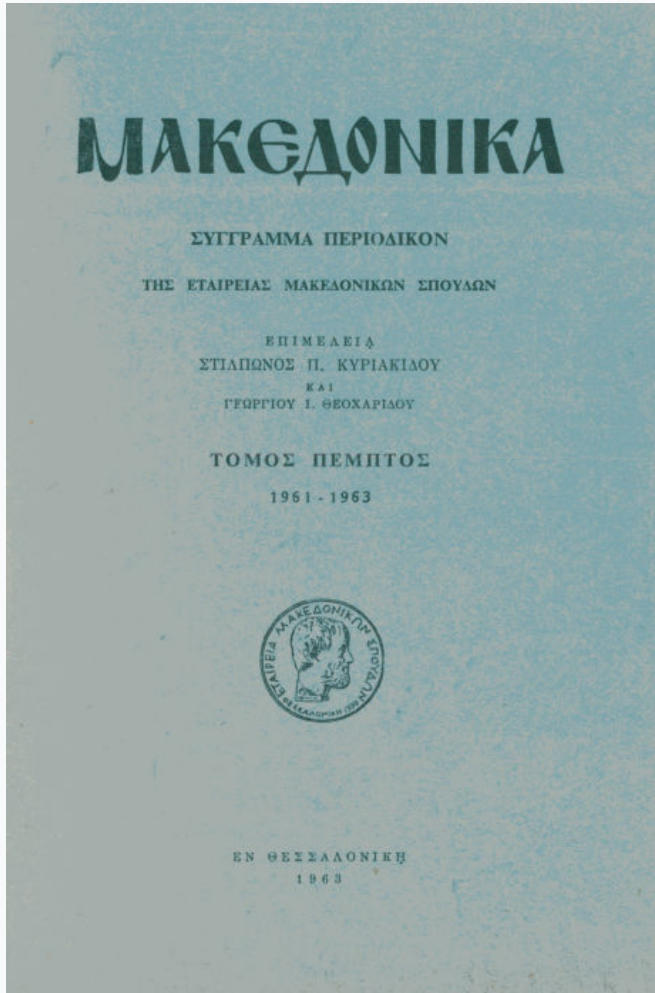


## Μακεδονικά

Τόμ. 5, Αρ. 1 (1963)



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

A. Ξυγγόπουλος

doi: [10.12681/makedonika.863](https://doi.org/10.12681/makedonika.863)

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. (1963). G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro). Fascicule III. Album présenté par A. Frolow. *Μακεδονικά*, 5(1), 585–591. <https://doi.org/10.12681/makedonika.863>

νας του. Πᾶν τούναντιον. Ἐσχάτως μάλιστα καθηγητής τις τῆς ἱστορίας τοῦ Πανεπιστημίου τῶν Σκοπίων ἐν δημοσίᾳ δμιλίᾳ ἐβεβαίωσε τὸ ἐκ Ψευδομακεδόνων ἀκροατήριόν του ὅτι πρόγονοι αὐτοῦ ὑπῆρξαν οἱ ἐνδοξοὶ Μακεδόνες βασιλεῖς. Ὡστε καὶ εἰς τοῦτο οἱ νέοι Μακεδόνες ἀκολουθοῦν τὴν γραμμὴν τῶν παλαιότερων Βουλγάρων κομτατζήδων. «Ἄλλαξε τὸ ὄργανον, λέγει ὁ συγγραφεὺς (σ. 14), ἀλλ' ὁ σκοπὸς παραμένειν ὁ ἴδιος».

Ἄξιόλογα εἶναι καὶ ὅσα οὗτος παραθέτει ἐκ τοῦ συγγράμματος τοῦ καθηγητοῦ τοῦ Πανεπιστημίου Βελιγραδίου Ντουσιὰν Πόποβιτς, κατὰ τὸν ὁποῖον «ὅλη ἡ ἀστική καὶ ἰθύνουσα τάξις τῆς Γιουγκοσλαβίας, ὅλα τὰ ἰδρύματα καὶ κληροδοτήματά της, καθὼς καὶ τὰ προτερήματα καὶ ἐλαττώματά της, προέρχονται ἀπὸ Ἑ λ λ η ν α ς ἐ κ Μ α κ ε δ ο ν ί α ς ».

Ἐν τῷ συνόλω τὸ ἔργον τοῦ παλαιμάχου ἀγωνιστοῦ εἶναι ἀξιανθῶστον καὶ διδακτικώτατον, ἰδίᾳ διὰ τὸ σύγχρονον κοινόν, ἑλληνικὸν καὶ ξένον, τὰ δὲ τεκμήρια αὐτοῦ κατὰ τῶν δῆθεν Μακεδόνων καὶ τῆς ἐθνότητός των ἀδιάσειστα. Δυστυχῶς τὴν ἐμφάνισιν τῆς ὠραίας δμιλίας ἀσχημίζουσι ἀρκετὰ τυπογραφικὰ παροράματα.

ΣΤΙΛΠΩΝ Π. ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ

G. Millet, La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro). Fascicule III. Album présenté par A. Frolov, Paris 1962. XXIII σελίδες καὶ 127 πίνακες.

Τὸ τρίτον τοῦτο λεύκωμα τῆς πολυτίμου δημοσιεύσεως, τῆς ὁποίας τὰ δύο προηγούμενα ἐξεδόθησαν τὸ 1954 καὶ τὸ 1957 (βλ. Μακεδονικά 3, 1953-55, 425 κ. ἑξ. καὶ 4, 1955-60, 550 κ. ἑξ.), περιέχει ἀπεικονίσεις τῶν τοιχογραφιῶν πέντε ἐκκλησιῶν, δηλαδὴ τοῦ Ἁγίου Κλήμεντος τῆς Ἀχρίδος, τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς τὸ Μάρκοβα Βαρὸς παρὰ τὸν Περλεπέν, τοῦ Ἁγίου Νικήτα παρὰ τὸ Σουσέρ, τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Ἰωακείμ καὶ Ἄννης (Ἐκκλησία τοῦ Κράλη) εἰς τὴν Μονήν Στουντένιτσας καὶ τέλος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἰς Παλαιὸν Ναγκορίτινο. Πρόκειται περὶ τοιχογραφιῶν ποῦ ἔγιναν κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ κράλη Στεφάνου Μιλούτιν (1282-1321) καὶ ποῦ ἀνήκουν εἰς τὴν λαμπροτέραν ἐποχὴν τῆς ζωγραφικῆς τῶν Παλαιολόγων. Ὅπως ἰδιαιτέρον εἶναι συνεπῶς τὸ ἐνδιαφέρον ποῦ παρουσιάζουν. Τρία ἀπὸ τὰ μνημεῖα αὐτὰ ἔχουν καὶ τὴν πρόσθετον σημασίαν, ὅτι σφύζουσι τὰς ἑλληνικὰς ὑπογραφὰς τῶν δύο ζωγράφων, τοῦ Εὐτυχίου δηλαδὴ καὶ τοῦ Μιχαῆλ Ἀστραπᾶ, περὶ τῆς ἐθνικότητος καὶ τῆς πατρίδος τῶν ὁποίων πολλὰ ἔχουν γραφῆ. Τὰ μνημεῖα ταῦτα κατὰ χρονολογικὴν σειρὰν εἶναι ὁ Ἅγιος Κλήμης τῆς Ἀχρίδος (1295), ὁ Ἅγιος Νικήτας (περὶ τὸ 1307) καὶ τὸ παλαιὸν Ναγκορίτινο (1318). Μὲ τὸ ζήτημα τῆς προελεύσεως τῶν ζωγράφων τούτων ἐκ Θεσσαλονίκης δὲν ὑπάρχει λόγος ν' ἀσχηλωθῶμεν ἐδῶ, διότι τοῦτο ἐξητάσαμεν διὰ μακρῶν εἰς ἰδίαν ἐργασίαν (Α. Χυνοροο-

l o s, Thessalonique et la peinture macédonienne. Athènes 1955). Τὴν γνώμην δὲ ποῦ ἔκει ὑπεστηρίζαμεν, ὅτι τὸ κέντρον διαμορφώσεως τῆς τέχνης τῆς Μακεδονίας ὑπῆρξεν ἡ Θεσσαλονίκη, ὅχι μόνον παραδέχεται ὁ κ. Frolow ἀνεπιφυλάκτως εἰς τὸ κείμενον τὸ συνοδεῦον τὸ λεύκωμα (σ. XII καὶ σημ. 3), ἀλλὰ προσάγει εἰς ἐνίσχυσίν της καὶ τὸ γεγονός, ὅτι πλὴν τῆς Γρατσάνιτσας (βλ. X y n g p o u l o s, ἔνθ' ἄν. 56 κ. ἐξ.) εὐρίσκομεν τὴν εἰκόνα τοῦ Εὐσταθίου Θεσσαλονίκης καὶ εἰς τὴν Ἐκκλησίαν τοῦ Κράλλη τῆς Μονῆς Στουντένιτσας, εἰς δὲ τὸ Ναγκορίτσινο βλέπομεν εἰκονιζόμενον τὸν ἀρχιεπίσκοπον Θεσσαλονίκης Ἰωσήφ, ἀδελφὸν τοῦ Θεοδώρου Στουδίτου, τὰς εἰκόνας δηλαδὴ δύο στενώτατα τοπικῶν ἁγίων τῆς Θεσσαλονίκης, τῶν ὁποίων αἱ μορφαὶ ἐλάχιστα συναντῶνται εἰς τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν.

Ἐν ἄλλο ὅχι ὀλιγωτέρας σημασίας γεγονότος εἶναι ὅτι δύο ἀπὸ τὰ μνημεία, τῶν ὁποίων αἱ τοιχογραφίαι εἰκονίζονται εἰς τὸ τρίτον τοῦτο λεύκωμα, ὁ Ἅγιος Κλήμης δηλαδὴ τῆς Ἀχρίδος (1295) καὶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος παρὰ τὸν Περλεπέν (1298/9), διεκοσμήθησαν κατὰ τοὺς χρόνους τῆς βυζαντινῆς κυριαρχίας τῶν δύο αὐτῶν πόλεων, ποῦ περιῆλθον εἰς τὸν Κράλην Δουσάν μόλις τὸ 1334. Εἶναι λοιπόν, νομίζω, πολὺ φυσικὸν νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι καὶ ὁ Ἅγιος Κλήμης τῆς Ἀχρίδος, ὁ διακοσμηθεὶς ἀπὸ τὸν Εὐθύχιον καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἀστραπᾶν τὸ 1295 καὶ ὁ Ἅγιος Νικόλαος παρὰ τὸν Περλεπέν, στολισθεὶς μετὰ τοιχογραφίας περὶ τὸ 1299, εἶναι ἔργα Ἑλληνῶν ἀγιογράφων.

Ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή τοῦ Ἁγίου Κλήμεντος (ἀρχικῶς τῆς Παναγίας Περιβλέπτου) εἰς τὴν Ἀχρίδα, τὴν ὁποίαν γνωρίζω ἀπὸ τὴν δημοσίευσιν τοῦ Π. Μιλιούκωφ εἰς τὸ Δελτ. τοῦ Ρωσικοῦ Ἀρχαιολογ. Ἰνστιτούτου τῆς Κ)ως (6, 1899, 90, σημ. 2), ἀναφέρει ὅτι ἡ ἐκκλησία ἰδρύθη «διὰ συνδρομῆς καὶ ἐξόδου κυρ Προγόνου τοῦ Σγουροῦ μεγάλου ἑταιρειάρχου καὶ τῆς συζύγου αὐτοῦ κυρᾶς Εὐδοκίας καὶ γαμβροῦ τοῦ κρατίστου καὶ ἁγίου ἡμῶν αὐτοκράτορος... Ἀνδρονίκου τοῦ Παλαιολόγου κλπ.». Ὁ κτήτωρ συνεπῶς ἦτο Βυζαντινός, ἔχων τὸ ἀνώτερον ἀξίωμα τοῦ μεγάλου ἑταιρειάρχου καὶ ἐπιπροσθέτως συγγενῆς ἐξ ἀγχιστείας τοῦ αὐτοκράτορος. Ὡς πρὸς τὸ πρῶτην φοράν συναντώμενον, ἂν δὲν ἀπατώμαι, βαπτιστικὸν ὄνομα Πρόγων, φαίνεται πολὺ πιθανὸν ὅτι πρόκειται περὶ ἐσφαλμένης ἀναγνώσεως. Ὁ κ. Frolow (σ. XV) θὰ ἐπρότεινε, μετὰ πολλὴν βεβαίως ἐπιφύλαξιν, τὴν ἀνάγνωσιν Π[έτ]ρο[ς] ἐκ γόν[ου] Σγουρός, «ἂν ἡ μορφή δὲν ἦτο πολὺ ἐξεζητημένη δι' ἐπιγραφὴν τοῦ εἵδους αὐτοῦ». Μετὰ τὴν σειρὰν μου θὰ ἐπρότεινα, μετὰ ὅχι ὀλιγωτέραν βεβαίως ἐπιφύλαξιν, τὴν ἀνάγνωσιν: Π[έτ]ρου γόνου τοῦ Σγουροῦ.

Εἰς ἄρχοντα ἐπίσης, τὸν Βέκκον καὶ τὴν σύζυγόν του Μαρίαν, ὀφείλεται ἡ ἰδρυσις, πιθανώτατα δὲ καὶ ἡ διακόσμησις, τοῦ Ἁγίου Νικολάου παρὰ

τὸν Περλεπέν. Ἐκ τῶν τριῶν ἄλλων τέλος ἐκκλησιῶν ἢ Ἐκκλησία τοῦ Κράλη εἰς τὴν Μονὴν Στουντένιτσας καὶ ὁ Ἅγιος Νικήτας ἀνηγέρθησαν ἐκ βάρθρων καὶ διεκοσμήθησαν ὑπὸ τοῦ Στεφάνου Μιλούτιν, τὸ δὲ Παλαιὸν Ναγκορίτσινο, ἰδρυθὲν ἐπὶ τῆς βασιλείας τοῦ Ρωμανοῦ Δ' Διογένης (1067-1071), ἀνεκτίσθη καὶ διεκοσμήθη ὑπὸ τοῦ ἰδίου κράλη Μιλούτιν.

Εἶναι βεβαίως ἀληθές ὅτι, πλὴν ἴσως τοῦ Ἁγίου Νικολάου παρὰ τὸν Περλεπέν, ἐκ τῆς διακοσμήσεως τοῦ ὁποίου ἐλάχιστα μόνον δείγματα ἦσαν μέχρι τοῦδε δημοσιευμένα, αἱ τοιχογραφίαι τῶν τεσσάρων ἄλλων μνημείων ποῦ περιέχει τὸ ἄρτι ἐκδοθὲν λεύκωμα ἦσαν εἰς μεγαλυτέραν ἢ μικροτέραν ἔκτασιν ἀπεικονισμένα. Εἰς τὸ λεύκωμα ὅμως τοῦτο πρόκειται περὶ τῆς πλήρους σχεδὸν ἀπεικονίσεως τῶν τοιχογραφιῶν ποῦ καλύπτουν τοὺς τοίχους τῶν μνημείων αὐτῶν. Εὐνόητος λοιπὸν εἶναι ἡ σημασία τῆς ἐκδόσεως διὰ τὴν μελέτην τῆς τεχνοτροπίας καὶ τῆς εἰκονογραφίας τῶν πολυτίμων τούτων ἔργων.

Ὡς πρὸς τὴν τεχνοτροπίαν, αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικολάου παρὰ τὸν Περλεπέν παρουσιάζουν καταφανῆ στοιχεῖα ἀρχαϊκότητος. Εἰς τὰς τοιχογραφίας αὐτάς, ὅπως παρατηρεῖ ὁ κ. Frolow (σ. VIII), δὲν δύναται νὰ διακρίνη οὐδὲν ἀπὸ τὰ γνωρίσματα τῆς νέας τέχνης. Κύριον χαρακτηριστικὸν εἶναι ἡ σχεδὸν γραμμικὴ ἐκτέλεσις τῶν μορφῶν ποῦ δμοιάζει, ὅπως σημειώνει ὁ κ. Frolow, μετὴν παρατηρουμένην εἰς τὰς ἀπὸ τοῦ 1191 τοιχογραφίας τοῦ Κουρμπίνοβο. Θὰ εἶχον νὰ προσθέσω ὅτι ἡ γραμμικὴ καὶ διακοσμητικὴ σχεδίασις τῶν προσώπων ἐνθυμίζει ἐπίσης τὰς τοιχογραφίας τοῦ Νέρεζι (1164) καὶ τὴν ομάδα τῶν μνημείων τοῦ τέλους τοῦ 12ου αἰῶνος (Ἅγιος Γεώργιος τοῦ Ράς, 1180, τμήμα τοιχογραφίας εἰς τὴν Μονὴν Βατοπεδίου, 1197/8 κ. ἄ.). Χαρακτηριστικὴ ἐπίσης εἶναι εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον ἡ μετωπικότης καὶ ἡ ἀκαμψία τῶν μορφῶν εἰς τὰς συνθέσεις, ὅπως εἰς τὴν Προδοσίαν, εἰς τὸν Ἐμπαιγμὸν τοῦ Ἰησοῦ καὶ εἰς ἄλλας ἀκόμη. Τὴν μετωπικότητα ὅμως αὐτὴν καὶ τὴν ἀδεξιότητα εἰς τὰς κινήσεις εὐρίσκομεν ἀκόμη τὸ 1259 εἰς μερικὰς ἀπὸ τὰς τοιχογραφίας τῆς Μπογιάνας παρὰ τὴν Σόφιαν. Ὁ κ. Frolow (σ. XV) διερωτᾷται μήπως ὁ κήτωρ τοῦ Ἁγίου Νικολάου συνεπλήρωσεν ἀπλῶς παλαιότεραν διακόσμησιν. Τοῦτο θὰ ἠδύνατο ἴσως νὰ θεωρηθῆ πιθανόν, ἂν ἀποβλέψωμεν εἰς τὴν διαφορὰν ἐκτελέσεως τῶν προσώπων μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἱεροῦ (Ἄγγελιοι σβίζοντες ἐκατέρωθεν τῆς Πλατυτέρας, Ἱεράρχαι συλλειτουργοῦντες) καὶ τῶν συνθέσεων τοῦ Δωδεκακότου, τῶν Παθῶν κ. ἄ. Ἡ μετωπικότης ὅμως καὶ ἡ ἀδεξιότης, αἱ παρατηρούμεναι εἰς τὰς συνθέσεις, ὀφείλονται εἰς τὸν ζωγράφον, ποῦ ὑποτίθεται ὅτι συνεπλήρωσε τὴν διακόσμησιν κατὰ τὸ 1298/9. Ὅτι δὲ αἱ τελευταῖαι αὐταὶ τοιχογραφίαι δὲν δύναται νὰ εἶναι παλαιότεραι δεικνύουν ὠρισμέναι συνθέσεις, ὅπως ἡ Ἄνοδος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν σταυρόν, ποῦ δὲν ἐμφανίζονται, καθ' ὅσον τοῦλάχιστον γνωρίζω, πρὸ τοῦ

τέλους τοῦ 13ου αἰῶνος. Ἡ στενὴ ὁμῶς σχέσις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Ἱεροῦ πρὸς τὰς ἀπὸ τοῦ 1271 εἰς τὸ Μανασίρ παρὰ τὸ Μοριόβο ΝΑ τῆς Πελαγονίας, σχέσις, τὴν ὁποίαν σημειώνει καὶ ὁ κ. Frolow, δεικνύει ὅτι δλόκληρος ἡ διακόσμησις τοῦ Ἁγίου Νικολάου, πού ἐδῶ μᾶς ἀπασχολεῖ, ἐξετέλεσθη, συμφώνως πρὸς τὴν γνώμην τοῦ κ. Frolow, τὴν ἰδίαν ἐποχὴν, δηλαδή τὸ 1298/9, ἀπὸ δύο σύγχρονα ἐργαστήρια. Αἱ τοιχογραφίαι λοιπὸν αὐταὶ ἐγένοντο ἀπὸ ζωγράφους προσκολλημένους εἰς τὴν παλαιὰν τεχνοτροπικὴν παράδοσιν, εἰς τὴν ὁποίαν μετέφεραν καὶ τὰ νέα τότε δημιουργηθέντα εἰκονογραφικὰ θέματα, ὅπως ἡ Ἐνοδος τοῦ Ἰησοῦ εἰς τὸν σταυρὸν κ. ἄ. Ἡ τόσον καταφανὴς ἀρχαικότης τεχνοτροπίας λήγοντος τοῦ 13ου αἰῶνος δὲν πρέπει, νομίζω, νὰ μᾶς ἐκπλήξῃ, ἀφοῦ καθ' ὅλον τὸν αἰῶνα αὐτὸν ὑπάρχουν μνημεῖα συνεχίζοντα μίαν ἀπὸ τὰς μορφὰς τῆς τέχνης τοῦ 12ου, ὅπως ἡ Μπογιάννα καὶ τὸ Μανασίρ. Καὶ μία τελευταία παρατήρησις σχετικῶς μὲ τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ἁγίου Νικολάου. Ὁ κ. Frolow (σ. IX) διαβλέπει δυτικὴν ἐπίδρασιν, ἰδίως εἰς τὰς πανοπλίαις τῶν στρατιωτῶν. Τὸ πρᾶγμα δὲν εἶναι ἀπίθανον, δεδομένου ὅτι αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ ἔγιναν εἰς ἐποχὴν, κατὰ τὴν ὁποίαν οἱ Φράγκοι ἐκυκλοφόρουν ἀκόμη εἰς τὸ βυζαντινὸν κράτος. Ἀναλόγως ἄλλωστε ἐπιδράσεις ἐσημείωσε καὶ ὁ κ. Grabar εἰς τὴν Μπογιάνναν (A. G r a b a r, La peinture religieuse en Bulgarie, σ. 168 κ.ἐξ.). Θὰ ἦτο ὁμῶς δύσκολον κάπως νὰ παραδεχθῶμεν μετὰ τοῦ κ. Frolow ὅτι αἱ ἐπιδράσεις αὐταὶ ἔφθασαν εἰς τὸν Ἁγιὸν Νικόλαον ἀπὸ τὰς ἀκτᾶς τῆς Ἀδριατικῆς καὶ ἀπὸ τὴν Βενετίαν.

Τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἐκκλησίας τοῦ Κράλη (Ἁγίων Ἰσααεὶμ καὶ Ἄννης) εἰς τὴν Μονὴν Στουντένιτσας, πού ἰδρῦθη καὶ διεκοσμήθη τὸ 1313/4 ὑπὸ τοῦ Μιλούτιν, ὁ κ. Frolow (σ. X), παρὰ τὸ γεγονός, ὅτι περιέχουν ὅλους τοὺς νεωτερισμοὺς τῆς τέχνης τῶν Παλαιολόγων, θεωρεῖ λίαν συντηρητικὰς. Διακρίνει «ἀκαμψίαν καὶ εἰς τὰς κομφοτέρας στάσεις, καὶ τὰ ὠραιότερα πρόσωπα φαίνονται στερούμενα ἐκφράσεως, τὸ πλάσιμον, παρὰ τὴν λεπτότητά του, φαίνεται συμβατικόν». Διακρίνει τέλος τὴν κυριαρχίαν «τοῦ κατὰ παράδοσιν βυζαντινοῦ ρυθμοῦ, ὅπως μᾶς τὸν γνωρίζουν τὰ καλλίτερα ἔργα τοῦ 10ου μέχρι τοῦ 12ου αἰῶνος». Αἱ παλαιαὶ ὁμῶς ἀναμνήσεις, ἰδίως τῆς τέχνης τοῦ 12ου αἰῶνος, δὲν λείπουν οὔτε καὶ ἀπὸ τὰ πλέον ἐπαναστατικὰ ἔργα τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων. Τὰς ἀναμνήσεις αὐτὰς τὰς εὐρίσκομεν καὶ εἰς τὴν Σοπότσανην, καθὼς καὶ εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Μανουὴλ Πανσελήνου εἰς τὸ Πρωτάτον τοῦ Ἁγίου Ὁρους (βλ. X y n g o p o u l o s, Thessalonique, 22 κ.ἐξ.). Τὰς εὐρίσκομεν ἐπίσης εἰς τὰ ἔργα τῶν δύο συγχρόνων πρὸς τὸν Πανσέληνον ἀγιογράφων, δηλαδή τοῦ Εὐθυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ, ἡ τέχνη τῶν ὁποίων καιρὸς εἶναι νὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ.

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Κλήμεντος τῆς Ἀχρίδος (1295), τὸ πρῶ-

τον γνωστόν ἔργον τῶν δύο τούτων ζωγράφων, προκαλοῦν πραγματικῶς κατάπληξιν μὲ τὸ πλῆθος καὶ τὴν πρωτοτυπίαν τῶν συνθέσεων, μὲ τὴν σφοδρὰν κίνησιν, μὲ τὴν βιαιότητα καὶ τὸν δραματικόν των χαρακτήρα. Ὁ θεατὴς αἰσθάνεται τὴν ὀρμὴν καὶ τὸ πάθος τῶν νέων καλλιτεχνῶν, ποῦ ἐξήγησαν ἂν μεταφέρουν εἰς τὸ ἔργον των ὅλας τὰς εἰκονογραφικὰς δημιουργίας τῆς ἐποχῆς των, συγχρόνως δὲ ἂν διαμορφώσουν μὲ βάσιν τὴν ἐπικρατοῦσαν τεχνοτροπίαν πρότυπα πολὺ παλαιότερα. Ἐν τούτοις, παρ' ὅλα αὐτὰ τὰ προτερήματα, δὲν δύναται τις ἂν μὴ διαπιστώσῃ καὶ κάποιαν ἀνωριμότητα. Ἡ διάταξις τῶν μορφῶν καὶ τῶν σκηνῶν εἰς τοὺς τοίχους παρουσιάζει ἀνησυχίαν καὶ ἀπειρίαν. Τὸ ἴδιον θὰ εἶχε ἂν παρατηρήσῃ κανεὶς προκειμένου καὶ περὶ τῆς τεχνικῆς ἐκτελέσεως. Εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῶν προσώπων ὀρισμένων ἀπὸ τὰς ἀπεικονίσεις τῶν μεμονωμένων ἁγίων λείπει ἡ ἐσωτερικὴ δομὴ, οὕτω δὲ αἱ μορφαὶ παρουσιάζουν καταφανῆ πλαδαρότητα. Τοῦτο ἰδιαίτερος παρατηρεῖται εἰς τὰς εἰκόνας τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων, αἱ ὁποῖαι εἶναι ἔργα τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ, ὅπως δεικνύει ἡ ὑπογραφή του ἐπὶ τῆς γυμνῆς σπάθης τοῦ Ἁγίου Μερκουρίου. Ὑπάρχουν ὅμως εἰς τὸν Ἁγιον Κλήμεντα καὶ μορφαὶ μὲ τὴν γραμμικὴν καὶ διακοσμητικὴν σχηματοποίησιν ποῦ ἔρχεται ἀπὸ τὴν τέχνην τοῦ 12ου αἰῶνος. Ἀνάλογος διαφορὰ τεχνικῆς διακρίνεται καὶ εἰς τὰς συνθέσεις. Μὲ βάσιν τὸν διάφορον αὐτὸν τρόπον ἀποδόσεως τῶν μορφῶν καὶ μὲ ἄλλα ἀκόμη τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα θὰ ἦτο δυνατόν νὰ διαχωρισθῇ τὸ ἔργον τῶν δύο ἁγιογράφων εἰς τὸν Ἁγιον Κλήμεντα. Τὸν διαχωρισμὸν ἄλλωστε αὐτὸν ἐπεχείρησεν ἡδὴ ὁ κ. S. R a d o j c i c' (Les maîtres de l' ancienne peinture serbe [σερβ. μετὰ γαλλικῆς περιλήψεως], Beograd 1955, 19 κ.ἑξ. καὶ 114. Πρβ. τὸν ἴδιον καὶ εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθν. Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', Ἀθῆναι 1955, 435 κ.ἑξ.).

Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικήτα παρὰ τὸ Σουσερό, γενόμεναι περὶ τὸ 1307, δεικνύουν οὐσιαστικὴν ἐξέλιξιν τῆς τέχνης τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ. Ἀπὸ ἀπόψεως εἰκονογραφικοῦ προγράμματος αἱ διαφοραὶ μὲ τὸν Ἁγιον Κλήμεντα εἶναι σημαντικαί. Ἡ μακρὰ σειρά τῶν σκηνῶν ἀπὸ τὸν βίον τῆς Θεοτόκου, ποῦ καταλαμβάνει τὸν κυρίως ναὸν εἰς τὸν Ἁγιον Κλήμεντα, ἴσως διότι ἀρχικῶς ἐτιμᾶτο οὗτος εἰς ὄνομα τῆς Παναγίας Περιβλέπτου, δὲν ὑπάρχει πλέον εἰς τὸν Ἁγιον Νικήταν, ὅπως δὲν ὑπάρχουν καὶ αἱ σκηναὶ τῆς ΠΑ, αἱ θεωροῦμεναι ὡς προεικονίσεις τῆς Θεοτόκου, ποῦ καταλαμβάνουν εἰς τὸν Ἁγιον Κλήμεντα τοὺς τοίχους τοῦ ναοῦ. Ἀπεναντίας εἰς τὸν Ἁγιον Νικήταν πολλαπλασιάζονται αἱ σκηναὶ τοῦ Εὐαγγελίου καὶ τῶν Παθῶν. Ἀπὸ ἀπόψεως τεχνοτροπίας ἡ νεανικὴ ὀρμὴ καὶ τὸ πάθος, ποῦ εἶδομεν εἰς τὸν Ἁγιον Κλήμεντα, δὲν ὑπάρχουν πλέον ἐδῶ. Οἱ δύο ζωγράφοι, ὄριμοι πλέον καλλιτέχναι, ἐπέτυχον τὴν ἰσορροπίαν τῶν ἐκφραστικῶν των μέσων. Ἡ γραμμικὴ καὶ διακοσμητικὴ

σχεδιάσις τῶν μορφῶν, πού εἶδομεν εἰς τὸν Ἅγιον Κλήμεντα καὶ πού χαρακτηρίζει ἴσως τὴν τέχνην τοῦ Εὐτυχίου, ἔχει γίνει εἰς τὸν Ἅγιον Νικήταν ἀπαλωτέρα, ἐνῶ ἡ πλαδαρότης εἰς τὰς μεμονωμένας μορφὰς τοῦ Ἁγίου Κλήμεντος, πού φαίνεται ὅτι ἐξωγράφησεν ὁ Μιχαήλ, εἶναι ἐδῶ ὀλιγώτερον αἰσθητή. Εἰς τὴν ἐκτέλεσιν τῶν μορφῶν παρατηρεῖται μεγάλη ἀπλοποίησις καὶ ἐξαιρετικὴ ἐπιδεξιότης, πού κáμνουν, κατὰ τὴν παρατήρησιν τοῦ κ. Frolow (σ. XI), ὥστε αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικήτα νὰ δεικνύουν «τὴν στιγμὴν, ὅπου οἱ νεωτερισμοὶ μᾶς τέχνης γίνονται κτηθεῖσα πείρα, εἰς τὴν πραγματικότητά ρουτίνα».

Εἰς τὸ Παλαιὸν Ναγκορίτσινο (1318) τὸ σύστημα τῆς εἰκονογραφήσεως εἶναι ἐντελῶς διαφοροεικόν. Ὁ κύκλος τῶν σκηνῶν ἀπὸ τὸν βίον τῆς Θεοτόκου ἐπανέρχεται, ἀλλ' ὄχι μὲ τὴν ἕκτασιν πού εἶδομεν εἰς τὸν Ἅγιον Κλήμεντα. Ἐκτεταμένους ἐξ ἄλλου εἶναι ὁ κύκλος τῶν σκηνῶν τοῦ Εὐαγγελίου, τῶν Παθῶν καὶ τῶν μετὰ τὴν Ἀνάστασιν. Προστίθενται ὅμως ἐδῶ δύο νέοι μεγάλοι κύκλοι, ἀφ' ἑνὸς τοῦ βίου καὶ τῶν μαρτυριῶν τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, τοῦ πάτρωνος δηλαδὴ τῆς ἐκκλησίας, καὶ ἀφ' ἑτέρου ὁ κύκλος τοῦ Μηνολογίου, ἡ ἀπεικόνισις δηλαδὴ τῶν ἁγίων καὶ τῶν ἑορτῶν ὅλου τοῦ ἔτους μὲ τὴν σειρὰν πού ἀναγράφονται εἰς τὰ Μηναιῖα. Ἡ ἀπεικόνισις τοῦ βίου τοῦ ἁγίου, εἰς τὸν ὅποιον εἶναι ἀφιερωμένη ἡ ἐκκλησία, εἶναι συνήθης κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων. Ἀναφέρω προχείρως εἰς τὴν Θεσσαλονικὴν τὰς ἀπὸ τοῦ 1303 τοιχογραφίας εἰς τὸν ναῖσκον τοῦ Ἁγίου Εὐθυμίου ἐντὸς τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἁγίου Δημητρίου καὶ τὰς τελευταίως καθαρισθείσας εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον Ὁρφανόν. Ὅσον ἀφορᾷ τὸ Μηνολόγιον, αἱ εἰκόνες τοῦ Ναγκορίτσινο θὰ ἠδύναντο νὰ θεωρηθοῦν ὡς αἱ παλαιότεραι γνωσταὶ ἐπὶ τοίχου, ἂν δὲν ἐσφύζοντο αἱ ἀπὸ τοῦ 1230 εἰς τὸν ναὸν τῶν Ἁγίων Τεσσαράκοντα τοῦ Τυρνόβου τῆς Βουλγαρίας. Εἰς τὸ Ναγκορίτσινο καὶ ἡ διάταξις τῶν σκηνῶν ἐπὶ τῶν τοίχων διαφέρει οὐσιαστικῶς ἀπὸ τὸν Ἅγιον Κλήμεντα καὶ ἀπὸ τὸν Ἅγιον Νικήταν. Δὲν ἔχομεν δηλαδὴ ἐδῶ πλέον συνεχεῖς ζῶνας, εἰς τὰς ὁποίας ἡ μία σκηνὴ ἀκολουθεῖ τὴν ἄλλην ἄνευ διαχωρισμοῦ, κατὰ τὸ σύστημα τῶν μακεδονικῶν ἐκκλησιῶν. Εἰς τὸ Ναγκορίτσινο ἐκάστη σκηνὴ χωρίζεται ἀπὸ τὴν ἄλλην μὲ πλαίσιον, ἀποτελεῖ δηλαδὴ ἴδιον πίνακα. Ὡς πρὸς τὸν τρόπον δὲ αὐτὸν τῆς διατάξεως τῶν σκηνῶν τὸ Ναγκορίτσινο προαναγγέλλει, κατὰ τινὰ τρόπον, τὰς κρητικὰς διακοσμήσεις τοῦ 16ου αἰῶνος.

Λίαν ἐπιτυχῆς εἶναι εἰς τὸ Ἱερὸν ὁ τρόπος τῆς διατάξεως τῶν σκηνῶν καὶ τῶν μορφῶν τῶν ἁγίων. Οἱ ζωγράφοι μὲ μεγάλην ἄνεσιν ἠπλώσαν εἰς τὴν κόγχην, κάτω τῆς Πλατυτέρας, τὰς μεγαλοπρεπεῖς σκηνὰς τῆς Μεταλήψεως τῶν Ἀποστόλων καὶ τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν, τὰς ὁποίας διαχωρίζουν αἱ δύο στεναὶ ζῶναι μὲ τὰς προτομὰς ἱεραρχῶν κατενώπιον, ἐνδεδμενῶν λευκὰ πολυσταύρια φελώνια. Αἱ ζῶναι αὐταί, πού ἀποτελοῦν ἐξαιρετον

διακοσμητικὸν στοιχεῖον, δὲν ἀπαντοῦν ὅμοιαι, καθ' ὅσον τοῦλάχιστον γνωρίζω, εἰς ἄλλην ἐκκλησίαν τῆς Σερβίας προγενεστέραν τοῦ Ναγκορίτσινο, πλὴν ἴσως τῆς Ζίτσας, τῆς ὁποίας ὅμως ἡ διακόσμησις ἔχει ἀνανεωθῆ κατὰ τὸ μέγιστον αὐτῆς μέρος ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ ἀρχιεπισκόπου Σάββα Γ' (1307 - 15). Ἐκεῖ ἄλλωστε αἱ προτομαὶ τῶν ἱεραρχῶν εὐρίσκονται εἰς ἀπόστασιν ἢ μία τῆς ἄλλης καὶ ἀποτελοῦν χωριστοὺς πίνακας, εἶδος φρονητῶν εἰκόνων μὲ ἴδιον πλαίσιον, ὅπως κατὰ τοὺς αὐτοὺς περίπου χρόνους καὶ εἰς τὴν Μητρόπολιν τοῦ Μυστρᾶ. Τὰς ζώνας ὅμως αὐτὰς τῶν ἱεραρχῶν εὐρίσκομεν πανομοιούτους εἰς τὸν Ἅγιον Νικόλαον Ὁρφανὸν τῆς Θεσσαλονίκης, ἡ διακόσμησις τοῦ ὁποίου παρουσιάζει πολλὰ τὰ κοινὰ μὲ τὸ Ναγκορίτσινο (Πρβ. X y n g o p o u l o s, Thessalonique, 42 κ. ἔξ. καὶ πίν. 13 - 15). Ἡ ἄνεσις καὶ ἡ ἠρεμία τῆς ἀψίδος τοῦ Ναγκορίτσινο εὐρίσκονται εἰς πλήρη ἀντίθεσιν μὲ τὴν ἀνησυχίαν καὶ τὴν ἀβεβαιότητα ποὺ βλέπει κανεὶς εἰς τὴν ἀψίδα τοῦ Ἁγίου Κλήμεντος τῆς Ἀχρίδος, τοῦ πρώτου δηλαδὴ ἔργου τῶν δύο ζωγράφων. Τὰ εἰκοσιτρία ἔτη ποὺ ἐπέερασαν ἀπὸ τὴν πρώτην ἐκείνην διακόσμησιν μέχρι τῆς τελευταίας εἰς τὸ Ναγκορίτσινο ἐπέφεραν τὴν ὠρίμανσιν καὶ τὴν ἠρεμίαν εἰς τὴν τέχνην των. Εἰς τὰ ἴδια συμπεράσματα θὰ ἦδύνατο νὰ καταλήξῃ ἡ ἐξέτασις τῆς τεχνοτροπίας καὶ τῆς τεχνικῆς ἐκτελέσεως. Ἡ γραμμικὴ σχηματοποιήσις τῶν μορφῶν ἔχει αἰσθητῶς ὑποχωρήσει, χωρὶς βεβαίως νὰ ἐκλείψῃ ἔντελῶς. Ἡ ἐλευθερία ὅμως καὶ ἡ ἀπλοποιήσις τῆς ἐκτελέσεως ἔχουν γίνει μεγαλύτεραι, δεικνύουσαι τὴν χεῖρα ἐμπειρῶν πλέον ζωγράφων.

Αὐταὶ εἶναι μερικαὶ ἀπὸ τὰς παρατηρήσεις, ποὺ θὰ ἦδύνατο τις νὰ κάμῃ μελετῶν τοὺς πίνακας, τοὺς περιεχομένους εἰς τὸ τρίτον τοῦτο λεύκωμα τοῦ ἔργου, τοῦ ὁποίου ἡ ἐπιστημονικὴ διάταξις καὶ ἡ λαμπρὰ ἐμφάνισις ὀφείλονται εἰς τὰς φροντίδας τοῦ κ. Frolow. Ἐν ἀπὸ τὰ ἐξαιρετικῶς ἐνδιαφέροντα πορίσματα τῆς μελέτης τῶν ἔργων τούτων εἶναι ὅτι κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων ἡ τεχνοτροπία τῶν μακεδονικῶν τοιχογραφῶν παρουσιάζει αἰσθητὴν καὶ οὐσιώδη διαφορὰν ἀπὸ τὰ σύγχρονα ἔργα τῆς Κωνσταντινουπόλεως, τοῦλάχιστον ἐκεῖνα ποὺ ἤλθον μέχρι τοῦδε εἰς φῶς. Ὅσον καὶ ἂν ἠμφεσβητήθῃ τὸν τελευταῖον καιρὸν καὶ ἡ μερικὴ ἔστω αὐτοτέλεια τῆς τέχνης τῆς Μακεδονίας, αὕτη ἐν τούτοις παραμένει γεγονός πραγματικόν, τὸ ὁποῖον παραδέχεται καὶ ὁ κ. Frolow εἰς τὴν Εἰσαγωγὴν τοῦ λευκώματος (σ. XII). Τοῦ ἰδιαιτέρου δὲ αὐτοῦ χαρακτήρος τῆς τέχνης εἰς τὴν Μακεδονίαν αἱ ὀρίξαι εἶναι βαθύταται, φθάνουσαι μέχρι τοῦ 12ου ἀκόμη αἰῶνος. Δύναται συνεπῶς νὰ θεωρηθῇ ἀπολύτως ὀρθὸν τὸ συμπέρασμα τοῦ κ. Frolow (σ. VIII), ὅτι «ἡ τέχνη τῶν τοιχογραφῶν τῶν χρονολογούμενων περὶ τὸ 1300, ποὺ περιέχει τὸ λεύκωμα, παρουσιάζεται ὡς τὸ τέλος μᾶλλον ἢ ὡς ἡ ἀρχή».