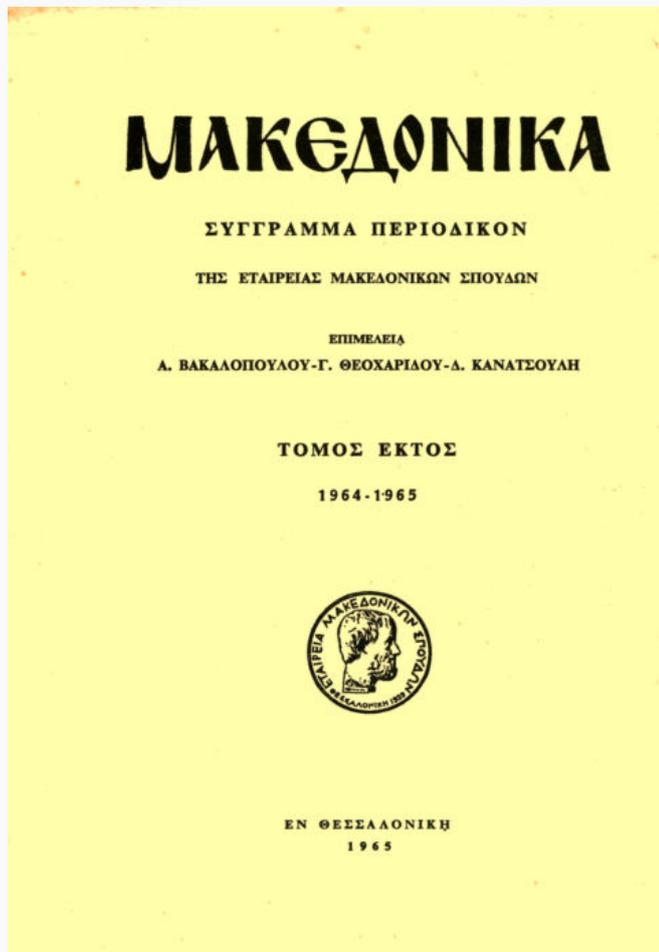


Μακεδονικά

Τόμ. 6, Αρ. 1 (1965)



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

A. Ξυγγόπουλος

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

Copyright © 2015, A. 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, ποῦ ἀνήκει ἐξ ὁλοκλήρου εἰς τὸν κ. Hamann - Mac Lean, περιέχει εἰκόνας καὶ διαγράμματα τῆς εἰκονογραφικῆς διατάξεως σειρᾶς μνημείων τῆς Σερβίας μὲ μικρὸν εἰσαγωγικὸν καὶ κατατοπιστικὸν κείμενον. Τὸν δεύτερον τόμον, ποῦ φέρει τὸν τίτλον Die Malerschule des Königs Milutin, ἔγραψεν ὁ κ. Hallensleben. (Σελίδες 183 καὶ 6 πίνακες).

Ἐξ ἴσῳθεν 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 ὁμοῦς 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», ποῦ ἀποτελοῦν τὸ κύριον θέμα τοῦ δευτέρου τόμου. Τέλος ἀπεικονίζονται καὶ μερικὰ μνημεῖα μεταγενέστερα τοῦ Μιλούτιν, ποῦ 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 εἰκόνας λίαν ἀξιολόγους διαφόρων ἰδίως λεπτομερειῶν τῶν τοιχογραφιῶν, ποῦ ἐξετάζονται εἰς τὸν δεύτερον τόμον. Αἱ φωτογραφαίαι αἱ περιεχόμεναι εἰς τοὺς πίνακας αὐτοῦς, εἶναι ἀληθῆς ὅτι ἐλάχιστα νῆα 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 σειρὰ πολυτίμων τόμων μὲ ἐγχρώματους πίνακας τῶν μεσαιωνικῶν τοιχογραφιῶν τῆς Σερβίας, σειρὰ εἰς τὴν ὁποίαν εἶδον κατὰ τὸ 1964 τὸ φῶς τὸ Μιλέσεβο μὲ κείμενον τοῦ Σ. Ραντόιτσιτς καὶ ἡ Σοπότσανη μὲ κείμενον τοῦ Β. Τζούριτς.

Πολὸ ὁμοῦς 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, ποῦ 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 εἶπομεν, σύντομοι καὶ λίαν χρήσιμοι πληροφοροίαι περὶ τῆς χρονολογίας κ.λ.π. ἐκάστου τῶν μνημείων, τῶν ὁποίων δημοσιεύ-

οντα εικόνες και διαγράμματα. Θά πρέπει νά σταθῶ ἐπ' ὀλίγων εἰς μίαν ἀπό τὰς σημειώσεις αὐτάς, εἰς τὴν ἀφορῶσαν δηλαδὴ τὴν σπουδαιότητὴν διακόσμησιν τοῦ Νέρεζι παρά τὸ Σκόπια, γενομένην, ὅπως ἀναφέρει ἡ ὑπάρχουσα ἐπιγραφή, τὸ 1164. Εἰς τὸ σχετικὸν σημεῖωμα (σ. 17) λέγεται ὅτι ὁ ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν «konnte aus der Hauptstadt (Konstantinopel) stammen. In Kastoria...hat er Schule gemacht», εἰς δὲ τὸ σημεῖωμα περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Κουρμπίνοβο (σ. 18) γράφονται τὰ ἐξῆς: «Von Kastoria - darf man annehmen - kam der Maler», πού διεκόσμησε τὴν ἐκκλησίαν αὐτὴν τὸ 1191. Τὸ ζήτημα ὁμῶς αὐτῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Νέρεζι, ὅπως καὶ τοῦ Κουρμπίνοβο, δὲν εἶναι τόσον ἀπλοῦν. Εἰς τὸ Νέρεζι δηλαδὴ οἱ ζωγράφοι, πού τὸ διεκόσμησαν, ἦσαν ἀσφαλῶς περισότεροι τοῦ ἐνὸς μὲ διαφόρου ἑκαστος μορφῆς τεχνοτροπίας. Περιοριζόμενοι ἐδῶ εἰς τὸν ἕνα ἐξ αὐτῶν, εἰς τὰ ἔργα τοῦ ὁποῖου ὁ μαυρισμὸς, ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοσιν τῶν πτυχῶν εἰς τὰ ἐνδύματα, συμβαδίζει μὲ τὴν ἰσχυρῶς γραμμικὴν καὶ διακοσμητικὴν σχηματοποίησιν τῶν ρυθμῶν εἰς τὰ πρόσωπα, θά ἠδυνάμεθα ἴσως νά παραδεχθῶμεν τὴν ἐκ τῆς Πρωτεύουσας προέλευσιν του. Ἡ γνώμη αὐτή, τὴν ὅποιαν εἶχε παλαιότερον διατυπώσει καὶ P. H. Schweinfurth (Die byzantinische Form, 2a έκδ. Mainz 1954, 69), δὲν θά ἠδύνατο νά θεωρηθῆ ἀπίθανος, ἀφοῦ ἀνάλογον γραμμικὴν καὶ διακοσμητικὴν τεχνικὴν εὐρίσκομεν κατὰ τὸ πρῶτον ἡμῖς τοῦ 12ου αἰ. καὶ εἰς τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ γυναικονίτου τῆς Ἁγίας Σοφίας. (Προσωπογραφία Ἁλεξίου Κομνηνοῦ 1122, Πρόδρομος Δειήσεως). Ἡ ὑπόθεσις ὁμοῦς, ὅτι ὁ ζωγράφος αὐτὸς τοῦ Νέρεζι ἀπέβη εἰς τὴν Καστοριᾶν ἀρχηγὸς σχολῆς, δὲν φαίνεται, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, πολὺ βάσιμος. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Κουρμπίνοβο (1191), ὅπως καὶ ἡ διακόσμησις τῶν Ἁγίων 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, πού δὲν σφῆζει τίποτε σχεδὸν ἀπὸ τὴν κωνσταντινουπολιτικὴν παράδοσιν τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέρεζι. Ὅτι δὲ ἡ γραμμικὴ αὐτὴ καὶ διακοσμητικὴ τεχνοτροπία διήλθεν ἀπὸ πολλὰ στάδια ἐξελιξέως διδάσκουν τὰ μνημεῖα, πού εἰς λίαν διαφωτιστικὴν σειράν παρέξει 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.ἐξ. 100, καὶ πίν. 76-108). Δέον ἀκόμη νά προστεθῆ ὅτι εἰς τὴν Μακεδονίαν ἡ τεχνικὴ αὐτὴ 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 ὄχι 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 (Σολότσανη) καὶ ἀκόμη ἀρχομένου τοῦ 14ου εἰς τὸ Πρωτάτον τοῦ Ἁγίου Ὁρους. (Bλ. σχετικῶς A. Χυνοπούλου, Thessalonique et la peinture macédonienne, Athènes 1955, 22 κ. ἐξ. καὶ πίν. 7).

Πολὺ μεγαλύτερας 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 κράτη Μιλούτιν (1282-1321), ἰδίως δὲ αἱ τοιχογραφίαι ἐκείνων, πού ἐξετέλεσαν ὁ Εὐτύχιος καὶ ὁ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς. Αἱ κυρίως μελετώμεναι ἐκκλησίαι εἶναι ἐξ, αἱ ἐξῆς:

- 1) Ὁ Ἅγιος Κλήμης (Περίβλεπτος) τῆς Ἀχρίδος (1294/5), 2) Ἡ Παναγία Λιέβισκα τῆς Πρισορένης (περὶ τὸ 1308/9), 3) Ὁ Ἅγιος Νικήτας εἰς τὸ Τσοῦτσερ (περὶ τὸ 1307), 4) Ἡ ἐκκλησία τοῦ κράτη (Ἁγ. Ἰωακείμ καὶ Ἄννα) εἰς τὴν Μονὴν Στουντέντισας (1313/4), 5) Ὁ Ἅγιος Γεώργιος τοῦ Στάρου Ναγκορίτινιο (1317/8) καὶ 6) Ἡ ἐκκλησία τῆς Παναγίας εἰς τὴν Μονὴν Γκραστάντισας (1321;).

Τὼν ἐκκλησιῶν αὐτῶν παρατίθενται εἰς ἰδιαίτερον κεφάλαιον (σ. 22 κ. ἐξ.) αἱ κτητορικαὶ ἐπιγραφαί, ἀπὸ τὰς ὁποίας προκύπτει καὶ ἡ χρονολογία τῆς διακοσμῆσεως τῶν περισσοτέρων ἐξ αὐτῶν, ὅπως καὶ τὰ ὀνόματα τῶν ἐκτελεσάντων τὴν τοιχογραφῆσιν, Ἐπιγραφὰς ὅμως αὐτὰς 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 τὸς χρόνους, ποὺ ἡ Ἀχρίς ὑπήγετο ὑπὸ τὴν κυριαρχίαν τῶν Παλαιολόγων καὶ ὄχι τῶν Σέρβων, εἰς τοὺς ὁποίους περιήλαθε μόλις τὸ 1334 ἐπὶ Στεφάνου Δουσάν, δεκατρία δηλαδὴ ἔτη μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Μιλούτιν. Ὁ τίτλος ἐξ ἄλλου τοῦ Μεγάλου Ἐταιρειάρχου, ποὺ φέρει ὁ κτήτωρ τοῦ Ἅγ. Λούτιν. Ὁ τίτλος ἐξ ἄλλου τοῦ Μεγάλου Ἐταιρειάρχου, ποὺ φέρει ὁ κτήτωρ τοῦ Ἅγ. Κλήμεντος, εἶναι ἐκ τῶν ἀνωτέρων εἰς τὴν ἱεραρχίαν τῆς βυζαντινῆς Αἰλῆς. (Πρβ. 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 ζωγραφικῆν 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 ἐφαρμοσθῆν εἰς τὰς ἐκκλησίας, ποὺ διεκοσμήθησαν ἐπὶ τῆς ἀρχῆς τοῦ κράτη αὐτοῦ (σ. 43 κ. ἐξ.). Καὶ τὸ μὲν πρῶτον μέρος δὲν παρουσιάζει, νομίζω, νέα στοιχεία, πλὴν τοῦ χαρακτηρισμοῦ τῆς καθ' ὕψος καὶ τῆς ὀριζοντίας διατάξεως τῶν σκηνῶν. Ἡ περιγραφή τοῦ προγράμματος καὶ τῆς διατάξεως τῶν σκηνῶν εἰς τὰς ἐκκλησίας τῶν χρόνων τοῦ Μιλούτιν, κατάλογον τῶν ὁσίων παρεθέσαμεν ἀνωτέρω, εἶναι ἀναμφίβολως λίαν χρήσιμος. Ἀπὸ τῶν περιγραφῶν ὅμως αὐτῆν ἀποκομίζει κανεὶς τὸ συμπέρασμα, ὅτι ἡ εἰκονογραφικὴ διάταξις καὶ γενικώτερον τὸ εἰκονογραφικὸν πρόγραμμα τῶν διακοσμῆσεων εἰς τὰς ἐκκλησίας τῶν χρόνων τοῦ Μιλούτιν δὲν παρουσιάζει διαφορὰς ἀπὸ τὴν τῶν ἄλλων ἐκτός τῆς Ἑλληνικῆς καὶ Σερβικῆς Μακεδονίας συζωμένων 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 καθολικὰ τῶν ἐκεῖ Μονῶν Βατοπεδίου καὶ Χελανδαρίου, μνημεῖα, τὰ ὁποῖα κατὰ τρόπον παράδοξον σχετίζει μὲ τὴν «Σχολὴν τοῦ Μιλούτιν». Εἰς τὸ ζήτημα ὅμως αὐτὸ θὰ ἐπανελθωμεν 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, Νιπτήρ, 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 διακοσμῆσεων, εἰς τὰς ὁποίας προστιθενται, 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 τοῦ Ἅγ. Κλήμεντος τῆς Ἀχρίδος ἀφ' ἑνὸς καὶ τοῦ Ἅγ. Νικήτα (Τσοῦτσερ) καὶ τοῦ Ναγκορίτιν ἀφ' 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 τεχνοτροπίας. Ὡς βάσιν διὰ τὸν χαρακτηρισμὸν ἐκάστης ἐξ αὐτῶν λαμβάνει τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ναγκορίτιν. Ὁ εἰς ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τῶν τοιχογραφῶν αὐτῶν ἐξετέλεσε τὴν σειρὰν τῶν Παθῶν, ἐνθ' ὁ ἕτερος ἐζωγράφησε τὴν σειρὰν τῶν σκηνῶν, ποὺ εἰκονίζουσι τὸν βίον τοῦ Ἅγ. Γεωργίου, τοῦ πάτρωνος δηλαδὴ τῆς ἐκκλησίας. Αἱ τοιχο-

γραφία αὐταὶ τοῦ Ναγκορίτσινο φέρουν, ὡς γνωστόν, τὰς ὑπογραφὰς τοῦ Εὐτύχιου καὶ τῶν Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ. Ἐπειδὴ ὁμοῦ δὲν εἶναι εὐκόλον νὰ καθορισθῇ εἰς ποῖον ἐξ αὐτῶν ἀνήκει ἡ σειρά τῶν Παθῶν καὶ εἰς ποῖον ὁ βίος τοῦ Ἁγ. Γεωργίου, ὁ σ. κρίνει σκόπιμον νὰ ὀνομάσῃ, πρὸς τὸ παρόν, τοὺς ἀντιπροσωπεύοντας τὰς δύο αὐτὰς τεχντροπίας τὸν μὲν «τεχνίτην τῶν Παθῶν» καὶ τὸν ἄλλον «τεχνίτην τοῦ Ἁγ. Γεωργίου».

Εἰς τὸν «πρωτομαίστορα» Ἀστραπᾶν, τὸν ἀναφερόμενον εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῆς Παναγίας Λιέβισκας τῆς Πισρένης, πρόσωπον, κατὰ τὴν γνώμην μου, κάπως μυστηριώδες, 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 Ἁγ. Εὐθυμίου (1303) ἐντὸς τῆς Βασιλικῆς τοῦ Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης (σ. 136 κ. ἐξ.), αἱ ὁποῖαι, κατὰ τὸν σ. θὰ ἠδύνατο ἴσως νὰ θεωρηθοῦν πρόιμα ἔργα τοῦ ζωγράφου τῶν προφητῶν εἰς τὴν Παναγίαν Λιέβισκα (σ. 142).

Τὸν «τεχνίτην τῶν Παθῶν», ὅπως καὶ τὸν «τεχνίτην τοῦ Ἁγ. Γεωργίου» ἀναγνωρίζει ὁ σ. εἰς τὸν Ἁγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος. Εἰς τὸν πρῶτον ἐξ αὐτῶν ἀποδίδει ὁμοίως τὰς τοιχογραφίας τῆς Ζίτας, τὰς ὁποίας θεωρεῖ διάμεσον μνημείων μεταξὺ τῆς Παναγίας Λιέβισκας καὶ τοῦ Ἁγ. 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 Ἁγ. Κλήμεντος καὶ τῶν δύο ἄλλων ἔργων μὲ τὰς ὑπογραφὰς τοῦ Εὐτύχιου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ, τὸν Ἁγ. Νικήταν δηλαδὴ καὶ τὸ Ναγκορίτσινο. Ἔργα τέλος τῶν δύο τεχνιτῶν θεωρεῖ ὁ σ. ἀκόμη τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἐκκλησίας τοῦ κράλη εἰς τὴν Μονὴν Στουτένιτσινας, ὅπως ἀκόμη καὶ τῆς Γκρατσάνιτσινας, πρὸς τὴν ὁποῖαν συνδέει τὸ Χελαντάρι. Εἰς τὴν Γκρατσάνιτσιαν ὁμοῦ 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 Ἁγ. Γεωργίου), ποὺ διέκρινε, πρὸς τοὺς ἐξ ἐπιγραφῶν γνωστούς Εὐτύχιον καὶ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ. Ὁ ζωγράφος δηλαδὴ Μιχαὴλ τοῦ Λέσνοβο συγγενεὶ τεχντροπικῶς, ὅπως πιστεύει ὁ σ., πρὸς τὸν «τεχνίτην τοῦ Ἁγ. Γεωργίου» καὶ θὰ ἠδύνατο οὕτως νὰ ταυτισθῇ μὲ τὸν Μιχαὴλ Ἀστραπᾶν, ὁπότε ὁ «τεχνίτης τῶν Παθῶν» δὲν θὰ ἦτο ἄλλος ἀπὸ τὸν Εὐτύχιον. Νομίζω ὁμοῦ ὅτι ἡ συσχέτισις τοῦ εἰς τὸ Λέσνοβο ἀναφερομένου ζωγράφου Μιχαὴλ πρὸς τὸν Μιχαὴλ Ἀστραπᾶν δὲν θὰ ἠδύνατο νὰ θεωρηθῇ διόλου πιθανή. Ἡ ὑπογραφή τοῦ Μιχαὴλ εὑρίσκεται εἰς τὸν νάρθηκα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Λέσνοβο, ὁ ὁποῖος ἀνηγέρθη καὶ διεκοσμήθη, συμφώνως πρὸς τὴν ὑπάρχουσαν ἐλληνικὴν ἐπιγραφὴν, τὸ 1349 ὑπὸ τοῦ δεσπότη Ἰωάννου Λυβέρι, τοῦ ἰδίου δηλαδὴ ποὺ ἐκτίσας καὶ διεκόσμησε τὸ ναὸν κατὰ τὸ 1341, ἐπὶ τῆς ἀρχῆς τοῦ κράλη Στεφάνου Δουσάν. (Βλ. τὰς ἐπιγραφὰς παρὰ Ν. Okunev ἐν Recueil Th. Uspenskij, I, Paris, 1930, σ. 224). Τοῦτο ὁμοῦ εἶναι σπουδαῖος λόγος μὴ ἐπιτρέπων, κατὰ τὴν γνώμην μου, τὸν ταυτισμὸν αὐτόν. Ὁ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς δηλαδὴ ἐμφανίζεται διὰ πρῶτην φοράν, ἀπρητισμέως ἤδη ζωγράφος, τὸ 1294/5 εἰς τὸν Ἁγ. 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 παρείχοντο μνηστῶς, εἰς ἐνδείξειν βεβαίως ἐκτιμῆσεως. (Βλ. τὴν ἐπιγραφὴν ἐν Hallensleben, ἐνθ' ἄνωτ. 29). Θὰ ἦτο λοιπὸν δυνατόν νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ἤμισυ καὶ πλέον αἰῶνα μετὰ τὸ πρῶτον, εἰς ἡμᾶς τοιούταχιστον σημεῖον γνωστόν, ἔργον του θὰ εἰργάζετο ἀκόμη; Τοῦτο εἶναι, νομίζω μᾶλλον ἀπίθανον.

Αὐτὸ εἶναι, εἰς σύντομον ἀνάλυσιν, τὸ περιεχόμενον τοῦ βιβλίου τοῦ κ. Hallensleben. Δὲν ὑπάρχει οὐδεμίᾳ ἀμφιβολίᾳ ὅτι εἰς αὐτὸ ἐμπεριέχονται οὐσιωδέσταται παρατηρήσεις διὰ τὴν ζωγραφικὴν τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, τὴν ὁσην σπουδαίωτα 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 τουτο το σχέδιόν του, ο περιορισμός δηλαδή εις τα έργα, που κατά τόν συγγραφέα, προέρχονται από το «Ζωγραφικόν εργαστήριον του Μιλούτιν» και γέγοντο επί των ημερών του κράλη τούτου. Η προσπάθεια όμως αυτή του σ. να δημιουργήση ιδίον «Έργαστήριον του Μιλούτιν», του οποίου προϊστάντο ο Μιχαήλ Άστραπās και ο Εϋτύχιος, και ν' αποδώση εις αυτό σειράν ὄλην διακοσμήσεων, που οὕτω τās ἀπομονώνει ἀπό τὰ σύγχρονα έργα, τὰ σωζόμενα εις τήν Μακεδονίαν και ἄλλαχου, τόν οδηγεί εις συμπεράσματα μη συμφωνοῦντα πρὸς τὰ ἱστορικά δεδομένα. Έν τοιούτον παράδειγμα ἐσθμειώσαμεν ἀνωτέρω, προκειμένου περὶ τοῦ Ἁγ. Κλήμεντος τῆς Ἀζρίδος, ὁ ὁποῖος διεκοσμήθη εις ἐποχὴν, που ἡ πόλις αὐτῆ εὕρισκετο ὑπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς και ὁ κτήτωρ του ὄχι μόνον ἀνώτατον τίτλον εἶχεν εις τήν βυζαντινὴν Αὐλήν, ἀλλ' ἦτο και «γαμβρός» τοῦ Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου. Πῶς θά ἦτο συνεπῶς δυνατὸν οἱ δύο αὐτοὶ ζωγράφοι, που προϊστάντο τοῦ «Έργαστηρίου» τοῦ ἀνηκοντος εις τὸν Μιλούτιν, νὰ ἐργάζονται εις περιοχὴν ἑλληνικὴν; Θά ἦτο περισσότερον ἴσως φυσικὸν νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι τὸ Συνεργεῖον αὐτό, που διηύθυνον οἱ δύο ζωγράφοι, εις οὐδένα ἀνήκεν, ἀλλ' εἰργάζετο ὅπου ἤθελε κληθῆ, ἀδιαφόρως ἂν ὁ παραγγέλλων ἦτο ὁ κράλης τῆς Σερβίας ἢ Ἑλλήνων ἄρχων. Η ἀπομόνοσις τέλος αὐτῆ τῶν διακοσμήσεων, που γίνων ἀπὸ τὸν Εϋτύχιον και τὸν Μιχαήλ Ἀστραπᾶν ἢ που ἀποδίδονται ὑπὸ τοῦ σ. εις αὐτούς, ἀπὸ τās συγχρόνους τῶν, ἢ ἀπομόνοσις αὐτῆ και ἡ δημιουργία ἐνός «Έργαστηρίου τοῦ Μιλούτιν» θά ἤδυνάτο νὰ χαρακτηρισθῆ ὡς ἐντελῶς τεχνητῆ, ἂν μὴ και αὐθαίρετος. Θά ἦτο ἴσως πολὺ περισσότερον συνεπῆς πρὸς τὰ πράγματα ὁ σ., ἂν ὀνόμαζε τὸ Συνεργεῖον αὐτό «Έργαστήριον τοῦ Εϋτυχίου και Μιχαήλ Ἀστραπᾶ», ἂν και αὐτῆ ἀκόμη ἢ ὀνομασία θά ἤδυνάτο νὰ θεωρηθῆ κάπως τεχνητῆ, διότι εις τήν πραγματικότητα τās διακοσμήσεις, που ἐξετέλεσε τὸ Συνεργεῖον τῶν δύο αὐτῶν ζωγράφων, δέν τās χωρίζουν οὐσιώδεις διαφορὰ ἀπὸ τās ἄλλας τῆς ἰδίας ἐποχῆς, τās σωζομένας ἕως σήμερον.

Τὸ μόνον ἴσως σημεῖον, εις τὸ ὁποῖον, κατά την γνώμην μου, αἱ διακοσμήσεις τῶν δύο αὐτῶν ζωγράφων παρουσιάζουν, αἱ παλαιότεραι τοῦλάχιστον, κάποιαν διαφορὰν ἀπὸ τās συγχρόνους τῶν, εἶναι ἡ ὑπαρξις εις αὐτās μερικῶν στοιχείων ξένων πρὸς τήν βυζαντινὴν παράδοσιν. Τοιαῦτα παρουσιάζει π.χ. ἡ Παναγία Λιέβισθα τῆς Πρισερνης, τήν διακόσμησιν τῆς ὁποίας ἄλλωστε γνωρίζομεν, ἀτελῶς, διότι αὐτῆ δέν ἔχει ἀκόμη, ἂν δέν ἀπατάμαι, δημοσιευθῆ εις τὸ σύνολόν της. Οὕτω ξέναι πρὸς τήν βυζαντινὴν παράδοσιν εἶναι αἱ ἐφιαλτικαὶ μορφαὶ δαιμόνων και τεράτων (Bl. R. Hamann - Mac Lean, *Aus der mittelalterlichen Bildwelt Jugoslawiens, Marburg an der Lahn 1955*, εἰκ. 13, 18, 21), που ἐνθυμίζουν ζωηρῶς τās ἀναγλύφους παραστάσεις τῆς Δευτέρας Παρουσίας εις τοὺς δυτικούς καθεδρικούς ναοὺς. Σπουδαιότερα ὅμως εἶναι ἡ λεπτομέρεια εις τήν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου, που βλέπομεν εις τήν Παναγίαν Λιέβισκαν, ἀλλὰ και εις τὸν Ἁγ. Κλήμεντα τῆς Ἀζρίδος, ὅπου και εις τήν Ζίτσαν. Εἰς τὰ μνημεῖα δηλαδή αὐτὰ ἡ ψυχὴ τῆς Θεομήτορος, ὑπὸ μορφήν βρέφους ἐσπαργανωμένου εις τās χεῖρας τοῦ Ἰησοῦ, φέρει πετρά. (Hallensleben, ἔνθ' ἄνωτ. 74, ὅπου και αἱ παραπομπαι εις τās εἰκόνας τοῦ πρώτου μέρους. Πρβλ. και τὸ σχέδιον εις τήν σ. 71). Εἰς τήν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν παριστάνονται, ὅπως εἶναι γνωστὸν, εις ἡ δύο Ἁγγελοι παρά τὸν Χριστὸν ἢ κατέρχονται ἐκ τοῦ οὐρανοῦ, ἔχοντες τās χεῖρας σκεπασμένας με ὑφασμα, ἐτοιμοὶ νὰ παραλάβουν τήν ψυχὴν τῆς Θεοτόκου ἀπὸ τὸν Ἰησοῦν. (Bl. πολυάριθμα παραδείγματα παρά L. Wratislaw-Mitrovic και N. Okunev ἐν *Byzantinoslavica*, 3, 1931, 134 κ.εξ.). Εἰς τὸ ἐλεφάντινον μάλιστὰ ἀνάγλυφον τοῦ Μουσείου South Kensington τοῦ Λονδίνου εἰκονίζεται και ὁ Ἁγγελος, που πετὰ πρὸς τὸν οὐρανὸν με τήν ψυχὴν τῆς Παναγίας εις τās χεῖρας του (εἰκ.

ἐν G. Schlumberger, L' épopée byzantine, I, σ. 69. Σχεδιάσμα καὶ ἐν Wratislaw-Mitrovic, Okupen, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 138, εἰκ. 3. Πρβλ. αὐτόθι, σ. 137). Ἡ ψυχὴ λοιπὸν τῆς Θεομήτορος, συμφώνως πρὸς τὴν ὀρθόδοξον εἰκονογραφίαν, μεταφέρθη εἰς τοὺς οὐρανούς ὑπὸ Ἀγγέλων καὶ δὲν εἶχε συνεπῶς ἀνάγκην περουργᾶν. Ὁ κ. Hallensleben (σ. 74) προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσῃ τὴν περιέργου αὐτῆν 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, ἐπεισόδιον συχνακίς εἰκονιζόμενον εἰς τὰς Παλαιολογεῖους παραστάσεις τῆς Κοιμήσεως, καὶ ἀφ' ἑτέρου τῆς ψυχῆς τῆς Θεοτόκου, ἡ ὁποία, ἐλευθερωμένη ἀπὸ τὸ σῶμα, πετᾷ μόνη εἰς τὸν οὐρανόν. Οὕτω πράγματι τὴν βλέπομεν περουργίζουσαν 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. ἐπικρίσιν ἐν V. Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, Beograd 1934, πίν. CLXII). Ἀλλά, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἡ ἔρμηνεα αὐτῆ δὲν θά ἤδυνάτο νὰ θεωρηθῆ 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'envoie dans le sein de son fils.*». (Τὸ λατινικὸν κείμενον τοῦ βιβλίου δὲν ἠδυνήθη νὰ εὑρῶ καὶ διὰ τοῦτο χρησιμοποίησά τὴν πιστοτάτην μετάφρασιν τοῦ T. Wysewa, *Le bicheureux Jaques de Voragine, La Légende dorée*, Paris 1929, σ. 432).

Τὸ συνεργεῖον λοιπὸν αὐτό, τοῦ ὁποίου προΐσταντο ὁ Μιχαὴλ Ἀστραπαῖς καὶ ὁ Εὐτύχιος, παρουσιάζει, εἰς τὰ δύο παλαιότερα ὑπογραμμένα ἔργα του (Ἄγ. Κλήμεντα καὶ Παναγίαν Λιέβισκων) 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. Θεσσαλονικῆ 1953, Α', 436 κ. ἔξ). Τὰ στοιχεῖα ὁμως αὐτὰ δὲν ὑπάρχουν πλέον εἰς τὰς τελευταίας χρονολογικὰς διακοσμῆσεις τοῦ ἴδιου ἐργαστηρίου (Ἄγ. Νικήταν καὶ Ναγκορίτισιν), εἰς τὰς ὁποίας ἡ εἰκονογραφία ἐπανέρχεται, θά ἤδυνάτο τις νὰ εἶπῃ, εἰς τὴν ὀρθόδοξον 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 οἰζωγράφοι του ἀκολουθήσουν τὴν τέχνην τῆς Αὐλῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως, πού μὲ αὐτὴν εἶχε συνδεθῆ ὁ αὐτὸς δι' ἐπιγαμίας. Εἶναι ὁμως ἄξιον σημειώσεως τὸ γεγονός, ὅτι τοιαῦτα δυτικὰ στοιχεῖα οὐδόπως ἐμφανίζονται εἰς τὸν Ἄγ. Εὐθύμιον τῆς Θεσσαλονικῆς, τὴν δακτύσην τοῦ ὁποίου σχετίζει, ὡς εἶδομεν, ὁ σ. πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῆς Παναγίας Λιέβισκας. Εἶναι καὶ τοῦτο εἰς ἀκόμη λόγος, μαζί μὲ πολλοὺς ἄλλους, πού δὲν ἐπιτρέπει τὸν συσχετισμὸν αὐτὸν.

Ἀλλὰ πολὺ περισσότερον συζητήσιμος εἶναι, νομίζω, ἡ ὑπὸ τοῦ σ. ἀπόδοσις εἰς τὸ «Ἐργαστήριον τοῦ Μιλούτιν» σειράς ὄλης ἀχρονολογητῶν καὶ ἀνυπογράφων τοιχογραφιῶν, πού εὐρίσκοντο πάντοτε ἐπὶ δάφους ἑλληνικοῦ, οὐδέποτε περιελθόντος εἰς τοὺς Σέρβους, ὅπως εἶναι τὸ Ἅγιον Ὅρος. Ὁ σ. μάλιστα φθάνει μέχρι τοῦ νὰ διακρίνη εἰς τὰς διακοσμῆσεις αὐτὰς τὴν τεχντροπίαν τῶν δύο προισταμένων τοῦ «Ἐργαστηρίου» τούτου, τοῦ Εὐτυχίου δηλαδὴ καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπαῖ.

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. τοῦ Πρωτάτου, τοῦ Βατοπεδίου καὶ τοῦ Χελαντικίου. 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 ἐπιζωγραφηθῆ 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 ὁμοῦς ἔτη γενόμεναι ἐργασίαι καθαρισμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν ἔδειξαν κατὰ τρόπον ἐντελῶς θετικόν ὅτι οὐδεμία ἀπολύτως ἐπιζωγράφησις ὑπάρχει ἐκεῖ. Δυνάμεθα λοιπὸν νὰ εἰμεθα βέβαιοι ὅτι ἡ διακόσμησις αὐτῆ ἐφθασε μέχρις ἡμῶν ἐντελῶς ἀθίκτως.

Τὸ ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Πρωτάτου εἶναι πιθανῶς ἔργον τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ εἶχον ὑποθεσεῖ καὶ Γιουγκοσλάβοι ἐρευνηταί. (Βλ. L. Mirkonović εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθ. Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1953, Α', 312). Τὴν δὲ γνώμην ἐπὶ αὐτὰ ἐγένοντο ὑπὸ τοῦ Μιλοῦτιν εἶχε διατυπώσει ἦδη ὁ Millet (ἐνθ' ἄνωτ. 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 ἔκδοσιν τοῦ Μ. Γεδεῶν ('Ο Ἄθως, Κων/πολις 1885, 145 κ. ἐξ.) ἀναγινώσκωμεν πράγματι: «*Ἡ δὲ τοῦ Ζωγράφου Μονῆ καὶ τὰ ἐν τῇ πρωτάτῳ ναφῶ τῶν Καραίων ἀφανισθέντα, ὑπὸ τῶν Βουλγάρων ἀνεκαίνισθησαν*». Ἡ μνεῖα τῶν Βουλγάρων εἰς τὸ ἀνωτέρω κείμενον φαίνεται νὰ ὀφείλεται, νομίζω, εἰς παρανόησιν ἀντὶ τῶν Σέρβων, δεδομένου ὅτι τὴν ἐρμωμένην 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, Ἀθήναι 1903, 356 κ. ἐξ.), ἐνθ' περὶ Βουλγάρων οὐδὲν ἀναφέρεται. Ὁ Millet (ἐνθ' ἄνωτ.) προσθέτει: «*Le Protaton entraine à sa suite Chilandari et Vatopédi*». Συνδέει δηλαδὴ τεχνοτροπικῶς καὶ χρονολογικῶς τὰς δύο τελευταίας διακοσμήσεις πρὸς τὴν τοῦ Πρωτάτου. Καὶ πράγματι, ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ Βατοπεδίου ἀναφέρει ὅτι αἱ τοιχογραφίαι του ἔγιναν τὸ 1312 «ἐπὶ βασιλείας Ἀνδρονίκου ... Κομνηνοῦ τοῦ Παλαιολόγου», ὁσων 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 ἁγιορειτικῶν ἐκκλησιῶν εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ ὀφείλεται εἰς τὴν γενναιοθερίαν τοῦ Μιλοῦτιν. Θεωρῶ ὁμοῦς ἐντελῶς ἀβάσιμον τὴν γνώμην τοῦ κ. Hallensleben, ὅτι αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ ἐξετελέσθησαν ἀπὸ τὸ «Ἐργαστήριον τοῦ Μιλοῦτιν», τοῦ ὁποῦ προΐσταντο ὁ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς καὶ ὁ Εὐτύχιος.

Ὁ σ. φαίνεται ἀποκλείων ἐντελῶς τὴν ὑπαρξίν ἄλλων τεχνιτῶν καὶ ἄλλων ζωγραφικῶν συνεργῶν 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 Ἁγ. Γεωργίου εἰς τὴν Ὁμορφοκλησίαν παρὰ τὴν Καστοριά (Βλ. E. Στίκιαν 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 Ἁγ. Νικολάου Ὁρσανοῦ εἰς τὴν Θεσσαλονικίην, τῶν ὁποίων ἡ πλήρης δημοσιεύσις ἐγένετο πρὸ ὀλίγου. (Α. Συγγροπούλου, Οἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρσανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθήνα 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 (Χηνηγορούλος, Thessalonique et la peinture macédonienne, 43) και τελευταίως ἐπανάλαβον (Ξυγγοπούλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφانوῦ, 25 κ. ἐξ.), ὑπάρχει πολὺ στενὴ εἰκονογραφικὴ ἰδίως, ἀλλὰ και τεχνοτροπικὴ σχέσις μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ὁρφانوῦ και τοῦ Ναγκορίτινο. Βεβαίως θὰ ἦτο ἐξὼ πάσης λογικῆς ἢ ὑπόθεσις, ὅτι και ἡ διακόσμησις τοῦ Ὁρφانوῦ ἀφείλεται εἰς τὸ «Ἐργαστήριον τοῦ Μιλούτιν». Εἶναι πολὺ φυσικώτερον νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ὁ ζωγράφος τοῦ Ὁρφانوῦ, ὅπως και ὀλίγον παλαιότερον, τὸ 1303, ὁ ζωγράφος τοῦ Ἁγ. Εὐθυμίου εἰς τὴν Βασιλικὴν τοῦ Ἁγ. Δημητρίου, ἠκολούθουν τὴν ἰδίαν τεχνοτροπίαν και εἰκονογραφίαν με τοὺς συγχρόνους των, τοὺς διακοσμοῦντας τὰς ἐκκλησίας τῆς ἑλληνικῆς και τῆς σερβικῆς Μακεδονίας. Περί τούτου δύνανται τις ἄλλωστε νὰ πεισθῆ ἀπὸ τὴν πρόχειρον σύγκρισιν ἐλαχίστων μόνον εἰκονογραφικῶν συνθέσεων. Ἡ σκηνὴ π.χ. τῆς Προσευχῆς τοῦ Ἰησοῦ εἰς Γεθσημανῆ, εἰς τὴν ὁποίαν ὁ κ. Hallensleben ἀφιερώνει ἴδιον κεφάλαιον (σ. 89 κ. ἐξ.), εἰκονίζεται πανομοιούτως σχεδὸν εἰς τὸν Ὁρφανὸν (Ξυγγόπουλος, ἐνθ' ἄνωτ. εἰκ. 41), εἰς τὸν Ἁγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος (Millet-Frolow, La peinture du moyen âge en Yougoslavie, III, πίν. 5. 2), εἰς τὸν Ἁγ. Νικήταν (Αὐτόθι, III, πίν. 43. 1), εἰς τὰς δύο δηλαδὴ διακοσμήσεις τοῦ Εὐτυχίου και τοῦ Μιχαῆλ Ἀστραπᾶ, ὅπως ἐπίσης και εἰς τὴν Γκρατσάνιτισαν (Petković, La peinture serbe du moyen âge, II, πίν. LXII. 2), ἐνθ' εἰς τὸ Πρωτῶτον ἢ διάταξις τῶν μορφῶν εἶναι διαφορετικὴ (Millet, Monuments de l' Athos, πίν. 20. 2). Ἡ Ἄρνησις τοῦ Πέτρου ἐξ Ὁρφανὸν εἰς τὸν Ὁρφανὸν (Ξυγγόπουλος, ἐνθ' ἄνωτ. εἰκ. 52 και 174) παρουσιάζει ἀπόλυτον ὁμοιότητα με τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Χελανταρίου (Millet, ἐνθ' ἄνωτ. πίν. 71. 2), ἐνθ' εἰς τὸν Ἁγ. Κλήμεντα και εἰς τὸ Ναγκορίτινο εἶναι ἐντελῶς διάφορος (Millet-Frolow, ἐνθ' ἄνωτ. III, πίν. 7. 3 και 87, 1-3).

Δὲν ὑπάρχει, νομίζω, ἀνάγκη νὰ πολλαπλασιάσωμεν τὰς συγκρίσεις. Τὸ θετικὸν κατὰ τὴν γνώμην μου, συμπέρασμα, εἰς τὸ ὁποῖον θὰ ἠδύνατό τις νὰ καταλήξῃ, εἶναι ὅτι πρόκειται περὶ ἐνιαίου ρεύματος τέχνης με κοινὴν τεχνοτροπίαν και κοινὴν εἰκονογραφίαν, ποὺ ἀκολουθοῦν διάφοροι ζωγράφοι και 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 και τὸ πρῶτον τοῦ 14ου αἰῶνος, ἔδιδεν εἰς τὰ ἔργα των τὴν σφραγίδα τῆς και ἐπέτρεπεν εἰς αὐτοὺς νεωτερισμοὺς και ἐκτροπὴν ἀπὸ τὰ καθιερωμένα, ἀκόμη δὲ και τὴν εἰσαγωγὴν ἐνίοτε και μερικῶν στοιχείων ξένων πρὸς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Εἰς τὸ βάθος ὁμοῦ ἐνιαῖον εἶναι τὸ πνεῦμα και ἐνιαῖαι αἱ τεχνοτροπικαὶ τάσεις εἰς τὴν ζωγραφικὴν τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Ἡ τέχνη τέλος αὐτῆ, ποὺ συμβατικῶς ὀνομάζομεν Μακεδονικὴν, δὲν περιορίζεται μόνον εἰς τὴν Μακεδονίαν, ἑλληνικὴν και σερβικὴν, ἀλλ' ἐξαπλοῦται πολὺ πέραν αὐτῆς. Τὴν εὐρίσκομεν π.χ. κατὰ τὸ πρῶτον ἡμισυ τοῦ 14ου αἰῶνος εἰς τὴν Ὁμορφην Ἐκκλησίαν πλίστιον τῶν Ἀθηνῶν (Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Α. Τάσσοῦ, Φ. Ζαχαρίου, Βυζαντινὰ μνημεῖα Ἀττικῆς και Βοιωτίας, Ἀθῆναι 1956, σ. 24 και πίν. 20-21). Δὲν θὰ ἦτο συνεπῶς 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 ὄρια, ἐντὸς τῶν ὁποίων ὁ κ. Hallensleben περιώρισε τὰς ἄλλως ἐξόχως ἐνδιαφερούσας ἐρεῦνας του, και πόσον μονομερῆς εἶναι ἡ βάση τοῦ ἔργου του. Διὰ τὸ μονομερῆς και αὐθαίρετον, θὰ ἠδύνατό τις νὰ εἴπῃ, τὸ σχεδίου τοῦ βιβλίου του θὰ ἐπέιθετο ἀπὸ τὴν μελέτην ἐκ τοῦ πλησιέστερον τῶν ἐπὶ ἑλληνικοῦ ἐδάφους μνημείων τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Θὰ ἐπέιθετο οὕτω ὅτι τὸ συνεργεῖον τοῦ Εὐτυχίου και τοῦ Μιχαῆλ Ἀστραπᾶ οὔτε μοναδικὸν ἦτο οὔτε και ὡς «Ἐργαστήριον τοῦ Μιλούτιν» θὰ ἠδύνατο νὰ χαρακτηρισθῇ.

Ἀθῆναι