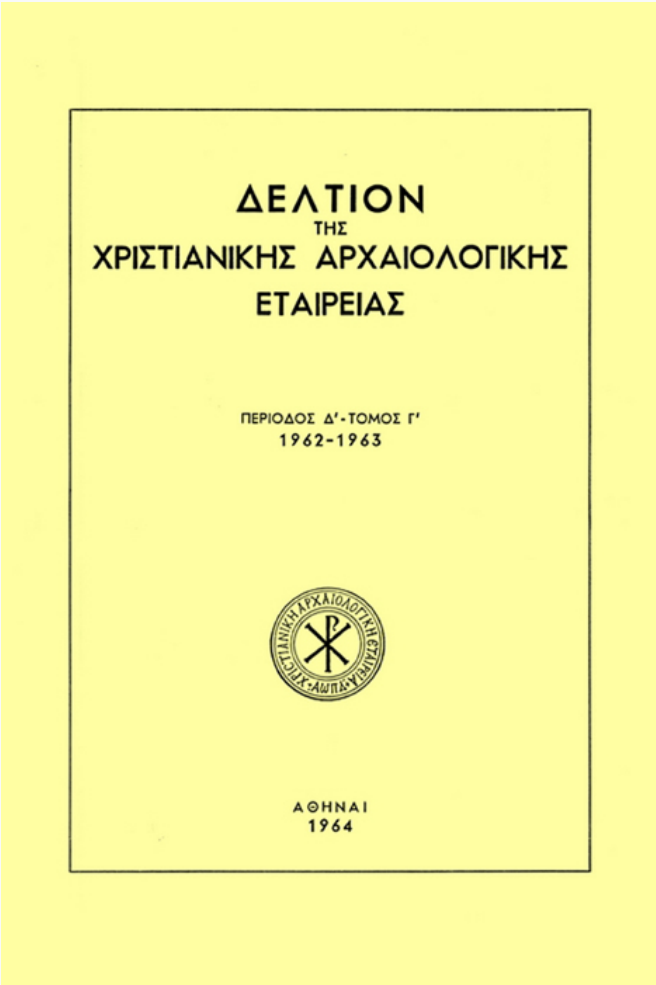
ePublishing
ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE

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

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

https://epublishing.ekt.gr | **e-Εκδότης:** EKT | **Πρόσβαση:** 24/01/2026 02:22:16

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

ΕΘΝΙΚΟ ΚΕΝΤΡΟ ΤΕΚΜΗΡΙΩΣΗΣ
NATIONAL DOCUMENTATION CENTRE
e-Publishing

www.deltionchae.org

Η ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΗΣ ΦΙΛΟΞΕΝΙΑΣ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ ΣΕ ΜΙΑ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΥ ΜΟΥΣΕΙΟΥ

(Πίν. 33 - 39).

Ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραὰμ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ λίγα θέματα τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης πού, χάρη 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 ποὺ παράθεσε ὁ Ἀβραὰμ στοὺς τρεῖς Ἀγγέλους κοντὰ στὴν *«δρῦν τὴν Μαμβρῆ»*. Ἡ παράσταση αὐτὴ θὰ ἀποτελέση γιὰ πολλοὺς αἰῶνες τὴ συμβολικὴ ἀπόδοση τῆς παρουσίας τῆς Ἁγίας Τριάδος.

Ἡ εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραὰμ[1] (Πίν. 33), ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήση στὴ μικρὴ αὐτὴ μελέτη, ἀγοράστηκε στὴ Ζάκυνθο καὶ βρίσκεται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν ἀπὸ τὸ 1915. Φέρεται μὲ ἀριθμοὺς εὑρετηρίου 115 καὶ ταξινομήσεως 90[2]. Οἱ διαστάσεις της εἶναι 0,72×0,57. Ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ σανίδες, μὲ πλαίσιο σκαλισμένο στὸ ἴδιο τὸ ξύλο τῆς εἰκόνας. Ἡ παράσταση, ἀφοῦ κάλυψε τὸ σκαφωτὸ τμῆμα τοῦ πίνακα, ἁπλώθηκε καὶ πάνω στὴν κορνίζα μόνο πού, ὅ,τι φαίνεται σήμερα στὸ δεξιὸ ἄκρο, ἔχει συμπληρωθῆ πρόσφατα[3].

Τρεῖς ἄγγελοι καθισμένοι γύρω ἀπὸ ἕνα τετράγωνο τραπέζι φορτωμένο μὲ σκεύη καὶ ἐδέσματα, ὁ Ἀβραὰμ καὶ ἡ Σάρα, δυὸ μακρόστενα κτήρια στὶς ἄκρες κι' ἀκόμα δυὸ δέντρα δημιουργοῦν μιὰ κλειστὴ γεωμετρικὴ σύνθεση, ποὺ 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 πολύτιμες συμβουλές τους. Εὐχαριστῶ ἐπίσης ἰδιαίτερα τὴν κυρίαν Ἄννα Χατζηνικολάου, Ἐπιμελήτρια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, γιὰ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὴ βοήθειά της.

2. Ἔχει περιληφθῆ στὸ Λεύκωμα τῶν Δώδεκα Βυζαντινῶν Εἰκόνων, ποὺ 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 ἔγινε ἀπὸ τὸ ζωγράφο - συντηρητὴ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου κ. Τ. Μαργαριτώφ.

μέση ἐπάνω, ἡ ἐπιγραφὴ σὲ δυὸ σειρές: [Η ΕΝ ΤΗ Σ]ΚΗΝΗ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ [Τ]ΗΣ ΖΩ|[ΑΡ]ΧΙΚΗΣ ΤΡΙΑΔΟΣ ΦΑΝΕΡΩΣΙΣ.

Πέρα ἀπὸ μιὰ σχετικὴ φθορά, ποὺ παρουσιάζει τὸ πρόσωπο τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, τὰ χρώματα τῆς εἰκόνας διατηροῦνται πολὺ καλά. Στὴν πρώτη ἐντύπωση, κυριαρχεῖ ὁ χρυσὸς κάμπος καὶ οἱ χρυσοὶ φωτοστέφανοι σὲ ὅλες τὶς μορφὲς μόνο πού, στὸν κεντρικὸ ἄγγελο, στὸν Ἀβραὰμ καὶ στὴ Σάρα, προβάλλονται στὸν ἴδιο τὸν κάμπο καὶ γίνονται ἕνα μαζί του. Ἔπειτα γίνεται φανερὴ ἡ πλούσια χρωματικὴ ποικιλία τοῦ πίνακα ποὺ οὐσιαστικὰ δὲν εἶναι παρὰ παραλλαγὲς λίγων βασικῶν χρωμάτων σὲ διαφορετικοὺς ὅμως 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 ἑνότητες ἀποτελοῦν τὸ ἱμάτιο, ὁ χιτώνας καὶ ὁ μανδύας ἀντίστοιχα στὸ δεξιὸ ἄγγελο, στὸ μεσαῖο καὶ στὸν Ἀβραάμ, σὲ κοκκινωποὺς τόνους· ὁ χιτώνας 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 ἰσορρόπηση στὴ χρωματικὴ ἐντύπωση ποὺ προκαλεῖ ἡ ἄφθονη χρήση θερμῶν τόνων, χρησιμεύει τὸ πράσινο χρῶμα, λαδὶ στὸ δάπεδο, σὲ τόνους ἀμύγδαλου στὸ ἱμάτιο τοῦ ἀριστεροῦ ἀγγέλου, κυπαρισσὶ στὰ δυὸ δέντρα. Καὶ τὸ ἁρμονικὸ σμίξιμο τῶν πλούσιων αὐτῶν, ἀλλὰ μουντῶν, θὰ λέγαμε, χρωματικῶν τόνων, γίνεται γύρω ἀπὸ τὴν πλατειὰ ἐπιφάνεια τοῦ τετράγωνου τραπεζιοῦ, σὲ ἄτονο πορτοκαλλὶ χρῶμα ποὺ ἡ ἔντασή του μετριάζεται ἀκόμα πιὸ πολὺ ἀπὸ τὸ σταχτὶ χειρόμακτρο καὶ τὰ σκοῦρα σκεύη, ποὺ 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 νωρίς, διαμορφώθηκε γιὰ τὴν ἀπόδοση τῆς σκηνῆς αὐτῆς. Ἀνάμεσα ὅμως ἀπὸ πολυάριθμες παραστάσεις τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, ποὺ ἀνήκουν εἴτε στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ εἴτε σὲ φορητὰ ἔργα, δυὸ μόνο φορητὲς εἰκόνες, στὸ Hermitage [1] (Πίν. 34)

1. Βλ. Punin, Russkaja ikona, I, Πετρούπολις 1914, σ. 7 καὶ 31 (ἔγχρ. πίν.). D. Ainalov, Vizantiskaja Živopis XIV veka (Ἡ Βυζαντινὴ Ζωγραφικὴ τοῦ 14ου αἰ.), Πετρούπολις 1917 (ρωσ.), σ. 90-91, πίν. XXXIV, 2. O. Wulff-M. Alpatov, Denkmäler der Ikonenmalerei, Δρέσδη 1925, σ. 131-132, 274, εἰκ. 52. V. Lazarev, Byzantine Icons of the Fourteenth and Fifteenth Centuries, Burlington Mag., LXXI (1937), σ. 256. Πρβλ. καὶ Ch. Diehl, Ma-

καὶ στὸ Μουσεῖο τῆς Narbonne[1] (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 Ἀβραὰμ 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 ἀκρίβεια καὶ στὰ τρία ἔργα, ὥστε δὲν μένει καμμιὰ ἀμφιβολία ὅτι, καὶ στὴν περίπτωση ποὺ τὸ ἀρχαιότερο δὲν ἀντιγράφεται ἀπὸ τὰ δυὸ ἄλλα, ὅλα μαζὶ ἀκολουθοῦν ἕνα παλαιότερο κοινὸ εἰκονογραφικὸ πρότυπο.

Ἀναζητῶντας τὴν ἀρχὴ τοῦ προτύπου τῶν τριῶν συγγενικῶν εἰκόνων Φιλοξενίας σὲ παλαιότερες δημιουργίες, μποροῦμε νὰ σταθοῦμε μόνο στὶς παλαιολόγειες παραστάσεις τοῦ 14ου αἰώνα 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 χάρη σὲ ἀσφαλῆ κριτήρια τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας μποροῦμε νὰ τοποθετήσουμε σὲ χρονικὰ ὅρια σχετικὰ περιωρισμένα, εἶναι τὰ ἀκόλουθα: α) ἡ τοιχογραφία ποὺ καλύπτει τὸ ἡμικυκλικὸ μέτωπο πάνω ἀπὸ τὴν ἀψῖδα στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ[3], καὶ

---

nuel d'art Byzantin (2α 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, Βερολῖνο 1931, σ. 56-57. Α. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλογος Εἰκόνων, Ἀθῆναι 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 Sobranii 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, Λονδῖνο 1937, σ. 34, ὑποσ. 3.

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

3. Βλ. Μ. Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, β' ἔκδ., Ἀθήνα 1956, πίν. 18. — Δυστυχῶς μόνο γενικὴ ἰδέα γιὰ τὴ διάταξη καὶ τὴν εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς μποροῦμε νὰ ἔχουμε ἐξ αἰτίας τῆς κακῆς της 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-

χρονολογεῖται μέσα στὴ δεύτερη πεντηκονταετία τοῦ 14ου αἰώνα[1]· τὸ μνημεῖο αὐτό, ὅπως εἶναι γνωστό, ἀντανακλᾶ κατ' ἐξοχὴν τὴν παλαιολόγεια ἀναγεννητικὴ τέχνη στὸ Δεσποτᾶτο, β) ἡ εἰκόνα μὲ τὴ Φιλοξενία ἀπὸ τὸ προσκυνητάρι τῆς Μονῆς Βατοπεδίου[2] (Πίν. 37.1), ἡ ὁποία τοποθετεῖται πρὶν ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα[3] καὶ γ) ἡ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Μπενάκη[4] (Πίν. 36.2), μὲ χρονολόγηση γύρω στὰ τέλη τοῦ αἰώνα αὐτοῦ[5]. Καὶ τὰ δυὸ φορητὰ ἔργα, γιὰ τὴ λεπτότητα στὸ σχέδιο καὶ τὴν τελειότητα στὴν ἐκτέλεση, συνδέονται ἀναμφισβήτητα μὲ τὴ μεγάλη τέχνη τῆς Πρωτευούσης.

Καὶ στὶς τέσσαρες παραστάσεις Φιλοξενίας τοῦ 14ου αἰώνα, ἡ σκηνὴ ἀναπτύσσεται συνήθως σὲ πλάτος[6] γύρω ἀπὸ ἕνα ὀρθογώνιο ἢ τετράγωνο τραπέζι· ὁ μεσαῖος ἄγγελος, στὸν κεντρικὸ ἄξονα, μὲ ἐλαφρὴ κλίση τῆς

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

1. Βλ. Α. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα τῆς Θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἅλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 33, ὅπου οἱ τοιχογραφίες χρονολογοῦνται μεταξὺ 1375/1385· ἐδῶ ἀναγράφεται καὶ ἡ χρονολόγησή τους ἀπὸ ἄλλους ἐρευνητὲς ποὺ κυμαίνεται ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου ἕως τὶς ἀρχὲς τοῦ 15ου αἰώνα.

2. Βλ. M. 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. N. Kondakov, Pamiatniki Christianskogo iskusstva na Afone (Μνημεῖα τῆς Χριστιανικῆς τέχνης στὸν Ἄθω), Πετρούπολις 1902 (ρωσ.), σ. 186 καὶ 188, εἰκ. 21 καὶ Millet, Recherches..., σ. 682.

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

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

5. Βλ. Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἀνωτ., σ. 6.

6. Ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ἡ εἰκόνα τοῦ Βατοπεδίου, ὅπου ἡ σύνθεση ἀναπτύσσεται σὲ ὕψος. Ἡ σὲ ὕψος διάταξη τῆς σκηνῆς (βλ. καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου), παράλληλα μὲ τὴ διάταξη σὲ πλάτος, ὑποδηλώνει ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας δὲν εἶχε καθωρισμένη θέση μέσα στὸ ναό, ἂν καὶ γιὰ τὶς λεπτὲς εἰκόνες μὲ τὴ διάταξη σὲ πλάτος, εἶναι βέβαιο ὅτι ἔπαιρναν πάντα θέση στὸ τέμπλο, πάνω ἀπὸ τὴ θύρα ποὺ ὁδηγεῖ στὴν Πρόθεση (βλ. A. Chadzinicolaou-Marava, Patmos, Collection de l'Institut Français d'Athènes, 63 (1957), σ. 49, πίν. XXX καὶ M. 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 ἴδια θέση θὰ εἶχε ἀσφαλῶς μιὰ εἰκόνα Φιλοξενίας ἀπὸ τὸ παλαιὸ Μουσεῖο τῆς Ζακύνθου, ποὺ ἔχει καῆ τώρα (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 ἀριστερά[1], μὲ τὰ φτερὰ συμμετρικὰ ἀνοιγμένα, ἀκουμπάει τὸ δεξί του χέρι στὸ τραπέζι, ἐνῶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ σκῆπτρο ποὺ ἀπολήγει σὲ κρινάνθεμο. Τὴν κεντρικὴ μορφὴ πλαισιώνουν στὶς δυὸ στενὲς πλευρὲς τοῦ τραπεζιοῦ οἱ δυὸ ἄλλοι ἄγγελοι, ποὺ κάθονται σχεδὸν ἀντικρυστά. Ὁ ἀριστερὸς κάθεται κανονικά, σχετικὰ μὲ τὸ τραπέζι, προβάλλοντας τὸ δεξί του πόδι παράλληλα μὲ τὸ πόδι τοῦ τραπεζιοῦ, ἐνῶ ἀντίθετα, ὁ δεξιὸς ἄγγελος, μὲ τὸ σῶμα περισσότερο στραμμένο πρὸς τὸ θεατή, πατάει μὲ τὸ δεξὶ πόδι πάνω στὸ ὑποπόδιο, ἀφήνοντας τὸ ἀριστερὸ νὰ αἰωρῆται. Στὶς περισσότερες περιπτώσεις, ἀνάμεσα στοὺς ἀγγέλους, ὁ Ἀβραὰμ καὶ ἡ Σάρα, ὄρθιοι, σὲ αὐστηρὴ τελετουργικὴ στάση, περιποιοῦνται τοὺς ξένους τους. Στὸ βάθος ἢ στὶς ἄκρες, ἑλληνιστικὰ κτήρια, μὲ πλούσιο ἀρχιτεκτονικὸ διάκοσμο, συνδέονται μερικὲς φορὲς μὲ χαμηλὸ τοῖχο.

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

Στὶς τέσσαρες προαναφερθεῖσες παραστάσεις μὲ τὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραὰμ παρατηρεῖται ἡ προτίμηση γιὰ τὴν ὀρθογωνισμένη διάταξη τῆς σκηνῆς· 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 ἡμικυκλικὲς[2] ἢ κυρτὲς[3] ἐπιφάνειες, εἴτε ἀπὸ τὴ διάταξη τῆς σκη-

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

2. Πρβλ. Ἅγιο Βιτάλιο Ραβέννας, 6ος αἰ. (βλ. προχ. Lazarev, Istorija II, πίν. 30)· Qaranleq Kilisse Καππαδοκίας, 11ος αἰ. (G. de Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Παρίσι 1932, Texte I, 2, σ. 409, ὑποσ. 4)· Tchareqle Kilisse Καππαδοκίας, 11ος αἰ. (Jerphanion, ἔνθ' ἀνωτ., Λεύκωμα, II, πίν. 128, 1)· παρεκκλήσι Παναγίας Μονῆς Ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου Πάτμου, ἀρχὲς 13ου αἰ. (A. Orlandos, 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. Frolow, Fasc. I, Παρίσι 1954, πίν. 30, 5)· Περίβλεπτο Μυστρᾶ (Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, πίν. 18)· ἐκκλησιὰ Ἁγίου Γεωργίου Ἀρτοῦ Ρεθύμνης Κρήτης, 1401 (Ν. Δρανδάκη, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναΐσκος τοῦ Ἁγίου Γεωργίου, Κρητ. Χρον., ΙΑ' (1957), σ. 75, πίν. Β, 2) καὶ πολυάριθμες ἀκόμα ἐκκλησίες στὴν Κρήτη (βλ. καὶ Μ. Χατζηδάκη, Τοιχογραφίες στὴν Κρήτη, Κρητ. Χρον., Ϛ' (1952), σ. 64).

3. Πρβλ. Ἅγιο Δημήτριο Κατσούρη Ἄρτας, 12ος αἰ. (Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχαιολ. Ἑταιρ. κατὰ τὸ 1954, σ. 63)· Σοπότσανη, γύρω στὰ 1260 (Millet-Frolow,

νῆς σὲ παναγιάρια[1], ποὺ συχνὰ εἰκονίζουν στὴ μιὰ πλευρὰ τὸ θέμα αὐτό.

Τὰ κοινὰ εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα, ποὺ συναντοῦμε στὰ παλαιολόγεια αὐτὰ μνημεῖα, εἶναι:

α) Τὸ ὀρθογώνιο ἢ τετράγωνο λεπτὸ τραπέζι· ἀντίθετα, στὶς περισσότερες περιπτώσεις, τὸ τραπέζι στὴν παράσταση τῆς Φιλοξενίας εἶναι ἢ κυκλικὸ[2] ἢ συνήθως ἡμικυκλικό[3], ἀλλὰ καὶ ὅταν ὑπάρχη ὀρθογώνιο τρα-

---

Album, Fasc. II, Παρίσι 1957, πίν. 6.3) καὶ Μεταμόρφωση τοῦ Novgorod, 1378, ἀπὸ τὸ Θεοφάνη τὸν Ἕλληνα (V. Lazarev, Feofan Grek i ego škola (Ὁ Θεοφάνης ὁ Ἕλληνας καὶ ἡ σχολή του), Μόσχα 1961 (ρωσ.), σ. 40, πίν. 23). — Στὴν τοποθέτηση τῆς σκηνῆς σὲ ἡμικυκλικὲς ἢ κυρτὲς ἐπιφάνειες συνετέλεσε καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραὰμ 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 παναγιάριο 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 ποὺ 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 Ἐσφιγμένου (πίν. CLII)). Βλ. καὶ O. Tafrali, Le trésor Byzantin et Roumain du monastère de Poutna, Παρίσι 1925, Λεύκωμα, πίν. XVII. Πρβλ. ἐπίσης μιὰ μικρὴ στρογγυλὴ εἰκόνα ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ 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 Ἀβραὰμ τῆς γνωστῆς εἰκόνας «*Ἐπὶ σοὶ χαίρει*» τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (ἀριθ. ταξ. 134) (G. de Jerphanion, Icône du Musée Chrétien d'Athènes, Byz. Zeit., 30 (1930), σ. 609, πίν. XII, καὶ Β. Κώττα, Περὶ σπανίας παραστάσεως τῆς Θεοτόκου ἐπὶ εἰκόνος τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν, Ἀρχαιολ. Ἐφημ., Τόμ. Ἑκατονταετηρίδος Β' (1937), σ. 677, εἰκ. 2). — Βλ. καὶ φιλοσοφικὴ ἑρμηνεία τῆς κυκλικῆς διατάξεως τῆς σκηνῆς ἀπὸ τὸ Lazarev, La Trinité, σ. 292.

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

3. Πρβλ. Tchareqle Kilisse, Ὀκτάτευχο Βατικανοῦ, No 747 (Alpatov, La Trinité..., εἰκ. 10, σχέδ.)· Ἁγία 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 12ου αἰ. (O. Demus, The Mosaics of Norman Sicily, Λονδῖνο 1949, πίν. 103)· εὐαγγέλιο Μονῆς Ἰβήρων, ἀριθ. 5, 13ος αἰ. (Α. Ξυγγοπούλου, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια Μονῆς Ἰβήρων Ἁγίου Ὄρους, Ἀθῆναι 1932, πίν. 57)· Bela Crkva (Ἄσπρη ἐκκλησιὰ) τοῦ Karan Σερβίας, β' τέταρτο 14ου αἰ. (M. Kašanin, Bela Crkva Karancka, Starinar, IV (1926),

πέζι[1], ἔχει ἐντελῶς διαφορετικὴ μορφή. Ἡ ἰδιότυπη λεπτομέρεια στὴ μορφὴ τοῦ ξύλινου τραπεζιοῦ εἶναι ἕνα ἐγκάρσιο ἄνοιγμα στὴν ἐμπρόσθια ὄψη του[2], συνήθως καγκελλωτό. Ὁ Ainalov[3], συγκρίνοντας τὴ Φιλοξενία τοῦ Hermitage μὲ αὐτὴν τοῦ χειρογράφου τοῦ Καντακουζηνοῦ, ὑποθέτει ὅτι τὸ ξύλινο στενόμακρο τραπέζι ἀντιγράφει πιθανώτατα αὐτὸ ποὺ βρισκόταν τὸ 14ο αἰώνα στὴν Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως μὲ τὴν παράδοση, ὅτι ἦταν τὸ πραγματικὸ τραπέζι τοῦ γεύματος τῶν τριῶν ἀγγέλων· ἡ παράδοση αὐτὴ εἶχε γίνει γνωστὴ στὴ Ρωσία ἀπὸ περιηγητές[4].

β) Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἔχει ἁπλωθῆ 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 καταλήξη στὴ θέση τῶν ἀκρινῶν ἀγγέλων, μὲ κάποια ἠρεμία πρὸς τὴν πλευρὰ τοῦ ἀριστεροῦ, ἀλλὰ ἐντελῶς τσαλακωμένο μπροστὰ στὸ δεξιὸ ἄγγελο, ὅπως ἀκριβῶς γίνεται μετὰ ἀπὸ χρήση· σὲ παλαιότερες ἢ σύγχρονες παραστάσεις, εἴτε συνηθέστερα παραλείπεται τὸ χειρόμακτρο[5], εἴτε, ὅταν ὑπάρχη, εἶναι ὁμοιόμορφα ἁπλωμένο στὶς ἄκρες τοῦ τραπεζιοῦ[6] χωρὶς νὰ ἀκολουθῆται ἰδιαίτερος τύπος.

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

1. Πρβλ. Santa Maria Maggiore, 5ος αἰ. (C. Ceccheli, I mosaici della basilica di S. Maria Maggiore, Τουρῖνο 1956, σ. 111, πίν. XV (ἔγχρ.))· Ἅγιο Βιτάλιο· Cappella Palatina, 12ος αἰ. (Demus, Mosaics, πίν. 30)· Ὀκτάτευχο Βιβλιοθήκης Σεραγίου Κωνσταντινουπόλεως (ἀριθ. 8), 11ος αἰ. (F. Uspenskij, Konstantinopol'skij Seral'skij kodeks' Vos'miknizija (Ὁ κῶδιξ τῆς Ὀκτατεύχου τοῦ Σεραγίου Κωνσταντινουπόλεως), Λεύκωμα, Ἔκδ. 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 ἁβρότητα ἀλλὰ καὶ ἀκαδημαϊκὴ ἐκζήτηση, τὸ χειρόμακτρο δὲν ἁπλώνεται ἀπ' εὐθείας στὸ ξύλο τοῦ τραπεζιοῦ, ἀλλὰ πάνω ἀπὸ λεπτοδουλεμένο λεπτὸ κάλυμμα.

3. Ainalov, Vizantiskaja Živopis, σ. 91.

4. Βλ. Mme 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 Σμολὲνσκ (1389-1405), ὁ γραφεὺς Ἀλέξανδρος (1393), ὁ διάκονος Ζώσιμος (1419-1421) καὶ Ἀνώνυμος (1424-1453) ἀναφέρουν ὅτι, κατὰ τὴν ἐπίσκεψή τους στὴν Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως, εἶδαν ὅλοι τὸ τραπέζι τῆς Φιλοξενίας τῶν τριῶν Ἀγγέλων ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ. — Βλ. καὶ Ainalov, ἔνθ' ἀνωτ., σ. 91.

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

6. Πρβλ. Παρεκκλήσι Πάτμου.

γ) Ἡ πρόθεση τοῦ ζωγράφου νὰ μὴ ξεφύγη γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῶν ἀγγέλων ἀπὸ τὸν ἀπὸ παλαιὰ ἑδραιωμένο εἰκονογραφικὸ τύπο. Γι' αὐτὸ ἀποφεύγει νὰ ἀποδίδη σ' αὐτοὺς προσδιοριστικὰ χαρακτηριστικὰ (φωτοστέφανος μὲ σταυρὸ καὶ εἰλητάριο), τὰ ὁποῖα ἀπὸ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς χρόνους ἀνήκουν στὴν εἰκονογραφία τοῦ Χριστοῦ[1]· ἀντίθετα, στὰ παλαιότερα κυρίως μνημεῖα, συναντοῦμε φωτοστέφανο μὲ σταυρό, ἄλλοτε μόνο στὸν κεντρικὸ ἄγγελο[2], ποὺ στὴν περίπτωση αὐτὴ συμβολίζει τὸ Χριστό[3], καὶ μερικὲς φορὲς καὶ στοὺς τρεῖς[4]. Τὸ εἰλητάριο ἀντὶ γιὰ τὸ καθιερωμένο σκῆπτρο ἀπαντᾶ σὲ ἀρκετὰ μνημεῖα, ἄλλοτε μόνο στὸ μεσαῖο[5], σὲ ἐλάχιστες δὲ περιπτώσεις καὶ στοὺς τρεῖς μαζί[6].

---

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

2. Πρβλ. Ψαλτήρι Βρεταννικοῦ Μουσείου (add. 19352)· Ὀκτάτευχο Βατικανοῦ, ἀριθ. 747 (Ch. Morey, Early Christian Art, β' ἔκδ., Princeton 1953, σ. 147)· Ὀκτάτευχο 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, 13ος αἰ. (Alpatov, La Trinité, εἰκ. 29)· ναὸ Σωτῆρος Μεγάρων (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη)· Ἄσπρη ἐκκλησιὰ τοῦ Karan· Θύρα τῆς Alexandrova. — Σὲ μιὰ μόνο περίπτωση, στὸ χειρόγραφο τῆς Bibliothèque Municipale τῆς Dijon *(Histoire Universelle)*, ἀριθ. 562), ὁ μόνος ἄγγελος μὲ ἔνσταυρο φωτοστέφανο εἶναι ὁ ἀριστερὸς καὶ ὄχι ὁ μεσαῖος. (Βλ. H. Buchtal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Ὀξφόρδη 1957, σ. 72-73, πίν. 88α).

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

4. Ὁ ἔνσταυρος φωτοστέφανος καὶ στοὺς τρεῖς ἀγγέλους συνδέεται κατ' ἀρχὴν μὲ τὶς καππαδοκικὲς τοιχογραφίες (πρβλ. Tchareqle Kilisse καὶ Qaranlek Kilisse). Ἡ συνήθεια αὐτὴ ἐπανέρχεται 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)· Ἁγία Σωτήρα Παλαιοχωρίου Λευκωσίας Κύπρου (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη)· Ἅγιον Ἰωάννη Θεολόγο ἀπὸ τὴν Παληαχώρα Αἰγίνης (ἀδημοσίευτη)· μιὰ ἀνέκδοτη τοιχογραφία ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Τράπεζα τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ τοῦ 1577 (τὴ γνώση της ὀφείλω στὸν κ. Μ. Χατζηδάκη)· τὴν κατεστραμμένη τώρα τοιχογραφία ἀπὸ τὴν Τράπεζα τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ, 1674 (Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχαιολ. Ἑταιρ. κατὰ τὸ 1957, σ. 95, εἰκ. 94)· τὴν εἰκόνα Φιλοξενίας ἀπὸ ἕνα παρεκκλήσι τῆς Μονῆς Διονυσίου τοῦ Ἁγίου Ὄρους (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη).

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

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

δ) Ἡ θέση τοῦ χεριοῦ τοῦ κεντρικοῦ ἀγγέλου πάνω στὸ τραπέζι· ἀντίθετη μ' αὐτὴν τὴ χειρονομία, εἶναι ἡ κίνηση εὐλογίας μὲ τὸ δεξὶ χέρι μπροστὰ στὸ στῆθος[1], ποὺ κάνει συνήθως ὁ ἄγγελος στὶς 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 ἀριστερά[2], ἐνῶ σὲ παλαιότερα ἔργα, πάντα σχεδόν, ἡ στάση τοῦ μεσαίου ἀγγέλου εἶναι αὐστηρὰ μετωπική[3].

ς) Ἡ σταθερὴ καὶ ἐπίμονη ἐπανάληψη τῆς ἴδιας πάντα θέσεως τῶν ποδιῶν τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου: τὸ δεξὶ πατάει στέρεα στὸ ὑποπόδιο, ἐνῶ ἀφήνει τὸ ἀριστερὸ νὰ αἰωρῆται πιὸ ψηλά· σὲ προγενέστερες παραστάσεις ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, ὑπάρχει ποικιλία στὴ θέση τῶν ποδιῶν τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου, συνήθως ὅμως εἰκονίζονται σταυρωτά[4].

ζ) Ἡ χρησιμοποίηση, γιὰ τὴν ἐνδυμασία τῶν ἀγγέλων, χωρὶς καμμιὰ ἐξαίρεση, τοῦ χιτώνα καὶ τοῦ ἱμάτιου κατὰ τὸν ἴδιο πάντα τρόπο: τὸ ἱμάτιο, ριγμένο ἀνάλαφρα πάνω ἀπὸ τὸ χιτώνα, ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸ δεξιὸ ὦμο κι' ἕνα μέρος ἀπὸ τὸ στῆθος, ἐνῶ στὸν κεντρικὸ ἄγγελο καταλήγει στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ σὲ μιὰ κατακόρυφη ἢ λοξὴ ἀναδίπλωση. Ὁ τρόπος αὐτὸς στὴν ἐνδυμασία θὰ διατηρηθῆ στὸ 14ο αἰώνα καὶ θὰ ἐπιβιώση στὰ μεταβυζαντινὰ ἔργα μὲ ἄμεση ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ παλαιολόγειο πρότυπο. Ἀντίθετα, σὲ παλαιότερα παραδείγματα Φιλοξενίας — μὲ τὴν ἐξαίρεση παραστάσεων τοῦ 13ου αἰώνα[5] — δὲν ἀκολουθεῖται ἰδιαίτερος τύπος, ἂν καὶ γενικά, ἡ ἐνδυμασία τῶν ἀγγέλων πέφτει σὲ ἀπότομες πτυχὲς χωρὶς κὰν νὰ μαντεύεται ἡ χάρη στὴ στάση.

---

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

2. Ἀπὸ τὰ σωζόμενα μνημεῖα μὲ τὴν παράσταση τῆς Φιλοξενίας στὴν προπαλαιολόγεια 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* (Βρεταννικὸ Μουσεῖο, add. 15268 καὶ Bibliothèque Municipale τῆς Dijon, ἀριθ. 562) (Βλ. Buchtal, Miniature Painting, πίν. 88c καὶ 88a), ὁ κεντρικὸς ἄγγελος δὲν ἔχει ἀποδοθῆ σὲ αὐστηρὰ μετωπικὴ στάση.

3. Πρβλ. Ἅγιο Βιτάλιο, Ψαλτήρι Βρεταννικοῦ Μουσείου (add. 19352), Tchareqle Kilisse, Ἁγία Σοφία Ἀχρίδος, Ὀκτάτευχο Σεραγίου, Ὀκτάτευχο Βατικανοῦ, ἀριθ. 747, Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5, ναὸ Σωτῆρος Χριστοῦ στὰ Μέγαρα, Θύρα τῆς Alexandrova.

4. Πρβλ. Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5.

5. Πρβλ. πάλι τὸ Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5.

η) Ἡ θέση ποὺ παίρνουν ὁ Ἀβραὰμ καὶ ἡ Σάρα, ὄχι στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, στὶς ἄκρες, μπροστὰ ἀπὸ τοὺς ἀγγέλους[1], ἀλλὰ συμμετρικὰ δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν κεντρικὸ ἄγγελο.

θ) Ἡ τάση νὰ παραμερίζωνται τὰ πολλὰ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα, ποὺ συνδέονται μὲ τὸ γεῦμα τῶν τριῶν ἀγγέλων, ὅπως ἡ σφαγὴ τοῦ μόσχου[2] καὶ ἡ ἀπεικόνιση ἑνὸς ἢ περισσοτέρων ζώων στὴ σκηνή[3].

Στὰ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα περιλαμβάνονται:

α) Ἡ ἑλληνιστικὴ χάρη τῶν ἀγγέλων μὲ τὴν ἁπαλὴ πτυχολογία καὶ τὴν πλαστικότητα στὰ πρόσωπα, στὴν πιὸ ἐξιδανικευμένη μορφὴ καὶ σὲ μιὰ ἐντύπωση ἄυλης παρουσίας, χάρη στὸ ἰδιαίτερο μήνυμα τῆς σκηνῆς.

β) Τὰ πλούσια ἀρχιτεκτονήματα μὲ τὶς πολύπλοκες προσόψεις, τὰ πολλὰ ἀνοίγματα καὶ τὸ ὕφασμα ποὺ πέφτει ἀπὸ μιὰν ἄκρη· ἀντίθετα, σὲ προγενέστερα μνημεῖα ἐπικρατεῖ μεγάλη λιτότητα στὴ χρήση κτηρίων[4], σὲ μερικὲς περιπτώσεις αὐτὰ εἶναι ἀνύπαρκτα[5] ἤ, ὅταν ὑπάρχη πρόθεση νὰ ἀποδοθῆ

---

1. Τὸν Ἀβραὰμ καὶ τὴ Σάρα στὸ πρῶτο ἐπίπεδο συναντοῦμε στὸ Tchareqle Kilisse, στὴ Μεταμόρφωση τοῦ Novgorod, στὸ Ψαλτήρι τοῦ Μονάχου. Ὑπάρχει πραγματικὰ μεγάλη ποικιλία στὴ θέση τοῦ Ἀβραὰμ καὶ τῆς Σάρας· αὐτὴ παραβαλλόμενη μὲ τὴν ὁριστικὴ πιὰ θέση ποὺ θὰ πάρουν τὰ δυὸ αὐτὰ βιβλικὰ πρόσωπα ἀπὸ τὸ 14ο αἰ. στὴν εἰκονογραφία τῆς Φιλοξενίας, δείχνει ὅτι καὶ τοῦτο τὸ στοιχεῖο ἀνήκει στὴν ἐποχὴ ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ.

2. Πρβλ. ναὸ Ἀρτοῦ Κρήτης καὶ ἄλλα νεώτερα ἔργα, ὅπως τὴν ποδέα τῆς Μονῆς Γρηγορίου (Millet, Broderies, πίν. CLXX), τὴν τοιχογραφία ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Τράπεζα τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ καὶ ἄλλα πολλά, κυρίως ρωσικὰ μνημεῖα, ὅπως τὸ χειρόγραφο τοῦ Βαρλαάμ, Λένινγκραντ 71, ἀρχὲς 17ου αἰ. (Βλ. S. Der Nersessian, L'Illustration du Roman de Barlaam et Joasaph, Παρίσι 1937, σ. 111). — Ἡ σφαγὴ τοῦ μόσχου, ἡ ὁποία ἔχει συσχετισθῆ μὲ τὴ Μιθραϊκὴ ταυροκτονία, δὲν συνδέεται ἰδιαίτερα μὲ καμμιὰ σχολή, ἀλλὰ συνήθως περιλαμβάνεται σὲ ἐκτεταμένους ἀφηγηματικοὺς κύκλους. Βλ. εἰς Der Nersessian, ἔνθ' ἀνωτ., σ. 146 καὶ 166, παραδείγματα σφαγῆς ζώου σὲ ἀρχαιότερα βυζαντινὰ χειρόγραφα — Paris. Gr. 510, Ὀκτάτευχοι, Paris. Gr. 74 — σὲ διάφορες σκηνές· ἐπίσης βλ. A. Grabar, La décoration des coupoles à Karye Camii et les peintures Italiennes du Dugento, Jahr. der Österreich. Gesellschaft, VI (1957), σ. 113, ὑποσ. 1, ὅπου ἀναφέρεται τὸ ἴδιο ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ ἐν Κανᾶ Γάμου στὸ Καχριὲ τζαμί.

3. Πρβλ. Ὀκτάτευχο 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 ἐκκλησία τοῦ Σοφικοῦ Κορινθίας (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη), τοιχογραφία Ἁγίας Τριάδος Πεντέλης (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη)).

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

5. Πρβλ. Παρεκκλήσι Πάτμου.

κατὰ λέξη τὸ βιβλικὸ κείμενο[1], περιορίζονται στὴ σκηνὴ τοῦ Ἀβραὰμ ποὺ κάθε φορὰ ἀποδίδεται μὲ διαφορετικὸ σχῆμα[2].

Χωρὶς νὰ μποροῦμε νὰ ὑποστηρίξουμε ὅτι, καθένα ἀπὸ τὰ παραπάνω στοιχεῖα ἀνήκει ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο σὲ μιὰ ἰδιαίτερη σχολὴ[3] ἢ ἀκόμα σὲ μιὰ ὡρισμένη ἐποχή, θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ συνοψίσουμε, ὅτι ὅλα μαζὶ ἀντανακλοῦν τὸ καινούργιο πνεῦμα ποὺ ἐπικρατεῖ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 14ου αἰώνα καὶ μάλιστα σ' ἕνα ὡρισμένο καλλιτεχνικὸ περιβάλλον τῆς Πρωτευούσης[4] ποὺ ξαναζωντανεύει παλαιὲς ξεχασμένες ἑλληνιστικὲς μορφές. Ἡ ἐποχὴ αὐτή, μὲ τὴν ἀστείρευτη δίψα γιὰ νέους τρόπους ἐκφράσεως, γυρίζει πίσω πολὺ

---

1. « *Καὶ ἐφάνη εἰς αὐτὸν ὁ Κύριος εἰς τὰς δρῦς Μαμβρῆ, ἐνῷ ἐκάθητο ἐν τῇ θύρᾳ τῆς σκηνῆς εἰς τὸ καῦμα τῆς ἡμέρας* » (Γένεσις ΙΗ', 1).

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

3. Ἀπὸ τοὺς εἰκονογραφικοὺς χαρακτῆρες ποὺ ἀπαριθμήσαμε, τὸ ὀρθογώνιο τραπέζι, τὴν κλίση τῆς κεφαλῆς τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, τὴν κίνηση τοῦ δεξιοῦ του χεριοῦ νὰ φτάση τὸ τραπέζι κι' ἀκόμα τὴν ἀπουσία τοῦ ζώου ὁ Alpatov, La Trinité..., σ. 161, συνδέει μὲ τὴν Κωνσταντινούπολη· προσθέτει ἀκόμα καὶ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ δέντρου στὴ σκηνή. Ἡ παράσταση ὅμως τοῦ δέντρου παραλείπεται καὶ στὶς δυὸ εἰκόνες Φιλοξενίας, ποὺ ἔχουμε, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη καὶ στὸ Βατοπέδι. Τὸν τύπο μὲ τὰ παραπάνω εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τὸν βλέπει νὰ σχηματίζεται ἀπὸ τὴ 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 Alpatov, μὲ τὸ ἡμικυκλικὸ τραπέζι καὶ τὴ συνεπαγόμενη ἔξαρση τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, μαζὶ μὲ τὶς ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες ποὺ συνδέονται μὲ τὴ διήγηση, ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὰ λεγόμενα μοναστικὰ ψαλτήρια καὶ τὶς καππαδοκικὲς τοιχογραφίες. Σὰν καθ' αὐτὸ συμβολὴ τοῦ 14ου αἰώνα, ὁ Alpatov, ἔνθ' ἀνωτ., σ. 162, θεωρεῖ τὴν κυκλικὴ ἀπόδοση τῆς παραστάσεως, τὴν ὁποία θὰ ἀκολουθήση καὶ ὁ Ρουμπλιώφ. Ἀπὸ τὰ παλαιολόγεια ὅμως ἔργα ποὺ εἴδαμε, ἡ κυκλικὴ διάταξη φαίνεται νὰ παραμερίζεται. Ἐξ ἄλλου, τὸ κυκλικὸ σχῆμα, ποὺ παίρνει ἡ Ἁγία Τριάδα τοῦ Ρουμπλιώφ, κατὰ τὸν Lazarev, La Trinité..., σ. 289, ἀποδίδεται στὴ μίμηση ἀνάλογης σκηνῆς σὲ παναγιάριο. Τὸν Alpatov ἀντικρούει σὲ πολλὰ σημεῖα ὁ Malickij, Vetchozavetnaja Troitsa, σ. 34 κέ., καὶ συγκεκριμένα στὸ διαχωρισμὸ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου σὲ σχολές. Τὰ ἀντιπροσωπευτικὰ παραδείγματα γιὰ τὸν ἀνατολικὸ τύπο τῆς Φιλοξενίας, τὰ μοναστικὰ ψαλτήρια, ἂν καὶ συνδέονται μὲ τὴν ἀνατολικὴ εἰκονογραφία, προέρχονται ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη· τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὴν Ὀκτάτευχο τοῦ Σεραγίου. Θὰ μποροῦσε νὰ προσθέση κανεὶς καὶ τὸ Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5 (Πρβλ. Ξυγγοπούλου, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια..., σ. 14, καὶ K. Weitzmann εἰς Gaz. des Beaux Arts, XXV (1944), σ. 202 - 203), ὅπως ἐπίσης καὶ τὴν τοιχογραφία ἀπὸ τὸ Παρεκκλήσι τῆς Πάτμου (Orlandos, Fresques Byzantines..., σ. 294), ὅπου ἡ τέλεια σὲ σύλληψη καὶ σὲ ἐκτέλεση σκηνὴ δὲν παρουσιάζει καθόλου λαϊκὸ χαρακτῆρα.

4. Γιὰ τὴν προέλευση τοῦ πρωτότυπου ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, βλ. καὶ Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλ. Εἰκόν., σ. 6. Πρβλ. καὶ Χατζηδάκη, Δώδεκα Βυζ. Εἰκόν., ἀριθ. 3· τοῦ ἰδίου, Icônes, σ. 118.

βαθιὰ στὶς παλαιοχριστιανικὲς πηγὲς τῆς Βυζαντινῆς τέχνης, κατὰ προτίμηση σὲ ἱστορημένα χειρόγραφα, γιὰ ν' ἀναστήση καὶ νὰ φέρη στὴν ἐπικαιρότητα παλαιὰ εἰκονογραφικὰ καὶ διακοσμητικὰ θέματα. Δὲν εἶναι ἴσως ἄσχετο μὲ τὴ γενικώτερη καλλιτεχνικὴ θεωρία τῆς ἐποχῆς τὸ ὅτι, ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ, ἕνα θέμα συμβολικὸ μὲ ἀναμφισβήτητη ποίηση, γνωρίζει ἰδιαίτερη ἄνθηση τώρα, καὶ μέσα ἀπὸ τὸ 14ο αἰώνα[1] θὰ ἐπιβιώση καὶ στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἡ ὁλοκληρωμένη μορφὴ ποὺ πῆρε ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, ἔτσι ὅπως τὸν εἴδαμε στὰ λίγα παλαιολόγεια μνημεῖα ποὺ ἔφτασαν σὲ μᾶς, ἀνήκει ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο στὸ 14ο αἰώνα. Θὰ ἦταν ἴσως δύσκολο νὰ ἐπιχειρήση κανεὶς τὸν ἀκριβέστερο χρονολογικὸ καθορισμὸ τῆς δημιουργίας τοῦ τύπου βασιζόμενος στὶς σωζόμενες παλαιολόγειες παραστάσεις μὲ τὸ θέμα αὐτό. Πάντως στὰ τρία γνωστὰ σὲ μᾶς μνημεῖα, ποὺ ἀνήκουν στὴν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ 14ου αἰώνα, δηλ. στὴ Γρατσάνιτσα (1321), στὴν Ἄσπρη ἐκκλησιὰ τοῦ Karan (δεύτερο τέταρτο 14ου αἰ.) καὶ στὴ Θύρα τῆς Alexandrova (1336) ἐπιζῆ στὰ κύρια σημεῖα ὁ παλαιότερος εἰκονογραφικὸς τύπος μὲ τὸ στρογγυλὸ τραπέζι καὶ τὸν ἔνσταυρο φωτοστέφανο στὸ μεσαῖο ἄγγελο (Ἄσπρη ἐκκλησιά, Θύρα Alexandrova), τὸ εἰλητάριο καὶ στοὺς τρεῖς ἀγγέλους (Γρατσάνιτσα, Ἄσπρη ἐκκλησιὰ) ἢ μόνο στὸ μεσαῖο (Θύρα Alexandrova), τὸ χέρι τοῦ μεσαίου ἀγγέλου μπροστὰ στὸ στῆθος (Γρατσάνιτσα, Ἄσπρη ἐκκλησιά, Θύρα Alexandrova), ἀλλὰ ὄχι σὲ κίνηση εὐλογίας, ὅπως στὰ ἀκόμα ἀρχαιότερα παραδείγματα, τὴν παράλειψη τῆς ἰδιότυπης λεπτομέρειας στὴν ἀπόδοση τῶν ποδιῶν τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου, ὅπως τὴν εἴδαμε στὶς παλαιολόγειες παραστάσεις Φιλοξενίας· ἀκόμα μὲ τὴν ποικιλία στὴ θέση τοῦ Ἀβραὰμ καὶ τῆς Σάρας, τέλος δὲ μὲ τὴν ἀρχαϊκώτερη ἀντίληψη στὸν τρόπο ποὺ τυλίγουν ὁ χιτώνας 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 ποὺ ὁ Alpatov[2] ἀποδίδει στὴν ἐπίδραση ποὺ εἶχαν ἀφήσει πάνω στὸν καλλιτέχνη τὰ συχνά του ταξίδια στὶς ἀνατολικὲς ἐπαρχίες. Ὁ Malickij[3], ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, σημειώνει ὅτι ἡ παράσταση αὐτὴ ἀκολουθεῖ ἕνα μεταβατικὸ στάδιο ἀπὸ τὸν παλαιότερο τύπο στὸ νέο, ὁ ὁποῖος θὰ ἐπικρατήση ἀπὸ τὸν 14ο αἰ. Συγκεκριμένα στὴ Φιλοξενία τοῦ Θεοφάνη, τὸ τραπέζι εἶναι ἡμικυκλικὸ καὶ ὁ μεσαῖος ἄγγελος ὑποτάσσει τελείως σὲ μέγεθος καὶ σὲ σημασία τοὺς δύο ἀκρινούς, ἀλλὰ μαζὶ μὲ τὸ εἰλητάριο κρατεῖ καὶ σκῆπτρο, τὸ δεξί

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 ὁριστική 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 ποὺ μᾶς ἀποσχολοῦν ἐδῶ, στὴ δεύτερη πεντηκονταετία τοῦ 14ου αἰώνα δικαιολογεῖται καὶ ἀπὸ τὰ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα ποὺ διακρίνουν τὰ ἔργα αὐτὰ ἀπὸ τὰ λίγο ἀρχαιότερα, συγκεκριμένα ἀπὸ τὴν ἁπλοποίηση στὴν παράσταση τῶν ἀρχιτεκτονημάτων, τὴν ἐπιπεδότητα ποὺ παίρνει ἡ σκηνή, τὴν ἐπιστροφὴ στὴν ἱερατικὴ καὶ συμβολικὴ ἀπόδοση τῆς μορφῆς μακριὰ κάπως ἀπὸ τὸν ἐξεζητημένο ἀκαδημαϊσμὸ τῶν ἀρχῶν τοῦ 14ου αἰώνα. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ὀφείλονται στὴν τομὴ ποὺ δημιουργήθηκε στὰ μέσα τοῦ 14ου αἰώνα ἀπὸ τὸ Ἡσυχαστικὸ κίνημα [1].

Βέβαια, ἀπὸ τὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα ποὺ διατηρήθηκαν ἀπὸ τὸ 13ο αἰώνα κι' ἀκόμα ἀπὸ τὴ δεύτερη πεντηκονταετία τοῦ 12ου, ἔχει φανῆ ὅτι πολλὰ ἀπὸ τὰ νέα εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἐπικρατοῦν στὴ Βυζαντινὴ τέχνη ἀπὸ τὸ 14ο αἰώνα, ἐμφανίζονται ἤδη σποραδικὰ σὲ προγενέστερη ἐποχή. Ἡ σημασία ὅμως ποὺ ἀποδίδει ὁ Alpatov [2] στὴ σκηνὴ τῆς Φιλοξενίας ἀπὸ τὸν Ἅγιο Μάρκο τῆς Βενετίας καὶ στὴν ἀνάλογη παράσταση ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ Βρεταννικοῦ Μουσείου (add. 15268), καὶ τὰ δύο ἔργα τοῦ 13ου αἰ., γιὰ τὴ διαμόρφωση τοῦ τύπου τῆς παλαιολόγειας Φιλοξενίας, ὅπως θὰ τὸν ἰδοῦμε στὴν πασίγνωστη εἰκόνα τοῦ Ρουμπλιώφ, εἶναι μεγαλύτερη ἀπ' ὅ,τι θἄπρεπε [3]. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι οἱ δύο προαναφερθεῖσες παραστάσεις ἐμφανίζουν μερικὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ εἰκονογραφικοῦ μας προτύπου, ποὺ ἀνήκει στὸ 14ο αἰ., συγκεκριμένα τὴν κλίση τῆς κεφαλῆς τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, τὸ πλησίασμα τοῦ δεξιοῦ του χεριοῦ πρὸς τὸ τραπέζι, ἰδιαίτερα στὸν Ἅγιο Μάρκο, καὶ τὸ αἰωρούμενο πόδι στὸ χειρόγραφο τοῦ Βρεταννικοῦ Μουσείου, στὸν ἀριστερὸ ὅμως ἄγγελο.

Δὲν θὰ ἦταν δυνατὸ νὰ ἀποδώση κανεὶς ἐντελῶς ἰδιαίτερη σημασία στὴν κλίση τῆς κεφαλῆς τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, γιατὶ κατ' ἀρχήν, αὐτὴ σημειώνεται καὶ στοὺς ἀκρινοὺς ἀγγέλους, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ λόγο ὅτι τὴ συναντοῦμε στὰ πιὸ πολλὰ βυζαντινὰ μνημεῖα ποὺ ἔγιναν στὴ Δύση [4]. 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 Βρεταννικὸ Μουσεῖο ἔχουν μὲ ἀπόλυτη βεβαιότητα συνδεθῆ

---

1. Βλ. τελευταῖα καὶ Lazarev, Feofan, σ. 16 - 24. — Γιὰ τὴ νεώτερη βιβλιογραφία πάνω στὸ Ἡσυχαστικὸ κίνημα, βλ. A. Wenger, 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 δυὸ αὐτὰ μνημεῖα ὁ Hackel, Die Trinität..., σ. 55.

4. Βλ. ἀνωτ., σ. 95, ὑποσ. 2.

μὲ τὴν παλαιοχριστιανικὴ καὶ τὴ μεσοβυζαντινὴ παράδοση: γιὰ τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ νάρθηκα τοῦ Ἁγίου Μάρκου, ἔχει πρὸ πολλοῦ παρατηρηθῆ[1] ὅτι ἀντιγράφουν ἕνα χειρόγραφο τοῦ τύπου τῆς Βίβλου τοῦ Cotton, ἐνῶ, γιὰ τὸ χειρόγραφο ἀπὸ τὸ Βρεταννικὸ Μουσεῖο (add. 15268), εἶναι φανερὸ ὅτι, στὴ σκηνὴ τῆς Φιλοξενίας, ἀντιγράφει τὴν ἀντίστοιχη παράσταση ἀπὸ τὴν Ὀκτάτευχο τῆς Κωνσταντινουπόλεως[2]. Πρόκειται συνεπῶς γιὰ καθ' αὐτὸ βυζαντινὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἐπανέρχονται συστηματικὰ καὶ μὲ τὴν ἰδιαίτερη σφραγῖδα τῆς ἐποχῆς στὴν παλαιολόγεια περίοδο. Ἄλλωστε ἡ ὁμοιότητα τοῦ εἰκονογραφικοῦ μας τύπου μὲ τὰ δυὸ αὐτὰ μνημεῖα σχετίζεται γενικώτερα μὲ τὴν ἀναμφισβήτητη καταγωγὴ τοῦ τύπου τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραὰμ ἀπὸ τὴν ἐκτεταμένη εἰκονογράφηση τῆς διηγήσεως στὰ ἱστορημένα χειρόγραφα τῆς *Γενέσεως*, ὅπως ἀκριβῶς δείχνουν, κατ' ἀρχήν, τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ μεσαίου κλίτους τῆς Santa Maria Maggiore[3] καὶ ἀργότερα ὁ κύκλος ἀπὸ τὴ *Γένεση* στὸ νάρθηκα τοῦ Ἁγίου Μάρκου. Συγκεκριμένα, στὰ παραπάνω μνημεῖα, ἡ σκηνὴ τῆς Φιλοξενίας περιλαμβάνει καὶ τὰ δυὸ διαδοχικὰ ἐπεισόδια ποὺ ἀναφέρει ἡ διήγηση, δηλ. τὴν ὑποδοχὴ τῶν τριῶν ἀγγέλων καὶ σὲ χωριστὴ σύνθεση τὸ γεῦμα αὐτὸ καθ' αὑτό. Στὸ 14ο αἰώνα θὰ παραμεριστῆ συστηματικὰ[4] ἡ ἀπόδοση τῆς σκηνῆς μὲ τὸν τρόπο αὐτό, ἐνῶ παράλληλα ἡ σύνθεση θὰ κερδίση σὲ πλοῦτο διακοσμητικῶν λεπτομερειῶν ποὺ θὰ προσδώσουν ἕνα κάποιο κοσμικὸ χαρακτῆρα στὴν παράσταση.

Τελικά, εἴτε ἡ δημιουργία τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου στὸ 14ο αἰώνα ὀφείλεται κυρίως σὲ τεχνοτροπικοὺς λόγους[5], εἴτε στὴ διαφορετικὴ ἑρμηνεία τοῦ ἴδιου τοῦ θεολογικοῦ περιεχομένου τῆς σκηνῆς[6], ἡ συμβολὴ τοῦ αἰώνα αὐτοῦ στὴ διαμόρφωση ἀκριβῶς τοῦ νέου τύπου τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραὰμ παραμένει σημαντικὴ καὶ ἀναμφισβήτητη[7].

Ἡ εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραὰμ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἔχει δανειστῆ καὶ τὶς πιὸ μικρὲς εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες ἀπὸ τὸ πρότυπο, μὲ 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 Sosietatis Scientiarum Fennicæ (Helsingfors), XVII (1889), σ. 207 κέ.

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

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

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

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

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

7. Ἡ ἀνανέωση ποὺ εἰσάγει ἡ ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων στὴν ἀπόδοση τῆς σκηνῆς τῆς Φιλοξενίας φαίνεται καὶ ἀπὸ τὰ παραδείγματα, τὰ ὁποῖα μελετᾶ ὁ Malickij, ἔνθ' ἀνωτ., σ. 41 - 45.

τὰ σκεύη καὶ τὸ γλυπτικὸ διάκοσμο τῶν κτηρίων. Τὰ κάγκελλα σὲ μιὰ σειρά, στὴν πρόσοψη τοῦ ξύλινου τραπεζιοῦ τῆς εἰκόνας, ἐπανευρίσκονται σὲ διάφορα ἔπιπλα στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τοῦ Μυστρᾶ [1] καὶ τῆς Σερβίας [2], ἀκόμα δὲ σὲ χειρόγραφα τῆς πρώιμης παλαιολόγειας περιόδου [3].

Ἕνα ἕνα τὰ ἐπιτραπέζια σκεύη τὰ συναντοῦμε σὲ παλαιολόγειες παραστάσεις, ὅπου εἶναι ἀπαραίτητη ἡ παρουσία τραπεζιοῦ, ὅπως ὁ Μυστικὸς Δεῖπνος [4], ἡ Εὐλόγηση τῶν Ἱερέων [5], ὁ ἐν Κανᾶ Γάμος [6]. Μιὰ χαρακτηριστικὴ λεπτομέρεια, τὴν τοποθέτηση τοῦ ἀναποδογυρισμένου ποτηριοῦ στὸ στόμιο τῆς φιάλης, τὴν ξαναβρίσκουμε στὴν Περίβλεπτο [7] καὶ στὸ Πρωτᾶτο [8]. Δὲν ἀπολείπει καὶ ὁ γλυπτικὸς διάκοσμος μὲ τὰ διάφορα στολίδια τοῦ τοίχου καὶ τὴ λεοντοκεφαλὴ στὸ δεξιὸ κτήριο [9]. Τέλος, τὸ κόκκινο ὕφασμα στὴ στέγη ἀποτελεῖ ἐπιβίωση μιᾶς παλαιᾶς ἑλληνιστικῆς συνήθειας, ποὺ ἐπανέρχεται συστηματικὰ τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων [10], ἰδιαίτερα σὲ μνημεῖα μὲ σαφῆ ἀριστοκρατικὸ χαρακτῆρα.

Παρὰ τὴν ἀντιγραφὴ τῶν εἰκονογραφικῶν κυρίως στοιχείων ἀπὸ τὸ 14ο αἰώνα καὶ παρὰ τὴν προσπάθεια τοῦ ζωγράφου νὰ καταλάβη τὴν καλλιτεχνικὴ κοσμοθεωρία τῆς λαμπρῆς ἐκείνης ἐποχῆς, ποὺ τὰ πρότυπά της τὸν ἔχουν ἐντυπωσιάσει, ἡ σκηνὴ στὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου παρουσιάζει κάποια σκληρότητα στὴν ἐκτέλεση καὶ στὶς στάσεις τῶν μορφῶν,

---

1. Πρβλ. τοὺς θρόνους τοῦ Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ καὶ τοῦ Χρυσοστόμου 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 διάταξη στὸν τοῖχο τοῦ βάθους στὸ Staro Nagoričino (Millet-Frolow, III, Παρίσι 1962, πίν. 80, 100, 103) καὶ στὸν Ἅγιο Νικήτα στὸ Čučer (αὐτόθι, πίν. 41).

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

4. Πρβλ. Βροντόχι (Millet, ἔνθ' ἀνωτ., 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 τοιχογραφία μὲ τὸ Γενέσιο τῆς Παναγίας ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τοῦ Κράλη στὴ Στουντένιτσα (Petković, Λεύκωμα, πίν. XLV).

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

μιὰ ζωηρὴ ἐντύπωση πιστῆς ἀντιγραφῆς κι' ἕνα τόνο ψυχρῆς ἀκινησίας, ποὺ τὴν τοποθετοῦν ἀργότερα ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν Παλαιολόγων μὲ τὶς ραδινὲς μορφές, τὴ λεπτὴ χάρη καὶ τὴν ἀστείρευτη ἔμπνευση τοῦ καλλιτέχνη ἀπὸ τὶς ἑλληνιστικές του ἀναμνήσεις. Αὐτὸ θὰ μποροῦσε νὰ σημειωθῆ 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 Ainalov[1] εἶδε τὴν εἰκόνα σὲ ὁλοκληρωτικὴ 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 Wulff[2] ὑποθέτει ὅτι τὸ ἔργο εἶναι μᾶλλον δεῖγμα ἐπαρχιακῆς τέχνης γύρω στὰ μέσα τοῦ 15ου αἰώνα. Ὁ Lazarev[3] πιστεύει κι' αὐτὸς στὴν ἐξάρτηση τῆς εἰκόνας ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ἀλλὰ τὴν τοποθετεῖ στὴν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ 15ου αἰώνα. Τέλος ἡ Bank[4] ἐπανέρχεται στὴν παλαιότερη χρονολόγηση στὸ 14ο αἰώνα.

Ἡ εἰκόνα τῆς Narbonne, σὲ μιὰ σύντομη ἐπισκόπηση[5], χρονολογεῖται γύρω στὰ μέσα τοῦ 15ου αἰώνα, ἐνῶ ὁ Χατζηδάκης[6] τοποθετεῖ τὴ Φιλοξενία τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, ὅπως καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Hermitage, στὴν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ 16ου αἰώνα.

Καὶ οἱ τρεῖς φορητὲς εἰκόνες ἔχουν δανειστῆ αὐτούσια ὅλα τὰ ἐπὶ μέρους εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ παλαιολόγειο πρότυπο, ποὺ προσπαθήσαμε νὰ καθορίσουμε στὰ κύρια χαρακτηριστικά του. Τὰ στοιχεῖα ὅμως αὐτὰ τὰ εὑρίσκουμε συστηματικὰ καὶ σὲ εὐρύτερη κλίμακα καὶ σὲ ἔργα ποὺ ἔγιναν μετὰ τὴν Ἅλωση.

Τέτοια εἶναι:

α) Τὰ κάγκελλα στὸ ξύλινο τραπέζι, ποὺ ἀποτελοῦν σχεδὸν κανόνα γιὰ τὰ ἔπιπλα στὰ μεταβυζαντινὰ τοιχογραφικὰ σύνολα τοῦ Ἄθω (Θρόνος Παναγίας ἀνάμεσα σὲ δυὸ δεομένους ἀγγέλους ἀπὸ τὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας[7], τὸ τραπέζι τοῦ Μυστικοῦ Δείπνου στὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας[8], τὸ τραπέζι στὸ Γενέσιο τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Προδρόμου στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας[9]

---

1. Ainalov, 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. Χατζηδάκη, Δώδεκα Βυζ. Εἰκόν., ἀριθ. 3· τοῦ ἰδίου, Icônes, σ. 118, ὑποσ. 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 τὴ σκηνὴ τῆς Κρίσεως τοῦ Πιλάτου στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ[1]) καὶ σὲ πλῆθος φορητὲς εἰκόνες, ποὺ χρονολογοῦνται μέσα στὸ 16ο αἰώνα (ὁ θρόνος ἀπὸ τὴν εἰκόνα τῆς Παναγίας μὲ τοὺς σεβίζοντες ἀγγέλους τοῦ Μουσείου Μπενάκη[2], ὁ θρόνος σὲ μιὰ ἀκόμα εἰκόνα μὲ τὴ Δέηση ἀπὸ τὴν παλαιὰ ἐκκλησία τοῦ Sarajevo[3] κλπ.).

β) Τὰ σκεύη ποὺ κρατοῦν ὁ Ἀβραὰμ καὶ ἡ Σάρα κι' ἐκεῖνα ποὺ βρίσκονται πάνω στὸ τραπέζι. Ἀναφέρουμε μεταξὺ ἄλλων τὰ σκεύη ἀπὸ τὴ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Hermitage μὲ θέμα τὸ Γενέσιο τοῦ Προδρόμου[4], τὸ σκουτέλι ποὺ κρατεῖ ὁ ὑπηρέτης στὸ Γεῦμα εἰς Ἐμμαοὺς ἀπὸ τὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας[5], τὰ σκεύη ἀπὸ τὸ Γενέσιο τῆς Παναγίας στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας[6] καὶ στὴ Μολυβοκκλησιὰ ἐπίσης στὸν Ἄθω[7], ἀπὸ τὸ Μυστικὸ Δεῖπνο στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας[8] καὶ στὴ Μονὴ Διονυσίου[9], ἀκόμα τὰ σκεύη ἀπὸ τὸ Γενέσιο τοῦ Προδρόμου τοῦ Δαμασκηνοῦ τῆς Συλλογῆς Λοβέρδου[10].

γ) Τὸ ὕφασμα ποὺ εἶναι ριγμένο στὴ στέγη (σημειώνουμε τὴν εἰκόνα μὲ τὸ Μυστικὸ Δεῖπνο τῆς Συλλογῆς τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας[11], τὴν Ψηλάφηση τοῦ Θωμᾶ τοῦ ζωγράφου Φραγκίσκου Σαρακηνόπουλου στὴν ἴδια Συλλογή[12], τὸ Μυστικὸ Δεῖπνο τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων[13] καθὼς καὶ τὴν ἀνάλογη σκηνὴ ἀπὸ τὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας[14] καὶ ἀπὸ τὸ Βατοπέδι[15], τὴν Ὑπαπαντὴ στὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας[16] καὶ στὸ Χιλανδάρι)[17].

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

---

1. Πρβλ. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, πίν. 20, 1.
2. Πρβλ. Ξυγγοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλ. Εἰκόν., πίν. 54.
3 Πρβλ. L. Mirković, La déésis 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, Σχεδίασμα, πίν. 40, 1.
11. Πρβλ. Chatzidakis, Icônes, πίν. 5.
12. Αὐτόθι, πίν. 11.
13. Πρβλ. Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 21, 1.
14. Millet, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 124, 2.
15. Αὐτόθι, πίν. 87, 2.
16. Αὐτόθι, πίν. 119, 5.
17. Αὐτόθι, πίν. 16, 2.

μνημεῖα ποὺ εἴδαμε. 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 πακτώνουν δηλαδὴ τοὺς κίονες μὲ τὸ οἰκοδόμημα — ἐδῶ ἔχουν χάσει τὸ νόημά τους καὶ χρησιμεύουν μόνο γιὰ διακόσμηση· πρόκειται γιὰ βαθμιαῖο ἐκφυλισμὸ ἑνὸς 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 14ου αἰώνα, συγκεκριμένα ἀπὸ τὸ Καχριὲ τζαμί[1], τοὺς Ἁγίους Ἀποστόλους Θεσσαλονίκης[2] καὶ ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τοῦ Κράλη τῆς Στουντένιτσας[3], ποὺ δείχνουν ἀντίστοιχα ἐξελικτικὰ στάδια γιὰ νὰ φθάσουμε στὴ μορφὴ τὴν οἰκεία σὲ μᾶς ἀπὸ τὶς τρεῖς ὅμοιες εἰκόνες τῆς Φιλοξενίας. Καὶ στὶς τρεῖς αὐτὲς περιπτώσεις, οἱ κιλλίβαντες δὲν ἔχουν καμμιὰ ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ διάρθρωση τοῦ κτηρίου.

Στὴν ἐποχὴ μετὰ τὴν Ἅλωση, τοὺς κιλλίβαντες, σὰν διακοσμητικὸ στοιχεῖο, τοὺς συναντοῦμε σ' ἕνα πλῆθος ἀπὸ εἰκόνες (σημειώνουμε μεταξὺ ἄλλων τὸ Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Δημητρίου ἀπὸ τὴ Συλλογὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας[4] καὶ τὸν Εὐαγγελισμὸ ἀπὸ μιὰ εἰκόνα τῆς Κύπρου[5]). Τὸ πόσο οἱ κιλλίβαντες ἔχουν χάσει τελείως τὸ νόημά τους, φαίνεται καὶ ἀπὸ τὶς δυὸ Κοιμήσεις τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου[6], ὅπου ἔχουν πάρει τὴ μορφὴ μικροσκοπικῶν μπαλκονιῶν· τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ στὴν παράσταση τοῦ Ἰησοῦ πρὸ τοῦ Πιλάτου ἀπὸ τὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων[7].

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 καμμιὰ ἀπὸ τὶς γνωστὲς σὲ

---

1. Πρβλ. F. Šmit, Kachrie Djami, Λεύκωμα, Ἔκδ. Ρωσ. Ἀρχαιολ. Ἰνστιτούτου Κωνσταντινουπόλεως, Μόναχο 1906, πίν. XXX, No 86.

2. Πρβλ. Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ ψηφιδωτὴ διακόσμησις τοῦ ναοῦ τῶν Ἁγίων 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, ἔνθ' ἀνωτ., πίν. 14 καὶ 15.

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

8. Στὶς εἰκόνες Φιλοξενίας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου καὶ τοῦ Μουσείου τῆς Narbonne, ἡ ἐπιγραφὴ — ἐκτὸς ἀπὸ λίγα γράμματα ποὺ λείπουν —, σώζεται σχεδὸν ἀκέραια. Ἀντίθετα, στὴ φωτογραφία τῆς εἰκόνας τοῦ Hermitage εἶναι ἀδύνατο νὰ διακρίνη κανεὶς ἴχνη ἐπιγραφῆς. Ἡ ἔφορος τῆς Βυζαντινῆς Συλλογῆς τοῦ Hermi-

μᾶς παλαιότερες παραστάσεις τῆς Φιλοξενίας, ὅπου σχεδὸν πάντα ἀπαντᾶ ὁ τίτλος: Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ[1]. Ἀντίθετα ἡ ἐπιγραφὴ τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἐπανευρίσκεται σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ μεταγενέστερα μνημεῖα, ὅπως στὴν τοιχογραφία ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Τράπεζα τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ μὲ ἀκριβῆ χρονολόγηση στὸ ἔτος 1577, σ' ἕνα κέντημα ἀπὸ τὸν Ἄθω, τὰ ἐπιμάνικα τῆς Μονῆς Ἰβήρων[2], σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Χάννα[3], σὲ δυὸ ἀκόμα φορητὲς εἰκόνες ἀπὸ τὸ Κελλὶ τῆς Παναγίας στὶς Καρυὲς τοῦ Ἁγίου Ὄρους[4] καὶ ἀπὸ τὸ Σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο, τέλος δέ, σὲ μιὰ νεώτερη ἀκόμα εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Ἀριθ. εὕρετ. 1917 καὶ ταξιν. 160).

Ἀπὸ τὰ παραπάνω μνημεῖα μὲ τὴν ἴδια ἐπιγραφή, ἰδιαίτερη σημασία ἔχει ἡ εἰκόνα τοῦ Χάννα στὸ Ὀρθόδοξο Πατριαρχεῖο τῶν Ἱεροσολύμων, ἡ ὁποία εἶναι καὶ ἀκριβῶς χρονολογημένη στὸ ἔτος 1714. Καὶ τοῦτο γιατὶ 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 ἕνα κιβώριο στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς πίσω ἀπὸ τὸ μεσαῖο ἄγγελο, παραλείπει τὰ δέντρα καὶ τοὺς κιλλίβαντες στὸ ἀριστερὸ κτήριο), ὥστε νὰ ὑποθέση κανεὶς ὅτι τὸ πρότυπό του στάθηκε μιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς αὐτὲς εἰκόνες ἢ κάποια ἄλλη ἐντελῶς ὅμοια. Μόνον ἄλλωστε μὲ τὴν ἀντιγραφὴ ἑνὸς παλαιότερου προτύπου μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῆ ἡ ἐξαιρετικὴ ποιότητα τῆς εἰκόνας, ποὺ εἶναι φανερὴ ὄχι τόσο ἀπὸ τὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων (ἡ εἰκόνα εἶναι ἀκαθάριστη καὶ συνεπῶς ἡ φωτογραφία δὲν εἶναι ἱκανοποιητική), ὅσο ἀπὸ τὴ λεπτὴ κορμοστασιὰ καὶ τὶς γεμᾶτες ἁβρότητα στάσεις τῶν μορφῶν.

Τὸ ἐπίθετο *ζωαρχικὸς* ἀπαντᾶ πολὺ συχνὰ στὴν ἐκκλησιαστικὴ Ὑμνογραφία (Ὀκτώηχος κλπ.) ἀφοῦ πολὺ νωρίτερα εἶχε βρῆ θέση στὰ κείμενα τῶν Πατέρων, ἀλλὰ ἡ εἰκονογραφία παραμένει πιστὴ ἀπὸ συντηρητισμὸ

---

tage, κυρία Alice Bank εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ μὲ πληροφορήση ὅτι μπόρεσε νὰ διαβάση μερικὰ γράμματα ἀπὸ τὴν παραπάνω ἐπιγραφή, συγκεκριμένα: Ζ[ΩΑ]ΡΧΙΙ... 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 πολύτιμες πληροφορίες καὶ γιὰ τὴ φωτογραφία τῆς εἰκόνας τοῦ Hermitage ποὺ μοῦ ἔστειλε.

1. Πρβλ. μεταξὺ ἄλλων, Ψαλτήρι Βρεταννικοῦ Μουσείου (add. 19352), Tchareqle Kilisse Καππαδοκίας, Ὀκτάτευχο Σεραγίου, Παρεκκλήσι Πάτμου.

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

3. Βλ. Α. Ὀρλάνδου, Ὀνόματα ζωγράφων καὶ ἀφιερωτῶν ἐπὶ εἰκόνων τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων, Ἐτετ. 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 ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ.

στὸν παλαιότερο σύντομο τίτλο: Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ, μιὰ καὶ ἄλλωστε αὐτὸς δηλώνει στὴν πληρότητά του τὸ θεολογικὸ περιεχόμενο τῆς σκηνῆς[1]. Ἔτσι καταλήγουμε στὸ συμπέρασμα ὅτι ὁ τίτλος τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου δὲν θὰ μποροῦσε νὰ χρησιμεύση σὰν ἰδιαίτερα σημαντικὸ κριτήριο γιὰ τὴ χρονολόγηση τῶν ἔργων μὲ τὴν ἴδια ἐπιγραφή.

Ἀπὸ τὶς πολυάριθμες παραστάσεις Φιλοξενίας, ποὺ συναντοῦμε στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο, θὰ σταθοῦμε ἰδιαίτερα στὸν Ἄθω, ὄχι μόνο γιατὶ τὸ θέμα εἶναι ξεχωριστὰ ἀγαπητὸ στοὺς ἁγιορεῖτες ζωγράφους[2], κι' ἔτσι βρῆκε ἐκεῖ τὴν πληρέστερη μορφή του, ἀλλὰ κυρίως γιατὶ ἡ παράσταση τῆς Φιλοξενίας στὸν Ἄθω παρουσιάζει μεγάλη εἰκονογραφικὴ συγγένεια μὲ τὸν τύπο τῆς εἰκόνας ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ. Πραγματικά, παραβάλλοντας αὐτὴν μὲ τὶς τρεῖς τοιχογραφίες μὲ τὴ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραὰμ ποὺ 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 παράσταση ἀπὸ τὸ Καθολικὸ τῆς Μονῆς Μεταμορφώσεως τῶν Μετεώρων (1552) (Πίν. 38.1)[6], συμπεραίνουμε ὅτι ἡ εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἔχει δημιουργηθῆ στὸ ἴδιο καλλιτεχνικὸ κλῖμα μὲ τὴ μεγάλη ζωγραφικὴ ποὺ ἄνθησε στὰ δύο σημαντικώτερα κέντρα τοῦ ὑποδουλωμένου Ἑλληνισμοῦ. Ἐλάχιστες εἶναι οἱ παρεκκλίσεις τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς φορητῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἀπὸ τὸν ἀντίστοιχο τοῦ Ἄθω καὶ τῶν Μετεώρων. Συγκεκριμένα: α) Τὸ τραπέζι εἶναι ἐδῶ συνήθως ἡμικυκλικὸ[7] (Διονυσίου, Δοχειαρίου, Μετεώρων). β) Μερικὲς φορές, ἀπουσιάζουν ἀπὸ τὴ σκηνὴ ὁ Ἀβραὰμ καὶ ἡ Σάρα (Λαύρα, Διονυσίου) καὶ γ) Ὁ τίτλος τῆς παραστάσεως εἶναι ἐδῶ πάντα ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ.

---

1. Τὴν ἐπιγραφὴ Η ΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ συναντοῦμε σὲ πολλὲς μεταβυζαντινὲς παραστάσεις τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ. (Πρβλ. μεταξὺ ἄλλων: Ναὸ Παναγίας στὸ Σοφικὸ Κορινθίας, Παρεκκλήσι Τριῶν Ἱεραρχῶν τῆς Μονῆς Βαρλαὰμ τῶν Μετεώρων, 1637 (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη), καὶ εἰκόνα Συλλογῆς Ch. Seltman (J. Chittenden-Ch. Seltman, Greek Art, Λονδῖνο 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 πιθανὸ ὅτι τὸ τραπέζι ἐδῶ μιμεῖται στὸ σχῆμα τὰ γνωστὰ ἀπὸ τὶς Τράπεζες τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἡμικυκλικὰ τραπέζια ὅπου ἔτρωγαν οἱ μοναχοί. (Πρβλ. Α. Ὀρλάνδου, Μοναστηριακὴ Ἀρχιτεκτονική, β' ἔκδ., Ἀθῆναι 1958, σ. 52-53).

Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, στὶς παραστάσεις Φιλοξενίας τοῦ Ἄθω καὶ τῶν Μετεώρων δὲν λείπει οὔτε ἕνα 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 τοιχογραφηθῆ ὅλα στὴν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ 16ου αἰώνα ἀπὸ Κρητικοὺς ζωγράφους ἢ καὶ μαθητές τους. Ἡ πλειάδα τῶν περίφημων αὐτῶν ζωγράφων τοῦ 16ου αἰώνα, μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τὴν πολύπλευρη προσωπικότητα τοῦ Θεοφάνη, στάθηκε πάντα στὰ πλαίσια τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως[1] καὶ ἄντλησε τὴν ἔμπνευσή της κυρίως ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς παλαιολόγειας περιόδου[2], 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 σαφῆ λαϊκὸ χαρακτῆρα, συγκεκριμένα στὴ Σπηλιὰ Ἐγκλείστρας[3], στὴν Ἁγία Μαρίνα Ψεματισμένου[4] καὶ σὲ μιὰ περισσότερο ἀκόμα ἐνδιαφέρουσα παράσταση ἀπὸ τὴν Ἁγία Σωτήρα Παλαιοχωρίου στὴ Λευκωσία[5], ὅπου δὲν ὑπάρχει σὲ καμμιὰ λεπτομέρεια ἡ ἀνάμνηση ἀπὸ τὸ πρότυπο τῆς Πρωτευούσης, ἀλλὰ ἀντιγράφεται, θὰ ἔλεγε κανείς, ὁ τύπος τοῦ Tchareqle Kilisse τῆς Καππαδοκίας· ἀκόμα ἡ τοιχογραφία ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Τράπεζα τῆς Ἁγίας 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 ἀρχαϊκώτερες παραστάσεις καὶ ἀπὸ τὴ σύγχρονη Δυτικὴ τέχνη.

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

---

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

2. Βλ. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, σ. 98, 102. M. 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 16ο αἰώνα βλ. κυρίως Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ Παλαιολόγειος παράδοσις εἰς τὴν μετὰ τὴν Ἅλωσιν Ζωγραφικήν, Δελτ. Χριστ. 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 ὁποῖα θὰ στερηθοῦν τὶς πολύπλοκες προσόψεις ποὺ τοὺς ἔδινε ἡ φαντασία τῶν παλαιολόγειων ζωγράφων κι' ἀκόμα ἡ κατάργηση τοῦ βάθους, ἀντίθετη μὲ τὶς αἰσθητικὲς ἐπιδιώξεις τοῦ 14ου αἰώνα· ἡ γεωμετρικὴ ἀντίληψη τῆς συνθέσεως, ὑποταγμένη ὅμως στὸ ρυθμὸ ποὺ ἀναδίνεται ἀπὸ παντοῦ, ἡ κάποια στεγνότητα στὴν παράσταση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καὶ τὸ πνεῦμα λιτότητας καὶ αὐστηροῦ ἤθους ποὺ ἀποπνέει τὸ ἔργο, τέλος ἡ ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας μὲ τὶς γωνιώδεις ἀπολήξεις καὶ τὶς φωτισμένες ἀκμές [1].

Στὴ στεγνότερη καὶ λιτότερη ἐμφάνιση τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, θὰ συντελέση καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ποὺ οὐσιαστικὰ δὲν εἶναι παρὰ ἡ συνέχιση μιᾶς ἀπὸ τὶς τεχνικές, οἱ ὁποῖες ἐφαρμόζονται στὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων [2] καὶ ποὺ τώρα, στὴν ἀποκρυσταλλωμένη της μορφή, ἁπλουστευμένη κάπως, βασίζεται στὸ σχηματισμὸ μικρῶν φωτισμένων ἐπιφανειῶν πάνω στὸ σκοῦρο προπλασμό.

Ἡ ἀδιάφορη χρησιμοποίηση παραδειγμάτων ἀπὸ τὴ μνημειακὴ ζωγραφική, ἐνῶ πρόκειται γιὰ τὴ μελέτη ἑνὸς φορητοῦ ἔργου, γίνεται, γιατὶ ἔχει σὲ πλεῖστες περιπτώσεις παρατηρηθῆ, ὅτι ἡ τεχνικὴ καὶ γενικώτερα ἡ ἀπόδοση ἑνὸς ἔργου, εἴτε αὐτὸ εἶναι φορητό, εἴτε ἔχει μνημειακὴ ὑπόσταση, ἐκτελεῖται βασικὰ ἀπὸ τεχνῖτες ποὺ δουλεύουν, τὶς πιὸ πολλὲς φορές, παράλληλα καὶ στὰ δυὸ εἴδη [3], εἴτε θελημένα μεταφέρουν τὴν τεχνικὴ ἀπὸ τὸ ἕνα εἶδος στὸ ἄλλο [4].

Ὅλα συνεπῶς τὰ στοιχεῖα τοποθετοῦν τὴ Φιλοξενία τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου στὸ 16ο αἰώνα καὶ μάλιστα στὴν πρώτη πεντηκονταετία του, ὅταν ἡ Κρητικὴ σχολὴ σημειώνει τὴν πιὸ μεγάλη της ἄνθηση. Ἡ εἰκόνα αὐτή, ἡ μόνη μὲ διάταξη σὲ ὕψος σὲ σύγκριση μὲ τὶς ἄλλες δυὸ εἰκόνες στὸ Μουσεῖο τοῦ Hermitage καὶ στὴ Narbonne, εἶναι ἡ νεώτερη ἀπὸ τὶς ἄλλες δυό. Βέβαια, γιὰ τὴ χρονολογικὴ κατάταξη τῶν τριῶν αὐτῶν εἰκόνων, δὲν θὰ μποροῦσαν νὰ χρησιμεύσουν οὔτε οἱ τυχὸν παρεκκλίσεις ἀπὸ ἕνα σταθερὸ εἰκονογραφικὸ πρότυπο καὶ τοῦτο γιατὶ τέτοιες παρεκκλίσεις δὲν σημειώθηκαν, οὔτε ἄλλα ἐξωτερικὰ στοιχεῖα, ὅπως τὰ χρώματα καὶ ἡ ἐπιγραφή. Ἡ ταύτιση καὶ σ' αὐτὰ εἶναι ἀπόλυτη. Σὰν περιωρισμένης πάντως σημασίας στοιχεῖο θὰ χρησίμευε πιθανῶς ἡ διάταξη 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. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, σ. 90-91, 92· τοῦ ἰδίου, Ἡ Παλαιολ. παράδοσις, σ. 96.

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

4. Γιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς τεχνικῆς τῆς τοιχογραφίας στὴ φορητὴ εἰκόνα βλ. Ξυγγοπούλου, Σχεδίασμα, 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 ἀντιμετωπίση τὴ μεταφορὰ τῆς διατάξεως σὲ πλάτος σὲ μιὰ ὀρθογώνια ἐπιφάνεια μὲ βάση τὴ διάταξη τῆς σκηνῆς σὲ ὕψος. Ἔτσι, γιὰ νὰ προσαρμόση τὴ σύνθεση στὴν ἐπιφάνεια ποὺ διαθέτει, συμπτύσσει τὰ πρόσωπα γιὰ νὰ χωρέσουν, τὸ τραπέζι ἀπὸ ὀρθογώνιο τὸ κάνει τετράγωνο, παραλείπει νὰ ἀπεικονίση 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 σκηνῆς[1]. Γιὰ νὰ φτάση 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 γεωμετρικότητας, ποὺ θὰ καταντοῦσε μιὰ ξηρὴ ἐπανάληψη γεωμετρικῶν σχημάτων καὶ θὰ στεροῦσε τὴν ἐσώτερη ποίηση τῆς σκηνῆς· τοῦτο δὲν γίνεται τελικά, χάρη στὴν ἄσφαλτη ἀντίληψη τοῦ ἐξώκοσμου χαρακτῆρα τῶν θρησκευτικῶν σκηνῶν ποὺ διαθέτουν οἱ Κρητικοὶ ζωγράφοι, μὲ τὴ σύλληψη καὶ τὴν ἀκινητοποίηση μιᾶς μόνο στιγμῆς, τῆς καίριας γιὰ τὴ σημασία τῆς σκηνῆς, μὲ τὴν παράλειψη τῶν κάθε λογῆς βοηθητικῶν στοιχείων ποὺ θὰ διασποῦσαν τὴν προσοχὴ καὶ ὅλα αὐτὰ μέσα στὸν ἀπόκοσμο διάχυτο φωτισμὸ ποὺ ἐκπέμπει τὸ χρυσὸ φόντο τῆς εἰκόνας[2].

Πέρα ἀπὸ τὴ διάταξη, γιὰ τὴ μεταγενέστερη χρονολόγηση τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου σὲ σύγκριση μὲ τὶς δυὸ ἄλλες, συνηγοροῦν ὡρισμένα στοιχεῖα τεχνοτροπίας καὶ τεχνικῆς: κατ' ἀρχὴν ἡ ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας γίνεται μὲ βάση τὸ γνωστὸ καὶ ἀπὸ τὴν παλαιολόγεια περίοδο τρόπο, ὅπου οἱ ἀκμὲς φωτίζονται ζωηρὰ καὶ ἔτσι σχηματίζονται διάφορες φωτισμένες μικρὲς ἐπιφάνειες στὰ ἐνδύματα, ἀλλά, ἐνῶ ὁ τρόπος αὐτὸς ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὶς τρεῖς εἰκόνες, στὴ Φιλοξενία τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἔχει ἐφαρμοστῆ μὲ περισσότερη σκληρότητα.

---

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

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

Τέλος, τὰ πρόσωπα τῶν πέντε μορφῶν ἂν καὶ ὑπακούουν στὶς ἴδιες βασικὲς ἀρχές, ἔχουν δουλευτῆ μὲ διαφορετικὸ τρόπο καὶ στὶς τρεῖς εἰκόνες, ἕνας ἀκόμη λόγος ποὺ ἀποκλείει μᾶλλον τὴν τοποθέτησή τους στὴν ἴδια ἀκριβῶς ἐποχή. Ἐκεῖνο ποὺ μᾶς ξενίζει στὴ Φιλοξενία τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου εἶναι ἡ ἄνιση 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 Ἀβραὰμ εἶναι πολὺ περισσότερο ἀξιόλογα ἀπὸ ὅ,τι τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου καὶ τῆς Σάρας. Ὁ ἀριστερὸς ἄγγελος μὲ τὸν καστανοπράσινο προπλασμὸ καὶ τὴν ἁπαλὴ μετάβαση ἀπὸ τὶς σκοτεινότερες στὶς φωτεινὲς ἐπιφάνειες παρουσιάζει τὴ σμαλτώδη διαφάνεια τῶν παλαιολόγειων ἔργων. Ὁ Ἀβραάμ, ρωμαλέα μορφή, ἀποδίδει πιστὰ τὸν πατριάρχη τῆς Βίβλου, ἔτσι ὅπως μᾶς τὸν παράδωσε ἡ εἰκονογραφία ἀπὸ τὰ παλαιότερα χειρόγραφα τῆς *Γενέσεως*, ἴσως λίγο περισσότερο γήινο καὶ λιγώτερο γηρασμένο· μὲ τὶς ἀπότομες ἐναλλαγὲς ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιὰ θυμίζει λίγο στὸ πρόσωπο τὰ ἔργα τῆς λεγόμενης Μακεδονικῆς σχολῆς, ἂν καὶ ἡ ἀντίστοιχη μορφὴ ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς Θυσίας στὴν Περίβλεπτο τοῦ Μυστρᾶ [1] βρίσκεται πολὺ κοντά 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 ἁπαλὴ 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 δουλεύη 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 ἀποδοθῆ στεγνά, χωρὶς παλμό, πρᾶγμα ποὺ σημαίνει τὴν ὅλο καὶ μεγαλύτερη ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὶς προγενέστερες δημιουργίες.

Ἡ εἰκόνα τέλος τοῦ Hermitage διατηρεῖ περισσότερο τὴν παλαιολόγεια τεχνικὴ τὴ γνωστὴ κυρίως ἀπὸ μιὰ μικρὴ σειρὰ ἔργων, ὅπως ἡ λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνα [2] στὴν Accademia τῆς Βενετίας. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ἔχει ἐφαρμοστῆ ἐδῶ μὲ μεγαλύτερη ξηρότητα. Εἶναι ἡ μόνη ἀπὸ τὶς τρεῖς ποὺ διατηρεῖ τὸν ἀπόκοσμο χαρακτῆρα τῶν παλαιολόγειων ἔργων.

Ἀπὸ τὴ σύγκριση τῶν εἰκόνων αὐτῶν δὲν μένει καμμιὰ ἀμφιβολία ὅτι πρόκειται ἀκριβῶς γιὰ ἕνα καὶ μόνο πρότυπο ποὺ 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 μετὰ ἀπὸ παρατήρηση τῆς τεχνικῆς μὲ τὴν ὁποία ἔχουν ἐκτελεστῆ, θὰ μποροῦσε νὰ ἀποφανθῆ κανεὶς ὅτι παλαιότερη εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ Hermitage, γύρω στὰ τέλη τοῦ 15ου αἰώνα, μετὰ ἔρχεται ἡ εἰκόνα τῆς Narbonne στὴν ἀρχὴ τοῦ 16ου 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.

Τὴ βαθμιαία ἐξέλιξη τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, ἔτσι ὅπως τὸν εἴδαμε νὰ ὁλοκληρώνεται στὸ 14ο αἰώνα, δὲν μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε μὲ βεβαιότητα καὶ τοῦτο γιατὶ τὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ χρονολογηθοῦν ἀκριβῶς στὸ 15ο αἰώνα εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτα. Στὴ μεταβατικὴ αὐτὴ περίοδο ἀνήκει πιθανώτατα τὸ σωζόμενο παναγιάριο ἀπὸ τὸ Bargello τῆς Φλωρεντίας. Ὁ Lazarev [1] τὸ τοποθετεῖ στὶς ἀρχὲς τοῦ 15ου 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 ἐδῶ τὴν ὁριστική της ἔκφραση, πέρα ἀπὸ τὴν ὑποταγὴ τῶν μορφῶν στὴν αὐστηρὰ κυκλικὴ διάταξη 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 εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς εἰκόνας μας. Κάνει ἐντύπωση ἀκόμη ὅτι ὑπάρχει καὶ ἐδῶ ἀπόλυτη ἀντιστοιχία τῶν χρωματισμῶν στὰ ἐνδύματα μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου.

Ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, ὅπως τὸν εἴδαμε ἀπὸ κοντὰ στὶς τρεῖς συγγενικὲς εἰκόνες καὶ ὅπως ἀκριβῶς διαμορφώθηκε στὸν Ἄθω κατ' ἀρχὴν ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα κέντρα, ὅπου ἄνθησε ἰδιαίτερα ἡ Κρητικὴ ζωγραφική, εἶχε μεγάλη ἀκτινοβολία σὲ σύγχρονα καὶ μεταγενέστερα μνημεῖα, ὄχι μόνο στὰ καθ' αὐτὸ ἑλληνικὰ πλαίσια, ἀλλὰ καὶ στὶς βαλκανικὲς χῶρες [2]. Ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἔγιναν ἀναμφισβήτητα σὲ ἑλληνικὸ ἔδαφος μετὰ τὴν Ἅλωση, θὰ ἀναφέραμε μιὰ ὡραία φορητὴ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Κερκύρας [3] (Πίν. 37.2), μὲ ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς παλαιολόγειας ἐπιβιώσεως τοῦ προτύπου στὸ 16ο αἰώνα, τὴν κατεστραμμένη 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 14ο αἰώνα.

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

3. Ἀνέκδοτη.

εἰκόνα τοῦ παλαιοῦ Μουσείου τῆς Ζακύνθου (Πίν. 39.2), καὶ τὴν ἀκριβῶς ὅμοιά της τῆς Συλλογῆς Μ. Καλλιγᾶ (Πίν. 39.1)· τὴν εἰκόνα πάνω ἀπὸ τὴ θύρα τῆς Προθέσεως στὸ Παρεκκλήσι τῆς Παναγίας τῆς Μονῆς Ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου τῆς Πάτμου καὶ μία ἄλλη ἀπὸ τὸ Θησαυροφυλάκιο τῆς ἴδιας Μονῆς· τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μὲ τὴν παράσταση ἑνὸς χερουβεὶμ στὸ κάτω μέρος (Ἀριθ. εὕρετ. 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. Μελᾶ[1] (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 χρησιμοποίηση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, τὴν οἰκονομία σὲ δευτερεύοντα βοηθητικὰ στοιχεῖα, τὴν ἑλληνιστικὴ ἀπόδοση τῆς πτυχολογίας, δίνει ἕνα ἀκόμη παράδειγμα γιὰ τὴ σταθερότητα, μὲ τὴν ὁποία οἱ πανάρχαιες ἑλληνικὲς αἰσθητικὲς ἀρχὲς ἀφομοιώθηκαν καὶ ἔγιναν βίωμα τῆς Βυζαντινῆς τέχνης μέχρι καὶ τῶν μετὰ τὴν Ἅλωση χρόνων.

ΝΤΟΥΛΑ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ - ΜΟΥΡΙΚΗ

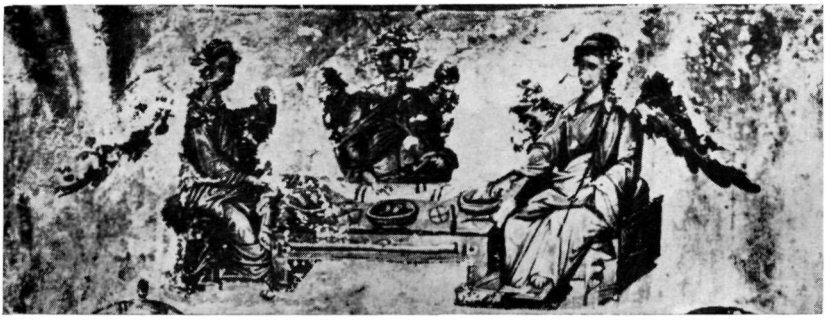
---

1. Τοὺς κυρίους Μ. Καλλιγᾶ καὶ Γ. Μελᾶ εὐχαριστῶ θερμά, γιατὶ μοῦ ἐπέτρεψαν νὰ περιλάβω στὴ μελέτη μου τὶς εἰκόνες Φιλοξενίας ἀπὸ τὶς Συλλογές τους.

Εἰκόνα Βυζαντινοῦ Μουσείου Ἀθηνῶν.

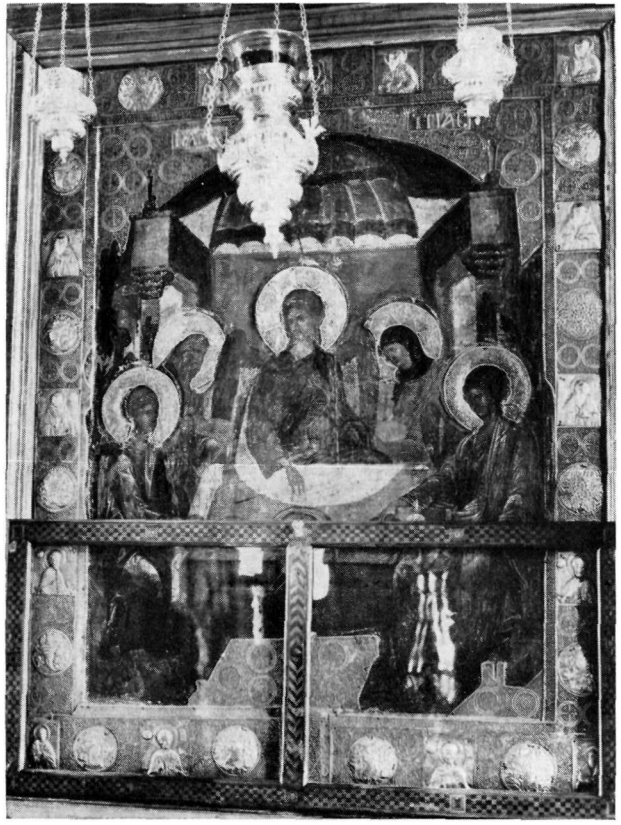
Εἰκόνα Μουσείου Hermitage Λένινγκραντ.

Εἰκόνα Μουσείου Narbonne.



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

2. Εἰκόνα Μουσείου Μπενάκη.



1. Εἰκόνα Καθολικοῦ Μ. Βατοπεδίου.

2. Εἰκόνα Μουσείου Κερκύρας.

1. Τοιχογραφία Καθολικοῦ Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων.

2. Εἰκόνα Συλλογῆς Γ. Μελᾶ.

1. Εἰκόνα Συλλογῆς Μ. Καλλιγᾶ.

2. Εἰκόνα Παλαιοῦ Μουσείου Ζακύνθου.

RÉSUMÉ

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 (N° 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 1ère moitié du 16ème s., époque de floraison exceptionelle 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 1ère moitié du 16ème 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 1ère moitié du 16ème s., placer la *Philoxénie* de Narbonne au début du siècle et l'icône de l'Hermitage, à la fin du 15ème 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 14ème s. à la production artistique de la 1ère moitié du 16ème s., et cela à cause du nombre très restreint des monuments datés du 15ème 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 15ème 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