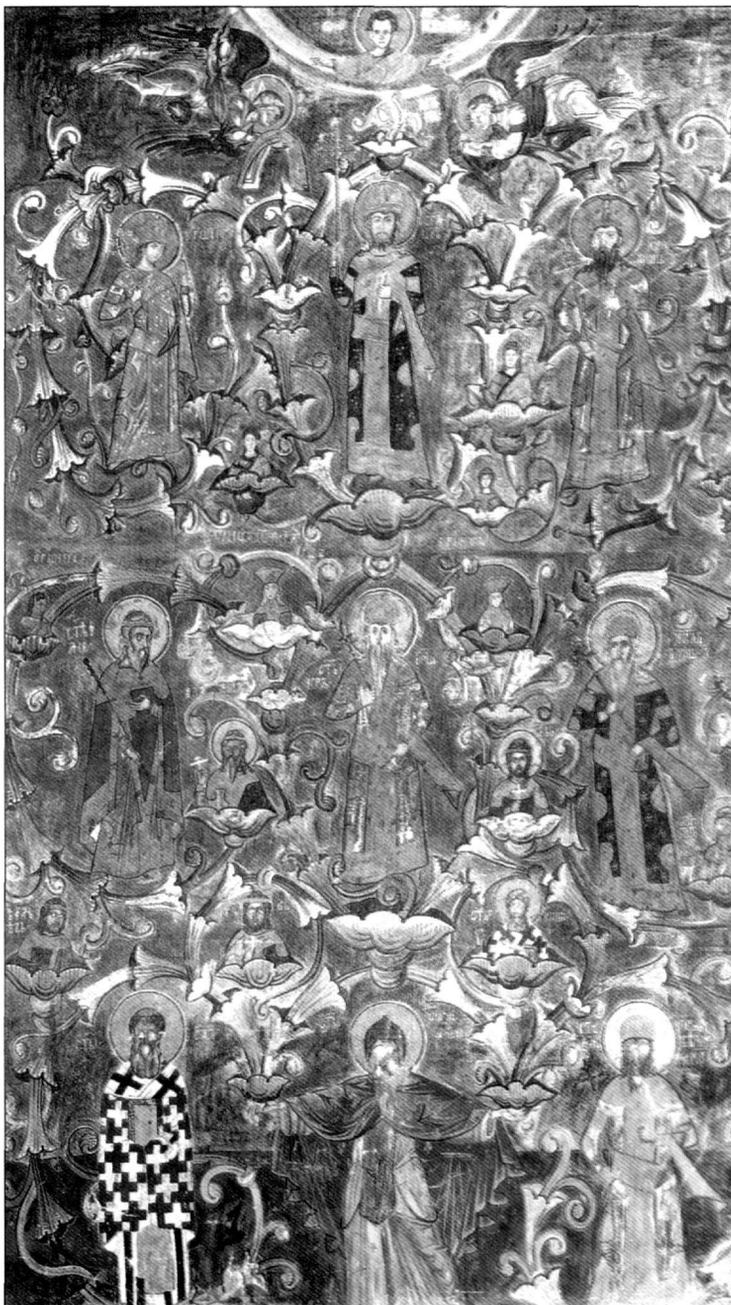
Είχ. 6. Ο βασιλιάς Μιλούτιν. Studenica, 1314.



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



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



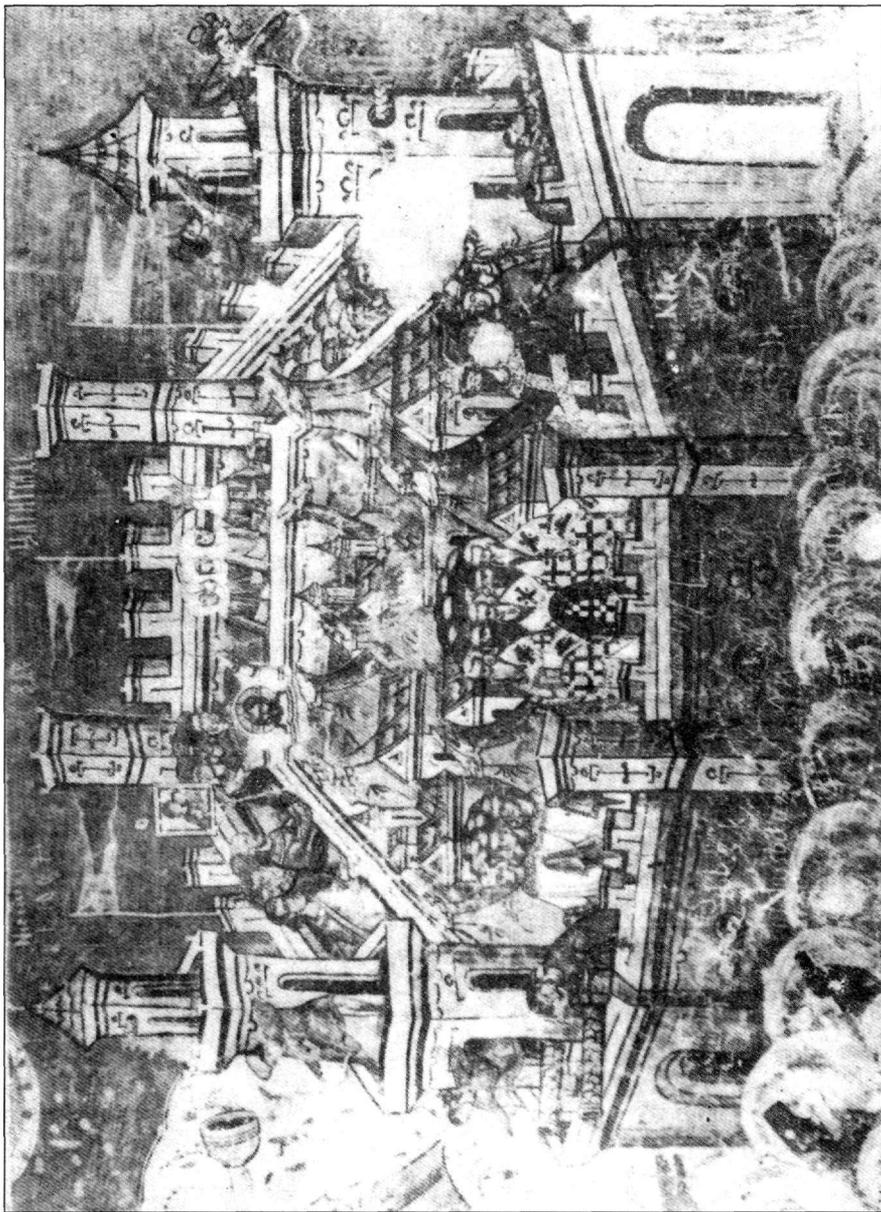
Είγ. 9. Τὸ γενεαλογικὸ δένδρο τῶν Νεμανιδῶν. Dečani, μέσα 14ου αἰ.



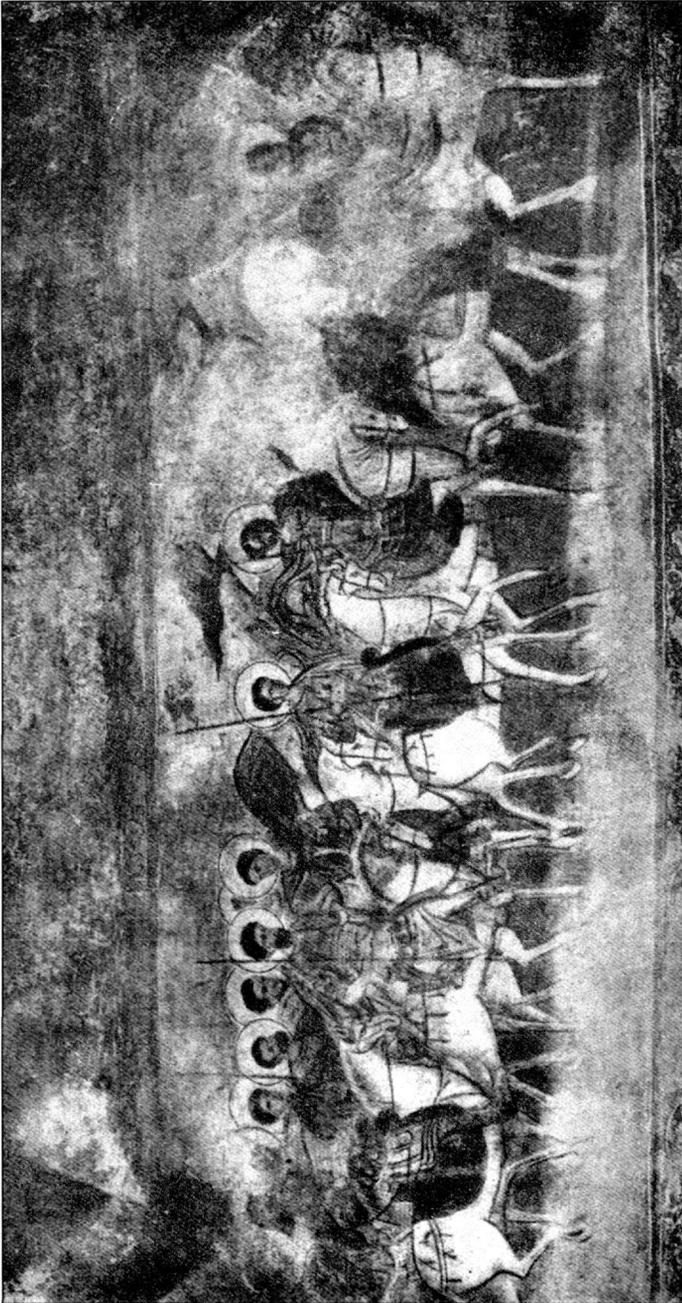
Ειζ. 10. Ὁ Ἅγιος Νικήτας. Resava-Manasija, 1408-1418.



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



Εικ. 12. Πολιορκία τής Κωνσταντινούπολης από τούς Τούρκους. Μολδοβίτα, 1530.



Εικ. 13. "Εφρεπτοι άγιοι. Ρατράφι, 1487.



Είχ. 14. Τοῦρκοι ἁμαρτωλοὶ στὴ Δευτέρα Παρουσία. Voronež, 1547.