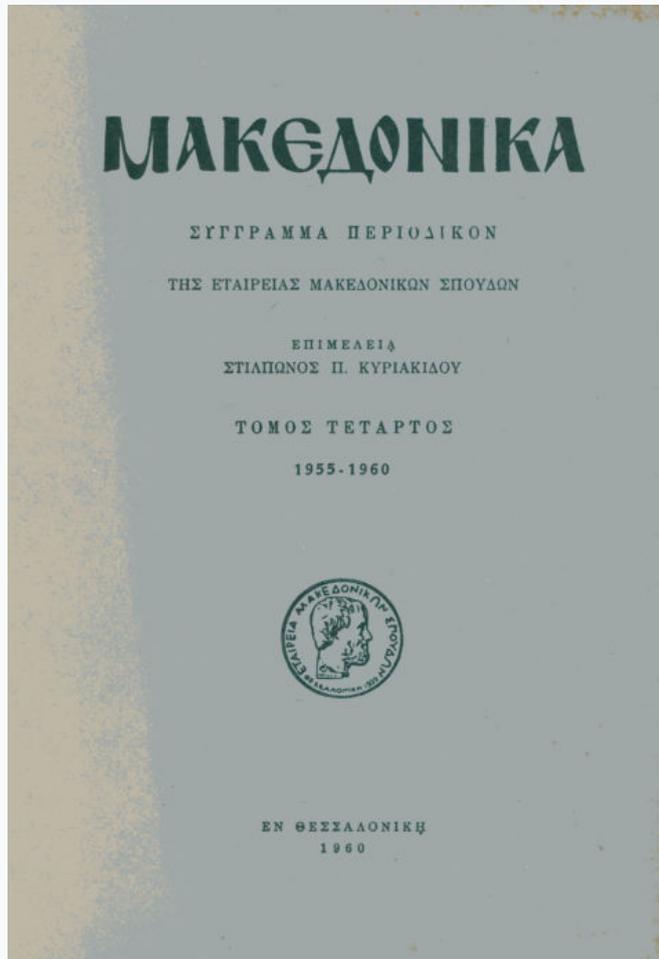


Μακεδονικά

Vol 4, No 1 (1960)



G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro). Fascicule II. Album présenté par A. Frolow

A. Ξυγγόπουλος

doi: [10.12681/makedonika.705](https://doi.org/10.12681/makedonika.705)

Copyright © 2014, A. Ξυγγόπουλος



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

To cite this article:

Ξυγγόπουλος Α. (1960). G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro). Fascicule II. Album présenté par A. Frolow. *Μακεδονικά*, 4(1), 550–558. <https://doi.org/10.12681/makedonika.705>

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΑΙ

G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro). Fascicule II. Album présenté par A. Frolow, Paris, 1957. Σελ. XIII και πίνακες 103.

Τὸ δεύτερον τοῦτο λεύκωμα συνεχίζει τὴν δημοσίευσιν τῶν φωτογραφιῶν καὶ τῶν σχεδίων τῶν μεσαιωνικῶν τοιχογραφιῶν τῆς Σερβίας, πού εἶχε λάβει ὁ ἀείμνηστος G. Millet κατὰ τὰ ἐπανειλημμένα ταξείδιά του εἰς τὴν Γιουγκοσλαβίαν καὶ περὶ τῶν ὁποίων ἔκαμα λόγον εἰς τὴν βιβλιοκρισίαν τοῦ πρώτου λευκώματος, τοῦ ἐκδοθέντος μετὰ τὴν ἐπιμέλειαν ἐπίσης τοῦ κ. Α. Frolow τὸ 1954 (Βλ. Μακεδονικά, Γ', 1956, 425 κέ.).

Εἰς τὸ νῦν ἐκδοθὲν λεύκωμα περιέχονται αἱ τοιχογραφίαι τριῶν ἐκκλησιῶν τῆς περιοχῆς τῆς Ρασκίας, αἱ ὁποῖαι ἀνήκουν εἰς τὸ δεύτερον ἥμισυ τοῦ 13ου αἰῶνος. Τὰ μνημεῖα ταῦτα εἶναι :

α) Ἡ Σοπότσανι, τὸ καθολικὸν δηλαδὴ τῆς Μονῆς τῆς Ἀγίας Τριάδος. Ἡ ἐκκλησία αὕτη ἰδρῦθη ἀπὸ τὸν κράλην Στέφανον Οὐρὸς Α' περὶ τὸ 1256, τότε δὲ καὶ διεκοσμήθη. Τὸ ἔτος 1256, τὸ ὅποιον εἶχεν ἤδη ἀπὸ τοῦ 1953 προτείνει ὁ κ. Ραντόσιτς εἰς μικρὰν περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Σοπότσανι μελέτην (Les fresques de Sopoc'ani, Beograd, 1953. Ἀνατύπωσις ἐκ τοῦ περιοδ. Jugoslavija), φαίνεται ὀριστικῶς πλέον ἐπικρατήσαν, κατόπιν τῆς ἀβεβαιότητος τῶν χρονολογήσεων τῶν παλαιότερων ἐρευνητῶν. Ὁ Millet, πράγματι, ἐτοποθέτει τὰς τοιχογραφίας μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1272 καὶ 1276, ὁ Ὁκούνεφ καὶ ὁ Πέτκοβιτς τὰς ἐχρονολόγουν ἀπὸ τοῦ 1264-65. Τούτους δὲ καὶ ἐγὼ ἐν μέρει ἠκολούθησα, παραδεχθεὶς τὴν χρονολογίαν 1265—1270. Τέλος ὁ Μουρατῶφ τὰς ἔθετεν εἰς τοὺς περὶ τὸ 1250 χρόνους. Αἱ τοιχογραφίαι ὅμως τῆς Σοπότσανι δὲν ἀνήκουν ὅλαι εἰς τὴν ἀρχικὴν διακόσμησιν. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλαι τοῦ τέλους τοῦ 13ου ἢ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰῶνος, ἄλλαι γενόμεναι περὶ τὸ 1346 εἰς τὸν ὑπὸ τοῦ κράλη Στεφάνου Δουσάν προστεθέντα ἐξωνάρθηκα καὶ ἄλλαι τέλος τοῦ 17ου ἢ τοῦ 18ου αἰῶνος.

β) Ἡ ἐκκλησία τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τοῦ ὁμωνύμου μοναστηρίου τοῦ Γκράνιτς. Αὕτη, ὑπάρχουσα ἴσως ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος, ἀνεκαινίσθη ἐξ ὀλοκλήρου, ὡς φαίνεται, ὑπὸ τοῦ κράλη Στεφάνου Οὐρὸς Α' περὶ τὸ 1270, ὁπότε καὶ διεκοσμήθη μετὰ τοιχογραφίας, μεταξὺ τῶν ὁποίων εἰκονίζονται ὡς κτήτορες ὁ κράλης καὶ ἡ σύζυγός του Ἑλένη.

γ) Τὸ καθολικὸν τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Ἀχιλλεῖου εἰς τὸ Ἀρίλιγε (παραφθορὰ τοῦ Ἀχιλλεῖου). Ὁ ναὸς οὗτος, ὑπάρχων πιθανώτατα ἐκ παλαιότερων χρόνων, ἐπεσκευάσθη ἢ ἀνεκτίσθη περὶ τὸ 1296 ὑπὸ τοῦ κράλη Στεφάνου Δραγούτιν κατὰ τὸν χρόνον τῆς συμβασιλείας του μετὸν ἀδελφόν του Στέφανον Οὐρὸς Β' Μιλούτιν. Κατὰ τὴν ἐποχὴν αὐτὴν κατεσκευάσθησαν καὶ αἱ τοιχογραφίαι, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὑπάρχουν αἱ προσωπογραφίαι τοῦ Μιλούτιν, τοῦ Δραγούτιν καὶ τῆς συζύγου του Αἰκατερίνης. Εἰς ἄλλο μέρος τῆς ἐκκλησίας εἰκονίζονται οἱ δύο υἱοὶ τοῦ Δραγούτιν, ἄλλου δὲ σφίζεται ἡ ὄραία προσωπογραφία τῆς Ἑλένης, συζύγου τοῦ κράλη Στεφάνου Οὐρὸς Α', μετὸ πένθιμον ἔνδυμα τῆς χηρείας.

Βεβαίως αἱ τοιχογραφίαι τῶν τριῶν τούτων μνημείων δὲν ἦσαν ἐντελῶς ἄγνωστοι εἰς τοὺς ἐρευνητάς. Τμήματα αὐτῶν εἶχον πρὸ πολλοῦ δημοσιευθῆ, ἀπ' οὗτο κυρίως ὁ ἀείμνηστος Νικόλαος Ὁκούνεφ ἠσχολήθη εἰς ἴδια ἄρθρα μετὴν διακόσμησιν τῆς Σολότσανι (περιοδ. *Byzantinoslavica*, 1, 1929) καὶ τοῦ Ἀρίλιγε (περιοδ. *Seminarium Kondakovianum*, 8, 1936). Αἱ τοιχογραφίαι ἔξ ἄλλου τοῦ Γράντατς εἶχον γίνεαι γνωσταὶ ἀπὸ τὴν μονογραφίαν τῶν κ. κ. Γ. Μπόσκοβιτς καὶ Σ. Νενάντοβιτς (Γκράντατς, σερβιστὶ καὶ γαλλιστὶ, Βελιγράδι, 1951). Πολλὰ ἐπίσης τμήματα εἶχον ἀπεικονίσει, ὅχι δυστυχῶς πάντοτε μετὴν ἀπαιτουμένην εὐκρίνειαν, ὁ μακαρίτης Βλ. Πέτκοβιτς εἰς τὰ δύο ἐξόχως πολύτιμα λευκώματά του *La peinture serbe du moyen âge* (Βελιγράδι, 1930, 1934), καθὼς καὶ ὁ Ν. Ὁκούνεφ εἰς τὰ τέσσαρα τεύχη, τὰ ὑπ' αὐτοῦ ἐκδοθέντα μετὸν τίτλον *Monumenta artis serbicae* (Πράγα, 1928 - 1932). Αἱ τμηματικαὶ ὅμως αὐταὶ δημοσιεύσεις, τὰς σπουδαιότερας τῶν ὁποίων ἐμνημονεύσαμεν, μετὰ εἰκόνας κατὰ τὸ πλεῖστον ὅχι ἱκανοποιητικὰς, μακρὰν ἀπέχον ἀπὸ τοῦ νὰ παράσχουν σαφῆ ἰδέαν τῆς τέχνης τῶν τοιχογραφιῶν, τὰ δὲ σχήματα τῆς διατάξεως τῶν εἰκονογραφικῶν σκηνῶν καὶ τῶν μορφῶν τῆς Σολότσανι καὶ τοῦ Ἀρίλιγε, τὰ ὁποῖα εἶχε παραθέσει ὁ Ὁκούνεφ εἰς τὰς δύο περὶ τῶν μνημείων τούτων μελέτας του, δὲν ἦσαν πάντοτε εὐχρηστα. Ἡ μετὰ ἐξαιρετικὴν ὄλως ἐπιμέλειαν τοῦ κ. Γκολοφ γενομένη ἐκδοσις τῶν φωτογραφιῶν τοῦ Millet εἰς τοὺς λαμπροὺς φωτοτυπικοὺς πίνακας τοῦ ἐξεταζομένου λευκώματος καὶ ὁ λίαν ἀκριβὴς καθορισμὸς τῆς θέσεως, τὴν ὁποῖαν εἰς τὸν ναὸν κατέχουν ἐκάστη σκηνὴ καὶ ἐκάστη μορφή, ἀποτελοῦν ἕδαφος ἀπολύτως ἀσφαλές, ἐπιτρέπον εἰς τὸν ἐρευνητὴν παντοίας παρατηρήσεις διὰ τὴν εἰκονογραφίαν, ὅπως ἔξ ἄλλου ἢ εὐκρίνεια τῶν φωτοτυπιῶν βοηθεῖ εἰς τὴν μελέτην τῆς τεχντροπίας καὶ τῆς τεχνικῆς τῶν τριῶν αὐτῶν σπουδαιωτάτων συνόλων τοιχογραφιῶν.

Τὰ τρία ταῦτα τοιχογραφημένα μνημεῖα παρουσιάζουν πράγματι ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον διὰ τὴν μελέτην τῆς ζωγραφικῆς κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Ἡ σπουδαιότης των ἔγκειται κυρίως εἰς τὴν ἐποχὴν, εἰς

τὴν ὁποῖαν ἀνήκουν, τὸ δεύτερον δηλαδὴ ἡμῖς τοῦ 13ου αἰῶνος. Ἐσφαλῶς ἢ δευτέρα πεντηκονταετία τοῦ 13ου αἰῶνος εἶναι ἡ κρίσιμος περίοδος, κατὰ τὴν ὁποῖαν ἡ ζωγραφικὴ πλησιάζει πλέον εἰς τὴν τελικὴν μορφήν τῆς ἐξελιξέως τῆς, μορφήν, τὴν ὁποῖαν βλέπομεν εἰς τὰ λαμπρὰ μνημεῖα τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 14ου αἰῶνος. Τὴν τελικὴν αὐτὴν μορφήν προαγγέλλουν κατὰ τινὰ τρόπον αἱ μεγαλοπρεπεῖς τοιχογραφίαι τῆς Σοπότσανι. Τὸ στοιχεῖον, ποῦ κατ' ἐξοχὴν γίνεται αἰσθητὸν εἰς τὸν μελετῶντα τὰς τοιχογραφίας αὐτάς τῆς Σοπότσανι, εἶναι ἡ ἐπ' αὐτῶν ἰσχυροτάτη ἐπίδρασις τῆς παλαιᾶς ἑλληνιστικῆς παραδόσεως. Ὑπάρχουν εἰς τὰς μεγάλας καὶ πολυπροσώπους συνθέσεις, ὅπως ἡ Κοίμησις τῆς Παναγίας, ἡ Σταύρωσις κ. ἄ., μορφαί, ἐνθυμίζουσαι μὲ καταπληκτικὸν πράγματι τρόπον ἔργα τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητος, ὅπως ὄρισμένοι μεμονωμένοι μορφαὶ προφητῶν, ἀποστόλων, ἁγίων κ.λ.π. ἔχουν τὴν μνημειακὴν μεγαλοπρέπειαν ἀρχαίων ἀνδριάντων. Εἰς τὰς τοιχογραφίας ἐξ ἄλλου αὐτάς τῆς Σοπότσανι ἐμφανίζεται λίαν ἔντονον τὸ δραματικὸν στοιχεῖον, τὸ ὁποῖον ἤδη ἀπὸ τοῦ 12ου αἰῶνος (Νέρεζι, 1164) χαρακτηρίζει τὴν ζωγραφικὴν τῆς Μακεδονίας. Εἰς τὴν Σταύρωσιν ἡ λιπόθυμος Θεοτόκος ὑποβασταζομένη ἀπὸ τὸν Ἰωάννην εἶναι ἐν ἀπὸ τὰ λαμπρότερα καὶ δραματικώτερα συμπλέγματα, ποῦ εὐρίσκει κανεὶς εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτάς. Τὸ δραματικὸν αὐτὸ σύμπλεγμα, τὸ ὁποῖον ἐπαναλαμβάνουν μὲ διαφόρους μικρὰς παραλλαγὰς οἱ τεχνῖται τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Μακεδονίας κατὰ τὰ τέλη τοῦ 13ου καὶ κατὰ τὸν 14ον αἰῶνα, εἶχεν ἰδιαιτέρως ἀπασχολήσει τὸν ἀείμνηστον Millet. Ἐν καὶ τὸ ἀνεῦρεν οὗτος εἰς ἰταλικά ἔργα παλαιότερα τῆς ὑπ' αὐτοῦ πιστευομένης χρονολογίας τῆς Σοπότσανι (1272 - 76), ἐν τούτοις ἀπέκλεισεν ἀπολύτως τὸν δανεισμὸν ἐκ τῶν δυτικῶν μνημείων. Ἐγράφε πράγματι : «Δάνειον ; Ὁχι ἀναμφιβόλως. Μᾶλλον ὁμοίότης, ταυτίζουσα αἰσθήματος, κοινὸν ἰδεῶδες, κοινὸς περιγυροῦς, ὅπου κάθε καλλιτέχνης λαμβάνει συνείδησιν τῆς προσωπικότητός του» (Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini, II, Roma, 1940, 292).

Ὁ ζωγράφος ὅμως ἢ οἱ ζωγράφοι τῆς Σοπότσανι παρ' ὅλην τὴν ὁρμὴν τῶν πρὸς δημιουργίαν νέων μορφῶν, παρ' ὅλον τὸ νεωτεριστικὸν πνεῦμα ποῦ χαρακτηρίζει τὴν τέχνην τῶν, δὲν ἀπέκοψαν τοὺς δεσμούς τῶν μὲ τὴν παλαιότεραν βυζαντινὴν παράδοσιν. Αἱ ὁλόσωμοι μορφαὶ τῶν προφητῶν καὶ τῶν ἀποστόλων ἔχουν ὡς πρότυπα τῶν, ὅπως ἀπέδειξεν ὁ κ. Ραντόιτσιτς εἰς τὴν περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Σοπότσανι ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαν ἐργασίαν του, μικρογραφίας χειρογράφων. Ἄλλ' ἀπὸ τὰς αὐστηρὰς ἐκείνας καὶ ἱερατικὰς μορφὰς τῶν χειρογράφων μέχρι τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Σοπότσανι ὑπάρχει τεραστία διαφορὰ ἀντιλήψεως εἰς τὴν ἀπόδοσιν τοῦ ὄγκου, εἰς τὴν ἄνεσιν καὶ τὸ μνημειῶδες τῶν στάσεων καὶ τῶν χειρονομιῶν, ὅπως καὶ εἰς τὴν εὐρύτητα τῶν περιγραμμάτων. Ἡ ἐπιστροφή εἰς τὴν

παραδόσιν τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος ἔδωκε νέαν ζωὴν εἰς τὰ παλαιὰ ἔκείνα πρότυπα.

Ἐν ἄλλο χαρακτηριστικὸν παράδειγμα μεταξὺ πολλῶν τῆς νέας μορφῆς, ὑπὸ τὴν ὁποίαν ἐμφανίζονται εἰς τὴν Σολότσανι παλαιότερα εἰκονογραφικὰ θέματα, παρέχει εἰς τὴν Γέννησιν τοῦ Χριστοῦ ἡ λεπτομέρεια τῶν δύο ποιμένων, τῶν ὑπὸ τοῦ ἀγγέλου εὐαγγελιζομένων. Τὸ σύμπλεγμα αὐτὸ τῶν δύο ποιμένων, τοῦ νέου μὲ τὸν κοντὸν ἑλαφρὸν χιτῶνα καὶ τοῦ γέροντος μὲ τὸ ἐκ δέρματος ἔνδυμα, εἶναι εἰς τὴν Σολότσανι (Millet - Frolov, πίν. 7. 2) διασκευὴ γεμάτη ζωὴν τοῦ ἰδίου περιήλου συμπλέγματος, τὸ ὁποῖον περὶ τὸ 1100 εὐρίσκομεν εἰς τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ Δαφνιοῦ (Díez - Demus, Byzantine Mosaics in Greece, εἰκ. 85). Τῆς διασκευῆς δὲ αὐτῆς τῆς Σολότσανι περαιτέρω ἐξέλιξις εἶναι τὸ σύμπλεγμα εἰς τὸ Ἀφεντικὸν τοῦ Μυστρᾶ (Millet, Monuments byzantins de Mistra, πίν. 95. 8) καὶ μάλιστα εἰς τοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπου κορυφῶται ἡ κίνησις, συνδυασμένη μὲ ἑλληνιστικὴν χάριν (Ξυγούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, προμετωλὴς καὶ πίν. 11).

Τῆς ἐξαρθήσεως τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Σολότσανι ἀπὸ τὴν ζωγραφικὴν τοῦ 12ου αἰῶνος παρέχει ἔνδειξις καὶ ἡ τεχνοτροπία. Αἱ μεγαλοπρεπεῖς μορφαὶ τοῦ Πέτρου καὶ τοῦ Παύλου (Millet - Frolov, πίν. 32.2, 3) διατηροῦν εἰς τὰ πρόσωπα τὴν ἰσχυρὰν σχηματοποίησιν, ποὺ χαρακτηρίζει σειρὰν ὁλόκληρον τοιχογραφιῶν τοῦ 12ου αἰῶνος εἰς τὴν Μακεδονίαν (Xyngouros Thessalonique et la peinture macédonienne, 21 κέ. καὶ πίν. 6, 7). Εἶναι δὲ περιέργον ὅτι τῆς σχηματοποιήσεως αὐτῆς δὲν ἠδυνήθη ἡ ἀπαλλαγῆ ἡ Μακεδονικὴ ζωγραφικὴ οὔτε καὶ κατὰ τὴν ἐποχὴν τῆς μεγίστης τῆς ἀκμῆς, κατὰ τὰς πρώτας δηλαδὴ δεκάδας τοῦ 14ου αἰῶνος, ὅπως δεικνύουν ὠρισμένα μορφαὶ τοῦ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτάτον, ἂν καὶ αὐτάς χωρίζει διάστημα ἡμίσεος καὶ πλέον αἰῶνος ἀπὸ τὴν Σολότσανι (Xyngouros, ἔνθ' ἂν. 22 καὶ πίν. 7. 2).

Δὲν εἶναι βεβαίως δυνατὸν οὔτε καὶ λόγον ἔχει νὰ ἐκταθῶμεν ἐδῶ περισσότερον εἰς τὴν ἐξέτασιν τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Σολότσανι. Αἱ ὀλίγαι ἀνωτέρω γενόμεναι παρατηρήσεις δεικνύουν, νομίζω, ἀρκούντως τὴν σπουδαιότητα τοῦ μνημείου τούτου διὰ τὴν ἱστορίαν τῆς ζωγραφικῆς τῶν Παλαιολόγων, μνημείου, τοῦ ὁποίου τὴν μελέτην τὰ μέγιστα θὰ διευκολύνουν αἱ λαμπραὶ ἀπεικονίσεις τοῦ ἐξεταζομένου λευκώματος. Ἀλλὰ δὲν θὰ ἤθελον ν' ἀφήσω τὰς τοιχογραφίας αὐτάς χωρὶς νὰ σημειώσω μίαν ἄλλην πλευράν, τὴν ὁποίαν παρουσιάζει ἡ μελέτη των. Ὅπως παρετήρησα εἰς τὸ ἐσχάτως ἐκδοθὲν βιβλίον μου, ὠρισμένα μορφαὶ ἁγίων εἰς τὴν Σολότσανι δεικνύουν τὰ πρῶτα ὀπωσδήποτε καταφανῆ σημεῖα τῆς ἐπιδράσεως, ποὺ ἤσκησεν ἡ τεχνικὴ τῶν φορητῶν εἰκόνων ἐπὶ τῆς τοιχογραφίας, ἐπιδρά-

σεως, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἐδημιουργήθη ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς ἐπικληθείσης ζωγραφικῆς (Α. Ξ υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν, Ἀθήναι, 1957, 23 κέ.). Αἱ ἀπεικονίσεις, τὰς ὁποίας εἶχον τότε εἰς τὴν διάθεσίν μου, καὶ ὀλίγαι ἦσαν καὶ ὄχι τόσον εὐκρινεῖς, ὅσον θὰ ἐχρειάζετο διὰ τὴν μελέτην τοῦ ζητήματος τούτου. Διὰ τὸν λόγον αὐτὸν περιορίσθην εἰς τὴν ἀρκετὰ ὁπωσδήποτε εὐκρινῆ εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Σπυρίδωνος, πὺν εἶχε δημοσιεύσει ὁ Ὅκουνεφ (Ξ υ γ γ ο π ο υ λ ο ς, ἔνθ' ἄν. πίν. 3. 1). Αἱ καθαρῶταται φωτοτυπίαί τοῦ ἐξεταζομένου λευκώματος μοῦ ἐπιτρέπουν τώρα ὄχι μόνον νὰ βεβαιώσω τὴν ἀκριβείαν τῶν παρατηρήσεών μου, ἀλλὰ καὶ νὰ διακρίνω δύο διαφόρους τεχνοτροπίας, ἐπηρεασμένας ἀπὸ τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Πράγματι τὴν ἰδίαν περίπου τεχνικὴν, πὺν παρουσιάζει ἡ μόνη ὑπ' ἐμοῦ χρησιμοποιηθεῖσα εἰκὼν τοῦ Ἀγίου Σπυρίδωνος, εὔρον καὶ εἰς τινὰς τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν εἰς τὴν κόγχην τοῦ Ἱεροῦ (Millet-Frölow, πίν. 3. 1, 2), ἀκόμη δὲ καὶ εἰς μορφὰς τῶν μεγάλων συνθέσεων, ὅπως π. χ. τῆς Ψηλαφῆσεως τοῦ Θωμᾶ (Αὐτόθι, πίν. 18. 3).

Τεχνικὴν πολὺ διάφορον, ἀλλ' ὄχι ὀλιγώτερον ἐπηρεασμένην ἀπὸ τὰς φορητὰς εἰκόνας, εὐρίσκομεν εἰς τὰ πρόσωπα καὶ τὰ γυμνὰ μέρη τῶν μορφῶν, πὺν ἀποτελοῦν τὴν ὄραιοτάτην σύνθεσιν τῶν Ἀγίων Τεσσαράκοντα. Ἐδῶ ἐπὶ τοῦ σκοτεινοῦ χρώματος τῆς σκιάς, δηλαδὴ τοῦ προπλασμοῦ, ἡ φωτιζομένη σὰρξ δηλοῦται μὲ πολὺν περιορισμένης ἐκτάσεως ἐντόνως φωτεινὰς κηλίδας καὶ μὲ ὀλίγας φωτεινὰς γραμμὰς (Millet-Frölow, πίν. 28-29). Εἶναι ἀληθὲς ὅτι τὴν ἰσχυρὰν αὐτὴν ἀντίθεσιν μεταξὺ τοῦ σκieroῦ μέρους καὶ τῶν ἐντόνων φωτεινῶν κηλίδων δὲν δύναται τις ν' ἀντιληφθῆ εἰς τοὺς ἐγχρόμους πίνακας, πὺν συνοδεύουν τὴν ἀνωτέρω μνημονευθεῖσαν μονογραφίαν τοῦ κ. Ραντόσιτς (Les fresques de Sopoc'ani, πίν. 1-3). Προσεκτικὴ ὁμως παραβολὴ τῶν ἐγχρόμων αὐτῶν ἀπεικονίσεων πρὸς τὰς φωτοτυπίας τοῦ ἐξεταζομένου λευκώματος πείθει ὅτι πρέπει κυρίως νὰ βασισθῶμεν εἰς τὰς τελευταίας ταύτας. Ὅτι δὲ καὶ ἡ τεχνικὴ αὐτὴ, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τοὺς Ἀγίους Τεσσαράκοντα τῆς Σοπότσани, προέρχεται ἀπὸ τὰς φορητὰς εἰκόνας ἀπέδειξα ἐπαρκῶς, νομίζω, εἰς τὸ βιβλίον μου ἑξετάζων τὰς λιὰν ἀναλόγους τοιχογραφίας τοῦ νάρθηκος τοῦ Ἀφεντικοῦ καὶ τῶν σκηνῶν τοῦ μεσαίου κλίτους καὶ τοῦ νάρθηκος τῆς Μητροπόλεως εἰς τὸν Μυστραν (Ξ υ γ γ ο π ο υ λ ο ς, ἔνθ' ἄν. πίν. 3. 3, 4. 1, 3. Βλ. καὶ σ. 25 κέ.).

Πρὸς ἄλλας ἀπόψεις καὶ πρὸς ἄλλα προβλήματα μᾶς ὄδηγοῦν αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Γκράντατς καὶ τοῦ Ἀρίγιε. Εἶναι πράγματι λιὰν αἰσθητὴ ἡ διαφορὰ τῆς τεχνοτροπίας καὶ γενικώτερον τοῦ καλλιτεχνικοῦ πνεύματος, πὺν χωρίζουν τὰς τοιχογραφίας τῆς Σοπότσани ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας αὐτὰς. Ὁ Millet εἰς τὰ πανεπιστημιακά του μαθήματα ἐδίδασκε σχετικῶς μὲ τὰ δύο

αὐτὰ μνημεῖα, ὅπως ἀναφέρει ὁ κ. Frolov εἰς τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ λευκώματος, ὅτι εἰς ταῦτα ὑπάρχει κάποιον σταμάτημα, ὑπάρχουν δισταγμοὶ καὶ δισθοχωρήσεις τῆς τέχνης μετὰ τὴν Σοπότσανι (Millet - Frolov, ἔνθ' ἄν. Introduction, σ. VIII). Νομίζω ὅτι σήμερον εἶναι δυνατόν μὲ τὰ μνημεῖα τῆς ἐποχῆς περίπου αὐτῆς, ποῦ ἔχομεν εἰς τὴν διάθεσίν μας, νὰ τροποποιήσωμεν κάπως τὴν γνώμην τοῦ ἀειμνήστου διδασκάλου. Ἐὰν παραβάσωμεν τὰς τοιχογραφίας τῶν δύο αὐτῶν μνημείων, τοῦ Γκράντατς καὶ τοῦ Ἀρίλγιε, πρὸς τὴν διακόσμησιν τῆς Σοπότσανι, θὰ διαπιστώσωμεν ὅτι μετὰ αὐτῶν ὑπάρχει μία οὐσιωδестаτή διαφορά. Οἱ τεχνῖται τῆς Σοπότσανι, ἔμποροῦμενοι ἀπὸ νεωτεριστικὸν πνεῦμα, προσπαθοῦν ν' ἀπομακρυνθοῦν ἀπὸ τὴν παλαιότεραν παράδοσιν, ἃν καί, ὅπως εἶδομεν, τοῦτο δὲν τὸ ἐπέτυχον πάντοτε. Ἐμποτισμένοι ἀπὸ τὴν κλασσικὴν τέχνην, ἀγωνίζονται νὰ δώσουν νέαν μορφήν εἰς τοὺς παλαιότερους τύπους. Εἶναι οἱ θαρραλέοι πρωτοπόροι τῆς ἐξελιξέως, ποῦ θὰ ὀδηγήσῃ εἰς τὴν λαμπρὰν ἀνθησιν τῶν πρώτων δεκάδων τοῦ 14ου αἰῶνος. Ἀπεναντίας οἱ ζωγράφοι τοῦ Γκράντατς καὶ τοῦ Ἀρίλγιε εἶναι οἱ τεχνῖται, οἱ προσκολλημένοι εἰς τὴν παράδοσιν ὄχι μόνον τὴν εἰκονογραφικὴν, ἀλλὰ καὶ τὴν τεχνοτροπικὴν. Εἶναι τεχνῖται ἐπαρχιακοί. Βεβαίως δὲν ἠδυνήθησαν οὗτοι νὰ μείνουν ἐπιτελῶς ἀνεπηρέαστοι ἀπὸ τὴν μεγάλην τέχνην καὶ τῆς Σοπότσανι καὶ ἄλλων μνημείων τῆς αὐτῆς τεχνοτροπίας. Πολλὰκις ἀντιγράφουν μορφὰς ἀπὸ τὰς διακοσμήσεις αὐτάς. Ὁ Πέτρος π. χ. καὶ εἰς ἕτερος ἀπόστολος εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου τοῦ Γκράντατς (Millet - Frolov, ἔνθ' ἄν. πίν. 58. 3-4) εἶναι πιστὰ ἀντίγραφα τῶν ἀντιστοιχῶν μορφῶν τῆς Σοπότσανι (Αὐτόθι, πίν. 20. 2-3). Ὁ προφήτης ἐξ ἄλλου, πιθανώτατα ὁ Δανιήλ, εἰς τὸ Γκράντατς (Αὐτόθι, πίν. 65. 1), ἃν καὶ φαίνεται καταγόμενος ἀπὸ παράστασιν ἀνάλογον πρὸς τὸ ψηφιδωτὸν τοῦ Δαφνίου (Diz - Demus, Byzantine Mosaics in Greece, εἰκ. 57), ἐν τούτοις δὲν ἀποκλείεται νὰ ἔχη ἀντιγραφῆ ἀπὸ πρότυπον τεχνοτροπίας ἀναλόγου πρὸς τὴν τῆς Σοπότσανι. Τὸ ἔλλειψοειδὲς πράγματι περίγραμμα τοῦ μανδύου τοῦ προαγγέλλει κατὰ τινα τρόπον τὸν Μισαήλ καὶ τὸν Δανιήλ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας (Θ. Σμίτ, Καχριέ Τζαμί. Δελτ. τοῦ Ρωσικοῦ Ἀρχαιολ. Ἰνστιτούτου τῆς Κων/πόλεως, 11, 1906. Λεύκωμα, πίν. XVIII. 60, 61).

Παρὰ τὰς ὀλίγας παραχωρήσεις, ποῦ ἔκαμαν οἱ τεχνῖται οὗτοι εἰς τὸ νέον πνεῦμα, τὸ χαρακτηρίζον τὴν Σοπότσανι, ἔμειναν ἐν τούτοις στερεῶς προσκολλημένοι εἰς τὴν παράδοσιν τοῦ 11ου καὶ τοῦ 12ου αἰῶνος. Πλεῖστα εἶναι τὰ παραδείγματα μετὰ τῶν τοιχογραφίων τῶν δύο τούτων μνημείων, ποῦ θὰ ἠδυνάτο τις ν' ἀναφέρῃ. Ἡ μεγάλη π.χ. τοιχογραφία τοῦ κύκλου τῆς Γεννήσεως τοῦ Χριστοῦ, μία τῶν ὄραιότερων ἀναμφιβόλως τοῦ Γκράντατς, μὲ τὰς γεμάτας ἀπὸ χάριν πολυαριθμοὺς σκηνάς, τὰς διατεταγμένας εἰς τὰ ἐπάλληλα ἐπίπεδα, ποῦ σχηματίζουν αἱ πτυχαὶ τοῦ ἐδάφους (Millet -

F r o l o w, πίν. 52 - 55), δὲν εἶναι πρωτότυπον δημιουργήμα τοῦ ζωγράφου. Ἀντιγράφει παλαιότερον πρότυπον, πολὺ ἀνάλογον μὲ τὴν μικρὰν εἰκόνα τῆς Μονῆς Σινᾶ, τὴν ἀνήκουσαν εἰς τὸν 11ον ἢ πιθανότερον ἴσως εἰς τὸν 12ον αἰῶνα (Γ. κ α ἰ Μ. Σ ω τ η ρ ῖ ο υ, Εἰκόνας τῆς Μονῆς Σινᾶ, I, εἰκ. 43 - 45. Βλέπε καὶ II, κείμενον, Ἀθῆναι 1958, σ. 59 κέ.). Εἰς τὸ Ἄρλίγιε αἱ λεπταὶ καὶ ἐπιμήκεις μορφαὶ τῶν προπατόρων καὶ τῶν προφητῶν, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν μεγάλην σύνθεσιν τῆς Ῥίζης Ἰεσσαί (Millet-F r o l o w, πίν. 92 - 93), εὗρισκονται εἰς στενωτάτην σχέσιν πρὸς μνημεῖα, ἰδίως μικρογραφίας, τοῦ 11ου καὶ μάλιστα τοῦ 12ου αἰῶνος, ὅπως π. χ. ὁ κώδιξ 64 τῆς Ἐθν. Βιβλιοθήκης τῶν Παρισίων (O m o n t, Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale, πίν. LXXXV - LXXXVI).

Ὁ προφήτης Ζαχαρίας εἰς τὴν Ῥίζαν Ἰεσσαί τοῦ Ἄρλίγιε εἶναι ἔξ ἄλλου ὡς πρὸς τὴν χειρονομίαν περαιτέρω ἐξέλιξις τοῦ εὐαγγελιστοῦ Ἰωάννου εἰς τὸν ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ 11ου ἢ ἀπὸ τῶν ἀρχῶν ἴσως τοῦ 12ου αἰῶνος κώδ. 1208 τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ (Λ ἄ ζ α ρ ε φ, Ἱστορία τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, II, πίν. 151). Τὴν χαρακτηριστικὴν δὲ στροφὴν τῆς κεφαλῆς, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἄρλίγιε, εἶχεν ὁ προφήτης καὶ εἰς τὴν μικρογραφίαν τοῦ δυστυχῶς ἀπολεσθέντος ἀπὸ πυρκαϊᾶν κώδ. B. I. 2 τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Τουρίνου (Λ ἄ ζ α ρ ε φ, ἔνθ' ἄν. I, πίν. XIV α).

Ἡ παράστασις τῆς Ῥίζης Ἰεσσαί εἰς τὸ Ἄρλίγιε εἶναι, νομίζω, καὶ ἀπὸ ἄλλης ἀπόψεως ἀξία προσοχῆς. Αὕτη δηλαδὴ παρουσιάζει λίαν αἰσθητὴν ὁμοιότητα ὡς πρὸς τὰς ἐπιμήκεις καὶ ἱερατικὰς μορφὰς τῶν προφητῶν μὲ τὴν ἰδίαν σύνθεσιν, τὴν ἀποκαλυφθεῖσαν ἐπὶ τοῦ βορείου ἔξωτερου τοῦ τοίχου τῆς ἐκκλησίᾶς τῆς Μαυριώτισσας εἰς τὴν Καστοριάν (Π ε λ ε - κ α ν ἰ δ ο υ, Καστοριά, πίν. 85-86), σύνθεσιν, τὴν ὁποίαν ὁ ἐκδότης αὐτῆς χρονολογεῖ ἀπὸ τοῦ 11ου αἰῶνος. Ἡ ὁμοιότης μεταξὺ τῶν δύο παραστάσεων φθάνει ἀκόμη καὶ μέχρι τῆς χειρονομίας τοῦ προφήτου Μιχαῖα (;) (Π ε λ ε κ α ν ἰ δ η ς, ἔνθ' ἄν. πίν. 85), τὴν ὁποίαν εἰς τὸ Ἄρλίγιε ἔχει ὁ Ζαχαρίας. Ἡ σχέσις αὐτῆ τῆς τοιχογραφίας τῆς Καστοριᾶς πρὸς τὴν τοιχογραφίαν τοῦ Ἄρλίγιε ἐπιβάλλει, νομίζω, τὴν ἐκ νέου ἐξέτασιν τῆς χρονολογίας τῆς συνθέσεως τῆς Μαυριώτισσας. Ἡ τοιαύτη ἀναψηλάφησις τοῦ χρονολογικοῦ ζητήματος τῆς τοιχογραφίας τῆς Καστοριᾶς εἶναι ἀπαραίτητος, δεδομένου μάλιστα ὅτι τὸ εἰκονογραφικὸν θέμα τῆς Ῥίζης Ἰεσσαί δὲν ἐμφανίζεται, καθ' ὅσον τοῦλάχιστον διεπίστωσα μὲ βάσιν, τὰ εἰς ἐμὲ γνωστὰ μνημεῖα, πρὸ τῶν μέσων τοῦ 13ου αἰῶνος, μία δὲ τῶν ἀρχαιότερων μέχρι σήμερον γνωστῶν παραστάσεων εἶναι, ἂν δὲν ἀπατώμαι, ἡ λίαν κατεστραμμένη τοιχογραφία τῆς Σοπότσανι (Millet-F r o l o w, πίν. 25. 2 - 3). Βεβαίως τὸ θέμα εἰς τὴν Δύσιν ἐμφανίζεται κατὰ τὸν 12ον ἤδη αἰῶνα, ἂν

μὴ καὶ παλαιότερον, ἢ σύνθεσις ὁμοῦ καὶ ὁ χαρακτήρ του εἶναι πολὺ διαφορετικὰ (Προβ. προχείρως K. K ü n s t l e, Ikonographie der christlichen Kunst, I, Freiburg im Breisgau, 1928, 296 κέ.).

Δὲν νομίζω ὅτι εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐκταθῶμεν περισσότερον εἰς συγκρίσεις. Καιρὸς εἶναι νὰ ἐξετάσωμεν αὐτὸ τοῦτο τὸ θέμα τῆς καθυστερημένης τεχνοτροπίας τοῦ Γκράντατς καὶ τοῦ Ἀρίλγιε. Τὸ θέμα τοῦτο παρουσιάζει ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον, διότι δὲν περιορίζεται εἰς τὰ δύο ταῦτα μνημεῖα. Ἡ καθυστερημένη αὐτὴ τεχνοτροπία χαρακτηρίζει σειρὰν ὄλην διακοσμῆσεων τῆς Ἑλλάδος καὶ ὡς ἐκ τούτου ἡ σημασία του εἶναι γενικωτέρα.

Πῶς θὰ ἠδύνατο νὰ ἐξηγηθῆ ἡ καθυστερημένη αὐτὴ τεχνοτροπία μνημείων χρονολογικῶς νεωτέρων τῆς Σολότσανι, τῆς ὁποίας αἱ τοιχογραφίαι δεικνύουν εἰς τὴν ἐξέλιξιν των τὰς νεωτεριστικὰς τάσεις, τὰς ὀδηγούσας εἰς τὴν παλαιολόγειον ἀνθησιν; Ὅπως διὰ μακρῶν ἐξέθεσα εἰς ἴδιον κεφάλαιον τοῦ προσφάτως ἐκδοθέντος βιβλίου μου (Ξ υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ, Σχεδιάσμα, 41 κ. ἐξ), εἰς τὴν ζωγραφικὴν τοῦ 13ου, τοῦ 14ου καὶ τοῦ 15ου αἰῶνος δυνάμεθα νὰ διακρίνωμεν ἓν ῥεῖμα αὐστηρῶς συντηρητικόν, τὸ ὁποῖον συνεχίζει τὴν τεχνοτροπικὴν καὶ εἰκονογραφικὴν παράδοσιν τοῦ 11ου καὶ τοῦ 12ου αἰῶνος. Τὸ συντηρητικὸν αὐτὸ ῥεῖμα διαπερᾶ ὀλόκληρον τὴν ἐποχὴν τῶν Παλαιολόγων, βαῖνον παραλλήλως πρὸς τὴν μεγάλην, τὴν ἐπίσημον, θὰ ἠδύνατο τις νὰ εἶπῃ, τέχνην, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ὄχι σπανίως ἐπηρεάζεται, ἀλλὰ μόνον εἰς μερικὰς λεπτομερείας, χωρὶς νὰ χάσῃ τὸν χαρακτήρα καὶ τὸ ὅλον πνεῦμα του, τὸ ἰσχυρότατον προσκολλημένον εἰς τὴν αὐστηρὰν παλαιὰν τεχνοτροπίαν. Τὴν αὐστηρὰν αὐτὴν καὶ ἀρχαϊκὴν τεχνοτροπίαν, ποῦ ἀποτελεῖ εἰς τὴν οὐσίαν τῆς τὴν ἀντίδρασιν κυρίως τῶν μοναχῶν εἰς τοὺς νεωτερισμοὺς τῆς μεγάλης τέχνης, τῆς τόσον τολμηρᾶς καὶ σχεδὸν παγανιστικῆς, εἶναι δυνατόν νὰ παρακολουθῆσῃ τις εἰς σειρὰν ὀλόκληρον μνημείων, μεταξὺ τῶν ὁποίων ὑπάρχουν πολλὰ ἐντελῶς ἢ ἐλάχιστα γνωστὰ (Ξ υ γ γ ὀ π ο υ λ ο ς, ἔνθ' ἀν. 42 κέ.). Τινὰ ἐξ αὐτῶν παρουσιάζουν ἔντονον τὸν λαϊκὸν καὶ μοναχικὸν χαρακτήρα, ὅπως π. χ. ἡ Ὑμορφὴ ἐκκλησιὰ (1289) τῆς Αἰγίνης (E.E.B.Σ. 2, 1925, 243 κέ. καὶ 6, 1929, 398). Παραλλήλως ὁμοῦ πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῆς Ὑμορφῆς ἐκκλησιᾶς καὶ τῶν συγγενῶν πρὸς αὐτὴν μνημείων, εἰς τὰ ὁποῖα συνεχίζεται κατὰ τινὰ τρόπον ἡ μοναχικὴ τέχνη τῶν ναῶν τῆς Καπαδοκίας, ὑπάρχει καὶ τὸ ῥεῖμα ἐκεῖνο, ποῦ ἐδῶ μᾶς ἐνδιαφέρει ἰδιαίτερος. Πρόκειται περὶ τῶν μνημείων, τὰ ὁποῖα συνεχίζουν τὴν ἐπίσημον τέχνην τῆς παλαιότερας ἐποχῆς, τῶν χρόνων δηλαδὴ τῶν Κομνηνῶν, ὅπως τὴν βλέπομεν εἰς τὰ ψηφιδωτά, εἰς τὰς τοιχογραφίας καὶ εἰς τὰς φορητὰς εἰκόνας τοῦ 11ου καὶ τοῦ 12ου αἰῶνος, ἐπηρεασμένην ὁμοῦ ὁποσδήποτε ἀπὸ τὴν σύγχρονον Παλαιολόγειον ζωγραφικὴν. Εἰς τὸ ῥεῖμα αὐτὸ ἀνήκουν οἱ ζωγράφοι τοῦ Γκράντατς καὶ τοῦ Ἀρίλγιε. Μνημεῖον ἐντελῶς παράλληλον πρὸς τὰς δύο αὐτὰς

διακοσμήσεις είναι αἱ ἀπὸ τοῦ 1311 τοιχογραφίαι τοῦ ναύσκου εἰς τὸ χωρίον Σπηλιές τῆς Εὐβοίας (Περιοδ. Ἑλληνικά, 1, 1928, 101 κέ.). Ἀπλῆ σύγκρισις τῶν τελευταίων τούτων πρὸς τὰς σχεδὸν συγχρόνους λαμπρὰς τοιχογραφίας τοῦ παρεκκλησίου τῆς Μονῆς τῆς Χώρας εἰς τὴν Κων/πολιν, τὰς προσφάτως καθαρισθείσας (P. U n d e r w o o d ἐν *Dumbarton Oaks Papers*-9/10, 1956, εἰκ. 63-105 καὶ 11, 1957, εἰκ. 1 - 51) δεικνύει τὴν ἀπόστασιν, ποῦ χωρίζει τὴν ἐπίσημον τέχνην τῶν παλαιολογείων χρόνων ἀπὸ τὴν ἐπαρχιακὴν, τὴν ἐμμένουσαν εἰς τὴν παλαιὰν παράδοσιν.

Τὰ ἀνωτέρω διὰ βραχυτάτων ἐκτεθέντα μᾶς ἐπιτρέπουν, νομίζω, νὰ θεωρήσωμεν τὰς τοιχογραφίας τοῦ Γκράντατς καὶ τοῦ Ἀρίλγιε ὡς δύο κριτικὸς τῆς ἀλύσεως, ποῦ ἀποτελεῖ τὸ συντηρητικὸν ἐκεῖνο ρεῦμα, τὴν ὑπαρξίν τοῦ ὁποίου πιστοποιεῖ σειρὰ ὅλη μνημείων τῆς Ἑλλάδος, χρονολογούμενων ἀπὸ τοῦ 13ου μέχρι τοῦ 15ου αἰῶνος. Δὲν πρόκειται λοιπὸν οὔτε περὶ σταματήματος οὔτε περὶ δισταγμῶν ἢ ὀπισθοχωρήσεων τῆς τέχνης εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτάς, ὅπως ἐνόμιζεν ὁ ἀείμνηστος Millet, ὁ ὁποῖος ἀσφαλῶς θὰ διετύπωνε διαφορετικὰ τὴν γνώμην του, ἂν εἶχον περιέλθει εἰς γνῶσιν του τὰ ἀδημοσίεута τότε ἀκόμη μνημεῖα τῆς Ἑλλάδος, τὰ ἀντιπροσωπεύοντα τὸ συντηρητικὸν αὐτὸ ρεῦμα.

Ἐξ ὧν ἀνωτέρω ἐλέχθησάν καθίσταται σαφὲς πόση εἶναι ἡ σημασία τῶν τριῶν συνόλων τοιχογραφιῶν, τῆς Σοπότσανι δηλαδή, τοῦ Γκράντατς καὶ τοῦ Ἀρίλγιε, τῶν περιεχομένων εἰς τὸ δευτέρον τοῦτο λεύκωμα τῶν μεσαιωνικῶν τοιχογραφιῶν εἰς τὴν Σερβίαν, διὰ τὴν ἀπὸ πάσης ἀπόψεως ἀρτίαν ἐμφάνισιν τοῦ ὁποίου πλεῖστα ὀφείλονται χάριτες εἰς τὸν ἐπιμεληθέντα τὴν ἔκδοσιν κ. Α. Frolow.

Α. ΕΥΓΟΠΟΥΛΟΣ

Recueil des travaux sur la protection des monuments historiques. Ἔκδ. Direction de l'Institut Fédéral pour la protection des monuments historiques. Τομ. IV - V, 1953 - 1954 (Beograd 1955).

Εἰς τὸν Γ' τόμον τῶν «Μακεδονικῶν» (Θεσσαλονίκη, 1956, σελ. 432 κέ.) ἔσχον τὴν εὐκαιρίαν νὰ παρουσιάσω τοὺς τρεῖς πρώτους τόμους τοῦ ὑπὸ τὸν τίτλον «Sbornik zatiste spomenika Kulture» δελτίου, τοῦ ἐκδομένου ὑπὸ τοῦ Institut Fédéral pour la protection des monuments historiques, ἐδρεύοντος ἐν Βελιγραδίῳ. Τὸ ἀνωτέρω Ἰνστιτούτον συνεχίζει μετὰ περισσῆς ἀποδοτικότητος τὴν γόνιμον δρᾶσιν του, ἥτις ἀντικατοπτρίζεται εἰς τὸν παρόντα τόμον IV - V. Εὐχταῖον θὰ ἦτο ἵνα ὅλων τῶν εἰς τὸν τόμον τοῦτον περιεχομένων μελετῶν ἐδημοσιεύετο περίληψις εἰς εὐρωπαϊκὴν τινα γλῶσσαν, εἰς τρόπον ὥστε νὰ καθιστάμεθα πλήρως κοινωνοὶ τοῦ ἀξιολόγου περιεχομένου αὐτῶν. Ὅπως δὴποτε καὶ αἱ ὀλίγα καὶ περιω-