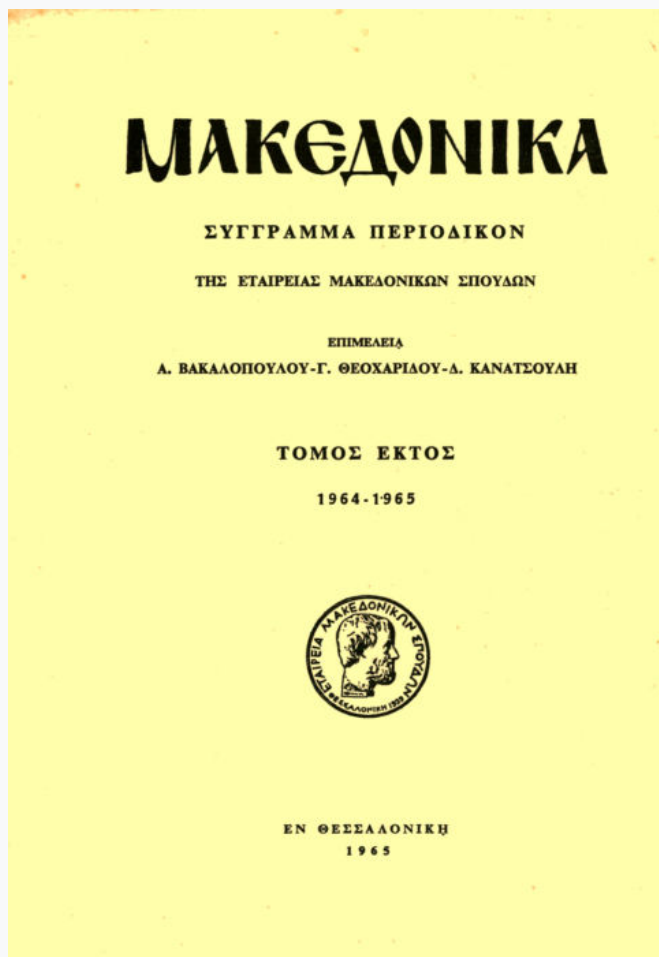


Μακεδονικά

Τόμ. 6, Αρ. 1 (1965)



R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert

Α. Ξυγγόπουλος

doi: [10.12681/makedonika.555](https://doi.org/10.12681/makedonika.555)

Copyright © 2015, Α. Ξυγγόπουλος



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ξυγγόπουλος Α. (1965). R. Hamann-Mac Lean, H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert. *Μακεδονικά*, 6(1), 292–299. <https://doi.org/10.12681/makedonika.555>

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΑΙ

R. Hamann - Mac Lean, H. Hallensleben, Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert, Giessen 1963. (Osteuropastudien der Hochschulen des Landes Hessen. Reihe II, Band 3. Marburger Abhandlungen zur Geschichte und Kultur Osteuropas, herausg. von der Arbeitsgemeinschaft für Osteuropaforschung der Philipps - Universität Marburg, Band 3-5).

Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦτο βιβλίον ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο τόμους. Ὁ πρῶτος, ποὺ ἀνήκει ἐξ ὁλοκλήρου εἰς τὸν κ. Hamann - Mac Lean, περιέχει εἰκόνες καὶ διαγράμματα τῆς εἰκονογραφικῆς διατάξεως σειρᾶς μνημείων τῆς Σερβίας μὲ μικρὸν εἰσαγωγικὸν καὶ κατατοπιστικὸν κείμενον. Τὸν δεύτερον τόμον, ποὺ φέρει τὸν τίτλον Die Malerschule des Königs Milutin, ἔγραψεν ὁ κ. Hallensleben. (Σελίδες 183 καὶ 6 πίνακες).

Ἡ ἴδωμεν ἀναλυτικώτερον τὸ περιεχόμενον τῶν δύο αὐτῶν τόμων.

Ἡ περίοδος, μὲ τὴν ὁποίαν κυρίως ἀσχολεῖται τὸ βιβλίον, εἶναι ἡ τῆς βασιλείας τοῦ κράλη Μιλούτιν (1282-1321). Εἰς τὸν πρῶτον ὁμῶς τόμον περιλαμβάνονται καὶ μνημεῖα παλαιότερα, ἀνερχόμενα μέχρι τοῦ 11ου αἰῶνος, διότι ταῦτα χρησιμεύουν εἰς τὸν κ. Hallensleben ὡς εἰσαγωγή διὰ τὴν ἐξέτασιν τῶν ἔργων τῆς «Ζωγραφικῆς σχολῆς τοῦ Μιλούτιν», ποὺ ἀποτελοῦν τὸ κύριον θέμα τοῦ δευτέρου τόμου. Τέλος ἀπεικονίζονται καὶ μερικὰ μνημεῖα μεταγενέστερα τοῦ Μιλούτιν, ποὺ κατὰ τὸν κ. Hallensleben, ἀποτελοῦν συνέχισιν τῆς Σχολῆς αὐτῆς εἰς τὸ δεύτερον τέταρτον τοῦ 14ου αἰῶνος.

Οἱ πίνακες, οἱ ἀντιστοιχοῦντες εἰς τὰ διάφορα αὐτὰ τμήματα, περιλαμβάνουν 351 εἰκόνες λίαν ἀξιολόγους διαφόρων ἰδίως λεπτομερειῶν τῶν τοιχογραφιῶν, ποὺ ἐξετάζονται εἰς τὸν δεύτερον τόμον. Αἱ φωτογραφαίαι αἱ περιεχόμεναι εἰς τοὺς πίνακας αὐτοὺς, εἶναι ἀληθές ὅτι ἐλάχιστα νέα στοιχεῖα προσφέρουν διὰ τὴν γνῶσιν τῶν μνημείων τῆς Σερβίας, διότι τὰ πλεῖστα ἐξ αὐτῶν εἶναι ἤδη γνωστὰ ἀπὸ τὰς πολλὰς γιουγκοσλαβικὰς δημοσιεύσεις καὶ ἀπὸ τὸ πολυτίμον corpus τὸ ἐκδιδόμενον ἐκ τοῦ φωτογραφικοῦ ἀρχείου τοῦ ἀειμνήστου Γαβριήλ Millet μὲ ἐπιμέλειαν τοῦ κ. A. Frolow (G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie. Serbie, Macédoine et Monténégro. Albums présentés par A. Frolow. Ἐξεδόθησαν μέχρι τοῦδε τρία λευκώματα, Παρίσι 1954-1962). Τελευταίως δὲ ἤρχισεν ἐκδιδόμενη εἰς τὸ Βελιγράδι σειρά πολυτίμων τόμων μὲ ἐγγράμμους πίνακας τῶν μεσαιωνικῶν τοιχογραφιῶν τῆς Σερβίας, σειρά εἰς τὴν ὁποίαν εἶδον κατὰ τὸ 1964 τὸ φῶς τὸ Μιλέσεβο μὲ κείμενον τοῦ Σ. Ραντόιτσιτς καὶ ἡ Σοπότσανη μὲ κείμενον τοῦ Β. Τζούριτς.

Πολὺ ὁμῶς σημαντικώτερα καὶ ἐξαιρετικῶς χρήσιμα εἶναι τὰ εἰς τὸν πρῶτον τόμον τοῦ ἐξεταζομένου βιβλίου παρατιθέμενα 36 διαγράμματα, εἰς τὰ ὁποῖα εὐρίσκει ὁ ἀναγνώστης τὴν διάταξιν τῶν τοιχογραφιῶν εἰς τὰ μνημεῖα τῆς Σερβίας, ποὺ ἐξετάζονται εἰς τὸν δεύτερον τόμον. Τὰ διαγράμματα αὐτὰ μεγάλως θὰ ἐξυπηρετήσουν τοὺς ἀσχολουμένους μὲ τὴν εἰκονογραφικὴν διάταξιν εἰς τὰς ἐκκλησίας ἰδίως τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων.

Εἰς τὴν ἀρχὴν τοῦ πρῶτου τόμου παρέχονται, ὡς εἵπομεν, σύντομοι καὶ λίαν χρήσιμοι πληροφορίες περὶ τῆς χρονολογίας κ.λ.π. ἐκάστου τῶν μνημείων, τῶν ὁποίων δημοσιεύ-

ονται εικόνες και διαγράμματα. Θά πρέπει νά σταθῶ ἐπ' ὀλίγον εἰς μίαν ἀπό τὰς σημειώσεις αὐτάς, εἰς τὴν ἀφορῶσαν δηλαδὴ τὴν σπουδαιότητην διακόσμησιν τοῦ Νέρεζι παρὰ τὰ Σκόπια, γεννημένην, ὅπως ἀναφέρει ἡ ὑπάρχουσα ἐπιγραφή, τὸ 1164. Εἰς τὸ σχετικὸν σημείωμα (σ. 17) λέγεται ὅτι ὁ ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν «konnte aus der Hauptstadt (Konstantinopel) stammen. In Kastoria...hat er Schule gemacht», εἰς δὲ τὸ σημείωμα περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Κουρμπινοβο (σ. 18) γράφονται τὰ ἑξῆς: «Von Kastoria - darf man annehmen - kam der Maler», ποὺ διεκόσμησε τὴν ἐκκλησίαν αὐτὴν τὸ 1191. Τὸ ζήτημα ὅμως αὐτὸ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Νέρεζι, ὅπως καὶ τοῦ Κουρμπινοβο, δὲν εἶναι τόσον ἀπλοῦν. Εἰς τὸ Νέρεζι δηλαδὴ οἱ ζωγράφοι, ποὺ τὸ διεκόσμησαν, ἦσαν ἀσφαλῶς περισσότεροι τοῦ ἐνὸς μὲ διαφόρου ἑκαστος μορφῆς τεχνοτροπίας. Περιοριζόμενοι ἐδῶ εἰς τὸν ἓνα ἐξ αὐτῶν, εἰς τὰ ἔργα τοῦ ὁποίου ὁ μανιερισμός, ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοσιν τῶν πτυχῶν εἰς τὰ ἐνδύματα, συμβαδίζει μὲ τὴν ἰσχυρῶς γραμμικὴν καὶ διακοσμητικὴν σχηματοποίησιν τῶν ρυτίδων εἰς τὰ πρόσωπα, θά ἡδυνάμεθα ἴσως νά παραδεχθῶμεν τὴν ἐκ τῆς Πρωτεύουσας προέλευσίν του. Ἡ γνώμη αὕτη, τὴν ὅποιαν εἶχε παλαιότερον διατυπώσῃ καὶ Ph. Schwegler (Die byzantinische Form, 2a εκδ. Mainz 1954, 69), δὲν θά ἡδύνατο νά θεωρηθῇ ἀπίθανος, ἀφοῦ ἀνάλογον γραμμικὴν καὶ διακοσμητικὴν τεχνικὴν εὐρίσκομεν κατὰ τὸ πρῶτον ἡμῖς τοῦ 12ου αἰ. καὶ εἰς τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ γυναικονίτου τῆς Ἀγίας Σοφίας. (Προσωπογραφία Ἀλεξίου Κομνηνοῦ 1122, Πρόδρομος Δεήσεως). Ἡ ὑπόθεσις ὅμως, ὅτι ὁ ζωγράφος αὐτὸς τοῦ Νέρεζι ἀπέβη εἰς τὴν Καστοριὰν ἀπὸ τῆς σχολῆς, δὲν φαίνεται, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, πολὺ βάσιμος. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Κουρμπινοβο (1191), ὅπως καὶ ἡ διακόσμησις τῶν Ἀγίων Ἀναργύρων τῆς Καστοριᾶς, ἀνήκουν εἰς ἄλλο στάδιον ἐξελιξέως τῆς τεχνοτροπίας αὐτῆς, ἀπέχον πολὺ ἀπὸ τὴν ἐκλεπτυσμένην τέχνην τοῦ Νέρεζι. Πρόκειται δηλαδὴ περὶ τῶν ἔργων ἐργαστηρίου ἐπαρχιακοῦ, ποῦ δὲν σφῆζει τίποτε σχεδὸν ἀπὸ τὴν κωνσταντινουπολιτικὴν παράδοσιν τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέρεζι. Ὅτι δὲ ἡ γραμμικὴ αὕτη καὶ διακοσμητικὴ τεχνοτροπία διήλθεν ἀπὸ πολλὰ στάδια ἐξελιξέως διδάσκουν τὰ μνημεῖα, ποὺ εἰς λίαν διαφωτιστικὴν σειράν παρέχῃ ὁ Λάζαρεφ, ὁ ὁποῖος τὴν ἀρχὴν τῆς τεχνικῆς αὐτῆς εὐρίσκει εἰς τὰ ψηφιδωτὰ. (B. Λάζαρεφ, Αἱ τοιχογραφίαι τῆς Παλαιᾶς Λαδόγας, ρωσ. μὲ γαλλ. περίληψιν, Μόσχα 1960, 80 κ.ἑξ. 100, καὶ πίν. 76-108). Δέον ἀκόμη νά προστεθῇ ὅτι εἰς τὴν Μακεδονίαν ἡ τεχνικὴ αὕτη εἶχε τόσον ἐπικρατήσει, ὥστε τὴν βλέπομεν συνεχιζομένην καὶ εἰς τὰς ἀρχὰς ἀκόμη τοῦ 13ου αἰ., ἂν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Κελλίου τοῦ Ραβδούχου εἰς τὸ Ἅγιον Ὄρος ἀνήκουν πράγματι εἰς τὴν ἐποχὴν αὐτὴν, κατὰ τὴν ὅχι ἀπίθανον γνώμην τοῦ Demus (Berichte zum XI. Internat. Byzantinisten - Kongress, München 1958: IV. 2. O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, 25, σημ. 102). Ἀναμνήσεις ἄλλωστε τῆς γραμμικῆς αὐτῆς σχηματοποιήσεως εὐρίσκομεν καὶ κατὰ τὰ μέσα τοῦ 13ου αἰῶνος (Σοφτόσσην) καὶ ἀκόμη ἀρχομένου τοῦ 14ου εἰς τὸ Πρωτάτον τοῦ Ἀγίου Ὁρους. (Bλ. σχετικῶς A. Χυνοπούλου, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, 22 κ. ἑξ. καὶ πίν. 7).

Πολὺ μεγαλυτέρας σημασίας εἶναι ὁ δεῦτερος τόμος τοῦ βιβλίου, ὁ ὁποῖος εἶναι ἔργον τοῦ κ. H. Hallensleben καὶ φέρει τὸν τίτλον Die Malerschule des Königs Milutin. Εἰς τὸν τόμον αὐτὸν ἐξετάζονται αἱ ἐκκλησίαι αἱ διακοσμηθεῖσαι κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ κράλη Μιλούτιν (1282-1321), ἰδίως δὲ αἱ τοιχογραφίαι ἐκείνων, ποὺ ἐξετέλεσαν ὁ Εὐτύχιος καὶ ὁ Μιχαὴλ Ἀστροπάς. Αἱ κυρίως μελετώμεναι ἐκκλησίαι εἶναι ἑξ., αἱ ἑξῆς:

- 1) Ὁ Ἅγιος Κλήμης (Περίβλεπτος) τῆς Ἀχρίδος (1294/5), 2) Ἡ Παναγία Λιέβισκα τῆς Πρισορῆνης (περὶ τὸ 1308/9), 3) Ὁ Ἅγιος Νικήτας εἰς τὸ Τσοῦτσερ (περὶ τὸ 1307), 4) Ἡ ἐκκλησία τοῦ κράλη (Ἀγ. Ἰωακείμ καὶ Ἄννα) εἰς τὴν Μονὴν Στουντέντισσας (1313/4), 5) Ὁ Ἅγιος Γεώργιος τοῦ Στάρου Ναγκορίτσινο (1317/8) καὶ 6) Ἡ ἐκκλησία τῆς Παναγίας εἰς τὴν Μονὴν Γερασάντισσας (1321);.

Τὸν ἐκκλησιῶν αὐτῶν παρατίθενται εἰς ἰδιαίτερον κεφάλαιον (σ. 22 κ. ἐξ.) αἱ κτητορικαὶ ἐπιγραφαί, ἀπὸ τὰς ὁποίας προκύπτει καὶ ἡ χρονολογία τῆς διακοσμήσεως τῶν περισσοτέρων ἐξ αὐτῶν, ὅπως καὶ τὰ ὀνόματα τῶν ἐκτελεσάντων τὴν τοιχογράφωσιν. Ἀπὸ τὰς ἐπιγραφὰς ὁμοῦς αὐτάς καὶ τὰς χρονολογίας, ποὺ τὰς συνοδεύουν, προκύπτει τὸ σαφές συμπέρασμα, ὅπως καὶ ἄλλοτε παρετήρησα (περιοδ. Μακεδονικά, 5, 1961-63, 586), ὅτι ὁ Ἅγ. Κλήμης τῆς Ἀχρίδος διεκοσμήθη κατὰ τοὺς χρόνους, ποὺ ἡ Ἀχρίς ὑπῆγετο ὑπὸ τὴν κυριαρχίαν τῶν Παλαιολόγων καὶ ὄχι τῶν Σέρβων, εἰς τοὺς ὁποίους περιήλθε μόλις τὸ 1334 ἐπὶ Στεφάνου Δουσάν, δεκατρία δηλαδὴ ἔτη μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Μιλούτιν. Ὁ τίτλος ἐξ ἄλλου τοῦ Μεγάλου Ἐταιριάρχου, ποὺ φέρει ὁ κτήτωρ τοῦ Ἅγ. Λούτιν. Ὁ τίτλος ἐξ ἄλλου τοῦ Μεγάλου Ἐταιριάρχου, ποὺ φέρει ὁ κτήτωρ τοῦ Ἅγ. Κλήμεντος, εἶναι ἐκ τῶν ἀνωτέρων εἰς τὴν ἱεραρχίαν τῆς βυζαντινῆς Αἰλῆς. (Περβ. L. Bréhier, Les institutions de l' Empire byzantin, Paris 1949, 354, 395). Κατὰ συνέπειαν δικαιολογημένως ὁ Millet ἀποδίδει τὸ μνημεῖον τοῦτο εἰς τὴν δραστηριότητα τῶν Παλαιολόγων. (G. Millet, L' école grecque dans l' architecture byzantine, Paris, 1916, 10).

Διὰ τὸν συγγραφέα ἡ ἐποχὴ τῆς βασιλείας τοῦ Μιλούτιν ἀποτελεῖ, εἰς τὴν ζωγραφικῇ τῶν ἐκκλησιῶν, αὐτοτελὲς σύνολον. Ἡ ἰδέα αὐτὴ τὸν ὀδηγεῖ εἰς τὸ νὰ ἐξετάσῃ χωριστὰ τὸ εἰκονογραφικὸν πρόγραμμα τῶν βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν τῶν παλαιότερων τῆς βασιλείας τοῦ Μιλούτιν (σ. 37 κ. ἐξ.) καὶ χωριστὰ τὸ ἐφαρμοσθὲν εἰς τὰς ἐκκλησίας, ποὺ διεκοσμήθησαν ἐπὶ τῆς ἀρχῆς τοῦ κράτη αὐτοῦ (σ. 43 κ. ἐξ.). Καὶ τὸ μὲν πρῶτον μέρος δὲν παρουσιάζει, νομίζω, νέα στοιχεῖα, πλὴν τοῦ χαρακτηρισμοῦ τῆς καθ' ὕψος καὶ τῆς ὁριζοντίας διατάξεως τῶν σκηνῶν. Ἡ περιγραφὴ τοῦ προγράμματος καὶ τῆς διατάξεως τῶν σκηνῶν εἰς τὰς ἐκκλησίας τῶν χρόνων τοῦ Μιλούτιν, κατάλογον τῶν ὁσίων παρεθέσμεν ἀνωτέρω, εἶναι ἀναμφίβολως λίαν χρησίμος. Ἀπὸ τῶν περιγραφῶν ὁμοῦς αὐτὴν ἀποκομίζει κανεὶς τὸ συμπέρασμα, ὅτι ἡ εἰκονογραφικὴ διάταξις καὶ γενικώτερον τὸ εἰκονογραφικὸν πρόγραμμα τῶν διακοσμήσεων εἰς τὰς ἐκκλησίας τῶν χρόνων τοῦ Μιλούτιν δὲν παρουσιάζει διαφορὰς ἀπὸ τὴν τῶν ἄλλων ἐκτὸς τῆς Ἑλληνικῆς καὶ Σερβικῆς Μακεδονίας ὀφζομένων μνημείων. Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ εἰς τὴν ἑλληνικὴν Μακεδονίαν σύγχρονα μνημεῖα, τὰ μόνα ποὺ ὁ σ. λαμβάνει ὑπ' ὄψιν, εἶναι τὸ Πρωτάτον τοῦ Ἁγίου Ὁρους καὶ τὰ καθολικά τῶν ἐκεῖ Μονῶν Βατοπεδίου καὶ Χελανδαρίου, μνημεῖα, τὰ ὁποῖα κατὰ τρόπον παράδοξον σχετίζει μὲ τὴν «Σχολὴν τοῦ Μιλούτιν». Εἰς τὸ ζήτημα ὁμοῦς αὐτὸ θὰ ἐπανέλθομεν κατωτέρω.

Εἰς ἰδιαίτερον κεφάλαιον (σ. 67 κ. ἐξ.) ἀκολουθεῖ ἡ εἰκονογραφικὴ ἀνάλυσις μερικῶν σκηνῶν τοῦ δωδεκαόρτου (Κοίμησις τῆς Παναγίας, Βάπτισις) καὶ ἄλλων ἀπὸ τὸν κύκλον τῶν Παθῶν (Μυστικὸς Δείπνος, Νικτήρ, Προσευχὴ εἰς τὴν Γεθσημανή, Προδοσία τοῦ Ἰούδα), ποὺ εἰκονίζονται εἰς τὰ μνημεῖα ταῦτα. Σκοπὸς τῆς ἀναλύσεως αὐτῆς εἶναι κυρίως ἡ ἐνταξις εἰς τὴν ομάδα τῶν χρονολογημένων μνημείων, ποὺ ἔγιναν ἀπὸ τὸ «Ἐργαστήριον τοῦ Μιλούτιν», καὶ τῶν ἀχρονολογητῶν διακοσμήσεων, εἰς τὰς ὁποίας προστίθενται, ὡς εἶδομεν, τὸ Πρωτάτον, τὸ Βατοπέδι καὶ τὸ Χελαντάρι. Οὕτω ὁ σ. (σ. 148 κ. ἐξ.) τὸ Πρωτάτον καὶ τὸ Βατοπέδι θεωρεῖ ἔργα διάμεσα μεταξὺ τῶν Ἅγ. Κλήμεντος τῆς Ἀχρίδος ἄφ' ἑνὸς καὶ τοῦ Ἅγ. Νικήτα (Τσοῦσερ) καὶ τοῦ Ναγκορίτσινο ἄφ' ἑτέρου.

Παραλείποντες ἄλλα ὄχι ὀλιγώτερον ἐνδιαφέροντα κεφάλαια τοῦ βιβλίου, ἐρχόμεθα εἰς τὰ τελικὰ συμπεράσματα τοῦ συγγραφέως (σ. 177 κ. ἐξ.).

Ὁ κ. Hallensleben εἰς τὰ ἔργα τῆς «Σχολῆς τοῦ Μιλούτιν» διακρίνει κυριαρχοῦσας δύο τεχνотροπίας. Ὡς βάσιν διὰ τὸν χαρακτηρισμὸν ἐκάστης ἐξ αὐτῶν λαμβάνει τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ναγκορίτσινο. Ὁ εἰς ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν ἐξετέλεσε τὴν σειρὰν τῶν Παθῶν, ἐνθ' ὁ ἕτερος ἐξωγράφησε τὴν σειρὰν τῶν σκηνῶν, ποὺ εἰκονίζουν τὸν βίον τοῦ Ἅγ. Γεωργίου, τοῦ πάτρωνος δηλαδὴ τῆς ἐκκλησίας. Αἱ τοιχο-

γραφίαι αὐταὶ τοῦ Ναγκορίτσινο φέρουν, ὡς γνωστόν, τὰς ὑπογραφὰς τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ. Ἐπειδὴ ὅμως δὲν εἶναι εὐκόλουν νὰ καθορισθῇ εἰς ποῖον ἐξ αὐτῶν ἀνήκει ἡ σειρά τῶν Παθῶν καὶ εἰς ποῖον ὁ βίος τοῦ Ἀγ. Γεωργίου, ὁ σ. κρίνει σκόπιμον νὰ ὀνομάσῃ, πρὸς τὸ παρόν, τοὺς ἀντιπροσωπεύοντας τὰς δύο αὐτὰς τεχνοτροπίας τὸν μὲν «τεχνίτην τῶν Παθῶν» καὶ τὸν ἄλλον «τεχνίτην τοῦ Ἀγ. Γεωργίου».

Εἰς τὸν «πρωτομαίστορα» Ἀστραπᾶν, τὸν ἀναφερόμενον εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῆς Παναγίας Λιέβισκας τῆς Πρίσρένης, πρόσωπον, κατὰ τὴν γνώμην μου, κἀπὶ συσκοπιῶδες, ὁ σ. νομίζει ὅτι δύνανται ν' ἀποδοθοῦν οἱ προφῆται εἰς τὸ τύμπανον τῆς ἐκκλησίας αὐτῆς. Ἀλλὰ πρὸς τὴν διακόσμησιν τῆς Λιέβισκας θεωρεῖ συγγενεοῦσας τὰς τοιχογραφίας τοῦ παρεκκλησίου τοῦ Ἀγ. Εὐθυμίου (1303) ἐντὸς τῆς Βασιλικῆς τοῦ Ἀγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης (σ. 136 κ. ἐξ.), αἱ ὁποῖαι, κατὰ τὸν σ. θὰ ἠδύναντο ἴσως νὰ θεωρηθοῦν πρῶτα ἔργα τοῦ ζωγράφου τῶν προφητῶν εἰς τὴν Παναγίαν Λιέβισκα (σ. 142).

Τὸν «τεχνίτην τῶν Παθῶν», ὅπως καὶ τὸν «τεχνίτην τοῦ Ἀγ. Γεωργίου» ἀναγνωρίζει ὁ σ. εἰς τὸν Ἀγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος. Εἰς τὸν πρῶτον ἐξ αὐτῶν ἀποδίδει ὁμοίως τὰς τοιχογραφίας τῆς Ζίτας, τὰς ὁποίας θεωρεῖ διάμεσον μνημεῖον μεταξὺ τῆς Παναγίας Λιέβισκας καὶ τοῦ Ἀγ. Κλήμεντος. Εἰς τὸν ἴδιον δὲ «τεχνίτην τῶν Παθῶν» προσγράφει καὶ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Πρωτάτου καὶ τοῦ Βατοπεδίου, τὰς ὁποίας, ὡς εἶδομεν χαρακτηρίζει ὡς μνημεῖα διάμεσα μεταξὺ τοῦ Ἀγ. Κλήμεντος καὶ τῶν δύο ἄλλων ἔργων μὲ τὰς ὑπογραφὰς τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ, τὸν Ἀγ. Νικήταν δηλαδὴ καὶ τὸ Ναγκορίτσινο. Ἔργα τέλος τῶν δύο τεχνιτῶν θεωρεῖ ὁ σ. ἀκόμη τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἐκκλησίας τοῦ κράλη εἰς τὴν Μονὴν Στουνένιτσας, ὅπως ἀκόμη καὶ τῆς Γκρατσάνιτσας, πρὸς τὴν ὅποιαν συνδέει τὸ Χελαντάρι. Εἰς τὴν Γκρατσάνιτσαν ὁμοῦς διαπιστώνει καὶ τὴν παρουσίαν ἐνὸς τρίτου «ἐργαστηρίου».

Αἱ τοιχογραφίαι τέλος τοῦ Λέσνοβο, γενόμενα περὶ τὸ 1346, εἰς τὰς ὁποίας ἀνευρέθη τὸ ὄνομα ἐνὸς ζωγράφου Μιχαὴλ, ἐπιτρέπουν εἰς τὸν σ. νὰ ταυτίσῃ τῶρα τοὺς δύο τεχνίτας (τῶν Παθῶν καὶ τοῦ Ἀγ. Γεωργίου), ποὺ διέκρινε, πρὸς τοὺς ἐξ ἐπιγραφῶν γνωστοὺς Εὐτύχιον καὶ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ. Ὁ ζωγράφος δηλαδὴ Μιχαὴλ τοῦ Λέσνοβο συγγενεὶ τεχνοτροπικῶς, ὅπως πιστεύει ὁ σ., πρὸς τὸν «τεχνίτην τοῦ Ἀγ. Γεωργίου» καὶ θὰ ἠδύναντο οὗτος νὰ ταυτισθῇ μὲ τὸν Μιχαὴλ Ἀστραπᾶν, ὅποτε ὁ «τεχνίτης τῶν Παθῶν» δὲν θὰ ἦτο ἄλλος ἀπὸ τὸν Εὐτύχιον. Νομίζω ὅμως ὅτι ἡ συσχέτισις τοῦ εἰς τὸ Λέσνοβο ἀναφερομένου ζωγράφου Μιχαὴλ πρὸς τὸν Μιχαὴλ Ἀστραπᾶν δὲν θὰ ἠδύναντο εἰς τὴν θεωρηθῇ διόλου πιθανή. Ἡ ὑπογραφή τοῦ Μιχαὴλ εὐρίσκεται εἰς τὸν νάρθηκα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Λέσνοβο, ὁ ὁποῖος ἀνηγέρθη καὶ διεκοσμήθη, συμφώνως πρὸς τὴν ὑπάρχουσαν ἐλληνικὴν ἐπιγραφὴν, τὸ 1349 ὑπὸ τοῦ δεσπότης Ἰωάννου Λυβέρι, τοῦ ἰδίου δηλαδὴ ποὺ ἔκτισε καὶ διεκόσμησε τὸν ναὸν κατὰ τὸ 1341, ἐπὶ τῆς ἀρχῆς τοῦ κράλη Σεφάνου Δουσάν. (Βλ. τὰς ἐπιγραφὰς παρὰ Ν. Okunev ἐν Recueil Th. Uspenskij, I, Paris, 1930, σ. 224). Τοῦτο ὅμως εἶναι σπουδαῖος λόγος μὴ ἐπιτρέπων, κατὰ τὴν γνώμην μου, τὸν ταυτισμὸν αὐτόν. Ὁ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς δηλαδὴ ἐμφανίζεται διὰ πρῶτην φοράν, ἀπληρτισμένος ἤδη ζωγράφος, τὸ 1294/5 εἰς τὸν Ἀγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος. Τὸ 1306/7 ἀναφέρεται εἰς τὴν Παναγίαν Λιέβισκαν, ἂν βεβαίως πρόκειται περὶ τοῦ ἰδίου προσώπου, ἤδη ὡς «πρωτομαίστωρ», τοῦτο δὲ σημαίνει ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ μὴ ἦτο πλέον εἰς νεαρὰν ἡλικίαν, καὶ νὰ ἔχη ἤδη καὶ φήμην, ἀφοῦ καὶ τρόφιμα τοῦ παρῆχοντο μνηναιῶς, εἰς ἐνδείξιν βεβαίως ἐκτιμῆσεως. (Βλ. τὴν ἐπιγραφὴν ἐν Hallensleben, ἐνθ' ἄνωτ. 29). Θὰ ἦτο λοιπὸν δυνατόν νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ἤμισιν καὶ πλέον αἰῶνα μετὰ τὸ πρῶτον, εἰς ἡμᾶς τοὺς ἐπὶ τὸν σ. συμπερον γνωστόν, ἔργον τοῦ θὰ εἰργάζετο ἀκόμη; Τοῦτο εἶναι, νομίζω μᾶλλον ἀπίθανον.

Αὐτὸ εἶναι, εἰς σύντομον ἀνάλυσιν, τὸ περιεχόμενον τοῦ βιβλίου τοῦ κ. Hallensleben. Δὲν ὑπάρχει οὐδεμία ἀμφιβολία ὅτι εἰς αὐτὸ ἐμπεριέχονται οὐσιαστέσταται παρατηρήσεις διὰ τὴν ζωγραφικὴν τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ποὺ τόσην σπουδαιότητα καὶ τόσα

δυσεπίλυτα προβλήματα παρουσιάζει, και ότι πολλών από τα προβλήματα αυτά προάγει την λύσιν.

Εκείνο όμως, το οποίο, κατά την γνώμην μου, παρουσιάζεται ως βασικόν μειονέκτημα του βιβλίου, είναι αυτό τοῦτο τὸ σχέδιόν του, ὁ περιορισμὸς δηλαδή εἰς τὰ ἔργα, πού κατὰ τὸν συγγραφέα, προέρχονται ἀπὸ τὸ «Ζωγραφικὸν ἐργαστήριον τοῦ Μιλούτιν» καὶ ἐγένοντο ἐπὶ τὸν ἡμερῶν τοῦ κράλη τούτου. Ἡ προσπάθεια ὁμως αὐτῆ τοῦ σ. νὰ δημιουργήσῃ ἴδιον «Ἐργαστήριον τοῦ Μιλούτιν», τοῦ ὁποίου προΐσταντο ὁ Μιχαήλ Ἀστραπᾶς καὶ ὁ Εὐτύχιος, καὶ ν' ἀποδώσῃ εἰς αὐτὸ σειρὰν ὅλην διακοσμῆσεων, πού οὕτω τὰς ἀπομονώνει ἀπὸ τὰ σύγχρονα ἔργα, τὰ σωζόμενα εἰς τὴν Μακεδονίαν καὶ ἄλλαχού, τὸν ὀδηγεῖ εἰς συμπεράσματα μὴ συμφωνοῦντα πρὸς τὰ ἱστορικὰ δεδομένα. Ἐν τοιούτων παρὰδειγμα ἐσημειώσαμεν ἀνωτέρω, προκειμένου περὶ τοῦ Ἀγ. Κλήμεντος τῆς Ἀχρίδος, ὁ ὁποῖος διεκοσμήθη εἰς ἐποχὴν, πού ἡ πόλις αὐτὴ εὑρίσκετο ὑπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς καὶ ὁ κτήτωρ του ὄχι μόνον ἀνάστατον τίτλον εἶχεν εἰς τὴν βυζαντινὴν Αὐλήν, ἀλλ' ἦτο καὶ «γαμβρὸς» τοῦ Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου. Πῶς θὰ ἦτο συνεπῶς δυνατόν οἱ δύο αὐτοὶ ζωγράφοι, πού προΐσταντο τὸ «Ἐργαστήριον» τοῦ ἀνήκοντος εἰς τὸν Μιλούτιν, νὰ ἐργάζονται εἰς περιοχὴν ἑλληνικὴν; Θὰ ἦτο περισσότερον ἴσως φυσικὸν νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι τὸ Συνεργεῖον αὐτό, πού διηύθυνον οἱ δύο ζωγράφοι, εἰς οὐδέναν ἀνήκει, ἀλλ' εἰργάζετο ὅπου ἤθελε κληθῇ, ἀδιαφόρως ἂν ὁ παραγγέλλων ἦτο ὁ κράλης τῆς Σερβίας ἢ Ἑλλην ἄρχων. Ἡ ἀπομόνωσις τέλος αὐτῆ τῶν διακοσμῆσεων, πού ἐγίναν ἀπὸ τὸν Εὐτύχιον καὶ τὸν Μιχαήλ Ἀστραπᾶν ἢ πού ἀποδίδονται ὑπὸ τοῦ σ. εἰς αὐτούς, ἀπὸ τὰς συγχρόνους τῶν, ἢ ἀπομόνωσις αὐτῆ καὶ ἡ δημιουργία ἐνός «Ἐργαστηρίου τοῦ Μιλούτιν» θὰ ἤδυνάτο νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ἐντελὼς τεχνητὴ, ἂν μὴ καὶ αὐθαίρετος. Θὰ ἦτο ἴσως πολὺ περισσότερον συνεπὲς πρὸς τὰ πράγματα ὁ σ., ἂν ὀνόμαζε τὸ Συνεργεῖον αὐτὸ τὸν Εὐτύχιον καὶ Μιχαήλ Ἀστραπᾶν, ἂν καὶ αὐτῇ ἀκόμῃ ἡ ὀνομασία θὰ ἤδυνάτο νὰ θεωρηθῇ κάπως τεχνητὴ, διότι εἰς τὴν πραγματικότητά τὰς διακοσμῆσεις, πού ἐξετέλεσε τὸ Συνεργεῖον τῶν δύο αὐτῶν ζωγράφων, δὲν τὰς χωρίζουν οὐσιώδεις διαφοραὶ ἀπὸ τὰς ἄλλας τῆς ἰδίας ἐποχῆς, τὰς σωζόμενας ἕως σήμερον.

Τὸ μόνον ἴσως σημεῖον, εἰς τὸ ὁποῖον, κατὰ τὴν γνώμην μου, αἱ διακοσμῆσεις τῶν δύο αὐτῶν ζωγράφων παρουσιάζουν, αἱ παλαιότεραι τοῦλάχιστον, κάποιαν διαφορὰν ἀπὸ τὰς συγχρόνους τῶν, εἶναι ἡ ὑπαρξίς εἰς αὐτάς μερικῶν στοιχείων ξένων πρὸς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Τοιαυτὰ παρουσιάζει π.χ. ἡ Παναγία Λιέβισκα τῆς Πρισερνης, τὴν διακόσμησιν τῆς ὁποίας ἄλλωστε γνωρίζομεν, ἀτελῶς, διότι αὐτὴ δὲν ἔχει ἀκόμῃ, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, δημοσιευθῇ εἰς τὸ σύνολόν της. Οὕτω ξέναι πρὸς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν εἶναι αἱ ἐφιαλτικαὶ μορφαὶ δαιμόνων καὶ τεράτων (Βλ. R. Hamann - Mac Lean, *Aus der mittelalterlichen Bildwelt Jugoslawiens*, Marburg an der Lahn 1955, εἰκ. 13, 18, 21), πού ἐνθυμίζουν ζωηρῶς τὰς ἀναγλύφους παραστάσεις τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἰς τοὺς δυτικούς καθεδρικούς ναοὺς. Σπουδαιότερα ὁμως εἶναι ἡ λεπτομέρεια εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου, πού βλέπομεν εἰς τὴν Παναγίαν Λιέβισκαν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν Ἀγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος, ὅπως καὶ εἰς τὴν Ζίτσαν. Εἰς τὰ μνημεῖα δηλαδή αὐτὰ ἡ ψυχὴ τῆς Θεομήτορος, ὑπὸ μορφήν βρέφους ἐσπαργνωμένου εἰς τὰς χεῖρας τοῦ Ἰησοῦ, φέρει πετρά. (H. Hallensleben, *ἔνθ'* ἀνωτ. 74, ὅπου καὶ αἱ παραπομπαὶ εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ πρώτου μέρους. Πρβλ. καὶ τὸ σχέδιον εἰς τὴν σ. 71). Εἰς τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν παριστάνονται, ὅπως εἶναι γνωστὸν, εἰς ἡ δύο Ἀγγελοι παρὰ τὸν Χριστὸν ἢ κατέρχονται ἐκ τοῦ οὐρανοῦ, ἔχοντες τὰς χεῖρας σκεπασμένας με ὕψασμα, ἐτοιμοὶ νὰ παραλάβουν τὴν ψυχὴν τῆς Θεοτόκου ἀπὸ τὸν Ἰησοῦν. (Βλ. πολυάριθμα παραδείγματα παρὰ L. Wratistlaw-Mitrovic καὶ N. Okunev ἐν *Byzantinoslavica*, 3, 1931, 134 κ.ἐξ.). Εἰς τὸ ἐλεφάντινον μάλιστὰ ἀνάγλυφον τοῦ Μουσείου South Kensington τοῦ Λονδίνου εἰκονίζεται καὶ ὁ Ἀγγελος, πού πετὰ πρὸς τὸν οὐρανὸν με τὴν ψυχὴν τῆς Παναγίας εἰς τὰς χεῖρας του (εἰκ.

ἐν G. Schlumberger, *L' épopée byzantine*, I, σ. 69. Σχεδιάσμα καὶ ἐν Wratistlaw-Mitrovic, Okunev, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 138, εἰκ. 3. Πρβλ. αὐτόθι, σ. 137). Ἡ ψυχὴ λοιπὸν τῆς Θεομήτορος, συμφώνως πρὸς τὴν ὁρθόδοξον εἰκονογραφίαν, μετεφέρθη εἰς τοὺς οὐρανούς ὑπὸ Ἀγγέλων καὶ δὲν εἶχε συνεπῶς ἀνάγκην πετρύγων. Ὁ κ. Hallensleben (σ. 74) προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσῃ τὴν περιέργον αὐτὴν λεπτομέρειαν μὲ τὴν, κατὰ τινα τρόπον, ἀντιστοιχίαν μεταξὺ τῆς σωματικῆς μεταστάσεως τῆς Θεοτόκου, ὅπως τὴν δεικνύει τὸ ἐπεισόδιον τῆς ζώνης της, πού τὴν δίδει εἰς τὸν Θωμᾶν, ἐπεισοδίον συχνακίς εἰκονιζόμενον εἰς τὰς Παλαιολογεῖους παραστάσεις τῆς Κοιμήσεως, καὶ ἄφ' ἑτέρου τῆς ψυχῆς τῆς Θεοτόκου, ἡ ὁποία, ἐλευθερωμένη ἀπὸ τὸ σῶμα, πετᾷ μόνῃ εἰς τὸν οὐρανόν. Οὕτω πράγματι τὴν βλέπομεν πετρύζουσαν πρὸς τὴν ἀνοικτὴν πύλην τοῦ οὐρανοῦ περὶ τὸ 1370 εἰς τὸ Μάρκοβ Μαναστήρ τῆς Σερβίας, μνημεῖον πού δεικνύει τὴν περαιτέρω ἐξέλιξιν τοῦ θέματος τῆς περωτῆς ψυχῆς καὶ πού δὲν ἔλαβεν ὑπ' ὄψιν ὁ σ., ἴσως διότι τοῦτο εἶναι πολὺ μεταγενέστερον τῶν χρόνων τοῦ Μιλούτιν. (Βλ. ἐπικρίνισιν ἐν V. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, II, Beograd 1934, πίν. CLXIII). Ἀλλὰ, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἡ ἔρμηνεα αὕτῃ δὲν θὰ ἡδύνατο νὰ θεωρηθῇ πιθανή. Τὸ θέμα τῆς περωτῆς ψυχῆς τῆς Παναγίας εἰς τὰς χεῖρας τοῦ Ἰησοῦ, ὅπως τὸ βλέπομεν εἰς τὰ ἀνωτέρω μνημονευθέντα μνημεῖα, νομίζω ὅτι ἔχει δυτικὴν τὴν καταγωγὴν. Τὴν πηγὴν του εὐρίσκομεν, ὅπως νομίζω, εἰς τὴν κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα γραφεῖσαν ἀπὸ τοῦ Ἰακώβου ἐκ Βοραγίνης συλλογὴν συναξαρίων, τὴν γνωστὴν μὲ τὸ ὄνομα *Legenda aurea*. Ἐκεῖ πράγματι ἀναγινώσκουμεν ὅτι ἡ ψυχὴ τῆς Θεοτόκου «*sortit de son corps, et s' en va dans le sein de son fils...*». (Τὸ λατινικὸν κείμενον τοῦ βιβλίου δὲν ἡδυνήθη νὰ εὗρῃ καὶ διὰ τοῦτο χρησιμοποιοῦ τὴν πιστοτάτην μετάφρασιν τοῦ T. Wyzewa, *Le bienheureux Jacques de Voragine, La Légende dorée*, Paris 1929, σ. 432).

Τὸ συνεργεῖον λοιπὸν αὐτό, τοῦ ὁποίου προΐσταντο ὁ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς καὶ ὁ Εὐτύχιος, παρουσιάζει, εἰς τὰ δύο παλαιότερα ὑπογραμμένα ἔργα του (Ἀγ. Κλήμεντα καὶ Παναγίαν Λιέβισκαν) μερικὰ στοιχεῖα καταφανῶς ξένα πρὸς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Τοῦτο ἄλλωστε εἶχεν ἤδη παρατηρήσει παλαιότερον καὶ ὁ κ. S. Radojčić. (Βλ. Ππραγμένα τοῦ Θ' Διεθν. Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου. Θεσσαλονίκη 1953, Α', 436 κ. ἑξ.). Τὰ στοιχεῖα ὅμως αὐτὰ δὲν ὑπάρχουν πλέον εἰς τὰς τελευταίας χρονολογικὰς διακοσμήσεις τοῦ ἰδίου ἐργαστηρίου (Ἀγ. Νικήταν καὶ Ναγκορίτισιν), εἰς τὰς ὁποίας ἡ εἰκονογραφία ἐπανέρχεται, θὰ ἡδυνάτο τις νὰ εἴπῃ, εἰς τὴν ὁρθόδοξον μορφήν της. Τὴν ἐπιστροφὴν δὲ αὐτὴν ἀκολουθεῖ καὶ ἡ τεχντροπία, διὰ τὴν ὁποίαν ὁ Radojčić (ἐνθ' ἄνωτ.) δίδει τὴν ἐξήγησιν, ὅτι προήλθεν ἀπὸ τὴν ἐπιθυμίαν τοῦ Μιλούτιν, ὅπως οἱ ζωγράφοι τοῦ ἀκολουθήσουσαν τὴν τέχνην τῆς Αὐλῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως, πού μὲ αὐτὴν εἶχε συνδεθῇ οὗτος δι' ἐπιγαμίας. Εἶναι ὅμως ἄξιον σημειώσεως τὸ γεγονός, ὅτι τοιαῦτα δυτικὰ στοιχεῖα οὐδόπως ἐμφανίζονται εἰς τὸν Ἀγ. Εὐθύμιον τῆς Θεσσαλονικῆς, τὴν διακοσμίαν τοῦ ὁποίου σχετίζει, ὡς εἶδομεν, ὁ σ. πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῆς Παναγίας Λιέβισκας. Εἶναι καὶ τοῦτο εἰς ἀκόμῃ λόγος, μαζί μὲ πολλοὺς ἄλλους, πού δὲν ἐπιτρέπει τὸν συσχετισμὸν αὐτόν.

Ἀλλὰ πολὺ περισσότερον συζητήσιμος εἶναι, νομίζω, ἡ ὑπὸ τοῦ σ. ἀπόδοσις εἰς τὸ «Ἐργαστήριον τοῦ Μιλούτιν» σειρὰς ὅλης ἀχρονολογήτων καὶ ἀνυπογράφων τοιχογραφιῶν, πού εὐρίσκοντο πάντοτε ἐπὶ ἐδάφους ἑλληνικοῦ, οὐδέποτε περιελθόντος εἰς τοὺς Σέρβους, ὅπως εἶναι τὸ Ἅγιον Ὅρος. Ὁ σ. μάλιστα θῆναι μέχρι τοῦ νὰ διακρίνῃ εἰς τὰς διακοσμήσεις αὐτάς τὴν τεχντροπίαν τῶν δύο προϊσταμένων τοῦ «Ἐργαστηρίου» τούτου, τοῦ Εὐτυχίου δηλαδὴ καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ.

Προκειμένου περὶ τοῦ Ἁγίου Ὁρους, ὁ σ. ἀνεύρισκει τὴν τεχντροπίαν τοῦ «Ἐργαστηρίου τοῦ Μιλούτιν» εἰς τὰ ἐκ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος τρία μεγάλα σύνολα τοιχογραφιῶν, δηλ. τὸ Πρωτάτου, τοῦ Βατοπεδίου καὶ τοῦ Χελαντοῦ. Ὡς πρὸς τὰς τοι-

χογραφίας του Πρωτάτου, ὁ σ. ἐπαναλαμβάνει μετ' ἐπιμονῆς τὴν παλαιὰν γνώμην τοῦ G. Millet (Monuments de l' Athos. I. Les peintures, Paris 1927, Εἰσαγωγή, σ. 2), ὅτι αὐτὰ ἔχουν ἐπιχωρηφθῆ κατὰ τὰς ἀρχὰς τοῦ 16ου αἰ. Ρίπτει μάλιστα καὶ τὴν ἰδέαν (σ. 180, σημ. 340), ὅτι ὁ κατὰ τὴν παράδοσιν τεχνίτης τῶν τοιχογραφιῶν Μανουὴλ Πανσέληνος ἦτο ἴσως ὁ ἐκτελέσας τὴν ἐπιζωγράφησιν. Αἱ κατὰ τὰ τελευταῖα ὁμῶς ἐτη γενόμεναι ἐργασίαι καθαρισμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν ἔδειξαν κατὰ τρόπον ἐντελῶς θετικὸν ὅτι οὐδεμία ἀπολύτως ἐπιζωγράφησις ὑπάρχει ἐκεῖ. Δυνάμεθα λοιπὸν νὰ εἰμεθα βέβαιοι ὅτι ἡ διακόσμησις αὐτῇ ἐφθασε μέχρις ἡμῶν ἐντελῶς ἀθικτος.

Τὸ ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Πρωτάτου εἶναι πιθανῶς ἔργον τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ εἶχον ὑποθέσει καὶ Γιουγκοσλάβοι ἐρευνῆται. (Βλ. L. Mirković εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθ. Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1953, Α', 312). Τὴν δὲ γνώμην ὅτι αὐταὶ ἐγένοντο ὑπὸ τοῦ Μιλοῦτιν εἶχε διατυπώσει ἡδη ὁ Millet (ἐνθ' ἀνωτ. σ. 2....il peut être l' oeuvre du kral Milutine, gendre de l' empereur Andronic II Paléologue). Εἰς τὴν ὑπόθεσιν αὐτὴν φαίνεται ὅτι ὠδήγηθη ὁ Millet καὶ ἀπὸ ἄλλους ἴσως λόγους, ἀλλὰ πιθανῶς καὶ ἀπὸ τὴν διήγησιν περὶ τῶν ὁσων ἐπραξαν οἱ Ἐνωτικοὶ κατὰ τὰς ἡμέρας τοῦ Μιχαὴλ Η' Παλαιολόγου καὶ τοῦ πατριάρχου Βέκκου εἰς τὸ Ἅγιον Ὅρος. Εἰς τὸ κείμενον αὐτό, κατὰ τὴν ἐκδοσιν τοῦ Μ. Γεδεών ('Ο Ἄθος, Κων/πολις 1885, 145 κ. ἐξ.) ἀναγινώσκωμεν πράγματι: «*Ἡ δὲ τοῦ Ζωγράφου Μονὴ καὶ τὰ ἐν τῇ πρωτάτῳ ναῷ τῶν Καραίων ἀφανισθέντα, ὑπὸ τῶν Βουλγάρων ἀνεκαινίσθησαν*». Ἡ μνεῖα τῶν Βουλγάρων εἰς τὸ ἀνωτέρω κείμενον φαίνεται νὰ ὀφείλεται, νομίζω, εἰς παρανόησιν ἀντὶ τῶν Σέρβων, δεδομένου ὅτι τὴν ἐρμηνευμένην τότε Μονὴν τοῦ Ζωγράφου καὶ οἱ κράλαι τῆς Σερβίας καὶ ὁ Ἀνδρόνικος Β' Παλαιολόγος, πενθερὸς τοῦ Μιλοῦτιν, πολλαχῶς ἐβοήθησαν. (Βλ. Γ. Σμυρνάκη, Τὸ Ἅγιον Ὅρος, Ἀθῆναι 1903, 356 κ. ἐξ.), ἐνθ' περὶ Βουλγάρων οὐδὲν ἀναφέρεται. Ὁ Millet (ἐνθ' ἀνωτ.) προσθέτει: «*Le Protaton entraîne à sa suite Chilandari et Vatorpédi*». Συνδέει δηλαδὴ τεχνοτροπικὰς καὶ χρονολογικὰς τὰς δύο τελευταίας διακοσμήσεις πρὸς τὴν τοῦ Πρωτάτου. Καὶ πράγματι, ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ Βατοπεδίου ἀναφέρει ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ἔγιναν τὸ 1312 «ἐπὶ βασιλείας Ἀνδρονίκου ... Κομνηνοῦ τοῦ Παλαιολόγου», ὅσον δὲ ἀφορᾷ τὸ Χελαντάρι, τοῦτο εἶναι ἀναμφισβητήτως ἔργον τοῦ Μιλοῦτιν.

Αἱ ἀνωτέρω διαπιστώσεις ὀδηγοῦν εἰς τὸ συμπέρασμα, ὅτι ἡ κατὰ τοὺς ἰδίους περίπου χρόνους γενομένη διακόσμησις τῶν τριῶν αὐτῶν ἀγιορειτικῶν ἐκκλησιῶν εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ ὀφείλεται εἰς τὴν γενναιοδωρίαν τοῦ Μιλοῦτιν. Θεωρῶ ὁμῶς ἐντέλως ἀβάσιμον τὴν γνώμην τοῦ κ. Hallensleben, ὅτι αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ ἐξετελέσθησαν ἀπὸ τὸ «Ἔργαστήριον τοῦ Μιλοῦτιν», τοῦ ὁποῦ προΐσταντο ὁ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς καὶ ὁ Εὐτύχιος.

Ὁ σ. φαίνεται ἀποκλείων ἐντελῶς τὴν ὑπαρξίν ἄλλων τεχνιτῶν καὶ ἄλλων ζωγραφικῶν συνεργειῶν εἰς τὴν Μακεδονίαν, ποῦ θὰ ἠδύναντο νὰ ἐκτελέσουν ἀναλόγου σημασίας διακοσμήσεις. Φαίνεται μὴ θέλων νὰ λάβῃ ὑπ' ὄψιν τὰ εἰς τὴν Μακεδονίαν σωζόμενα μνημεῖα, ὅπως αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Καλιέργη (1315) εἰς τὸν Χριστὸν τῆς Βεροίας, αἱ τοιχογραφίαι εἰς τὸν νάρθηκα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Ἀγ. Γεωργίου εἰς τὴν Ὁμορφοκλήσιαν παρὰ τὴν Καστορίαν (Βλ. Ε. Στίκων ἐν Β.Ζ. 51, 1958, 100 κ. ἐξ.), ἡ διακόσμησις, ἀνέκδοτος ἀκόμη, τῆς Ὀλυμπιώτισσας εἰς τὴν Ἐλασσόνα, αἱ τοιχογραφίαι τέλος τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Θεσσαλονίκης. Ἰδιαιτέρως μάλιστα ἐνδιαφέρουσαι διὰ τὸ ἀπασχολοῦν αὐτὸν ζήτημα θὰ ἦσαν αἱ τελευταῖαι καθαρισθεῖσαι τοιχογραφίαι τοῦ Ἀγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ εἰς τὴν Θεσσαλονικὴν, τῶν ὁποίων ἡ πλήρης δημοσίευσίς ἐγένετο πρὸ ὀλίγου. (Α. Ευγγεροπούλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθῆνα 1964. Ὑπηρῆσις Ἀρχαιοτήτων καὶ Ἀναστηλώσεως. Δημοσιεύματα τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Δελτίου, ἀριθ. 4). Εἰς τὰ μνημεῖα αὐτὰ θὰ εὕρισκεν ἀναμφισβητήτους τεχνοτροπικὰς καὶ εἰκονογραφικὰς ὁμοιότητας καὶ ἀναλογίας πρὸς τὰ ἔργα τοῦ, κατ' αὐτὸν, «Ἐργαστηρίου τοῦ

Μιλούτιν». "Όπως και παλαιότερον ἐσημείωσα (Χηγγοπούλος, Thessalonique et la peinture macédonienne, 43) και τελευταίως ἐπανελάβον (Ξυγγοπούλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ, 25 κ. ἐξ.), ὑπάρχει πολὺ στενὴ εἰκονογραφικὴ ἰδίως, ἀλλὰ καὶ τεχνολογικὴ σχέσις μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ὁρφανοῦ καὶ τοῦ Ναγκορίτισινο. Βεβαίως θὰ ἦτο ἐξω πάσης λογικῆς ἡ ὑπόθεσις, ὅτι καὶ ἡ διακοσμησις τοῦ Ὁρφانوῦ ὀφείλεται εἰς τὸ «Ἐργαστήριον τοῦ Μιλούτιν». Εἶναι πολὺ φυσικώτερον νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ὁ ζωγράφος τοῦ Ὁρφانوῦ, ὅπως καὶ ὀλίγον παλαιότερον, τὸ 1303, ὁ ζωγράφος τοῦ Ἀγ. Εὐθυμίου εἰς τὴν Βασιλικὴν τοῦ Ἀγ. Δημητρίου, ἠκολούθουν τὴν ἰδίαν τεχνολογίαν καὶ εἰκονογραφίαν μὲ τοὺς συγχρόνους των, τοὺς διακοσμοῦντας τὰς ἐκκλησίας τῆς ἑλληνικῆς καὶ τῆς σερβικῆς Μακεδονίας. Περί τούτου δύνανται τις ἄλλωστε νὰ πεισθῇ ἀπὸ τὴν πρόχειρον σύγκρισιν ἐλαχίστων μόνον εἰκονογραφικῶν συνθέσεων. Ἡ σκηνὴ π.χ. τῆς Προσευχῆς τοῦ Ἰησοῦ εἰς Γεθσημανῇ, εἰς τὴν ὁποίαν ὁ κ. Hallensleben ἀπερῶνει ἴδιον κεφάλαιον (σ. 89 κ. ἐξ.), εἰκονίζεται πανομοιούτως σχεδὸν εἰς τὸν Ὁρφανὸν (Ξυγγοπούλος, ἐνθ' ἄνωτ. εἰκ. 41), εἰς τὸν Ἀγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος (Millet-Frolow, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, III, πίν. 5. 2), εἰς τὸν Ἀγ. Νικήταν (Αὐτόθι, III, πίν. 43. 1), εἰς τὰς δύο δηλαδὴ διακοσμήσεις τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ, ὅπως ἐπίσης καὶ εἰς τὴν Γκρατσάνιτισαν (Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, πίν. LXII. 2), ἐνθ' εἰς τὸ Πρωτᾶτον ἡ διάταξις τῶν μορφῶν εἶναι διαφορετικὴ (Millet, Monuments de l' Athos, πίν. 20. 2). Ἡ Ἀρνησις τοῦ Πέτρου ἐξ ἄλλων εἰς τὸν Ὁρφανὸν (Ξυγγοπούλος, ἐνθ' ἄνωτ. εἰκ. 52 καὶ 174) παρουσιάζει ἀπόλυτον ὁμοιότητα μὲ τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Χελανταρίου (Millet, ἐνθ' ἄνωτ. πίν. 71. 2), ἐνθ' εἰς τὸν Ἀγ. Κλήμεντα καὶ εἰς τὸ Ναγκορίτισινο εἶναι ἐντελῶς διάφορος (Millet-Frolow, ἐνθ' ἄνωτ. III, πίν. 7. 3 καὶ 87, 1-3).

Δὲν ὑπάρχει, νομίζω, ἀνῃκενὰ νὰ πολλαπλασιάσωμεν τὰς συγκρίσεις. Τὸ θετικὸν κατὰ τὴν γνώμην μου, συμπέρασμα, εἰς τὸ ὁποῖον θὰ ἡδύνατό τις νὰ καταλήξῃ, εἶναι ὅτι πρόκειται περὶ ἐνιαίου ρεύματος τέχνης μὲ κοινὴν τεχνολογίαν καὶ κοινὴν εἰκονογραφίαν, ποὺ ἀκολουθοῦν διάφοροι ζωγράφοι καὶ διάφορα συνεργεῖα κατὰ τοὺς ἰδίους χρόνους. Ἡ καλλιτεχνικὴ προσωπικότης τῶν ζωγράφων αὐτῶν, ποὺ ἤκμαζαν εἰς ἐποχὴν ἐξόχως δημιουργικὴν, ὅπως εἶναι τὸ δεύτερον ἡμισυ τοῦ 13ου καὶ τὸ πρῶτον τοῦ 14ου αἰῶνος, ἔδιδεν εἰς τὰ ἔργα των τὴν σφραγίδα τῆς καὶ ἐπέτρεπεν εἰς αὐτοὺς νεωτερισμοὺς καὶ ἐκτροπὴν ἀπὸ τὰ καθιερωμένα, ἀκόμη δὲ καὶ τὴν εἰσαγωγὴν ἐνίοτε καὶ μερικῶν στοιχείων ἔξωθεν πρὸς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Εἰς τὸ βάθος ὅμως ἐνιαῖον εἶναι τὸ πνεῦμα καὶ ἐνιαῖαι αἱ τεχνολογικαὶ τάσεις εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Ἡ τέχνη τέλος αὐτῇ, ποὺ συμβατικῶς ὀνομάζομεν Μακεδονικὴν, δὲν περιορίζεται μόνον εἰς τὴν Μακεδονίαν, ἑλληνικὴν καὶ σερβικὴν, ἀλλ' ἐξαπλοῦται πολὺ πέραν αὐτῆς. Τὴν εὐρίσκομεν π.χ. κατὰ τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος εἰς τὴν Ὁμορφην Ἐκκλησίαν πλυσίων τῶν Ἀθηνῶν (Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Α. Τάσσου, Φ. Ζαχαρίου, Βυζαντινὰ μνημεῖα Ἀττικῆς καὶ Βοιωτίας, Ἀθῆναι 1956, σ. 24 καὶ πίν. 20-21). Δὲν θὰ ἦτο συνεπὲς λογικὸν ν' ἀποδώσωμεν ὅλην αὐτὴν τὴν καλλιτεχνικὴν κίνησιν εἰς τὴν δραστηριότητα τοῦ «Ἐργαστηρίου τοῦ Μιλούτιν».

"Όλα αὐτὰ ἀποδεικνύουν κατὰ τρόπον, νομίζω, θετικόν, πόσον στενὰ εἶναι τὰ ὅρια, ἐντὸς τῶν ὁποίων ὁ κ. Hallensleben περιώρισε τὰς ἄλλως ἐξόχως ἐνδιαφερούσας ἐρεῦνας του, καὶ πόσον μονομερὴς εἶναι ἡ βάσις τοῦ ἔργου του. Διὰ τὸ μονομερὲς καὶ αὐθαίρετον, θὰ ἡδύνατό τις νὰ εἴπῃ, τὸν σχεδίου τοῦ βιβλίου του θὰ ἐπείθετο ἀπὸ τὴν μελέτην ἐκ τοῦ πλησιέστερον τῶν ἐπὶ ἑλληνικοῦ ἐδάφους μνημείου τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Θὰ ἐπείθετο οὕτω ὅτι τὸ συνεργεῖον τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ οὔτε μοναδικὸν ἦτο οὔτε καὶ ὡς «Ἐργαστήριον τοῦ Μιλούτιν» θὰ ἡδύνατο νὰ χαρακτηρισθῇ.

Ἀθῆναι

Α. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ