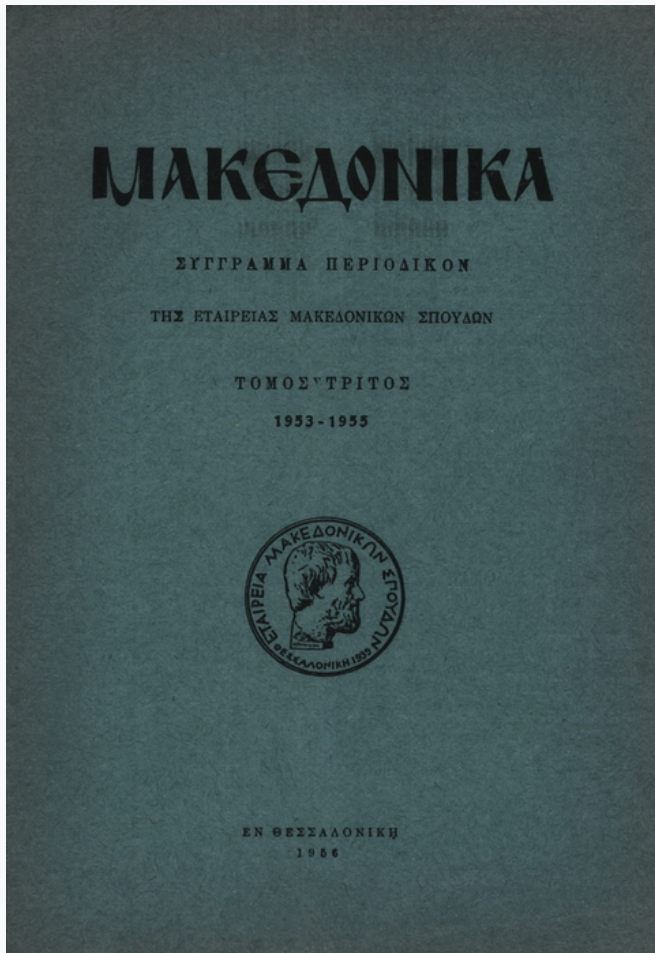


Μακεδονικά

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, πὺ εἶχε λάβει ὁ ἀείμνηστος Γαβριὴλ Millet κατὰ τὰς ἐπανειλημμένας 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 φωτογραφίαι καὶ τὰ σχέδια, τὰ ὁποῖα ἀπεκόμισεν ἀπὸ τὴν πρώτην του αὐτὴν γνωριμίαν μετὰ 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 XI^{Ve}, XV^e et XVI^e siècles* (Παρίσιοι 1916). Ἀπὸ τοῦ 1924 μέχρι τοῦ 1933 ὁ Millet ἐπεσκέφθη πέντε ἀκόμη φορὰς τὴν Σερβίαν συμπληρῶν τὰς παρατηρήσεις του καὶ ἀποκομίζων ἑκάστοτε μέγαν ἀριθμὸν φωτογραφιῶν καὶ σχεδίων. Οὕτω ἠδυνήθη νὰ συμπληρώσῃ ὠρισμένα κενὰ τοῦ περὶ τῆς παλαιᾶς σερβικῆς ἀρχιτεκτονικῆς βιβλίου του μετὰ τὸ μακρὸν ἄρθρον *Études 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 μετὰ 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 ἑδρεῖον Ἐθνικὸν κέντρον ἐπιστημονικῆς ἐρεῦνης (*Centre national de la recherche scientifique*). Ἡ ὅλη ἐργασία ἀνετέθη εἰς τὸν διαπρεπῆ βυζαντινολόγον κ. Ἀνατόλιον Frolow, ὁ ὁποῖος ἠδυνήθη νὰ φέρῃ εἰς πέρας μετὰ ἐξαιρετικὴν ὁμολογουμένως ἐπιτυχίαν τὴν ἔκδοσιν τοῦ Α' τούτου λευκώμα-

τος και να συντάξῃ τὸ βραχὺ, ἀλλ' ἐξόχως διαφωτιστικὸν ἐπεξηγηματικὸν κείμενον, ὅπου δίδονται αἱ ἀπαραίτητοι περὶ ἐκάστου τῶν δημοσιευομένων μνημείων πληροφορίαι καὶ πλήρης ἢ πρὸς αὐτὸ σχετικὴ βιβλιογραφία. Οἱ ἐκτελέσαντες ὁμοίως ἐργασίας 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, γεγονός δυσχεραῖνον ἀκόμη περισσότερο 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 ἴδιον μνημεῖον. Ἡ ἀσάφεια ὅμως αὕτη ἀσφαλῶς δὲν προέρχεται ἀπὸ ἀγνοίαν τῶν πραγμάτων, ἀλλὰ ἀπὸ τὸ γεγονός, ὅτι τὰ παλαιὰ ταῦτα 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 ταῦτα δύνανται νὰ διαιρεθοῦν γεωγραφικῶς εἰς δύο ομάδας, εἰς τὰ τῆς Βορείου Μακεδονίας, δηλαδὴ τῆς βυζαντινῆς Σερβίας, τὰ ὁποῖα 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 Ἁγία 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 κρίσιν τοῦ μνημείου, ἀνήκουν δηλαδὴ εἰς τὸ δεύτερον τέταρτον τοῦ 11ου αἰῶνος. Μία προσωπογραφία ἐκεῖ ὑπάρχουσα ὑπετέθη ὅτι εἰκονίζει τὸν πρωτοσεβαστοκράτορα Ἰσαάκ, τὸν μετέπειτα αὐτοκράτορα Ἰσαάκ 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 Ἁγίου 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 ἰδρύθη «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 αὐτή, 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 καταστραφείσης, φαίνεται, ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Γεωργίου εἰς τὴν θέσιν Τζουριτζέβι Στουπόβι (Στυλοὶ ἢ πύργοι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου) παρὰ τὸ Νόβι Παζάρ, ἡ ὁποία ἐκτίσθη ὀλίγον πρὸ τοῦ 1168 ὑπὸ τοῦ Στεφάνου Νεμάνια. Εὐτυχῶς αἱ πολῦτοιμοι τοιχογραφίαι τοῦ μνημείου εἶχον φωτογραφηθῆ ὑπὸ τοῦ Millet καὶ ἐξ αὐτῶν πλέον εἶναι δυνατὸν νὰ λάβωμεν ἰδέαν τῆς σημασίας των.

Περὶ τῆς ἐκκλησίας τοῦ Κουρμπίνοβο παρὰ τὴν λίμνην τῆς Πρέσπας οὐδεμίαν ὑπάρχει γραπτὴ πληροφορία. Αἱ σημαντικαὶ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τούτου, γενόμεναι τὸ πρῶτον γνωσταὶ μόλις τὸ 1940, τοποθετοῦνται ὑπὸ τοῦ κ. Frolow μὲ πολλὴν πιθανότητα εἰς τὸ δεύτερον ἡμισίον τοῦ 12^{ου} αἰῶνος.

Εἰς τὴν μεγάλην Μονὴν τῆς Στουπένιτσας ἐκτὸς τῶν ὀλίγων τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Νικολάου, γενομένων εἰς τὰ τέλη πιθανῶς τοῦ 12^{ου} 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 Ἑλληνοσζωγράφου, τοῦ ἐκτελέσαντος τὴν διακόσμησιν ταύτην. Δυστυχῶς ἡ φθορὰ τῆς ὑπογραφῆς, πανομοιότυπον τῆς ὁποίας ἐδημοσίευσεν ὁ κ. S. Radojic' 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 γενομένην 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 ἄδικτον 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 προστεθοῦν 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-

ευομένων 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 τοιχογραφικῶν τούτων, ὅπως τῆς Ἁγίας Σοφίας τῆς Ἀχρίδος, τῆς Παναγίας εἰς τὴν Μονὴν τῆς Στουπένιτσας, τοῦ Κουρμπίνοβο καὶ ἄλλων ἀκόμη, πρὸς τὰς συγχρόνους, τὰς σφωζομένας εἰς τὰς ἐκκλησίας τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπως τῆς Παναγίας τῶν Χαλκῶν καὶ τῆς Ἁγίας Σοφίας, αἱ ὁποῖαι τελευταῖον ἤλθον εἰς φῶς καὶ ἐδημοσιεύθησαν ὑπὸ τοῦ κ. Σ. Πελεκανίδου εἰς τὸν Α' τόμον τῶν Πεπραγμένων τοῦ Θ' Διεθνοῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου (σ. 404 κ. ἔξ. 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 τοιχογραφικῶν τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας εἰς τὴν Μονὴν Στουπένιτσας καὶ τῶν ὀλίγων συγχρόνων, αἱ ὁποῖαι διεσώθησαν εἰς τὴν Μητρόπολιν τῆς Καλαμπάκας καὶ εἰς τὴν ἠρειπωμένην 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 Ἁγίαν Σοφίαν τῆς Ἀχρίδος, εἰς τὸ Νέρεζι, εἰς τὸ Τζουρτζέβι Στουπόβι, εἰς τὸ Κουρμπίνοβο. Βεβαίως αἱ ἐπιγραφαὶ δὲν εἶναι πάντοτε ἀσφαλῆς τεκμήριον, διότι, ὅπως εἶχε παρατηρήσει καὶ ὁ Millet (*Recherches sur l' iconographie de l' Evangile*, 632), «πρέπει νὰ ἔχη τις ὑπ' ὄψει του ὅτι τὰ κείμενα ταῦτα πολλάκις ἐπανεζωγραφήθησαν καὶ μετεβλήθησαν». Ἀνεξαρτήτως ὁμως τῆς γλώσσης τῶν ἐπιγραφῶν, παραμένει πάντοτε ἡ ἀναμφισβήτητος ὁμοιότης πρὸς τὰ μνημεῖα τῆς Μακεδονίας, τινὰ τῶν ὁποίων ἐμνημονεύσαμεν ἄνωτέρω. Καὶ τοῦτο, νομίζω, εἶναι τὸ ἀσφαλέστερον τεκμήριον.

Τοῦτο ἠμφοσβητήθη 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 ἄνωτέρω, μεταξὺ τοῦ 1230 καὶ τοῦ 1237 «οὔτε ὁ ἰδρυτὴς τῆς ἐκκλησίας ταύτης οὔτε πιθανῶς οἱ καλλιτέχναι, οἱ ἐκεῖ ἐργασθέντες, εἶναι πλέον Ἑλληνες, ὅπως εἰς τὸ Νέρεζι καὶ εἰς τὴν Ἀχρίδα εὐρισκόμεθα ἐνώπιον Σέρβων ζωγράφων». Καὶ οἱ μὲν ἰδρυταί, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἁγίαν 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 Ἁγίαν Σοφίαν τῆς Ἀχρίδος ὑπὸ τὴν ιδιότητα του ὡς ἰδρυτοῦ, ἡ κτητορικὴ ἐπιγραφή 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 διερωτᾶται : «Ἀλλὰ οἱ Ἕλληνες αὐτοὶ ἤρχοντο ὅλοι ἀπὸ τὴν αὐτοκρατορικὴν πόλιν ; Ποῦ καὶ πότε ἐφανερῶθη τὸ πρῶτον ἡ μεγαλοφυΐα τῶν ἐντοπίων καλλιτεχνῶν ;».

Τὰ ἐρωτήματα ταῦτα εἶναι εὐλόγα. Ὡς πρὸς τὸ πρῶτον ὁ κ. Frolow, ὅπως καὶ ἡ πλειονότης ἴσως τῶν ἐρευνητῶν, δὲν θὰ εἶχον μεγάλας δυσκολίας, διὰ τὰ εὗρουν τὴν ὀρθὴν ἀπάντησίν του, ἂν δὲν ἐλησμόνουσαν τὴν Θεσσαλονικίην, ἡ ὁποία οὐσιαστικῶς ὑπῆρξε τὸ πνευματικὸν καὶ καλλιτεχνικὸν κέντρον καὶ τῆς Μακεδονίας καὶ τῶν Βαλκανίων γενικώτερον. Περὶ τούτου πείθουν τὰ πολυαρίθμητα 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' ἀνεύρη 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 Ἁγίου Ὄρους καὶ τῆς Σερβίας. Θεσσαλονικεῖς ἀναμφιβόλως ἦσαν οἱ περισσότεροι ζωγράφοι, οἱ ἐκτελέσαντες τὰς τοιχογραφίας εἰς τὰς πολυαρίθμους ἐκκλησίας, τὰς ὁποίας ἀνήγειραν εἰς τὴν Σερβίαν οἱ κράλαι καὶ ἰδίως ὁ Μιλούτιν.

Ἐποστηρίζεται 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 Ἁγίαν Σοφίαν. Ἀπεναντίας πολὺ ἰσχυρότεροι εἶναι αἱ ἐνδείξεις, αἱ πείθουσαι 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 Χαλκίων καὶ εἶχον γίνεαι κατὰ τὸν 12ον αἰῶνα. Ἡ πολύτιμος αὐτὴ παράστασις, ἡ εὐρισκομένη εἰς τὸν νάρθηκα τῆς ἐκκλησίας ταύτης, δὲν σφίζεται πλέον, εὐτυχῶς ὁμως ὑπάρχουν φωτογραφία της, πείθουσαι περὶ τῆς ὑφισταμένης στενῆς σχέσεως μεταξὺ αὐτῆς καὶ τῆς τοιχογραφίας τοῦ Νέρεζι.

Εἶναι ἀληθὲς ὅτι εἰς τὰς παλαιὰς βιογραφίας τοῦ Ἁγίου Σάββα καὶ τοῦ Στεφάνου Νεμάνια ἀναφέρεται ὅτι οὗτοι ἐκάλεσαν ζωγράφους ἐκ Κωνσταντινουπόλεως διὰ τὴν διακόσμησιν τῶν ἐκκλησιῶν, τὰς ὁποίας ἀνήγειραν. Ἀλλὰ περὶ τοῦ ἔργου τῶν ζωγράφων τούτων οὐδὲν γνωρίζομεν. Τὰ ἐλάχιστα λείψανα ἀπὸ τὴν ἀρχικὴν διακόσμησιν τῆς Ζίτσας, διὰ τὴν ὁποίαν ὁ βιογράφος τοῦ Ἁγίου Σάββα ἀναφέρει ὅτι ἐκλήθησαν ζωγράφοι ἐκ τῆς Βασιλευούσης, εἶναι εἰς τοιαύτην κατάστασιν, ὥστε νὰ μὴ εἶναι δυνατὰ λεπτομερεῖς συγκρίσεις. Τὸ διασωθὲν ὁμως μικρὸν τμῆμα τοιχογραφίας, τὸ προερχόμενον ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Ἁγίου 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 Ἁγίου Σάββα. Ὁ ἐκτελέσας τὰς δύο αὐτὰς διακοσμήσεις Ἕλληνας 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 κράτη Μιλούτιν (1282 - 1321) εἶναι γεγονὸς ἀναμφισβήτητον, ὅπως ἀποδεικνύουν αἱ σωζόμεναι ἑλληνικαὶ τῶν ὑπογραφαί. Ἕλληνες ἦσαν ὁ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς καὶ ὁ Εὐτύχιος, τῶν ὁποίων αἱ ὑπογραφαὶ σφίζονται εἰς τὸν Ἅγιον Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος (1295), εἰς τὸ Ναγκορίτσινο (1317), εἰς τὸν Ἅγιον Νικήταν (μεταξὺ 1307 καὶ 1320), ἴσως δὲ ἀκόμη εἰς τὴν Πρισερένην καὶ τὸν Περλεπὲν (τὴν βυζαντινὴν Πρίλαπον). Περὶ τούτων ὑπῆρχεν ἄλλοτε ἡ γνώμη, ὅτι εἶχον μεταβῆ εἰς τὴν Σερβίαν ἐκ Κωνσταντινουπόλεως. Σήμερον ὁμως 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 Ἁγίου 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 ἀληθῆς ὅτι γίνονται ὀλιγότεραι, 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 ἀποτριβῆ τὸ ὄνομα τοῦ ζωγράφου.

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

Μετὰ τ' ἀνωτέρω λεχθέντα ἡ ἀπάντησις εἰς τὸ δευτέρον ἐρώτημα τοῦ κ. Frolow «Ποῦ καὶ πότε ἐφανερῶθη ἡ μεγαλοφυΐα τῶν ἐντοπίων καλλιτεχνῶν;» δὲν νομίζω ὅτι εἶναι δυσχερῆς. 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 ἐμαθῆτευσαν καὶ ἐντόπιοι τεχνῖται. Τούτων τὴν παρουσίαν εὐρίσκομεν εἰς τὰς ἐκκλησίας, τὰς διακοσμηθείσας μετὰ τοὺς χρόνους τοῦ Μιλούτιν. Ὁ ἐκ Καττάρου ἐπὶ παραδείγματι «ἀματωλὸς» 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 Σκοπιῶν. Ἡ διακόσμησις αὐτῆ, εἰς τὴν ὁποίαν ὄλαι 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 τεχνουργίαν 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 συνεχῆ 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 ὁποῖοι μὲ τὴν σειρὰν τῶν ἐξετέλεσαν ἔργα ἄξια πολλοῦ λόγου. Ἡ ἑλληνικὴ ἐπίδρασις οὐδέποτε ἐξέλιπεν ἀπὸ τὴν σερβικὴν ζωγραφικὴν. Κατὰ τὴν ὠραίαν φράσιν τοῦ κ. Frolow «Ὁ δεσπότης τόνος ἐδόθη ἀπὸ τὴν θρησκευτικὴν ζωγραφικὴν τοῦ Βυζαντίου, ἀπὸ τὰς πατροπαράδοτους συνθέσεις του, ἀπὸ τὰς σοφὰς ἐργαστηριακάς 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 ἀντιγράφων 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 δυσσεπλῶτων, 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.