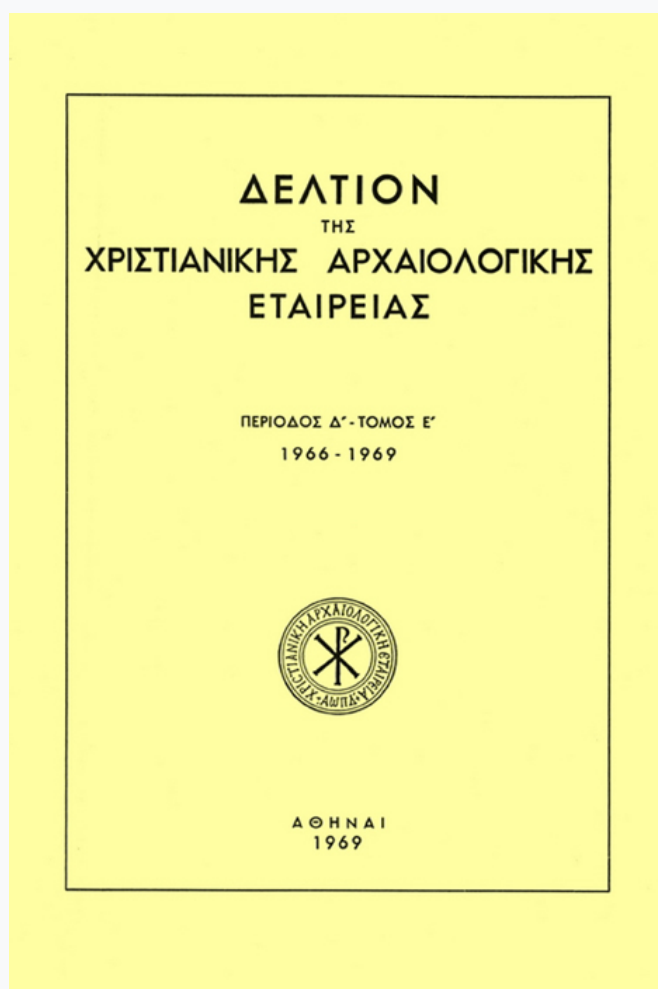


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 5 (1969)

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959)



Η χρονολόγηση μιας εικόνας της Καστοριάς (πίν. 115)

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

doi: [10.12681/dchae.798](https://doi.org/10.12681/dchae.798)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ Μ. (1969). Η χρονολόγηση μιας εικόνας της Καστοριάς (πίν. 115). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 5, 303-308. <https://doi.org/10.12681/dchae.798>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η χρονολόγηση μιας εικόνας της Καστοριάς (πίν.
115)

Μανόλης ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

Δελτίον ΧΑΕ 5 (1969), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Δημητρίου Ευαγγελίδη (1888-1959) • Σελ. 303-308

ΑΘΗΝΑ 1969

Η ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΜΙΑΣ ΕΙΚΟΝΑΣ ΤΗΣ ΚΑΣΤΟΡΙΑΣ

(ΠΙΝ. 115)

Ἡ ἀξιόλογη ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα τοῦ Ἀγίου Νικολάου ἀπὸ τὴν Καστοριά πὺν δημοσιεύει στὸν ἴδιο τόμο ὁ Ν. Ζίας¹, νομίζω ὅτι μπορεῖ νὰ τοποθετηθῇ σὲ στενότερα χρονολογικὰ ὄρια, ἐὰν παραβληθῇ μ' ἓνα μνημεῖο τοῦ τέλους τοῦ 15^{ου} αἰῶνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες στὸ μοναστήρι τῆς Μυρτιάς (Αἰτωλία) πὺν ἔχει ζωγραφίσει ὁ Ξένος Διγενῆς «ἐκ χώρας Μουχλίου τοῦ Μορέως», τὸ 1491². Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ θὰ ἐξετασθοῦν προβλήματα ἐντοπισμοῦ τῆς εἰκόνας.

Ἡ παραβολὴ τῆς εἰκόνας μὲ τὴν τοιχογραφικὴ παράσταση τοῦ ἴδιου ἀγίου (πίν. 115 α - β) φανερώνει ἐκπληκτικὴ συγγένεια ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα, παρὰ τὴ μεγάλη διαφορὰ στὶς διαστάσεις καὶ στὸν τρόπο ἐπεξεργασίας. Ἡ τεχνικὴ τοῦ σκιοφωτισμοῦ μὲ περιορισμένες φωτεινὲς ἐπιφάνειες τονισμένες μὲ τὰ λεπτὰ γραμμικὰ φῶτα, πὺν σχηματίζουν τὶς χαρακτηριστικὲς τριγωνικὲς σκιὲς κάτω ἀπὸ τὰ μάτια καὶ πὺν περιγράφουν τὰ κρανιακὰ ἐξογκώματα, εἶναι ἡ ἴδια³. Ὁ τρόπος πὺν ἀποδίδεται ἡ κόμη καὶ ἡ ἄλλη τριχοφυΐα, πὺν ἔχουν τὸν ἴδιο σχηματισμό, εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογος, καθὼς καὶ τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ. Ἐτσι καὶ στὶς δύο παραστάσεις τὸ πλάσιμο ἀποδίδεται κρουστὸ καὶ τὸ σχέδιο εἶναι σφικτό, μὲ θεληματικὴ ἀκρίβεια ἐκτελεσμένο. Φυσιογνωμικά, ὄχι μόνον ἀνῆκουν καὶ τὰ δύο πρόσωπα στὸν ἴδιο τύπο, ἀλλὰ θὰ προχωροῦσε κανεὶς νὰ πῇ ὅτι καὶ στὶς δύο εἰκόνες παριστάνεται ἡ προσωπογραφία, ἂν ὄχι τοῦ ἴδιου ἀνθρώπου, τοῦλάχιστο πρόσωπων πὺν ἀνῆκουν στὴν ἴδια οἰκογένεια. Τέλος, τὸ ἡμερο ἡθος πὺν φανε-

1. Ν. Ζίας, Εἰκόνες τοῦ Βίου καὶ τῆς Κοιμήσεως τοῦ Ἀγίου Νικολάου, ΔΧΑΕ, περ. Δ, τ. Ε, 1969, σ. 275 κέ. Διαστάσεις τῆς εἰκόνας 107 × 61 ἐκ. Προέρχεται ἀπὸ τὸν Ἀγ. Νικόλαο τῆς Εὐπραξίας, ἔχει περισυλλεγῇ ἀπὸ τὴν Ἀρχαιολογικὴ Ὑπηρεσία καὶ φυλάσσεται στὴν ἐκκλησίᾳ τοῦ Ὁρφανοτροφείου. Ἐχει συντηρηθῇ ἀπὸ τὸν Φ. Ζαχαρίου. Ὁ Ζίας τὴν χρονολογεῖ στὸν 15^ο αἰῶνα. Πρβλ. ΑΔ 21 (1966) Β', Χρονικά, σ. 30.

2. Οἱ τοιχογραφίες δημοσιεύθηκαν ἀπὸ τὸν Ἀ. Ὁρλάνδον, ABME, Θ, 1961, σ. 75 - 112 καὶ εἰδικώτερα σ. 84 - 103, πίν. 2 - 9. Ὁ ἅγιος Νικόλαος δημοσιεύθηκε μόνον ὁλόσωμος. Πρβλ. Π. Βοκοτόπουλος, ΑΔ 22 (1967), Β', Χρονικά, σ. 330.

3. Γιά τὴν καταγωγὴ καὶ ἐξέλιξη τῆς τεχνικῆς αὐτῆς βλ. Ἀ. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 16 κέ.

ρώνει αὐτοσυγκέντρωση καὶ στοχαστικὸ ὁραματισμό⁴, πλησιάζει οὐσιαστικώτερα τὶς δύο ἀγιογραφίες.

Μήπως ἡ στενὴ αὐτὴ συγγένεια τῆς εἰκόνας τῆς Καστοριᾶς μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς Μυρτιᾶς θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε στὸ συμπέρασμα ὅτι καὶ οἱ δύο παραστάσεις εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου; Τὸ ἐνδεχόμενο αὐτὸ δὲν θὰ πρεπε κατ' ἀρχὴν ν' ἀποκλεισθῇ, γιατί ὁ ζωγράφος Ξένος Διγενῆς ἔχει ἐκτελέσει τοιχογραφίες, ὄχι μόνο στὴν Κρήτη καὶ στὴν Αἰτωλία, ἀλλὰ καὶ στὴν βόρειο Ἑλλάδα, στὴν περιοχὴ Πωγωνιανῆς, στὰ παλαιὰ Φραστανά (τώρα Κάτω Μερόπη), σὲ χροنيὰ ἀκαθόριστη ἀκόμη⁵. Ἐπομένως ἡ παρουσία ἑνὸς ἔργου τοῦ στὴν Καστοριὰ δὲν θὰ ἦταν ἀπίθανη. Ὑπάρχουν ὅμως μερικὲς διαφορὲς ποὺ κάνουν δύσκολη τὴν ἀπόδοση τῆς εἰκόνας στὸν ἴδιο ζωγράφο Ξένο Διγενή. Πρῶτα, δὲν φαίνεται ἡ γραφὴ νὰ εἶναι ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι: στὴν εἰκόνα μοιάζει πιὸ σταθερὴ ἀλλὰ καὶ πιὸ κομψή. Ἐπειτα, στὴν εἰκόνα ἡ συγκρότηση τῆς κεφαλῆς μὲ τὸ ὑπερυψωμένο κρανίον καθὼς καὶ ἡ σύνθεση τοῦ προσώπου κυριαρχοῦνται ἀπὸ τεκτονικὴ ἀντίληψη ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὴν ἰδιαίτερη προσοχὴ στὴν αὐστηρά συμμετρικὴ διάταξη καὶ στὸν τονισμό τοῦ κατακόρυφου ἄξονα μὲ τὸν «σγοῦρδον» τῆς κορυφῆς καὶ τὸν συμμετρικὸ χωρισμὸ στὸ ὑπογένειο. Ὁ ὄγκος τοῦ κρανίου, τέλος, περιβάλλεται ἀπὸ δύο μεγάλες συμμετρικὲς καμπύλες μαλλιών. Σὲ παραβολὴ μὲ τὴν εἰκόνα, ἡ τοιχογραφία παρουσιάζει, ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτῇ, κάποιαν ἀμέλεια ὡς πρὸς τὶς συνθετικὲς ἀναζητήσεις, καθὼς καὶ κάπως γραμμικώτερη διαγραφὴ τῶν ἐξογκωμάτων τοῦ κρανίου. Τέλος, οἱ μικρὲς σκηνὲς στὸ περιθώριο τῆς εἰκόνας (πίν. 115 β) δὲν παρέχουν καμιὰ ἀφορμὴ σύγκρισης μὲ τὶς σκηνὲς τοῦ Ξένου. Γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς ἡ ταύτιση τῶν δύο ζωγράφων δὲν εἶναι πιθανή.

Μὲ βάση ὅμως τὶς ὡς τώρα παρατηρήσεις μποροῦμε νὰ ἐντάξουμε καὶ τὰ δύο ἔργα σὲ μιὰ σειρὰ παραστάσεων τοῦ ἴδιου ἀγίου, ποὺ θὰ τὴν ἀρχίζαμε ἀπὸ τὴν τοιχογραφία στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου στὸ Ἀβδοῦ Κρήτης, ἔργο τῶν Μανουὴλ καὶ Ἰωάννη Φωκάδων τοῦ 1445 καὶ θὰ τὴν

4. Ὁ Ὀρλάνδος χαρακτηρίζει τὰ πρόσωπα τοῦ Διγενῆ: «τὰς κεφαλὰς διαπνέει μία εὐγενὴς καὶ ρεαλιστικὴ μειλιχίότης», στὸ ἴδιο, σ. 103.

Ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες στὴν Κρήτη (Ἀπάνω Φλώρια Σελήνου) μένει μόνον ἡ ἐπιγραφὴ τοῦ 1462, Gerola IV, 449, ἀρ. 24. Ὁ Κ. Λασσιθιωτάκης προτείνει τελευταία τὴν ἀπόδοση στὸν Ξ. Διγενή τῶν δύο τοιχογραφιῶν μιᾶς ἄλλης ἐκκλησίας τῆς περιοχῆς, στὸ Ζυμβραγοῦ Κισσάμου (Κρητ. Χρον. 21, 1969, σ. 229 κέ. εἰκ. 97-98). Σχέση ὑπάρχει, ἀλλὰ ταύτιση ζωγράφων εἶναι ἀπίθανη.

5. Ὁ Λαμπρίδης, Ἑπειρωτικὰ Μελετήματα, τ. ΣΤ, 1888, σ. 16 καὶ Ζ, 1889, σ. 36 ἀναφέρει ὅτι ὁ ναὸς ἱστορήθη «παρὰ τινος ζωγράφου Ξένου Δαγενοῦς» μὲ τὴ χρονολογία 1413 (Μήπως 1493;). Πρβλ. Μ. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, Ἀθήναι 1953, σ. 19.

σταματούσαμε στην όμολογη παράσταση στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσά στα Μετέωρα, ἔργο τοῦ κρητικοῦ Θεοφάνη Στρελίτζα, στὰ 1527⁶. Ἡ σχέση ἀνάμεσα στὶς τέσσερες αὐτὲς παραστάσεις, ποὺ μποροῦν εὐκόλα νὰ πολλαπλασιασθοῦν καὶ μέσα στὸ ἴδιο χρονικὸ διάστημα (1445 - 1527) ἀλλὰ καὶ πρὶν καὶ μετὰ ἀπὸ αὐτό, εἶναι τόσο τυπολογικὴ ὅσο καὶ τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ. Εἶναι εὐκόλο νὰ τοποθετηθοῦν οἱ δύο ἀγιογραφίες ποὺ μᾶς ἀπασχολοῦν ἀνάμεσα στὶς δύο ἀκραῖες παραστάσεις τοῦ 1445 καὶ τοῦ 1527 καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ μιὰν ἀκόμη ἐνδειξη καὶ γιὰ τὴ χρονολογικὴ συνάφειά τους. Πάντως, ἡ ἐσωτερικὴ συνοχὴ καὶ τῶν τεσσάρων εἰκόνων τὶς ἐντάσσει σὲ μιὰ ἐνιαία παράδοση, πρὶν καὶ μετὰ τὴν Ἀλωση, αὐτὴν ποὺ θ' ἀποτελέσει τὴ βάση τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς. Γιὰ νὰ γίνῃ αἰσθητότερη ἡ στενὴ συνοχὴ τους πρέπει νὰ παραβληθοῦν μὲ σύγχρονές τους παραστάσεις τοῦ ἴδιου ἀγίου στὴν περιοχὴ ποὺ βρίσκεται ἡ εἰκόνα. Π.χ. στὶς τοιχογραφίες δυὸ ναῶν τῆς Καστοριάς, τοῦ Ἀγίου Νικολάου τῆς Εὐπραξίας (1486), ἀπὸ τὸν ὁποῖο καὶ προέρχεται ἡ εἰκόνα μας, καὶ τοῦ ὁμώνυμου ναοῦ τοῦ «Μαγαλιοῦ» (1505)⁷, ὁ ἅγιος Νικόλαος ἀνήκει σὲ τέλεια διαφορετικὸν ἀνθρώπινο τύπο καὶ ἔχει ἐκτελεσθῇ μὲ ἐντελῶς διαφορετικὴν ἀντίληψη τῆς μορφῆς : ἡ σκιὰ εἶναι λίγη, οἱ φωτεινὲς ἐπιφάνειες πλατεῖες καὶ τὸ σχέδιο χαρακτηρίζῃ κάποια πλαδαρότητα. Τὸ ἥθος ἔχει μιὰ σκόπιμη βαναυσότητα. Πρόκειται γιὰ παράλληλη, ἀλλὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ παράδοση.

Οἱ διαφορὲς αὐτὲς ἀνάμεσα στὶς δύο σειρὲς δὲν εἶναι συμπτωματικές. Ἡ διακόσμηση τῶν δύο ἐκκλησιῶν τῆς Καστοριάς ἀνήκει σὲ ἓνα ἐργαστήριον, σὲ μιὰ «σχολή», ποὺ τὴν ξεχώρισε πρῶτος ὁ Ξυγγόπουλος στὸ παλιὸ καθολικὸ τῶν Μετεώρων, στὸν Ἅγιο Νικόλαο τῆς Εὐπραξίας καθὼς καὶ στὸ Πογκάνοβο⁸. Ὁ Πελεκανίδης σωστὰ τῆς ἀποδίδει καὶ τὴ Βαΐοφόρο, ὑπόλοιπο ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Νικολάου τῆς Θεολογίνας⁹. Ὁ Svet. Radojčić ἀναγνώρισε αὐτὸ τὸ ἴδιο ἐργαστήριον στὸ

6. Βλ. Ξυγγόπουλος, στὸ ἴδιο, πίν. 19, 2 καὶ 23.

7. Βλ. ἐπιγραφὲς στὸν Ἅ. Ὁρλάνδον, ABME, Δ, 1938, σ. 167 καὶ φωτογραφίες στοῦ Στ. Πελεκανίδη, Καστοριά, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 175α καὶ 188α. Πρβλ. καὶ τὸν ἅγ. Νικόλαο, στὸν Ἅγ. Νικήτα (Σκόπια), τοῦ 1484, στοῦ Radojčić (πὶὸ κάτω, σημ. 10) εἰκ. 1, ἔργο τοῦ ἴδιου ἐργαστηρίου.

8. Βλ. Ξυγγόπουλος, στὸ ἴδιο, σ. 63 κέ.

9. Στ. Πελεκανίδη, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη 1960, σ. 90 καὶ τοῦ ἴδιου, Καστοριά, πίν. 249α. Νομίζω ὅτι στὸ ἴδιο ἐργαστήριον μποροῦν νὰ ἀποδοθοῦν ἀκόμη στὴν Καστοριά α) οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Νικολάου Μαγαλιοῦ (1505), Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 188 β) τὰ ὑπολείμματα ἀπὸ τὴ διακόσμηση τοῦ Ἀγ. Σπυρίδωνος, Ὁρλάνδος, στὸ ἴδιο, εἰκ. 123 καὶ 127 καὶ γ) στὴν Παναγία Ρασιώτισσα, ἡ Παναγία ἀνάμεσα σὲ δύο ἀγγέλους, Πελεκανίδης, στὸ ἴδιο, πίν. 229. Δηλ. τουλάχιστον πέντε ἐκκλησίαι τῆς Καστοριάς εἶχαν διακοσμηθῇ ἀπὸ τὸ ἐργαστήριον αὐτό.

Trescavaé καὶ σὲ ἄλλες τρεῖς ἐκκλησίες τῆς Γιουγκοσλαβίας ¹⁰. Πρόκειται ἴσως γιὰ τὸ μόνο ἀξιόλογο ἐλλαδικὸ ἐργαστήριό τῆς ἐποχῆς ποὺ ἐργάζεται τὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 15^{ου} αἰώνα σ' ὅλες τὶς βαλκανικὲς χῶρες καὶ ἀφήνει καταβολὰς ποὺ θὰ εἶναι αἰσθητὲς στὴ βαλκανικὴ ζωγραφικὴ καὶ στὸν 16^ο αἰώνα. Ἡ καταγωγὴ τοῦ ἐργαστηρίου νομίζω ὅτι μπορεῖ μὲ πολλὴ πιθανότητα νὰ τοποθετηθῇ στὴν Καστοριά ¹¹. Ἀλλὰ ἡ τέχνη του, ὅπως ὑποδηλώθηκε πιὸ πάνω, εἶναι ἐντελῶς ἄσχετη μὲ τὴ ζωγραφικὴ ποὺ καλλιιεργεῖται ἀπὸ ὀρισμένους ἀξιόλογους ζωγράφους στὴν Κρήτη τὸν 15^ο αἰώνα, ὅπως οἱ Φωκάδες, ὁ Ξένος Διγενῆς, ἀργότερα ὁ Ἀνδρέας Ρίτζος, ὁ Ἀνδρέας Παβίας κ.ἄ. ¹²

Ἡ θέση εἰδικότερα τοῦ Ξένου Διγενῆ, ποὺ ἔρχεται στὴν Κρήτη ἀπὸ τὸ Μοριᾶ, πιθανώτατα μετὰ τὸ 1453, ἐργάζεται ἐκεῖ τὸ 1462 καὶ ξαναφεύγει, ἄγνωστο πότε, γιὰ τὴ Στερεὰ Ἑλλάδα, εἶναι ἰδιότυπη. Εἶναι ζήτημα ἂν μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ἀντιπρόσωπος τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς, γιὰτὶ ἀσφαλῶς ἔχει μάθει τὴν τέχνη του στὴν πατρίδα του, ἀφοῦ ἀνήκει στὴν πρώτη γενεὰ τῶν ζωγράφων ποὺ ἔφθασαν στὴν Κρήτη, μετὰ τὴν Ἀλωση, διαμορφωμένοι καλλιτέχνες, φέρνοντας στὸ ἐνετοκρατούμενο νησί τὴν τέχνη τῶν ἀδούλων ἀκόμη ἐλληνικῶν περιοχῶν τῶν μέσων τοῦ 15^{ου} αἰώνα. Τὴν ὀριστικὴ μορφή τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς ὅμως θὰ δώσουν οἱ ζωγράφοι τῆς ἐπόμενης γενεᾶς, αὐτοὶ ποὺ ὥριμασαν ἐκεῖ στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 15^{ου} καὶ στὶς δύο πρῶτες τοῦ 16^{ου} αἰώνα, αὐτοὶ ποὺ σημειώνουν δίπλα στὸ ὄνομά τους, «ὁ Κρής» ἢ De Candia ¹³. Γι' αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ὅτι ὁ Ξένος Διγενῆς ἀντιπροσωπεύει τὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ· ἄλλωστε ὁ ἴδιος, ὡς τὸ τέλος, ὑπερφηανεύεται γιὰ τὴν καταγωγὴ του ἀπὸ τὸ Μορέα καὶ αὐτὸ μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ σὰν μαρτυρία γιὰ τὴν συνειδητὴ προσήλωση τοῦ ζωγράφου στὶς καλλιτεχνικὲς του ρίζες. Ἀπὸ τὸ ὡς τώρα γνωστὸ τοῦ ἔργο εἶναι φανερὸ ὅτι ὁ Ξένος δουλεύει πάντα σὲ ὀρισμένη

10. S. v. Radojčić, Une école de peinture de la deuxième moitié du XV^e siècle (σερβ. μὲ γαλλ. περίλ.), Recherches sur l'art, Matica Srpska, Novi Sad, τ. I, 1965, σ. 68 - 104, εἰκ. 1 - 16.

11. Ἐκτενέστερες σκέψεις γιὰ τὸ ἐργαστήρι αὐτό, γιὰ τὴν ἔκταση καὶ τὴ σημασία του γιὰ τὴ βαλκανικὴ τέχνη βλ. M. Chatzidakis, Aspects de la peinture religieuse dans les Balkans (1300 - 1550), Proceedings of the Conference «Aspects of the Balkans: Continuity and Change», University of California, Los Angeles, 1969 (τυπώνεται).

12. M. Chatzidakis, Essai sur l'école dite Italogrecque, etc., «Venezia e il Levante fino al xv secolo, Atti del I convegno intern. di Storia della Civiltà Veneziana, San Giorgio Maggiore 1 - 5, Giugno 1968», a cura di A. Pertusi, Firenze L.S. Olschki (τυπώνεται).

13. Γιὰ τὴν διαμόρφωση τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς βλ. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα, σ. 80 κέ. Βλ. καὶ Chatzidakis, στὸ ἴδιο, καὶ τοῦ Ἰδίου, Recherches sur le peintre Théophane le Crétois, Dumb. Oaks Papers, τ. 23, 1969 (τυπώνεται).

παλαιολόγεια παράδοση διαμορφωμένη πρὶν ἀπὸ τὴν ᾿Αλωση καὶ σ' αὐτὴν τὴν ἴδια παράδοση δουλεύει καὶ ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας τῆς Καστοριάς.

Αὐτὴ ἡ ὁμοιογένεια στὴν καταγωγή τῶν δύο ἔργων ἐπέτρεψε τὶς ἀναλυτικώτερες συγκρίσεις ποὺ ἔγιναν πρὶν ἀπάνω, ἀπὸ τὶς ὁποῖες, νομίζω ὅτι διαπιστώθηκε α) ὅτι ἀπὸ τὴν κοινὴ καλλιτεχνικὴ παράδοση προέρχεται ὁ τύπος τῆς φυσιογνωμίας καὶ ἡ τεχνικὴ τοῦ σκιοφωτισμοῦ καὶ ὅτι ἡ παράδοση αὐτὴ εἶναι ξένη πρὸς τὴν τέχνη τῆς Καστοριάς τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, β) ὅτι ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς προέρχονται τεχνικὲς λεπτομέρειες, ὅπως οἱ ἔντονα τριγωνικὲς σκιὲς στὰ μάτια, ὁ οἰκογενειακὸς ἀέρας τῶν προσώπων καὶ ἡ συγγένεια στὸ ἐκφραζόμενο ἦθος καί, τέλος, γ) ὅτι μπορούμε νὰ ἀποδώσουμε στὴν προσωπικὴ προσφορά τοῦ καλλιτέχνη κυρίως τὴν διαφορὰ στὴν ἐκφραστικότητα τῆς γραμμῆς ἀλλὰ καὶ στὸ εἶδος τῆς συνθετικῆς ἀναζήτησης, ποὺ ἀποτελοῦν καὶ ποιοτικὴ διαφορὰ, ὅχι ὅμως ἄσχετη μὲ τὴν διαφορὰ τοῦ εἶδους. Ἡ ἀπόδοση μιᾶς μορφῆς ἐπάνω σὲ φορητὴ εἰκόνα, ποὺ εἶναι ἔργο μὲ αὐτοτέλεια, ἀπαιτεῖ μεγαλύτερη συνθετικὴ προσπάθεια, ἀπὸ τὴν ἀπόδοσή της σὲ μιὰ τοιχογραφημένη ἐπιφάνεια, ὅπου κάθε μορφὴ ἀνήκει σ' ἓνα μεγαλύτερο σύνολο.

Τὸ συμπέρασμα γιὰ τὸ θέμα τῆς χρονολογίας τῆς εἰκόνας θὰ ἦταν ὅτι ὁ ζωγράφος της, πιθανώτατα ὅχι καστοριανός, πρέπει νὰ εἶναι σύγχρονος περίπου μὲ τὸν Ξένο Διγενή. Ἀκριβέστερος προσδιορισμὸς θὰ ἦταν, γιὰ τὴν ὥρα, παράτολμος.

M. XATZHΔAKHΣ

R É S U M É

LA DATATION D'UNE ICÔNE DE CASTORIA

(PL. 115)

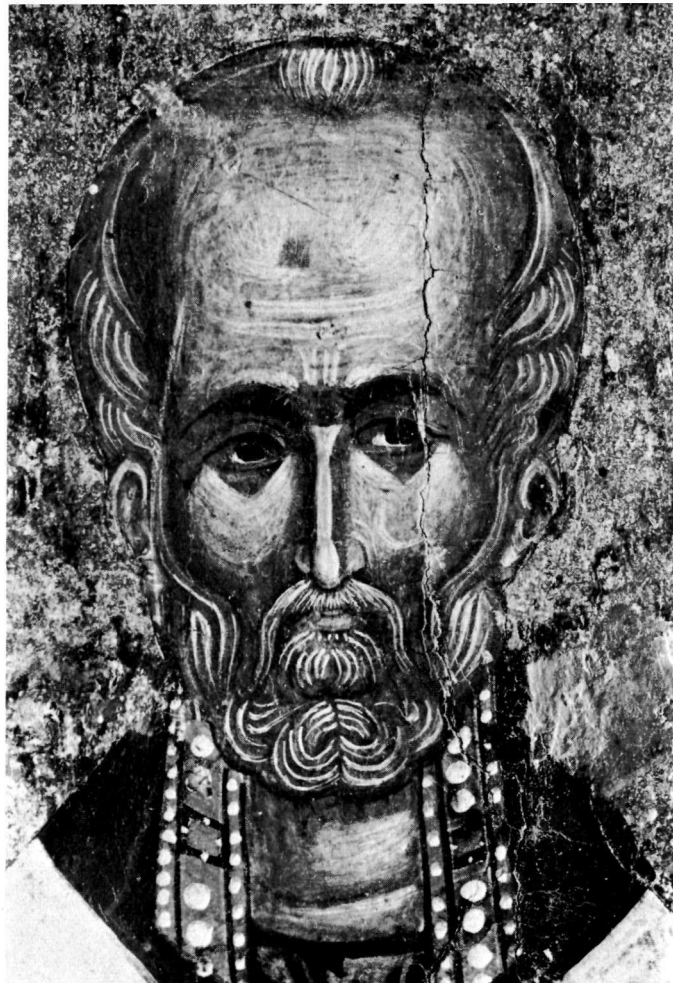
L'icône bilatérale publiée dans ce même volume par M. N. Zias (p. 275 et s.) pourrait être datée dans la seconde moitié du 15^e siècle par comparaison avec une peinture murale de 1491, oeuvre du peintre Xénos Digénis, dans l'église du petit monastère de Myrtia en Étolie. En effet, l'analyse comparative des deux têtes de Saint Nicolas, celle de l'icône et celle de la peinture murale (pl. 115 a-b), prouve une parenté étroite quant à la technique du modelé, quant au type humain, ainsi que quant à l'expression de ces visages paisibles à la vie contemplative. La comparaison avec des images du même saint en Crète (1445) et aux Météores (1527) indiquerait que toutes ces images appartiennent à une même tradition aussi bien iconographique que stylistique, celle qui a servi de base pour la formation de la peinture crétoise de la fin du 15^e et du début du 16^e siècle.

Cette tradition, qui remonte à l'art de Constantinople, est étrangère à l'art de Castoria du 15^e siècle qui est pourtant d'une importance particulière pour l'époque. Les différences entre l'icône et la fresque — formalisme plus grand de l'icône — seraient dues surtout à une différence de tempérament artistique, mais le fait que les deux images en question appartiennent à des catégories artistiques différentes ne devrait pas être négligé.

M. CHATZIDAKIS



α. Μονή Μυρτιᾶς. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος (λεπτομέρεια).
Τοιχογραφία τοῦ Ξένου Διγενῆ, 1491. (Φωτ. Γ. Μαίλη).



β. Καστοριά. Ὁ Ἅγιος Νικόλαος (λεπτομέρεια).
Ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα, ἄρ. 430. (Φωτ. Φ. Ζαχαρίου).