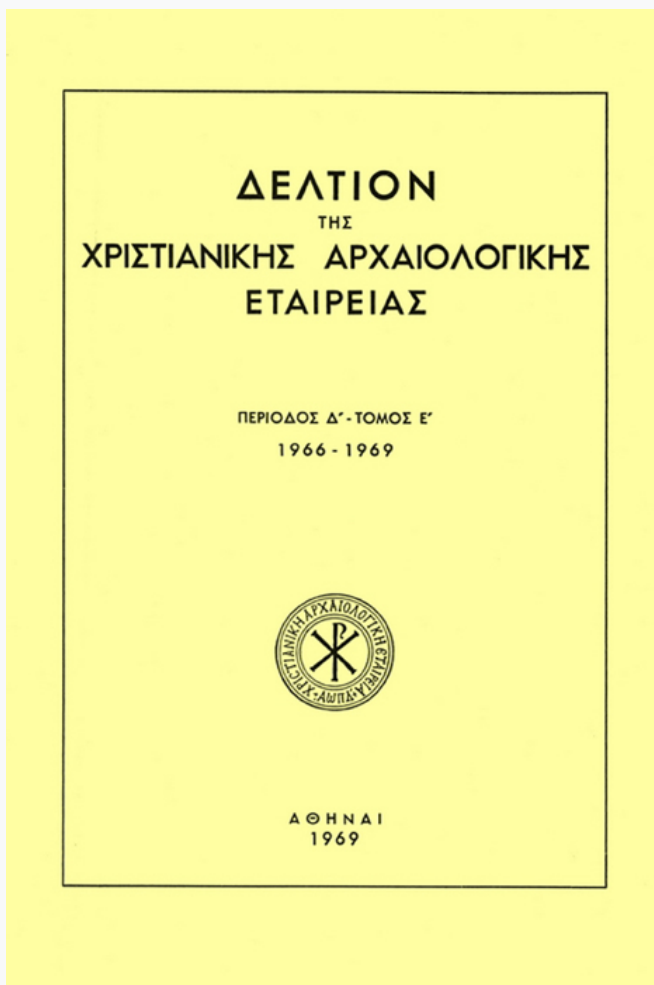


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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 Ἁγίου Νικολάου ἀπὸ τὴν Καστοριά πὺ δημοσιεύει στὸν ἴδιο τόμο ὁ Ν. Ζίας¹, νομίζω ὅτι μπορεῖ νὰ τοποθετηθῆ σὲ στενότερα χρονολογικὰ ὄρια, ἐὰν παραβληθῆ μ' ἓνα μνημεῖο τοῦ τέλους τοῦ 15^{ου} αἰώνα, ὅπως εἶναι οἱ τοιχογραφίες στὸ μοναστήρι τῆς Μυρτιάς (Αἰτωλία) πὺ 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 ἁγίου (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, πὺ σχηματίζουν τὶς χαρακτηριστικὲς τριγωνικὲς σκιὲς κάτω ἀπὸ τὰ μάτια καὶ πὺ περιγράφουν τὰ κρανιακὰ ἐξογκώματα, εἶναι ἡ ἴδια³. Ὁ τρόπος πὺ ἀποδίδεται ἡ κόμη καὶ ἡ ἄλλη τριχοφυΐα, πὺ ἔχουν τὸν ἴδιο σχηματισμό, εἶναι ἐντελῶς ἀνάλογος, καθὼς καὶ τὸ σχῆμα τοῦ αὐτιοῦ. Ἔτσι καὶ στὶς δύο παραστάσεις τὸ πλάσιμο ἀποδίδεται κρουστὸ καὶ τὸ σχέδιο εἶναι σφικτό, μὲ θεληματικὴ ἀκρίβεια ἐκτελεσμένο. Φυσιογνωμικά, ὄχι μόνον ἀνήκουν καὶ τὰ δύο πρόσωπα στὸν ἴδιο τύπο, ἀλλὰ θὰ προχωροῦσε κανεὶς νὰ πῆ ὅτι καὶ στὶς δύο εἰκόνες παριστάνεται ἡ προσωπογραφία, ἂν ὄχι τοῦ ἴδιου ἀνθρώπου, τοῦλάχιστο προσώπων πὺ ἀνήκουν στὴν ἴδια οἰκογένεια. Τέλος, τὸ ἡμερο ἡθος πὺ φανε-

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

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

3. Γιὰ τὴν καταγωγὴ καὶ ἐξέλιξη τῆς τεχνικῆς αὐτῆς βλ. Ἁ. Ξυγγόπουλου, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν, Ἀθῆνα 1957, σ. 16 κέ.

ρώνει αυτοσυγκέντρωση και στοχαστικό δράματισμό⁴, πλησιάζει ουσιαστικότερα τις δύο άγιογραφίες.

Μήπως ή στενή αυτή συγγένεια τής εικόνας τής Καστοριάς με την τοιχογραφία τής Μυρτιάς θα μάς οδηγοῦσε στο συμπέρασμα ότι και οί δύο παραστάσεις εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου ζωγράφου; Τὸ ἐνδεχόμενο αὐτὸ δὲν θὰ πρεπε κατ' ἀρχὴν ν' ἀποκλεισθῆ, γιατί ὁ ζωγράφος Ξένος Διγενῆς ἔχει ἐκτελέσει τοιχογραφίες, ὄχι μόνο στήν Κρήτη καί στήν Αἰτωλία, ἀλλά καί στήν βόρειο Ἑλλάδα, στήν περιοχή Πωγωνιανῆς, στά παλαιά Φραστανά (τώρα Κάτω Μερόπη), σέ χροινιά ἀκαθόριστη ἀκόμη⁵. Ἐπομένως ή παρουσία ἑνὸς ἔργου τοῦ στήν Καστοριά δὲν θὰ ἦταν ἀπίθανη. Ὑπάρχουν ὅμως μερικὲς διαφορὲς ποὺ κάνουν δύσκολη τὴν ἀπόδοση τῆς εἰκόνας στὸν ἴδιο ζωγράφο Ξένο Διγενῆ. Πρῶτα, δὲν φαίνεται ή γραφή νὰ εἶναι ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι: στήν εἰκόνα μοιάζει πιὸ σταθερὴ ἀλλὰ καί πιὸ κομψή. Ἐπειτα, στήν εἰκόνα ή συγκρότηση τῆς κεφαλῆς με τὸ ὑπερψωμένο κρανίο καθὼς καί ή σύνθεση τοῦ προσώπου κυριαρχοῦνται ἀπὸ τεκτονική ἀντίληψη ποὺ ἐκφράζεται με τὴν ιδιαίτερη προσοχή στήν αὐστηρά συμμετρική διάταξη καί στὸν τονισμό τοῦ κατακόρυφου ἄξονα με τὸν «σοῦρδον» τῆς κορυφῆς καί τὸν συμμετρικὸ χωρισμὸ στὸ ὑπογένειο. Ὁ ὄγκος τοῦ κρανίου, τέλος, περιβάλλεται ἀπὸ δύο μεγάλες συμμετρικὲς καμπύλες μαλλιῶν. Σὲ παραβολή με τὴν εἰκόνα, ή τοιχογραφία παρουσιάζει, ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτῆ, κάποιαν ἀμέλεια ὡς πρὸς τὶς συνθετικὲς ἀναζητήσεις, καθὼς καί κάπως γραμμικότερη διαγραφή τῶν ἐξογκωμάτων τοῦ κρανίου. Τέλος, οί μικρὲς σκηνὲς στὸ περιθώριο τῆς εἰκόνας (πίν. 115 β) δὲν παρέχουν καμιὰ ἀφορμὴ σύγκρισης με τὶς σκηνὲς τοῦ Ξένου. Γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς ή ταύτιση τῶν δύο ζωγράφων δὲν εἶναι πιθανή.

Μὲ βάση ὅμως τὶς ὡς τώρα παρατηρήσεις μπορούμε νὰ ἐντάξουμε καί τὰ δύο ἔργα σὲ μιὰ σειρά παραστάσεων τοῦ ἴδιου ἀγίου, ποὺ θὰ τὴν ἀρχίσαμε ἀπὸ τὴν τοιχογραφία στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου στὸ Ἄβδοῦ Κρήτης, ἔργο τῶν Μανουὴλ καί Ἰωάννη Φωκάδων τοῦ 1445 καί θὰ τὴν

4. Ὁ Ὀρλάνδος χαρακτηρίζει τὰ πρόσωπα τοῦ Διγενῆ: «τὰς κεφαλὰς διαπνέει μία εὐγενῆς καί ρεαλιστικῆς μελιχλιότης», στὸ ἴδιο, σ. 103.

⁵ Ἀπὸ τὶς τοιχογραφίες στήν Κρήτη (Ἀπάνω Φλώρια Σελήνου) μένει μόνον ή ἐπιγραφή τοῦ 1462, Gerola IV, 449, ἀρ. 24. Ὁ Κ. Λασσιθιωτὰκης προτείνει τελευταία τὴν ἀπόδοση στὸν Ξ. Διγενῆ 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, Ἡπειρωτικὰ Μελετήματα, τ. ΣΤ, 1888, σ. 16 καί Ζ, 1889, σ. 36 ἀναφέρει ὅτι ὁ ναὸς ἱστορήθη «παρὰ τινος ζωγράφου Ξένου Δαγενοῦς» με τὴ χρονολογία 1413 (Μήπως 1493;). Πρβλ. Μ. Χατζιδάκης, Contribution à l'étude de la peinture post-byzantine, Ἀθήναι 1953, σ. 19.

σταματούσαμε στην όμολογη παράσταση στον "Άγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ στα Μετέωρα, ἔργο τοῦ κρητικοῦ Θεοφάνη Στρελίτζα, στα 1527⁶. Ἡ σχέση ἀνάμεσα στις τέσσερες αὐτὲς παραστάσεις, πού μποροῦν εὐκόλα νὰ πολλαπλασιασθοῦν καὶ μέσα στοῦ ἴδιου χρονικοῦ διάστημα (1445 - 1527) ἀλλὰ καὶ πρὶν καὶ μετὰ ἀπὸ αὐτό, εἶναι τόσο τυπολογικὴ ὅσο καὶ τεχνικὴ καὶ τεχνοτροπικὴ. Εἶναι εὐκόλο νὰ τοποθετηθοῦν οἱ δύο ἁγιογραφίες πού μᾶς ἀπασχολοῦν ἀνάμεσα στις δύο ἀκραῖες παραστάσεις τοῦ 1445 καὶ τοῦ 1527 καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ μὴν ἀκόμη ἔνδειξη καὶ γιὰ τὴ χρονολογικὴ συνάφειά τους. Πάντως, ἡ ἐσωτερικὴ συνοχὴ καὶ τῶν τεσσάρων εἰκόνων τὶς ἐντάσσει σὲ μιὰ ἐνιαία παράδοση, πρὶν καὶ μετὰ τὴν Ἔλωση, αὐτὴν πού θ' ἀποτελέσει τὴ βάση τῆς κρητικῆς ζωγραφικῆς. Γιὰ νὰ γίνει αἰσθητότερη ἢ στενὴ συνοχὴ τους πρέπει νὰ παραβληθοῦν μὲ σύγχρονές τους παραστάσεις τοῦ ἴδιου ἁγίου στὴν περιοχὴ πού βρίσκεται ἡ εἰκόνα. Π.χ. στις τοιχογραφίες δυὸ ναῶν τῆς Καστοριάς, τοῦ Ἁγίου 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 ἐκτελεσθῆ μὲ ἐντελῶς διαφορετικὴν ἀντίληψη τῆς μορφῆς : ἡ σκιά εἶναι λίγη, οἱ φωτεινὲς ἐπιφάνειες πλατειεῖς καὶ τὸ σχέδιο χαρακτηριστίζει κάποια πλαδαρότητα. Τὸ ἦθος ἔχει μιὰ σκόπιμη βαναυσότητα. Πρόκειται γιὰ παράλληλη, ἀλλὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ παράδοση.

Οἱ διαφορὲς αὐτὲς ἀνάμεσα στις δύο σειρὲς δὲν εἶναι συμπτωματικὲς. Ἡ διακόσμηση τῶν δύο ἐκκλησιῶν τῆς Καστοριάς ἀνήκει σὲ ἓνα ἐργαστήριον, σὲ μιὰ «σχολή», πού τὴν ξεχώρισε πρῶτος ὁ Ξυγγόπουλος στὸ παλιὸ καθολικὸ τῶν Μετεώρων, στὸν Ἁγιο Νικόλαο τῆς Εὐπραξίας καθὼς καὶ στὸ Πογκάνοβο⁸. Ὁ Πελεκανίδης σωστὰ τῆς ἀποδίδει καὶ τὴ Βαΐοφόρο, ὑπόλοιπο ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου Νικολάου τῆς Θεολογίας⁹. Ὁ Svet. Radojčić ἀναγνώρισε αὐτὸ τὸ ἴδιον ἐργαστήριον στὸ

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

7. Βλ. ἐπιγραφὲς στὸν Ἁ. Ὁρλάνοβον, ABME, Δ, 1938, σ. 167 καὶ φωτογραφίες στοῦ Στ. Πελεκανίδη, Καστοριά, Θεσσαλονικὴ 1953, πίν. 175α καὶ 188α. Πρβλ. καὶ τὸν ἅγ. Νικόλαο, στὸν Ἁγ. Νικήτα (Σκόπια), τοῦ 1484, στοῦ Radojčić (πὸ κάτω, σμμ. 10) εἰκ. 1, ἔργο τοῦ ἴδιου ἐργαστηρίου.

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

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

Trescanaé και σὲ ἄλλες τρεῖς ἐκκλησίες τῆς Γιουγκοσλαβίας¹⁰. Πρόκειται ἴσως γιὰ τὸ μόνο ἀξιόλογο ἐλλαδικὸ ἐργαστήριο τῆς ἐποχῆς ποὺ ἐργάζεται τις τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 15^{ου} αἰώνα σ' ὅλες τις βαλκανικὲς χῶρες καὶ ἀφήνει καταβολὲς ποὺ θὰ εἶναι αἰσθητὲς στὴ βαλκανικὴ ζωγραφικὴ καὶ στὸν 16^ο αἰώνα. Ἡ καταγωγὴ τοῦ ἐργαστηρίου νομίζω ὅτι μπορεῖ μὲ πολλὴ πιθανότητα νὰ τοποθετηθῆ στὴν Καστοριά¹¹. Ἐνῶ ἡ τέχνη του, ὅπως ὑποδηλώθηκε πιὸ πάνω, εἶναι ἐντελῶς ἄσχετη μὲ τὴ ζωγραφικὴ ποὺ καλλιεργεῖται ἀπὸ ὀρισμένους ἀξιόλογους ζωγράφους στὴν Κρήτη τὸν 15^ο αἰώνα, ὅπως οἱ Φωκάδες, ὁ Ξένος Διγενῆς, ἀργότερα ὁ Ἄνδρέας Ρίτζος, ὁ Ἄνδρέας 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 θεωρηθῆ 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 Ἄλωση, διαμορφωμένοι καλλιτέχνες, φέρνοντας στὸ ἐνετοκρατούμενο νησί τὴν τέχνη τῶν ἀδούλωτων 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 ὠρίμασαν 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 Candia¹³. Γι' αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ ὅτι ὁ Ξένος Διγενῆς ἀντιπροσωπεύει τὴν κρητικὴ ζωγραφικὴ· ἄλλωστε ὁ ἴδιος, ὡς τὸ τέλος, ὑπερηφανεύεται γιὰ τὴν καταγωγὴ του ἀπὸ τὸ Μορέα καὶ αὐτὸ μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ σὰν μαρτυρία γιὰ τὴν συνειδητὴ προσήλωση τοῦ ζωγράφου στὶς καλλιτεχνικὲς του ρίζες. Ἀπὸ τὸ ὡς τώρα γνωστὸ του 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 αὐτὸ, 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. Ξυγούλου, Σχεδιάγραμμα, 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 πριν από την "Αλωση και σ' αυτήν την ίδια παράδοση δουλεύει και ο ζωγράφος της εικόνας της Καστοριάς.

Αυτή ή όμοιογένεια στην καταγωγή των δύο έργων επέτρεψε τις αναλυτικότερες συγκρίσεις που έγιναν πιο πάνω, από τις οποίες, νομίζω ότι διαπιστώθηκε α) ότι από την κοινή καλλιτεχνική παράδοση προέρχεται ο τύπος της φυσιογνωμίας και η τεχνική του σκιοφωτισμού και ότι η παράδοση αυτή είναι ξένη προς την τέχνη της Καστοριάς την εποχή αυτή, β) ότι από το πνεύμα της εποχής προέρχονται τεχνικές λεπτομέρειες, όπως οι έντονα τριγωνικές σκιές στα μάτια, ο οικογενειακός άερας των προσώπων και η συγγένεια στο έκφραζόμενο ήθος και, τέλος, γ) ότι μπορούμε να αποδώσουμε στην προσωπική προσφορά του καλλιτέχνη κυρίως την διαφορά στην έκφραστικότητα της γραμμής αλλά και στο είδος της συνθετικής αναζήτησης, που αποτελούν και ποιοτική διαφορά, όχι όμως άσχετη με την διαφορά του είδους. "Η απόδοση μιας μορφής επάνω σε φορητή εικόνα, που είναι έργο με αυτοτέλεια, απαιτεί μεγαλύτερη συνθετική προσπάθεια, από την απόδοσή της σε μια τοιχογραφημένη επιφάνεια, όπου κάθε μορφή ανήκει σ' ένα μεγαλύτερο σύνολο.

Το συμπέρασμα για το θέμα της χρονολογίας της εικόνας θα ήταν ότι ο ζωγράφος της, πιθανότατα όχι καστοριανός, πρέπει να είναι σύγχρονος περίπου με τον Ξένο Διγενή. Ακριβέστερος προσδιορισμός θα ήταν, για την ώρα, παράτολμος.

M. ΧΑΤΖΗΔΑΚΗΣ

R É S U M É

LA DATATION D'UNE ICÔNE DE CASTORIA

(PL. 115)

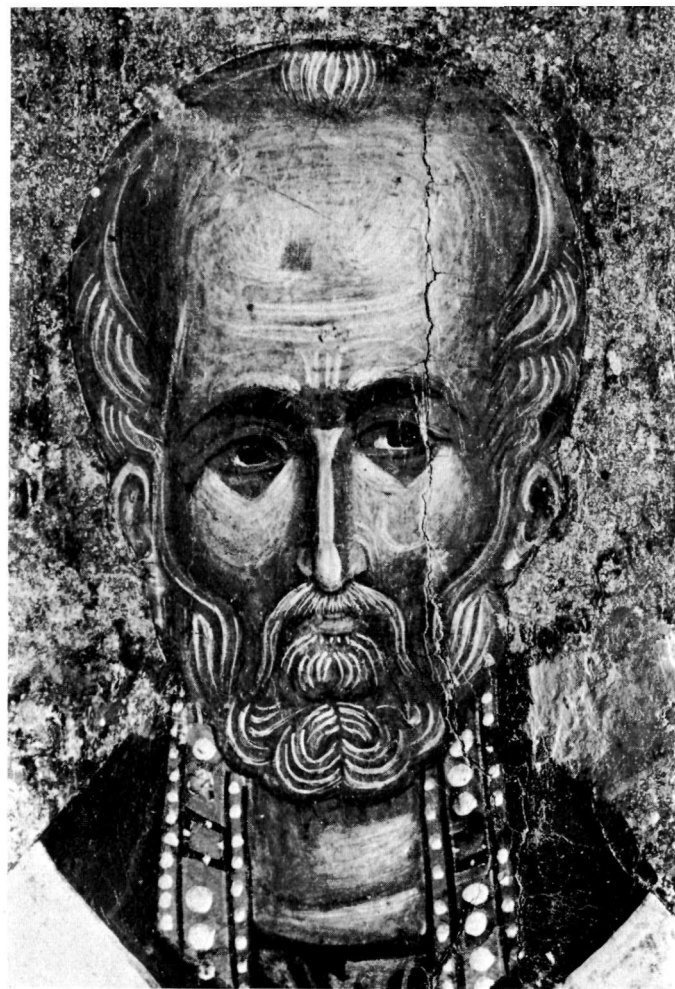
L'icône bilatérale publiée dans ce même volume par M. N. Zias (p. 275 et s.) pourrait être datée dans la seconde moitié du 15^e siècle par comparaison avec une peinture murale de 1491, oeuvre du peintre Xénos Digénis, dans l'église du petit monastère de Myrtia en Étolie. En effet, l'analyse comparative 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 Μυρτιάς. 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).