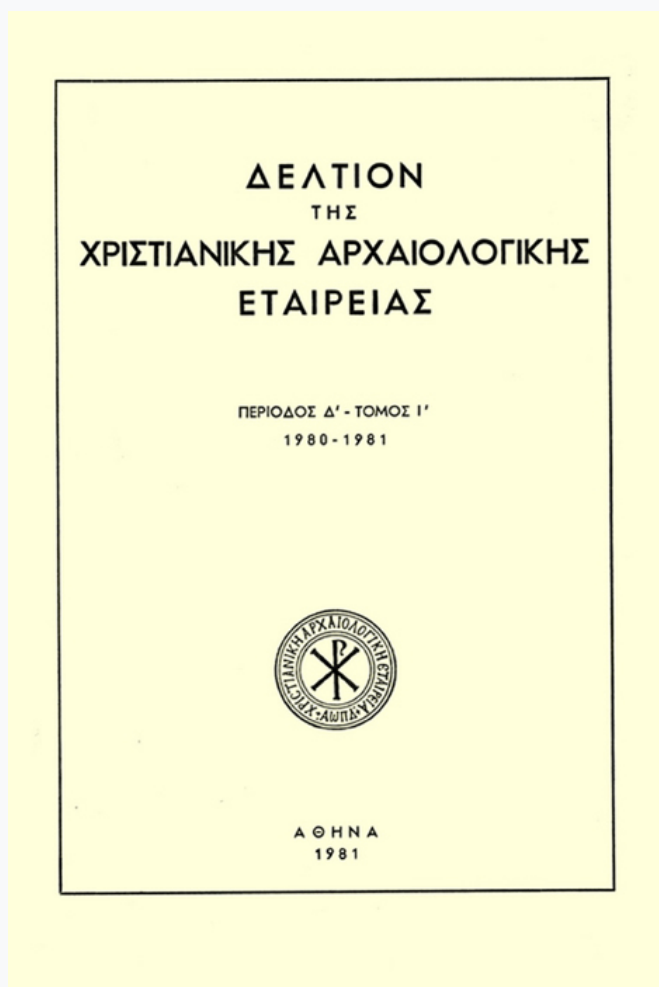


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 10 (1981)

Δελτίον ΧΑΕ 10 (1980-1981), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Ανδρέα Γρηγ. Ξυγγόπουλου (1891-1979)



**Εικόνα Παναγίας Ελεούσας από την Καστοριά
(πίν. 75-76)**

Ευθύμιος Ν. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ

doi: [10.12681/dchae.912](https://doi.org/10.12681/dchae.912)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ Ε. Ν. (1981). Εικόνα Παναγίας Ελεούσας από την Καστοριά (πίν. 75-76). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 10, 273-288. <https://doi.org/10.12681/dchae.912>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Εικόνα Παναγίας Ελεούσας από την Καστοριά (πίν.
75-76)

Ευθύμιος ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ

Δελτίον ΧΑΕ 10 (1980-1981), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του
Ανδρέα Γρηγ. Ευγγόπουλου (1891-1979) • Σελ. 273-288

ΑΘΗΝΑ 1981

ΕΙΚΟΝΑ ΠΑΝΑΓΙΑΣ ΕΛΕΟΥΣΑΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΑΣΤΟΡΙΑ

(ΠΙΝ. 75 - 76)

Στή συλλογή εικόνων της Καστοριάς βρίσκεται σήμερα ή εικόνα της Παναγίας Ἐλεούσας πού παρουσιάζουμε¹ (Πίν. 75α). Ἡ εικόνα προέρχεται ἀπὸ τὸν ναὸ τῶν Ἀγίων Τριῶν, μιὰ μονόχωρη ἄλλοτε βασιλική μὲ τοιχογραφίες πού διαπιστώθηκαν πρόσφατα κάτω ἀπὸ μεταγενέστερα ἐπιχρίσματα².

Ἡ εικόνα, διαστάσεων 101 × 0,75 μ., εἶναι ζωγραφισμένη πάνω σὲ ξύλο μὲ αὐτόξυλο πλαίσιο. Τὸ ξύλο ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ἀνισομεγέθη τεμάχια, πού συνδέονταν στὴν πίσω πλευρὰ μὲ τρέσσα καρφωμένα χιαστί. Σήμερα διακρίνονται τὰ ἴχνη μόνο αὐτῆς τῆς σύνδεσης.

Ἡ διατήρηση γενικά τῆς ζωγραφικῆς, μὲ ἐξαίρεση τὰ πρόσωπα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ, εἶναι μέτρια. Οἱ φθορὲς ἐντοπίζονται στὰ ρούχα, στὸν κάμπο καὶ στοὺς φωτοστέφανους. Οἱ φθορὲς αὐτὲς ὀφείλονται μᾶλλον σὲ κάψιμο τῆς ἐπιφάνειας μὲ φλόγα κεριοῦ ἢ καντηλιοῦ καὶ σὲ ξύσιμο τῆς ζωγραφικῆς μὲ αἰχμηρὸ ἐργαλεῖο, ἐμπειρικὴ ἴσως προσπάθεια καθαρισμοῦ τῆς εἰκόνας κατωμένη σὲ ἄγνωστο χρόνο.

1. Ἡ εικόνα αὐτὴ περισυνελέγη τὸ ἔτος 1971 καὶ ἔχει ἀριθμὸ καταγραφῆς 1/71 βλ. σχετ. Ε. Τσιγαρίδας, ΑΔ 27 (1972), Χρονικά σ. 572.

2. Ὁ Ὀρλάνδος μνημονεῖ ἀπλῶς τὴν ἐκκλησίαν τὴν ὁποία θεωρεῖ «τελείως ἀνακαινισμένη». βλ. σχετ. Α. Ὁρλάνδος, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριάς, ΑΒΜΕ Δ' (1938), 183. Πρόκειται ὁμως γιὰ βυζαντινὴ βασιλική πού τιμᾶται στὴ μνήμη τῶν Ἀγίων Γουρίου, Σαμωνᾶ καὶ Ἀβίβου καὶ βρίσκεται στὴν πλατεία Ὀμονοίας τῆς πόλεως, νοτιοανατολικά τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Νικολάου Κασνίτζη. Ἡ ἀρχικὴ μορφή τῆς μονόχωρης βυζαντινῆς βασιλικῆς ἔχει ἀλλοιωθεῖ μὲ τὴν προσθήκη λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 1940 ἀνοιχτῆς τοξωτῆς στοῦς στὴ νότια πλευρὰ τοῦ ναοῦ. Στὴν ἴδια ἐποχὴ φαίνεται πὼς ἀνήκει ἡ ἀετωματικὴ ἀπόληξη τοῦ ἀνατολικοῦ καὶ δυτικοῦ τοίχου. Ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ τοιχογράφηση τοῦ μνημείου ἴχνη ἦταν ὁρατὰ στὴν ἐξωτερικὴ πλευρὰ τοῦ δυτικοῦ καὶ βόρειου τοίχου. Τὰ ἴχνη αὐτὰ ἔχουν σαφὴ σημάδια φωτιᾶς πού ἐπιτρέπουν νὰ υποθέσουμε ὅτι οἱ προσθήκες καὶ οἱ ἐπισκευὲς στὸν ναὸ ἔγιναν μετὰ ἀπὸ πυρκαϊὰ πού κατέστρεψε τὴ στέγη καὶ τμῆματα τοῦ ἀνατολικοῦ καὶ δυτικοῦ τοίχου. Ἡ προσεκτικὴ παρατήρηση τῶν τοιχογραφιῶν πού διακρίνονται στὶς ἐξωτερικὲς ἐπιφάνειες τοῦ ναοῦ μᾶς ὁδήγησε στὴν ἐρευνα τοῦ ἐσωτερικοῦ. Ἀπὸ τὴ δειγματοληπτικὴ ἀφαίρεση τῶν ἐπιχρισμάτων πού καλύπτουν τὶς ἐσωτερικὲς ἐπιφάνειες τῶν τοίχων τοῦ ναοῦ ἀποκαλύφθηκε μεγάλο μέρος τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου καθὼς καὶ δείγματα τῆς ζωγραφικῆς στοὺς ὑπόλοιπους τοίχους τοῦ ναοῦ. Ἐπιγραφὴ, ἀρκετὰ κατεστραμμένη, πού βρέθηκε πάνω ἀπὸ τὸ ὑπέρθυρο τῆς νότιας πόρτας, χρονολογεῖ τὶς τοιχογραφίες στὸ ἔτος 1401.

Ἡ Παναγία εἰκονίζεται σὲ προτομή στραμμένη σὲ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιὰ κρατώντας τὸν Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά της. Γέρνει ἀπαλὰ τὸ κεφάλι της καὶ τὸ ἀκουμπᾷ μὲ τρυφερότητα στὸ μάγουλο τοῦ Χριστοῦ, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ ἀγκαλιάζει στοργικὰ τὴν πλάτη του.

Ὁ Χριστὸς, μὲ τὸν ζωσμένο χιτῶνα καὶ τὸ ἱμάτιο ποὺ πέφτει πάνω στοὺς μηρούς, ἀφήνοντας ἀκάλυπτες τὶς κνήμες, φέρνει τὸ δεξιὸ χέρι, ποὺ κρατᾷ κύλινδρο, στὸ γόνατο, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο πιάνεται σφιχτὰ ἀπὸ τὸ ροῦχο τῆς Παναγίας. Παράλληλα ὑψώνει τὸ κεφάλι ἀναζητώντας τὴ μητρικὴ ἐπαφὴ καὶ κοιτάζει τὴν Παναγία, ποὺ στρέφει τὰ λυπημένα μάτια της στὸν θεατὴ.

Τὸ σῶμα τῆς Παναγίας πλατὺ στὴ βάση του μειώνεται πρὸς τὰ πάνω καὶ στηρίζει μὲ τὴ βοήθεια ἑνὸς ἰδιαίτερα ψηλοῦ, κυλινδρικοῦ λαιμοῦ, ἕνα μικρὸ σχετικὰ μὲ τὸ σῶμα κεφάλι. Τὸ πρόσωπό της, τριγωνικὸ περίπου στὸ σχῆμα, ἐντυπωσιάζει μὲ τὰ μεγάλα, ἀμυγδαλόσχημα μάτια σὲ σχέση μὲ τὴ λεπτὴ μακρόστενη μύτη καὶ τὸ μικρὸ, ἀλλὰ μὲ σαρκωμένα χεῖλη, στόμα (Πίν. 76α). Χαρακτηριστικὰ μάλιστα ἡ γραμμὴ ποὺ ξεκινᾷ ἀπὸ τὸν δακρυγόνον ἀσκὸ καὶ βαίνει ὁμόλογα σχεδὸν μὲ τὴ γραμμὴ τοῦ κάτω βλεφάρου, καθὼς καὶ ἡ ἰδιαίτερα πλατιά σκιά τοῦ ἐπάνω βλεφάρου ποὺ ὀρίζεται ἀπὸ τὴ σπαθωτὴ, ἔντονη γραμμὴ τοῦ φρυδιοῦ, ποὺ δείχνει νὰ φθάνει ὡς τὰ αὐτιά, σκοπὸ ἔχουν νὰ ἀναοίξουν» τὴν ὀφθαλμικὴ κόγχη προσδίδοντάς της συνάμα βάθος. Ἡ προσεγμένη αὐτὴ διαγραφὴ τῆς ὀφθαλμικῆς κόγχης ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα τὴν ἔνταση τοῦ ἐκφραστικοῦ στοιχείου, καθὼς αὐτὸ ἐντοπίζεται καὶ ἐκφράζεται κυρίως μέσα ἀπὸ τὰ μάτια.

Τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, ὅπως καὶ τῆς Παναγίας, εἶναι ψηλόλιγνο καὶ καταλήγει σ' ἕνα μικρὸ σχετικὰ μὲ τὸ σῶμα κεφάλι, ποὺ στηρίζεται σὲ στιβαρό, μὲ πλατιά βάση λαιμό. Τὸ πρόσωπο μακρόστενο, μὲ ἔντονα φουσκωμένα μάγουλα καὶ ἀνεπαίσθητο πηγούνι, δὲν παρουσιάζει τὴν ἴδια φροντίδα μὲ τὸ πρόσωπο τῆς Παναγίας στὴ διαγραφὴ τῶν ἐπὶ μέρους χαρακτηριστικῶν. Ἡ μύτη λεπτὴ στὴ βάση της εἶναι χοντρή στὴν ἄκρη, τὰ χεῖλη εἶναι πιὸ σαρκώδη, ἐνῶ στὴν ἀπόδοση τῆς ὀφθαλμικῆς κόγχης ὁ ρόλος τῆς λεπταίσθητης γραμμῆς ἀτονεῖ. Τὰ μαλλιά πάλι, ἀφήνοντας ἀκάλυπτο ἕνα εὐρὸ μέτωπο, φθάνουν ὡς τὸν αὐχένα καὶ πλαισιώνουν ἐλαφρὰ τὸ λαιμό. Ἡ ἀπόδοσή τους μὲ μικροὺς βόστρυχους, σὲ μιὰ διάταξη ἀκανόνιστη, προσδίδει στὴν κόμη, μὲ σχηματικὸ τρόπο, ἕνα τόνο ἀφρόντιστο.

Ἀπὸ τὰ χρώματα ἔχουν διατηρηθεῖ οἱ βασικοὶ τόνοι, ἐνῶ οἱ ἐνδιάμεσοι ἔχουν χαθεῖ. Ἡ Παναγία φοράει μελιτζανὶ μαφόριο μὲ τὸ γνωστό, χρυσὸ ἀστεροειδὲς κόσμημα στὸ κεφάλι καὶ στοὺς ὤμους³. Κάτω ἀπὸ τὸ μαφόριο μὲν διακρίνεται βαθυγάλαζος ὁ κεφαλόδεσμος. Οἱ παρυφές τοῦ ρούχου

3. Γιὰ τὸ θεολογικὸ περιεχόμενο τοῦ κοσμήματος βλ. Ch. Konstantinides, *Le sens théologique du signe «croix - étoile» sur le front de la Vierge des images byzantines*, Akten XI. Internationalen Byzantinischen-Kongress (München 1958), München, 1960,

είναι πορτοκαλλόχρωμες και όρίζονται από χρυσές γραμμές. 'Ο χιτώνας του Χριστού είναι βαθυγάλαζος και τó ιμάτιο πορτοκαλλί με χρυσοκοκνηλιές. Σέ έντονο ρόδινο χρώμα αποδίδονται οί ιμάντες και ή ζώνη.

Τό βάθος τής εικόνας αποδίδεται σέ τόσο κίτρινο-λαχανί, σέ μιá προσπάθεια αποδόσεως ίσως του χρυσοú κάμπου, ένώ οί φωτοστέφανοι σέ άσημί, περίπτωση όχι σπάνια για εικόνες που προέρχονται από τή Μακεδονία⁴. 'Ο φωτοστέφανος του Χριστού είναι ένσταυρος, με ένα μόνο σκέλος από τήν όρίζοντια κεραία σέ χρώμα έντονα κόκκινο.

Τέλος, στο έπάνω τμήμα τής εικόνας, άριστερά και δεξιά από τó κεφάλι τής Παναγίας ή έπιγραφή Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ. Λίγο πιο κάτω και άριστερά, στο ύψος του λαιμού τής Παναγίας ή έπιγραφή Η ΕΛΕ/ΟΥΣΑ, ένθω δεξιά, στο ύψος του κεφαλιού του Χριστού, ή έπιγραφή Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ. Οί έπιγραφές είναι γραμμένες με τó ίδιο κόκκινο χρώμα του σταυροú του φωτοστέφανου του Χριστού.

'Η εικόνα τής Καστοριάς άνήκει από εικονογραφική άποψη στόν τύπο τής Παναγίας τής Γλυκοφιλούσας⁵. Στόν χαρακτηρισμό του εικονογραφικού τύπου προτιμήθηκε ό όρος Γλυκοφιλούσα και όχι 'Ελεούσα, γιατί φαίνεται πως δέν ύπάρχει συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος τής Παναγίας 'Ελεούσας⁶.

σ. 254 - 266. G. Galavaris, *The Stars of the Virgin, an ekphrasis of an ikon of the Mother of God*, *Eastern Churches Review* I (1967 - 68), 364 - 369.

4. Τό παλιότερο, γνωστό σέ μένα, παράδειγμα είναι μιá άμφιπρόσωπη εικόνα από τήν Καστοριά του δεύτερου μισού του 12ου αί. Σέ μιá άλλη εικόνα τής Καστοριάς του 12ου - 13ου αί. και τó βάθος όχι μόνο ό φωτοστέφανος είναι άσημί. Βλ. κατάλογο έκθέσεως με θέμα: Βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες, 'Αθήνα, 1976, σ. 77 άρ. 106 και 107. Πρβ. Μ. Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e - 13e siècles et la transformation du templon*, ΙΕ' Διεθνές Συνέδριον Βυζαντινών Σπουδών ('Αθήναι, 1976), 'Αθήναι, 1979, πίν. XLV, 21.

5. Για τόν εικονογραφικό τύπο τής Παναγίας 'Ελεούσας ή Γλυκοφιλούσας βλ. Ν. Ρ. Κονδάκον, *Ikonografija Bogomateri*, II, Petrograd, 1915, σ. 267 κ.έ. και 380 κ.έ. Α. Grabar, *Sur les origines et l'évolution du type iconographique de la Vierge Éléousa*, *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, σ. 29 - 42. V. Lazareff, *Studies in the iconography of the Virgin*, *The Art Bulletin* 20 (1938), σ. 36 κ.έ. D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz* (*Miscellanea Byzantina Monacensia* 2), München, 1965, σ. 167 κ.έ. Κ. Καλοκύρης, 'Η Θεοτόκος εις τήν εικονογραφίαν 'Ανατολής και Δύσεως, Θεσσαλονίκη, 1972, σ. 67 - 70. Μ. Tatić - Djurić, *Éléousa*, *JÖB* 25 (1976), 259 - 267. Α. Grabar, *Les images de la Vierge de Tendresse. Type iconographique et thème*, *Zo-graphie* 6 (1975), 25 - 30. Ν. Thierry, *La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne*, *Zographie* 10 (1979), 59 - 70.

6. Για τó θέμα αυτό βλ. κυρίως Tatić - Djurić, *Éléousa*, ένθ' άν. 261 κ.έ. πρβλ. Α. Grabar, *Remarques sur l'iconographie byzantine de la Vierge*, *C.A.* XXVI (1977), 172 βλ. και Α. Grabar, *L'Hodigitria et Éléousa*, *Zbornik za Likovne Umetnosti* 10 (1974), 4.

Ἀντίθετα μάλιστα ἔχει παρατηρηθεῖ ὅτι ἡ προσωνομία Ἑλεούσα μπορεῖ νὰ συνοδεύει τὴν Παναγία χωρὶς νὰ λαμβάνεται ὑπόψη ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀπεικονίζεται. Ἐτσι ἡ ἐπιγραφή Ἑλεούσα ἀπαντᾷ σὲ εἰκόνες τοῦ τύπου τῆς Ὁδηγήτριας, τῆς Κυριώτισσας, τῆς Παράκλησης, τῆς Περιβλέπτου, τῆς Ἐπίσκεψης κ.ἄ.⁷ Ὅχι σπάνια ἡ ἐπιγραφή Ἑλεούσα συνοδεύει καὶ τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας. Αὐτὸ παρατηρεῖται ἐκτὸς ἀπὸ τὴν εἰκόνα μας, σὲ εἰκόνα τῆς Κύπρου τοῦ 15ου αἰώνα, σὲ εἰκόνα τῆς Ρωσίας τοῦ 16ου αἰώνα, καθὼς καὶ σὲ τοιχογραφίες στὸν Ἅγιο Ἀλύπιο Καστοριάς (1422) καὶ στὴν Ἁγία Ἑλεούσα στὴν Πρέσπα (1410)⁸.

Εἰδικότερα ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ εἰκόνα μας ἀνήκει σὲ μία ἀπὸ τὶς παραλλαγές τῶν δύο βασικῶν τύπων τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, ποὺ διαμορφώνονται μὲ βάση κυρίως τὴν ποικιλία στὴ στάση καὶ χειρονομία τοῦ Χριστοῦ⁹. Κοινὸ χαρακτηριστικὸ καὶ στοὺς δύο τύπους εἶναι ὅτι ἡ Παναγία ἀγκαλιάζει τὸν Χριστὸ ἀκουμπώντας τρυφερὰ τὸ μάγουλό της στὸ μάγουλό του. Στὴν κίνηση αὐτὴ μητρικῆς στοργῆς τῆς Παναγίας ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ἄλλοτε νὰ παίξει ἀμέριμνα, καθὼς ὠπώνει τὸ χέρι του καὶ χαϊδεύει τὸ μάγουλο τῆς Παναγίας, καὶ ἄλλοτε νὰ τὴν ἀγκαλιάζει σφιχτὰ μὲ τὰ δύο του χέρια, συνθέτοντας ἔτσι μὲ τὴ δραματικότητα τῆς κίνησης καὶ τὴν ἐκφραστικότητα τοῦ βλέμματος τὴν εἰκόνα τοῦ μελλομένου θεοῦ δράματος¹⁰. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς τύπος τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, ποὺ βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸ θεολογικὸ περιεχόμενο τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους¹¹, παίρνει σὲ ὁρισμένες περιπτώσεις αὐστηρὸ καὶ συνάμα τυπικὸ σχῆμα καθὼς ὁ Χριστὸς δὲν ἀγκαλιάζει μὲ τὰ δύο του χέρια τὴν Παναγία, ἀλλὰ μόνο μὲ τὸ ἓνα, ἐνῶ στὸ ἄλλο κρατᾷ κλειστὸ εἰλητάριο.

Ἡ συγκεκριμένη αὐτὴ παραλλαγή τοῦ τύπου τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, τὴν ὁποία ἀκολουθεῖ καὶ ἡ εἰκόνα μας, φαίνεται πὼς ἔχει ἐπηρεαστεῖ στὴ διαμόρφωσή της ἀπὸ τὸν τύπον τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ δὲν εἶναι τυχαῖο, ὅτι στὰ παλιότερα παραδείγματα τῆς παραλ-

7. Βλ. σχετ. Tatić-Djurić, *Éléousa*, ἐνθ' ἂν. σ. 261 - 264 πρβλ. Grabar, *Les images*, ἐνθ' ἂν. σ. 30, ὅπος. 28.

8. Tatić-Djurić, *Éléousa*, ἐνθ' ἂν. σ. 263, εἰκ. 10, 11, 12. καὶ Στ. Πελεκανίδης, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, Θεσσαλονίκη, 1960, πίν. XLVIII.

9. Lazareff, *Studies*, ἐνθ' ἂν. σ. 36 - 46. Καλοκύρης, Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν, σ. 67 - 68.

10. Γιὰ τὸ θεολογικὸ περιεχόμενο τῆς Παναγίας Ἑλεούσας βλ. Pallas, *Die Passion*, ἐνθ' ἂν. σ. 167 πρβλ. καὶ Tatić-Djurić, ἐνθ' ἂν. σ. 265 - 267.

11. Γιὰ τὴ σχέση Παναγίας Ἑλεούσας - Γλυκοφιλούσας καὶ Παναγίας τοῦ Πάθους βλ. Pallas, *Die Passion*, σ. 169 καὶ Μ. Σωτηρίου, Παναγία τοῦ Πάθους, βυζαντινὴ εἰκὼν τῆς μονῆς Σινᾶ, Πανηγυρικὸς τόμος ἐπὶ τῇ 1400ῃ ἐπετηρίδι τῆς ἱερᾶς μονῆς τοῦ Σινᾶ, Ἀθήναι, 1969, σ. λ' καὶ λα'.

λαγής πού μᾶς ἀπασχολεῖ ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὅπως ἀκριβῶς στὸν τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας, νὰ κρατάει δηλαδὴ εἰλητάριο μὲ τὸ ἓνα χέρι καὶ μὲ τὸ ἄλλο νὰ εὐλογεῖ. Ἐτσι λ.χ. εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς σὲ εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας τοῦ 12ου - 13ου αἰώνα στὸ Κρεμλίνο τῆς Μόσχας, σὲ εἰκόνα στὸ Zadar τῆς Δαλματίας καὶ στὴν περίφημη εἰκόνα τῆς Παναγίας τοῦ Don¹². Ἡ διαφορὰ μὲ τὸν τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἔγκειται στὸ ὅτι ἡ Παναγία στὶς παραπάνω εἰκόνες ἀγκαλιάζει τὸν Χριστὸ ἀκουμπώντας τὸ μάγουλό της στὸ μάγουλό του, ἐνῶ στὸν τύπο τῆς Ὁδηγήτριας ἡ Παναγία μένει αὐστηρὴ καὶ ἀπρόσιτη.

Στὰ παλαιολόγια χρόνια, ἐὰν κρίνουμε ἀπὸ τὴν τοιχογραφία τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στὴ Μονὴ τῆς Χώρας στὴν Κωνσταντινούπολη¹³, ὁ Χριστὸς κρατάει εἰλητάριο στὸ ἓνα χέρι, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο δὲν εὐλογεῖ, ἀλλὰ ἀγκαλιάζει μὲ λαχτάρα τὴν Παναγία. Σὲ κατοπινὰ παραδείγματα τῆς παραλλαγῆς, σπάνια ὅμως μέσα στὸν 14ο αἰώνα, ἡ κίνηση ἐναγκαλισμοῦ πού παρατηρεῖται στὸν Χριστὸ τῆς Μονῆς τῆς Χώρας περιορίζεται αἰσθητὰ καὶ γίνεται τυπικὴ χειρονομία. Παράλληλα διαφοροποιεῖται ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὁ Χριστὸς κρατάει τὸ κλειστὸ εἰλητάριο. Τὴν ἐξέλιξη αὐτὴ στὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα μποροῦμε νὰ τὴν παρακολουθήσουμε στὶς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στὸ Μοναστήρι στὴν Dečani (1348), στὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας στὸ Μουσεῖο τοῦ Ermitage καὶ στὴν εἰκόνα τῆς Καστοριάς πού δημοσιεύουμε¹⁴.

Στὸν 15ο καὶ 16ο αἰώνα τὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῆς παραλλαγῆς πού μᾶς ἀπασχολεῖ γίνεται τυπικὸ, καθὼς ὁ Χριστὸς δὲν ἀγκαλιάζει πιά τὴν Παναγία, ἀλλὰ κρατάει μὲ τὰ δύο του χέρια κλειστὸ εἰλητάριο¹⁵. Ὑπάρχουν μάλιστα περιπτώσεις ὅπου τὸ κλειστὸ εἰλητάριο τὸ κρατάει στὸ ἓνα χέρι, ἐνῶ τὸ ἄλλο εἶναι χωμένο στὴν παλάμη τῆς Παναγίας¹⁶.

Ἀπὸ εἰκονογραφικὴ λοιπὸν ἄποψη ἡ εἰκόνα πού μᾶς ἀπασχολεῖ ἀνήκει σὲ παραλλαγὴ ἐνὸς τύπου τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας πού στὴ διαμόρφω-

12. V. L a s a r e v, *Studi po Iconografiji Bogomateri*, Vizantijskaja Zivopis, Moskva, 1971, εἰκόνα στὴ σ. 319. V. D j u r i ć, *Icônes de Yougoslavie*, Belgrade, 1961, πίν. LVIII. V. N. L a z a r e v, *Moscow School of Icon-painting*, Moscow, 1971, εἰκ. 20 πρβλ. καὶ V. L a z a r e v, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967, εἰκ. 571.

13. P. U n d e r w o o d, *The Kariye Djami*, τόμ. 3, New York, 1966, εἰκ. 486 καὶ 487.

14. V. P e t k o v i ć, *La peinture du moyen âge*, Beograd, 1930, τόμ. I, πίν. 92β. V. L a z a r e v, *Storia*, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 528, ἐγχρῶμη ἀπεικόνιση τῆς εἰκόνας βλ. A. B a n k, *Byzantine art in the collections of Soviet Museums*, Leningrad, 1977, εἰκ. 276.

15. W. F e l i c e t t i - L i e b e n f e l s, *Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Lausanne, 1956, εἰκ. 110A, 111 A καὶ 111 C.

16. W. F e l i c e t t i - L i e b e n f e l s, *Geschichte*, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 113. Α. Μ. Χ α τ ζ η - δ ά κ η ς, *Εἰκόνες τῆς Πάτμου*, Ἀθήναι, 1977, πίν. 34, σ. 92 καὶ Βυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Κύπρου (Ὁδηγὸς ἐκθέσεως στὸ Μουσεῖο Μπενάκη), Ἀθήναι, 1976, εἰκ. 64.

σή του φαίνεται πώς δέχτηκε στοιχεῖα ἀπὸ τὸν τύπο τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας. Εἰδικότερα μάλιστα ἡ εἰκόνα τῆς Καστοριάς στὸ γενικὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα, ἀλλὰ καὶ στὶς λεπτομέρειες, ἀκολουθεῖ τὶς εἰκονογραφικὲς τάσεις ποὺ διαμορφώνονται στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 14ου αἰώνα. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἡ εἰκόνα μας ἔχει τὸ ἴδιο ἀκριβῶς εἰκονογραφικὸ σχῆμα μὲ τὴν εἰκόνα τῆς Γλυκοφιλούσας στὸ Μουσεῖο τοῦ *Ermitage*. Ἡ σύμπτωση αὐτὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ σχήματος ὀφείλεται προφανῶς σὲ κοινὸ εἰκονογραφικὸ πρότυπο, ἢ ἐπιλογή τοῦ ὁποῖου ὑπαγορεύτηκε ἀπὸ κριτήρια θεολογικὰ καὶ αἰσθητικά, ποὺ χαρακτηρίζουν τὴν τέχνη τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα.

Ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ φυσιογνωμικοῦ τύπου τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ ἡ εἰκόνα τῆς Καστοριάς συνδέεται μὲ μιὰ σειρὰ μνημείων – τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες – ποὺ ἀνήκουν κυρίως στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 14ου αἰώνα καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 15ου (Πίν. 76α).

Εἰδικότερα ὁ φυσιογνωμικὸς τύπος τῆς Παναγίας καὶ ἡ μορφολογία ὁρισμένων ἐπὶ μέρους χαρακτηριστικῶν θυμίζουν τὴ μορφή τῆς Παναγίας ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσας στὸ εἰκονοστάσι τῆς Μονῆς *Dečani* (μέσα 14ου αἰώνα)¹⁷. Σὲ σχέση μὲ τὴν εἰκόνα αὐτὴ ἡ εἰκόνα τῆς Καστοριάς ξεχωρίζει μὲ τὸ αὐστηρὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, τὴ σκληρὴ διαγραφὴ τῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τὴν κρυστάλλινη ξηρότητα τῶν ὄγκων, στοιχεῖα ποὺ τὴν ἀπομακρύνουν ἀπὸ τὴ χυμώδη σάρκα καὶ τὸ μαλακὸ σχῆμα τοῦ προσώπου τῆς Παναγίας τῆς *Dečani*. Τὰ ἰδιαίτερα αὐτὰ χαρακτηριστικὰ διαφοροποιοῦν τὴν εἰκόνα τῆς Καστοριάς καὶ τὴν φέρνουν κοντὰ στὴν τοιχογραφία τῆς Παναγίας ὁλόσωμης βρεφοκρατούσας τοῦ *Lesnovo* (1348 - 1349)¹⁸, μὲ τὴν ὁποία συνδέεται ἀκόμα στὸ γενικὸ, μορφολογικὸ σχῆμα τοῦ προσώπου καὶ τὴν κατασκευὴ τοῦ λαιμοῦ.

Μεγαλύτερη κοινότητα χαρακτηριστικῶν, καὶ κάποια συγγένεια στὸν φυσιογνωμικὸν τύπο, παρουσιάζει ἡ Παναγία τῆς Καστοριάς μὲ τὴν τοιχογραφία τῆς Παναγίας ἀπὸ τὸ παρεκκλήσι τοῦ Γρηγορίου Θεολόγου στὸν Ἅγιο Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδας (1364), τὴν Παναγία ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Ὑπαπαντῆς στὴν Ἀχρίδα (περὶ τὸ 1364), τὴν τοιχογραφία τῆς Παναγίας Περιβλέπτου (1379) στὸν ναὸ τοῦ Ἀγίου Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδας¹⁹ καὶ τὴν

17. Djurić, *Icônes*, πίν. XLV, σελ. 103 καὶ K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev καὶ Sv. Radojčić, *Frühe Ikonen*, Wien und München, 1965, πίν. 193 (στὸ ἐξῆς μόνο *Ikonen*).

18. Petković, *La peinture serbe*, ἐνθ' ἄν. τόμ. II, πίν. CLX.

19. P. Milković - Pepek, *Sur les peintres, le métropolite Jovan et l'hiéromoine Makarije* (σερβιστὶ), στὸ *L'école de la Morava et son temps* (Symposium de Resava, 1968), Belgrad, 1972, σ. 239 - 248. εἰκ. 1. V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Belgrad, 1976, εἰκ. 85.

εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας από την Καστοριά, πού βρίσκεται σήμερα στη συλλογή εικόνων της πόλεως²⁰ (Πίν. 76β). Τα τονισμένα μῆλα του προσώπου, τὸ σχῆμα τοῦ ματιοῦ, ἡ πλατιά σκιά τοῦ ἐπάνω βλεφάρου, πού ὀρίζεται ἀπὸ τὴν ἔντονη σπαθωτὴ γραμμὴ τοῦ τόξου τοῦ φρυδιοῦ πού φαίνεται νὰ φτάνει μέχρι τὸ αὐτί, τὸ ἐξογκωμένο, στενὸ μέτωπο καὶ τὸ ἐλαφρὰ ἀνασηκωμένο πηγούνι, ἡ λεπτή, καλλιγραφημένη μύτη καὶ τὸ μικρὸ στόμα μὲ τὰ σφιχτὰ χεῖλη ἀποδίδονται μὲ μιὰ κοινὴ, λίγο ἢ πολὺ ἀντίληψη στὰ ἔργα πού ἀναφέραμε.

Τὰ ἰδιαίτερα αὐτὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικά, πού ἤδη σημειώσαμε, τὰ συναντᾶμε ἐπίσης σὲ μνημεῖα τῆς Καστοριάς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰῶνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα²¹. Τὰ ἴδια στοιχεῖα, σὲ λαϊκότερη ἔκδοση, διαπιστώνονται καὶ στὸ Ἀσκηταριὸ τῆς Παναγίας Ἐλεούσας στὴν Πρέσπα (1410)²². Ἀκόμα ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ ἰδιαίτερα μακρὺς, κυλινδρικός στὸ σχῆμα λαιμὸς μὲ τὴν πλατύτερη ἔδραση στὴ σύνδεση μὲ τὸ κεφάλι καὶ τὴ χαρακτηριστικὴ, διαχωριστικὴ γραμμὴ-σκιά λίγο πιὸ πάνω ἀπὸ τὴ βάση χαρακτηρίζει μνημεῖα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰῶνα²³, γιὰ νὰ φθάσει σὲ ἐκφραστικὴ ὑπερβολὴ στὴν εἰκόνα τῆς Καστοριάς καὶ σὲ μνημεῖα τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα²⁴.

Ὁ φυσιογνωμικὸς ἐπίσης τύπος τοῦ Χριστοῦ μὲ τὸ μακρόστενο κεφάλι, τὸ ὑψηλὸ μέτωπο, τὰ χαρακτηριστικὰ φουσκωμένα μάγουλα, τὸν στιβαρὸ λαιμὸ, τὰ καλοσχηματισμένα, σαρκώδη χεῖλη, τὴ χοντρή στὴν ἄκρη μύτη καὶ τὸ ἀνεπαίσθητο πηγούνι ἀπαντᾶ σὲ μνημεῖα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰῶνα καὶ συνεχίζεται μέσα στὸν 15ο.

Μιὰ γενικὴ ὁμοιότητα μὲ τὸν Χριστὸ τῆς εἰκόνας μας μπορεῖ κανεὶς νὰ

20. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ μὲ πολλὴ πιθανότητα μπορεῖ νὰ χρονολογηθεῖ στὸ τέλος τοῦ 14ου ἢ στὶς ἀρχὲς τοῦ 15ου αἰ. Εἶναι ἀδημοσίευτη.

21. Στυλ. Πελεκανίδης, Καστοριά, Θεσσαλονίκη, 1953, πίν. 120α, 122α, 125α, 131α, 163, 167 καὶ 168.

22. Πελεκανίδης, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, ἐνθ' ἀν. πίν. XLII καὶ XLVIII σ. 125 κ.έ. Τὴν ἄποψη τοῦ Πελεκανίδη γιὰ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν στὸ 1410 ἀσπάζεται καὶ ὁ Subotić. Βλ. G. Subotić, L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle, Beograd, 1980, σ. 35 - 36 (σερβιστὶ μὲ περίληψη στὰ γαλλικά).

23. Petković, La peinture serbe, ἐνθ' ἀν. τόμ. II, πίν. CLX (Lesnovo). Bank, Byzantine art, ἐνθ' ἀν. εἰκ. 276 (εἰκόνα Παναγίας Γλυκοφιλούσας στὸ Μουσεῖο Ermitage). K. Balabanov, Ikone iz Makedonije, Beograd, 1969, εἰκ. 29 (εἰκόνα Ὑπαπαντῆς στὴν Ἀχρίδα) καὶ εἰκόνα Παναγίας Γλυκοφιλούσας στὴν Καστοριά βλ. ἐνθ' ἀν. σημ. 20.

24. Πελεκανίδης, Καστοριά, ἐνθ' ἀν. πίν. 167 (Ἀγ. Ἀνδρέας Ρουσούλη) καὶ 229 (Παναγία Ρασιώτισσα) καὶ Πελεκανίδης, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, ἐνθ' ἀν. πίν. XLIV, XLI καὶ XLVIII (Ἀσκηταριὸ Παναγίας Ἐλεούσας). Γιὰ τὴν πιθανὴ χρονολόγηση τῆς τοιχογραφίας τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά γύρω στὰ 1411 βλ. Γ. Γούναρη, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἀγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά, Θεσσαλονίκη, 1980, σ. 157 - 159.

διακρίνει στὸν Χριστὸ τῆς τοιχογραφίας τῆς Παναγίας Ἑλεούσας τῆς Dečani, κυρίως ὅμως στὸν Χριστὸ τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας ἀπὸ τὸ ἴδιο Μοναστήρι ²⁵. Ὡστόσο παρὰ τὴ φανερὴ συγγένεια ποὺ παρατηρεῖται ἀνάμεσα στὴν εἰκόνα τῆς Dečani καὶ τῆς Καστοριάς, ὅσον ἀφορᾷ στὸ σχῆμα τοῦ προσώπου καὶ στὴ μορφολογία ἐπὶ μέρους χαρακτηριστικῶν, ὁ Χριστὸς τῆς εἰκόνας μας ἔχει χάσει τὸν ὄγκο καὶ τὴν καθαρότητα στὴν κατασκευὴ, ποὺ χαρακτηρίζει τὸ πρόσωπο τοῦ Χριστοῦ τῆς εἰκόνας τῆς Dečani, καὶ ἔχει ἀποδοθεῖ συνοπτικότερα, ἀλλὰ πιὸ ζωγραφικὰ. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὕτὴ βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὸν Χριστὸ τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας μὲ τὸ βρέφος καὶ στὸν Χριστὸ τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τοῦ Don τῆς Gallerie Tretiakov ²⁶. Ἰδιαίτερα μάλιστα ἡ Παναγία τοῦ Don συγγενεῦει μὲ τὴν εἰκόνα μας ὄχι μόνο στὸν τύπο τοῦ προσώπου μὲ τὰ φουσκωμένα μάγουλα, ποὺ στηρίζεται σὲ στιβαρὸ λαιμό, ἀλλὰ καὶ στὴ σχηματοποίηση τῆς κόμης ποὺ πέφτει πλούσια στὸ λαιμό. Ὁ φυσιογνωμικὸς αὐτὸς τύπος τοῦ Χριστοῦ μὲ λιγότερο τονισμένα τὰ ἐπὶ μέρους χαρακτηριστικὰ καὶ μὲ περισσότερη σχηματοποίηση θὰ βρεῖ συνέχεια μέσα στὸν 15ο αἰώνα ²⁷.

Ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη στὴν κατασκευὴ τοῦ προσώπου κυριαρχεῖ ἡ φωτοσκίαση, χωρὶς νὰ ἀποκλείεται ὁ γραμμικὸς τονισμὸς ἐπὶ μέρους λεπτομερειῶν τοῦ προσώπου. Οἱ σκιὲς εἶναι λαδοπράσινες μὲ μιὰ ταινία καφέ-μελιτζανὶ ποὺ ὀρίζει τὸ πέραςμα ἀνάμεσα στὴ σκιά καὶ τὸ φῶς καὶ λειτουργεῖ σὰν περίγραμμα τῆς γνάθου. Οἱ πλατιεὲς φωτισμένους ἐπιφάνειες ἀποδίδονται σὲ χρῶμα σταρένιο - ὄχρας μὲ ἀδιόρατες, λεπτὲς κόκκινες πινελιὲς στὰ μάγουλα, ποὺ δίνουν τὴν ἐντύπωση διάχυτης κηλίδας. Ἐντονο κόκκινο χρησιμεύει στὴν ἄκρη τῆς μύτης καὶ κυρίως στὰ χεῖλη, ἐνῶ τὰ μῆλα τοῦ προσώπου τονίζονται μὲ λευκά, παράλληλα, γραμμικὰ φῶτα. Ὁ ἴδιος γραμμικὸς φωτισμὸς, ἀλλὰ πιὸ ἄτονος, παρατηρεῖται στὸν λαιμό, στὸ μέτωπο, στὸ πηγούνι καὶ στὰ χέρια, ἐνῶ στὴ ράχη καὶ τὴν ἄκρη τῆς μύτης οἱ λευκὲς γραμμὲς γίνονται πλατιεὲς πινελιὲς ἢ μικρὲς κηλίδες.

Τὰ περιγράμματα τῶν γυνῶν μερῶν τοῦ σώματος ἀποδίδονται μὲ πλατιεὲς γραμμὲς χρώματος μελιτζανὶ στὰ ἄκρα καὶ λαδοπράσινου στὴ συνέχεια. Παράλληλα παρατηρεῖται ἡ ἔλλειψη τονισμοῦ τῶν ἀρθρώσεων, κυρίως στὰ χέρια τῆς Παναγίας, ἐνῶ στὰ χέρια καὶ πόδια τοῦ Χριστοῦ οἱ ἀρθρώσεις τονίζονται ἐλαφρά. Τέλος, ἡ γραμμὴ τοῦ τόξου τοῦ φρυδιοῦ, σὲ μελιτζανὶ

25. Petković, *La peinture serbe*, ἐνθ' ἂν. τόμ. I πίν. 92β. *Ikonen*, ἐνθ' ἂν. πίν. 193.

26. Lazarev, *Moscow School*, πίν. 17 καὶ 20.

27. Βλ. τὴν τοιχογραφία τῆς Παναγίας Ἑλεούσας στὸν ὁμώνυμο ναὸ στὴν Πρέσπα (Πελεκανίδης, *Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας*, ἐνθ' ἂν. πίν. XLVIII) καὶ τὴν τοιχογραφία τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὸν ὁμώνυμο ναὸ τῆς Καστοριάς (Πελεκανίδης, *Καστοριά*, πίν. 229).

χρώμα, λειτουργεί σαν περίγραμμα της πλατιάς λαδοπράσινης σκιάς της οφθαλμικής κόγχης πάνω στην όποια δύο κόκκινες, παράλληλες γραμμές διαγράφουν τὰ ὅρια τοῦ ἐπάνω βλεφάρου.

Τὰ γνωρίσματα τῆς τεχνικῆς αὐτῆς μὲ τὶς πλατιᾶς φωτισμένες ἐπιφάνειες καὶ τὶς λεπτές, παράλληλες φωτεινές γραμμές, ποὺ τονίζουν ἐπὶ μέρους φωτεινοὺς ὄγκους τὰ συναντᾶμε σὲ μιὰ κοινὴ ἀντίληψη σὲ σειρὰ ἔργων τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰῶνα²⁸. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τὶς τοιχογραφίες στὴ Μονὴ Παντοκράτορος Ἁγίου Ὁρους, στὸν Ἅγιο Ἀνδρέα στὴν Treska (1389), στὴ Ravanica (1385 - 1387), στὴ Resava, στὴν Περίβλεπτο καὶ στὴν Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ, τὴν εἰκόνα τῆς Σταυρώσεως στὸν ναὸ τοῦ Ἐλκομένου στὴ Μονεμβασιά κ.ἄ.²⁹

Πλησιέστερα μὲ τὴν εἰκόνα μας στὴ λειτουργία κυρίως τῶν παραλλήλων γραμμῶν ποὺ τονίζουν ἢ διαγράφουν ἐπὶ μέρους ὄγκους τοῦ προσώπου βρίσκεται ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας (14ος αἰ.) τῆς Πινακοθήκης Tre-tiakon τῆς Μόσχας καὶ ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Καταφυγῆς τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου τῆς Σόφιας (1395)³⁰, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι στὶς δύο αὐτὲς εἰκόνες οἱ γραμμές ἀποδίδονται μὲ μεγαλύτερη ἐλευθερία, ἐνῶ στὴν εἰκόνα μας ἔχουν ἀποκτήσει κάποια ξηρότητα. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ βρίσκεται πιὸ κοντὰ ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Βρεφοκρατούσας μὲ τὸν Πρόδρομο τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰ.), ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας μὲ ἁγίους στιχηδὸν στὸ ἴδιο μοναστήρι (14ος - 15ος αἰ.) καὶ ἡ εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ τοῦ Μουσείου Μπενάκη (τέλη τοῦ 14ου ἀρχὲς 15ου αἰ.)³¹.

Ἐνα ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῆς τεχνικῆς τῆς εἰκόνας τῆς Καστοριᾶς εἶναι ἡ χρωματικὴ διαφοροποίηση τῆς σκιάς, ἔτσι ὥστε ἀνάμεσα στὴ λαδοπράσινη σκιά ποὺ καλύπτει τὸ προγούλι καὶ τὴ φωτισμένη ἐπιφάνεια τοῦ προσώπου νὰ μεσολαβεῖ μιὰ ταινία καφέ-μελιτζανί ποὺ λειτουργεῖ σαν περί-

28. Γιὰ τὴν ἐμφάνιση καὶ τὴν ἐξέλιξη τῆς τεχνικῆς αὐτῆς βλ. Α. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωση, Ἀθῆναι 1957, σ. 16 - 40. Τοῦ ἰδίου, Ἡ Παλαιολόγειος παράδοσις εἰς τὴν μετὰ τὴν ἄλωση ζωγραφικὴν, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. Β' (1960), 82 κέ.

29. Ε. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες τῆς μονῆς Παντοκράτορος Ἁγ. Ὁρους, Μακεδονικά 18 (1978), 190, πίν. 8 καὶ 9. Miljković - Perić, Sur les peintres, ἔνθ' ἄν. εἰκ. 6. M. Ljubinković, Ravanica, Beograd, 1966, εἰκ. 19, 44 - 46. V. Djurić, La peinture murale de Resava, στὸ L'école de Morava et son temps (Symposium de Resava 1968), Beograd, 1972, εἰκ. 7. Ξυγγόπουλος, Σχεδιάσμα, ἔνθ' ἄν. σ. 34 - 36 καὶ τοῦ ἰδίου, Ἡ εἰκὼν τῆς Σταυρώσεως στὸν ναὸ τοῦ Ἐλκομένου τῆς Μονεμβασίας, Πελοποννησιακά Δ' (1955), 45 - 46, πίν. Γ'.

30. K. O n a s c h, Ruske Ikone, Beograd, 1967, πίν. 80 καὶ Ikonen, ἔνθ' ἄν. πίν. 102-103.

31. Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, ἔνθ' ἄν. σ. 196 - 198 πίν. 16α καὶ 17α. Ikonen, ἔνθ' ἄν. πίν. 78 - 79.

γραμμα του προσώπου (Πίν. 76α). Το στοιχείο αυτό, που άπαντᾷ ἤδη στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τοῦ 12ου αἰ.³², σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν τεχνικὴ τοῦ σκιοφωτισμοῦ καὶ τὴν ἀδιόρατὴ κόκκινη κηλὶδα στὸ μάγουλο ἐξυπηρετεῖ τὴ δημιουργία ἐνὸς ὄγκου ποὺ παρέχει τὴν ἐντύπωση τῆς σφαιρικότητος στὸ πρόσωπο.

Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ λεπτομέρεια μὲ τὸ συγκεκριμένο αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα δὲν εἶναι ἄγνωστὴ σὲ μνημεῖα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα. Στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 14ου αἰώνα διακρίνεται στὴν Παναγία τοῦ Lesnovo, σὲ τοιχογραφίες τῶν ναῶν τῆς Καστοριάς, στὶς τοιχογραφίες τοῦ Marko Manastir καὶ σὲ τοιχογραφίες ναῶν τῆς Ἀχρίδας³³. Ἀκόμα μέσα στὸν 15ο αἰώνα παρατηρεῖται στὶς τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Ἀνδρέα Καστοριάς (ἀρχὲς 15ου αἰ.), τοῦ ἀσκηταριοῦ τῆς Παναγίας Ἐλεούσας στὴν Πρέσπα (1410) καὶ τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στὸ χωριὸ Ζευγοστάσι Καστοριάς (1432)³⁴. Στὸ γενικότερο ὕψος ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ἀποδόσεως τῆς σκιάς χαρακτηρίζει τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπὸ τὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανὸ Θεσσαλονίκης³⁵, τὴν τοιχογραφία τοῦ Ἀγίου Ἰωάσαφ στὸν Ἅγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης³⁶, τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Καταφυγῆς τῆς Σόφιας (1395),

32. Lazarev, *Storia*, ἐνθ' ἀν. εἰκ. 344. Στὴν τέχνη τοῦ 15ου αἰ. ἔχει παρατηρηθεῖ ἐπιστροφή στὴν τεχνικὴ τοῦ 11ου - 12ου αἰ. βλ. Μ. Χατζηδάκη, *Τοιχογραφίες στὴ Μονὴ τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης* στὸ Σινᾶ, ΔΧΑΕ, περ. Δ', τόμ. ΣΤ' (1970 - 72), 226.

33. Petković, *La peinture serbe*, ἐνθ' ἀν. τόμ. II, πίν. CLX. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, ἐνθ' ἀν. πίν. 122 (Ταξιάρχης τῆς Μητροπόλεως) καὶ 158α (Ἅγ. Ἀθανάσιος τοῦ Κυρίτζη), V. Djurić, *Le monastère de Marco-Ohrid*, *Sbornik Zalikovne Umetnosti* 8 (1972), εἰκ. 8, 9, 10, 23. Στὴν Ἀχρίδα ἡ τεχνικὴ αὐτὴ λεπτομέρεια παρατηρεῖται στὶς τοιχογραφίες τοῦ νότιου παρεκκλησίου τοῦ ναοῦ τῆς Περιβλέπτου (περὶ τὸ 1364 - 65) καὶ στὸ παλιότερο στρώμα τῶν τοιχογραφιῶν στὴ Bogorodica Bolnička (λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 1368). Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς ἀποδίδονται στὴν ἴδια ομάδα ζωγράφων ποὺ ἐργάστηκε καὶ στὸ Marko Manastir, βλ. Djurić, *Le monastère de Marko*, ἐνθ' ἀν. εἰκ. 26 καὶ 22, 24 πρβλ. καὶ Milković-Perek, *Sur les peintres*, ἐνθ' ἀν. εἰκ. 1 καὶ 2.

34. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, ἐνθ' ἀν. πίν. 167 α καὶ β καὶ Πελεκανίδης, *Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας*, ἐνθ' ἀν. πίν. XLVIII. Γιά τὸν ναὸ στὸ Ζευγοστάσι βλ. D. Nicol, *Two churches of Western Macedonia*, BZ 49 (1956), 100 - 104. Ὁ Nicol βασισμένος σὲ λανθασμένη ἀνάγνωση τῶν δύο ἐπιγραφῶν ποὺ σώζονται στὸ μνημεῖο χρονολογεῖ τὶς τοιχογραφίες στὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰ. Οἱ τοιχογραφίες ὅμως μὲ βάση τὶς ἐπιγραφὰς χρονολογοῦνται στὰ 1849 τοῦ νάρθηκα καὶ στὰ 1432 τοῦ κυρίως ναοῦ. Στὸ θέμα αὐτὸ θὰ ἐπανέλθω.

35. Α. Ξυγγόπουλος, *Εἰκὼν τῆς Θεοτόκου Ὁδηγήτριας*, ΕΕΒΣ Γ' (1926), 135 - 143, εἰκ. 1 καὶ 2. Τὴν εἰκόνα αὐτὴ ὁ Χατζηδάκης τὴ χρονολογεῖ στὸν 15ο αἰ. βλ. Μ. Χατζηδάκη, *Τοιχογραφίες* στὸ Σινᾶ, ἐνθ' ἀν. σ. 221 πρβλ. καὶ Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires au XIVe siècle*, *Actes du XIVe Congrès International d'Études Byzantines* (Bucarest, 1971), 1 (1974), σ. 184.

36. Γ. καὶ Μ. Σωτηρίου, *Ἡ βασιλικὴ τοῦ Ἀγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Κείμενον, ἐν Ἀθήναις, 1952, σελ. 211, Λεύκωμα πίν. 81α πρβλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχε-*

τις τοιχογραφίες της Resava (1406 - 18), και την εικόνα της Φιλοξενίας του 'Αβραάμ του Roublev (γύρω στα 1411)³⁷. Τò γεωγραφικό άπλωμα της συγκεκριμένης αὐτῆς τεχνικῆς εἶναι σημάδι τῆς καταγωγῆς της ἀπὸ μεγάλο καλλιτεχνικό κέντρο, πού δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι ἡ Θεσσαλονίκη³⁸.

'Απὸ τεχνοτροπικὴ ἄποψη ἡ εἰκόνα τῆς Καστοριάς συνδέεται ἐπίσης μὲ μνημεῖα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου. Κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς εἰκόνας μας εἶναι ἡ κατὰ πλάτος ἀνάπτυξη τοῦ θέματος μὲ παράλληλη ἐκλέπτυνση καὶ ἐπιμήκυνση τῶν σωματικῶν ἀναλογιῶν, πού ἀπολήγουν σὲ μικρό, σὲ σχέση μὲ τὸ σῶμα κεφάλι. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ἀναγνωρίσιμα ἤδη στὰ μνημεῖα τοῦ δευτέρου τετάρτου τοῦ 14ου αἰώνα³⁹ χαρακτηρίζουν κυρίως μνημεῖα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ ἴδιου αἰώνα⁴⁰. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἔλλειψη σωματικότητος, πού παρατηρεῖται στὴν εἰκόνα μας, πού σὰν ἐντύπωση ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὴν ἐπίπεδη ἀνάπτυξη τῆς πτυχολογίας, ἔχουν σὰν ἀποτέλεσμα νὰ χάσει ἡ εἰκόνα τὸ στοιχεῖο τοῦ μνημειακοῦ καὶ νὰ κερδίσει σὲ ραδινότητα, χάρη καὶ εὐγένεια, χαρακτηριστικὰ πού θὰ βροῦν ἐκφραση κυρίως στὸ τέλος τοῦ αἰώνα καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 15ου αἰώνα⁴¹, σὰν συνέπεια μιᾶς καλλιτεχνικῆς πορείας πού πάει νὰ ἐξαντλήσει

διάγραμμα, σ. 71 πίν. 18. Djurić, La peinture murale de Resava, ἐνθ' ἂν. σ. 284 - 285 εἰκ. 10 καὶ Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες στὸ Σινᾶ, ἐνθ' ἂν. σ. 227 - 228 σελ. 'Ο Ξυγγόπουλος καὶ ὁ Χατζηδάκης χρονολογοῦν τὴν τοιχογραφία στὸν 15ο αἰώνα. 'Ο Djurić στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 14ου αἰώνα.

37. Ikonen, ἐνθ' ἂν. πίν. 102, Djurić, La peinture murale de Resava, ἐνθ' ἂν. εἰκ. 7 καὶ Lazarev, Moscow School, ἐνθ' ἂν. πίν. 36 καὶ 37.

38. Βλ. Χατζηδάκης, Τοιχογραφίες στὸ Σινᾶ, ἐνθ' ἂν. σ. 227 καὶ 228. Θὰ πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι οἱ τοιχογραφίες τῆς Resava καὶ ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Καταφυγῆς στὴ Σόφια ἀπηχοῦν τὴν τέχνη τῆς Θεσσαλονίκης. Βλ. Djurić, La peinture murale de Resava, ἐνθ' ἂν. σ. 278 καὶ 285 πρβλ. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires, ἐνθ' ἂν. σελ. 176. Γιὰ τὴν προέλευση τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Καταφυγῆς ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη βλ. Α. Χυνοπούλου, Sur l'icône bilatérale de Poganovo, C.A. 12 (1962), σ. 347 - 350.

39. Petković, La peinture serbe, ἐνθ' ἂν. I, εἰκ. 68, 72α, 78β καὶ II CLV καὶ CLX βλ. καὶ εἰκόνα 'Αρχαγγέλου Μιχαήλ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου 'Αθηνῶν στὸ Ikonen, ἐνθ' ἂν. εἰκ. 65.

40. Βλ. εἰκόνα Σταυρώσεως τοῦ Βυζαντινοῦ Μοτασίου 'Αθηνῶν (Ikonen, ἐνθ' ἂν. πίν. 55), Εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορα στὸ Μουσεῖο τοῦ Ermitage (Lazarev, Storia ἐνθ' ἂν. εἰκ. 525, ἐξάπτυχο εἰκόνα τοῦ Σινᾶ (Σωτηρίου, Σινᾶ, τόμ. II σ. 191, τόμ. I εἰκ. 217). Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ ἀνάλογη τάση παρατηρεῖται στὴ Calendžih τῆς Γεωργίας (Lazarev, Storia, ἐνθ' ἂν. εἰκ. 519 - 522), στοὺς Ταξιάρχες Μητροπόλεως Καστοριάς (Πελεκανίδης, Καστοριά, ἐνθ' ἂν. πίν. 129α-β), στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρά (G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris, 1910, πίν. 109, 1, 116, 4, 123,3) καὶ ἄλλοι.

41. Βλ. εἰκόνα Φιλοξενίας τοῦ 'Αβραάμ στὸ Μουσεῖο Μπενάκη καὶ εἰκόνα μὲ τὸ ἴδιο

τις έκφραστικές της δυνατότητες. Ἡ ἀπώλεια τοῦ μνημειακοῦ γιὰ χάρη τῆς κομψότητας καὶ ραδινότητας τῆς μορφῆς ἐπιτείνεται ἀπὸ τό μικρὸ κεφάλι σὲ σχέση μετὰ τὸ πλατὺ σῶμα, καὶ τὸν ὕψηλό, κυλινδρικό λαιμὸ τῆς Παναγίας ποὺ ξεπετιέται τολμηρὰ ἀπὸ τὴ βάση. Ἰδιαίτερα ὁ λαιμός, στὶς ἀναλογίες του, θὰ σημειώσει ἐκφραστικὴ ὑπερβολή, σὲ σχέση μετὰ προηγούμενα χρονικὰ παραδείγματα ποὺ ἀναφέραμε, καὶ θὰ βρεῖ τὸ παράλληλό του σὲ ἔργα τῶν ἀρχῶν κυρίως τοῦ 15ου αἰῶνα⁴².

Παράλληλα μετὰ ὅ,τι σημειώσαμε γιὰ τὴν Παναγία, ὁ Χριστὸς στερεῖται σωματικότητας καὶ ὄγκου καὶ ἀποδίδεται μετὰ ἀναλογίες λεπτές καὶ μακρόστενες, χαρακτηριστικὰ ποὺ ἀπαντοῦν στὴν τέχνη κυρίως τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰῶνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου⁴³. Στὸ ἴδιο πνεῦμα κινεῖται καὶ ἡ κατασκευὴ τοῦ προσώπου μετὰ τὸ μακρόστενο σχῆμα, καὶ μόνο ὁ λαιμός ἔχει διατηρήσει κάτι ἀπὸ τὸν ὄγκο του. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ Χριστὸς τῆς εἰκόνας μας θυμίζει πολὺ ἔργα τοῦ τέλους τοῦ 14ου αἰῶνα καὶ κυρίως τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνα⁴⁴.

Στὸ γενικὸ συνθετικὸ σχῆμα ἡ εἰκόνα μας ἀκολουθεῖ, ὅπως εἶπαμε, τὴν Παναγία Ἐλεούσα τοῦ Μουσείου Ermitage⁴⁵. Σὲ σχέση μετὰ τὴν εἰκόνα αὐτή, ἡ εἰκόνα τῆς Καστοριάς διακρίνεται ἀπὸ κάποια ὑπερβολὴ στὴν τάση ποὺ χαρακτηρίζει καὶ τὰ δύο ἔργα γιὰ ἐπιμήκυνση τῶν σωματικῶν ἀναλογιῶν καὶ ἄπλωμα τοῦ θέματος σὲ πλάτος. Παράλληλα, ἡ εἰκόνα μας σχεδιάζεται μετὰ ἐντονότερες καμπύλες, ἀπ' ὅ,τι ἡ εἰκόνα τοῦ Ermitage, ποὺ ἡ μία ἀνταποκρίνεται ἢ συμπληρώνει τὴν ἄλλη προσδίδοντας ἔτσι στὸ γαλήνιο συνθετικὸ σχῆμα τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἀδιόρατης ἐκφραστικῆς κίνησης, ποὺ δένει μετὰ τὸν τρυφερὸ ἐναγκαλισμὸ καὶ κορυφώνεται στὴ μελαγχολικὴ ἐκφραση τοῦ προσώπου τῆς Παναγίας. Ἡ ἐκφραση μελαγχολίας στὸ πρόσωπο, ποὺ συνηθίζεται σὲ ἔργα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰῶνα⁴⁶, συνοδεύεται στὴν

θέμα στὴν Galerie Tretiakov (Ikonen, ἐνθ' ἀν. 78 - 79 καὶ Lazarev, Moscow School, εἰκ. 35). Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ βλ. Ἀγ. Νικόλαο τοῦ Κυρίτζη καὶ Ρασιώτισσα Καστοριάς (Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 156α, 159 καὶ 220), Resava (V. Djurić, Resava, Beograd, 1966, εἰκ. 6 καὶ 33) καὶ Kalenić (Sv. Radojčić, Kalenić, Beograd, 1964, εἰκ. 16, 40, 54).

42. Βλ. σημ. 23 καὶ 24.

43. Ἀνάλογες μετὰ τὴν εἰκόνα μας τάσεις βλ. Εἰκόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας στὸν Ἀγ. Νικόλαο Ὁρφανὸ Θεσσαλονίκης (Ξυγγοπούλος, Εἰκὼν Θεοτόκου, ἐνθ' ἀν. εἰκ. 1 καὶ 2), εἰκόνα Θεοτόκου Ὁδηγήτριας στὸ Σινᾶ (Σωτηρίου, Σινᾶ, I, εἰκ. 226 καὶ 234), εἰκόνα Παναγίας Γλυκοφιλούσας στὸ Μουσεῖο τοῦ Ermitage (Lazarev, Storia, ἐνθ' ἀν. εἰκ. 528), εἰκόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας στὴ Μονὴ Παντοκράτορος Ἀγ. Ὅρους (Τσιγαρίδας, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, πίν. 17α) κ.ά.

44. Βλ. σ. 6 σημ. ἀρ. 26 καὶ 27.

45. Lazarev, Storia, ἐνθ' ἀν. εἰκ. 528, ἔγχρωμη ἀπεικόνιση βλ. Bank, Byzantine Art, ἐνθ' ἀν. εἰκ. 276.

46. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires, ἐνθ' ἀν. σ. 176 πρβλ. καὶ Ikonen, ἐνθ' ἀν. σ. LXIX.

εικόνα μας με την έκφραση κάποιου λυρισμού, ποτισμένου με τις μυστικές τάσεις της χριστιανικής σκέψης στον 14ο αιώνα, που στην τέχνη θα εκφραστεί κυρίως σε έργα που τοποθετούνται στη μετάβαση από τον 14ο στον 15ο αιώνα⁴⁷.

Πέρα απ' αυτό η τεχνική της φωτοσκίασης εξυπηρετεί στην εικόνα μας την ανάδειξη μιᾶς στρογγυλεμένης φόρμας, με ὄγκο χωρίς σάρκα, καθώς τὸ φῶς δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση τῆς κρυστάλλινης διαφάνειας στὸ πρόσωπο καὶ τὸ καθιστᾷ εὐθραυστο καὶ ἄυλο. Τὸ ἐξαῦλωμένο αὐτὸ πρόσωπο μετὰ τὴν κρυστάλλινη διαφάνεια, ποὺ διακρίνει τὴν Παναγία, παρατηρεῖται σὲ εἰκόνες τοῦ τέλους τοῦ 14ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα⁴⁸ καὶ εἶναι καρπὸς μιᾶς ἐποχῆς μετὰ ἐντονὴ πνευματικότητα, ποὺ πηγάζει ἄμεσα ἀπὸ τὸ κίνημα τοῦ ἡσυχασμοῦ.

Στὴν κατασκευὴ τοῦ προσώπου ἡ εἰκόνα τῆς Καστοριάς χαρακτηρίζεται ἀπὸ ρευστότητα τῶν ὀγκῶν, ποὺ βαίνει παράλληλα μετὰ τὴ σχεδιαστικὴ καθαρότητα τῶν ἐπὶ μέρους χαρακτηριστικῶν, χωρὶς ὅμως νὰ φθάνει στὴ γραμμικὴ, καλλιγραφικὴ σχεδίαση ποὺ παρατηρεῖται κυρίως σὲ εἰκόνες τοῦ πρώτου τετάρτου τοῦ 15ου αἰώνα⁴⁹. Ἐπίσης ἡ κάποια ὑπερβολὴ στὸν τονισμό ὀρισμένων χαρακτηριστικῶν τοῦ προσώπου, κυρίως τῆς ὀφθαλμικῆς κόγχης, μετὰ τὰ μεγάλα ἐκφραστικὰ μάτια χωμένα στίς βαθιὰ σκιασμένες κόγχες, καὶ τοῦ λαιμοῦ, σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὴν ἐκλέπτυνση ἄλλων, εξυπηρετεῖ τὴ δημιουργία ἑνὸς φυσιογνωμικοῦ τύπου τῆς Παναγίας, ὅπου ἡ παρέκκλιση ἀπὸ τὴν κανονικότητα τῶν χαρακτηριστικῶν συμβάλλει στὴν ἔνταση τοῦ ἐκφραστικοῦ στοιχείου. Ὁ ἀντικλασικὸς αὐτὸς χαρακτήρας στὴν ἀπόδοση τῆς μορφῆς ποὺ ἐπιδιώκει τὴν ἐκφραστικότητα σὲ βάρος τῆς ἰδεατῆς ὁμορφίᾳς ἐμφανίζεται σὰν καλλιτεχνικὴ τάση σὲ μνημεῖα, τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες τοῦ 14ου αἰώνα⁵⁰.

Ἰδιαίτερα στὸν ὥρο τῆς Μακεδονίας ἡ τάση αὕτη στὸν 14ο αἰώνα παρουσιάζεται στὸ καθολικὸ τῆς Μονῆς Βατοπεδίου⁵¹, στὸ Lesnovo, στὸν Ταξιάρχη Μητροπόλεως⁵² καὶ στοὺς Ἁγίους Τρεῖς (1401) τῆς Καστοριάς, κα-

47. Βλ. εἰκόνα Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ στὸ Μουσεῖο Μπενάκη, Ikonen, ἐνθ' ἄν. σ. XXXIV, πιν. 78 καὶ 79.

48. M. Chatzidakis, Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut Hellénique de Venise, 1962, σ. 11, πιν. 3 καὶ Σωτηρίου, Σινᾶ, ἐνθ' ἄν. I, εἰκ. 226 καὶ 234 καὶ II, σελ. 198 καὶ 204.

49. Chatzidakis, Icônes, ἐνθ' ἄν. σ. 12, ὑποσ. 7 πρβλ. Lazarev, Moscow School, εἰκ. 35 - 37. K. Balabanov, Ikone, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 52 καὶ Σωτηρίου, Σινᾶ, I, εἰκ. 234.

50. Βλ. σχετ. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires, ἐνθ' ἄν. σ. 183 - 186.

51. G. Millet, Monuments de l'Athos, Paris, 1927, πιν. 93, 1 - 2.

52. Petković, La peinture serbe, ἐνθ' ἄν. I, πιν. 120 - 131 καὶ II πιν. 154 - 162. Πε-

θώς και στὸν ναὸ τῆς Κοιμήσεως στὸ Ζευγοστάσι (1432)⁵³ κ.ἄ. Σὲ σχέση μετὰ τὰ μνημεῖα αὐτὰ ἡ εἰκόνα μας φαίνεται πὼς συνδέεται ἀμεσώτερα μετὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Τριῶν, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἄλλωστε προέρχεται. Τὴν ἀποψη αὐτὴ ἐνισχύει τοιχογραφία τῆς Παναγίας ἀπὸ τὴ σύνθεση τῆς Δεήσεως ποὺ βρέθηκε στὸ βόρειο τοῖχο τοῦ ναοῦ, δίπλα στὸ τέμπλο (Πίν. 75β)⁵⁴. Ἡ τοιχογραφία αὐτὴ τῆς Παναγίας ἀνήκει ὄχι μόνο στὸν ἴδιο ἀκριβῶς εἰκονιστικὸ τύπο μετὰ τὴν Παναγία τῆς εἰκόνας, ἀλλὰ παρὰ τὶς φθορές, φαίνεται ὅτι ἀκολουθεῖ τὴν ἴδια μετὰ τὴν εἰκόνα γραφὴ στὴν ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν. Ἡ συγγένεια αὐτὴ ποὺ παρατηρεῖται ἀνάμεσα στὰ δύο ἔργα δὲν περιορίζεται μόνο στὸν τύπο τῆς μορφῆς καὶ στὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, ἀλλὰ ἐπεκτείνεται καὶ στὸ γενικότερο ἐκφραζόμενο ἥθος, ποὺ εἶναι κοινὸ καὶ στὰ δύο ἔργα. Καὶ στὰ δύο ἔργα ἡ τυπικότητα τοῦ αὐστηροῦ σχήματος ἐμψυχώνεται μετὰ τὸ ἴδιο βαθὺ βλέμμα τῆς Παναγίας καὶ ἐκείνη τὴ χαρακτηριστικὴ γλυκύτητα στὴ μελαγχολικὴ ἐκφραση τοῦ προσώπου, ποὺ ἀγκαλιάζει τὸν θεατὴ.

Μετὰ βάση τὶς παραπάνω διαπιστώσεις ἔχουμε τὴ γνώμη ὅτι ἡ εἰκόνα καὶ τοιχογραφία εἶναι ἔργο τοῦ ἴδιου καλλιτέχνη ποὺ ἐργάζεται στὴν Καστοριά στὴν τοιχογράφηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Τριῶν⁵⁵. Ὁ ἴδιος καλλιτέχνης φαίνεται πὼς κάνει καὶ ἄλλες εἰκόνες στὴν Καστοριά, μὴ ἀπὸ τὶς ὁποῖες εἶναι καὶ ἡ εἰκόνα ποὺ δημοσιεύουμε. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης δουλεύει μετὰ τὴν ἴδια ἄνεση τοιχογραφία καὶ εἰκόνα δὲν ἀποτελεῖ ἐξαίρεση. Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ οἱ καλλιτέχνες Ἰωάννης, καὶ Μακάριος, δουλεύουν τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες στὸν χῶρο τῆς Σερβικῆς Μακεδονίας⁵⁶.

Συνοψίζοντας τὶς ὡς τώρα παρατηρήσεις πάνω στὴν εἰκόνα ἔγινε, νομίζω, φανερό ὅτι ὁ εἰκονιστικὸς τύπος τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ μαζί μετὰ τὰ

λεκανίδης, Καστοριά, ἐνθ' ἂν. πίν. 119 - 139 πρβλ. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires*, ἐνθ' ἂν. σελ. 185.

53. Οἱ τοιχογραφίες τῶν δύο αὐτῶν μνημείων εἶναι ἀδημοσίευτες.

54. Στὴ θέση αὐτὴ ἀπεικονίζεται συνήθως σὲ ναοὺς τῆς Καστοριάς τὸ θέμα τῆς Δεήσεως βλ. Ἀγ. Ἀθανάσιο, Ἀγ. Νικόλαο Μοναχῆς Εὐπραξίας, Ἀγ. Νικόλαο Μαγαλειοῦ (Πελεκανίδης, Καστοριά, ἐνθ' ἂν. πίν. 150β, 186α, 172β). Πρόσθεσε τὸν Ἀγ. Νικόλαο ἐνορίας Ἀγ. Λουκά, τὸν Ἀγ. Γεώργιο τοῦ βουνοῦ, μνημεῖα ὅπου εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ ἐπισημάνω τοιχογραφίες τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα.

55. Ἡ ἔκταση τῆς δουλειᾶς τοῦ ἀνώνυμου αὐτοῦ καλλιτέχνη μέσα στὸν ναὸ δὲν εἶναι δυνατό νὰ προσδιορισθεῖ, γιατί ἡ ἐργασία ἀποκαλύψεως τῶν τοιχογραφιῶν δὲν ὀλοκληρώθηκε. Πάντως μετὰ βάση τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔχουμε φαίνεται πὼς ἡ τοιχογράφηση τοῦ ναοῦ δὲν εἶναι ἔργο ἑνὸς μόνο καλλιτέχνη. Ἐνας δεύτερος καλλιτέχνης ἐργάζεται παράλληλα στὴν τοιχογράφηση τοῦ Ἰ. Βήματος.

56. Milković - Pepek, *Les peintures*, ἐνθ' ἂν. σ. 239 - 247. Πρβλ. V. Djurić, *Atelier du métropolitain Jean le Zographe*, *Zographe* 3 (1969), 18 - 33 (σερβικά μετὰ περίληψη στὰ γαλλικά).

ιδιαίτερα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τοποθετούν την εικόνα της Καστοριάς στο χρονικό πλαίσιο του δεύτερου μισού του 14ου αιώνα έως και τις αρχές του 15ου και την συνδέουν με μνημεία τόσο του ευρύτερου Μακεδονικού χώρου όσο και των γειτονικών με την πόλη της Καστοριάς περιοχών, όπως η Πρέσπα και η Ἀχρίδα, χωρίς να αποκλείεται η ίδια η Καστοριά. Ἀπὸ τὴν ἄλλη τὰ ἰδιαίτερα στοιχεῖα τῆς τέχνης τῆς εἰκόνας τῆς Καστοριάς τὴν ἐντάσσουν σὲ κύκλο μνημείων ποὺ ἐντοπίζονται καὶ πάλι στὸν ὡρὸ τῆς Καστοριάς καὶ τῆς Ἀχρίδας, ἐνῶ συγχρόνως τὴν συνδέουν με ἄλλα μνημεία τὰ ὁποῖα ἀπηχοῦν ἢ ἐκφράζουν ἅμεσα τὴν καλλιτεχνικὴ παράδοση τῆς Θεσσαλονίκης. Τὸ χρονικὸ πλαίσιο στὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ ἡ εἰκόνα μας με βάση τὴν τέχνη περιορίζεται στὸ τελευταῖο τέταρτο καὶ τὶς ἀρχές τοῦ 15ου αἰώνα. Τὰ γνωστὰ βέβαια χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τῆς εἰκόνας μας δὲν εἶναι ἄσχετα με τὴν τέχνη μνημείων τοῦ ευρύτερου βυζαντινοῦ χώρου οὔτε ἀπομονωμένα ἀπὸ τὶς γενικότερες καλλιτεχνικὲς τάσεις μέσα στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 14ου αἰώνα. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι ὁ καλλιτέχνης ποὺ ἔκανε τὴν εἰκόνα μας δὲν κινεῖται σὲ ἐπαρχιακὸ πλαίσιο, οὔτε ἐργάζεται ἀπομονωμένος, ἀλλὰ παρακολουθεῖ καὶ εἶναι ἐνήμερος πάνω στὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα ποὺ διαμορφώνονται στὰ μεγάλα καλλιτεχνικὰ κέντρα, τὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὴ Θεσσαλονίκη. Φαίνεται μάλιστα πὼς δείχνει προτιμήσεις σὲ συντηρητικὲς τάσεις ποὺ μέσα στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 14ου αἰώνα συνεχίζουν τὴν τέχνη τοῦ πρώτου μισοῦ⁵⁷.

Τέλος, ἡ ἀπόδοση τῆς εἰκόνας μας σὲ ἀνώνυμο καλλιτέχνη ποὺ στὰ 1401 ἐργάζεται στὴν Καστοριά, στὴν τοιχογράφηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Τριῶν, στενεύουν τὸ χρονικὸ πλαίσιο μέσα στὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ κατασκευάστηκε ἡ εἰκόνα μας, καὶ τὸ ὁποῖο πρέπει νὰ εἶναι γύρω στὰ 1400.

E. N. ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ

57. Ἀνάλογες τάσεις παρατηροῦνται καὶ στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα σὲ μνημεία τῆς Καστοριάς ἢ γειτονικῶν με αὐτὰ περιοχών. Βλ. V. Djurić, Mali Grad—Saint Athanase à Kastoria—Borje, Zographe 6 (1975), 31 - 50 (σερβικά με περίληψη στὰ γαλλικά).

R É S U M É

UNE ICÔNE DE LA VIERGE ÉLÉOUSA A KASTORIA

(PL. 75 - 76)

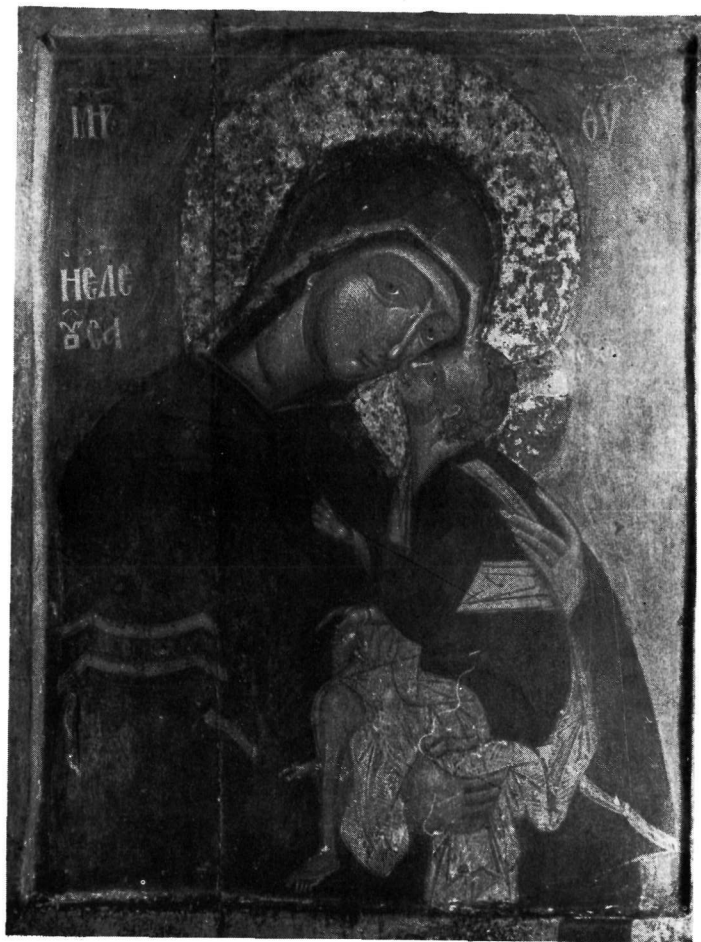
L'icône que nous publions, provient de l'église des Trois Saints à Kastoria. Il s'agit d'une basilique à une nef, où nous avons récemment découvert sous des plâtres ultérieurs des peintures murales, qui datent de l'année 1401 d'après une inscription.

Du point de vue iconographique l'icône de Kastoria appartient à une version du type de la Vierge Glykophilousa, qui semble être influencée dans sa formation du type de l'Hodigitria.

Dans cette forme précise, l'icône de Kastoria suit les tendances iconographiques du XIV^e siècle et précisément de la deuxième moitié de ce siècle.

Du point de vue de style l'icône se trouve entre les monuments de la deuxième moitié du XIV^e siècle et du début du XV^e, qui sont localisés principalement dans la région de Kastoria et d'Ohrid. En même temps l'icône est en liaison avec d'autres monuments qui reflètent ou expriment directement la tradition artistique de Thessalonique. Ce qui signifie que l'artiste de notre icône ne se déplaçait pas dans un cadre provincial, mais il était au courant des mouvements artistiques, développés dans les grands centres artistiques. D'ailleurs semble-t-il qu'il préfère les tendances conservatrices et anticlassiques qui dans la deuxième moitié du XIV^e siècle continuent l'art de la première moitié du siècle. L'attribution de l'icône au peintre anonyme, qui a travaillé en 1401 à Kastoria pour la décoration de l'église des Trois Saints, définit les limites chronologiques dans lesquelles l'icône s'est réalisée, c'est à dire autour de l'année 1400.

E. TSIGARIDAS



α. Καστοριά. Εικόνα Παναγίας Ἐλεούσας ἀπὸ τὸν ναὸ τῶν Ἁγίων Τριῶν. β. Καστοριά. Ναὸς Ἁγίων Τριῶν. Ἡ Παναγία ἀπὸ τὸ θέμα τῆς Δεήσεως (λεπτομέρεια τῆς τοιχογραφίας).



α. Καστοριά. Εικόνα Παναγίας Ἐλεούσας, λεπτομέρεια τῆς εἰκόνας τοῦ Πίν. 75α. β. Καστοριά. Συλλογή Εἰκόνων. Εἰκόνα Παναγίας Γλυκοφιλούσας (λεπτομέρεια).