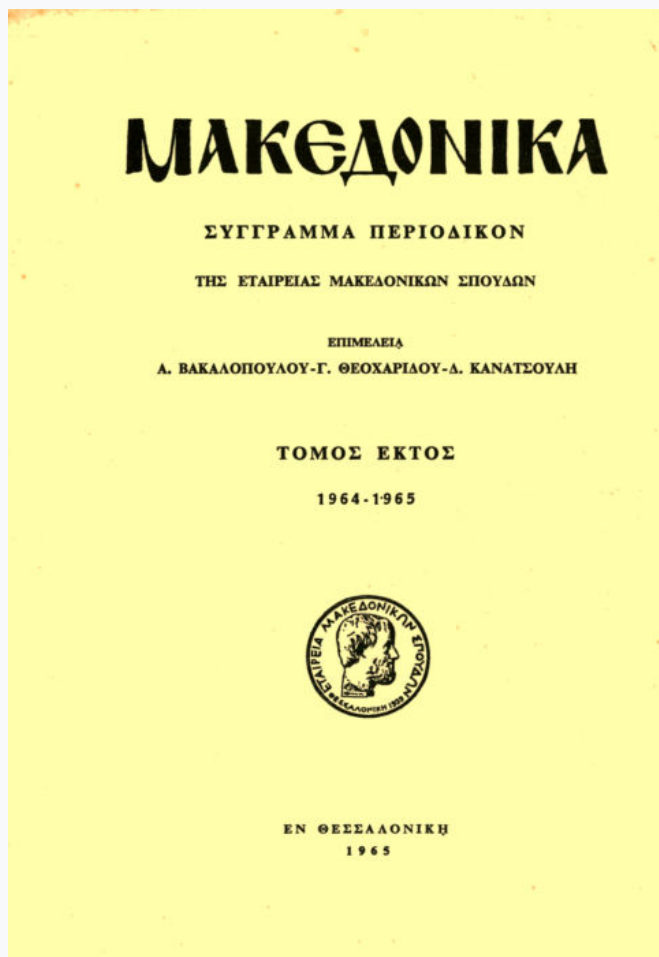


Μακεδονικά

Vol 6, No 1 (1965)



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

Α. Ξυγγόπουλος

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

Copyright © 2015, Α. 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. (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 εἰκόνas 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).

Ἡ ἴδωμεν 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 ὁμῶς 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 εἰκόνas λίαν ἀξιολόγους διαφόρων ἰδίως λεπτομερειῶν τῶν τοιχογραφιῶν, ποῦ ἐξετάζονται εἰς τὸν δεύτερον τόμον. Αἱ φωτογραφαίαι αἱ περιεχόμεναι εἰς τοὺς πίνακας αὐτοὺς, εἶναι ἀληθές ὅτι ἐλάχιστα νέα 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, Παρίσις 1954-1962). Τελευταίως δὲ ἤρχισεν ἐκδιδόμενη εἰς τὸ Βελιγράδι σειρά πολυτίμων τόμων μὲ ἐγγράμμους πίνακας τῶν μεσαιωνικῶν τοιχογραφιῶν τῆς Σερβίας, σειρά εἰς τὴν ὁποίαν εἶδον κατὰ τὸ 1964 τὸ φῶς τὸ Μιλέσεβο μὲ κείμενον τοῦ Σ. Ραντόιτσιτς καὶ ἡ Σοπότσανη μὲ κείμενον τοῦ Β. Τζούριτς.

Πολὺ ὁμῶς 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 εἵπομεν, σύντομοι καὶ λίαν χρήσιμοι πληροφορίες περὶ τῆς χρονολογίας κ.λ.π. ἐκάστου τῶν μνημείων, τῶν ὁποίων δημοσιεύ-

ονται εικόνες και διαγράμματα. Θά πρέπει νά σταθῶ ἐπ' ὀλίγον εἰς μίαν ἀπό τὰς σημειώσεις αὐτάς, εἰς τὴν ἀφορῶσαν δηλαδὴ τὴν σπουδαιότητην διακόσμησιν τοῦ Νέρεζι παρὰ τὰ Σκόπια, γεννημένην, ὅπως ἀναφέρει ἡ ὑπάρχουσα ἐπιγραφή, τὸ 1164. Εἰς τὸ σχετικὸν σημείωμα (σ. 17) λέγεται ὅτι ὁ ζωγράφος τῶν τοιχογραφιῶν «konnte aus der Hauptstadt (Konstantinopel) stammen. In Kastoria...hat er Schule gemacht», εἰς δὲ τὸ σημείωμα περὶ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Κουρμπίνοβο (σ. 18) γράφονται τὰ ἑξῆς: «Von Kastoria - darf man annehmen - kam der Maler», ποὺ διεκόσμησε τὴν ἐκκλησίαν αὐτὴν τὸ 1191. Τὸ ζήτημα ὅμως αὐτὸ τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ Νέρεζι, ὅπως καὶ τοῦ Κουρμπίνοβο, δὲν εἶναι τόσον ἀπλοῦν. Εἰς τὸ Νέρεζι δηλαδὴ οἱ ζωγράφοι, ποὺ τὸ διεκόσμησαν, ἦσαν ἀσφαλῶς περισσότεροι τοῦ ἐνὸς μὲ διαφόρου ἑκαστος μορφῆς τεχνοτροπίας. Περιοριζόμενοι ἐδῶ εἰς τὸν ἓνα ἐξ αὐτῶν, εἰς τὰ ἔργα τοῦ ὁποίου ὁ μανιερισμός, ὡς πρὸς τὴν ἀπόδοσιν τῶν πτυχῶν εἰς τὰ ἐνδύματα, συμβαδίζει μὲ τὴν ἰσχυρῶς γραμμικὴν καὶ διακοσμητικὴν σχηματοποίησιν τῶν ρυτίδων εἰς τὰ πρόσωπα, θά ἡδυνάμεθα ἴσως νά παραδεχθῶμεν τὴν ἐκ τῆς Πρωτεύουσας προέλευσίν του. Ἡ γνώμη αὕτη, τὴν ὅποιαν εἶχε παλαιότερον διατυπώσῃ καὶ Ph. Schwegler (Die byzantinische Form, 2a εκδ. Mainz 1954, 69), δὲν θά ἡδύνατο νά θεωρηθῇ ἀπίθανος, ἀφοῦ ἀνάλογον γραμμικὴν καὶ διακοσμητικὴν τεχνικὴν εὐρίσκομεν κατὰ τὸ πρῶτον ἡμῖς τοῦ 12ου αἰ. καὶ εἰς τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ γυναικονίτου τῆς Ἀγίας Σοφίας. (Προσωπογραφία Ἀλεξίου Κομνηνοῦ 1122, Πρόδρομος Δεήσεως). Ἡ ὑπόθεσις ὅμως, ὅτι ὁ ζωγράφος αὐτὸς τοῦ Νέρεζι ἀπέβη εἰς τὴν Καστοριὰν ἀπὸ τῆς σχολῆς, δὲν φαίνεται, εἰς ἐμὲ τοῦλάχιστον, πολὺ βάσιμος. Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Κουρμπίνοβο (1191), ὅπως καὶ ἡ διακόσμησις τῶν Ἀγίων 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, ποῦ δὲν σφῆζει τίποτε σχεδὸν ἀπὸ τὴν κωνσταντινουπολιτικὴν παράδοσιν τοῦ ζωγράφου τοῦ Νέρεζι. Ὅτι δὲ ἡ γραμμικὴ αὕτη καὶ διακοσμητικὴ τεχνοτροπία διήλθεν ἀπὸ πολλὰ στάδια ἐξελιξέως διδάσκουν τὰ μνημεῖα, ποὺ εἰς λίαν διαφωτιστικὴν σειράν παρέχει 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 προστεθῇ ὅτι εἰς τὴν Μακεδονίαν ἡ τεχνικὴ αὕτη 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 ὃχι 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 (Σοφτόσσην) καὶ ἀκόμη ἀρχομένου τοῦ 14ου εἰς τὸ Πρωτάτον τοῦ Ἀγίου 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 κράλη Μιλούτιν (1282-1321), ἰδίως δὲ αἱ τοιχογραφίαι ἐκείνων, ποὺ ἐξετέλεσαν ὁ Εὐτύχιος καὶ ὁ Μιχαὴλ Ἀστροπάς. Αἱ κυρίως μελετώμεναι ἐκκλησίαι εἶναι ἐξ, αἱ ἐξῆς:

- 1) Ὁ Ἅγιος Κλήμης (Περίβλεπτος) τῆς Ἀχρίδος (1294/5), 2) Ἡ Παναγία Λιέβισκα τῆς Πρισορῆνης (περὶ τὸ 1308/9), 3) Ὁ Ἅγιος Νικήτας εἰς τὸ Τσοῦτσερ (περὶ τὸ 1307), 4) Ἡ ἐκκλησία τοῦ κράλη (Ἀγ. Ἰωακείμ καὶ Ἄννα) εἰς τὴν Μονὴν Στουνέντισσας (1313/4), 5) Ὁ Ἅγιος Γεώργιος τοῦ Στᾶρο Ναγκορίτσινο (1317/8) καὶ 6) Ἡ ἐκκλησία τῆς Παναγίας εἰς τὴν Μονὴν Γερασάντισσας (1321);.

Τὸν ἐκκλησιῶν αὐτῶν παρατίθενται εἰς ἰδιαίτερον κεφάλαιον (σ. 22 κ. ἐξ.) αἱ κτητορικαὶ ἐπιγραφαί, ἀπὸ τὰς ὁποίας προκύπτει καὶ ἡ χρονολογία τῆς διακοσμήσεως τῶν περισσοτέρων ἐξ αὐτῶν, ὅπως καὶ τὰ ὀνόματα τῶν ἐκτελεσάντων τὴν τοιχογράφωσιν. Ἀπὸ τὰς ἐπιγραφὰς ὁμοῦς 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 τοὺς χρόνους, ποὺ ἡ Ἀχρίς ὑπῆγετο ὑπὸ τὴν κυριαρχίαν τῶν Παλαιολόγων καὶ ὄχι τῶν Σέρβων, εἰς τοὺς ὁποίους περιήλθε μόλις τὸ 1334 ἐπὶ Στεφάνου Δουσάν, δεκατρία δηλαδὴ ἔτη μετὰ τὸν θάνατον τοῦ Μιλούτιν. Ὁ τίτλος ἐξ ἄλλου τοῦ Μεγάλου Ἐταιριάρχου, ποὺ φέρει ὁ κτήτωρ τοῦ Ἅγ. Λούτιν. Ὁ τίτλος ἐξ ἄλλου τοῦ Μεγάλου Ἐταιριάρχου, ποὺ φέρει ὁ κτήτωρ τοῦ Ἅγ. Κλήμεντος, εἶναι ἐκ τῶν ἀνωτέρων εἰς τὴν ἱεραρχίαν τῆς βυζαντινῆς Αἰλῆς. (Περβ. 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 ζωγραφικῇ τῶν ἐκκλησιῶν, αὐτοτελὲς σύνολον. Ἡ ἰδέα αὐτὴ τὸν ὁδηγεῖ εἰς τὸ νὰ ἐξετάσῃ χωριστὰ τὸ εἰκονογραφικὸν πρόγραμμα τῶν βυζαντινῶν ἐκκλησιῶν τῶν παλαιότερων τῆς βασιλείας τοῦ Μιλούτιν (σ. 37 κ. ἐξ.) καὶ χωριστὰ τὸ ἐφαρμοσθὲν εἰς τὰς ἐκκλησίας, ποὺ διεκοσμήθησαν ἐπὶ τῆς ἀρχῆς τοῦ κράτη αὐτοῦ (σ. 43 κ. ἐξ.). Καὶ τὸ μὲν πρῶτον μέρος δὲν παρουσιάζει, νομίζω, νέα στοιχεῖα, πλὴν τοῦ χαρακτηρισμοῦ τῆς καθ' ὕψος καὶ τῆς ὁριζοντίας διατάξεως τῶν σκηνῶν. Ἡ περιγραφὴ τοῦ προγράμματος καὶ τῆς διατάξεως δὲν σκηνῶν εἰς τὰς ἐκκλησίας τῶν χρόνων τοῦ Μιλούτιν, κατάλογον τῶν ὁσίων παρεθέσμεν ἀνωτέρω, εἶναι ἀναμφίβολως λίαν χρησίμος. Ἀπὸ τῶν περιγραφῶν ὁμοῦς αὐτὴν ἀποκομίζει κανεὶς τὸ συμπέρασμα, ὅτι ἡ εἰκονογραφικὴ διάταξις καὶ γενικώτερον τὸ εἰκονογραφικὸν πρόγραμμα τῶν διακοσμήσεων εἰς τὰς ἐκκλησίας τῶν χρόνων τοῦ Μιλούτιν δὲν παρουσιάζει διαφορὰς ἀπὸ τὴν τῶν ἄλλων ἐκτὸς τῆς Ἑλληνικῆς καὶ Σερβικῆς Μακεδονίας ὁριζουμένων μνημείων. Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὰ εἰς τὴν ἑλληνικὴν Μακεδониαν σύγχρονα μνημεῖα, τὰ μόνα ποὺ ὁ σ. λαμβάνει ὑπ' ὄψιν, εἶναι τὸ Πρωτάτον τοῦ Ἁγίου Ὁρους καὶ τὰ καθολικά τῶν ἐκεῖ Μονῶν Βατοπεδίου καὶ Χελανδαρίου, μνημεῖα, τὰ ὁποῖα κατὰ τρόπον παράδοξον σχετίζει μὲ τὴν «Σχολὴν τοῦ Μιλούτιν». Εἰς τὸ ζήτημα ὁμοῦς αὐτὸ θὰ ἐπανέλθομεν 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, Νικτήρ, 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 διακοσμήσεων, εἰς τὰς ὁποίας προστίθενται, 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 τῶν Ἅγ. Κλήμεντος τῆς Ἀχρίδος ἄφ' ἑνὸς καὶ τοῦ Ἅγ. Νικήτα (Τσουόσερ) καὶ τοῦ Ναγκορίτσινο ἄφ' 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 Ναγκορίτσινο. Ὁ εἰς ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν ἐξετέλεσε τὴν σειρὰν τῶν Παθῶν, ἐνῶ ὁ ἕτερος ἐξωγράφησε τὴν σειρὰν τῶν σκηνῶν, ποὺ εἰκονίζουν τὸν βίον τοῦ Ἅγ. Γεωργίου, τοῦ πάτρωνος δηλαδὴ τῆς ἐκκλησίας. Αἱ τοιχο-

γραφίαι αὐταὶ τοῦ Ναγκορίτσινο φέρουν, ὡς γνωστόν, τὰς ὑπογραφὰς τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ. Ἐπειδὴ ὁμως δὲν εἶναι εὐκόλουν νὰ καθορισθῇ εἰς ποῖον ἐξ αὐτῶν ἀνήκει ἡ σειρά τῶν Παθῶν καὶ εἰς ποῖον ὁ βίος τοῦ Ἀγ. Γεωργίου, ὁ σ. κρίνει σκόπιμον νὰ ὀνομάσῃ, πρὸς τὸ παρόν, τοὺς ἀντιπροσωπεύοντας τὰς δύο αὐτὰς τεχνοτροπίας τὸν μὲν «τεχνίτην τῶν Παθῶν» καὶ τὸν ἄλλον «τεχνίτην τοῦ Ἀγ. Γεωργίου».

Εἰς τὸν «πρωτομαίστορα» Ἀστραπᾶν, τὸν ἀναφερόμενον εἰς τὴν ἐπιγραφὴν τῆς Παναγίας Λιέβισκας τῆς Πρίσρένης, πρόσωπον, κατὰ τὴν γνώμην μου, κἀπὶ συσκοπιῶδες, 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 Ἀγ. Εὐθυμίου (1303) ἐντὸς τῆς Βασιλικῆς τοῦ Ἀγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης (σ. 136 κ. ἐξ.), αἱ ὁποῖαι, κατὰ τὸν σ. θὰ ἡδύναντο ἴσως νὰ θεωρηθοῦν πρῶτα ἔργα τοῦ ζωγράφου τῶν προφητῶν εἰς τὴν Παναγίαν Λιέβισκα (σ. 142).

Τὸν «τεχνίτην τῶν Παθῶν», ὅπως καὶ τὸν «τεχνίτην τοῦ Ἀγ. Γεωργίου» ἀναγνωρίζει ὁ σ. εἰς τὸν Ἀγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος. Εἰς τὸν πρῶτον ἐξ αὐτῶν ἀποδίδει ὁμοίως τὰς τοιχογραφίας τῆς Ζίτας, τὰς ὁποίας θεωρεῖ διάμεσον μνημεῖον μεταξὺ τῆς Παναγίας Λιέβισκας καὶ τοῦ Ἀγ. 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 Ἀγ. Κλήμεντος καὶ τῶν δύο ἄλλων ἔργων μὲ τὰς ὑπογραφὰς τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ, τὸν Ἀγ. Νικήταν δηλαδὴ καὶ τὸ Ναγκορίτσινο. Ἔργα τέλος τῶν δύο τεχνιτῶν θεωρεῖ ὁ σ. ἀκόμη τὰς τοιχογραφίας τῆς Ἐκκλησίας τοῦ κράλη εἰς τὴν Μονὴν Στουνέντισας, ὅπως ἀκόμη καὶ τῆς Γκρατσάντισας, πρὸς τὴν ὅποιαν συνδέει τὸ Χελαντάρι. Εἰς τὴν Γκρατσάντισαν ὁμως 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 Ἀγ. Γεωργίου), ποὺ διέκρινε, πρὸς τοὺς ἐξ ἐπιγραφῶν γνωστούς Εὐτύχιον καὶ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ. Ὁ ζωγράφος δηλαδὴ Μιχαὴλ τοῦ Λέσνοβο συγγενεὶ τεχνοτροπικῶς, ὅπως πιστεύει ὁ σ., πρὸς τὸν «τεχνίτην τοῦ Ἀγ. Γεωργίου» καὶ θὰ ἡδύναντο οὗτος νὰ ταυτισθῇ μὲ τὸν Μιχαὴλ Ἀστραπᾶν, ὅποτε ὁ «τεχνίτης τῶν Παθῶν» δὲν θὰ ἦτο ἄλλος ἀπὸ τὸν Εὐτύχιον. Νομίζω ὁμως ὅτι ἡ συσχέτισις τοῦ εἰς τὸ Λέσνοβο ἀναφερομένου ζωγράφου Μιχαὴλ πρὸς τὸν Μιχαὴλ Ἀστραπᾶν δὲν θὰ ἡδύναντο νὰ θεωρηθῇ διόλου πιθανή. Ἡ ὑπογραφή τοῦ Μιχαὴλ εὐρίσκεται εἰς τὸν νάρθηκα τῆς ἐκκλησίας τοῦ Λέσνοβο, ὁ ὁποῖος ἀνηγέρθη καὶ διεκοσμήθη, συμφώνως πρὸς τὴν ὑπάρχουσαν ἐλληνικὴν ἐπιγραφὴν, τὸ 1349 ὑπὸ τοῦ δεσπότης Ἰωάννου Λυβέρι, τοῦ ἰδίου δηλαδὴ ποὺ ἔκτισε καὶ διεκόσμησε τὸν ναόν κατὰ τὸ 1341, ἐπὶ τῆς ἀρχῆς τοῦ κράλη Σεφάνου Δουσάν. (Βλ. τὰς ἐπιγραφὰς παρὰ Ν. O k u n e v ἐν Recueil Th. Uspenskij, I, Paris, 1930, σ. 224). Τοῦτο ὁμως εἶναι σπουδαῖος λόγος μὴ ἐπιτρέπων, κατὰ τὴν γνώμην μου, τὸν ταυτισμὸν αὐτόν. Ὁ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς δηλαδὴ ἐμφανίζεται διὰ πρῶτην φοράν, ἀπληρτισμένος ἤδη ζωγράφος, τὸ 1294/5 εἰς τὸν Ἀγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος. Τὸ 1306/7 ἀναφέρεται εἰς τὴν Παναγίαν Λιέβισκαν, ἂν βεβαίως πρόκειται περὶ τοῦ ἰδίου προσώπου, ἥδη 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 παρῆχοντο μνητῆρας, εἰς ἐνδείξιν βεβαίας ἐκτιμήσεως. (Βλ. τὴν ἐπιγραφὴν ἐν Hallensleben, ἐνθ' ἄνωτ. 29). Θὰ ἦτο λοιπὸν δυνατόν νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι ἤμισιν καὶ πλέον αἰῶνα μετὰ τὸ πρῶτον, εἰς ἡμᾶς τοὺς ἀλλοτρίους σήμερον γνωστόν, ἔργον τοῦ θὰ εἰργάζετο ἀκόμη; Τοῦτο εἶναι, νομίζω μᾶλλον ἀπίθανον.

Αὐτὸ εἶναι, εἰς σύντομον ἀνάλυσιν, τὸ περιεχόμενον τοῦ βιβλίου τοῦ κ. Hallensleben. Δὲν ὑπάρχει οὐδεμία ἀμφιβολία ὅτι εἰς αὐτὸ ἐμπεριέχονται οὐσιαστέσταται παρατηρήσεις διὰ τὴν ζωγραφικὴν τῆς ἐποχῆς τῶν Παλαιολόγων, ποὺ τόσην σπουδαιότητα 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, πού κατά τόν συγγραφέα, προέρχονται από το «Ζωγραφικόν εργαστήριον του Μιλούτιν» και ἐγένοντο ἐπὶ τὸν ἡμερῶν του κράλη τούτου. Ἡ προσπάθεια ὁμως αὐτὴ τοῦ σ. να δημιουργήσῃ ἴδιον «Ἐργαστήριον του Μιλούτιν», τοῦ ὁποίου προΐσταντο ὁ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς καὶ ὁ Εὐτύχιος, καὶ ν' ἀποδώσῃ εἰς αὐτὸ σειρὰν ὀλην διακοσμῆσεων, πού οὕτω τὰς ἀπομονώνει ἀπὸ τὰ σύγχρονα ἔργα, τὰ σωζόμενα εἰς τὴν Μακεδονίαν καὶ ἄλλαχού, τὸν ὀδηγεῖ εἰς συμπεράσματα μὴ συμφωνοῦντα πρὸς τὰ ἱστορικὰ δεδομένα. Ἐν τοιούτων παρὰδειγμα ἐσημειώσαμεν ἀνωτέρω, προκειμένου περὶ τοῦ Ἀγ. Κλήμεντος τῆς Ἀχρίδος, ὁ ὁποῖος διεκοσμήθη εἰς ἐποχὴν, πού ἡ πόλις αὐτὴ εὕρισκετο ὑπὸ τοὺς Βυζαντινοὺς καὶ ὁ κτήτωρ του ὄχι μόνον ἀνώτατον τίτλον εἶχεν εἰς τὴν βυζαντινὴν Αὐλὴν, ἀλλ' ἦτο καὶ «γαμβρὸς» τοῦ Ἀνδρονίκου Παλαιολόγου. Πῶς θὰ ἦτο συνεπῶς δυνατόν οἱ δύο αὐτοὶ ζωγράφοι, πού προΐσταντο τοῦ «Ἐργαστηρίου» τοῦ ἀνήκοντος εἰς τὸν Μιλούτιν, νὰ ἐργάζονται εἰς περιοχὴν ἑλληνικὴν; Θὰ ἦτο περισσότερον ἴσως φυσικὸν νὰ παραδεχθῶμεν ὅτι τὸ Συνεργεῖον αὐτό, πού διηύθυνον οἱ δύο ζωγράφοι, εἰς οὐδέναν ἀνήκει, ἀλλ' εἰργάζετο ὅπου ἤθελε κληθῇ, ἀδιαφόρως ἂν ὁ παραγγέλλων ἦτο ὁ κράλης τῆς Σερβίας ἢ Ἑλλήνων ἄρχων. Ἡ ἀπομόνωσις τέλος αὐτῆ τῶν διακοσμῆσεων, πού ἐγίναν ἀπὸ τὸν Εὐτύχιον καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἀστραπᾶν ἢ πού ἀποδίδονται ὑπὸ τοῦ σ. εἰς αὐτοὺς, ἀπὸ τὰς συγχρόνους τῶν, ἢ ἀπομόνωσις αὐτῆ καὶ ἡ δημιουργία ἐνὸς «Ἐργαστηρίου του Μιλούτιν» θὰ ἤδυνάτο νὰ χαρακτηρισθῇ ὡς ἐντελῶς τεχνητὴ, ἂν μὴ καὶ αὐθαίρετος. Θὰ ἦτο ἴσως πολὺ περισσότερον συνεπὲς πρὸς τὰ πράγματα ὁ σ., ἂν ὀνόμαζε τὸ Συνεργεῖον αὐτὸ τὸν Εὐτύχιον καὶ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶν, ἂν καὶ αὐτῇ ἀκόμῃ ἡ ὀνομασία θὰ ἤδυνάτο νὰ θεωρηθῇ κάπως τεχνητὴ, διότι εἰς τὴν πραγματικότητά τὰς διακοσμῆσεις, πού ἐξετέλεσε τὸ Συνεργεῖον τῶν δύο αὐτῶν ζωγράφων, δὲν τὰς χωρίζουν οὐσιώδεις διαφοραὶ ἀπὸ τὰς ἄλλας τῆς ἰδίας ἐποχῆς, τὰς σωζόμενας ἕως σήμερον.

Τὸ μόνον ἴσως σημείον, εἰς τὸ ὁποῖον, κατά την γνώμην μου, αἱ διακοσμῆσεις τῶν δύο αὐτῶν ζωγράφων παρουσιάζουν, αἱ παλαιότεραι τοῦλάχιστον, κάποιαν διαφορὰν ἀπὸ τὰς συγχρόνους τῶν, εἶναι ἡ ὑπαρξίς εἰς αὐτάς μερικῶν στοιχείων ξένων πρὸς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν. Τοιαυτὰ παρουσιάζει π.χ. ἡ Παναγία Λιέβισκα τῆς Πρισερνήης, τὴν διακόσμησιν τῆς ὁποίας ἄλλωστε γνωρίζομεν, ἀτελῶς, διότι αὐτὴ δὲν ἔχει ἀκόμῃ, ἂν δὲν ἀπατῶμαι, δημοσιευθῇ εἰς τὸ σύνολόν της. Οὕτω ξέναι πρὸς τὴν βυζαντινὴν παράδοσιν εἶναι αἱ ἐφιαλτικαὶ μορφαὶ δαιμόνων καὶ τεράτων (Βλ. R. Hamann - Mac Lean, *Aus der mittelalterlichen Bildwelt Jugoslawiens*, Marburg an der Lahn 1955, εἰκ. 13, 18, 21), πού ἐνθυμίζουν ζωηρῶς τὰς ἀναγλύφους παραστάσεις τῆς Δευτέρας Παρουσίας εἰς τοὺς δυτικούς καθεδρικούς ναοὺς. Σπουδαιότερα ὁμως εἶναι ἡ λεπτομέρεια εἰς τὴν Κοίμησιν τῆς Θεοτόκου, πού βλέπομεν εἰς τὴν Παναγίαν Λιέβισκαν, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν Ἀγ. Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδος, ὅπως καὶ εἰς τὴν Ζίτσαν. Εἰς τὰ μνημεῖα δηλαδὴ αὐτὰ ἡ ψυχὴ τῆς Θεομήτορος, ὑπὸ μορφήν βρέφους ἐσπαργνωμένου εἰς τὰς χεῖρας τοῦ Ἰησοῦ, φέρει πετρά. (H. Hallensleben, *ἔνθ'* ἀνωτ. 74, ὅπου καὶ αἱ παραπομπαὶ εἰς τὰς εἰκόνας τοῦ πρώτου μέρους. Πρβλ. καὶ τὸ σχέδιον εἰς τὴν σ. 71). Εἰς τὴν βυζαντινὴν εἰκονογραφίαν παριστάνονται, ὅπως εἶναι γνωστὸν, εἰς ἡ δύο Ἀγγελοι παρὰ τὸν Χριστὸν ἢ κατέρχονται ἐκ τοῦ οὐρανοῦ, ἔχοντες τὰς χεῖρας σκεπασμένας με ὕψασμα, ἐτοιμοὶ νὰ παραλάβουν τὴν ψυχὴν τῆς Θεοτόκου ἀπὸ τὸν Ἰησοῦν. (Βλ. πολυάριθμα παραδείγματα παρὰ L. Wratishlaw-Mitrovic καὶ N. Okunev ἐν *Byzantinoslavica*, 3, 1931, 134 κ.ἐξ.). Εἰς τὸ ἐλεφάντινον μάλιστὰ ἀνάγλυφον τοῦ Μουσείου South Kensington τοῦ Λονδίνου εἰκονίζεται καὶ ὁ Ἀγγελος, πού πετὰ πρὸς τὸν οὐρανὸν με τὴν ψυχὴν τῆς Παναγίας εἰς τὰς χεῖρας του (εἰκ.

ἐν G. Schlumberger, *L' épopée byzantine*, I, σ. 69. Σχεδιάσμα καὶ ἐν Wratistlaw-Mitrovic, Okunev, ἐνθ' ἄνωτ. σ. 138, εἰκ. 3. Πρβλ. αὐτόθι, σ. 137). Ἡ ψυχὴ λοιπὸν τῆς Θεοδότορας, συμφώνως πρὸς τὴν ὁρθόδοξον εἰκονογραφίαν, μετεφέρθη εἰς τοὺς οὐρανούς ὑπὸ Ἀγγέλων καὶ δὲν εἶχε συνεπῶς ἀνάγκην πετρύγων. Ὁ κ. Hallensleben (σ. 74) προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσῃ τὴν περιέργον αὐτὴν 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, ἐπεισὸδιον συχνακίς εἰκονιζόμενον εἰς τὰς Παλαιολογεῖους παραστάσεις τῆς Κοιμήσεως, καὶ ἄφ' ἑτέρου τῆς ψυχῆς τῆς Θεοτόκου, ἡ ὁποία, ἐλευθερωμένη ἀπὸ τὸ σῶμα, πετᾷ μόνῃ εἰς τὸν οὐρανόν. Οὕτω πράγματι τὴν βλέπομεν πετρύζουσαν 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. ἐπικρίνισιν ἐν V. Petković, *La peinture serbe du moyen âge*, II, Beograd 1934, πίν. CLXIII). Ἀλλά, κατὰ τὴν γνώμην μου, ἡ ἔρμηνεα αὐτὴ δὲν θὰ ἡδύνατο νὰ θεωρηθῇ 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 τοῦ 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' en va dans le sein de son fils...*». (Τὸ λατινικὸν κείμενον τοῦ βιβλίου δὲν ἡδυνήθη νὰ εὗρῃ καὶ διὰ τοῦτο χρησιμοποιοῦ τὴν πιστοτάτην μετάφρασιν τοῦ T. Wyżewa, *Le bienheureux Jacques de Voragine, La Légende dorée*, Paris 1929, σ. 432).

Τὸ συνεργεῖον λοιπὸν αὐτό, τοῦ ὁποίου προΐσταντο ὁ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς καὶ ὁ Εὐτύχιος, παρουσιάζει, εἰς τὰ δύο παλαιότερα ὑπογραμμένα ἔργα του (Ἀγ. Κλήμεντα καὶ Παναγίαν Λιέβισκαν) 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. Θεσσαλονίκη 1953, Α', 436 κ. ἑξ.). Τὰ στοιχεῖα ὅμως αὐτὰ δὲν ὑπάρχουν πλέον εἰς τὰς τελευταίας χρονολογικὰς διακοσμήσεις τοῦ ἰδίου ἐργαστηρίου (Ἀγ. Νικήταν καὶ Ναγκορίτισιν), εἰς τὰς ὁποίας ἡ εἰκονογραφία ἐπανέρχεται, θὰ ἡδυνάτο τις νὰ εἴπῃ, εἰς τὴν ὁρθόδοξον 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 οἱ ζωγράφοι τοῦ ἀκολουθήσουσαν τὴν τέχνην τῆς Αὐλῆς τῆς Κωνσταντινουπόλεως, πού μὲ αὐτὴν εἶχε συνδεθῇ οὗτος δι' ἐπιγαμίας. Εἶναι ὅμως ἄξιον σημειώσεως τὸ γεγονός, ὅτι τοιαῦτα δυτικὰ στοιχεῖα οὐδόπως ἐμφανίζονται εἰς τὸν Ἀγ. Εὐθύμιον τῆς Θεσσαλονικῆς, τὴν διακοσμήσιν τοῦ ὁποίου σχετίζει, ὡς εἶδομεν, ὁ σ. πρὸς τὰς τοιχογραφίας τῆς Παναγίας Λιέβισκας. Εἶναι καὶ τοῦτο εἰς ἀκόμῃ λόγος, μαζὶ 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» σειρὰς ὅλης ἀχρονολογήτων καὶ ἀνυπογράφων τοιχογραφιῶν, πού εὐρίσκοντο πάντοτε ἐπὶ ἐδάφους ἑλληνικοῦ, οὐδέποτε περιελθόντος εἰς τοὺς Σέρβους, ὅπως εἶναι τὸ Ἅγιον Ὅρος. Ὁ σ. μάλιστα θῆναι μέχρι τοῦ νὰ διακρίνῃ εἰς τὰς διακοσμήσεις αὐτάς τὴν τεχντροπίαν τῶν δύο προϊσταμένων τοῦ «Ἐργαστηρίου» τούτου, τοῦ Εὐτυχίου δηλαδὴ καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ.

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. τὸ Πρωτάτου, τοῦ Βατοπεδίου καὶ τοῦ Χελαντοῦ. 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 ἐπιχωρηφθῆ 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 ὁμῶς ἐτη γενόμεναι ἐργασίαι καθαρισμοῦ τῶν τοιχογραφιῶν αὐτῶν ἔδειξαν κατὰ τρόπον ἐντελῶς θετικὸν ὅτι οὐδεμία ἀπολύτως ἐπιζωγράφησις ὑπάρχει ἐκεῖ. Δυνάμεθα λοιπὸν νὰ εἰμεθα βέβαιοι ὅτι ἡ διακόσμησις αὐτῇ ἔφθασε μέχρις ἡμῶν ἐντελῶς ἀθικτος.

Τὸ ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Πρωτάτου εἶναι πιθανῶς ἔργον τοῦ Εὐτυχίου καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶ εἶχον ὑποθέσει καὶ Γιουγκοσλάβοι ἐρευνῆται. (Βλ. L. Mirković εἰς τὰ Πεπραγμένα τοῦ Θ' Διεθ. Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη 1953, Α', 312). Τὴν δὲ γνώμην ὅτι αὐταὶ ἐγένοντο ὑπὸ τοῦ Μιλοῦτιν εἶχε διατυπώσει ἦδη ὁ Millet (ἐνθ' ἀνωτ. 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 ἐκδοσιν τοῦ Μ. Γεδεών ('Ο Ἄθως, Κων/πολις 1885, 145 κ. ἐξ.) ἀναγινώσκωμεν πράγματι: «*Ἡ δὲ τοῦ Ζωγράφου Μονὴ καὶ τὰ ἐν τῇ πρωτάτῳ ναφ τῶν Καραίων ἀφανισθέντα, ὑπὸ τῶν Βουλγάρων ἀνεκαινίσθησαν*». Ἡ μνεῖα τῶν Βουλγάρων εἰς τὸ ἀνωτέρω κείμενον φαίνεται νὰ ὀφείλεται, νομίζω, εἰς παρανόησιν ἀντὶ τῶν Σέρβων, δεδομένου ὅτι τὴν ἐρμηνευμένην 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, Ἀθῆναι 1903, 356 κ. ἐξ.), ἐνθ' περὶ Βουλγάρων οὐδὲν ἀναφέρεται. Ὁ Millet (ἐνθ' ἀνωτ.) προσθεῖται: «*Le Protaton entraîne à sa suite Chilandari et Vatopédi*». Συνδέει δηλαδὴ τεχνοτροπικὰς καὶ χρονολογικὰς τὰς δύο τελευταίας διακοσμήσεις πρὸς τὴν τοῦ Πρωτάτου. Καὶ πράγματι, ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ Βατοπεδίου ἀναφέρει ὅτι αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ἔγιναν τὸ 1312 «ἐπὶ βασιλείας Ἀνδρονίκου ... Κομνηνοῦ τοῦ Παλαιολόγου», ὅσον 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 ἀγιορειτικῶν ἐκκλησιῶν εἶναι πολὺ πιθανὸν νὰ ὀφείλεται εἰς τὴν γενναιοδωρίαν τοῦ Μιλοῦτιν. Θεωρῶ ὁμῶς ἐντέλως ἀβάσιμον τὴν γνώμην τοῦ κ. Hallensleben, ὅτι αἱ τοιχογραφίαι αὐταὶ ἐξετελέσθησαν ἀπὸ τὸ «Ἔργαστήριον τοῦ Μιλοῦτιν», τοῦ ὁποῦ προΐσταντο ὁ Μιχαὴλ Ἀστραπᾶς καὶ ὁ Εὐτύχιος.

Ὁ σ. φαίνεται ἀποκλείων ἐντελῶς τὴν ὑπαρξίν ἄλλων τεχνιτῶν καὶ ἄλλων ζωγραφικῶν συνεργειῶν 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 Ἀγ. Γεωργίου εἰς τὴν Ὁμορφοκλήσιαν παρὰ τὴν Καστορίαν (Βλ. Ε. Στίκων 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 Ἀγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ εἰς τὴν Θεσσαλονικὴν, τῶν ὁποίων ἡ πλήρης δημοσίευσις ἐγένετο πρὸ ὀλίγου. (Α. Ευγγουλόλου, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης, Ἀθῆνα 1964. Ὑπερηρσία 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 έσθμείωσα (X y n g o p o u λ o s, Thessalonique et la peinture macédonienne, 43) και τελευταίως επανέλαβον (Ξ υ γ γ ο π ο υ λ ο υ, Οί τοιχογραφίες του 'Αγίου Νικολάου 'Ορφανού, 25 κ. έξ.), ύπάρχει πολύ στενή εικονογραφική ιδίως, αλλά και τεχνολογική σχέση μεταξύ των τοιχογραφιών του 'Ορφανού και του Ναγκορίτισινο. Βεβαίως θά ήτο έξω πάσης λογικής ή υπόθεσις, ότι και ή διακοσμήσις του 'Ορφανού όφείλεται εις τό «'Εργαστήριον του Μιλούτιν». Είναι πολύ φυσικώτερον νά παραδεχθώμεν ότι ό ζωγράφος του 'Ορφανού, όπως και όλιγον παλαιότερον, τό 1303, ό ζωγράφος του 'Αγ. Εϋθυμίου εις την Βασιλικήν του 'Αγ. Δημητρίου, ήκολούθουν την ίδιαν τεχνολογίαν και εικονογραφίαν με τους συγχρόνους των, τους διακοσμοϋντας τās έκκλησίας της έλληνικής και της σερβικής Μακεδονίας. Περί τούτου δύναται τις άλλωστε νά πεισθής από την πρόχειρον σύγκρισιν έλαχίστων μόνον εικονογραφικών συνθέσεων. 'Η σκηνή π.χ. της Προσευχής του 'Ιησού εις Γεθσημανή, εις την όποιαν ό κ. Hallensleben άπειρώνει ίδιον κεφάλαιον (σ. 89 κ. έξ.), εικονίζεται πανομοιούτως σχεδόν εις τόν 'Ορφανόν (Ξ υ γ γ ο π ο υ λ ο s, ένθ' άνωτ. εικ. 41), εις τόν 'Αγ. Κλήμεντα της 'Αχρίδος (Millet-Frolow, La peinture du moyen áge en Yougoslavie, III, πίν. 5. 2), εις τόν 'Αγ. Νικήταν (Αυτόθι, III, πίν. 43. 1), εις τās δύο δηλαδή διακοσμήσεις του Εϋτουΐου και του Μιχαήλ 'Αστραπά, όπως επίσης και εις την Γκρατσάνιτισαν (P e t k o v i é, La peinture serbe du moyen áge, II, πίν. LXII. 2), ένθ' εις τό Πρωτότον ή διάταξις των μορφών είναι διαφορετική (Millet, Monuments de l' Athos, πίν. 20. 2). 'Η 'Αρνησις του Πέτρου έξ άλλων εις τόν 'Ορφανόν (Ξ υ γ γ ο π ο υ λ ο s, ένθ' άνωτ. εικ. 52 και 174) παρουσιάζει απόλυτον όμοιότητα με την τοιχογραφίαν του Χελανταρίου (Millet, ένθ' άνωτ. πίν. 71. 2), ένθ' εις τόν 'Αγ. Κλήμεντα και εις τό Ναγκορίτισινο είναι έντελώς διάφορος (Millet-Frolow, ένθ' άνωτ. III, πίν. 7. 3 και 87, 1-3).

Δέν ύπάρχει, νομίζω, ανάγκη νά πολλαπλασιάσωμεν τās συγκρίσεις. Τό θετικόν κατά την γνώμην μου, συμπέρασμα, εις τό όποίον θά ήδύνατό τις νά καταλήξη, είναι ότι πρόκειται περί ένιαίου ρεύματος τέχνης με κοινήν τεχνολογίαν και κοινήν εικονογραφίαν, πού άκολουθοϋν διάφοροι ζωγράφοι και διάφορα συνεργεία κατά τους ίδίους χρόνους. 'Η καλλιτεχνική προσωπικότης των ζωγράφων αυτών, πού ήκμαζαν εις έξόχως δημιουργικήν, όπως είναι τό δεύτερον ήμισυ του 13ου και τό πρώτον του 14ου αϊώνος, έδιδεν εις τά έργα των την σφραγίδα της και επέτρεπεν εις αυτούς νεωτερισμούς και έκτροπήν από τά καθιερωμένα, άκόμη δέ και την εισαγωγήν ένίοτε και μερικόν στοιχείων ξένων πρός την βυζαντινήν παράδοσιν. Εις τό βάθος όμως ένιαίων είναι τό πνεϋμα και ένιαίαι αι τεχνολογικαί τάσεις εις την ζωγραφικήν της εποχής αυτής. 'Η τέχνη τέλος αυτή, πού συμβατικώς όνομάζομεν Μακεδονικήν, δέν περιορίζεται μόνον εις την Μακεδονίαν, έλληνικήν και σερβικήν, άλλ' εξαπλοϋται πολύ πέραν αυτής. Την ειρίσκομεν π.χ. κατά τό πρώτον ήμισυ του 14ου αϊώνος εις την 'Ομορφήν 'Εκκλησίαν πλυσίων των 'Αθηνών (Βλ. Μ. Χ α τ ζ η δ ά κ η, Α. Τά σ σ ο υ, Φ. Ζ α χ α ρ ί ο υ, Βυζαντινά μνημεία 'Αττικής και Βοιωτίας, 'Αθήναι 1956, σ. 24 και πίν. 20-21). Δέν θά ήτο συνεπώς λογικόν ν' άποδώσωμεν όλην αυτήν την καλλιτεχνικήν κίνησιν εις την δραστηριότητα του «'Εργαστηρίου του Μιλούτιν».

"Όλα αυτά άποδεικνύουν κατά τρόπον, νομίζω, θετικόν, πόσον στενά είναι τά όρια, έντός των όποιών ό κ. Hallensleben περιώρισε τās άλλως έξόχως ένδιαφερούσας έρεϋνας του, και πόσον μονομερής είναι ή βάση του έργου του. Διά τό μονομερές και αυθαίρετον, θά ήδύνατό τις νά ειπεί, τόν σχεδίου του βιβλίου του θά έπείθετο από την μελέτην έκ του πλησιέστερον των έπί έλληνικοϋ έδάφους μνημείων της εποχής αυτής. Θά έπείθετο οϋτω ότι τό συνεργείον του Εϋτυχίου και του Μιχαήλ 'Αστραπά οϋτε μοναδικόν ήτο οϋτε και ως «'Εργαστήριον του Μιλούτιν» θά ήδύνατο νά χαρακτηρισθής.

'Αθήναι