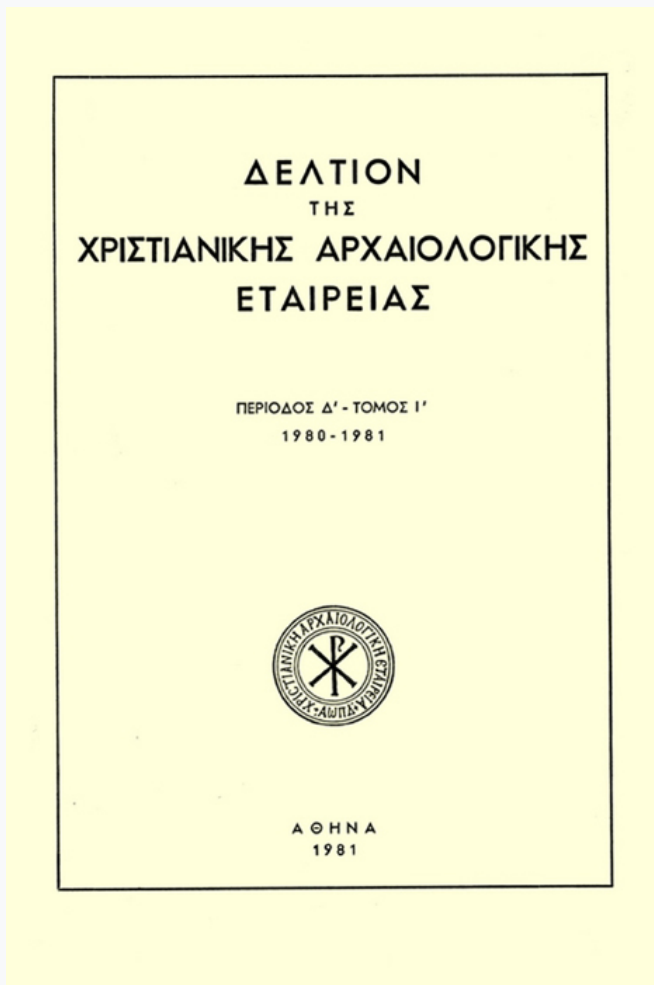


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

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 ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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 τῆς Καστοριάς βρίσκεται σήμερα ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσας πού παρουσιάζουμε¹ (Πίν. 75α). Ἡ εἰκόνα προέρχεται ἀπὸ τὸν ναὸ τῶν Ἁγίων Τριῶν, μιὰ μονόχωρη ἄλλοτε βασιλικὴ μὲ τοιχογραφίες πού διαπιστώθηκαν πρόσφατα κάτω ἀπὸ μεταγενέστερα ἐπιχρίσματα².

Ἡ εἰκόνα, 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 γενικὰ τῆς ζωγραφικῆς, μὲ ἐξαίρεση τὰ πρόσωπα τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ, εἶναι μέτρια. Οἱ φθορὲς ἐντοπίζονται στὰ ροῦχα, 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 καμωμένη σὲ ἄγνωστο χρόνο.

1. Ἡ εἰκόνα 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. Ὀρλάνδος, Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριάς, ΑΒΜΕ Δ' (1938), 183. Πρόκειται ὁμως γιὰ βυζαντινὴ βασιλικὴ πού τιμᾶται στὴ μνήμη τῶν Ἁγίων Γουρίου, Σαμωνᾶ καὶ Ἀβίβου καὶ βρίσκεται στὴν πλατεία Ὀμοιοίας τῆς πόλεως, νοτιοανατολικά τοῦ ναοῦ τοῦ Ἁγίου 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 ὀρατὰ στὴν ἐξωτερικὴ πλευρὰ τοῦ δυτικοῦ καὶ βόρειου τοίχου. Τὰ ἴχνη αὐτὰ ἔχουν σαφῆ σημάδια φωτιᾶς πού ἐπιτρέπουν νὰ υποθέσουμε ὅτι οἱ προσθήκες καὶ οἱ ἐπισκευὲς στὸν ναὸ ἔγιναν μετὰ ἀπὸ πυρκαϊὰ πού κατέστρεψε τὴ στέγη καὶ τμήματα τοῦ ἀνατολικοῦ καὶ δυτικοῦ τοίχου. Ἡ προσεκτικὴ παρατήρηση τῶν τοιχογραφιῶν πού διακρίνονται στὶς ἐξωτερικὲς ἐπιφάνειες τοῦ ναοῦ μᾶς ὀδήγησε 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. Ἐπιγραφή, 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 ποῦ πέφτει πάνω στοὺς μηρούς, ἀφήνοντας ἀκάλυπτες τὶς κνήμες, φέρνει τὸ δεξιὸ χέρι, ποῦ κρατᾷ ἐκείνην κύλινδρο, στὸ γόνατο, ἐνῶ μὲ τὸ ἄλλο πιάνεται σφιχτὰ ἀπὸ τὸ ρούχο τῆς Παναγίας. Παράλληλα ὑψώνει τὸ κεφάλι ἀναζητώντας τὴ μητρικὴ ἐπαφὴ καὶ κοιτάζει τὴν Παναγία, ποῦ στρέφει τὰ λυπημένα μάτια της στὸν θεατὴ.

Τὸ σῶμα τῆς Παναγίας πλατὺ στὴ βάση του μειώνεται πρὸς τὰ πάνω καὶ στηρίζεται 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 ποῦ ξεκινᾷ ἀπὸ τὸν δακρυγόνον ἀσκὸ καὶ βαίνει ὁμόλογα σχεδὸν μὲ τὴ γραμμὴ τοῦ κάτω βλεφάρου, καθὼς καὶ ἡ ἰδιαίτερα πλατιά σκιά τοῦ ἐπάνω βλεφάρου ποῦ ὀρίζεται ἀπὸ τὴ σπαθωτὴ, ἔντονη γραμμὴ τοῦ φρυδιοῦ, ποῦ δείχνει νὰ φθάνει ὡς τὰ αὐτιά, σκοπὸ ἔχουν νὰ ἀνοίξουν» τὴν ὀφθαλμικὴ κόγχη προσδίδοντάς της συνάμα βάθος. Ἡ προσεγγιζόμενη 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, ποῦ στηρίζεται σὲ στιβαρὸ, 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 γνωστὸ, χρυστὸ ἀστεροειδὲς κόσμημα στὸ κεφάλι καὶ στοὺς ὤμους³. Κάτω ἀπὸ τὸ μαφόριο μὲν διακρίνεται βαθυγάλαζος ὁ κεφαλόδεσμος. Οἱ παρυφές τοῦ ρούχου

3. Γιὰ τὸ θεολογικὸ περιεχόμενον 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 τὸ ἱμάτιο πορτοκαλλί με χρυσοκοκτιλιές. Σὲ ἔντονο ρόδινο χρώμα ἀποδίδονται οἱ ἱμάντες και ἡ ζώνη.

Τὸ βάθος τῆς εἰκόνας ἀποδίδεται σὲ τόσο κίτρινο-λαχανί, σὲ μιὰ προσπάθεια ἀποδόσεως ἴσως τοῦ χρυσοῦ κάμπου, ἐνῶ οἱ φωτιστέφανοι σὲ ἀσημί, περίπτωση ὄχι σπάνια γιὰ εἰκόνες πὸν προέρχονται ἀπὸ τὴ Μακεδονία⁴. 'Ο φωτιστέφανος τοῦ Χριστοῦ εἶναι ἔνσταυρος, με ἓνα μόνο σκέλος ἀπὸ τὴν ὀριζόντια κεραία σὲ χρώμα ἔντονα κόκκινο.

Τέλος, στὸ ἐπάνω τμήμα τῆς εἰκόνας, ἀριστερὰ και δεξιὰ ἀπὸ τὸ κεφάλι τῆς Παναγίας ἡ ἐπιγραφή Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ. Λίγο πὸν κάτω και ἀριστερὰ, στὸ ὕψος τοῦ λαιμοῦ τῆς Παναγίας ἡ ἐπιγραφή Η ΕΛΕ/ΟΥΣΑ, ἐνῶ δεξιὰ, στὸ ὕψος τοῦ κεφαλοῦ τοῦ Χριστοῦ, ἡ ἐπιγραφή Ι(ΗΣΟΥ)Σ Χ(ΡΙΣΤΟ)Σ. Οἱ ἐπιγραφές εἶναι γραμμένες με τὸ ἴδιο κόκκινο χρώμα τοῦ σταυροῦ τοῦ φωτιστέφανου τοῦ Χριστοῦ.

'Η εἰκόνα τῆς Καστοριάς ἀνήκει ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη στὸν τύπο τῆς Παναγίας τῆς Γλυκοφιλοῦσας⁵. Στὸν χαρακτηρισμὸ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου προτιμήθηκε ὁ ὄρος Γλυκοφιλοῦσα και ὄχι 'Ελεούσα, γιὰ τὴ φαίνεται πὸς δὲν ὑπάρχει συγκεκριμένος εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς 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. Τὸ παλιότερο, γνωστὸ σὲ μένα, παράδειγμα εἶναι μιὰ ἀμφιπρόσωπη εἰκόνα ἀπὸ τὴν Καστοριά τοῦ δεῦτερου μισοῦ τοῦ 12ου αἰ. Σὲ μιὰ ἄλλη εἰκόνα τῆς Καστοριάς τοῦ 12ου - 13ου αἰ. και τὸ βάθος ὄχι μόνο ὁ φωτιστέφανος εἶναι ἀσημί. Βλ. κατάλογο ἐκθέσεως με θέμα: Βυζαντινὲς τοιχογραφίες και εἰκόνες, Ἀθήνα, 1976, σ. 77 ἄρ. 106 και 107. Πρβ. Μ. Chatzidakis, *L'évolution de l'icône aux 11e - 13e siècles et la transformation du temple*, *ΙΕ' Διεθνὲς Συνέδριον Βυζαντινῶν Σπουδῶν* (Ἀθήνα, 1976), Ἀθήνα, 1979, πίν. XLV, 21.

5. Γιὰ τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τῆς Παναγίας 'Ελεούσας ἢ Γλυκοφιλοῦσας βλ. Ν. Ρ. Κονδᾶκον, *Ikonografija Bogomateri*, II, Petrograd, 1915, σ. 267 κ.ἔ. και 380 κ.ἔ. 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.ἔ. D. I. Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz* (*Miscellanea Byzantina Monacensia* 2), München, 1965, σ. 167 κ.ἔ. Κ. Καλοκύρης, *Ἡ Θεοτόκος εἰς τὴν εἰκονογραφίαν Ἀνατολῆς 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*, *Zographe* 6 (1975), 25 - 30. Ν. Thierry, *La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne*, *Zographe* 10 (1979), 59 - 70.

6. Γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ βλ. κυρίως Tatić - Djurić, *Éléousa*, ἐνθ' ἄν. 261 κ.ἔ. 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.

Ἐνάντιον μάλιστα ἔχει παρατηρηθεῖ ὅτι ἡ προσωνομία Ἑλεούσα μπορεῖ νὰ συνοδεύει τὴν Παναγία χωρὶς νὰ λαμβάνεται ὑπόψη ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀπεικονίζεται. Ἔτσι ἡ ἐπιγραφή Ἑλεούσα ἀπαντᾷ σὲ εἰκόνες τοῦ τύπου τῆς Ὁδηγήτριας, τῆς Κυριώτισσας, τῆς Παράκλησης, τῆς Περιβλέπτου, τῆς Ἐπίσκεψης κ.ά.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 αἰῶνα, σὲ εἰκόνα τῆς Ρωσίας τοῦ 16ου αἰῶνα, καθὼς καὶ σὲ τοιχογραφίες στὸν Ἅγιο Ἀλύπιον Καστοριάς (1422) καὶ στὴν Ἁγία Ἑλεούσα στὴν Πρέσπα (1410)⁸.

Εἰδικότερα ἀπὸ εἰκονογραφικὴ ἄποψη ἡ εἰκόνα μας ἀνήκει σὲ μία ἀπὸ τὶς παραλλαγὰς 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 ὑψώνει 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 βλέμματός τὴν εἰκόνα τοῦ μελλομένου θεοῦ δράματος¹⁰. Ὁ τελευταῖος αὐτὸς τύπος τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας, ποὺ βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὸ θεολογικὸ περιεχόμενον τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους¹¹, παίρνει σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις αὐστηρὸ καὶ συνάμα τυπικὸ σχῆμα καθὼς ὁ Χριστὸς δὲν ἀγκαλιάζει μὲ τὰ δύο του χέρια τὴν Παναγία, ἀλλὰ μόνον 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' ἄν. σ. 261 - 264 πρβλ. Grabar, *Les images*, ἐνθ' ἄν. σ. 30, ὄπισθ. 28.

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

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

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

11. Γιὰ τὴν 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, Παναγιωρικὸς 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. Ἔτσι 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 λαχτάρια τὴν Παναγία. Σὲ κατορινὰ 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*, ἐγχρωμὴ 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 Ikonmalerei, 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*. A. M. X a τ ζ η - δ ἄ 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 στοιχεία από τον τύπο της Παναγίας Ὁδηγήτριας. Εἰδικότερα μάλιστα ἡ εἰκόνα τῆς Καστοριάς στό γενικό εἰκονογραφικό σχῆμα, ἀλλά καί στίς λεπτομέρειες, ἀκολουθεῖ τίς εἰκονογραφικές τάσεις πού διαμορφώνονται στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα. Ἀπό τήν ἄποψη αὐτή δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἡ εἰκόνα μας ἔχει τὸ ἴδιο ἀκριβῶς εἰκονογραφικό σχῆμα μέ τήν εἰκόνα τῆς Γλυκοφιλούσας στό Μουσεῖο τοῦ Ermitage. Ἡ σύμπτωση αὐτή τοῦ εἰκονογραφικοῦ σχήματος ὀφείλεται προφανῶς σέ κοινό εἰκονογραφικό πρότυπο, ἢ ἐπιλογή τοῦ ὁποῖου ὑπαγορεύτηκε ἀπό κριτήρια θεολογικά καί αἰσθητικά, πού χαρακτηρίζουν τήν τέχνη τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα.

Ἀπό τήν ἄποψη τοῦ φυσιογνωμικοῦ τύπου τῆς Παναγίας καί τοῦ Χριστοῦ ἡ εἰκόνα τῆς Καστοριάς συνδέεται μέ μιὰ σειρά μνημείων – τοιχογραφίες καί εἰκόνες – πού ἀνήκουν κυρίως στό δεύτερο μισό τοῦ 14ου αἰώνα καί στίς ἀρχές τοῦ 15ου (Πίν. 76α).

Εἰδικότερα ὁ φυσιογνωμικός τύπος τῆς Παναγίας καί ἡ μορφολογία ὀρισμένων ἐπὶ μέρους χαρακτηριστικῶν θυμίζουν τὴ μορφή τῆς Παναγίας ἀπὸ τήν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ἐλεούσας στό εἰκονοστάσι τῆς Μονῆς Dečani (μέσα 14ου αἰώνα)¹⁷. Σὲ σχέση μετὰ τήν εἰκόνα αὐτὴ ἡ εἰκόνα τῆς Καστοριάς ξεχωρίζει μέ τὸ αὐστηρὸ σχῆμα τοῦ προσώπου, τὴ σκληρὴ διαγραφή τῶν χαρακτηριστικῶν καί τὴν κρυστάλλινη ξηρότητα τῶν ὄγκων, στοιχεία πού τὴν ἀπομακρύνουν ἀπὸ τὴ χυμώδη σάρκα καί τὸ μαλακὸ σχῆμα τοῦ προσώπου τῆς Παναγίας τῆς Dečani. Τὰ ἰδιαίτερα αὐτὰ χαρακτηριστικὰ διαφοροποιοῦν τὴν εἰκόνα τῆς Καστοριάς καί τὴν φέρνουν κοντὰ στὴν τοιχογραφία τῆς Παναγίας ὀλόσωμης βρεφοκρατούσας τοῦ Lesnovo (1348 - 1349)¹⁸, μέ τὴν ὁποία συνδέεται ἀκόμα στό γενικό, μορφολογικὸ σχῆμα τοῦ προσώπου καί τὴν κατασκευὴ τοῦ λαιμοῦ.

Μεγαλύτερη κοινότητα χαρακτηριστικῶν, καί κάποια συγγένεια στὸν φυσιογνωμικὸ τύπο, παρουσιάζει ἡ Παναγία τῆς Καστοριάς μέ 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 Ἁγίου Κλήμεντα τῆς Ἀχρίδας¹⁹ καί τὴν

17. Djurić, Ikonos, πίν. XLV, σελ. 103 καί K. Weitzmann - M. Chatzidakis - K. Miatev καί Sv. Radojčić, Frühe Ikonen, Wien und München, 1965, πίν. 193 (στό ἔξῃς μόνο Ikonen).

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

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

εικόνα της Παναγίας Γλυκοφιλούσας από την Καστοριά, που 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 κοινή, λίγο ἢ πολὺ ἀντίληψη στὰ ἔργα πού ἀναφέραμε.

Τὰ ἰδιαίτερα αὐτὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ, πού ἤδη σημειώσαμε, τὰ συναντᾶμε ἐπίσης σὲ μνημεῖα τῆς Καστοριάς τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα²¹. 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 πιο πάνω ἀπὸ τὴ βάση χαρακτηρίζει μνημεῖα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα²³, γιὰ νὰ φθάσει σὲ ἐκφραστικὴ ὑπερβολὴ στὴν εἰκόνα τῆς Καστοριάς καὶ σὲ μνημεῖα τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα²⁴.

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 αἰώνα 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. Σ τ υ λ. Π ε λ ε κ α ν ἰ δ η ς, Καστοριά, Θεσσαλονίκη, 1953, πίν. 120α, 122α, 125α-131α, 163, 167 καὶ 168.

22. Π ε λ ε κ α ν ἰ δ η ς, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, ἐνθ' ἄν. πίν. XLII καὶ XLVIII σ. 125 κ.έ. Τὴν ἄποψη τοῦ Πελεκανίδη γιὰ χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν στὸ 1410 ἀσπάζεται καὶ ὁ Subotić. Βλ. G. S u b o t i ć, L'école de peinture d'Ohrid au XVe siècle, Beograd, 1980, σ. 35 - 36 (σερβιστὶ μὲ περίληψη στὰ γαλλικά).

23. Ρ e t k o ν ἰ ć, La peinture serbe, ἐνθ' ἄν. τόμ. II, πίν. CLX (Lesnovo). Β a n k, Byzantine art, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 276 (εἰκόνα Παναγίας Γλυκοφιλούσας στὸ Μουσεῖο Ermitage). Κ. Β a l a b a n o ν, Ikone iz Makedonije, Beograd, 1969, εἰκ. 29 (εἰκόνα Ὑπαπαντῆς στὴν Ἀχρίδα) καὶ εἰκόνα Παναγίας Γλυκοφιλούσας στὴν Καστοριά βλ. ἐνθ' ἄν. σημ. 20.

24. Π ε λ ε κ α ν ἰ δ η ς, Καστοριά, ἐνθ' ἄν. πίν. 167 (Ἄγ. Ἀνδρέας Ρουσοῦλη) καὶ 229 (Παναγία Ρασιώτισσα) καὶ Π ε λ ε κ α ν ἰ δ η ς, Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας, ἐνθ' ἄν. πίν. XLIV, XLI καὶ XLVIII (Ἀσκηταριὸ Παναγίας Ἐλεούσας). Γιὰ τὴν πιθανὴ χρονολόγηση τῆς τοιχογραφίας τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά γύρω στὰ 1411 βλ. Γ. Γ ο ὔ ν α ρ η, Οἱ τοιχογραφίες τῶν Ἄγ. Ἀποστόλων καὶ τῆς Παναγίας Ρασιώτισσας στὴν Καστοριά, Θεσσαλονίκη, 1980, σ. 157 - 159.

διακρίνει στὸν Χριστὸ τῆς τοιχογραφίας τῆς Παναγίας Ἐλεούσας τῆς Dečani, κυρίως ὁμως στὸν Χριστὸ τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Γλυκοφιλούσας ἀπὸ τὸ ἴδιο Μοναστήρι²⁵. 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 αὐτὴ βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὸν Χριστὸ τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας μὲ τὸ βρέφος καὶ στὸν Χριστὸ τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας τοῦ Don τῆς Gallerie Tretiakov²⁶. 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 αἰώνα²⁷.

Ἀπὸ τεχνικὴ ἄποψη στὴν κατασκευὴ τοῦ προσώπου κυριαρχεῖ ἡ φωτοσκίαση, χωρὶς νὰ ἀποκλείεται ὁ γραμμικὸς τονισμὸς ἐπὶ μέρους λεπτομερειῶν τοῦ προσώπου. Οἱ σκιές εἶναι λαδοπράσινες μὲ μιὰ ταινία καφέ-μελιτζανὶ ποὺ ὀρίζει τὸ πέρασμα ἀνάμεσα στὴ σκιά καὶ τὸ φῶς καὶ λειτουργεῖ σὰν περιγράμμα τῆς γνάθου. Οἱ πλατιές φωτισμένες ἐπιφάνειες ἀποδίδονται σὲ χρῶμα σταρένιο - ὄχρα μὲ ἀδιόρατες, λεπτές κόκκινες πινελιές στὰ μάγουλα, ποὺ δίνουν τὴν ἐντύπωση διάχυτης κηλίδας. Ἐντονο κόκκινο χρησιμοποιεῖται 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 πλατιές πινελιές ἢ μικρὲς κηλίδες.

Τὰ περιγράμματα τῶν γυμνῶν μερῶν τοῦ σώματος ἀποδίδονται μὲ πλατιές 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' ἄν. τόμ. I πίν. 92β. *Ikonen*, ἐνθ' ἄν. πίν. 193.

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

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

χρώμα, λειτουργεί σαν περίγραμμα της πλατιᾶς λαδοπράσινης σκιάς της ὀφθαλμικῆς κόγχης πάνω στήν ὁποία δύο κόκκινες, παράλληλες γραμμές διαγράφουν τὰ ὄρια τοῦ ἐπάνω βλεφάρου.

Τὰ γνωρίσματα τῆς τεχνικῆς αὐτῆς μὲ τις πλατιᾶς φωτισμένες ἐπιφάνειες καὶ τις λεπτές, παράλληλες φωτεινές γραμμές, πού τονίζουν ἐπὶ μέρους φωτεινοὺς ὄγκους τὰ συναντᾶμε σὲ μιὰ κοινὴ ἀντίληψη σὲ σειρὰ ἔργων τοῦ δεύτερου μισοῦ τοῦ 14ου αἰῶνα²⁸. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τις 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 πού τονίζουν ἢ διαγράφουν ἐπὶ μέρους ὄγκους τοῦ προσώπου βρίσκεται ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας (14ος αἰ.) τῆς Πινακοθήκης Τρετιακὸν 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 πὸ κοντὰ ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Βρεφοκρατούσας μὲ τὸν Πρόδρομο τῆς Μονῆς Παντοκράτορος (τελευταῖο τέταρτο 14ου αἰ.), ἡ εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας μὲ ἅγιους στιχηδὸν στὸ ἴδιο μοναστήρι (14ος - 15ος αἰ.) καὶ ἡ εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ τοῦ Μουσείου Μπενάκη (τέλη τοῦ 14ου ἀρχῆς 15ου αἰ.)³¹.

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

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

29. Ε. Τσιγαρίδης, 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. Onasch, Ruske Ikone, Beograd, 1967, πίν. 80 καὶ Ikonen, ἔνθ' ἄν. πίν. 102-103.

31. Τσιγαρίδης, 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 στη μνημειακή ζωγραφική του 12ου αἰ.³², σὲ συνδυασμὸ μετὴν τεχνική του σκιοφωτισμοῦ καὶ τὴν ἀδιόρατη κόκκινη κηλίδα στὸ μάγουλο ἐξυπηρετεῖ τὴ δημιουργία ἐνὸς ὄγκου ποὺ παρέχει τὴν ἐντύπωση τῆς σφαιρικότητας στὸ πρόσωπο.

Ἡ τεχνική αὐτὴ λεπτομέρεια μετὸ συγκεκριμένο αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα δὲν εἶναι ἄγνωστη 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 Ἁγίου 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 τεχνική αὐτὴ ἀποδόσεως τῆς σκιάς χαρακτηρίζει τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Ὁδηγήτριας ἀπὸ τὸν Ἅγιο Νικόλαο Ὁρφανὸ Θεσσαλονίκης³⁵, τὴν τοιχογραφία τοῦ Ἁγίου Ἰωάσαφ στὸν Ἅγιο Δημήτριο Θεσσαλονίκης³⁶, τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας Καταφυγῆς τῆς Σόφιας (1395),

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

33. Petković, *La peinture serbe*, ἐνθ' ἄν. τόμ. II, πίν. CLX. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, ἐνθ' ἄν. πίν. 122 (Ταξιάρχης τῆς Μητροπόλεως) καὶ 158α (Ἅγ. Ἀθανάσιος τοῦ Κυρίτζη), V. Djurić, *Le monastère de Marco-Ohrid*, *Sbornik Zalikonve Umetnosti* 8 (1972), εἰκ. 8, 9, 10, 23. Στὴν Ἀχρίδα ἡ τεχνική 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 ὁμάδα ζωγράφων ποὺ ἐργάστηκε καὶ στὸ Marko Manastir, βλ. Djurić, *Le monastère de Marko*, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 26 καὶ 22, 24 πρβλ. καὶ Milković - Pepek, *Sur les peintres*, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 1 καὶ 2.

34. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, ἐνθ' ἄν. πίν. 167 α καὶ β καὶ Πελεκανίδης, *Βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Πρέσπας*, ἐνθ' ἄν. πίν. XLVIII. Γιὰ τὸν ναὸ στὸ Ζευγοστάσι βλ. D. Nicol, *Two churches of Western Macedonia*, BZ 49 (1956), 100 - 104. Ὁ Nicol βασισμένως σὲ λανθασμένη ἀνάγνωση τῶν δύο ἐπιγραφῶν ποὺ σώζονται στὸ μνημεῖο χρονολογεῖ τὶς τοιχογραφίες στὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰ. Οἱ τοιχογραφίες ὁμῶς μετὰ τὴν ἐπιγραφὴς 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. Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες στὸ Σινᾶ*, ἐνθ' ἄν. 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 Ἁγ. Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, Κείμενον, ἐν Ἀθήναις, 1952, σελ. 211, Λεῶκαμα πίν. 81α πρβλ. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχε-*

τις τοιχογραφίες της Resava (1406 - 18), και την εικόνα της Φιλοξενίας του Ἀβραάμ του Roublev (γύρω στὰ 1411)³⁷. Τὸ γεωγραφικὸ ἄπλωμα τῆς συγκεκριμένης αὐτῆς τεχνικῆς εἶναι σημάδι τῆς καταγωγῆς της ἀπὸ μεγάλο καλλιτεχνικὸ κέντρο, ποὺ δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι ἡ Θεσσαλονίκη³⁸.

Ἀπὸ 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, ποὺ ἀπολήγουν σὲ μικρὸ, 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 σωματικότητας, ποὺ παρατηρεῖται στὴν εἰκόνα μας, ποὺ 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 ποὺ θὰ βροῦν ἐκφραση κυρίως στὸ τέλος τοῦ αἰώνα καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 15ου αἰώνα⁴¹, σὰν συνέπεια μιᾶς καλλιτεχνικῆς πορείας ποὺ πάει νὰ ἐξαντλήσει

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

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

38. Βλ. Χατζηδάκης, *Τοιχογραφίες στὸ Σινᾶ*, ἐνθ' ἄν. 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' ἄν. σ. 278 καὶ 285 πρβλ. Chatzidakis, *Classicisme et tendances populaires*, ἐνθ' ἄν. σελ. 176. Γιὰ τὴν προέλευση τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας Καταφυγῆς ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη βλ. Α. Χυνηγοπούλου, *Sur l'icône bilatérale de Poganovo*, C.A. 12 (1962), σ. 347 - 350.

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

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

41. Βλ. εἰκόνα Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ στὸ Μοτασεῖο Μπενάκη καὶ εἰκόνα μὲ τὸ ἴδιο

τις έκφραστικές της δυνατότητες. Ἡ ἀπώλεια τοῦ μνημειακοῦ γιὰ χάρη τῆς κομψότητας καὶ ραδινότητας τῆς μορφῆς ἐπιτείνεται ἀπὸ τὸ μικρὸ κεφάλι σὲ σχέση μετὰ τὸ πλατὺ σῶμα, καὶ τὸν ὑψηλὸ, κυλινδρικό λαιμὸ τῆς Παναγίας ποῦ ξεπετιέται τολμηρὰ ἀπὸ τὴ βάση. Ἰδιαίτερα ὁ λαιμὸς, στὶς ἀναλογίες του, θὰ σημειώσει ἐκφραστικὴ ὑπερβολή, σὲ σχέση μετὰ προηγούμενα χρονικὰ παραδείγματα ποῦ 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 ποῦ 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 λαιμὸς 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 εἴπαμε, τὴν Παναγία Ἐλεούσα τοῦ Μουσείου Ermitage⁴⁵. Σὲ σχέση μετὰ τὴν εἰκόνα αὐτὴ, ἡ εἰκόνα τῆς Καστοριάς διακρίνεται ἀπὸ κάποια ὑπερβολὴ στὴν τάση ποῦ 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, ποῦ ἡ μία ἀνταποκρίνεται ἢ συμπληρώνει τὴν ἄλλη προσδίδοντας ἔτσι στὸ γαλήνιο συνθετικὸ σχῆμα τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἀδιόρατης ἐκφραστικῆς κίνησης, ποῦ δίνει μετὰ τὸν τρυφερὸ ἐναγκαλισμὸ καὶ κορυφώνεται στὴ μελαγχολικὴ ἐκφραση τοῦ προσώπου τῆς Παναγίας. Ἡ ἐκφραση μελαγχολίας στὸ πρόσωπο, ποῦ συνηθίζεται σὲ ἔργα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰῶνα⁴⁶, συνοδεύεται στὴν

θέμα στὴν Galerie Tretiakov (Ikonen, ἐνθ' ἄν. 78 - 79 καὶ L a z a r e v, Moscow School, εἰκ. 35). Στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ βλ. Ἄγ. Νικόλαο τοῦ Κυριτζῆ καὶ Ρασιώτισσα Καστοριάς (Πελεκανίδης, Καστοριά, πίν. 156α, 159 καὶ 220), Resava (V. Djuric, Resava, Beograd, 1966, εἰκ. 6 καὶ 33) καὶ Kalenic (S v. R a d o j c i c, Kalenic, Beograd, 1964, εἰκ. 16, 40, 54).

42. Βλ. σημ. 23 καὶ 24.

43. Ἀνάλογες μετὰ τὴν εἰκόνα μας τάσεις βλ. Εἰκόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας στὸν Ἄγ. Νικόλαο Ὁρφανὸ Θεσσαλονίκης (Ξυγγόπουλος, Εἰκὼν Θεοτόκου, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 1 καὶ 2), εἰκόνα Θεοτόκου Ὁδηγήτριας στὸ Σινᾶ (Σωτηρίου, Σινᾶ, I, εἰκ. 226 καὶ 234), εἰκόνα Παναγίας Γλυκοφιλούσας στὸ Μουσεῖο τοῦ Ermitage (L a z a r e v, Storia, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 528), εἰκόνα Παναγίας Ὁδηγήτριας στὴ Μονὴ Παντοκράτορος Ἄγ. Ὁρους (Τσιγαρίδης, Τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, πίν. 17α) κ.ἄ.

44. Βλ. σ. 6 σημ. ἀρ. 26 καὶ 27.

45. L a z a r e v, Storia, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 528, ἐγχρωμὴ ἀπεικόνιση βλ. B a n k, Byzantine Art, ἐνθ' ἄν. εἰκ. 276.

46. C h a t z i d a k i s, Classicisme et tendances populaires, ἐνθ' ἄν. σ. 176 πρβλ. καὶ Ikonen, ἐνθ' ἄν. σ. LXIX.

είκόνα 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 από αυτό η τεχνική της φωτοσκίασης εξυπηρετεί στην εικόνα μας την ανάδειξη μιας στρογγυλεμένης φόρμας, με όγκο χωρίς σάρκα, καθώς το φως δημιουργεί την έντύπωση της κρυστάλλινης διαφάνειας στο πρόσωπο και το καθιστά εύθραυστο και άυλο. Το εξαυλωμένο αυτό πρόσωπο με την κρυστάλλινη διαφάνεια, που διακρίνει την Παναγία, παρατηρείται σε εικόνες του τέλους του 14ου και των αρχών του 15ου αιώνα⁴⁸ και είναι καρπός μιας εποχής με έντονη πνευματικότητα, που πηγάζει άμεσα από το κίνημα του ήσυχασμού.

Στην κατασκευή του προσώπου ή εικόνα της Καστοριάς χαρακτηρίζεται από ρευστότητα των όγκων, που βαίνει παράλληλα με τη σχεδιαστική καθαρότητα των επί μέρους χαρακτηριστικών, χωρίς όμως να φθάνει στη γραμμική, καλλιγραφική σχεδίαση που παρατηρείται κυρίως σε εικόνες του πρώτου τετάρτου του 15ου αιώνα⁴⁹. Επίσης ή κάποια υπερβολή στον τονισμό ορισμένων χαρακτηριστικών του προσώπου, κυρίως της οφθαλμικής κόγχης, με τα μεγάλα εκφραστικά μάτια χωμένα στις βαθιά σκιασμένες κόγχες, και του λαιμού, σε συνδυασμό με την εκλέπτυνση άλλων, εξυπηρετεί τη δημιουργία ενός φυσιογνωμικού τύπου της Παναγίας, όπου ή παρέκκλιση από την κανονικότητα των χαρακτηριστικών συμβάλλει στην ένταση του εκφραστικού στοιχείου. Ο αντικλασικός αυτός χαρακτήρας στην απόδοση της μορφής που επιδιώκει την εκφραστικότητα σε βάρος της ιδεατής ομορφιάς εμφανίζεται σαν καλλιτεχνική τάση σε μνημεία, τοιχογραφίες και εικόνες του 14ου αιώνα⁵⁰.

Ίδιαίτερα στον χώρο της Μακεδονίας ή τάση αυτή στον 14ο αιώνα παρουσιάζεται στο καθολικό της Μονής Βατοπεδίου⁵¹, στο Lesnovo, στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως⁵² και στους Άγίους Τρεις (1401) της Καστοριάς, κα-

47. Βλ. εικόνα Φιλοξενίας του Άβραάμ στο Μουσείο Μπενάκη, Ikonen, ένθ' άν. σ. XXXIV, πιν. 78 και 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 και Σωτηρίου, Σινά, ένθ' άν. I, εικ. 226 και 234 και II, σελ. 198 και 204.

49. Chatzidakis, Icônes, ένθ' άν. σ. 12, ύποσ. 7 πρβλ. Lazarev, Moscow School, εικ. 35 - 37. K. Balabanov, Ikone, ένθ' άν. εικ. 52 και Σωτηρίου, Σινά, I, εικ. 234.

50. Βλ. σχετ. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires, ένθ' άν. σ. 183 - 186.

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

52. Petković, La peinture serbe, ένθ' άν. I, πιν. 120 - 131 και II πιν. 154 - 162. Πε-

θώς και στὸν ναὸ τῆς Κοιμήσεως στὸ Ζευγοστάσι (1432)⁵³ κ.ἄ. Σὲ σχέση μετὰ τὰ μνημεῖα αὐτὰ ἢ εἰκόνα μας φαίνεται πὼς συνδέεται ἀμεσώτερα μετὰ τὶς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων Τριῶν, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἄλλωστε προέρχεται. Τὴν ἄποψη 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 ἦθος, 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 θεατῆ.

Μὲ 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 Ἁγίων Τριῶν⁵⁵. Ὁ ἴδιος καλλιτέχνης φαίνεται πὼς κάνει καὶ ἄλλες εἰκόνες στὴν Καστοριά, μιὰ ἀπὸ τὶς ὁποῖες εἶναι καὶ ἡ εἰκόνα ποὺ δημοσιεύουμε. Τὸ γεγονός 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, φανερὸ ὅτι ὁ εἰκονιστικὸς τύπος τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Χριστοῦ μαζί μετὰ

λεκα νίδης, Καστοριά, ἐνθ' ἄν. πίν. 119 - 139 πρβλ. Chatzidakis, Classicisme et tendances populaires, ἐνθ' ἄν. 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. Ἁγ. Ἀθανάσιο, Ἁγ. Νικόλαο Μοναχῆς Εὐπραξίας, Ἁγ. Νικόλαο Μαγαλειοῦ (Πελεκα νίδης, Καστοριά, ἐνθ' ἄν. πίν. 150β, 186α, 172β). Πρόσθεσε τὸν Ἁγ. Νικόλαο ἐνορίας Ἁγ. Λουκά, τὸν Ἁγ. Γεώργιο τοῦ βουνοῦ, μνημεῖα ὅπου εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ ἐπισημάνω τοιχογραφίες τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα.

55. Ἡ ἔκταση τῆς δουλειᾶς τοῦ ἀνώνυμου αὐτοῦ καλλιτέχνη μέσα στὸν ναὸ δὲν εἶναι δυνατὸ 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 δεῦτερος καλλιτέχνης ἐργάζεται παράλληλα στὴν τοιχογράφηση τοῦ Ἱ. Βήματος.

56. Milković - Perpek, Les peintures, ἐνθ' ἄν. 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 Καστοριᾶς στὸ χρονικὸ πλαίσιο τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα ἕως καὶ τὶς ἀρχές τοῦ 15ου καὶ τὴν συνδέουν μὲ μνημεῖα τόσο τοῦ εὐρύτερου Μακεδονικοῦ χώρου ὅσο καὶ τῶν γειτονικῶν μὲ τὴν πόλη τῆς Καστοριᾶς περιοχῶν, ὅπως ἡ Πρέσπα καὶ ἡ Ἀχρίδα, χωρὶς νὰ ἀποκλείεται ἡ ἴδια ἡ Καστοριά. Ἀπὸ τὴν ἄλλη τὰ ἰδιαίτερα στοιχεῖα τῆς τέχνης τῆς εἰκόνας τῆς Καστοριᾶς τὴν ἐντάσσουν σὲ κύκλο μνημείων ποὺ ἐντοπίζονται καὶ πάλι στὸν ἡμιχώρο τῆς Καστοριᾶς καὶ τῆς Ἀχρίδας, ἐνῶ συγχρόνως τὴν συνδέουν μὲ ἄλλα μνημεῖα τὰ ὁποῖα ἀπηχοῦν ἢ ἐκφράζουν ἄμεσα τὴν καλλιτεχνικὴ παράδοση τῆς Θεσσαλονίκης. Τὸ χρονικὸ πλαίσιο στὸ ὁποῖο μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ ἡ εἰκόνα μας μὲ 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 μὲ τὴν τέχνη μνημείων τοῦ εὐρύτερου 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 πῶς 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 Ἁγίων 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 δευτέρου μισοῦ τοῦ 14ου αἰώνα σὲ μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς ἢ γειτονικῶν μὲ αὐτὰ περιοχῶν. Βλ. V. Djurić, Mali Grad—Saint Athanase à Kastoria—Borje, Zographe 6 (1975), 31 - 50 (σερβικά μὲ περίληψη στὰ γαλλικά).

R É S U M É

UNE ICÔNE DE LA VIERGE ÉLÉOUSA A KASTORIA

(PL. 75 - 76)

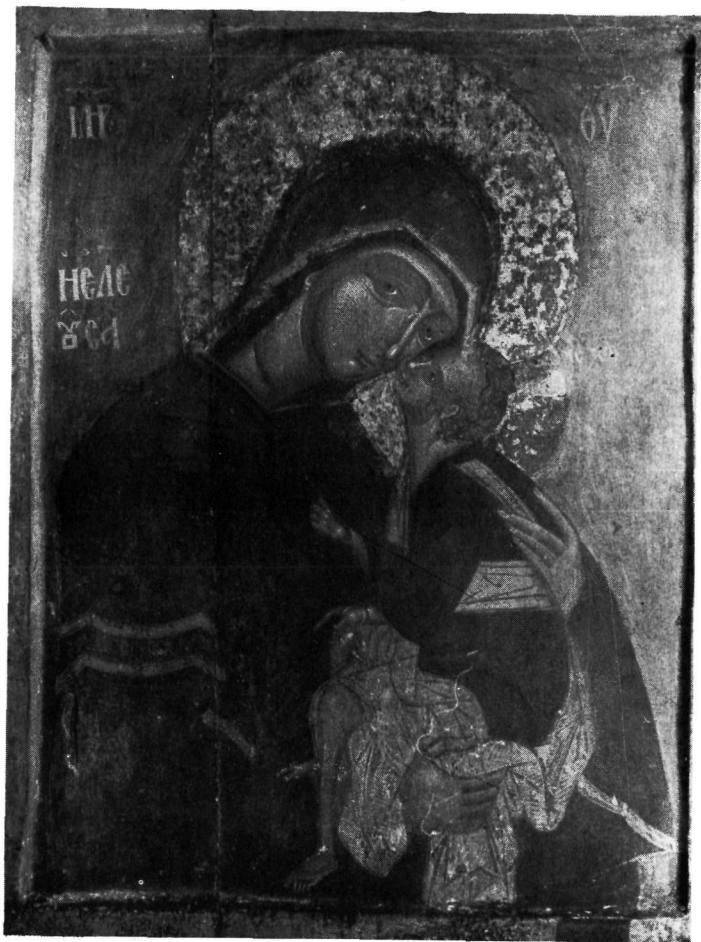
L'icône que nous publions, provient de l'église des Trois Saints à Kastoria. Il s'agit d'une basilique à une nef, où nous avons récemment découvert sous des plâtres ultérieurs des peintures murales, qui datent de l'année 1401 d'après une inscription.

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. Εικόνα Παναγίας Γλυκοφιλούσας (λεπτομέρεια).