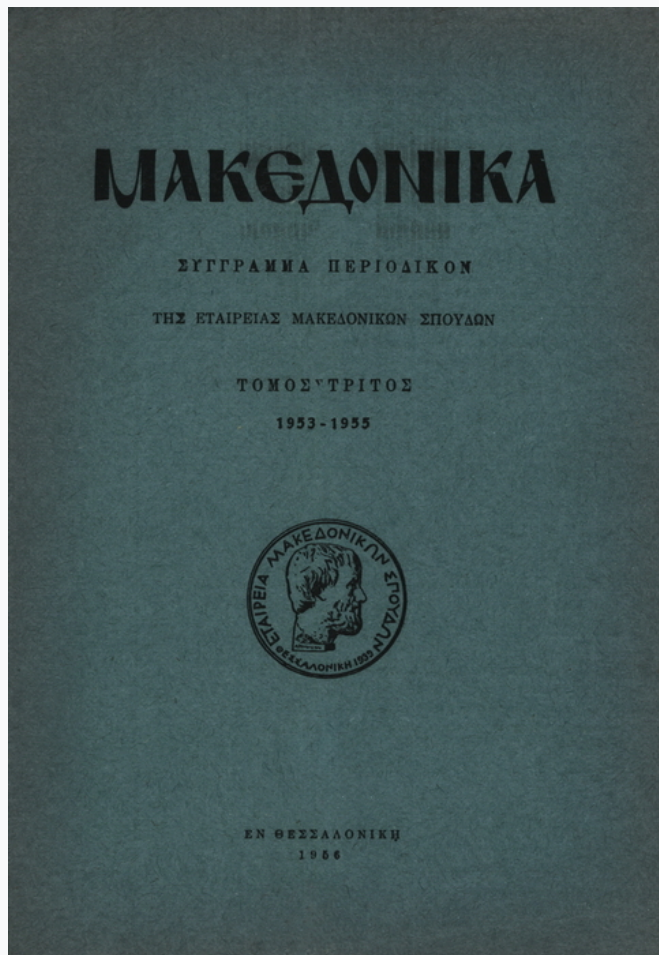


Μακεδονικά

Τόμ. 3 (1956)



Gabriel Millet , La peinture du moyen âge en Yougoslavie

A. Ξυγγόπουλος

doi: [10.12681/makedonika.1119](https://doi.org/10.12681/makedonika.1119)

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. (1956). Gabriel Millet , La peinture du moyen âge en Yougoslavie. *Μακεδονικά*, 3, 425–432.
<https://doi.org/10.12681/makedonika.1119>

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΑΙ

G a b r i e l M i l l e t, La peinture du moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Monténégro). Fascicule I. Album présenté par A. Frolow. Paris 1954. Σελίδες XV καὶ 94 πίνακες.

Τὸ λεύκωμα τοῦτο, τὸ πρῶτον σειρᾶς ὁμοίων, τὰ ὁποῖα πρόκειται ν' ἀκολουθήσουν, περιλαμβάνει πολυτίμους φωτοτυπίας, γενομένας ἐκ φωτογραφιῶν, πού εἶχε λάβει ὁ ἀείμνηστος Γαβριὴλ Millet κατὰ τὰς ἐπανελημμένας ἀποστολάς του εἰς τὴν Σερβίαν, καὶ ἐκ σχεδίων τῆς συνοδευούσης αὐτὸν συζύγου του Σοφίας Millet. Ὁ Millet, ὁ ὁποῖος εἰς τὴν πραγματικότητα εἶναι ὁ κυρίως γνωρίσας εἰς τὴν διεθνή ἐπιστήμην τὰ μνημεῖα τῆς Σερβίας, ἐπεσκέφθη τὴν χώραν αὐτὴν τὸ πρῶτον κατὰ τὸ 1906. Αἱ σημειώσεις, αἱ φωτογραφαί καὶ τὰ σχέδια, τὰ ὁποῖα ἀπεκόμισεν ἀπὸ τὴν πρώτην του αὐτὴν γνωριμίαν μὲ τὰ μνημεῖα τῆς Σερβίας, τοῦ ἔδωκαν τὸ ὕλικόν διὰ τὸ σοφὸν βιβλίον του L' ancien art serbe. Les églises (Παρίσιοι 1919) καὶ τὸν ἐβοήθησαν εἰς τὸ μνημειῶδες ἔργον του Recherches sur l' iconographie de l' Evangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles (Παρίσιοι 1916). Ἀπὸ τοῦ 1924 μέχρι τοῦ 1933 ὁ Millet ἐπεσκέφθη πέντε ἀκόμη φορὰς τὴν Σερβίαν συμπληρῶν τὰς παρατηρήσεις του καὶ ἀποκομίζων ἐκάστοτε μέγαν ἀριθμὸν φωτογραφιῶν καὶ σχεδίων. Οὕτω ἡδυνήθη νὰ συμπληρώσῃ ὠρισμένα κενὰ τοῦ περὶ τῆς παλαιᾶς σερβικῆς ἀρχιτεκτονικῆς βιβλίου του μὲ τὸ μακρὸν ἄρθρον Etudes sur les églises de Rascie, τὸ δημοσιευθὲν εἰς τὸν Α' τόμον (Παρίσιοι 1930) τῆς ὑπὸ τὴν διεύθυνσίν του συλλογῆς μελετῶν ὑπὸ τὸν τίτλον L' art byzantin chez les Slaves.

Ἡ ζωηρὰ ἐπιθυμία τοῦ Millet νὰ ἐκδώσῃ εἰδικὸν σύγγραμμα περὶ τῆς ζωγραφικῆς τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Σερβίας δυστυχῶς δὲν ἐπραγματοποιήθη, τὸ δὲ πολῦτιμον φωτογραφικὸν ὕλικόν, τὸ ὁποῖον ὁ ἐκλιπὼν διδάσκαλος μὲ τόσους κόπους εἶχε συγκεντρώσει, ἔμενεν οὕτω ἀχρησιμοποίητον ἀπὸ τοὺς ἐρευνητάς. Τὴν δημοσίευσιν τοῦ ὕλικου τούτου κατόπιν εἰσηγήσεως τοῦ καθηγητοῦ κ. Ἀνδρέου Grabar ἀπεφάσισε ν' ἀναλάβῃ τὸ εἰς Παρισίους ἐδρεῖον Ἐθνικὸν κέντρον ἐπιστημονικῆς ἐρεῦνης (Centre national de la recherche scientifique). Ἡ ὅλη ἐργασία ἀνετέθη εἰς τὸν διαπρεπῆ βυζαντινολόγον κ. Ἀνατόλιον Frolow, ὁ ὁποῖος ἡδυνήθη νὰ φέρῃ εἰς πέρας μὲ ἐξαιρετικὴν ὁμολογουμένως ἐπιτυχίαν τὴν ἔκδοσιν τοῦ Α' τούτου λευκώμα-

τος καὶ νὰ συντάξῃ τὸ βραχύ, ἀλλ' ἐξόχως διαφωτιστικὸν ἐπεξηγηματικὸν κείμενον, ὅπου δίδονται αἱ ἀπαραίτητοι περὶ ἐκάστου τῶν δημοσιευομένων μνημείων πληροφορίες καὶ πλήρης ἢ πρὸς αὐτὸ σχετικὴ βιβλιογραφία. Οἱ ἐκτελέσαντες ὁμοίαν ἐργασίαν εἶναι εἰς θέσιν νὰ ἐκτιμήσουν δεόντως τοὺς κόπους, τοὺς ὁποίους ὁ κ. Frolow κατέβαλε, διὰ τὴν ταξινόμησιν τοῦ φωτογραφικοῦ ὕλικου, καὶ μάλιστα μακρὰν τῆς χώρας, ὅπου τὰ ἀπεικονιζόμενα ζωγραφικὰ μνημεῖα εὐρίσκονται, γεγονὸς δυσχεραίνειν ἀκόμη περισσότερον τὴν ἐργασίαν τῆς κατατάξεως καὶ τοῦ ταυτισμοῦ τῶν φωτογραφιῶν. Ἀκριβῶς δὲ τὸ ὅτι ἡ ἐργασία ἐγένετο μακρὰν τῆς Γιουγκοσλαβίας εἶναι ἴσως ἡ αἰτία κάποιας ἀσαφείας, παρατηρουμένης εἰς τὴν διάκρισιν τῶν διαφόρων στρωμάτων τοιχογραφιῶν εἰς τὰ εἰκονιζόμενα μνημεῖα καθὼς καὶ εἰς τὴν χρονολογίαν τῶν διαφόρου ἐποχῆς διακοσμήσεων, αἱ ὁποῖαι ὑπάρχουν εἰς τὸ ἱδιον μνημεῖον. Ἡ ἀσάφεια ὅμως αὕτη ἀσφαλῶς δὲν προέρχεται ἀπὸ ἄγνοιαν τῶν πραγμάτων, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ γεγονός, ὅτι τὰ παλαιὰ αὐτὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα δὲν ἔχουν ἀκόμη λεπτομερῶς μελετηθῇ.

Εἰς τὸ πρῶτον τοῦτο λεύκωμα ἀπεικονίζονται τὰ παλαιότερα ἐπὶ τοῦ σημερινοῦ σερβικοῦ ἐδάφους σφζόμενα ζωγραφικὰ μνημεῖα, τὰ περιλαμβανόμενα μεταξὺ τῶν μέσων τοῦ 11ου καὶ τῶν μέσων τοῦ 13ου αἰῶνος. Τὰ μνημεῖα αὐτὰ δύνανται νὰ διαιρεθοῦν γεωγραφικῶς εἰς δύο ομάδας, εἰς τὰ τῆς Βορείου Μακεδονίας, δηλαδὴ τῆς βυζαντινῆς Σερβίας, τὰ ὅποια εἶναι καὶ τὰ παλαιότερα, καὶ εἰς τὰ τῆς περιοχῆς τῆς Ρασκίας. Ἀνάγκη νὰ ἴδωμεν πρῶτον τὰ σπουδαιότερα τῶν ζωγραφικῶν μνημείων, τῶν εἰκονιζομένων εἰς τὸ λεύκωμα, διὰ νὰ φθάσωμεν εἰς τὰ συμπεράσματα, τὰ προκύπτοντα ἀπὸ τὴν μελέτην των.

Ἡ Ἀγία Σοφία τῆς Ἀχρίδος ἰδρῦθη ἀρχικῶς ὑπὸ τοῦ ἐπισκόπου Ἀχριδῶν Λέοντος (1037 - 1056). Ἐκτοτε ὑπέστη πολλὰς μεταρρυθμίσεις καὶ ἐπαναζωγραφήσεις, αἱ ἀρχαιότεραι ὅμως διασωθεῖσαι εἰς αὐτὴν τοιχογραφίαι εἶναι σύγχρονοι πρὸς τὴν κτίσιν τοῦ μνημείου, ἀνήκουν δηλαδὴ εἰς τὸ δεύτερον τέταρτον τοῦ 11ου αἰῶνος. Μία προσωπογραφία ἐκεῖ ὑπάρχουσα ὑπετέθη ὅτι εἰκονίζει τὸν πρωτοσεβαστοκράτορα Ἰσαὰκ, τὸν μετέπειτα αὐτοκράτορα Ἰσαὰκ Α' Κομνηνὸν (1057 - 1059), ὁ ὁποῖος ἐθεωρήθη ὡς ὁ ἰδρυτὴς τοῦ ναοῦ. Τὴν ὑπαρξιν ὅμως τῆς προσωπογραφίας ταύτης τελευταῖον ὁ κ. Λιουμπίνκοβιτς θεωρεῖ ὅλως φανταστικὴν. Τὴν ὑπόθεσιν τέλος Βουλγάρων ἱστορικῶν, ὅτι πρόκειται περὶ μνημείου, ἀνεγερθέντος κατὰ τὴν βουλγαρικὴν κατοχὴν τοῦ τσάρου Βόριδος (927 - 968) ἢ ἐπὶ τοῦ Σαμουήλ (996 - 1014), ὁ κ. Frolow ἀπορρίπτει ἀσυζητητί, καὶ δικαίως, ἐφ' ὅσον οὐδεμία περὶ τούτου ὑπάρχει γραπτὴ μαρτυρία.

Ἡ ἐκκλησία τῆς Μονῆς τοῦ Ἀγίου Παντελεήμονος εἰς τὸ Νέρεξι παρὰ τὰ Σκόπια, μνημεῖον, γενόμενον γνωστότατον, ἀφ' ὅτου ἀπεκαλύφθησαν αἱ κοσμοῦσαι αὐτὸ περίφημοι τοιχογραφίαι, ἰδρῦθη συμφώνως πρὸς τὴν σφ-

ζομένην ἐπιγραφὴν κατὰ τὸ 1164, σύγχρονοι δὲ εἶναι καὶ αἱ τοιχογραφίαι του. Εἰς τὴν κτητορικὴν ἐπιγραφὴν ἀναφέρεται ὅτι ὁ ναὸς ἱδρυθῆ «ἐκ συνδρομῆς κυροῦ Ἀλεξίου τοῦ Κομνηνοῦ καὶ υἱοῦ τῆς πορφυρογεννήτου κυρᾶς Θεοδώρας». Τὸν Ἀλέξιον τοῦτον ὁ Κοντακῶφ ἐθεώρει ὡς τὸν μετέπειτα αὐτοκράτορα Ἀλέξιον Β' Κομνηνὸν (1180 - 1183), ἀλλ' ἡ ὑπόθεσις αὐτῇ, ὅπως παρατηρεῖ καὶ ὁ κ. Frolow, δὲν εἶναι διόλου πιθανή. Πρόκειται ἀπλῶς περὶ μέλους τῆς βασιλευούσης δυναστείας τῶν Κομνηνῶν.

Σύγχρονοι περίπου ἦσαν καὶ αἱ τοιχογραφίαι τῆς καταστραφεῖσης, φαίνεται, ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου Γεωργίου εἰς τὴν θέσιν Τζουρτζέβι Στουπόβι (Στυλοὶ ἢ πύργοι τοῦ Ἀγίου Γεωργίου) παρὰ τὸ Νόβι Παζάρ, ἡ ὁποία ἐκτίσθη ὀλίγον πρὸ τοῦ 1168 ὑπὸ τοῦ Στεφάνου Νεμάνια. Εὐτυχῶς αἱ πολῦτοιμοι τοιχογραφίαι τοῦ μνημείου εἶχον φωτογραφηθῇ ὑπὸ τοῦ Millet καὶ ἐξ αὐτῶν πλέον εἶναι δυνατὸν νὰ λάβωμεν ἰδέαν τῆς σημασίας των.

Περὶ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Κουρμπίνβο παρὰ τὴν λίμνην τῆς Πρέσπας οὐδεμίαν ὑπάρχει γραπτὴ πληροφορία. Αἱ σημαντικαὶ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τούτου, γενόμεναι τὸ πρῶτον γνωστὰί μόνις τὸ 1940, τοποθετοῦνται ὑπὸ τοῦ κ. Frolow μὲ πολλὴν πιθανότητα εἰς τὸ δεύτερον ἡμῖς τοῦ 12ου αἰῶνος.

Εἰς τὴν μεγάλην Μονὴν τῆς Στουπένιτσας ἐκτὸς τῶν ὀλίγων τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Νικολάου, γενομένων εἰς τὰ τέλη πιθανῶς τοῦ 12ου αἰῶνος, ἰδιαιτέραν σημασίαν ἔχει ὁ γραπτὸς διάκοσμος τῆς ἐκκλησίας τῆς Θεοτόκου. Ὁ ναὸς οὗτος ἐκτίσθη ὀλίγον μετὰ τὸ 1183, ἀλλ' αἱ τοιχογραφίαι του ἔγιναν συμφώνως πρὸς τὴν εὐρεθεῖσαν ἐπιγραφὴν κατὰ τὸ 1208 - 9. Ἐπίσης εὐρέθη ἐκεῖ καὶ ἡ ὑπογραφή τοῦ Ἑλλήνος ζωγράφου, τοῦ ἐκτελέσαντος τὴν διακόσμησιν ταύτην. Δυστυχῶς ἡ φθορὰ τῆς ὑπογραφῆς, πανομοιότυπον τῆς ὁποίας ἐδημοσίευσεν ὁ κ. S. Radojčić εἰς τὸν Α' τόμον τῶν Πεπραγμένων τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου (σ. 435, εἰκ. 1), εἶναι τοιαύτη, ὥστε νὰ μὴ εἶναι εὐκόλος ἡ ἀνάγνωσις τοῦ ὀνόματος.

Ὀλίγαι εἶναι αἱ τοιχογραφίαι εἰς τὸν ναὸν τῆς Ἀναλήψεως τῆς Ζίτσας, αἱ γενομέναι μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1219 καὶ 1235, καὶ τοῦτο, διότι τὸ μεγαλύτερον μέρος τοῦ ναοῦ διεκοσμήθη ἐκ νέου ἐπὶ τῶν ἡμερῶν τοῦ ἀρχιεπισκόπου Σάββα Γ' (1307 - 1315).

Ἡ Μονὴ τῆς Ἀναλήψεως τοῦ Μιλέσεβο διασφύζει ἄθικτον σχεδὸν τὸ μεγαλύτερον μέρος τῆς ἐξόχως ἐνδιαφερούσης διακοσμῆσεώς της, γενομένης μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1230 καὶ 1237 ὑπὸ τοῦ κράλη Βλαδισλάβου, τοῦ ὁποίου ὑπάρχει ἐκεῖ καὶ ἡ γνωστοτάτη ἐξαιρετικῆς τέχνης προσωπογραφία.

Ἄν εἰς τὰ μνημεῖα ταῦτα προσεθεοῦν καὶ αἱ ὀλίγαι τοιχογραφίαι τῆς Βοδοτσᾶς (πιθανῶς τῆς παλαιᾶς μητροπόλεως Στρουμίτζης) καὶ τῆς Μοράτσας (1252), ἔχομεν τὸ σύνολον τῶν εἰς τὸ πρῶτον τοῦτο λεύκωμα δημοσι-

ενομένων ζωγραφικῶν ἔργων, τῶν εὐρισκομένων ἐπὶ τοῦ ἐδάφους τῆς σημερινῆς Σερβίας.

Ἡ μελέτη τῶν μνημείων τούτων ἔχει ἐξαιρετικὸν ἐνδιαφέρον διὰ τὸν ἀσχολούμενον μὲ τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν καὶ μὲ τὰ προβλήματα, τὰ ὁποῖα παρουσιάζει αὕτη εἰς τὴν Μακεδονίαν καὶ εἰς τὰ Βαλκάνια.

Εἶναι πράγματι καταπληκτικὴ ἡ ὁμοιότης, ἡ παρατηρουμένη μεταξὺ τῶν περισσοτέρων ἐκ τῶν τοιχογραφιῶν τούτων, ὅπως τῆς Ἀγίας Σοφίας τῆς Ἀχρίδος, τῆς Παναγίας εἰς τὴν Μονὴν τῆς Στουπένιτσας, τοῦ Κουρμπίνωβο καὶ ἄλλων ἀκόμη, πρὸς τὰς συγχρόνους, τὰς σωζομένας εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν καὶ τῆς Ἀγίας Σοφίας, αἱ ὁποῖαι τελευταῖον ἤλθον εἰς φῶς καὶ ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ τοῦ κ. Σ. Πελεκανίδου εἰς τὸν Α' τόμον τῶν Πεπραγμένων τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου (σ. 404 κ. ἑξ. καὶ πίν. 81 - 83). Μεγίστη ἐπίσης εἶναι ἡ συγγένεια τούτων καὶ πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Καστοριάς. Ἀλλὰ τὰς ὁμοιότητας αὐτὰς εὐρίσκομεν καὶ εἰς μνημεῖα ἀποκέντρων βυζαντινῶν πόλεων. Μεταξὺ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας εἰς τὴν Μονὴν Στουπένιτσας καὶ τῶν ὀλίγων συγχρόνων, αἱ ὁποῖαι διεσώθησαν εἰς τὴν Μητρόπολιν τῆς Καλαμπάκας καὶ εἰς τὴν ἡρειπωμένην βασιλικὴν τῶν Σερβίων, ἡ συγγένεια εἶναι ἀναμφισβήτητος.

Ἡ ὁμοιότης αὕτη ἐξηγεῖται εὐκόλως, ἂν λάβωμεν ὑπ' ὄψιν τὸ γεγονός, ὅτι αἱ διακοσμήσεις αὐταὶ τῆς Σερβίας εἶναι ἔργα ἑλληνικῶν χειρῶν. Ἐκτὸς τῆς διασωθείσης ὑπογραφῆς τοῦ Ἑλληνος ζωγράφου εἰς τὴν Παναγίαν τῆς Μονῆς Στουπένιτσας, ἑλληνικαὶ εἶναι αἱ ἐπιγραφαί, αἱ συνοδεύουσαι τὰς σκηνὰς καὶ τὰς μορφὰς τῶν ἁγίων εἰς τὴν Ἀγίαν Σοφίαν τῆς Ἀχρίδος, εἰς τὸ Νέρεζι, εἰς τὸ Τζουρτζέβι Στουπόβι, εἰς τὸ Κουρμπίνωβο. Βεβαίως αἱ ἐπιγραφαὶ δὲν εἶναι πάντοτε ἀσφαλὲς τεκμήριον, διότι, ὅπως εἶχε παρατηρήσει καὶ ὁ Millet (*Recherches sur l' iconographie de l' Evangile*, 632), «πρέπει νὰ ἔχη τις ὑπ' ὄψει τοῦ ὅτι τὰ κείμενα ταῦτα πολλάκις ἐπανεζωγραφήθησαν καὶ μετεβλήθησαν». Ἀνεξαρτήτως ὅμως τῆς γλώσσης τῶν ἐπιγραφῶν, παραμένει πάντοτε ἡ ἀναμφισβήτητος ὁμοιότης πρὸς τὰ μνημεῖα τῆς Μακεδονίας, τινὰ τῶν ὁποίων ἐμνημονεύσαμεν ἀνωτέρω. Καὶ τοῦτο, νομίζω, εἶναι τὸ ἀσφαλέστερον τεκμήριον.

Τοῦτο ἡμφεσβητήθη ὑπὸ τινων, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι ὑπὸ τοῦ κ. A. Grabar (*La peinture byzantine*, Genève 1953, 143), κατὰ τὴν γνώμην τοῦ ὁποίου εἰς τὴν ὑπὸ τοῦ κράλη Βλαδισλάβου ἰδρυθεῖσαν καὶ διακοσμηθεῖσαν ἐκκλησίαν τῆς Μονῆς τοῦ Μιλέσεβο, ὅπως εἶδομεν ἀνωτέρω, μεταξὺ τοῦ 1230 καὶ τοῦ 1237 «οὔτε ὁ ἰδρυτὴς τῆς ἐκκλησίας ταύτης οὔτε πιθανῶς οἱ καλλιτέχναι, οἱ ἐκεῖ ἐργασθέντες, εἶναι πλέον Ἕλληνες, ὅπως εἰς τὸ Νέρεζι καὶ εἰς τὴν Ἀχρίδα εὐρισκόμεθα ἐνώπιον Σέρβων ζωγράφων». Καὶ οἱ μὲν ἰδρυταί, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἀγίαν Σοφίαν τῆς Ἀχρίδος καὶ τὸ

Νέρεζι, δὲν ἦσαν βεβαίως Ἕλληνες, ἐφ' ὅσον οὗτοι ἦσαν οἱ κράλαι τῆς Σερβίας καὶ ἄλλοι Σέρβοι πρίγκιπες ἢ ἄρχοντες. Οἱ ζωγράφοι ὅμως ἦσαν, κατὰ τοὺς χρόνους τοῦλάχιστον τούτους, ἀποκλειστικῶς Ἕλληνες. Τοῦτο παραδέχεται ἀνεπιφυλάκτως ὁ κ. Frolow. «Οὐδεμία ἀμφιβολία, γράφει οὗτος, ὅτι αἱ παλαιότεραι τοιχογραφίαι εἶναι ἔργα τῶν Βυζαντινῶν. Εἰς μέλλων βασιλεὺς (πρόκειται περὶ τῆς ὑποτιθεμένης προσωπογραφίας τοῦ Ἰσαὰκ Κομνηνοῦ) εἰκονίσθη εἰς τὴν Ἀγίαν Σοφίαν τῆς Ἀχρίδος ὑπὸ τὴν ιδιότητά του ὡς ἰδρυτοῦ, ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφὴ τοῦ Νέρεζι ἀναφέρει ἓνα πορφυρογέννητον καὶ γνωρίζομεν ὅτι διὰ τὴν διακόσμησιν τῆς Ζίτσας ὁ Ἅγιος Σάββας ἐκάλεσε τεχνίτας ἐκ Κωνσταντινουπόλεως. Ἕλληνες ζωγράφοι ὑπέγραψαν εἰς νεωτέραν ἀκόμη ἐποχὴν τὰς συνθέσεις ἐπὶ παραδείγματι τοῦ Ναγκορίτσινου». Ἐν συνεχείᾳ ὁ κ. Frolow διερωτᾷται : «Ἀλλὰ οἱ Ἕλληνες αὐτοὶ ἤρχοντο ὅλοι ἀπὸ τὴν αὐτοκρατορικὴν πόλιν ; Ποῦ καὶ πότε ἐφανερώθη τὸ πρῶτον ἡ μεγαλοφυΐα τῶν ἐντοπίων καλλιτεχνῶν ;».

Τὰ ἐρωτήματα ταῦτα εἶναι εὐλογα. Ὡς πρὸς τὸ πρῶτον ὁ κ. Frolow, ὅπως καὶ ἡ πλειονότης ἴσως τῶν ἐρευνητῶν, δὲν θὰ εἶχον μεγάλας δυσκολίας, διὰ νὰ εὗρουν τὴν ὀρθὴν ἀπάντησίν του, ἂν δὲν ἐλησμόνουν τὴν Θεσσαλονίκην, ἡ ὁποία οὐσιαστικῶς ὑπῆρξε τὸ πνευματικὸν καὶ καλλιτεχνικὸν κέντρον καὶ τῆς Μακεδονίας καὶ τῶν Βαλκανίων γενικώτερον. Περὶ τούτου πείθουν τὰ πολυάριθμα ζωγραφικὰ μνημεῖα, ψηφιδωτὰ καὶ τοιχογραφίαι, ποὺ ἀπεκαλύφθησαν κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς Θεσσαλονίκης καὶ ποὺ διαφωτίζουν κατὰ τρόπον ὀριστικὸν τὴν ἐξέλιξιν τῆς τέχνης εἰς τὴν Μακεδονίαν καὶ εἰς τὰ Βαλκάνια. Εἰς τὰ μνημεῖα ταῦτα δύναται ν' ἀνεύρῃ ὁ ἐρευνητὴς τὴν καταγωγὴν τῆς περιφήμου μακεδονικῆς ζωγραφικῆς, ὅπως ἀπεκάλεσεν ὁ Millet τὴν λαμπρὰν ἐκείνην τεχνοτροπίαν, τὴν ὁποίαν ἠκολούθησαν κατὰ τοὺς χρόνους τῶν Παλαιολόγων οἱ διακοσμήσαντες τὰς ἐκκλησίας τῆς Μακεδονίας, τοῦ Ἀγίου Ὁρους καὶ τῆς Σερβίας. Θεσσαλονικεῖς ἀναμφιβόλως ἦσαν οἱ περισσότεροι ζωγράφοι, οἱ ἐκτελέσαντες τὰς τοιχογραφίας εἰς τὰς πολυάριθμους ἐκκλησίας, τὰς ὁποίας ἀνήγειραν εἰς τὴν Σερβίαν οἱ κράλαι καὶ ἰδίως ὁ Μιλούτιν.

Ὑποστηρίζεται συνήθως ὅτι οἱ ζωγράφοι, οἱ ἐκτελέσαντες τὸ 1164 τὰς περιφήμους τοιχογραφίας τοῦ Νέρεζι παρὰ τὰ Σκόπια, μετεκλήθησαν ἐκ Κωνσταντινουπόλεως. Εἰς τὴν γνώμην αὐτὴν συνετέλεσε πιθανώτατα τὸ γεγονός, ὅτι εἰς τὴν κτητορικὴν ἐπιγραφὴν, ὅπως εἶδομεν, ἀναφέρεται ὡς ἰδρυτῆς μέλος τῆς βασιλευούσης δυναστείας τῶν Κομνηνῶν. Ἀλλὰ διὰ τὴν τέχνην τῆς Κωνσταντινουπόλεως κατὰ τὸν 12^{ον} αἰῶνα οὐδὲν σχεδὸν γνωρίζομεν, διότι ἐκεῖ οὐδὲν ἄλλο μνημεῖον διεσώθη πλὴν τῶν ψηφιδωτῶν προσωπογραφιῶν τοῦ Ἰωάννου Κομνηνοῦ καὶ τῆς οἰκογενείας του, αἱ ὁποῖαι ἀνευρέθησαν εἰς τὴν Ἀγίαν Σοφίαν. Ἀπεναντίας πολὺ ἰσχυρότεροι εἶναι αἱ ἐνδείξεις, αἱ πείθουσιν ὅτι οἱ τεχνῖται τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Νέρεζι προ-

ήρχοντο ἐκ Θεσσαλονίκης. Ἐκτὸς ἄλλων τὸ πρότυπον τοῦ περιφήμου Ἐπιταφίου Θρήνου τοῦ Νέρεζι ὑπῆρχεν εἰς τὴν Θεσσαλονίκην, εἰς τὸ δεύτερον στρώμα τῶν τοιχογραφιῶν, αἱ ὁποῖαι ἐκόσμουν τὴν Παναγίαν τῶν Χαλκῶν καὶ εἶχον γίνεи κατὰ τὸν 12ον αἰῶνα. Ἡ πολύτιμος αὐτὴ παρὰστασις, ἡ εὐρισκομένη εἰς τὸν νάρθηκα τῆς ἐκκλησίας ταύτης, δὲν σφίζεται πλέον, εὐτυχῶς ὁμῶς ὑπάρχουν φωτογραφίαι τῆς, πείθουσαι περὶ τῆς ὑφισταμένης στενῆς σχέσεως μεταξὺ αὐτῆς καὶ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Νέρεζι.

Εἶναι ἀληθὲς ὅτι εἰς τὰς παλαιὰς βιογραφίας τοῦ Ἀγίου Σάββα καὶ τοῦ Στεφάνου Νεμάνια ἀναφέρεται ὅτι οὗτοι ἐκάλεσαν ζωγράφους ἐκ Κωνσταντινουπόλεως διὰ τὴν διακόσμησιν τῶν ἐκκλησιῶν, τὰς ὁποίας ἀνῆγειραν. Ἀλλὰ περὶ τοῦ ἔργου τῶν ζωγράφων τούτων οὐδὲν γνωρίζομεν. Τὰ ἐλάχιστα λείψανα ἀπὸ τὴν ἀρχικὴν διακόσμησιν τῆς Ζίτσας, διὰ τὴν ὁποίαν ὁ βιογράφος τοῦ Ἀγίου Σάββα ἀναφέρει ὅτι ἐκλήθησαν ζωγράφοι ἐκ τῆς Βασιλευούσης, εἶναι εἰς τοιαύτην κατάστασιν, ὥστε νὰ μὴ εἶναι δυνατὰ λεπτομερεῖς συγκρίσεις. Τὸ διασωθὲν ὁμῶς μικρὸν τμῆμα τοιχογραφίας, τὸ προερχόμενον ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τοῦ Ράς, ἔχει ἰδιαιτέραν σημασίαν. Ὅπως δηλαδὴ ἀπέδειξεν ὁ κ. Radojčić (Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Α', 434 καὶ πίν. 102), τοῦτο ἐγένετο ἀσφαλῶς ὑπὸ τοῦ ἰδίου τεχνίτου, τοῦ ἐκτελέσαντος τὴν διακόσμησιν, ἐκ τῆς ὁποίας προέρχεται τὸ μικρὸν τεμάχιον τοιχογραφίας μὲ τὰς κεφαλὰς τοῦ Πέτρου καὶ Παύλου εἰς τὴν ἀγιορειτικὴν Μονὴν Βατοπεδίου. Τὸ τμῆμα δὲ τοῦτο τῆς τοιχογραφίας τοῦ Βατοπεδίου προέρχεται, ὅπως μὲ μεγάλην πιθανότητα ὑπεστήριξεν ὁ κ. Radojčić, ἀπὸ τὴν διακόσμησιν τῆς τραπέζης τῆς μονῆς, γενομένην συμφώνως πρὸς τὰς πηγὰς δαπάναις τοῦ Στεφάνου Νεμάνια καὶ τοῦ Ἀγίου Σάββα. Ὁ ἐκτελέσας τὰς δύο αὐτὰς διακοσμήσεις Ἕλλην ζωγράφος εἶναι πολὺ λογικώτερον νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι προήρχετο ἀπὸ τὸ ἐγγὺς εὐρισκόμενον καλλιτεχνικὸν κέντρον, τὴν Θεσσαλονίκην, καὶ ὄχι ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολιν.

Ἡ παρουσία Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν εἰς τὴν Σερβίαν κατὰ τοὺς χρόνους ἰδίως τοῦ κράλη Μιλούτιν (1282 - 1321) εἶναι γεγονὸς ἀναμφισβήτητον, ὅπως ἀποδεικνύουν αἱ σφζόμεναι ἑλληνικαὶ τῶν ὑπογραφαί. Ἕλληνες ἦσαν ὁ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς καὶ ὁ Εὐτύχιος, τῶν ὁποίων αἱ ὑπογραφαὶ σφζονται εἰς τὸν Ἅγιον Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος (1295), εἰς τὸ Ναγκορίτσινο (1317), εἰς τὸν Ἅγιον Νικήταν (μεταξὺ 1307 καὶ 1320), ἴσως δὲ ἀκόμη εἰς τὴν Πρισερένν καὶ τὸν Περλεπέν (τὴν βυζαντινὴν Πρίλαπον). Περὶ τούτων ὑπῆρχεν ἄλλοτε ἡ γνώμη, ὅτι εἶχον μεταβῆ εἰς τὴν Σερβίαν ἐκ Κωνσταντινουπόλεως. Σήμερον ὁμῶς φαίνεται πολὺ πιθανώτερον ὅτι πατρίς τῶν ἦτο ἡ Θεσσαλονίκη. Περὶ τούτου πείθει ἡ ἀναμφισβήτητος ὁμοιότης τῆς τέχνης τῶν ζωγραφιῶν τῶν πρὸς τὰς ἀπὸ τοῦ 1303 τοιχογραφίας, τὰς ἀποκαλυφθεῖσας εἰς τὸν ναῖσκον τοῦ Ἀγίου Εὐθυμίου ἐντὸς τῆς βασιλικῆς τοῦ Ἀ-

γίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, ὅπως ἐπίσης καὶ πρὸς τὴν διακόσμησιν τοῦ ναοῦ τοῦ Πρωτάτου εἰς τὰς Καρυὰς τοῦ Ἁγίου Ὁρους, τὰς ἐκ παλαιᾶς παραδόσεως ἀποδιδόμενας, ὡς γνωστόν, εἰς τὸν ἐκ Θεσσαλονίκης Μανουὴλ Πανσέληνον.

Μετὰ τοὺς χρόνους τοῦ Μιλούτιν αἱ μαρτυρίαι περὶ τῆς παρουσίας Ἑλλήνων ἀγιογράφων εἰς τὴν Σερβίαν εἶναι ἀληθές ὅτι γίνονται ὀλιγώτεροι, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ ἐκλείψουν παντελῶς. Τοῦτο ἀποδεικνύει ἡ εἰς τὰς μεταξὺ τοῦ 1341 καὶ τοῦ 1348 γενομένης τοιχογραφίας τοῦ Λέσνοβο σφζομένη ἑλληνικὴ ὑπογραφή, ἐκ τῆς ὁποίας ὅμως ἔχει ἀποτριβῇ τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου.

Κατὰ τοὺς χρόνους τούτους ἐμφανίζονται εἰς τὴν Σερβίαν οἱ ἀποκληθέντες «*pictores Graeci*», οἱ Ἕλληνες δηλαδὴ ζωγράφοι, οἱ ἐλθόντες ἐκ τῆς Ἰταλίας καὶ ἐκ τῶν ἀκτῶν τῆς Ἀδριατικῆς καὶ ἀσχοῦντες τὴν τέχνην τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως, ἰσχυρῶς ὅμως ἐπηρεασμένην ἀπὸ τὴν Ἰταλίαν. Οὗτοι οὐδόλως πρέπει νὰ συγχέωνται πρὸς τοὺς ἐκ Μακεδονίας καὶ μάλιστα ἐκ Θεσσαλονίκης Ἕλληνας ζωγράφους, τοὺς ἐργασθέντας εἰς τὴν Σερβίαν κατὰ τοὺς χρόνους τοῦ Μιλούτιν καὶ τῶν ὁποίων ἡ τέχνη εἶναι ἀπολύτως ὁρθόδοξος.

Μετὰ τ' ἀνωτέρω λεχθέντα ἡ ἀπάντησις εἰς τὸ δευτέρον ἐρώτημα τοῦ κ. Frolow «Ποῦ καὶ πότε ἐφανερώθη ἡ μεγαλοφυΐα τῶν ἐντοπίων καλλιτεχνῶν;» δὲν νομίζω ὅτι εἶναι δυσχερής. Πλησίον τῶν ἐκ Μακεδονίας καὶ εἰδικώτερον ἐκ Θεσσαλονίκης καλλιτεχνῶν, οἱ ὁποῖοι διεκόσμησαν τὰς ὑπὸ τοῦ Μιλούτιν ἀνεγερθείσας ἐκκλησίας, ὅπως ἐπίσης καὶ πλησίον τῶν ἐκ τῶν ἀκτῶν τῆς Ἀδριατικῆς καὶ ἐκ τῆς Ἰταλίας ἐλθόντων ζωγράφων, φυσικὸν εἶναι νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ἀναμφιβόλως ἐμαθήμευσαν καὶ ἐντόπιοι τεχνῖται. Τούτων τὴν παρουσίαν εὐρίσκομεν εἰς τὰς ἐκκλησίας, τὰς διακοσμηθείσας μετὰ τοὺς χρόνους τοῦ Μιλούτιν. Ὁ ἐκ Καττάρου ἐπὶ παραδείγματι «ἀμαρτωλὸς» Σέργιος, ὁ ἐκτελέσας μέγα μέρος τῆς διακοσμήσεως τῆς Ντέσανι (1327 - 1348), ὅπου καὶ ὑπέγραψε σερβιστί, ἂν καὶ συνήθως χαρακτηρίζεται ὡς «*pictor Graecus*», εἶναι πολὺ πιθανώτερον ὅτι ἦτο μᾶλλον Σέρβος μαθητὴς τῶν ἐκ τῶν ἀκτῶν τῆς Ἀδριατικῆς ἀγιογράφων. Ἀσφαλῶς Σέρβος ἦτο ὁ Ἰωάννης μητροπολίτης Πριλάπου, φέρων τὸ ἑλληνικὸν προσωνύμιον «ζωγράφος», ὁ διακοσμήσας τὸ 1389 τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέου, ἀνήκουσαν εἰς μικρὰν μονήν, ἡ ὁποία κεῖται παρὰ τὰς ὄχθας τοῦ Τρέσκα πλησίον τῶν Σκοπίων. Ἡ διακόσμησις αὐτῇ, εἰς τὴν ὁποίαν ὅλαι αἱ ἐπιγραφαί, αἱ συνοδεύουσαι τὰς παραστάσεις εἶναι ἑλληνικαί, θὰ τὴν ἐθεώρει δὲ κανεὶς ἔργον Ἑλλήνου ἀγιογράφου, ἂν δὲν ὑπῆρχεν ἡ σερβικὴ ὑπογραφή τοῦ καλλιτέχνου, ἀκολουθεῖ πιστότατα τὴν τεχνοτροπίαν καὶ τὴν εἰκονογραφίαν τῶν Ἑλλήνων ζωγράφων. Τοῦτο δεικνύει ὅτι ὁ Ἰωάννης, ὁ φέρων ἄλλωστε καὶ τὸ ἑλληνικὸν παρωνύμιον «ζωγράφος», εἶχεν ἀσφαλῶς

μάθει τὴν τέχνην τοῦ πλησίον Ἑλλήνων διδασκάλων.

Ἀπὸ ὅσα ἐπιτροχάδην ἐλέχθησαν ἐδῶ ἐξάγεται τὸ βέβαιον συμπέρασμα, ὅτι ἡ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ τῆς Σερβίας ὀφείλει τὸ μέγιστον μέρος τῆς ἀκμῆς της εἰς τὴν συνεχῇ παρουσίαν τῶν Ἑλλήνων ζωγράφων, τὴν διαπιστουμένην ἤδη ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 11ου αἰῶνος, δηλαδὴ ἀπὸ τὰ παλαιότατα ἐπὶ τοῦ νῦν σερβικοῦ ἐδάφους σφζόμενα ζωγραφικὰ μνημεῖα. Οἱ Ἕλληνες οὗτοι καλλιτέχναι, ἐλθόντες κατὰ τὸ μεγαλύτερον πιθανώτατα ποσοστὸν ἐκ Θεσσαλονίκης, ὑπῆρξαν οἱ διδάσκαλοι τῶν ἐντοπίων τεχνιτῶν, οἱ ὅποιοι μὲ τὴν σειρὰν τῶν ἐξετέλεσαν ἔργα ἄξια πολλοῦ λόγου. Ἡ ἑλληνικὴ ἐπίδρασις οὐδέποτε ἐξέλιπεν ἀπὸ τὴν σερβικὴν ζωγραφικὴν. Κατὰ τὴν ὁραίαν φράσιν τοῦ κ. Frolov «Ὁ δεσπότης τόνος ἐδόθη ἀπὸ τὴν θρησκευτικὴν ζωγραφικὴν τοῦ Βυζαντίου, ἀπὸ τὰς πατροπαραδότους συνθέσεις του, ἀπὸ τὰς σοφὰς ἐργαστηριακὰς του συνταγὰς».

A. ΞΥΓΓΟΠΟΥΛΟΣ

Recueil des travaux sur la protection des monuments historiques. Ἐκδ. Direction de l' Institut Fédéral pour la Protection des Monuments Historiques. Τόμ. I, 1950 (Beograd 1951), τόμ. II, 1951 (Beograd 1952), τόμ. III, 1952 (Beograd 1953).

Ἡ Γιουγκοσλαβία μετὰ τὸν δεύτερον παγκόσμιον πόλεμον ἔστρεψε τὴν προσοχὴν της ἰδιαιτέρως εἰς τὴν συντήρησιν, ἀναστήλωσιν καὶ προβολὴν τῶν μεσαιωνικῶν μνημείων, τὰ ὁποῖα εὐρίσκονται ἐντὸς τῆς ἐπικρατείας αὐτῆς, ἀνεξαρτήτως ἐὰν τὰ μνημεῖα ταῦτα ἀποτελοῦν ἐπιτεύγματα τοῦ πολιτισμοῦ τῶν σλαβικῶν λαῶν, οἵτινες συνθέτουν τὸ Νοτιοσλαβικὸν Κράτος ἢ ἔχουν ἄλλην προέλευσιν, βυζαντινὴν ἢ δυτικὴν. Καὶ ὅσον μὲν ἀφορᾷ εἰς τὴν προβολὴν αὐτῶν, εἶναι γνωστὰ ἤδη αἱ ὀργανούμεναι λαμπραὶ ἐκθέσεις ἀντιγραφῶν τοιχογραφιῶν εἰς διαφόρους πόλεις τῆς Εὐρώπης ὑπὸ τὸν γενικὸν τίτλον «Art Médiéval Yougoslave», ὁ ὁποῖος τίτλος, ἔχω τὴν γνώμην, πολλάκις δὲν ἀνταποκρίνεται πρὸς τὰ πράγματα. Ἀλλὰ τοῦτο εἶναι ἄλλο θέμα, τὸ ὁποῖον δὲν θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ.

Ἄξιος ἰδιαιτέρας προσοχῆς καὶ ἐξάρσεως εἶναι ὁ καταβαλλόμενος μόχθος καὶ ἡ συνεχὴς προσπάθεια διὰ τὴν συντήρησιν καὶ ἀναστήλωσιν τῶν πάσης φύσεως ἱστορικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν μνημείων τῆς χώρας. Τὴν ἀγάπην πρὸς τὰ πράγματα, τὴν γνῶσιν τῶν προβλημάτων, πολλάκις δυσεπιλύτων, τῶν παρουσιαζομένων εἰς τοιαύτης φύσεως ἐργασίας, τὴν μεθοδικότητα, τὸν λογικὸν προγραμματισμὸν καὶ τὴν ὀρθὴν ἀναστηλωτικὴν ἐργασίαν μοῦ ἐδόθη ἡ εὐκαιρία νὰ ἐκτιμήσω κατὰ τὴν ἐσχάτως ἐν Γιουγκοσλαβίᾳ παραμονὴν μου ὡς φιλοξενούμενος τῆς Ἑνώσεως τῶν Μουσείων τῆς Γιουγκοσλαβίας.