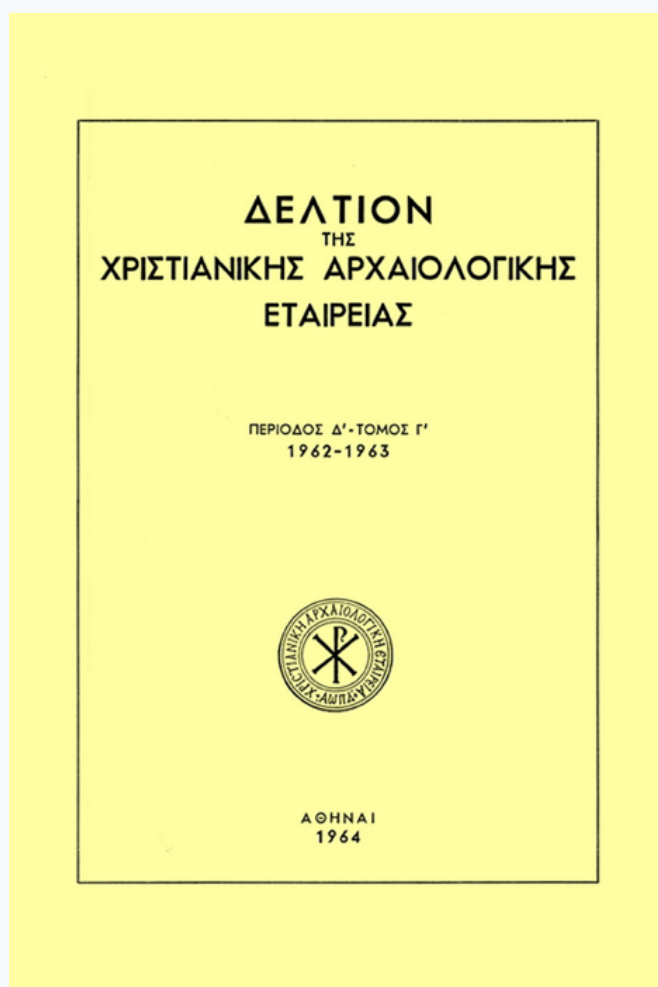


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 3 (1964)

Δελτίον ΧΑΕ 3 (1962-1963), Περίοδος Δ'



Η παράστασις της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (πίν. 33-39)

Ντούλα ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ-ΜΟΥΡΙΚΗ

doi: [10.12681/dchae.739](https://doi.org/10.12681/dchae.739)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ-ΜΟΥΡΙΚΗ Ν. (1964). Η παράστασις της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (πίν. 33-39). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 3, 87-114.
<https://doi.org/10.12681/dchae.739>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η παράστασις της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια
εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου (πίν. 33-39)

Ντούλα ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ-ΜΟΥΡΙΚΗ

Δελτίον ΧΑΕ 3 (1962-1963), Περίοδος Δ' • Σελ. 87-114

ΑΘΗΝΑ 1964

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΦΙΛΟΞΕΝΙΑΣ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ ΣΕ ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ (Πίν. 33 - 39).

Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ λίγα θέματα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης πού, χάρις στὸν ἰδιαίτερο συμβολισμό τους, πῆραν ἀπὸ τὴν παλαιοχριστιανικὴ ἐποχὴ ξεχωριστὴ θέση στὴν εἰκονογραφία καὶ μάλιστα διατηρήθηκαν σ' ὅλη τὴ βυζαντινὴ περίοδο ἕως καὶ τοὺς ὑστέρους μεταβυζαντινοὺς χρόνους· πρόκειται γιὰ τὸ γνωστὸ ἀπὸ τὴ *Γένεση* (ΙΗ, 1 - 15) ἐπεισόδιο τοῦ γεύματος πού παρὰθесе ὁ Ἀβραάμ στοὺς τρεῖς Ἀγγέλους κοντὰ στὴν «*δρὺν τὴν Μαμβρῇ*». Ἡ παράσταση αὐτὴ θὰ ἀποτελέσῃ γιὰ πολλοὺς αἰῶνες τὴ συμβολικὴ ἀπόδοση τῆς παρουσίας τῆς Ἁγίας Τριάδος.

Ἡ εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ¹ (Πίν. 33), πού θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ στὴ μικρὴ αὐτὴ μελέτῃ, ἀγοράστηκε στὴ Ζάκυνθο καὶ βρίσκεται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ 1915. Φέρεται μὲ ἀριθμοὺς εὐρετηρίου 115 καὶ ταξινομήσεως 90². Οἱ διαστάσεις της εἶναι 0,72×0,57. Ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ σανίδες, μὲ πλαίσιο σκαλισμένο στὸ ἴδιο τὸ ξύλο τῆς εἰκόνας. Ἡ παράσταση, ἀφοῦ ἀλύψῃ τὸ σκαλωτὸ τμήμα τοῦ πίνακα, ἀπλώθηκε καὶ πάνω στὴν κορνίζα μόνο πού, ὅ,τι φαίνεται σήμερα στὸ δεξιὸ ἄκρο, ἔχει συμπληρωθῇ πρόσφατα³.

Τρεῖς ἄγγελοι καθισμένοι γύρω ἀπὸ ἓνα τετράγωνο τραπέζι φορτωμένο μὲ σκεύη καὶ ἐδέσματα, ὁ Ἀβραάμ καὶ ἡ Σάρα, δυὸ μακρόστενα κτήρια στὶς ἄκρες καὶ ἄκόμα δυὸ δέντρα δημιουργοῦν μιὰ κλειστὴ γεωμετρικὴ σύνθεση, πού ἐκτείνεται σὲ ὕψος μὲ ἄξονα συμμετρίας τὸν κεντρικὸ ἄγγελο. Στὴ

1. Θὰ ἤθελα νὰ ἐκφράσω καὶ ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ τὶς εὐχαριστίες μου πρὸς τὸν κύριο Μ. Χατζηδάκη, Διευθυντὴ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, καὶ τὸν Καθηγητὴ Α. Ξυγγόπουλο, γιὰ τὶς πολὺτιμες συμβουλές τους. Εὐχαριστῶ ἐπίσης ἰδιαίτερα τὴν κυρίαν Ἀννα Χατζηνικολάου, Ἐπιμελήτρια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, γιὰ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὴ βοήθειά της.

2. Ἔχει περιληφθῇ στὸ Λεύκωμα τῶν Δώδεκα Βυζαντινῶν Εἰκόνων, πού ἐξέδωσε ἡ Ἐμπορικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος τὸ 1961 (Ἀριθ. 3, πίν. 3), μὲ κείμενο τοῦ Διευθυντοῦ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου κ. Μ. Χατζηδάκη. Μιὰ φωτογραφία της δημοσιεύτηκε στὸ Bulletin de Correspondance Hellénique, LXXXV (1961), Chroniques des fouilles..., εἰκ. 8b.

3. Ἡ ἐπισκευὴ τῆς εἰκόνας ἐγίνε ἀπὸ τὸ ζωγράφο - συντηρητὴ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου κ. Τ. Μαργαριτώφ.

μέση ἐπάνω, ἡ ἐπιγραφή σὲ δυὸ σειρές: [H EN TH Σ]ΚΗΝΗ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ
[Τ]ΗΣ ΖΩ[ΑΡ]ΧΙΚΗΣ ΤΡΙΑΔΟΣ ΦΑΝΕΡΩΣΙΣ.

Πέρα ἀπὸ μιὰ σχετική φθορά, πού παρουσιάζει τὸ πρόσωπο τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, τὰ χρώματα τῆς εἰκόνας διατηροῦνται πολὺ καλὰ. Στὴν πρώτη ἐντύπωση, κυριαρχεῖ ὁ χρυσοὺς κάμπος καὶ οἱ χρυσοὶ φωτοστέφανοι σὲ ὅλες τὶς μορφές μόνο πού, στὸν κεντρικὸ ἄγγελο, στὸν Ἀβραάμ καὶ στὴ Σάρα, προβάλλονται στὸν ἴδιο τὸν κάμπο καὶ γίνονται ἕνα μαζί του. Ἐπειτα γίνεται φανερὴ ἡ πλούσια χρωματικὴ ποικιλία τοῦ πίνακα πού οὐσιαστικά δὲν εἶναι παρὰ παραλλαγές λίγων βασικῶν χρωμάτων σὲ διαφορετικοὺς ὅμους τόνους. Μὲ φανερὴ προτίμηση στὰ συμπληρωματικὰ χρώματα, δημιουργοῦνται χρωματικὲς ἁρμονίες, οἱ ὁποῖες σχηματίζουν σὲ διαφορετικὲς διαβαθμίσεις τοῦ ἴδιου χρωματισμοῦ, εὐθεῖες καὶ τεθλασμένες γραμμὲς καὶ ἄλλα συνθετώτερα γεωμετρικὰ σχήματα. Τέτοιες ἐνότητες ἀποτελοῦν τὸ ἱμάτιο, ὁ χιτῶνας καὶ ὁ μανδύας ἀντίστοιχα στὸ δεξιὸ ἄγγελο, στὸ μεσαῖο καὶ στὸν Ἀβραάμ, σὲ κοκκινωποὺς τόνους· ὁ χιτῶνας στοὺς ἀκρινοὺς καὶ τὸ ἱμάτιο στὸν κεντρικὸ ἄγγελο, σὲ πολὺ σκούρους τόνους μὲ ἀνοικτότερες ἀνταύγειες· τὰ προσκεφάλαια στὰ δύο σκαμνιά, τὸ μαφόρι τῆς Σάρας καὶ τὸ ριγμένο ὕφασμα στὴν ἄκρη τοῦ ἀριστεροῦ κτηρίου, ὅλα σὲ ρόδινο χρῶμα. Σὰν ἀντιστάθμισμα καὶ σὰν ἰσορροπηση στὴ χρωματικὴ ἐντύπωση πού προκαλεῖ ἡ ἀφθονή χρήση θερμῶν τόνων, χρησιμεύει τὸ πράσινο χρῶμα, λαδὶ στὸ δάπεδο, σὲ τόνους ἀμύγδαλου στὸ ἱμάτιο τοῦ ἀριστεροῦ ἀγγέλου, κυπαρισσιὰ στὰ δυὸ δέντρα. Καὶ τὸ ἁρμονικὸ σμίξιμο τῶν πλούσιων αὐτῶν, ἀλλὰ μουντῶν, θὰ λέγαμε, χρωματικῶν τόνων, γίνεται γύρω ἀπὸ τὴν πλατεῖα ἐπιφάνεια τοῦ τετράγωνου τραπεζιοῦ, σὲ ἄτονο πορτοκαλλὶ χρῶμα πού ἡ ἔντασή του μετριάζεται ἀκόμα πιὸ πολὺ ἀπὸ τὸ σταχτὶ χειρόμακτρο καὶ τὰ σκοῦρα σκευή, πού εἶναι βαλμένα ἐδῶ κι' ἐκεῖ. Δευτερεύουσα ἐντύπωση προκαλοῦν οἱ γκριζόασπροι τόνοι στὴν καλύπτρα τῆς κεφαλῆς τῆς Σάρας καὶ στὰ δυὸ λιτὰ κτήρια στὶς ἄκρες.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἀκολουθεῖ στὰ κύρια σημεῖα τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο, ὁ ὁποῖος, ἀπὸ πολὺ νωρὶς, διαμορφώθηκε γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς σκηνῆς αὐτῆς. Ἀνάμεσα ὅμως ἀπὸ πολυάριθμες παραστάσεις τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, πού ἀνήκουν εἴτε στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ εἴτε σὲ φορητὰ ἔργα, δυὸ μόνο φορητὲς εἰκόνες, στὸ Hermitage¹ (Πίν. 34)

1. Βλ. P u n i n, Russkaja ikona, I, Πετρούπολις 1914, σ. 7 καὶ 31 (ἔγχρ. πίν.). D. A i n a l o v, Vizantiskaja Živopis XIV veka (Ἡ Βυζαντινὴ Ζωγραφικὴ τοῦ 14ου αἰ.), Πετρούπολις 1917 (ρωσ.), σ. 90-91, πίν. XXXIV, 2. O. W u l f f - M. A l p a t o v, Denkmäler der Ikonenmalerei, Δρέσδη 1925, σ. 131-132, 274, εἰκ. 52. V. L a z a r e v, Byzantine Icons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, Burlington Mag., LXXI (1937), σ. 256. Πρβλ. καὶ C h. D i e h l, Ma-

καὶ στὸ Μουσεῖο τῆς Narbonne¹ (Πίν. 35), παρουσιάζουν ἐκπληκτικὴ ὁμοιότητα μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ἀκόμα καὶ στὶς πιὸ μικρὲς εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες. Ἡ διάταξη τῶν προσώπων στὴ σκηνή, ἡ εἰκονογραφία τῶν ἀγγέλων, ἡ στάση τοῦ Ἀβραάμ καὶ τῆς Σάρας, τὸ ξύλινο τραπέζι μὲ τὰ κάγκελλα στὴν πρόσοψη, τὸ χειρόμακτρο μὲ τὶς διπλὲς παράλληλες γραμμές, τὰ κτήρια καὶ τὰ δέντρα ἐπαναλαμβάνονται μὲ τόσο πιστὴ ἀκριβεία καὶ στὰ τρία ἔργα, ὥστε δὲν μένει καμμιά ἀμφιβολία ὅτι, καὶ στὴν περίπτωση ποὺ τὸ ἀρχαιότερο δὲν ἀντιγράφεται ἀπὸ τὰ δυὸ ἄλλα, ὅλα μαζί ἀκολουθοῦν ἓνα παλαιότερο κοινὸ εἰκονογραφικὸ πρότυπο.

Ἀναζητώντας τὴν ἀρχὴ τοῦ προτύπου τῶν τριῶν συγγενικῶν εἰκόνων Φιλοξενίας σὲ παλαιότερες δημιουργίες, μποροῦμε νὰ σταθοῦμε μόνο στὶς παλαιολόγιες παραστάσεις τοῦ 14^{ου} αἰῶνα καὶ μάλιστα σ' αὐτὲς ποὺ δημιουργήθηκαν σὲ ἐργαστήρια μὲ ἄμεση ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν Πρωτεύουσα. Πραγματικά, γιὰ τὸν καθορισμὸ τῶν κύριων χαρακτηριστικῶν τοῦ προτύπου αὐτοῦ, μᾶς βοηθεῖ μιὰ ὁμάδα παραστάσεων ἀπὸ μνημεῖα τῆς ἐποχῆς, τὰ ὁποῖα εὐτυχῶς ἔφτασαν σὲ μᾶς. Ἀπ' αὐτά, ἀκριβῶς χρονολογημένο εἶναι μόνο τὸ χειρόγραφο μὲ τὰ θεολογικὰ ἔργα τοῦ Ἰωάννη Καντακουζηνοῦ (Bibliothèque Nationale de Paris, Gr. 1242)² (Πίν. 36.1), μὲ προφανῆ ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ποὺ γράφτηκε καὶ ἱστορήθηκε μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1371/1375. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, τὰ ἔργα ποὺ χάρι σὲ ἀσφαλῆ κριτήρια τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας μποροῦμε νὰ τοποθετήσουμε σὲ χρονικὰ ὅρια σχετικὰ περιορισμένα, εἶναι τὰ ἀκόλουθα: α) ἡ τοιχογραφία ποὺ καλύπτει τὸ ἡμικυκλικὸ μέτωπο πάνω ἀπὸ τὴν ἀψίδα στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ³, καὶ

nuel d'art Byzantin (2^a ἔκδ.), Παρίσι 1925, σ. 867. M. Alpatov, La Trinité dans l'art Byzantin et l'icône de Roublev, Échos d'Orient, XXVI (1927), σ. 166 καὶ 167, εἰκ. 24. A. Hackel, Die Trinität in der Kunst, Βερολίνο 1931, σ. 56-57. Α. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος Εἰκόνων, Ἀθήναι 1936, σ. 6. V. Lazarev, Istorija Vizantiskoj Živopisi (Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Ζωγραφικῆς), Μόσχα 1948, τόμ. I (ρωσ.), σ. 229, II, πίν. 323. A. Bank, Iskusstvo Vizantii v Sbornii Gosudarstvenogo Ermitaga (Ἡ Τέχνη τοῦ Βυζαντίου στὴ Συλλογὴ τοῦ Κρατικοῦ Hermitage), Λένινγκραντ 1960, σ. 10, πίν. 106, 107.

1. Βλ. L. Puppi, Inediti di Vittore prete e icone Cretesi-Veneziane poco note, Chronache d'Arte, σ. 87, εἰκ. 9, τοῦ περιοδικοῦ Prospettive (No 124). Πρβλ. καὶ D. Talbot Rice, The Icons of Cyprus, Λονδίνο 1937, σ. 34, ὑποσ. 3.

2. Βλ. H. Oumont, Miniatures des plus anciens manuscrits Grecs de la Bibliothèque Nationale, Παρίσι 1929, σ. 59, πίν. CXXVIIb' ἔγχρ. ἀπεικ. εἰς Α. Grabar, La Peinture Byzantine (Skira), Γενεύη 1953, σ. 184.

3. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, β' ἔκδ., Ἀθήνα 1956, πίν. 18. — Δυστυχῶς μόνο γενικὴ ἰδέα τῇ διάταξιν καὶ τὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς μποροῦμε νὰ ἔχουμε ἐξ αἰτίας τῆς κακῆς τῆς διατηρήσεως. Ὁ G. Millet, Recherches sur l'iconographie de l'Évangile..., Παρίσι 1916, σ. 682, ὑποσ. 1, ἀναφέρει ὅτι ὁ μεσαῖος ἄγγελος δὲν σώζεται καὶ σημειώνει τὴν ὁμοιότητα τῶν ἀκρινῶν μὲ τοὺς ἀντί-

χρονολογείται μέσα στη δεύτερη πενηκονταετία του 14ου αιώνα¹. τὸ μνημείο αὐτό, ὅπως εἶναι γνωστό, ἀντανακλᾷ κατ' ἐξοχὴν τὴν παλαιολόγεια ἀναγεννητικὴ τέχνη στὸ Δεσποτᾶτο, β) ἡ εἰκόνα μετὰ τὴ Φιλοξενία ἀπὸ τὸ προσκυνητᾶρι τῆς Μονῆς Βατοπεδίου² (Πίν. 37.1), ἡ ὁποία τοποθετεῖται πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα³ καὶ γ) ἡ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη⁴ (Πίν. 36.2), μετὰ χρονολόγησιν γύρω στὰ τέλη τοῦ αἰώνα αὐτοῦ⁵. Καὶ τὰ δυὸ φορητὰ ἔργα, γιὰ τὴ λεπτότητα στὸ σχέδιον καὶ τὴν τελειότητα στὴν ἐκτέλεσιν, συνδέονται ἀναμφισβήτητα μετὰ τὴ μεγάλη τέχνη τῆς Πρωτευούσης.

Καὶ σὺν τῆς τέσσαρες παραστάσεις Φιλοξενίας τοῦ 14ου αἰώνα, ἡ σκηνὴ ἀναπτύσσεται συνήθως σὲ πλάτος⁶ γύρω ἀπὸ ἓνα ὀρθογώνιον ἢ τετράγωνον τραπέζι· ὁ μεσαῖος ἄγγελος, στὸν κεντρικὸ ἄξονα, μετὰ ἐλαφρὴ κλίση τῆς

στοιχοῦς στὴ μικρογραφία τοῦ Καντακουζηνοῦ. Ἀργότερα ἀποκαλύφθηκαν οἱ μορφὲς τοῦ κεντρικοῦ ἀγγέλου, τοῦ Ἀβραάμ καὶ τῆς Σάρας. Κι' αὐτὲς φαίνονται πολὺ ἀχνά.

1. Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Σχέδιον τῆς Θεοσκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἀλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 33, ὅπου οἱ τοιχογραφίαι χρονολογοῦνται μεταξὺ 1375/1385· ἐδῶ ἀναγράφεται καὶ ἡ χρονολόγησίς τους ἀπὸ ἄλλους ἐρευνητὰς ποὺ κυμαίνεται ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου ἕως τὴς ἀρχῆς τοῦ 15ου αἰώνα.

2. Βλ. Μ. Chatzidakis, L'icône byzantine, Saggi e Memorie di Storia dell'Arte, Fondazione G. Cini, II (Βενετία 1959), σ. 33 καὶ 36-37, εἰκ. 22-23. Πρβλ. Ν. Κονδάρου, Pamiatniki Christianskogo iskusstva na Afone (Μνημεῖα τῆς Χριστιανικῆς τέχνης στὸν Ἀθῶ), Πετροῦπολις 1902 (ρωσ.), σ. 186 καὶ 188, εἰκ. 21 καὶ Millet, Recherches..., σ. 682.

3. Chatzidakis, ἔνθ' ἄνωτ., σ. 36. — Ὁ Millet στὴ σύντομη μνεία τῆς εἰκόνας, ἔνθ' ἄνωτ., σ. 682, τὴ χρονολογεῖ στὸ 15ο ἢ 16ο αἶ.

4. Βλ. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλ. Εἰκόν., σ. 4-6, ἀριθ. 2, πίν. 5. Πρβλ. καὶ Chatzidakis, ἔνθ' ἄνωτ., σ. 37, εἰκ. 24. Ἐγγρ. ἀπεικ. εἰς Grabar, La Peinture Byzantine, σ. 192 καὶ εἰς H. Skrobucha, Meisterwerke der Ikonenmalerei, Essen 1961, σ. 75.

5. Βλ. Ξυγγοπούλου, ἔνθ' ἄνωτ., σ. 6.

6. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ εἰκόνα τοῦ Βατοπεδίου, ὅπου ἡ σύνθεσις ἀναπτύσσεται σὲ ὕψος. Ἡ σὲ ὕψος διάταξις τῆς σκηνῆς (βλ. καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου), παρὰ τὴν μετὰ τὴν διάταξιν σὲ πλάτος, ὑποδηλώνει ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας δὲν εἶχε καθωρισμένη θέσιν μέσα στὸ ναὸ, ἀλλ' ἵνα καὶ γιὰ τὴς λεπτεῖς εἰκόνες μετὰ τὴν διάταξιν σὲ πλάτος, εἶναι βέβαιον ὅτι ἔπαιρναν πάντα θέσιν στὸ τέμπλον, πάντως ἀπὸ τὴ θύραν ποὺ ὁδηγεῖ στὴν Πρόθεσιν (βλ. Α. Chadzinicolaou-Marava, Patmos, Collection de l'Institut Français d'Athènes, 63 (1957), σ. 49, πίν. XXX καὶ Μ. Chatzidakis, Icônes de Saint Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut (Bibliothèque de l'Institut Hellénique d'Etudes Byzantines et Postbyzantines de Venise), Βενετία 1962, σ. 118, ἀριθ. 97). — Τὴν ἴδιαν θέσιν θὰ εἶχε ἀσφαλῶς μιὰ εἰκόνα Φιλοξενίας ἀπὸ τὸ παλαιὸν Μουσεῖον τῆς Ζακύνθου, ποὺ ἔχει κατὰ τὴν τῶρα (ἡ πληροφορία ὅπως καὶ ἡ φωτογραφία μοῦ παραχωρήθηκαν εὐγενῶς ἀπὸ τὸν κ. Μ. Χατζηδάκη), καθὼς καὶ μιὰ ἄλλη ἀκριβῶς ὅμοια εἰκόνα ἀπὸ τὴ Συλλογὴ Μ. Καλλιγᾶ.

κεφαλῆς πρὸς τὰ ἀριστερά¹, μὲ τὰ φτερά συμμετρικὰ ἀνοιγμένα, ἀκουμπάει τὸ δεξιὸν χεῖρ στὸ τραπέζι, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸν κρατεῖ σκῆπτρο πού ἀπολήγει σὲ κρινάνθεμο. Τὴν κεντρικὴ μορφή πλαισιώνουν στίς δυὸ στενὲς πλευρὰς τοῦ τραπέζιου οἱ δυὸ ἄλλοι ἄγγελοι, πού κάθονται σχεδὸν ἀντικρυστά. Ὁ ἀριστερὸς κάθεται κανονικά, σχετικὰ μὲ τὸ τραπέζι, προβάλλοντας τὸ δεξιὸν πόδι παράλληλα μὲ τὸ πόδι τοῦ τραπέζιου, ἐνῶ ἀντίθετα, ὁ δεξιὸς ἄγγελος, μὲ τὸ σῶμα περισσότερο στραμμένο πρὸς τὸ θεατή, πατάει μὲ τὸ δεξιὸν πόδι πάνω στὸ ὑποπόδιο, ἀφήνοντας τὸ ἀριστερὸ νὰ αἰωρῆται. Στίς περισσότερες περιπτώσεις, ἀνάμεσα στοὺς ἄγγέλους, ὁ Ἀβραὰμ καὶ ἡ Σάρα, ὄρθιοι, σὲ αὐστηρὴ τελετουργικὴ στάση, περιποιοῦνται τοὺς ξένους τους. Στὸ βάθος ἢ στίς ἄκρες, ἑλληνιστικὰ κτήρια, μὲ πλούσιο ἀρχιτεκτονικὸ διάκοσμο, συνδέονται μερικὲς φορὲς μὲ χαμηλὸ τοῖχο.

Τὰ στοιχεῖα πού κάνουν τὰ ἔργα αὐτὰ νὰ ξεχωρίζουν ἀπὸ προγενέστερα μνημεῖα ἢ καὶ ἀκόμη ἀπὸ σύγχρονα μὲ αὐτά, πού δὲν ἔχουν ὅμως φανερὸ δεσμὸ μὲ τὴν Πρωτεύουσα, ἀναφέρονται στὴ διάταξη τῆς σκηνῆς στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια, στὴν εἰκονογραφία καὶ στὴν τεχνοτροπία² τὸ πρόβλημα τῆς τεχνικῆς, πού μὲ τὴν ποικιλομορφία της σημαδεύει τίς νέες τάσεις τῆς ἐποχῆς γιὰ καινούργιους ἐκφραστικοὺς τρόπους, δὲν θίγεται ἐδῶ.

Στίς τέσσαρες προαναφερθεῖσες παραστάσεις μὲ τὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραὰμ παρατηρεῖται ἡ προτίμηση γιὰ τὴν ὀρθογωνισμένη διάταξη τῆς σκηνῆς³ ἀντίθετα, σὲ προγενέστερα κυρίως μνημεῖα μὲ τὴν ἴδια παράσταση, ἡ σύνθεση ἀναπτύσσεται συνήθως σὲ σχῆμα κύκλου ἢ πυραμίδας ἐπηρεασμένη εἴτε ἀπὸ τὴν τοποθέτηση τῆς σκηνῆς μέσα στὸ ναό, κατὰ προτίμηση σὲ ἡμικυκλικὴς² ἢ κυρτὲς³ ἐπιφάνειες, εἴτε ἀπὸ τὴ διάταξη τῆς σκη-

1. Ἡ μόνη ἐξαίρεση παρατηρεῖται στὴν Περίβλεπτο καὶ τοῦτο πιθανῶς καὶ ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ὑπάρξῃ ἀρχιτεκτονικὸς κεντρικὸς ἄξονας.

2. Πρβλ. "Ἅγιο Βιτάλιο Ραβέννας, 6ος αἰ. (βλ. προχ. L a z a r e v, Istorija II, πίν. 30)· Qaranleq Kilisse Καππαδοκίας, 11ος αἰ. (G. de J e r p h a n i o n, Les églises rupestres de Cappadoce, Παρίσι 1932, Texte I, 2, σ. 409, ὑποσ. 4)· Tchareqle Kilisse Καππαδοκίας, 11ος αἰ. (J e r p h a n i o n, ἐνθ' ἄνωτ., Λεύκωμα, II, πίν. 128, 1)· παρεκκλήσι Παναγίας Μονῆς Ἀγίου Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου, ἀρχὲς 13ου αἰ. (A. O r l a n d o s, Fresques Byzantines du Monastère de Patmos, Cah. Archéol., XII (1962), σ. 292, εἰκ. 7)· Djurdjevi Stupovi Σερβίας, τέλος 13ου αἰ. (G. Millet, La peinture du Moyen âge en Yougoslavie, Album présenté par A. Frolov, Fasc. I, Παρίσι 1954, πίν. 30, 5)· Περίβλεπτο Μυστρᾶ (Χ α τ ζ η δ ᾱ κ η, Μυστρᾶς, πίν. 18)· ἐκκλησιὰ Ἀγίου Γεωργίου Ἀρτοῦ Ρεθύμνης Κρήτης, 1401 (Ν. Δ ρ α ν δ ᾱ κ η, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναῖσχος τοῦ Ἀγίου Γεωργίου, Κρητ. Χρον., ΙΑ' (1957), σ. 75, πίν. Β, 2) καὶ πολυάριθμες ἀκόμα ἐκκλησίες στὴν Κρήτη (βλ. καὶ Μ. Χ α τ ζ η δ ᾱ κ η, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, Κρητ. Χρον., 5' (1952), σ. 64).

3. Πρβλ. "Ἅγιο Δημήτριον Κατσούρη Ἀρτας, 12ος αἰ. (Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχαιολ. Ἑταιρ. κατὰ τὸ 1954, σ. 63)· Σολότσανη, γύρω στὰ 1260 (Millet-Frolov,

νῆς σὲ παναγίαρια¹, πού συχνά εἰκονίζονται στὴ μιὰ πλευρὰ τὸ θέμα αὐτό.

Τὰ κοινὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, πού συναντοῦμε στὰ παλαιολόγια αὐτὰ μνημεῖα, εἶναι :

α) Τὸ ὁρθογώνιο ἢ τετράγωνο λεπτὸ τραπέζι· ἀντίθετα, στὶς περισσότερες περιπτώσεις, τὸ τραπέζι στὴν παράσταση τῆς Φιλοξενίας εἶναι ἢ κυκλικό² ἢ συνήθως ἡμικυκλικό³, ἀλλὰ καὶ ὅταν ὑπάρχῃ ὁρθογώνιο τρα-

Album, Fasc. II, Παρίσι 1957, πίν. 6.3) καὶ Μεταμόρφωση τοῦ Novgorod, 1378, ἀπὸ τὸ Θεοφάνη τὸν Ἑλληνα (V. Lazarev, Feofan Grek i ego škola (ἽΟ Θεοφάνης ὁ Ἑλληνας καὶ ἡ σχολή του), Μόσχα 1961 (ρωσ.), σ. 40, πίν. 23). — Στὴν τοποθέτηση τῆς σκηνῆς σὲ ἡμικυκλικὴ ἢ κυρτὴς ἐπιφάνειες συνετέλεσε καὶ τὸ γεγονός· ὅτι ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ συνδέθηκε ἀπὸ πολὺ νωρὶς μὲ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ Ἱεροῦ Βήματος, ἐπειδὴ τῆς ἀποδόθηκε καὶ εὐχαριστιακὸς χαρακτήρας. (Πρβλ. A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Παρίσι 1928, σ. 99).

1. Πρβλ. V. Lazarev, La Trinité d'André Roublev, Gaz. des Beaux Arts, LIV (1959, II), σ. 289· τοῦ ἰδίου, Byz. Icons..., σ. 256, πίν. IV, D, ὅπου εἰκονίζεται τὸ παναγίαριο μὲ τὴ Φιλοξενία τῆς παλ. Συλλογῆς Carrand στὸ Bargello τῆς Φλωρεντίας. Βλ. καὶ L. Marcucci, Gallerie Nazionali di Firenze, i dipinti Toscani del secolo XIII, Scuole Bizantine e Russe dal secolo XII al secolo XVIII, Ρώμη 1958, σ. 80-81, εἰκ. 27· παραδείγματα ρωσικῶν παναγιαρίων μὲ τὴ Φιλοξενία βλ. εἰς Lazarev, La Trinité, εἰκ. 2 καὶ 4. — Ὅτι ἡ Φιλοξενία ἀνήκει στὰ θέματα πού ταιριάζουν σὲ στρογγυλὴ ἐπιφάνεια, φαίνεται καὶ ἀπὸ τὰ παραδείγματα εἰς G. Millet, Broderies religieuses de style Byzantin, Παρίσι 1939. (Βλ. συγκεκριμένα τὰ ἐπιτραχήλια τῶν Μονῶν Λαύρας (πίν. XXIII, 1) καὶ Σταυρονικήτα (πίν. XXX, 1) καὶ τὴ μίτρα τῆς Μονῆς Ἑσφιγμένου (πίν. CLII)). Βλ. καὶ O. Tafrali, Le trésor Byzantin et Roumain du monastère de Rounta, Παρίσι 1925, Λεύκωμα, πίν. XVII. Πρβλ. ἐπίσης μιὰ μικρὴ στρογγυλὴ εἰκόνα ἀπὸ τὸ Ἑθνικὸ Μουσεῖο Νεαπόλεως (N. Tarassoff, Die heilige Dreinigkeit von Andrei Rublijoff, Byz. - Neugr. Jahr., 5 (1926), σ. 332, εἰκ. 7) καὶ τὴ μικρὴ κυκλικὴ παράσταση μὲ τὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ τῆς γνωστῆς εἰκόνας «Ἐπὶ σοὶ χεῖρε» τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἀριθ. ταξ. 134) (G. de Jerphanion, Icône du Musée Chrétien d'Athènes, Byz. Zeit., 30 (1930), σ. 609, πίν. XII, καὶ B. Κώττα, Περὶ σπανίας παραστάσεως τῆς Θεοτόκου ἐπὶ εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, Ἀρχαιολ. Ἐφημ., Τόμ. Ἑκατονταετηρίδος Β' (1937), σ. 677, εἰκ. 2). — Βλ. καὶ φιλοσοφικὴ ἐρμηνεία τῆς κυκλικῆς διατάξεως τῆς σκηνῆς ἀπὸ τὸ Lazarev, La Trinité, σ. 292.

2. Πρβλ. Ψαλτήρι Βρετανικοῦ Μουσείου (add. 19352), 1066 (O. Dalton, Byzantine Art and Archeology, Ὁξφόρδη 1911, εἰκ. 412) καὶ παρεκκλήσι Πάτμου.

3. Πρβλ. Tchareqle Kilisse, Ὁκτάτευχο Βατικανοῦ, No 747 (Alpatov, La Trinité..., εἰκ. 10, σχέδ.) Ἀγία Σοφία Ἀχρίδος, περὶ τὸ 1040 (V. Petković, La peinture Serbe du Moyen âge, II, 1934, Λεύκωμα, πίν. CXXVII καὶ Millet-Frolow, I, σ. VIII)· Μονρεάλε, τέλος 12^{ου} αἰ. (O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, Λονδίνο 1949, πίν. 103)· εὐαγγέλιο Μονῆς Ἰβήρων, ἀριθ. 5, 13^{ος} αἰ. (Α. Ξυγγοπούλου, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια Μονῆς Ἰβήρων Ἀγίου Ὁρους, Ἀθῆναι 1932, πίν. 57)· Bela Crkva (Ἀσπρη ἐκκλησιὰ) τοῦ Karan Σερβίας, β' τέταρτο 14^{ου} αἰ. (M. Kašanin, Bela Crkva Karancka, Starinar, IV (1926),

πέξι¹, ἔχει ἐντελῶς διαφορετικὴ μορφή. Ἡ ἰδιότυπη λεπτομέρεια στὴ μορφή τοῦ ξύλινου τραπεζιοῦ εἶναι ἓνα ἐγκάρσιο ἀνοιγμα στὴν ἐμπρόσθια ὀψὲς του², συνήθως καγκελλωτό. Ὁ Αἰναλον³, συγκρίνοντας τὴ Φιλοξενία τοῦ Hermitage μὲ αὐτὴν τοῦ χειρογράφου τοῦ Καντακουζηνοῦ, ὑποθέτει ὅτι τὸ ξύλινο στενόμακρο τραπέζι ἀντιγράφει πιθανώτατα αὐτὸ πού βρισκόταν τὸ 14^ο αἰῶνα στὴν Ἀγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως μὲ τὴν παράδοση, ὅτι ἦταν τὸ πραγματικὸ τραπέζι τοῦ γεύματος τῶν τριῶν ἀγγέλων⁴. ἡ παράδοση αὐτὴ εἶχε γίνει γνωστὴ στὴ Ρωσία ἀπὸ περιηγητές⁵.

β) Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἔχει ἀπλωθῇ τὸ χειρόμακτρο στὶς ἄκρες τοῦ τραπεζιοῦ: πιάνει μὲ ἄνεση τὸ χῶρο μπροστὰ ἀπὸ τὸ μεσαῖο ἄγγελο, στολισμένο σχεδὸν πάντα μὲ δυὸ διπλὲς παράλληλες γραμμὲς σὲ σκοῦρο χρῶμα, γιὰ νὰ καταλήξῃ στὴ θέση τῶν ἀκρινῶν ἀγγέλων, μὲ κάποια ἡρεμία πρὸς τὴν πλευρὰ τοῦ ἀριστεροῦ, ἀλλὰ ἐντελῶς τσαλακωμένο μπροστὰ στὸ δεξιὸ ἄγγελο, ὅπως ἀκριβῶς γίνεται μετὰ ἀπὸ χρῆση⁶ σὲ παλαιότερες ἢ σύγχρονες παραστάσεις, εἴτε συνηθέστερα παραλείπεται τὸ χειρόμακτρο⁷, εἴτε, ὅταν ὑπάρχῃ, εἶναι ὁμοίομορφα ἀπλωμένο στὶς ἄκρες τοῦ τραπεζιοῦ⁸ χωρὶς νὰ ἀκολουθῇται ἰδιαίτερος τύπος.

σ. 213, εἰκ. 38 καὶ Petković, ἐνθ' ἄνωτ., Λεύκωμα, πίν. CXIV) Θύρα τῆς Alexandrova, 1336 (βλ. προχ. εἰς Millet, Recherches, εἰκ. 667, σχέδ.)· Μεταμόρφωση Novgorod· Σερβικὸ Ψαλτήρι Μονάχου, 15^{ος} αἰ. (J. Strzygowski, Die Miniaturen des serbischen Psalters... in München, Βιέννη 1906, πίν. LX, 1).

1. Πρβλ. Santa Maria Maggiore, 5^{ος} αἰ. (C. Ceccheli, I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore, Τουρίνο 1956, σ. 111, πίν. XV (ἐγχρ.))· Ἅγιο Βιτάλιο· Cappella Palatina, 12^{ος} αἰ. (Demus, Mosaics, πίν. 30)· Ὁκτάτευχο Βιβλιοθήκης Σεραγίου Κωνσταντινουπόλεως (ἀριθ. 8), 11^{ος} αἰ. (F. Uspenskiĭ, Konstantinopol'skij Seral'skij kodeks' Vos'miknizija (Ὁ κώδιξ τῆς Ὁκτατεύχου τοῦ Σεραγίου Κωνσταντινουπόλεως), Λεύκωμα, Ἐκδ. Ρωσ. Ἀρχαιολ. Ἰνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως, Μόναχο 1907, πίν. XIV, 46).

2. Διακρίνεται καὶ στὴ μικρογραφία τοῦ Καντακουζηνοῦ καὶ στὴν εἰκόνα τοῦ Βατοπεδίου. — Στὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη, ἔργο μὲ περισσὴ ἀβρότητα ἀλλὰ καὶ ἀκαδημαϊκὴ ἐκζήτηση, τὸ χειρόμακτρο δὲν ἀπλώνεται ἀπ' εὐθείας στὸ ξύλο τοῦ τραπεζιοῦ, ἀλλὰ πάνω ἀπὸ λεπτοδουλεμένο λεπτὸ κάλυμμα.

3. Αἰναλον, Vizantiskaja Živopis, σ. 91.

4. Βλ. M me de Khitrovo, Itinéraires Russes en Orient, Γενεύη 1889, σ. 117, 135-136, 162, 201 καὶ 226, ὅπου ἀντίστοιχα οἱ περιηγητὲς Στέφανος τοῦ Novgorod (περὶ τὸ 1350), Ἰγνάτιος τοῦ Σμολένσκ (1389-1405), ὁ γραφεὺς Ἀλέξανδρος (1393), ὁ διάκονος Ζώσιμος (1419-1421) καὶ Ἀνώνυμος (1424-1453) ἀναφέρουν ὅτι, κατὰ τὴν ἐπίσκεψή τους στὴν Ἀγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως, εἶδαν ὅλοι τὸ τραπέζι τῆς Φιλοξενίας τῶν τριῶν Ἀγγέλων ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ. — Βλ. καὶ Αἰναλον, ἐνθ' ἄνωτ., σ. 91.

5. Πρβλ. Santa Maria Maggiore, Ἅγιο Βιτάλιο, Ψαλτήρι Βρεταννικοῦ Μουσείου (add. 19352), Ὁκτάτευχο Σεραγίου, Cappella Palatina, Μονρεάλε.

6. Πρβλ. Παρεκκλήσι Πάτμου.

γ) Ἡ πρόθεση τοῦ ζωγράφου νὰ μὴ ξεφύγῃ γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῶν ἀγγέλων ἀπὸ τὸν ἀπὸ παλαιὰ ἐδραιωμένο εἰκονογραφικὸ τύπο. Γι' αὐτὸ ἀποφεύγει νὰ ἀποδίδῃ σ' αὐτοὺς προσδιοριστικὰ χαρακτηριστικὰ (φωτοστέφανος μὲ σταυρὸ καὶ εἰλητάριο), τὰ ὅποια ἀπὸ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς χρόνους ἀνήκουν στὴν εἰκονογραφία τοῦ Χριστοῦ¹. ἀντίθετα, στὰ παλαιότερα κυρίως μνημεῖα, συναντοῦμε φωτοστέφανο μὲ σταυρὸ, ἄλλοτε μόνο στὸν κεντρικὸ ἄγγελο², ποὺ στὴν περίπτωσιν αὐτὴ συμβολίζει τὸ Χριστό³, καὶ μερικὲς φορὲς καὶ στοὺς τρεῖς⁴. Τὸ εἰλητάριο ἀντὶ γιὰ τὸ καθιερωμένο σκῆπτρο ἀπαντᾷ σὲ ἀρκετὰ μνημεῖα, ἄλλοτε μόνο στὸ μεσαῖο⁵, σὲ ἐλάχιστες δὲ περιπτώσεις καὶ στοὺς τρεῖς μαζί⁶.

1. Φωτοστέφανο μὲ σταυρὸ ἔχει ὁ μεσαῖος ἄγγελος στὸ χειρόγραφο τοῦ Καντακουζηνοῦ, ἔργο μὲ προφανῇ θεολογικὴ σκοπιμότητα· ἐπίσης στὴ λατρευτικὴ εἰκόνα τοῦ Βασιτοπιδίου χαραγμένο στὴν ἀσημένια ἐπένδυση.

2. Πρβλ. Ψαλτήρι Βρετανικοῦ Μουσείου (add. 19352)· Ὁκτάτευχο Βατικανοῦ, ἀριθ. 747 (Ch. Morey, Early Christian Art, β' ἔκδ., Princeton 1953, σ. 147)· Ὁκτάτευχο Σεραγίου· Μολυβδόβουλλο τῆς Παλ. Συλλογῆς G. Schlumberger (G. Schlumberger, Mélanges d'Archéologie Chrétienne, Παρίσι 1895, σ. 270-271, No 137)· Ψαλτήρι Hamilton στὸ Kupferstichkabinett τοῦ Βερολίνου, 13^{ος} αἰ. (Alpatov, La Trinité, εἰκ. 29)· ναὸ Σωτήρος Μεγάρων (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη)· Ἀσπρὴ ἐκκλησιὰ τοῦ Karan· Θύρα τῆς Alexandrova. — Σὲ μιὰ μόνο περίπτωσιν, στὸ χειρόγραφο τῆς Bibliothèque Municipale τῆς Dijon (Histoire Universelle), ἀριθ. 562), ὁ μόνος ἄγγελος μὲ ἑνσταυρο φωτοστέφανο εἶναι ὁ ἀριστερὸς καὶ ὄχι ὁ μεσαῖος. (Βλ. H. Buchta, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Ὁξφόρδῃ 1957, σ. 72-73, πίν. 88α).

3. Βλ. N. Malickij, Vetchozavetnaja Troitsa (Ἡ Ἁγία Τριάς κατὰ τὴν Παλαιὰ Διαθήκην), Sem. Kondakov., II (1928) (ρωσ.), σ. 36-37, καὶ Lazarev, La Trinité..., σ. 299, ὑποσ. 6. — Προγενέστεροι μελετητές, συγκεκριμένα ὁ Alpatov, ἐνθ' ἄνωτ., σ. 159, 184 καὶ ὁ Hackel, Die Trinität, σ. 65, υποστηρίζουν τὴν ἀποψιν ὅτι ὁ μεσαῖος ἄγγελος συμβολίζει τὸ Θεὸ Πατέρα.

4. Ὁ ἑνσταυρος φωτοστέφανος καὶ στοὺς τρεῖς ἀγγέλους συνδέεται κατ' ἀρχὴν μὲ τὶς καππαδοκικὲς τοιχογραφίες (πρβλ. Tchareqle Kilisse καὶ Qaranlek Kilisse). Ἡ συνήθεια αὐτὴ ἐπανερχεταὶ σὲ μεταγενέστερες παραστάσεις Φιλοξενίας, λαϊκώτερης κάπως τέχνης, ὅπως στὴ Σπηλιὰ τῆς Ἐγκλείστρας Πάφου, στὴν Κύπρο (Γ. Σωτηρίου, Βυζαντινὰ Μνημεῖα Κύπρου, Ἀθῆναι 1935, Λεύκωμα, πίν. 72α)· Ἀγία Σωτήρα Παλαιοχωρίου Λευκωσίας Κύπρου (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη)· Ἅγιον Ἰωάννη Θεολόγο ἀπὸ τὴν Παληαχώρα Αἰγίνης (ἀδημοσίευτη)· μιὰ ἀνέκδοτη τοιχογραφία ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Τράπεζα τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ τοῦ 1577 (τὴ γνώση τῆς ὀφείλω στὸν κ. Μ. Χατζηδάκη)· τὴν κατεστραμμένη τώρα τοιχογραφία ἀπὸ τὴν Τράπεζα τοῦ Ὁσίου Λουκά, 1674 (Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχαιολ. Ἑταιρ. κατὰ τὸ 1957, σ. 95, εἰκ. 94)· τὴν εἰκόνα Φιλοξενίας ἀπὸ ἑνα παρεκκλήσι τῆς Μονῆς Διονυσίου τοῦ Ἀγίου Ὁρους (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη).

5. Πρβλ. Ψαλτήρι Βρετανικοῦ Μουσείου (add. 19352)· Παρεκκλήσι Παναγίας Πάτμου, Μεταμόρφωση Novgorod.

6. Πρβλ. Tchareqle Kilisse· Γρατσάνιτσα, 1321 (Petković, I, πίν. 54α)· Ἀσπρὴ ἐκκλησιὰ τοῦ Karan.

δ) Ἡ θέση τοῦ χειριοῦ τοῦ κεντρικοῦ ἀγγέλου πάνω στοῦ τραπέζι· ἀντίθετη μ' αὐτήν τῇ χειρονομίᾳ, εἶναι ἡ κίνηση εὐλογίας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι μπροστά στοῦ στηθός¹, ποὺ κάνει συνήθως ὁ ἄγγελος στίς παλαιότερες παραστάσεις Φιλοξενίας. Ἡ κίνηση εὐλογίας τοῦ μεσαίου ἀγγέλου ἔχει πιθανῶς σχέση μὲ τὴν ὑπογράμμιση τοῦ θεολογικοῦ περιεχομένου τῆς σκηνῆς, ὅπως ἄλλωστε συμβαίνει καὶ μὲ τὰ δυὸ προαναφερθέντα στοιχεῖα, τὸν ἔνσταυρο φωτοστέφανο δηλαδὴ καὶ τὸ εἰλητάριο.

ε) Ἡ ἐλαφρὴ κλίση τῆς κεφαλῆς τοῦ μεσαίου ἀγγέλου πρὸς τὰ ἀριστερά², ἐνῶ σὲ παλαιότερα ἔργα, πάντα σχεδόν, ἡ στάση τοῦ μεσαίου ἀγγέλου εἶναι αὐστηρὰ μετωπικὴ³.

ς) Ἡ σταθερὴ καὶ ἐπίμονη ἐπανάληψη τῆς ἴδιας πάντα θέσεως τῶν ποδιῶν τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου: τὸ δεξιὸ πατάει στέρεα στοῦ ὑποπόδιο, ἐνῶ ἀφήνει τὸ ἀριστερὸ νὰ αἰωρεῖται πιδ ψηλά· σὲ προγενέστερες παραστάσεις ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ὑπάρχει ποικιλία στὴ θέση τῶν ποδιῶν τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου, συνήθως ὅμως εἰκονίζονται σταυρωτά⁴.

ζ) Ἡ χρησιμοποίηση, γιὰ τὴν ἐνδυμασία τῶν ἀγγέλων, χωρὶς καμμὶ ἐξαίρεση, τοῦ χιτώνα καὶ τοῦ ἱμάτιου κατὰ τὸν ἴδιο πάντα τρόπο: τὸ ἱμάτιο, ριγμένο ἀνάλαφρα πάνω ἀπὸ τὸ χιτῶνα, ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸ δεξιὸ ὦμο κι' ἔνα μέρος ἀπὸ τὸ στηθός, ἐνῶ στὸν κεντρικὸ ἄγγελο καταλήγει στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ σὲ μιὰ κατακόρυφη ἢ λοξὴ ἀναδίπλωση. Ὁ τρόπος αὐτὸς στὴν ἐνδυμασία θὰ διατηρηθῇ στὸ 14^ο αἰῶνα καὶ θὰ ἐπιβιώσῃ στὰ μεταβυζαντινὰ ἔργα μὲ ἄμεση ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ παλαιολόγειο πρότυπο. Ἀντίθετα, σὲ παλαιότερα παραδείγματα Φιλοξενίας — μὲ τὴν ἐξαίρεση παραστάσεων τοῦ 13^{ου} αἰῶνα⁵ — δὲν ἀκολουθεῖται ἰδιαίτερος τύπος, ἀν καὶ γενικά, ἡ ἐνδυμασία τῶν ἀγγέλων πέφτει σὲ ἀπότομες πτυχεῖς χωρὶς νὰ μαντεύεται ἡ χάρη στὴ στάση.

1. Πρβλ. Ψαλτήρι Βρετανικοῦ Μουσείου (add. 19352), Tchareqle Kilisse, Ὁκτάτευχο Σεραγίου, Μονρεάλε, Cappella Palatina, Παρεκκλήσι Πάτμου, Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5, Γρατσάνιτσα, Ἀσπρὴ ἐκκλησιὰ τοῦ Karan, Θύρα τῆς Alexandrova.

2. Ἀπὸ τὰ σωζόμενα μνημεῖα μὲ τὴν παράσταση τῆς Φιλοξενίας στὴν προπαιολογία περίοδο, μόνο στὴ Santa Maria Maggiore, στὴν Cappella Palatina, στὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας (O. Demus, Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100-1300, Baden Βιέννης 1935, πίν. 30) καὶ στὴν *Histoire Universelle* (Βρετανικὸ Μουσεῖο, add. 15268 καὶ Bibliothèque Municipale τῆς Dijon, ἀριθ. 562) (Bl. Buchta, Miniature Painting, πίν. 88c καὶ 88a), ὁ κεντρικὸς ἄγγελος δὲν ἔχει ἀποδοθῇ σὲ αὐστηρὰ μετωπικὴ στάση.

3. Πρβλ. Ἅγιο Βιτάλιο, Ψαλτήρι Βρετανικοῦ Μουσείου (add. 19352), Tchareqle Kilisse, Ἅγία Σοφία Ἀχρίδος, Ὁκτάτευχο Σεραγίου, Ὁκτάτευχο Βατικανοῦ, ἀριθ. 747, Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5, ναὸ Σωτήρος Χριστοῦ στὰ Μέγαρε, Θύρα τῆς Alexandrova.

4. Πρβλ. Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5.

5. Πρβλ. πάλι τὸ Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5.

η) Ἡ θέση πού παίρνουν ὁ Ἀβραάμ καί ἡ Σάρα, ὅχι στό πρῶτο ἐπίπεδο, στίς ἄκρες, μπροστά ἀπό τοὺς ἀγγέλους¹, ἀλλά συμμετρικά δεξιά καί ἀριστερά ἀπὸ τὸν κεντρικὸ ἀγγέλο.

θ) Ἡ τάση νὰ παραμερίζωνται τὰ πολλὰ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα, πού συνδέονται μὲ τὸ γεῦμα τῶν τριῶν ἀγγέλων, ὅπως ἡ σφαγὴ τοῦ μόσχου² καί ἡ ἀπεικόνιση ἑνὸς ἢ περισσοτέρων ζώων στὴ σκηνή³.

Στὰ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα περιλαμβάνονται :

α) Ἡ ἑλληνιστικὴ χάρη τῶν ἀγγέλων μὲ τὴν ἀπαλὴ πτυχολογία καί τὴν πλαστικότητα στὰ πρόσωπα, στὴν πιδ ἐξιδανικευμένη μορφὴ καί σὲ μιὰ ἐντύπωση ἁυλῆς παρουσίας, χάρη στὸ ἰδιαίτερο μῆνυμα τῆς σκηνῆς.

β) Τὰ πλούσια ἀρχιτεκτονήματα μὲ τίς πολὺπλοκες προσόψεις, τὰ πολλὰ ἀνοίγματα καί τὸ ὕφασμα πού πέφτει ἀπὸ μιὰν ἄκρῃ ἀντίθετα, σὲ προγενέστερα μνημεῖα ἐπικρατεῖ μεγάλη λιτότητα στὴ χρῆση κτηρίων⁴, σὲ μερικές περιπτώσεις αὐτὰ εἶναι ἀνύπαρκτα⁵ ἢ, ὅταν ὑπάρχῃ πρόθεση νὰ ἀποδοθῇ

1. Τὸν Ἀβραάμ καί τὴ Σάρα στό πρῶτο ἐπίπεδο συναντοῦμε στὸ Tchareqle Kilisse, στὴ Μεταμόρφωση τοῦ Novgorod, στὸ Ψαλτήρι τοῦ Μονάχου. Ὑπάρχει πραγματικὰ μεγάλη ποικιλία στὴ θέση τοῦ Ἀβραάμ καί τῆς Σάρας· αὐτὴ παραβαλλόμενη μὲ τὴν ὀριστικὴν πιά θέση πού θὰ πάρουν τὰ δυὸ αὐτὰ βιβλικά πρόσωπα ἀπὸ τὸ 14^ο αἰ. στὴν εἰκονογραφία τῆς Φιλοξενίας, δείχνει ὅτι καί τοῦτο τὸ στοιχεῖο ἀνήκει στὴν ἐποχὴ πού μᾶς ἀπασχολεῖ.

2. Πρβλ. ναὸ Ἀρτοῦ Κρήτης καί ἄλλα νεώτερα ἔργα, ὅπως τὴν ποδέα τῆς Μονῆς Γρηγορίου (Millet, Broderies, πίν. CLXX), τὴν τοιχογραφία ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Τράπεζα τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ καί ἄλλα πολλὰ, κυρίως ρωσικὰ μνημεῖα, ὅπως τὸ χειρόγραφο τοῦ Βαρλαάμ, Λένινγκραντ 71, ἀρχῆς 17^{ου} αἰ. (βλ. S. Der Nersessian, L'illustration du Roman de Barlaam et Joasaph, Παρίσι 1937, σ. 111). — Ἡ σφαγὴ τοῦ μόσχου, ἡ ὁποία ἔχει συσχετισθῇ μὲ τὴ Μιθραϊκὴ ταυροκτονία, δὲν συνδέεται ἰδιαίτερα μὲ καμμιά σχολή, ἀλλὰ συνήθως περιλαμβάνεται σὲ ἐκτεταμένους ἀφηγηματικοὺς κύκλους. βλ. εἰς Der Nersessian, ἔνθ' ἄνωτ., σ. 146 καί 166, παραδείγματα σφαγῆς ζώου σὲ ἀρχαιότερα βυζαντινὰ χειρόγραφα — Paris. Gr. 510, Ὁκτάτευχοι, Paris. Gr. 74 — σὲ διάφορες σκηνές· ἐπίσης βλ. A. Grabar, La décoration des coupes à Karye Camii et les peintures Italiennes du Dugento, Jahr. der Österreich. Gesellschaft, VI (1957), σ. 113, ὅπου ἀναφέρεται τὸ ἴδιο ἐπεισόδιον ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ ἐν Κανᾷ Γάμου στὸ Καχριε τζαμί.

3. Πρβλ. Ὁκτάτευχο Σεραγίου, Ψαλτήρι Hamilton τοῦ Kupferstichkabinett, Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5, Μεταμόρφωση Novgorod, τοιχογραφία Ἀρτοῦ, Σερβικὸ Ψαλτήρι. — Σὲ μεταγενέστερες παραστάσεις Φιλοξενίας συνηθίζεται συχνὰ ἡ ἀπεικόνιση ἑνὸς ἢ περισσοτέρων ζώων (Πρβλ. εἰκόνα Μουσείου Κερκύρας, τοιχογραφία σὲ μιὰ ἐκκλησίᾳ τοῦ Σοφικοῦ Κορινθίας (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη), τοιχογραφία Ἀγίας Τριᾶδος Πεντέλης (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη)).

4. Πρβλ. Tchareqle Kilisse, Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5, ἐκκλησίᾳ τοῦ Karan.

5. Πρβλ. Παρεκκλήσι Πάτμου.

κατὰ λέξη τὸ βιβλικὸ κείμενο¹, περιορίζονται στὴ σκηνὴ τοῦ Ἀβραὰμ πού κάθε φορὰ ἀποδίδεται μὲ διαφορετικὸ σχῆμα².

Χωρὶς νὰ μπορούμε νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι, καθένα ἀπὸ τὰ παραπάνω στοιχεῖα ἀνήκει ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο σὲ μιὰ ἰδιαίτερη σχολή³ ἢ ἀκόμα σὲ μιὰ ὠρισμένη ἐποχὴ, θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ συνοψίσουμε, ὅτι ὅλα μαζί ἀντανakλoῦν τὸ καινούργιο πνεῦμα πού ἐπικρατεῖ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 14^{ου} αἰῶνα καὶ μάλιστα σ' ἓνα ὠρισμένο καλλιτεχνικὸ περιβάλλον τῆς Πρωτευούσης⁴ πού ξαναζωτανεῦει παλαιὰς ξεχασμένες ἐλληνιστικὰς μορφές. Ἡ ἐποχὴ αὐτὴ, μὲ τὴν ἀστείρευτὴ δίψα γιὰ νέους τρόπους ἐκφράσεως, γυρίζει πίσω πολὺ

1. « Καὶ ἐφάνη εἰς αὐτὸν ὁ Κύριος εἰς τὰς δοῦς Μαρβρῆ, ἐνῶ ἐκάθητο ἐν τῇ θύρᾳ τῆς σκηνῆς εἰς τὸ καῦμα τῆς ἡμέρας » (Γένεσις ΙΗ', 1).

2. Πρβλ. Santa Maria Maggiore, " Ἅγιο Βιτάλιο, Ψαλτήρι Βρετανικοῦ Μουσείου (add. 19352), 'Οκτάτευχο Σεραγίου, Μονρεάλε, Cappella Palatina.

3. Ἀπὸ τοὺς εἰκονογραφικοὺς χαρακτήρες πού ἀπαριθμήσαμε, τὸ ὀρθογώνιο τραπέζι, τὴν κλίση τῆς κεφαλῆς τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, τὴν κίνηση τοῦ δεξιοῦ τοῦ χειριοῦ νὰ φτάσῃ τὸ τραπέζι κ' ἀκόμα τὴν ἀπουσία τοῦ ζώου ὁ Alpaton, La Trinité..., σ. 161, συνδέει μὲ τὴν Κωνσταντινούπολιν προσθέτει ἀκόμα καὶ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ δέντρου στὴ σκηνή. Ἡ παράσταση ὅμως τοῦ δέντρου παραλείπεται καὶ στὶς δυὸ εἰκόνες Φιλοξενίας, πού ἔχουμε, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη καὶ στὸ Βατοπέδι. Τὸν τύπο μὲ τὰ παραπάνω εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τὸν βλέπει νὰ σχηματίζεται ἀπὸ τὴν Santa Maria Maggiore καὶ ἀπὸ τὸν Ἅγιο Βιτάλιο, μὲ συνέχεια τὴν Cappella Palatina καὶ τὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας. Ἀντίθετα, ὁ ἀνατολικὸς τύπος, πάντοτε κατὰ τὸν Alpaton, μὲ τὸ ἡμικυκλικὸ τραπέζι καὶ τὴ συνεπαγόμενη ἔξαρση τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, μαζί μὲ τὶς ρεαλιστικὰς λεπτομέρειες πού συνδέονται μὲ τὴ διήγηση, ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὰ λεγόμενα μοναστικὰ ψαλτήρια καὶ τὶς καππαδοκικὰς τοιχογραφίας. Σὰν καθ' αὐτὸ συμβολὴ τοῦ 14^{ου} αἰῶνα, ὁ Alpaton, ἐνθ' ἄνωτ., σ. 162, θεωρεῖ τὴν κυκλικὴ ἀπόδοση τῆς παραστάσεως, τὴν ὁποία θὰ ἀκολουθήσῃ καὶ ὁ Ρουμπλιώφ. Ἀπὸ τὰ παλαιολόγια ὁμως ἔργα πού εἶδαμε, ἡ κυκλικὴ διάταξι φαίνεται νὰ παραμερίζεται. Ἐξ ἄλλου, τὸ κυκλικὸ σχῆμα, πού παίρνει ἡ Ἁγία Τριάδα τοῦ Ρουμπλιώφ, κατὰ τὸν L a z a r e v, La Trinité..., σ. 289, ἀποδίδεται στὴ μίμηση ἀνάλογης σκηνῆς σὲ παναγίαριο. Τὸν Alpaton ἀντικρούει σὲ πολλὰ σημεῖα ὁ M a l i c k i j, Vetchozavetnaja Troitsa, σ. 34 κέ., καὶ συγκεκριμένα στὸ διαχωρισμὸ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου σὲ σχολές. Τὰ ἀντιπροσωπευτικὰ παραδείγματα γιὰ τὸν ἀνατολικὸν τύπο τῆς Φιλοξενίας, τὰ μοναστικὰ ψαλτήρια, ἂν καὶ συνδέονται μὲ τὴν ἀνατολικὴν εἰκονογραφίαν, προέρχονται ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολιν τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν Ὀκτάτευχο τοῦ Σεραγίου. Θὰ μπορούσε νὰ προσθέσῃ κανεὶς καὶ τὸ Εὐαγγέλιον Ἰβήρων 5 (Πρβλ. Εὐγγεριοῦλου, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια..., σ. 14, καὶ K. Weitzmann εἰς Gaz. des Beaux Arts, XXV (1944), σ. 202 - 203), ὅπως ἐπίσης καὶ τὴν τοιχογραφίαν ἀπὸ τὸ Παρεκκλήσι τῆς Πάτμου (O r l a n d o s, Fresques Byzantines..., σ. 294), ὅπου ἡ τέλεια σὲ σύλληψη καὶ σὲ ἐκτέλεση σκηνὴ δὲν παρουσιάζει καθόλου λαϊκὸν χαρακτήρα.

4. Γιὰ τὴν προέλευση τοῦ προτύπου ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολιν, βλ. καὶ Εὐγγεριοῦλου, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλ. Εἰκόν., σ. 6. Πρβλ. καὶ Χ α τ ζ η δ ά κ η, Δώδεκα Βυζ. Εἰκόν., ἀριθ. 3' τοῦ ἰδίου, Icônes, σ. 118.

Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, Γ'

βαθιά στις παλαιοχριστιανικές πηγές της Βυζαντινής τέχνης, κατά προτίμηση σε ιστορημένα χειρόγραφα, για ν' αναστήση και νά φέρη στην επικαιρότητα παλαιά εικονογραφικά και διακοσμητικά θέματα. Δὲν εἶναι ἴσως ἄσχετο μὲ τὴ γενικώτερη καλλιτεχνικὴ θεωρία τῆς ἐποχῆς τὸ ὅτι, ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ, ἓνα θέμα συμβολικὸ μὲ ἀναμφισβήτητη ποίηση, γνωρίζει ἰδιαίτερη ἀνθήση τώρα, καὶ μέσα ἀπὸ τὸ 14^ο αἰῶνα¹ θὰ ἐπιβίωση καὶ στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ ὁλοκληρωμένη μορφή πού πῆρε ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, ἔτσι ὅπως τὸν εἶδαμε στὰ λίγα παλαιολόγια μνημεῖα πού ἔφτασαν σὲ μᾶς, ἀνήκει ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο στὸ 14^ο αἰῶνα. Θὰ ἦταν ἴσως δύσκολο νὰ ἐπιχειρήσῃ κανεὶς τὸν ἀκριβέστερο χρονολογικὸ καθορισμὸ τῆς δημιουργίας τοῦ τύπου βασιζόμενος στὶς σωζόμενες παλαιολόγιες παραστάσεις μὲ τὸ θέμα αὐτό. Πάντως στὰ τρία γνωστὰ σὲ μᾶς μνημεῖα, πού ἀνήκουν στὴν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ 14^{ου} αἰῶνα, δηλ. στὴ Γρατσάνιτσα (1321), στὴν Ἀσπρὴ ἐκκλησιὰ τοῦ Kapan (δεύτερο τέταρτο 14^{ου} αἱ.) καὶ στὴ Θύρα τῆς Alexandrona (1336) ἐπιζῇ στὰ κύρια σημεῖα ὁ παλαιότερος εἰκονογραφικὸς τύπος μὲ τὸ στρογγυλὸ τραπέζι καὶ τὸν ἔνσταυρο φωτιστέφανο στὸ μεσαῖο ἄγγελο (Ἀσπρὴ ἐκκλησιὰ, Θύρα Alexandrona), τὸ εἰλητάριο καὶ στοὺς τρεῖς ἁγγέλους (Γρατσάνιτσα, Ἀσπρὴ ἐκκλησιὰ) ἢ μόνο στὸ μεσαῖο (Θύρα Alexandrona), τὸ χέρι τοῦ μεσαίου ἁγγέλου μπροστὰ στὸ στήθος (Γρατσάνιτσα, Ἀσπρὴ ἐκκλησιὰ, Θύρα Alexandrona), ἀλλὰ ὅχι σὲ κίνηση εὐλογίας, ὅπως στὰ ἀκόμα ἀρχαιότερα παραδείγματα, τὴν παράλειψη τῆς ἰδιότυπης λεπτομέρειας στὴν ἀπόδοση τῶν ποδιῶν τοῦ δεξιοῦ ἁγγέλου, ὅπως τὴν εἶδαμε στὶς παλαιολόγιες παραστάσεις Φιλοξενίας· ἀκόμα μὲ τὴν ποικιλία στὴ θέση τοῦ Ἀβραάμ καὶ τῆς Σάρας, τέλος δὲ μὲ τὴν ἀρχαιώτερη ἀντίληψη στὸν τρόπο πού τυλίγουν ὁ χιτῶνας καὶ τὸ ἱμάτιο ἰδιαίτερα τὸν κεντρικὸ ἄγγελο. Ἐξ ἄλλου, στὸν παλαιότερο τύπο μένει πιστὸς καὶ ὁ Θεοφάνης στὴν τοιχογραφία μὲ τὴ Φιλοξενία ἀπὸ τὸ ναὸ τῆς Μεταμορφώσεως τοῦ Novgorod (1378), πρᾶγμα πού ὁ Alpatov² ἀποδίδει στὴν ἐπίδραση πού εἶχαν ἀφήσει πάνω στὸν καλλιτέχνη τὰ συχνὰ του ταξίδια στὶς ἀνατολικὲς ἐπαρχίες. Ὁ Malickij³, ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, σημειώνει ὅτι ἡ παράσταση αὐτὴ ἀκολουθεῖ ἓνα μεταβατικὸ στάδιο ἀπὸ τὸν παλαιότερο τύπο στὸ νέο, ὁ ὁποῖος θὰ ἐπικρατήσῃ ἀπὸ τὸν 14^ο αἱ. Συγκεκριμένα στὴ Φιλοξενία τοῦ Θεοφάνη, τὸ τραπέζι εἶναι ἡμικυκλικὸ καὶ ὁ μεσαῖος ἄγγελος ὑποτάσσει τελείως σὲ μέγεθος καὶ σὲ σημασία τοὺς δύο ἀκρῖνους, ἀλλὰ μαζὶ μὲ τὸ εἰλητάριο κρατεῖ καὶ σκῆπτρο, τὸ δεξι-

1. Βλ. Χατζηδάκη, Δώδεκα Βυζ. Εἰκόν., ἀριθ. 3.

2. Βλ. Alpatov, La Trinité..., σ. 168.

3. Malickij, Vetchozavetnaja Troitsa..., σ. 40.

του χέρι δέ, ἂν καὶ δὲν ἔχει βρῆ τὴν ὀριστική του θέση πάνω στὸ τραπέζι, δὲν κάνει, ἐν τούτοις, τὸ συνηθισμένο ἀπὸ παλαιὰ σημεῖο εὐλογίας.

Ἡ ἔνταξη τῶν περισσοτέρων μνημείων μὲ τὴν παράσταση τῆς Φιλοξενίας πού μᾶς ἀποσχοιοῦν ἐδῶ, στὴ δεύτερη πεντηκονταετία τοῦ 14^{ου} αἰώνα δικαιολογεῖται καὶ ἀπὸ τὰ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα πού διακρίνουν τὰ ἔργα αὐτὰ ἀπὸ τὰ λίγο ἀρχαιότερα, συγκεκριμένα ἀπὸ τὴν ἀπλοποίηση στὴν παράσταση τῶν ἀρχιτεκτονημάτων, τὴν ἐπιπεδότητα πού παίρνει ἡ σκηνή, τὴν ἐπιστροφή στὴν ἱερατικὴ καὶ συμβολικὴ ἀπόδοση τῆς μορφῆς μακριὰ κάπως ἀπὸ τὸν ἐξεζητημένο ἀκαδημαϊσμό τῶν ἀρχῶν τοῦ 14^{ου} αἰώνα. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ὀφείλονται στὴν τομὴ πού δημιουργήθηκε στὰ μέσα τοῦ 14^{ου} αἰώνα ἀπὸ τὸ 'Hουχαστικὸ κίνημα¹.

Βέβαια, ἀπὸ τὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα πού διατηρήθηκαν ἀπὸ τὸ 13^ο αἰώνα καὶ ἀκόμα ἀπὸ τὴ δεύτερη πεντηκονταετία τοῦ 12^{ου}, ἔχει φανῇ ὅτι πολλὰ ἀπὸ τὰ νέα εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἐπικρατοῦν στὴ Βυζαντινὴ τέχνη ἀπὸ τὸ 14^ο αἰώνα, ἐμφανίζονται ἤδη σποραδικὰ σὲ προγενέστερη ἐποχή. Ἡ σημασία ὅμως πού ἀποδίδει ὁ Alpatov² στὴ σκηνὴ τῆς Φιλοξενίας ἀπὸ τὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας καὶ στὴν ἀνάλογη παράσταση ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου (add. 15268), καὶ τὰ δύο ἔργα τοῦ 13^{ου} αἰ., γιὰ τὴ διαμόρφωση τοῦ τύπου τῆς παλαιολόγιας Φιλοξενίας, ὅπως θὰ τὸν ἴδοῦμε στὴν πασίγνωστη εἰκόνα τοῦ Ρουμπλιώφ, εἶναι μεγαλύτερη ἀπ' ὅ,τι θᾶπρεπε³. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι οἱ δύο προαναφερθεῖσες παραστάσεις ἐμφανίζουν μερικὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ εἰκονογραφικοῦ μας προτύπου, πού ἀνήκει στὸ 14^ο αἰ., συγκεκριμένα τὴν κλίση τῆς κεφαλῆς τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, τὸ πλησίασμα τοῦ δεξιοῦ τοῦ χειριοῦ πρὸς τὸ τραπέζι, ἰδιαίτερα τὸν Ἅγιο Μάρκο, καὶ τὸ αἰωρούμενο πόδι στὸ χειρόγραφο τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, τὸν ἀριστερὸ ὅμως ἄγγελο.

Δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ ἀποδώσῃ κανεὶς ἐντελῶς ἰδιαίτερη σημασία στὴν κλίση τῆς κεφαλῆς τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, γιὰτι κατ' ἀρχήν, αὐτὴ σημειώνεται καὶ στοὺς ἀκρινοὺς ἀγγέλους, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ λόγο ὅτι τὴ συναντοῦμε στὰ πιὸ πολλὰ βυζαντινὰ μνημεῖα πού ἔγιναν στὴ Δύση⁴. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, καὶ ὁ κύκλος τῶν σκηνῶν ἀπὸ τὴ Γένεση στὸ νάρθηκα τοῦ Ἁγίου Μάρκου, ὅπου ἀνήκει καὶ ἡ παράσταση τῆς Φιλοξενίας, καὶ τὸ χειρόγραφο ἀπὸ τὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο ἔχουν μὲ ἀπόλυτη βεβαιότητα συνδεθῇ

1. Βλ. τελευταῖα καὶ L a z a r e v, Feofan, σ. 16 - 24. — Γιὰ τὴ νεώτερη βιβλιογραφία πάνω στὸ 'Hουχαστικὸ κίνημα, βλ. A. W e n g e r, εἰς Bulletin de Spiritualité et de Théologie Byzantines, Rev. Ét. Byz., XIII (1955), σ. 167 - 178.

2. Alpatov, La Trinité..., σ. 156, 164.

3. Πολὺ μικρότερη σημασία ἀποδίδει στὰ δύο αὐτὰ μνημεῖα ὁ H a c k e l, Die Trinität..., σ. 55.

4. Βλ. ἀνωτ., σ. 95, ὑποσ. 2.

μέ την παλαιοχριστιανική καὶ τῇ μεσοβυζαντινῇ παράδοσι: γιὰ τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ νάρθηκα τοῦ Ἀγίου Μάρκου, ἔχει πρὸ πολλοῦ παρατηρηθῇ¹ ὅτι ἀντιγράφουν ἓνα χειρόγραφο τοῦ τύπου τῆς Βίβλου τοῦ Cotton, ἐνῶ, γιὰ τὸ χειρόγραφο ἀπὸ τὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (add. 15268), εἶναι φανερό ὅτι, στὴ σκηνὴ τῆς Φιλοξενίας, ἀντιγράφει τὴν ἀντίστοιχη παράστασι ἀπὸ τὴν Ὀκτάτευχο τῆς Κωνσταντινουπόλεως². Πρόκειται συνεπῶς γιὰ καθ' αὐτὸ βυζαντινὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἐπανέρχονται συστηματικὰ καὶ μέ την ἰδιαίτερον σφραγίδα τῆς ἐποχῆς στὴν παλαιολόγια περίοδο. Ἀλλωστε ἡ ὁμοιότητα τοῦ εἰκονογραφικοῦ μας τύπου μέ τὰ δυὸ αὐτὰ μνημεῖα σχετίζεται γενικώτερα μέ τὴν ἀναμφισβήτητη καταγωγὴ τοῦ τύπου τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ ἀπὸ τὴν ἐκτεταμένη εἰκονογράφηση τῆς διηγῆσεως στὰ ἱστορημένα χειρόγραφα τῆς *Γενέσεως*, ὅπως ἀκριβῶς δείχνουν, κατ' ἀρχήν, τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ μεσαίου κλίτους τῆς Santa Maria Maggiore³ καὶ ἀργότερα ὁ κύκλος ἀπὸ τῇ *Γένεσι* στὸ νάρθηκα τοῦ Ἀγίου Μάρκου. Συγκεκριμένα, στὰ παραπάνω μνημεῖα, ἡ σκηνὴ τῆς Φιλοξενίας περιλαμβάνει καὶ τὰ δυὸ διαδοχικὰ ἐπεισόδια πού ἀναφέρει ἡ διήγησι, δηλ. τὴν ὑποδοχὴ τῶν τριῶν ἀγγέλων καὶ σὲ χωριστὴ σύνθεσι τὸ γεῦμα αὐτὸ καθ' αὐτό. Στὸ 14^ο αἰῶνα θὰ παραμεριστῇ συστηματικὰ⁴ ἡ ἀπόδοσι τῆς σκηνῆς μέ τὸν τρόπο αὐτό, ἐνῶ παράλληλα ἡ σύνθεσι θὰ κερδίσι σὲ πλοῦτο διακοσμητικῶν λεπτομερειῶν πού θὰ προσδώσουν ἓνα κάποιο κοσμικὸ χαρακτήρα στὴν παράστασι.

Τελικὰ, εἴτε ἡ δημιουργία τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου στὸ 14^ο αἰῶνα ὀφείλεται κυρίως σὲ τεχνοτροπικοὺς λόγους⁵, εἴτε στὴ διαφορετικὴ ἐρμηνεία τοῦ ἴδιου τοῦ θεολογικοῦ περιεχομένου τῆς σκηνῆς⁶, ἡ συμβολὴ τοῦ αἰῶνα αὐτοῦ στὴ διαμόρφωσι ἀκριβῶς τοῦ νέου τύπου τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ παραμένει σημαντικὴ καὶ ἀναμφισβήτητη⁷.

Ἡ εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἔχει δανειστῇ καὶ τίς πιὸ μικρὲς εἰκονογραφικὰς λεπτομέρειες ἀπὸ τὸ πρότυπο, μέ ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς εἰκονογραφίας, ὅπως αὐτὴ διαμορφώθηκε στὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων. Δὲν λείπουν οἱ ὁμοιότητες στὰ ἔπιπλα,

1. Βλ. J. Tikkanen, Die Genesismosaiken von San Marco in Venedig, εἰς Acta Societatis Scientiarum Fennicae (Helsingfors), XVII (1889), σ. 207 κέ.

2. Βλ. Buchta, Miniature Painting..., σ. 80.

3. Βλ. προχ. Diehl, Manuel (β' έκδ.), σ. 245.

4. Πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων, τὸν ἀνεπτυγμένο τύπο τῆς Φιλοξενίας μέ τὰ δύο διαδοχικὰ ἐπεισόδια συναντοῦμε στὸ Μονρεάλε, στὴν Cappella Palatina, στὸν Ἅγιο Δημήτριο Κατσούρη τῆς Ἀρτας καὶ στὸ Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5.

5. Βλ. Alpatov, La Trinité..., σ. 164.

6. Βλ. Malickij, Vetchozavetnaja Troitsa, σ. 36 κέ.

7. Ἡ ἀνανέωσι πού εἰσάγει ἡ ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων στὴν ἀπόδοσι τῆς σκηνῆς τῆς Φιλοξενίας φαίνεται καὶ ἀπὸ τὰ παραδείγματα, τὰ ὁποῖα μελετᾷ ὁ Malickij, ἐνθ' ἄνωτ., σ. 41 - 45.

τὰ σκεύη καὶ τὸ γλυπτικὸν διάκοσμον τῶν κτηρίων. Τὰ κάγκελλα σὲ μιὰ σειρὰ, στὴν πρόσοψη τοῦ ξύλινου τραπεζιοῦ τῆς εἰκόνας, ἐπανευρίσκονται σὲ διάφορα ἔπιπλα στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τοῦ Μυστρᾶ¹ καὶ τῆς Σεργίας², ἀκόμα δὲ σὲ χειρόγραφα τῆς πρώιμης παλαιολόγειας περιόδου³.

Ἐνα ἔνα τὰ ἐπιτραπέζια σκεύη τὰ συναντοῦμε σὲ παλαιολόγειες παραστάσεις, ὅπου εἶναι ἀπαραίτητη ἡ παρουσία τραπεζιοῦ, ὅπως ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος⁴, ἡ Εὐλόγησις τῶν Ἱερῶν⁵, ὁ ἐν Κανᾷ Γάμος⁶. Μιὰ χαρακτηριστικὴ λεπτομέρεια, τὴν τοποθέτησι τοῦ ἀναποδογυρισμένου ποτηριοῦ στὸ στόμιον τῆς φιάλης, τὴν ξαναβρίσκουμε στὴν Περίβλεπτο⁷ καὶ στὸ Πρωτάτο⁸. Δὲν ἀπολείπει καὶ ὁ γλυπτικὸς διάκοσμος μὲ τὰ διάφορα στολίδια τοῦ τοίχου καὶ τὴ λεοντοκεφαλὴ στὸ δεξιὸ κτήριο⁹. Τέλος, τὸ κόκκινο ὕφασμα στὴ στέγη ἀποτελεῖ ἐπιβίωσι μιᾶς παλαιᾶς ἑλληνιστικῆς συνήθειας, ποὺ ἐπανεργεῖται συστηματικὰ τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων¹⁰, ἰδιαίτερα σὲ μνημεῖα μὲ σαφῆ ἀριστοκρατικὸ χαρακτῆρα.

Παρὰ τὴν ἀντιγραφὴ τῶν εἰκονογραφικῶν κυρίως στοιχείων ἀπὸ τὸ 14^ο αἰῶνα καὶ παρὰ τὴν προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ καταλάβῃ τὴν καλλιτεχνικὴ κοσμοθεωρίαν τῆς λαμπρῆς ἐκείνης ἐποχῆς, ποὺ τὰ πρότυπά της τὸν ἔχουν ἐντυπωσιάσει, ἡ σκηνὴ στὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου παρουσιάζει κάποια σκληρότητα στὴν ἐκτέλεσιν καὶ στίς στάσεις τῶν μορφῶν,

1. Πρβλ. τοὺς θρόνους τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζινοῦ καὶ τοῦ Χρυσόστομου ἀπὸ τὸ Βροντόχι τοῦ Μυστρᾶ (G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra*, Παρίσι 1910, πίν. 103, 2 καὶ 103, 3), ὅπως ἐπίσης τὸ σκαμνὶ ἀπὸ τὴν Πεντηκοστὴ (αὐτόθι, πίν. 121, 2).

2. Πρβλ. τὴν καγκελλωτὴ διάταξιν στὸν τοῖχον τοῦ βᾶθους στὸ Staro Nagorichino (Millet-Frolow, III, Παρίσι 1962, πίν. 80, 100, 103) καὶ στὸν Ἅγιον Νικήτα στὸ Čučer (αὐτόθι, πίν. 41).

3. Πρβλ. τὸ θρόνον τῆς Παναγίας ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ στὸν Paris. Gr. 54 (Omont, *Miniatures...*, πίν. XCV, 17).

4. Πρβλ. Βροντόχι (Millet, ἐνθ' ἄνωτ., πίν. 103, 1) καὶ Περίβλεπτο (αὐτόθι, πίν. 120, 2).

5. Πρβλ. Μητρόπολη Μυστρᾶ (αὐτόθι, πίν. 75, 3) καὶ Περίβλεπτο (αὐτόθι, πίν. 155, 4).

6. Πρβλ. Μητρόπολη Μυστρᾶ (αὐτόθι, πίν. 75, 4).

7. Αὐτόθι, πίν. 120, 2.

8. Πρβλ. G. Millet, *Monuments de l'Athos, I. Les Peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 26, 2.

9. Πρβλ. τὴν εἰκόνα Φιλοξενίας τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ τὴν τοιχογραφίαν μὲ τὸ Γενέσιον τῆς Παναγίας ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Κράλη στὴ Στουντένιτσα (Petrović, *Λεύκωμα*, πίν. XLV).

10. Βλ. σχετικὰ Α. Ξυγγοπούλου, Ἅγιος Ἰωάννης Χρυσόστομος « Πηγὴ τῆς Σοφίας », Ἀρχαιολ. Ἐφημ. (1942-1944), σ. 3, ὑποσ. 3.

μιὰ ζωηρή ἐντύπωση πιστῆς ἀντιγραφῆς κι' ἓνα τόνο ψυχρῆς ἀκινήσιας, πού τὴν τοποθετοῦν ἀργότερα ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν Παλαιολόγων μὲ τὶς ραδι- νὲς μορφές, τὴ λεπτὴ χάρη καὶ τὴν ἀστείρευτη ἔμπνευση τοῦ καλλιτέχνη ἀπὸ τὶς ἑλληνιστικὲς τοῦ ἀναμνήσεις. Αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ σημειωθῇ καὶ γιὰ τὶς δυὸ προαναφερθεῖσες εἰκόνες τοῦ Hermitage καὶ τοῦ Μουσείου τῆς Narbonne.

Ἀπὸ τὶς τρεῖς εἰκόνες, ἡ μόνη ἀρκετὰ μελετημένη εἶναι τοῦ Hermitage. Ὁ Ainalon¹ εἶδε τὴν εἰκόνα σὲ ὀλοκληρωτικὴ ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς Πρωτευούσης, συγκεκριμένα ἀπὸ τὴ μικρογραφία μὲ τὴν ἀνάλογη παράσταση στὸ χειρόγραφο τοῦ Καντακουζηνοῦ καὶ τὴ χρονολόγησε στὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ μὲ τοῦτο. Ὁ Wulff² ὑποθέτει ὅτι τὸ ἔργο εἶναι μᾶλλον δεῖγμα ἐπαρχιακῆς τέχνης γύρω στὰ μέσα τοῦ 15^{ου} αἰώνα. Ὁ Lazarev³ πιστεύει κι' αὐτὸς στὴν ἐξάρτηση τῆς εἰκόνας ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ἀλλὰ τὴν τοποθετεῖ στὴν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ 15^{ου} αἰώνα. Τέλος ἡ Bank⁴ ἐπανερχεται στὴν παλαιότερη χρονολόγηση στὸ 14^ο αἰώνα.

Ἡ εἰκόνα τῆς Narbonne, σὲ μιὰ σύντομη ἐπισκόπηση⁵, χρονολογεῖται γύρω στὰ μέσα τοῦ 15^{ου} αἰώνα, ἐνῶ ὁ Χατζηδάκης⁶ τοποθετεῖ τὴ Φιλοξενία τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ὅπως καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Hermitage, στὴν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ 16^{ου} αἰώνα.

Καὶ οἱ τρεῖς φορητὲς εἰκόνες ἔχουν δανειστῇ αὐτούσια ὅλα τὰ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ παλαιολόγειο πρότυπο, πὺν προσπαθήσαμε νὰ καθορίσουμε στὰ κύρια χαρακτηριστικὰ του. Τὰ στοιχεῖα ὅμως αὐτὰ τὰ εὐρίσκουμε συστηματικὰ καὶ σὲ εὐρύτερη κλίμακα καὶ σὲ ἔργα πὺν ἔγιναν μετὰ τὴν Ἀλωση.

Τέτοια εἶναι :

α) Τὰ κάγκελλα στὸ ξύλινο τραπέζι, πὺν ἀποτελοῦν σχεδὸν κανόνα γιὰ τὰ ἐπιπλα στὰ μεταβυζαντινὰ τοιχογραφικὰ σύνολα τοῦ Ἀθῶ (Θρόνος Παναγίας ἀνάμεσα σὲ δυὸ δεομένους ἀγγέλους ἀπὸ τὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας⁷, τὸ τραπέζι τοῦ Μυστικῆ Δείπνου στὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας⁸, τὸ τραπέζι στὸ Γενέσιο τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας⁹

1. Ainalon, Vizantiskaja Živopis..., σ. 91.

2. Wulff-Alpatov, σ. 274.

3. Lazarev, Byz. Icons..., σ. 256· τοῦ ἰδίου, Istorija I, σ. 229.

4. Bank, Ermitage, σ. 123.

5. Βλ. Puppi, στὸ περιοδικὸ Prospettive, ἀρ. 124, σ. 87.

6. Χατζηδάκης, Δώδεκα Βυζ. Εἰκόν., ἀριθ. 3· τοῦ ἰδίου, Icónes, σ. 118, ὕποσ. 1.

7. Millet, Athos, πίν. 118, 1.

8. Αὐτόθι, πίν. 124, 2.

9. Αὐτόθι, ἀντίστοιχα, πίν. 140, 2 καὶ 142, 2.

κλπ.) καὶ τῶν Μετεώρων (Θρόνος Πιλάτου ἀπὸ τῆ σκηνῇ τῆς Κρίσεως τοῦ Πιλάτου στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ¹) καὶ σὲ πλῆθος φορητὲς εἰκόνες, πού χρονολογοῦνται μέσα στὸ 16^ο αἶώνα (ὁ θρόνος ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας μὲ τοὺς σεβίζοντες ἀγγέλους τοῦ Μουσείου Μπενάκη², ὁ θρόνος σὲ μιὰ ἀκόμα εἰκόνα μὲ τὴ Δέηση ἀπὸ τὴν παλαιὰ ἐκκλησία τοῦ Sarajevo³ κλπ.).

β) Τὰ σκεύη πού κρατοῦν ὁ Ἀβραάμ καὶ ἡ Σάρα κι' ἐκεῖνα πού βρίσκονται πάνω στὸ τραπέζι. Ἀναφέρουμε μεταξὺ ἄλλων τὰ σκεύη ἀπὸ τὴ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Hermitage μὲ θέμα τὸ Γενέσιο τοῦ Προδρόμου⁴, τὸ σκουτέλι πού κρατεῖ ὁ ὑπηρέτης στὸ Γεῦμα εἰς Ἑμμαοὺς ἀπὸ τὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας⁵, τὰ σκεύη ἀπὸ τὸ Γενέσιο τῆς Παναγίας στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας⁶ καὶ στὴ Μολυβοκκλησιὰ ἐπίσης στὸν Ἄθω⁷, ἀπὸ τὸ Μυστικὸ Δεῖπνο στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας⁸ καὶ στὴ Μονὴ Διονυσίου⁹, ἀκόμα τὰ σκεύη ἀπὸ τὸ Γενέσιο τοῦ Προδρόμου τοῦ Δαμασκηνοῦ τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου¹⁰.

γ) Τὸ ὕφασμα πού εἶναι ριγμένο στὴ στέγη (σημειώνουμε τὴν εἰκόνα μὲ τὸ Μυστικὸ Δεῖπνο τῆς Συλλογῆς τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας¹¹, τὴν Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ τοῦ ζωγράφου Φραγκίσκου Σαρακηνόπουλου στὴν ἴδια Συλλογῇ¹², τὸ Μυστικὸ Δεῖπνο τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων¹³ καθὼς καὶ τὴν ἀνάλογη σκηνὴ ἀπὸ τὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας¹⁴ καὶ ἀπὸ τὸ Βατοπέδι¹⁵, τὴν Ὑπαπαντὴ στὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας¹⁶ καὶ στὸ Χιλανδάρη¹⁷).

Δυὸ μόνο στοιχεῖα, κοινὰ καὶ στὶς τρεῖς συγγενικὲς εἰκόνες τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, μᾶς ξενίζουν κάπως σὲ σύγκριση μὲ τὰ παλαιότερα

1. Πρβλ. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα, πίν. 20, 1.

2. Πρβλ. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλ. Εἰκόν., πίν. 54.

3. Πρβλ. L. Mirković, La déesis de l'iconostase de Krušedol, Starinar, N.Σ. III - IV (1952 - 1953), σ. 103, εἰκ. 12.

4. Πρβλ. Bank, Ermitage, πίν. 108, 109.

5. Πρβλ. Millet, Athos, πίν. 137, 1.

6. Αὐτόθι, πίν. 140, 2.

7. Αὐτόθι, πίν. 157, 3.

8. Αὐτόθι, πίν. 145, 1.

9. Αὐτόθι, πίν. 202, 3.

10. Πρβλ. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα, πίν. 40, 1.

11. Πρβλ. Chatzidakis, Icônes, πίν. 5.

12. Αὐτόθι, πίν. 11.

13. Πρβλ. Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. 21, 1.

14. Millet, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. 124, 2.

15. Αὐτόθι, πίν. 87, 2.

16. Αὐτόθι, πίν. 119, 5.

17. Αὐτόθι, πίν. 16, 2.

μνημεία πού εἶδαμε. Κατ' ἀρχήν, μιὰ ἀξιοσημείωτη λεπτομέρεια: οἱ δυὸ κιλλίβαντες στὸ ἀριστερὸ κτήριο, ἐνῶ ἀποτελοῦν στὴν παλαιολόγεια περίοδο ἀπαραίτητο στοιχεῖο γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ διαμόρφωση τοῦ ἐξωτερικοῦ τῶν κτηρίων — συνήθως ὅμως σὲ αὐστηρὴ ὀργανικὴ λειτουργία, γιὰ νὰ πακτώ-
νουν δηλαδὴ τοὺς κίονες μὲ τὸ οἰκοδόμημα — ἔδῳ ἔχουν χάσει τὸ νόημά τους καὶ χρησιμεύουν μόνο γιὰ διακόσμηση¹ πρόκειται γιὰ βαθμιαῖο ἐκφυλισμὸ ἐνὸς στοιχείου μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου. Στὴν πραγματικότητα ὅμως, ὁ ἐκφυλισμὸς τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ αὐτοῦ στοιχείου ἔχει ἀρχίσει ἤδη ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων. Ἀναφέρουμε χαρακτηριστικὰ τρία παραδείγματα ἀπὸ εἰκονογραφημένα σύνολα τῆς πρώτης πεντηκονταετίας τοῦ 14^{ου} αἰώνα, συγκεκριμένα ἀπὸ τὸ Καχριε τζαμί¹, τοὺς Ἀγίους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης² καὶ ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν τοῦ Κράλη τῆς Στουντέντισας³, πού δείχνουν ἀντίστοιχα ἐξελικτικὰ στάδια γιὰ νὰ φθάσουμε στὴ μορφή τὴν οἰκείαν σὲ μᾶς ἀπὸ τὶς τρεῖς ὅμοιες εἰκόνες τῆς Φιλοξενίας. Καὶ στὶς τρεῖς αὐτὲς περιπτώσεις, οἱ κιλλίβαντες δὲν ἔχουν καμμιά ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ διάρθρωση τοῦ κτηρίου.

Στὴν ἐποχὴ μετὰ τὴν Ἀλωση, τοὺς κιλλίβαντες, σὰν διακοσμητικὸ στοιχεῖο, τοὺς συναντοῦμε σ' ἓνα πλῆθος ἀπὸ εἰκόνες (σημειώνουμε μεταξὺ ἄλλων τὸ Μαρτύριο τοῦ Ἀγίου Δημητρίου ἀπὸ τὴ Συλλογὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας⁴ καὶ τὸν Εὐαγγελισμό ἀπὸ μιὰ εἰκόνα τῆς Κύπρου⁵). Τὸ πόσο οἱ κιλλίβαντες ἔχουν χάσει τελείως τὸ νόημά τους, φαίνεται καὶ ἀπὸ τὶς δυὸ Κοιμήσεις τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου⁶, ὅπου ἔχουν πάρει τὴ μορφή μικροσκοπικῶν μπαλκονιῶν· τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὴν παράσταση τοῦ Ἰησοῦ πρὸ τοῦ Πιλάτου ἀπὸ τὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων⁷.

Τὸ ἄλλο ἰδιαίτερο στοιχεῖο εἶναι ἡ ἐπιγραφὴ καὶ στὶς τρεῖς αὐτὲς εἰκόνες: **Η ΕΝ ΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ ΤΗΣ ΖΩΑΡΧΙΚΗΣ ΤΡΙΑΔΟΣ ΦΑΝΕΡΩΣΙΣ**⁸. Ἡ ἐπιγραφὴ αὐτὴ δὲν βρέθηκε σὲ καμμιά ἀπὸ τὶς γνωστὲς σὲ

1. Πρβλ. F. Šmit, Kachrie Djami, Λεύκωμα, Ἐκδ. Ρωσ. Ἀρχαιολ. Ἰνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως, Μόναχο 1906, πίν. XXX, Νο 86.

2. Πρβλ. Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμηση τοῦ ναοῦ τῶν Ἀγίων Ἀποστόλων Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 10, 2.

3. Πρβλ. Millet-Frolow, III, πίν. 57, 3.

4. Πρβλ. Chatzidakis, Icônes, πίν. 13.

5. Πρβλ. Talbot Rice, Icons of Cyprus, πίν. XIII, 17.

6. Chatzidakis, ἐνθ' ἄνωτ., πίν. 14 καὶ 15.

7. Πρβλ. Ξυγγοπούλου, Σχεδιάσμα, πίν. 20, 1.

8. Στὶς εἰκόνες Φιλοξενίας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου καὶ τοῦ Μουσείου τῆς Narbonne, ἡ ἐπιγραφὴ — ἐκτὸς ἀπὸ λίγα γράμματα πού λείπουν — σώζεται σχεδὸν ἀκέρατα. Ἀντίθετα, στὴ φωτογραφία τῆς εἰκόνας τοῦ Hermitage εἶναι ἀδύνατο νὰ διακρίνῃ κανεὶς ἕξη ἐπιγραφῆς. Ἡ ἐφορὸς τῆς Βυζαντινῆς Συλλογῆς τοῦ Hermi-

μᾶς παλαιότερες παραστάσεις τῆς Φιλοξενίας, ὅπου σχεδὸν πάντα ἀπαντᾷ ὁ τίτλος: Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ¹. Ἀντίθετα ἡ ἐπιγραφή τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἐπανευρίσκεται σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ μεταγενέστερα μνημεῖα, ὅπως στὴν τοιχογραφία ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Τράπεζα τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ μὲ ἀκριβῆ χρονολόγηση στὸ ἔτος 1577, σ' ἓνα κέντημα ἀπὸ τὸν Ἀθω, τὰ ἐπιμάνικα τῆς Μονῆς Ἰβήρων², σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Χάννα³, σὲ δυὸ ἀκόμα φορητὲς εἰκόνες ἀπὸ τὸ Κελλὶ τῆς Παναγίας στὶς Καρυὲς τοῦ Ἀγίου Ὁρους⁴ καὶ ἀπὸ τὸ Σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο, τέλος δέ, σὲ μιὰ νεώτερη ἀκόμα εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Ἀριθ. εὔρετ. 1917 καὶ ταξιν. 160).

Ἀπὸ τὰ παραπάνω μνημεῖα μὲ τὴν ἴδια ἐπιγραφή, ἰδιαίτερη σημασία ἔχει ἡ εἰκόνα τοῦ Χάννα στὸ Ὁρθόδοξο Πατριαρχεῖο τῶν Ἱεροσολύμων, ἡ ὁποία εἶναι καὶ ἀκριβῶς χρονολογημένη στὸ ἔτος 1714. Καὶ τοῦτο γιατί ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ ἔργου αὐτοῦ βρίσκεται τόσο κοντὰ στὶς εἰκόνες τοῦ Hermitage, τοῦ Μουσείου τῆς Narbonne καὶ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, πέρα ἀπὸ μερικὲς δευτερεύουσες μεταβολὲς (ὁ ζωγράφος προσθέτει ἓνα κιβώριο στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς πίσω ἀπὸ τὸ μεσαῖο ἄγγελο, παραλείπει τὰ δέντρα καὶ τοὺς κιλλίβαντες στὸ ἀριστερὸ κτήριον), ὥστε νὰ ὑποθέσῃ κανεὶς ὅτι τὸ πρότυπό του στάθηκε μιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς αὐτὲς εἰκόνες ἢ κάποια ἄλλη ἐντελῶς ὅμοια. Μόνον ἄλλωστε μὲ τὴν ἀντιγραφή ἐνὸς παλαιότερου προτύπου μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῇ ἡ ἐξαιρετικὴ ποιότητα τῆς εἰκόνας, πὺν εἶναι φανερὴ ὅχι τόσο ἀπὸ τὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων (ἡ εἰκόνα εἶναι ἀκαθάριστη καὶ συνεπῶς ἡ φωτογραφία δὲν εἶναι ἱκανοποιητικὴ), ὅσο ἀπὸ τὴ λεπτὴ κορμοστασιά καὶ τὶς γεμᾶτες ἀβρότητα στάσεις τῶν μορφῶν.

Τὸ ἐπίθετο *ζωαρχικός* ἀπαντᾷ πολὺ συχνὰ στὴν ἐκκλησιαστικὴ Ὑμνογραφία (Ὁκτώηχος κλπ.) ἀφοῦ πολὺ νωρίτερα εἶχε βρῇ θέση στὰ κείμενα τῶν Πατέρων, ἀλλὰ ἡ εἰκονογραφία παραμένει πιστὴ ἀπὸ συντηρητισμὸ

tage, κυρία Alice Bank εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μὲ πληροφορήσῃ ὅτι μπόρεσε νὰ διαβάσῃ μερικὰ γράμματα ἀπὸ τὴν παραπάνω ἐπιγραφή, συγκεκριμένα: Ζ[ΩΑ]ΡΧΙ... Τ[ΡΙΑ]ΔΟ. Μὲ ἐβεβαίωσε ἀκόμα ὅτι τὰ χρώματα τῆς εἰκόνας τοῦ Hermitage εἶναι τὰ ἴδια μ' αὐτὰ τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὴν κυρία Bank γιὰ τὶς πολὺτιμες πληροφορίες καὶ γιὰ τὴ φωτογραφία τῆς εἰκόνας τοῦ Hermitage πὺν μοῦ ἔστειλε.

1. Πρβλ. μεταξὺ ἄλλων, Ψαλτήρι Βρετανικοῦ Μουσείου (add. 19352), Tcha-reqle Kilisse Καππαδοκίας, Ὁκτάτευχο Σεραγίου, Παρεκκλήσι Πάτμου.

2. Πρβλ. Millet, Broderies, πίν. CXXVI, 1.

3. Βλ. Α. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο υ, Ὁνόματα ζωγράφων καὶ ἀφιερωτῶν ἐπὶ εἰκόνων τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων, Ἑτετ. Ἑταιρ. Βυζ. Σπουδῶν, ΚΣ' (1956), σ. 343, εἰκ. 2.

4. Παρὰ τὸ ὅτι τὸ βάθος τῆς εἰκόνας εἶναι ἀσυνήθιστα φορτωμένο μὲ φανταστικὰ ἀρχιτεκτονήματα, σημειώνουμε πολλὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, κοινὰ μὲ τὸν τύπο τῆς εἰκόνας πὺν μᾶς ἀπασχολεῖ.

στον παλαιότερο σύντομο τίτλο: Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ, μιὰ καὶ ἄλλωστε αὐτὸς δηλώνει στὴν πληρότητά του τὸ θεολογικὸ περιεχόμενον τῆς σκηνῆς¹. Ἔτσι καταλήγουμε στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ τίτλος τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου δὲν θὰ μποροῦσε νὰ χρησιμεύσῃ σὰν ἰδιαίτερα σημαντικὸ κριτήριον γιὰ τὴ χρονολόγησιν τῶν ἔργων μὲ τὴν ἴδια ἐπιγραφὴν.

Ἀπὸ τὶς πολυάριθμες παραστάσεις Φιλοξενίας, πού συναντοῦμε στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο, θὰ σταθοῦμε ἰδιαίτερα στὸν Ἄθω, ὅχι μόνο γιατί τὸ θέμα εἶναι ξεχωριστὰ ἀγαπητὸ στοὺς ἁγιορεῖτες ζωγράφους², κι' ἔτσι βρῆκε ἐκεῖ τὴν πληρέστερη μορφὴν του, ἀλλὰ κυρίως γιατί ἡ παράστασις τῆς Φιλοξενίας στὸν Ἄθω παρουσιάζει μεγάλη εἰκονογραφικὴ συγγένεια μὲ τὸν τύπον τῆς εἰκόνας πού μᾶς ἀπασχολεῖ. Πραγματικά, παραβάλλοντες αὐτὴν μὲ τὶς τρεῖς τοιχογραφίες μὲ τὴ Φιλοξενίαν τοῦ Ἀβραάμ πού περιλαμβάνονται στὸ Λεύκωμα τοῦ Millet γιὰ τὸν Ἄθω, δηλ. στὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας (1535)³, στὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Διονυσίου (1547)⁴ καὶ στὴ Μονὴ Δοχειαρίου (1568)⁵ κι' ἀκόμα μὲ μιὰ ἀνάλογη παράστασιν ἀπὸ τὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων (1552) (Πίν. 38.1)⁶, συμπεραίνουμε ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἔχει δημιουργηθῇ στὸ ἴδιον καλλιτεχνικὸ κλίμα μὲ τὴ μεγάλη ζωγραφικὴ πού ἀνθῆκε στὰ δύο σημαντικώτερα κέντρα τοῦ ὑποδουλωμένου Ἑλληνισμοῦ. Ἐλάχιστες εἶναι οἱ παρεκκλίσεις τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς φορητῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἀπὸ τὸν ἀντίστοιχον τοῦ Ἄθω καὶ τῶν Μετεώρων. Συγκεκριμένα: α) Τὸ τραπέζι εἶναι ἐδῶ συνήθως ἡμικυκλικόν⁷ (Διονυσίου, Δοχειαρίου, Μετεώρων). β) Μερικὲς φορὲς, ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὴ σκηνὴ ὁ Ἀβραάμ καὶ ἡ Σάρα (Λαύρα, Διονυσίου) καὶ γ) Ὁ τίτλος τῆς παραστάσεως εἶναι ἐδῶ πάντα ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ.

1. Τὴν ἐπιγραφὴ Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ συναντοῦμε σὲ πολλὰς μεταβυζαντινὰς παραστάσεις τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ. (Πρβλ. μετὰ τὸ ἄλλων: Ναὸ Παναγίας στὸ Σοφικὸ Κορινθίας, Παρεκκλήσι Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων, 1637 (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη), καὶ εἰκόνα Συλλογῆς Ch. Seltman (J. Chittenden - Ch. Seltman, Greek Art, Λονδῖνον 1946, πίν. 345)).

2. Βλ. καὶ παραδείγματα εἰς H. Brockhaus, Die Kunst in den Athos-Klöstern, α' ἔκδ., Λειψία 1891, σ. 66, 67, ὑποσ. 3, 95, 171, 220, ὑποσ. 1, 261, 280, 283, 285.

3. Millet, Athos, πίν. 121, 3.

4. Αὐτόθι, πίν. 206, 2.

5. Αὐτόθι, πίν. 239, 3.

6. Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη.

7. Εἶναι πιθανὸν ὅτι τὸ τραπέζι ἐδῶ μιμεῖται στὸ σχῆμα τὰ γνωστὰ ἀπὸ τὶς Τράπεζες τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἡμικυκλικά τραπέζια ὅπου ἔτρωγαν οἱ μοναχοί. (Πρβλ. Α. Ὁρλόγαν, Μοναστηριακὴ Ἀρχιτεκτονική, β' ἔκδ., Ἀθῆναι 1958, σ. 52-53).

*Από τὸ ἄλλο μέρος, στὶς παραστάσεις Φιλοξενίας τοῦ Ἁθω καὶ τῶν Μετεώρων δὲν λείπει οὔτε ἓνα ἀπὸ τὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ κοινὸ παλαιολόγειο πρότυπο καὶ τὰ ὁποῖα συναντοῦμε αὐτούσια στὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Τὰ παραπάνω μνημεῖα ἔχουν τοιχογραφηθῇ ὅλα στὴν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ 16^{ου} αἰῶνα ἀπὸ Κρητικὸς ζωγράφους ἢ καὶ μαθητές τους. Ἡ πλειάδα τῶν περίφημων αὐτῶν ζωγράφων τοῦ 16^{ου} αἰῶνα, μὲ ἐπὶ κεφαλῇ τὴν πολύπλευρη προσωπικότητα τοῦ Θεοφάνη, σιτάθηκε πάντα στὰ πλαίσια τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως¹ καὶ ἀντλήσε τὴν ἔμπνευσή της κυρίως ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς παλαιολόγειας περιόδου², ὅπως αὐτὴ διαμορφώθηκε στὸ ἀκαδημαϊκὸ περιβάλλον τῆς Πρωτευούσης. Τὸ ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου συνδέεται ἀναμφισβήτητα μὲ τὴ λεγόμενη Κρητικὴ σχολή, κατ' ἀρχὴν στὴν εἰκονογραφία, φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴ σύγκριση μὲ ἄλλα μνημεῖα τῆς ἴδιας περίπου ἐποχῆς, ἀλλὰ λαϊκώτερης τέχνης ἢ ἄλλης σχολῆς. Ἐδῶ ἀνήκουν οἱ τοιχογραφίες τῆς Κύπρου, μὲ σαφεῖς λαϊκὸ χαρακτῆρα, συγκεκριμένα στὴ Σπηλιὰ Ἐγκλείστρας³, στὴν Ἀγία Μαρίνα Ψευματισμένου⁴ καὶ σὲ μιὰ περισσότερο ἀκόμα ἐνδιαφέρουσα παράσταση ἀπὸ τὴν Ἀγία Σωτήρα Παλαιοχωρίου στὴ Λευκωσία⁵, ὅπου δὲν ὑπάρχει σὲ καμμιά λεπτομέρεια ἢ ἀνάμνηση ἀπὸ τὸ πρότυπο τῆς Πρωτευούσης, ἀλλὰ ἀντιγράφεται, θὰ ἔλεγε κανεῖς, ὁ τύπος τοῦ Tchareqle Kilisse τῆς Καππαδοκίας· ἀκόμα ἡ τοιχογραφία ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Τράπεζα τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ, ἡ ὁποία, ἂν καὶ πιθανώτατα δημιουργήθηκε ἀπὸ Κρητικὸ ζωγράφο — τὸ Σινᾶ βρισκόταν ἐπὶ πολλοὺς αἰῶνες κάτω ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ ἐξάρτηση τῆς Κρήτης —, δουλεύτηκε ἐλεύθερα, ἐπαναστατικά, μὲ σκόρπια στοιχεῖα ἀπὸ ἀρχαιώτερες παραστάσεις καὶ ἀπὸ τὴ σύγχρονη Δυτικὴ τέχνη.

Ἡ ἐξάρτηση τῆς εἰκόνας μας ἀπὸ τὴν Κρητικὴ σχολή γίνεται περισσότερο φανερὴ καὶ ἀπὸ τὰ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα ποὺ σημειώνονται σ' αὐτὴν καὶ ποὺ χαρακτηρίζουν μόνον τὶς δημιουργίες τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ εἶναι: ἡ τάση τοῦ ζωγράφου νὰ μεγαλῶνῃ τὶς μορφές, ποὺ τώρα πιά θὰ καλύπτουν ὁλόκληρὴ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα, σὲ βάρος τῶν κτη-

1. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Ὁ Δομήνικος Θεοτοκόπουλος καὶ ἡ Κρητικὴ Ζωγραφικὴ, Κρητ. Χρον., Δ' (1950), σ. 386· τοῦ ἰδίου, Icônes, σ. XXXIX.

2. Βλ. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, σ. 98, 102. Μ. Chatzidakis, Contribution à l'étude de la peinture Post-Byzantine, L'Hellénisme Contemporain, Fasc. hors série, Le cinq-centième anniversaire de la prise de Constantinople, 1953, σ. 209· τοῦ ἰδίου, Ὁ Θεοτοκόπουλος, σ. 386. Γιὰ τὴ συνέχιση τῆς παλαιολόγειας τέχνης στὸ 16^ο αἰῶνα βλ. κυρίως Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ Παλαιολόγειος παράδοσις εἰς τὴν μετὰ τὴν Ἀλωσιν Ζωγραφικὴν, Δελτ. Χρυστ. Ἀρχ. Ἑταιρ., περίοδος Δ', τόμ. Β' (1960-1961), σ. 77 κέ.

3. Πρβλ. Σωτηρίου, Βυζ. Μνημ. Κύπρου, πίν. 72α.

4. Αὐτόθι, πίν. 110β.

5. Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη.

ρίων, τὰ ὅποια θὰ στερεθοῦν τὶς πολὺπλοκες προσόψεις πὺν τοὺς ἔδινε ἡ φαντασία τῶν παλαιολόγειων ζωγράφων κι' ἀκόμα ἡ κατάργηση τοῦ βάθους, ἀντίθετη μὲ τὶς αἰσθητικὰς ἐπιδιώξεις τοῦ 14^{ου} αἰῶνα· ἡ γεωμετρικὴ ἀντίληψη τῆς συνθέσεως, ὑποταγμένη ὅμως στὸ ρυθμὸ πὺν ἀναδίνεται ἀπὸ παντοῦ, ἡ κάποια στεγνότητι στὴν παράστασι τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καὶ τὸ πνεῦμα λιτότητας καὶ αὐστηροῦ ἥθους πὺν ἀποπνέει τὸ ἔργο, τέλος ἡ ἀπόδοσι τῆς πτυχολογίας μὲ τὶς γωνιώδεις ἀπολήξεις καὶ τὶς φωτισμένες ἀκμές¹.

Στὴ στεγνότερη καὶ λιτότερη ἐμφάνισι τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, θὰ συντελέσῃ καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς, πὺν οὐσιαστικὰ δὲν εἶναι παρὰ ἡ συνέχισι μιᾶς ἀπὸ τὶς τεχνικὰς, οἱ ὅποιας ἐφαρμόζονται στὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων² καὶ πὺν τῶρα, στὴν ἀποκρυσταλλωμένη τῆς μορφῆς, ἀπλουστευμένη κάπως, βασίζεται στὸ σχηματισμὸ μικρῶν φωτισμένων ἐπιφανειῶν πάνω στὸ σκοῦρο προπλάσμῳ.

Ἡ ἀδιάφορη χρησιμοποίησι παραδειγμάτων ἀπὸ τὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ἐνῶ πρόκειται γιὰ τὴ μελέτη ἑνὸς φορητοῦ ἔργου, γίνεται, γιὰτὶ ἔχει σὲ πλεῖστες περιπτώσεις παρατηρηθῇ, ὅτι ἡ τεχνικὴ καὶ γενικώτερα ἡ ἀπόδοσι ἑνὸς ἔργου, εἴτε αὐτὸ εἶναι φορητό, εἴτε ἔχει μνημειακὴ ὑπόστασι, ἐκτελεῖται βασικὰ ἀπὸ τεχνῖτες πὺν δουλεύουν, τὶς πιὸ πολλὰς φορὲς, παράλληλα καὶ στὰ δυὸ εἶδη³, εἴτε θελημένα μεταφέρουν τὴν τεχνικὴ ἀπὸ τὸ ἕνα εἶδος στὸ ἄλλο⁴.

Ὅλα συνεπῶς τὰ στοιχεῖα τοποθετοῦν τὴ Φιλοξενία τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου στὸ 16^ο αἰῶνα καὶ μάλιστα στὴν πρώτη πεντηκονταετία του, ὅταν ἡ Κρητικὴ σχολὴ σημειώνει τὴν πιὸ μεγάλη τῆς ἀνθησι. Ἡ εἰκόνα αὐτῇ, ἡ μόνη μὲ διάταξι σὲ ὕψος σὲ σύγκρισι μὲ τὶς ἄλλες δυὸ εἰκόνες στὸ Μουσεῖο τοῦ Hermitage καὶ στὴ Narbonne, εἶναι ἡ νεώτερη ἀπὸ τὶς ἄλλες δυὸ. Βέβαια, γιὰ τὴ χρονολογικὴ κατάταξι τῶν τριῶν αὐτῶν εἰκόνων, δὲν θὰμποροῦσαν νὰ χρησιμεύσουν οὔτε οἱ τυχὸν παρεκκλίσεις ἀπὸ ἕνα σταθερὸ εἰκονογραφικὸ πρότυπο καὶ τοῦτο γιὰτὶ τέτοιες παρεκκλίσεις δὲν σημειώθηκαν, οὔτε ἄλλα ἐξωτερικὰ στοιχεῖα, ὅπως τὰ χρώματα καὶ ἡ ἐπιγραφὴ. Ἡ ταύτισι καὶ σ' αὐτὰ εἶναι ἀπόλυτη. Σὰν περιορισμένης πάντως σημασίας στοιχεῖο θὰ χρησίμευε πιθανῶς ἡ διάταξι τῆς σκηνῆς στὶς τρεῖς αὐτὲς ἐντελῶς ὅμοιες εἰκόνες: ἐνῶ τὸ πρότυπο καὶ γιὰ τὰ τρία ἔργα στάθηκε, ὅπως

1. Βλ. Χατζηδάκη, Ὁ Θεοτοκόπουλος, σ. 384 κέ. τοῦ ἰδίου, Icônes, σ. XXXIX.

2. Βλ. Συγγοπούλου, Σχεδιάσμα, σ. 90-91, 92· τοῦ ἰδίου, Ἡ Παλαιολ. παράδοσις, σ. 96.

3. Εἶναι γνωστὸ ὅτι πολλοὶ τοιχογράφοι δοκίμασαν τὴ δυνατότητα γιὰ καλλιτεχνικὴ ἔκφρασι καὶ σὲ φορητὰ ἔργα (πρβλ. Θεοφάνη κλπ.).

4. Γιὰ τὴν ἐπίδρασι τῆς τεχνικῆς τῆς τοιχογραφίας στὴ φορητὴ εἰκόνα βλ. Συγγοπούλου, Σχεδιάσμα, σ. 21 κέ.

φαίνεται, μιὰ παράσταση ἐκτεινόμενη σὲ πλάτος, τοῦτο ἀκολούθησαν πιστὰ μόνο οἱ εἰκόνες τοῦ Hermitage καὶ τῆς Narbonne· ἐδῶ ἡ διάταξη τῶν προσώπων καὶ τῶν ἄλλων στοιχείων ἔγινε μὲ σοφία καὶ ἄνεση. Ἀντίθετα, στὴ Φιλοξενία τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ὁ ζωγράφος εἶχε νὰ ἀντιμετωπίσῃ τὴ μεταφορὰ τῆς διατάξεως σὲ πλάτος σὲ μιὰ ὀρθογώνια ἐπιφάνεια μὲ βάση τὴ διάταξη τῆς σκηνῆς σὲ ὕψος. Ἔτσι, γιὰ νὰ προσαρμόσῃ τὴ σύνθεση στὴν ἐπιφάνεια ποὺ διαθέτει, συμπτύσσει τὰ πρόσωπα γιὰ νὰ χωρέσουν, τὸ τραπέζι ἀπὸ ὀρθογώνιο τὸ κάνει τετράγωνο, παραλείπει νὰ ἀπεικονίσῃ καὶ τὴν ἄλλη πλαϊνὴ ὄψη τοῦ δεξιοῦ κτηρίου, ὅπως ἐπίσης τὴν ἐπιγραφὴ τῆς εἰκόνας τὴ μοιράζει σὲ δυὸ σειρές, ἐνῶ στὴν εἰκόνα τῆς Narbonne εἶναι σὲ μία, καὶ τέλος, ἀπεικονίζει τὸ δεξιὸ πρὸς τὸ θεατὴ ἄγγελο σὲ ἀφύσικη θέση σχετικὰ μὲ τὸ τραπέζι, ἔτσι ποὺ δὲν φαίνεται καθαρὰ ἂν αὐτὸς κάθεται στὸ σκαμνὶ μὲ τὸ ροδαλὶ προσκεφάλαιο, τὸ εἰκονιζόμενο στὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ πίνακα, ἢ πάνω στὸ ἴδιο τὸ τραπέζι, πρᾶγμα ἀδιανόητο βέβαια, καὶ γιὰ τὸν ἱερουργικὸ χαρακτῆρα τῆς σκηνῆς¹. Γιὰ νὰ φτάσῃ πραγματικὰ σ' ἕνα ἱκανοποιητικὸ ἀποτέλεσμα, ὁ ζωγράφος τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου δουλεύει μὲ τὸν κανόνα καὶ τὸ διαβήτη, τόσο ποὺ ἡ σύνθεση ὑποτάσσεται σ' ἕνα πνεῦμα αὐστηρῆς γεωμετρικότητος, ποὺ θὰ καταντοῦσε μιὰ ξηρὴ ἐπανάληψη γεωμετρικῶν σχημάτων καὶ θὰ στεροῦσε τὴν ἐσώτερη ποίηση τῆς σκηνῆς· τοῦτο δὲν γίνεται τελικὰ, χάρη στὴν ἀσφαλτὴ ἀντίληψη τοῦ ἐξώκοσμου χαρακτῆρα τῶν θρησκευτικῶν σκηνῶν ποὺ διαθέτουν οἱ Κρητικοὶ ζωγράφοι, μὲ τὴ σύλληψη καὶ τὴν ἀκίνητοποίησιν μιᾶς μόνο στιγμῆς, τῆς καίριας γιὰ τὴ σημασίαν τῆς σκηνῆς, μὲ τὴν παράλειψιν τῶν κάθε λογῆς βοηθητικῶν στοιχείων ποὺ θὰ διασποῦσαν τὴν προσοχὴ καὶ ὅλα αὐτὰ μέσα στὸν ἀπόκοσμο διάχυτο φωτισμὸ ποὺ ἐκπέμπει τὸ χρυσὸ φόντο τῆς εἰκόνας².

Πέρα ἀπὸ τὴ διάταξιν, γιὰ τὴ μεταγενέστερη χρονολόγησιν τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου σὲ σύγκρισιν μὲ τὶς δυὸ ἄλλες, συνηγοροῦν ὠρισμένα στοιχεῖα τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς: κατ' ἀρχὴν ἡ ἀπόδοσις τῆς πτυχολογίας γίνεται μὲ βάση τὸ γνωστὸ καὶ ἀπὸ τὴν παλαιολόγια περίοδο τρόπο, ὅπου οἱ ἀκμὲς φωτίζονται ζωηρὰ καὶ ἔτσι σχηματίζονται διάφορες φωτισμέναι μικρὲς ἐπιφάνειαι στὰ ἐνδύματα, ἀλλὰ, ἐνῶ ὁ τρόπος αὐτὸς ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὶς τρεῖς εἰκόνες, στὴ Φιλοξενίαν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἔχει ἐφαρμοστῇ μὲ περισσότερη σκληρότητα.

1. Ἡ σύμπτυξις τῶν μορφῶν στὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου δὲν ὀφείλεται μόνο στὴ διάταξιν τῆς συνθέσεως σὲ ὕψος. Ἐμφανίζεται χωρίτερα καὶ σὲ φορητὰ ἔργα μὲ διάταξιν τῆς σκηνῆς κατὰ πλάτος (πρβλ. εἰκόνα Μουσείου Μπενάκη, ἀλλὰ καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Hermitage)· πάντως στὴν εἰκόνα μας ἡ σύμπτυξις εἶναι λιγώτερο ὀργανικὴ.

2. Βλ. Χατζηδάκη, Δώδεκα Βυζ. Εἰκόν., ἀριθ. 3· τοῦ ἰδίου, Icônes, σ. XXXIX.

Τέλος, τὰ πρόσωπα τῶν πέντε μορφῶν ἂν καὶ ὑπακούουν στὶς ἴδιες βασικὰς ἀρχές, ἔχουν δουλευτῇ μὲ διαφορετικὸ τρόπο καὶ στὶς τρεῖς εἰκόνες, ἕνας ἀκόμη λόγος πὺ ἀποκλείει μᾶλλον τὴν τοποθέτησή τους στὴν ἴδια ἀκριβῶς ἐποχὴ. Ἐκεῖνο πὺ μᾶς ξενίζει στὴ Φιλοξενία τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου εἶναι ἡ ἀνιση ποιότητα στὴν τέχνη τῶν προσώπων. Ἀφήνοντας κατὰ μέρος τὸν κεντρικὸ ἄγγελο μιὰ καὶ τὰ χρώματα ἔχουν πέσει σὲ πολλὰ σημεῖα καὶ δίνουν τὴν ἐντύπωση κάπως παλαιότερης δημιουργίας, τὰ πρόσωπα τοῦ ἀριστεροῦ ἀγγέλου καὶ τοῦ Ἀβραάμ εἶναι πολὺ περισσότερο ἀξιόλογα ἀπὸ ὅ,τι τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου καὶ τῆς Σάρας. Ὁ ἀριστερὸς ἀγγελος μὲ τὸν κασιτανοπράσινο προπλάσμο καὶ τὴν ἀπαλὴ μετάβαση ἀπὸ τὶς σκοτεινότερες στὶς φωτεινὲς ἐπιφάνειες παρουσιάζει τὴ σμαλτώδη διαφάνεια τῶν παλαιολόγειων ἔργων. Ὁ Ἀβραάμ, ρωμαλέα μορφὴ, ἀποδίδει πιστὰ τὸν πατριάρχη τῆς Βίβλου, ἔτσι ὅπως μᾶς τὸν παρᾶδωσε ἡ εἰκονογραφία ἀπὸ τὰ παλαιότερα χειρόγραφα τῆς *Γενέσεως*, ἴσως λίγο περισσότερο γήινο καὶ λιγώτερο γηρασμένο· μὲ τὶς ἀπὸτομες ἐναλλαγὲς ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά θυμίζει λίγο στὸ πρόσωπο τὰ ἔργα τῆς λεγόμενης Μακεδονικῆς σχολῆς, ἂν καὶ ἡ ἀντίστοιχη μορφὴ ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς Θυσίας στὴν Περιβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ¹ βρίσκεται πολὺ κοντὰ του. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά, τὰ πρόσωπα τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου καὶ τῆς Σάρας παρουσιάζουν καθαρὰ τὴν καλλιγραφημένη ἀπόδοση τῶν καθ' αὐτὸ μεταβυζαντινῶν ἔργων. Μὲ δούλεμα ὁμοιόμορφο, ἐνιαῖο, χωρὶς ἀπαλὴ μετάβαση ἀπὸ τὴ σκοτεινὴ στὴ φωτιζόμενη ἐπιφάνεια, μὲ λεπτὰ φῶτα γιὰ νὰ διαγράψουν τὴ μύτη καὶ τὸ περίγραμμα τῶν ματιῶν, ἔχουν γίνει χωρὶς ἔξαρση. Ὁ ζωγράφος μοιάζει σὰν νὰ δουλεύῃ μηχανικὰ μεταβαίνοντας ἀπὸ τὸ ἕνα πρόσωπο στὸ ἄλλο χωρὶς τὴν ἀπαιτούμενη διαφοροποίηση στὴν ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν τῶν δυὸ μορφῶν.

Στὴν εἰκόνα τῆς Narbonne οἱ μορφές, διατηρῶντας περισσότερο τὴν ἀκαδημαϊκὴ τελειότητα παλαιότερων ἔργων, ἔχουν παρ' ὅλα αὐτὰ ἀποδοθῇ στεγνά, χωρὶς παλμό, πρᾶγμα πὺ σημαίνει τὴν ὅλο καὶ μεγαλύτερη ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὶς προγενέστερες δημιουργίες.

Ἡ εἰκόνα τέλος τοῦ Hermitage διατηρεῖ περισσότερο τὴν παλαιολόγια τεχνικὴ τὴ γνωστὴ κυρίως ἀπὸ μιὰ μικρὴ σειρὰ ἔργων, ὅπως ἡ λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνα² στὴν Accademia τῆς Βενετίας. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ἔχει ἐφαρμοστῇ ἐδῶ μὲ μεγαλύτερη ξηρότητα. Εἶναι ἡ μόνη ἀπὸ τὶς τρεῖς πὺ διατηρεῖ τὸν ἀπόκοσμο χαρακτῆρα τῶν παλαιολόγειων ἔργων.

Ἀπὸ τὴ σύγκριση τῶν εἰκόνων αὐτῶν δὲν μένει καμμιά ἀμφιβολία ὅτι πρόκειται ἀκριβῶς γιὰ ἕνα καὶ μόνο πρότυπο πὺ ἀντιγράφηκε ἀπὸ τοὺς ἐκτελεστὲς τῶν τριῶν ἔργων Φιλοξενίας μὲ τὴν ἐκπληκτικὴ ὁμοιότητα.

1. Πρβλ. Millet, Mistra, πίν. 113, 3.

2. Πρβλ. προχ. Lazarev, Istorija II, πίν. 350.

Μόνο κυρίως μετά από παρατήρηση τῆς τεχνικῆς μὲ τὴν ὁποία ἔχουν ἐκτελεσθῇ, θὰ μπορούσε νὰ ἀποφανθῇ κανεὶς ὅτι παλαιότερη εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Hermitage, γύρω στὰ τέλη τοῦ 15^{ου} αἰώνα, μετὰ ἔρχεται ἡ εἰκόνα τῆς Narbonne στὴν ἀρχὴ τοῦ 16^{ου} αἰώνα καὶ τελευταία ἡ Φιλοξενία τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου στὴν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ αἰώνα, πάντως χωρὶς μεγάλη χρονολογικὴ διαφορὰ ἀπὸ τὴν εἰκόνα τοῦ Μουσείου τῆς Narbonne.

Τῇ βαθμιαίᾳ ἐξέλιξιν τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, ἔτσι ὅπως τὸν εἶδαμε νὰ ὁλοκληρώνεται στὸ 14^ο αἰώνα, δὲν μπορούμε νὰ παρακολουθήσουμε μὲ βεβαιότητα καὶ τοῦτο γιατί τὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ χρονολογηθοῦν ἀκριβῶς στὸ 15^ο αἰώνα εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτα. Στὴ μεταβατικὴ αὐτὴ περίοδο ἀνήκει πιθανώτατα τὸ σωζόμενο παναγιάριο ἀπὸ τὸ Bargello τῆς Φλωρεντίας. Ὁ Lazarev¹ τὸ τοποθετεῖ στὶς ἀρχὲς τοῦ 15^{ου} αἰώνα. Ἡ παράσταση αὐτὴ ἔχει ἤδη τὰ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα συναντήσαμε στὸν τύπο τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου. Δὲν λείπει ἀκόμη καὶ τὸ ποτήρι πάνω στὸ στόμιο τῆς φιάλης. Πραγματικά, ἡ σύνθεση τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἔχει βρῆ ἔδω τὴν ὀριστικὴν της ἔκφραση, πέρα ἀπὸ τὴν ὑποταγὴ τῶν μορφῶν στὴν αὐστηρὰ κυκλικὴ διάταξιν ποὺ ἐπιβάλλει τὸ σχῆμα τῆς εἰκόνας. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἐπίσης κυκλικὴ παράσταση τῆς Φιλοξενίας ἀπὸ τὴ μεγαλύτερη εἰκόνα «*Ἐπὶ σοὶ χαίρει*» ποὺ βρίσκεται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο καὶ πιθανώτατα ἀνήκει στὴν ἐποχὴ αὐτή, παρουσιάζει ἤδη διαμορφωμένο τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τῆς εἰκόνας μας. Κάνει ἐντύπωση ἀκόμη ὅτι ὑπάρχει καὶ ἔδω ἀπόλυτη ἀντιστοιχία τῶν χρωματισμῶν στὰ ἐνδύματα μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, ὅπως τὸν εἶδαμε ἀπὸ κοντὰ στὶς τρεῖς συγγενικὲς εἰκόνες καὶ ὅπως ἀκριβῶς διαμορφώθηκε στὸν Ἀθω κατ' ἀρχὴν ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα κέντρα, ὅπου ἀνθήσεῖ ἰδιαίτερα ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ, εἶχε μεγάλῃ ἀκτινοβολία σὲ σύγχρονα καὶ μεταγενέστερα μνημεῖα, ὅχι μόνο στὰ καθ' αὐτὸ ἑλληνικὰ πλαίσια, ἀλλὰ καὶ στὶς βαλκανικὲς χώρες². Ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἔγιναν ἀναμφισβήτητα σὲ ἑλληνικὸ ἔδαφος μετὰ τὴν Ἀλωση, θὰ ἀναφέραμε μιὰ ὥραία φορητὴ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Κερκύρας³ (Πίν. 37.2), μὲ ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς παλαιολογείας ἐπιβιώσεως τοῦ προτύπου στὸ 16^ο αἰώνα, τὴν κατεστραμμένην τώρα

1. Lazarev, Byz. Icons., σ. 256, πίν. IV, D' τοῦ ἰδίου, Feofan, σ. 28. Ὁ Bettini (Pittura Bizantina, I (1938), σ. 55, 56 - 57) χρονολογεῖ τοῦτο στὸ 14^ο αἰώνα.

2. Βλ. καὶ Grabar, La peinture religieuse, σ. 98, 296.

3. Ἀνέκδοτον.

εικόνα τοῦ παλαιοῦ Μουσείου τῆς Ζακύνθου (Πίν. 39.2), καὶ τὴν ἀκριβῶς ὁμοιά της τῆς Συλλογῆς Μ. Καλλιγᾶ (Πίν. 39.1)· τὴν εἰκόνα πάνω ἀπὸ τὴ θύρα τῆς Προθέσεως στὸ Παρεκκλήσι τῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Ἀγίου Ἰωάννου Θεολόγου τῆς Πάτμου καὶ μία ἄλλη ἀπὸ τὸ Θησαυροφυλάκιο τῆς Ἰδίας Μονῆς· τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μὲ τὴν παράσταση ἑνὸς χερουβείμ στὸ κάτω μέρος (Ἀριθ. εὑρετ. 2847 καὶ ταξιν. 1720), τέλος δὲ τὴ νεώτερη ἀκόμα εἰκόνα τῆς Συλλογῆς Seltman.

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ εἰκόνα Φιλοξενίας, ἡ ὁποία ἀνήκει στὸν κ. Γ. Μελά¹ (Πίν. 38.2). Πρόκειται γιὰ μιὰ σοφὴ ἀλλὰ ταυτόχρονα χαριέστατη προσαρμογὴ τοῦ γνωστοῦ μας βυζαντινοῦ εἰκονογραφικοῦ προτύπου στὴν αἰσθητικὴ παράδοση τῆς Δυτικῆς ζωγραφικῆς. Τοῦτο φαίνεται κυρίως στὸ πλάσιμο καὶ γενικώτερα στὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων.

Ὁ τύπος αὐτός, μὲ τὴ σοφὴ χρησιμοποίησιν τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, τὴν οἰκονομίαν σὲ δευτερεύοντα βοηθητικὰ στοιχεῖα, τὴν ἐλληνιστικὴν ἀπόδοση τῆς πυχολογίας, δίνει ἕνα ἀκόμη παράδειγμα γιὰ τὴ σταθερότητα, μὲ τὴν ὁποία οἱ πανάρχαιες ἐλληνικὲς αἰσθητικὲς ἀρχὲς ἀφομοιώθηκαν καὶ ἐγίναν βίωμα τῆς Βυζαντινῆς τέχνης μέχρι καὶ τῶν μετὰ τὴν Ἀλωση χρόνων.

ΝΤΟΥΛΑ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ - ΜΟΥΡΙΚΗ

1. Τοὺς κυρίους Μ. Καλλιγᾶ καὶ Γ. Μελά εὐχαριστῶ θερμῶς, γιατί μοῦ ἐπέτρεψαν νὰ περιλάβω στὴ μελέτη μου τίς εἰκόνες Φιλοξενίας ἀπὸ τίς Συλλογές τους.



Εικόνα Βυζαντινού Μουσείου Ἀθηνῶν.



Εικόνα Μουσείου Hermitage Λένινγκραντ.



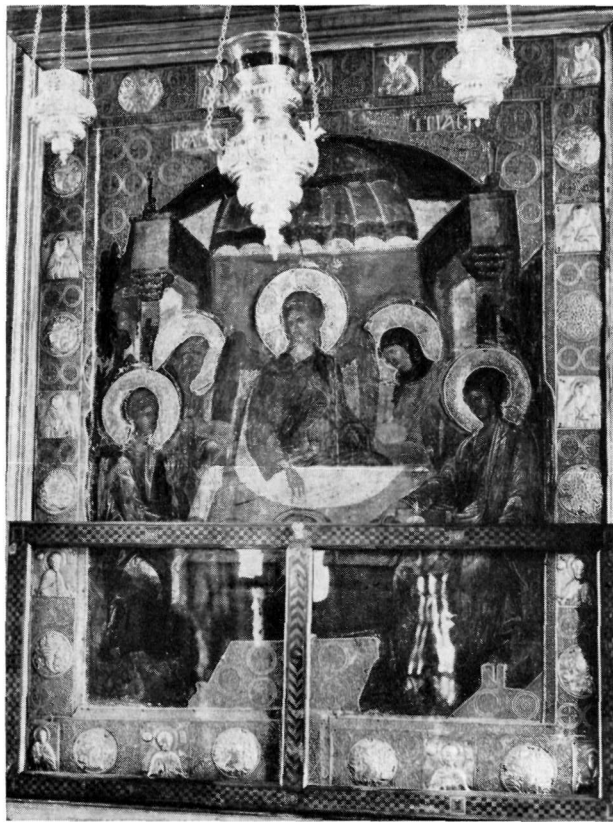
Ελζόνα Μουσείου Narbonne.



1. Μικρογραφία χειρογράφου Καντακουζηνού (Paris. Gr. 1242).



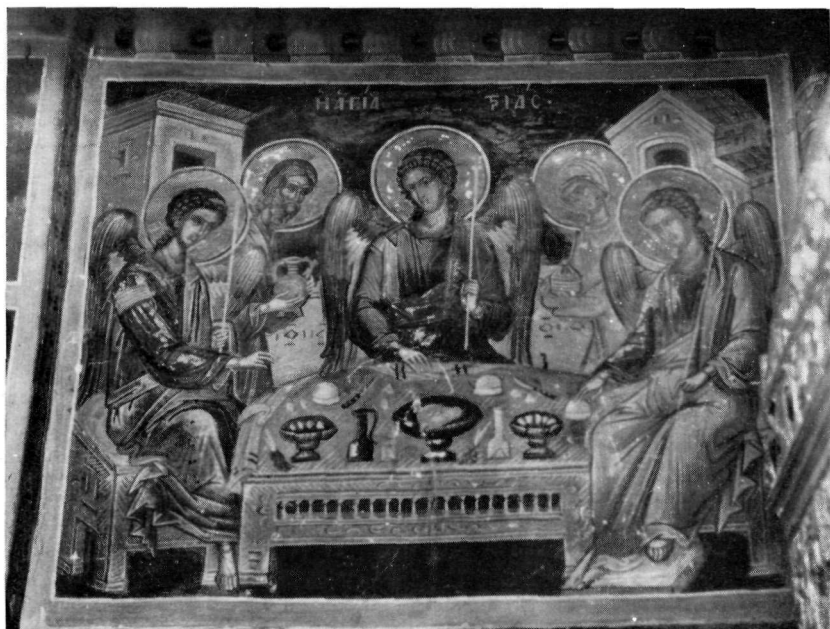
2. Εικόνα Μουσείου Μπενάκη.



1. Εικόνα Καθολικού Μ. Βατοπεδίου.



2. Εικόνα Μουσείου Κερκύρας.



1. Τοιχογραφία Καθολικοῦ Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων.



2. Εἰκόνα Συλλογῆς Γ. Μελά.



1. Εικόνα Συλλογῆς Μ. Καλλιγᾶ.



2. Εικόνα Παλαιοῦ Μουσείου Ζαζύνθου.

R É S U M É

LA REPRÉSENTATION DE LA PHILOXÉNIE D'ABRAHAM DANS UNE ICÔNE DU MUSÉE BYZANTIN D'ATHÈNES

(Pl. 33-39).

Une icône de la *Philoxénie* d'Abraham au Musée Byzantin d'Athènes (No d'inv. 115) (Pl. 33) est à rapprocher tout particulièrement de deux icônes semblables appartenant au Musée de l'Hermitage à Leningrad (Pl. 34) et au Musée de Narbonne (Pl. 35). Ces trois icônes accusent une telle parenté du point de vue de l'iconographie et du style qu'il est naturel d'en présumer l'existence d'un prototype commun. Ce prototype iconographique pourrait sans nul doute remonter à l'époque des Paléologues, précisément au 14ème s., et se rattacherait aux créations artistiques inspirées de la Capitale. Les monuments suivants, à savoir : a) La miniature des Œuvres théologiques de Jean Cantacuzène (Bibliothèque Nationale de Paris, Gr. 1242) (Pl. 36.1), b) la fresque de l'arc de l'abside de la Péribleptos à Mistra, c) une icône portative au Monastère de Vatopédi au Mont Athos (Pl. 37.1) et, d) l'icône du Musée Bénaki (Pl. 36.2), tous les quatre datés ou datables du 14ème s., nous aident à formuler les principaux caractères iconographiques du prototype en question. Il s'agit de : a) la forme carrée ou rectangulaire de la table, b) la façon, toujours la même, dont la « nappe-serviette » est étendue sur la table, c) l'omission du nimbe crucigère et du rouleau porté par les anges dans des compositions antérieures, d) la main de l'ange du milieu posée sur la table, e) la tête de l'ange central légèrement inclinée vers la gauche, f) la position particulière du pied gauche de l'ange de droite, constamment détaché du sol, g) la façon, toujours la même, dont le *chiton* et l'*himation* recouvrent les corps des anges, h) la place symétrique d'Abraham et de Sara à droite et à gauche de l'ange du milieu et, i) l'absence de l'épisode de l'immolation du veau et de la représentation d'un ou de plusieurs animaux dans la composition.

Parmi les traits stylistiques, communs aux quatre représentations de la *Philoxénie*, on pourrait comprendre : a) la grâce et l'allure hellénistiques des anges, b) le riche décor architectural qui encadre la scène.

Les traits notés ci-dessus, employés à maintes reprises à l'époque antérieure au 14ème s., mais jamais tous à la fois, appartiennent à la période paléologienne, apte à créer un nouveau type iconographique conforme aux conceptions esthétiques de l'époque.

Le prototype paléologien est fidèlement suivi par les peintres des trois icônes en question et l'imitation va jusqu'aux moindres détails, mais ces icônes témoignent d'une certaine sécheresse d'expression, d'une stylisation linéaire des formes et d'un air d'imitation servile, qui n'ont rien à voir avec la « grande peinture » de l'époque des Paléologues. D'ailleurs, les traits du prototype paléologien sont relevés, tels quels, pendant la période postérieure à la prise de Constantinople, notamment pendant la 1^{ère} moitié du 16^{ème} s., époque de floraison exceptionnelle de la peinture de l'École crétoise, sous l'influence de la personnalité rayonnante de son grand maître, Théophane. Les icônes du Musée Byzantin, de l'Hermitage et de Narbonne se rapprochent particulièrement des créations artistiques de ce peintre et de son école, notamment des compositions analogues du Catholicon de Lavra (1535), de Dionysiou (1547) et de Dochiariou (1568) au Mont Athos, et du Catholicon de la Transfiguration (1552), (Pl. 38.1) aux Météores. D'autre part, on rencontre les divers détails iconographiques de ces trois icônes dans une série de peintures murales et d'icônes portatives qui sont toutes datées de la 1^{ère} moitié du 16^{ème} s.

En conclusion, on pourrait dater l'icône du Musée Byzantin — qui d'ailleurs paraît être inférieure aux deux autres du point de vue artistique — de la 1^{ère} moitié du 16^{ème} s., placer la *Philoxénie* de Narbonne au début du siècle et l'icône de l'Hermitage, à la fin du 15^{ème} s., icône qui s'apparente le plus aux créations paléologiennes tant par le style que par la technique.

Il serait difficile de voir la transition des œuvres du 14^{ème} s. à la production artistique de la 1^{ère} moitié du 16^{ème} s., et cela à cause du nombre très restreint des monuments datés du 15^{ème} s. Une petite icône de l'ancienne Collection Carrand au Musée de Bargello à Florence et la minuscule représentation circulaire dans l'icône « *En toi se réjouit* » au Musée Byzantin, lesquelles, selon toute probabilité, pourraient remonter au 15^{ème} s., montrent le type déjà formé.

Le type iconographique étudié a connu un grand essor à l'époque postbyzantine. On pourrait citer entre autres l'icône du Musée de Corfou (Pl. 37.2), l'icône disparue de l'ancien Musée de Zante (Pl. 39.2) et celles des Collections particulières des MM. M. Kalligas (Pl. 39.1) et G. Melas (Pl. 38.2).

DOULA CHARALAMBOUS - MOURIKI