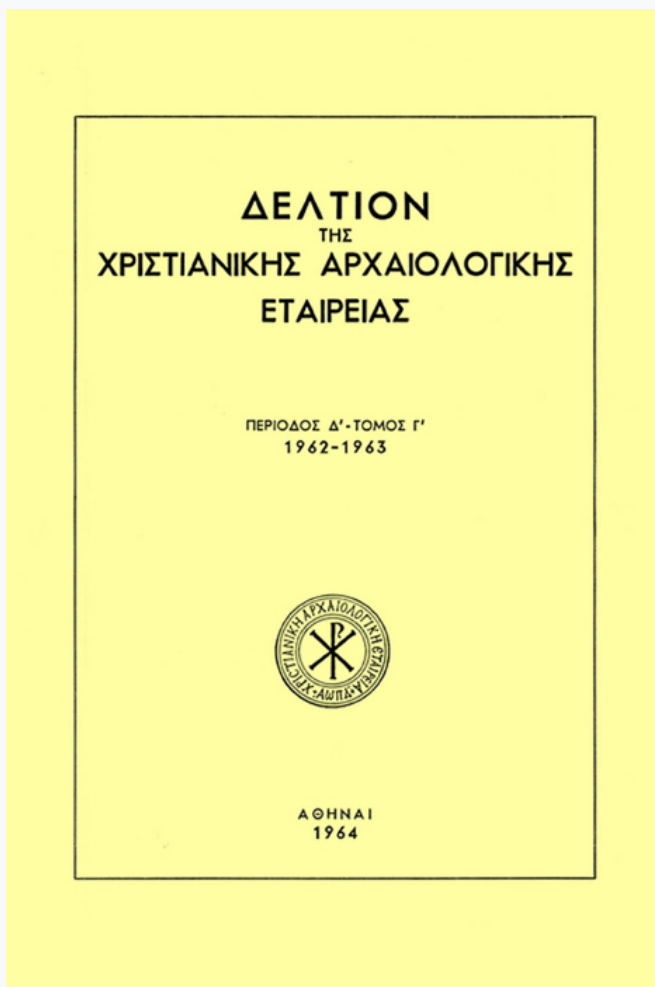


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 3 (1964)

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



Η παράσταση 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 παράσταση 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 ἰδιαιτερο 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 παρέθεσε ὁ Ἀβραάμ στοὺς τρεῖς Ἀγγέλους κοντὰ στὴν «*δρῦν τὴν Μαμβρῆ*». Ἡ παράσταση αὐτὴ θὰ ἀποτελέσει 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 μελέτη, 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 σκαλισμένον στὸ ἴδιο τὸ ξύλον τῆς εἰκόνας. Ἡ παράσταση, ἀφοῦ ἀλύψῃ τὸ σκαλωτὸ τμήμα τοῦ πίνακα, ἀπλώθηκε καὶ πάνω στὴν κορνίζα μόνο πού, ὅ,τι φαίνεται σήμερον στὸ δεξιὸ ἄκρον, ἔχει συμπληρωθῆ πρόσφατα³.

Τρεῖς ἄγγελοι καθισμένοι γύρω ἀπὸ ἓνα τετράγωνον τραπέζιν φορτωμένον μὲ σκεύη καὶ ἐδέσματα, ὁ Ἀβραάμ καὶ ἡ Σάρα, δυὸ μακρόστενα κτήρια στὶς ἄκρες καὶ ἄκόμα δυὸ δέντρα δημιουργοῦν μιὰ κλειστὴ γεωμετρικὴ σύνθεσιν, 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 κύριον Μ. Χατζηδάκη, Διευθυντὴ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, καὶ τὸν Καθηγητὴ Α. Ξυγγόπουλον, γιὰ τὶς πολὺτιμες συμβουλές τους. Εὐχαριστῶ ἐπίσης ἰδιαιτέρως τὴν κυρίαν Ἄννα Χατζηνικολάου, Ἐπιμελήτρια τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου, γιὰ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὴ βοήθειά της.

2. Ἔχει περιληφθῆ στὸ Λεύκωμα τῶν Δώδεκα Βυζαντινῶν Εἰκόνων, πού ἐξέδωσε ἡ Ἐμπορικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος τὸ 1961 (Ἀριθ. 3, πίν. 3), μὲ κείμενον 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 ζωγράφον - συντηρητὴν τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου κ. Τ. Μαργαριτώφ.

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

Πέρα ἀπὸ μιὰ σχετική φθορά, πὺν παρουσιάζει τὸ πρόσωπο τοῦ μεσαίου ἀγγέλου, τὰ χρώματα τῆς εἰκόνας διατηροῦνται πολὺ καλά. Στὴν πρώτη ἐντύπωση, κυριαρχεῖ ὁ χρυσοὺς κάμπος καὶ οἱ χρυσοὶ φωτιστέφανοι σὲ ὅλες τὶς μορφές μόνο πὺν, 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 πὺν οὐσιαστικὰ δὲν εἶναι παρὰ παραλλαγές λίγων βασικῶν χρωμάτων σὲ διαφορετικούς ὄμους 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 ἀκρινούς καὶ τὸ ἱμάτιο στὸν κεντρικὸ ἄγγελο, σὲ πολὺ σκούρους τόνους μὲ ἀνοιχτότερες 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 πὺν προκαλεῖ ἡ ἀφθονη χρῆση 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 πλατεῖα ἐπιφάνεια τοῦ τετράγωνου τραπεζιοῦ, σὲ ἄτονο πορτοκαλλὶ χρῶμα πὺν ἡ ἔντασή του μετριάζεται ἀκόμα πιὸ πολὺ ἀπὸ τὸ σταχτὶ χειρόμακτρο καὶ τὰ σκοῦρα σκευή, πὺν 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 ὄμως ἀπὸ πολυάριθμες παραστάσεις τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ, πὺν 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. Πρὸβλ. 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 πρὸ μικρῆς εἰκονογραφικῆς 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 διπλῆς παράλληλες γραμμές, τὰ κτήρια καὶ τὰ δέντρα ἐπαναλαμβάνονται μὲ τόσο πιστὴ ἀκρίβεια καὶ στὰ τρία ἔργα, ὥστε δὲν μένει καμμιά ἀμφιβολία ὅτι, καὶ στὴν περίπτωση πού τὸ ἀρχαιότερο δὲν ἀντιγράφεται ἀπὸ τὰ δυὸ ἄλλα, ὅλα μαζί ἀκολουθοῦν ἓνα παλαιότερο κοινὸ εἰκονογραφικὸ πρότυπο.

Ἀναζητῶντας 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 πού δημιουργήθηκαν σὲ ἐργαστήρια μὲ ἀμεση ἐξάρτηση ἀπὸ τὴν Πρωτεύουσα. Πραγματικά, γιὰ τὸν καθορισμὸ τῶν κύριων χαρακτηριστικῶν τοῦ προτύπου αὐτοῦ, μᾶς βοηθεῖ μιὰ ομάδα 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, πού γράφτηκε καὶ ἱστορήθηκε μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1371/1375. Ἀπὸ τὸ ἄλλο μέρος, τὰ ἔργα πού χάρη σὲ ἀσφαλῆ κριτήρια τεχνικῆς καὶ τεχνοτροπίας μποροῦμε νὰ τοποθετήσουμε σὲ χρονικὰ ὄρια σχετικὰ περιορισμένα, εἶναι τὰ ἀκόλουθα: α) ἡ τοιχογραφία πού 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. Ευγγουπούλου, 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. Banik, Iskusstvo Vizantii v Sobranii Gosudarstvenogo Ermitaga ('Ἡ Τέχνη τοῦ Βυζαντινοῦ 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 γιὰ τὴ διάταξη 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 ἀκρῶν 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 χρονολόγησι γύρω στὰ τέλη τοῦ αἰώνα αὐτοῦ⁵. Καὶ τὰ δυὸ φορητὰ ἔργα, γιὰ τὴ λεπτότητα στὸ σχέδιο καὶ τὴν τελειότητα στὴν ἐκτέλεσι, 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 ὀρθογώνιο ἢ τετράγωνο 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, Σχεδιάσμα τῆς Θρησκευτικῆς Ζωγραφικῆς μετὰ τὴν Ἄλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σ. 33, ὅπου οἱ τοιχογραφίαι χρονολογοῦνται μεταξὺ 1375/1385· ἐδῶ ἀναγράφεται καὶ ἡ χρονολόγησι τους ἀπὸ ἄλλους ἐρευνητὲς πού κυμαίνεται ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 14ου ἕως τὶς ἀρχὲς 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. Πρὸβλ. Ν. Κονδράκον, 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' ἄνωτ., σ. 36. — Ὁ Millet στὴ σύντομη μετὰ τῆς εἰκόνας, ἔνθ' ἄνωτ., σ. 682, τὴ χρονολογεῖ στὸ 15^ο ἢ 16^ο αἰ.

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

5. Βλ. Ξυγγόπουλον, ἔνθ' ἄνωτ., σ. 6.

6. Ἐξαίρεσι ἀποτελεῖ ἡ εἰκόνα τοῦ Βατοπεδίου, ὅπου ἡ σύνθεσι ἀναπτύσσεται σὲ ὕψος. Ἡ σὲ ὕψος διάταξι τῆς σκηνῆς (βλ. καὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου), παράλληλα μετὰ τὴ διάταξι σὲ πλάτος, ὑποδηλώνει ὅτι ἡ εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας δὲν εἶχε καθωρισμένη θέσι μετὰ τὸ ναό, ἀν καὶ γιὰ τὶς λεπτεῖς εἰκόνες μετὰ τὴ διάταξι σὲ πλάτος, εἶναι βέβαιο ὅτι ἔπαιρναν πάντα θέσι στὸ τέμπλο, πάνω ἀπὸ τὴ θύρα πού ὀδηγεῖ στὴν Πρόθεσι (βλ. Α. Chadzinicolaou-Marana, 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 ἴδια θέσι θὰ εἶχε ἀσφαλῶς μιὰ εἰκόνα Φιλοξενίας ἀπὸ τὸ παλαιὸ Μουσεῖο τῆς Ζακύνθου, πού ἔχει κατὰ τὴν τῶρα (ἡ πληροφορία ὅπως καὶ ἡ φωτογραφία μου παραχωρήθηκαν εὐγενῶς ἀπὸ τὸν κ. Μ. Χατζηδάκη), καθὼς καὶ μιὰ ἄλλη ἀκριβῶς ὁμοία 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 πὸν ἀπολήγει σὲ κρινάνθεμο. Τὴν κεντρικὴ μορφή πλαισιώνουν στίς δυὸ στενὲς πλευρὲς τοῦ τραπέζιου οἱ δυὸ ἄλλοι ἄγγελοι, πὸν κάθονται σχεδὸν ἀντικρουστά. 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 θεατὴν, πατάει μὲ τὸ δεξιὸν πόδι πάνω στὸ ὑποπόδιο, ἀφήνοντας τὸ ἀριστερὸν νὰ αἰωρῆται. Στίς περισσότερες περιπτώσεις, ἀνάμεσα στοὺς ἀγγέλους, 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 πὸν κάνουν τὰ ἔργα αὐτὰ νὰ ξεχωρίζουν ἀπὸ προγενέστερα μνημεῖα ἢ καὶ ἀκόμη ἀπὸ σύγχρονα μὲ αὐτά, πὸν 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, πὸν μὲ τὴν ποικιλομορφία τῆς σημαδεύει τίς νέες τάσεις τῆς ἐποχῆς γιὰ καινούργιους ἐκφραστικoὺς τρόπους, δὲν θίγεται ἐδῶ.

Στίς 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, ἢ σύνθεση ἀναπτύσσεται συνήθως σὲ σχῆμα κύκλου ἢ πυραμίδας ἐπηρεασμένη εἴτε ἀπὸ τὴν τοποθέτηση τῆς σκηνῆς μέσα στὸ ναό, κατὰ προτίμηση σὲ ἡμικυκλικὲς² ἢ κυρτὲς³ ἐπιφάνειες, εἴτε ἀπὸ τὴ διάταξη τῆς σκη-

1. Ἡ μόνη ἐξαιρέση 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 Jerphanion, Les églises rupestres de Cappadoce, Παρίσι 1932, Texte I, 2, σ. 409, ὑποσ. 4)· Tchareqle Kilisse Καππαδοκίας, 11ος αἰ. (Jerphanion, 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 (Χατζηδάκη, Μυστρᾶς, πίν. 18)· ἐκκλησιὰ Ἀγίου Γεωργίου Ἀρτοῦ Ρεθύμνης Κρήτης, 1401 (Ν. Δρανόδακη, Ὁ εἰς Ἀρτὸν Ρεθύμνης ναῖσκος τοῦ Ἀγίου 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., 5' (1952), σ. 64).

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

νῆς σὲ παναγίαρια¹, πὺν συχνὰ εἰκονίζουσι στὴ μιὰ πλευρὰ τὸ θέμα αὐτό.

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

α) Τὸ ὀρθογώνιο ἢ τετράγωνο λεπτὸ τραπέζι· ἀντίθετα, στὶς περισσότερες περιπτώσεις, τὸ τραπέζι στὴν παράσταση τῆς Φιλοξενίας εἶναι ἢ κυκλικὸ² ἢ συνήθως ἡμικυκλικὸ³, ἀλλὰ καὶ ὅταν ὑπάρχη ὀρθογώνιο 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 (Ἐοφάνης ὁ Ἑλληνας καὶ ἡ σχολή του), Μόσχα 1961 (ρωσ.), σ. 40, πίν. 23). — Στὴν τοποθέτηση τῆς σκηνῆς σὲ ἡμικυκλικὴ ἢ κυρτὴ ἐπιφάνεια συντέλεσε 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. Marucci, 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 πὺν ταιριάζουσι 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. Tafrafi, Le trésor Byzantin et Roumain du monastère de Routna, Παρίσι 1925, Λεύκωμα, πίν. XVII. Πρβλ. ἐπίσης μιὰ μικρὴ στρογγυλὴ εἰκόνα ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Μουσεῖο Νεαπόλεως (N. Tarassoff, Die heilige Dreieinigkeits 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 ἄ'Επὶ σοὶ χεῖρσι» τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσεῖου (ἀριθ. ταξ. 134) (G. de Jerphanion, Icônes du Musée Chrétien d'Athènes, Byz. Zeit., 30 (1930), σ. 609, πίν. XII, καὶ Β. Κώττα, Περὶ σπανίας παραστάσεως τῆς Θεοτόκου ἐπὶ εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσεῖου Ἀθηνῶν, Ἀρχαιολ. Ἐφημ., Τόμ. Ἐκατονταετηρίδος 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 Μουσεῖου (add. 19352), 1066 (O. Dalton, Byzantine Art and Archeology, Ὁξφόρδη 1911, εἰκ. 412) καὶ παρεκκλήσι Πάτμου.

3. Πρβλ. Tchareqle Killise, Ὁκτάτευχο Βατικανοῦ, Νο 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. CXXXVII καὶ Millet-Frolov, 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 Ἁγίου Ὁρους, Ἀθῆναι 1932, πίν. 57)· Bela Crkva (Ἄσπρη ἐκκλησιά) τοῦ Karan Σερβίας, β' τέταρτο 14^{ου} αἰ. (M. Kšanin, Bela Crkva Karancka, Starinar, IV (1926),

πέξι¹, ἔχει ἐντελῶς διαφορετικὴ μορφή. Ἡ ἰδιότυπη λεπτομέρεια στὴ μορφή τοῦ ξύλινου τραπεζιοῦ εἶναι ἓνα ἐγκάρσιο ἄνοιγμα στὴν ἐμπρόσθια ὄψη 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 αἰώνα στὴν Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως μὲ τὴν παράδοση, ὅτι ἦταν τὸ πραγματικὸ τραπέζι τοῦ γεύματος τῶν τριῶν ἀγγέλων⁴ ἢ παράδοση αὐτὴ εἶχε γίνει γνωστὴ στὴ Ρωσία ἀπὸ περιηγητές⁵.

β) Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἔχει ἀπλωθῆ 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 χροῶμα, γιὰ νὰ καταλήξῃ 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 χρῆση⁶ σὲ παλαιότερες ἢ σύγχρονες παραστάσεις, εἴτε συνηθέστερα παραλείπεται τὸ χειρόμακτρο⁷, εἴτε, ὅταν ὑπάρχῃ, εἶναι ὁμοίμορφα ἀπλωμένο στὶς ἄκρες τοῦ τραπεζιοῦ⁸ χωρὶς νὰ ἀκολουθῆται ἰδιαίτερος τύπος.

σ. 213, εἰκ. 38 καὶ Petković, ἔνθ' 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. Strzykowski, 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 (ἔγχρ.))· Ἅγιο Βιτάλιο· Cappella Palatina, 12^{ος} αἰ. (Demus, Mosaics, πίν. 30)· Ὁκτάτευχο Βιβλιοθήκης Σεραγίου Κωνσταντινουπόλεως (ἀριθ. 8), 11^{ος} αἰ. (F. Uspenskiij, Konstantinopol'skij Seral'skij kodeks' Vos'miknizija (Ὁ κῶδιξ 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 Khitrono, 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 Ἁγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως, εἶδαν ὅλοι τὸ τραπέζι τῆς Φιλοξενίας τῶν τριῶν Ἀγγέλων ἀπὸ τὸν Ἀβραάμ. — Βλ. καὶ Αἰναλον, ἔνθ' ἄνωτ., σ. 91.

5. Πρβλ. Santa Maria Maggiore, Ἅγιο Βιτάλιο, Ψαλτήρι Βρετανικοῦ Μουσείου (add. 19352), Ὁκτάτευχο 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 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, πὺρ στὴν περίπτωσι 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 προφανῆ θεολογικὴ σκοπιμότητα· ἐπίσης στὴ λατρευτικὴ εἰκόνα τοῦ Βασιλοπιδίου χαραγμένο στὴν ἀσημένια ἐπένδυση.

2. Πρβλ. Ψαλτῆρι Βρετανικοῦ 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)· Ψαλτῆρι Hamilton στὸ Kupferstichkabinett τοῦ Βερολίνου, 13^{ος} αἰ. (Alpraton, *La Trinité*, εἰκ. 29)· ναὸ Σωτήρος Μεγάρων (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη)· Ἀσπρη ἐκκλησιὰ τοῦ Karan· Θύρα τῆς Alexandrova. — Σὲ μιὰ μόνο περίπτωσι, 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. Buchta, *Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Ὁξφόρδη 1957, σ. 72-73, πίν. 88α).

3. Βλ. N. Malickij, *Vetchozavetnaja Troitsa* (Ἡ Ἁγία Τριάς κατὰ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη), Sem. Kondakov., II (1928) (ρωσ.), σ. 36-37, καὶ Lazarev, *La Trinité...*, σ. 299, ὑποσ. 6. — Προγενέστεροι μελετητές, συγκεκριμένα ὁ Alpraton, ἔνθ' ἄνωτ., σ. 159, 184 καὶ ὁ Hackel, *Die Trinität*, σ. 65, ὑποστηρίζουν τὴν ἄποψιν 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)· Ἁγιον Ἰωάννη Θεολόγο ἀπὸ τὴν Παληαχώρα Αἰγίνης (ἀδημοσίευτη)· μιὰ ἀνέκδοτη τοιχογραφία ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Τράπεζα τῆς Ἁγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ τοῦ 1577 (τὴ γνώση τῆς ὀφείλω στὸν κ. Μ. Χατζηδάκη)· τὴν κατεστραμμένη τῶρα τοιχογραφία ἀπὸ τὴν Τράπεζα τοῦ Ὁσίου Λουκά, 1674 (Τὸ Ἔργον τῆς Ἀρχαιολ. Ἐταιρ. κατὰ τὸ 1957, σ. 95, εἰκ. 94)· τὴν εἰκόνα Φιλοξενίας ἀπὸ ἓνα παρεκκλήσι τῆς Μονῆς Διουσιίου τοῦ Ἁγίου Ὁρους (Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη).

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

6. Πρβλ. *Tchareqle Kilisse*· Γρατοάνιτσα, 1321 (Petković, I, πίν. 54α)· Ἀσπρη ἐκκλησιὰ τοῦ Karan.

δ) Ἡ θέση τοῦ χειροῦ τοῦ κεντρικοῦ ἀγγέλου πάνω στοῦ τραπέζι· ἀντίθετη μ' αὐτήν τῇ χειρονομία, εἶναι ἡ κίνηση εὐλογίας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι μπροστά στοῦ στῆθος¹, πού 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 φωτιστέφανο 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 αἰωροῦται πιδὸ 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 ἐξαιρέση, τοῦ χιτώνα καὶ τοῦ ἱμάτιου κατὰ τὸν ἴδιο πάντα τρόπο: τὸ ἱμάτιο, ριγμένο ἀνάλαφρα πάνω ἀπὸ τὸ χιτώνα, ἀφήνει ἀκάλυπτο τὸ δεξιὸ ὄμο κι' ἔνα μέρος ἀπὸ τὸ στῆθος, ἐνῶ στὸν κεντρικὸ ἄγγελο καταλήγει στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ σὲ μιὰ κατακόρυφη ἢ λοξὴ ἀναδίπλωση. Ὁ τρόπος αὐτὸς στὴν ἐνδυμασία θὰ διατηρηθῇ στοῦ 14^ο αἰῶνα καὶ θὰ ἐπιβιώσῃ στὰ μεταβυζαντινὰ ἔργα μὲ ἄμεση ἐξάρτηση ἀπὸ τὸ παλαιολόγειο πρότυπο. Ἀντίθετα, σὲ παλαιότερα παραδείγματα Φιλοξενίας — μὲ τὴν ἐξαιρέση παραστάσεων τοῦ 13^{ου} αἰῶνα⁵ — δὲν ἀκολουθεῖται ἰδιαίτερος τύπος, ἀν καὶ γενικά, ἡ ἐνδυμασία τῶν ἀγγέλων πέρφει σὲ ἀπότομες πτυχεὶς χωρὶς κὰν νὰ μαντεύεται ἡ χάρη στὴ στάση.

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

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 ἀποδοθῆ σὲ αὐστηρὰ μετωπικὴ στάση.

3. Πρὸβλ. 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 Μέγαρα, Θύρα τῆς Alexandrona.

4. Πρὸβλ. Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5.

5. Πρὸβλ. πάλι τὸ Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5.

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

θ) Ἡ τάση νὰ παραμερίζονται 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 τεχνολογικὰ στοιχεῖα περιλαμβάνονται :

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

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

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

2. Πρβλ. νὰ Ἄρτου 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 Βαβλαάμ, 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 συσχετισθῆ 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, Ὀκιάτευχοι, Paris. Gr. 74 — σὲ διάφορες σκηνές· ἐπίσης βλ. A. Grabar, La décoration des coupoles à Karye Camii et les peintures Italiennes du Dugento, Jahrg. der Österreich. Gesellschaft, VI (1957), σ. 113, ὕποσ. 1, ὅπου ἀναφέρεται τὸ ἴδιο ἐπεισόδιο ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ ἐν Κανᾷ Γάμου στό Καχριε τζαμί.

3. Πρβλ. Ὀκιάτευχο Σεραγίου, Ψαλτήρι Hamilton τοῦ Kupferstichkabinet, Εὐαγγέλιο Ἰβήρων 5, Μεταμόρφωση Novgorod, τοιχογραφία Ἄρτου, 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.

κατά λέξη τὸ βιβλικὸ κείμενο¹, περιορίζονται στὴ σκηνὴ τοῦ Ἀβραὰμ ποὺ 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 ἀνανακλῶν τὸ καινούργιο πνεῦμα ποὺ ἐπικρατεῖ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ 14^{ου} αἰῶνα καὶ μάλιστα σ' ἓνα ὠρισμένο καλλιτεχνικὸ περιβάλλον τῆς Πρωτευούσης⁴ ποὺ ξαναζωντανεῖ παλαιὰς ξεχασμένες ἑλληνιστικὰς μορφές. Ἡ ἐποχὴ αὐτὴ, μὲ τὴν ἀστείρευτὴ δίψα γιὰ νέους τρόπους ἐκφράσεως, γυρίζει πίσω πολὺ

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

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

3. Ἀπὸ τοὺς εἰκονογραφικοὺς χαρακτήρες ποὺ 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, ποὺ ἔχουμε, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη καὶ στὸ Βατοπέδι. Τὸν τύπο μὲ τὰ παραπάνω εἰκονογραφικὰ στοιχεῖα τὸν βλέπει νὰ σχηματίζεται ἀπὸ τὴν Santa Maria Maggiora 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 ποὺ συνδέονται μὲ τὴ διήγηση, ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τὰ λεγόμενα μοναστικά ψαλτήρια καὶ τὶς καππαδοκικὰς τοιχογραφίας. Σὰν καθ' αὐτὸ συμβολὴ τοῦ 14^{ου} αἰῶνα, ὁ Alpaton, ἐνθ' ἄνωγ., σ. 162, θεωρεῖ τὴν κυκλικὴ ἀπόδοση τῆς παραστάσεως, τὴν ὁποία θὰ ἀκολουθήσῃ καὶ ὁ Ρουμπλιώφ. Ἀπὸ τὰ παλαιολόγια ὁμως ἔργα ποὺ εἶδαμε, ἡ κυκλικὴ διάταξις φαίνεται νὰ παραμερίζεται. Ἐξ ἄλλου, τὸ κυκλικὸ σχῆμα, ποὺ 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 μοναστικά 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 καινεὶς καὶ τὸ Εὐαγγέλιον Ἰβήρων 5 (Πρβλ. Εὐγγελοπούλου, Ἱστορημένα Εὐαγγέλια..., σ. 14, καὶ K. W e i t z m a n n 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 Εὐγγελοπούλου, Μουσεῖον Μπενάκη, Κατάλ. Εἰκόν., σ. 6. Πρβλ. καὶ Χ α τ ζ η δ ά κ η, Δώδεκα Βυζ. Εἰκόν., ἀριθ. 3' τ ο ὕ ἰ δ ἰ ο υ, 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. Δέν είναι ἴσως ἄσχετο μὲ τὴ γενικώτερη καλλιτεχνικὴ θεωρία τῆς ἐποχῆς τὸ ὅτι, ἡ Φιλοξενία τοῦ Ἀβραάμ, ἓνα θέμα συμβολικὸ μὲ ἀναμφισβήτητη ποίηση, γνωρίζει ἰδιαίτερη ἀνθηση τώρα, καὶ μέσα ἀπὸ τὸ 14^ο αἰώνα¹ θὰ ἐπιβιώσῃ καὶ στὴ μεταβυζαντινὴ περίοδο.

Δέν 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 αἰώνα. 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} αἰώνα, δηλ. στὴ Γρατσάνιτσα (1321), στὴν Ἀσπρη ἐκκλησιὰ τοῦ Kagan (δεύτερο τέταρτο 14^{ου} αἱ.) καὶ στὴ Θύρα τῆς Alexandrona (1336) ἐπιζῆ στὰ κύρια σημεῖα ὁ παλαιότερος εἰκονογραφικὸς τύπος μὲ τὸ στρογγυλὸ τραπέζι καὶ τὸν ἔνσταυρο φωτιστέφανο στὸ μεσαῖο ἄγγελο (Ἀσπρη ἐκκλησιὰ, Θύρα Alexandrona), τὸ εἰλητάριο καὶ στοὺς τρεῖς ἀγγέλους (Γρατσάνιτσα, Ἀσπρη ἐκκλησιὰ) ἢ μόνο στὸ μεσαῖο (Θύρα Alexandrona), τὸ χέρι τοῦ μεσαίου ἀγγέλου μπροστὰ στὸ στήθος (Γρατσάνιτσα, Ἀσπρη ἐκκλησιὰ, Θύρα Alexandrona), ἀλλὰ ὄχι σὲ κίνηση εὐλογίας, ὅπως στὰ ἀκόμα ἀρχαιότερα παραδείγματα, τὴν παράλειψη τῆς ἰδιότυπης λεπτομέρειας στὴν ἀπόδοση τῶν ποδιῶν τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου, ὅπως τὴν εἶδαμε στὶς παλαιολόγιες παραστάσεις Φιλοξενίας² 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), πρῶγμα πού ὁ Alpatov³ 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 δευτέρη 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 Ἑσυχαστικὸ κίνημα¹.

Βέβαια, ἀπὸ τὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα πού διατηρήθηκαν ἀπὸ τὸ 13^ο αἰώνα καὶ ἀκόμα ἀπὸ τὴ δευτέρη πεντηκονταετία τοῦ 12^{ου}, ἔχει φανῆ ὅτι πολλὰ ἀπὸ τὰ νέα εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνοτροπικὰ στοιχεῖα, τὰ ὅποια ἐπικρατοῦν στὴ Βυζαντινὴ τέχνη ἀπὸ τὸ 14^ο αἰώνα, ἐμφανίζονται ἤδη σποραδικὰ σὲ προγενέστερη ἐποχή. Ἡ σημασία ὅμως πού ἀποδίδει ὁ Αἰρατόν² 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 ἰδοῦμε στὴν πασίγνωστη εἰκόνα τοῦ Ρουμπλιώφ, εἶναι μεγαλύτερη ἀπ' ὅ,τι θ'ἄπρεπε³. 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 του χεριοῦ 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 πιδὸ 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 συνδεθῆ

1. Βλ. τελευταῖα καὶ L a z a r e v, Feofan, σ. 16 - 24. — Γιὰ τὴ νεώτερη βιβλιογραφία πάνω στὸ Ἑσυχαστικὸ 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. A i r a t o n, La Trinité..., σ. 156, 164.

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

4. Βλ. ἀνωτ., σ. 95, ὑποσ. 2.

μέ την παλαιοχριστιανική και τή μεσοβυζαντινή παράδοση: για τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ νάρθηκα τοῦ Ἁγίου Μάρκου, ἔχει πρὸ πολλοῦ παρατηρηθῆ¹ ὅτι ἀντιγράφουν ἓνα χειρόγραφο τοῦ τύπου τῆς Βίβλου τοῦ Cotton, ἐνῶ, γιὰ τὸ χειρόγραφο ἀπὸ τὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο (add. 15268), εἶναι φανερὸ ὅτι, στὴ σκηνὴ τῆς Φιλοξενίας, ἀντιγράφει τὴν ἀντίστοιχη παράσταση ἀπὸ τὴν Ὀκτάτευχο τῆς Κωνσταντινουπόλεως². Πρόκειται συνεπῶς γιὰ καθ' αὐτὸ βυζαντινὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἐπανέρχονται συστηματικὰ καὶ μέ τὴν ἰδιαίτερη σφραγίδα τῆς ἐποχῆς στὴν παλαιολόγια περίοδο. Ἄλλωστε ἡ ὁμοιότητα τοῦ εἰκονογραφικοῦ μας τύπου μέ τὰ δυὸ αὐτὰ μνημεῖα σχετίζεται γενικώτερα μέ τὴν ἀναμφισβήτητη καταγωγή τοῦ τύπου τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ ἀπὸ τὴν ἐκτεταμένη εἰκονογράφηση τῆς διηγήσεως στὰ ἱστορημένα χειρόγραφα τῆς *Γενέσεως*, ὅπως ἀκριβῶς δείχνουν, κατ' ἀρχὴν, τὰ ψηφιδωτὰ τοῦ μεσαίου κλίτους τῆς Santa Maria Maggiore³ 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 πού ἀναφέρει ἡ διήγηση, δηλ. τὴν ὑποδοχὴ τῶν τριῶν ἀγγέλων καὶ σὲ χωριστὴ σύνθεση τὸ γεῦμα αὐτὸ καθ' αὐτό. Στὸ 14^ο αἰῶνα θὰ παραμεριστῆ συστηματικὰ⁴ ἡ ἀπόδοση τῆς σκηνῆς μέ τὸν τρόπο αὐτό, ἐνῶ παράλληλα ἡ σύνθεση θὰ κερδίση σὲ πλοῦτο διακοσμητικῶν λεπτομερειῶν πού θὰ προσδώσουν ἓνα κάποιον κοσμικὸ χαρακτήρα στὴν παράσταση.

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 διαμόρφωση ἀκριβῶς τοῦ νέου τύπου τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ παραμένει σημαντικὴ καὶ ἀναμφισβήτητη⁷.

Ἡ εἰκόνα τῆς Φιλοξενίας τοῦ Ἀβραάμ τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἔχει δανειστῆ καὶ τίς πιὸ μικρὲς εἰκονογραφικὲς 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' ἔκδ.), σ. 245.

4. Πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων, τὸν ἀνεπτυγμένο τύπον τῆς Φιλοξενίας μέ τὰ δύο διαδοχικὰ ἐπεισόδια συναντοῦμε στὸ Μονρεάλε, στὴν Cappella Palatina, στὸν Ἅγιον Δημήτριον Κατσούρη τῆς Ἄρτας καὶ στὸ Εὐαγγέλιον Ἰβήρων 5.

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

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

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

τά σκεύη καὶ τὸ γλυπτικὸ διάκοσμο τῶν κτηρίων. Τὰ κάγκελλα σὲ μιὰ σειρᾶ, στὴν πρόσοψη τοῦ ξύλινου τραπεζιοῦ τῆς εἰκόνας, ἐπανευρίσκονται σὲ διάφορα ἔπιπλα στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τοῦ Μυστρᾶ¹ καὶ τῆς Σεργβίας², 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 στόμιο τῆς φιάλης, τὴν ξαναβρίσκουμε στὴν Περίβλεπτο⁷ καὶ στὸ Πρωῖατο⁸. 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, πὺ ἐπανερχεται 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, πὺ τὰ πρότυπα τῆς τὸν ἔχουν ἐντυπωσιάσει, ἡ σκηνὴ στὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου παρουσιάζει κάποια σκληρότητα στὴν ἐκτέλεσι 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 καγκελωτὴ διάταξι στὸν τοῖχο τοῦ βάθους στὸ Staro Nagorichino (Millet-Frolov, 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, ἔνθ' ἄνωτ., πίν. 103, 1) καὶ Περίβλεπτο (αὐτόθι, πίν. 120, 2).

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

6. Πρβλ. Μητρόπολι 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 (Petković, *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 σημειωθῆ καὶ γιὰ τὶς δυὸ προαναφερθεῖσες εἰκόνες τοῦ Hermitage καὶ τοῦ Μουσείου τῆς Narbonne.

Ἄπὸ 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 πενηκονταετία τοῦ 15^{ου} αἰώνα. Τέλος ἡ Bank⁴ ἐπανέρχεται 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 πενηκονταετία τοῦ 16^{ου} αἰώνα.

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

Τέτοια εἶναι:

α) Τὰ κάγκελλα στὸ ξύλινο τραπέζι, πού ἀποτελοῦν σχεδὸν κανόνα γιὰ τὰ ἐπιπλα στὰ μεταβυζαντινὰ τοιχογραφικὰ σύνολα τοῦ Ἁθῶ (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. Purpi, στὸ περιοδικὸ Prospettive, ἀρ. 124, σ. 87.

6. Χατζηδάκης, Δώδεκα Βυζ. Εἰκόν., ἀριθ. 3· τοῦ ἰδίου, Icónes, 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.) και τῶν Μετεώρων (Θρόνος Πιλάτου ἀπὸ τῆ σκηνῆ τῆς Κρίσεως τοῦ Πιλάτου στὸν Ἅγιο Νικόλαο Ἀναπαυσᾶ¹) και σὲ πλῆθος φορητὲς εἰκό-
νες, πὸν χρονολογοῦνται μέσα στὸ 16^ο αἰῶνα (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 σκευὴ πὸν κρατοῦν ὁ Ἀβραὰμ και ἡ Σάρα κι' ἐκεῖνα πὸν βρί-
σκονται πάνω στὸ τραπέζι. Ἀναφέρουμε μεταξὺ ἄλλων τὰ σκευὴ ἀπὸ τὴ
φορητὴ εἰκόνα τοῦ Hermitage μὲ θέμα τὸ Γενέσιο τοῦ Προδρόμου⁴, τὸ
σκοιτέλι πὸν κρατεῖ ὁ ὑπηρέτης στὸ Γεῦμα εἰς Ἐμμαοὺς ἀπὸ τὸ Καθολικὸ
τῆς Λαύρας⁵, τὰ σκευὴ ἀπὸ τὸ Γενέσιο τῆς Παναγίας στὴν Τράπεζα τῆς
Λαύρας⁶ και στὴ Μολυβοκκλησιὰ ἐπίσης στὸν Ἄθω⁷, ἀπὸ τὸ Μυστικὸ
Δεῖπνο στὴν Τράπεζα τῆς Λαύρας⁸ και στὴ Μονὴ Διονυσίου⁹, ἀκόμα τὰ
σκευὴ ἀπὸ τὸ Γενέσιο τοῦ Προδρόμου τοῦ Δαμασκηνοῦ τῆς Συλλογῆς
Λοβέρδου¹⁰.

γ) Τὸ ὕφασμα πὸν 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
Ἰδια Συλλογὴ¹², τὸ Μυστικὸ Δεῖπνο τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν
Μετεώρων¹³ καθὼς και τὴν ἀνάλογη σκηνὴ ἀπὸ τὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας¹⁴
και ἀπὸ τὸ Βατοπέδι¹⁵, τὴν Ὑπαπαντὴ στὸ Καθολικὸ τῆς Λαύρας¹⁶ και
στὸ Χιλανδάρη)¹⁷.

Δυὸ μόνο στοιχεῖα, κοινὰ και στίς τρεῖς συγγενικὲς εἰκόνες τῆς Φιλο-
ξενίας τοῦ Ἀβραὰμ, μᾶς ξενίζουσι 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 déésis de l'iconostase de Krušedol, Starinar, N. S. 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. Ξυγγοπούλου, 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 είδαμε. 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 διακόσμηση· 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 Θεσσαλονί-
κης² καὶ ἀπὸ τὴν ἐκκλησία τοῦ Κράλη τῆς Στουτνένιτσας³, πού δείχνουν ἀντίστοιχα ἐξελικτικὰ στάδια γιὰ νὰ φθάσουμε στὴ μορφή τὴν οἰκεία σὲ μᾶς ἀπὸ τὶς τρεῖς ὅμοιες εἰκόνες τῆς Φιλοξενίας. Καὶ στὶς τρεῖς αὐτὲς περι-
πτώσεις, οἱ κιλλίβαντες δὲν ἔχουν καμμιά ἰδιαίτερη σημασία γιὰ τὴν ἀρχιτε-
κτονικὴ διάρθρωση τοῦ κτηρίου.

Στὴν ἐποχὴ μετὰ τὴν Ἄλωση, 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 Εὐαγγελισμὸ 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 ἐπιγραφή καὶ στὶς τρεῖς αὐτὲς εἰκόνες: Η ΕΝ ΤΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ ΤΗΣ ΖΩΑΡΧΙΚΗΣ ΤΡΙΑΔΟΣ ΦΑ-
ΝΕΡΩΣΙΣ⁸. Ἡ ἐπιγραφή αὐτὴ δὲν βρέθηκε σὲ καμμιά ἀπὸ τὶς γνωστὲς σὲ

1. Πρβλ. F. Šmit, Kachrie Djami, Λεύκωμα, Ἐκδ. Ρωσ. Ἀρχαιολ. Ἰνστι-
τούτου 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, ἔνθ' 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 ἐπιγραφή — ἐκτὸς ἀπὸ λίγα γράμματα πού 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 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 Ἁγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ μὲ ἀκριβῆ χρονολόγηση στὸ ἔτος 1577, σ' ἓνα κέντημα ἀπὸ τὸν Ἄθω, τὰ ἐπιμάνικα τῆς Μονῆς Ἰβήρων², σὲ μιὰ εἰκόνα τοῦ Χάννα³, σὲ δυὸ ἀκόμα φορητὲς εἰκόνες ἀπὸ τὸ Κελλὶ τῆς Παναγίας στὶς Καρυὲς τοῦ Ἁγίου Ὁρους⁴ καὶ ἀπὸ τὸ Σκευοφυλάκιο τῆς Μονῆς τοῦ Θεολόγου στὴν Πάτμο, τέλος δέ, σὲ μιὰ νεώτερη ἀκόμα εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου (Ἄριθ. εὑρετ. 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 κτήριο), 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 ἑνὸς παλαιότερου προτύπου μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῆ 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 κορμοστασιὰ καὶ τὶς γεμᾶτες ἀβρότητα στάσεις τῶν μορφῶν.

Τὸ ἐπίθετο *ζωαρχικός* ἀπαντᾷ πολὺ συχνὰ στὴν ἐκκλησιαστικὴ Ὑμνογραφία (Ὁκτώηχος 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 πληροφορήσῃ ὅτι μπόρεσε νὰ διαβάσῃ 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 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. M i l l e t, Broderies, πίν. CXXVI, 1.

3. Βλ. Α. Ὁ ρ λ ἄ ν δ ο υ, Ὁνόματα ζωγράφων καὶ ἀφιερωτῶν ἐπὶ εἰκόνων τοῦ Πατριαρχείου Ἱεροσολύμων, Ἔτετ. Ἐταιρ. 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 γιὰ τὸ θέμα εἶναι ξεχωριστὰ ἀγαπητὸ στοὺς ἁγιορεῖτες ζωγράφους², κί ἔτσι βρῆκε ἐκεῖ τὴν πληρέστερη μορφή του, ἀλλὰ κυρίως γιὰ τὴ παράστασιν 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 Φιλοξενία 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 κί ἄκόμα 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 δημιουργηθῆ στὸ ἴδιον καλλιτεχνικὸ κλίμα μὲ τὴ μεγάλη ζωγραφικὴ πού ἀνθῆκε στὰ δύο σημαντικότερα 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 ἡμικυκλικὸ⁷ (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. μεταξὺ 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, ἀ' 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. Ὁρλάδου, Μοναστηριακὴ Ἀρχιτεκτονικὴ, β' ἔκδ., Ἀθῆναι 1958, σ. 52-53).

*Από τὸ ἄλλο μέρος, στίς 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 τοιχογραφηθῆ ὅλα στὴν πρώτη πεντηκονταετία τοῦ 16^{ου} αἰώνα ἀπὸ Κρητικὸς ζωγράφους ἢ καὶ μαθητές τους. Ἡ πλειάδα τῶν περιφημῶν αὐτῶν ζωγράφων τοῦ 16^{ου} αἰώνα, μὲ ἐπὶ κεφαλῆς 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 σαφῆ λαϊκὸ χαρακτῆρα, συγκεκριμένα στὴ Σπηλιὰ Ἐγκλείστρας³, στὴν Ἀγία Μαρίνα Ψεματισμένου⁴ 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 ἢ τοιχογραφία ἀπὸ τὴν Παλαιὰ Τράπεζα τῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης τοῦ Σινᾶ, ἢ ὁποῖα, 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 σχολὴ γίνεται περισσότερο φανερὴ καὶ ἀπὸ τὰ τεχνολογικὰ 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 τὴν πιά θὰ καλύπτουν ὀλόκληρη 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 συνέχισή τῆς παλαιολόγειας τέχνης στὸ 16^ο αἰώνα βλ. κυρίως Α. Ξυγγοπούλου, Ἡ Παλαιολόγειος παράδοσις εἰς τὴν μετὰ τὴν Ἀλωσιν Ζωγραφικὴν, Δελτ. Χριστ. Ἀρχ. Ἐταιρ., περίοδος Δ', τόμ. Β' (1960-1961), σ. 77 κέ.

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

4. Αὐτόθι, πίν. 110β.

5. Φωτ. Ἀρχεῖο Παπαχατζηδάκη.

ρίων, τὰ ὁποῖα θὰ στερηθοῦν τὶς πολὺπλοκες προσόψεις πὺν τοὺς ἔδινε ἡ φαντασία τῶν παλαιολόγειων ζωγράφων κι' ἀκόμα ἡ κατάργηση τοῦ βάθους, ἀντίθετη μὲ τὶς αἰσθητικὰς ἐπιδιώξεις τοῦ 14ου αἰῶνα· ἡ γεωμετρικὴ ἀντίληψη τῆς συνθέσεως, ὑποταγμένη ὁμως στὸ ρυθμὸ πὺν ἀναδίνεται ἀπὸ παντοῦ, ἡ κάποια στεγνότηθα στὴν παράστασι τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς καὶ τὸ πνεῦμα λιτότητας καὶ αὐστηροῦ ἤθους πὺν ἀποπνέει τὸ ἔργο, τέλος ἡ ἀπόδοσι τῆς πτυχολογίας μὲ τὶς γωνιώδεις ἀπολήξεις καὶ τὶς φωτισμένες ἀκμὲς ¹.

Στὴ στεγνότερη καὶ λιτότερη ἐμφάνισι τῆς εἰκόνας τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσεῖου, θὰ συντελέσῃ καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς, πὺν οὐσιαστικὰ δὲν εἶναι παρὰ ἡ συνέχισι μιᾶς ἀπὸ τὶς τεχνικὰς, οἱ ὁποῖες ἐφαρμόζονται στὴν ἐποχὴ τῶν Παλαιολόγων ² καὶ πὺν τῶρα, στὴν ἀποκρυσταλλωμένη τῆς μορφῆς, ἀπλουστευμένη κάπως, βασίζεται στὸ σχηματισμὸ μικρῶν φωτισμένων ἐπιφανειῶν πάνω στὸ σκοῦρο προπλασμὸ.

Ἡ ἀδιάφορη χρησιμοποίησι παραδειγμάτων ἀπὸ τὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ, ἐνῶ πρόκειται γιὰ τὴ μελέτη ἑνὸς φορητοῦ ἔργου, γίνεται, γιὰτὶ ἔχει σὲ πλεῖστες περιπτώσεις παρατηρηθῆ, ὅτι ἡ τεχνικὴ καὶ γενικώτερα ἡ ἀπόδοσι ἑνὸς ἔργου, εἴτε αὐτὸ εἶναι φορητό, εἴτε ἔχει μνημειακὴ ὑπόστασι, ἐκτελεῖται βασικὰ ἀπὸ τεχνῖτες πὺν δουλεύουν, τὶς πὺν πολλὰς φορὰς, παράλληλα καὶ στὰ δυὸ εἶδη ³, εἴτε θελημένα μεταφέρουν τὴν τεχνικὴ ἀπὸ τὸ ἕνα εἶδος στὸ ἄλλο ⁴.

Ὅλα συνεπῶς τὰ στοιχεῖα τοποθετοῦν τὴ Φιλοξενία τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσεῖου στὸ 16^ο αἰῶνα καὶ μάλιστα στὴν πρώτη πεντηκονταετία του, ὅταν ἡ Κρητικὴ σχολὴ σημειώνει τὴν πὺν μεγάλη τῆς ἀνθησι. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ, ἡ μόνη μὲ διάταξι σὲ ὕψος σὲ σύγκρισι μὲ τὶς ἄλλες δυὸ εἰκόνας στὸ Μουσεῖο τοῦ Hermitage καὶ στὴ Narbonne, εἶναι ἡ νεώτερη ἀπὸ τὶς ἄλλες δυὸ. Βέβαια, γιὰ τὴ χρονολογικὴ κατάταξι τῶν τριῶν αὐτῶν εἰκόνων, δὲν θὰ μποροῦσαν 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 ὁμοιες εἰκόνας: ἐνῶ τὸ πρότυπο καὶ γιὰ τὰ τρία ἔργα στάθηκε, ὅπως

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

2. Βλ. Ξυγγοπούλου, 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. Ξυγγοπούλου, 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 πού 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 ἐπιγραφή 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 πού δὲν φαίνεται καθαρὰ ἂν αὐτὸς κἀθετα στὸ σκαμνὶ μὲ τὸ ροδαλὶ προσκεφάλαιο, τὸ εἰκονιζόμενο στὸ δεξιὸ ἄκρο τοῦ πίνακα, ἢ πάνω στὸ ἴδιο τὸ τραπέζι, πράγμα 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 πού ἡ σύνθεσις ὑποτάσσεται σ' ἕνα πνεῦμα αὐστηρῆς γεωμετρικότητος, πού θὰ κατανοῦσε μιὰ ξηρὴ ἐπανάληψη γεωμετρικῶν σχημάτων καὶ θὰ στεροῦσε τὴν ἐσώτερη ποίησις τῆς σκηνῆς· τοῦτο δὲν γίνεται τελικὰ, χάρις στὴν ἀσφαλτὴ ἀντίληψη τοῦ ἐξώκοσμου χαρακτῆρα τῶν θρησκευτικῶν σκηνῶν πού διαθέτουν οἱ Κρητικοὶ ζωγράφοι, μὲ τὴ σύλληψη καὶ τὴν ἀκίνητοποίησι μιᾶς μόνο στιγμῆς, τῆς καίριας γιὰ τὴ σημασίαν τῆς σκηνῆς, μὲ τὴν παράλειψιν τῶν κάθε λογῆς βοηθητικῶν στοιχείων πού θὰ διασποῦσαν τὴν προσοχὴ καὶ ὅλα αὐτὰ μέσα στὸν ἀπόκοσμο διάχυτο φωτισμὸ πού 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 βάσιν 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 Φιλοξενία τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου ἔχει εφαρμοστῆ μὲ περισσότερη σκληρότητα.

1. Ἡ σύμπτωξις 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 σύμπτωξις εἶναι λιγώτερο ὀργανικὴ.

2. Βλ. Χατ ζ η δ ἄ κ η, Δώδεκα Βυζ. Εἰκόν., ἀριθ. 3· τοῦ ἰδίου, Icônes, σ. XXXIX.

Τέλος, τὰ πρόσωπα τῶν πέντε μορφῶν ἄν καὶ ὑπακούουν στὶς ἴδιες βασικῆς ἀρχές, ἔχουν δουλευτῆ μὲ διαφορετικὸ τρόπο καὶ στὶς τρεῖς εἰκόνες, ἕνας ἀκόμη λόγος πὺ ἀποκλείει μᾶλλον τὴν τοποθέτησή τους στὴν ἴδια ἀκριβῶς ἐποχῇ. Ἐκεῖνο πὺ 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 Ἀβραάμ εἶναι πολὺ περισσότερο ἀξιόλογα ἀπὸ ὅ,τι τοῦ δεξιοῦ ἀγγέλου καὶ τῆς Σάρας. Ὁ ἀριστερὸς ἀγγελος μὲ τὸν καστανοπράσινο προπλάσμο καὶ τὴν ἀπαλὴ μετάβαση ἀπὸ τίς σκοτεινότερες στὶς φωτεινῆς ἐπιφάνειες παρουσιάζει τὴ σμαλτώδη διαφάνεια τῶν παλαιολόγειων ἔργων. Ὁ Ἀβραάμ, ρωμαλέα μορφῇ, ἀποδίδει πιστὰ τὸν πατριάρχη τῆς Βίβλου, ὅπως μᾶς τὸν παράδωσε ἡ εἰκονογραφία ἀπὸ τὰ παλαιότερα χειρόγραφα τῆς *Γενέσεως*, ἴσως λίγο περισσότερο γήινο καὶ λιγώτερο γηρασμένο· μὲ τίς ἀπτόμετες ἐναλλαγές ἀπὸ τὸ φῶς στὴ σκιά θυμίζει λίγο στὸ πρόσωπο τὰ ἔργα τῆς λεγόμενης Μακεδονικῆς σχολῆς, ἄν καὶ ἡ ἀντίστοιχη μορφῇ 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 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 πὺ σημαίνει τὴν ὄλο καὶ μεγαλύτερη ἀπομάκρυνση ἀπὸ τίς προγενέστερες δημιουργίες.

Ἡ εἰκόνα τέλος τοῦ Hermitage διατηρεῖ περισσότερο τὴν παλαιολόγεια τεχνικὴ τὴ γνωστὴ κυρίως ἀπὸ μιὰ μικρὴ σειρὰ ἔργων, ὅπως ἡ λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνα² στὴν Accademia τῆς Βενετίας. Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ ἔχει ἐφαρμοστὴ ἐδῶ μὲ μεγαλύτερη ξηρότητα. Εἶναι ἡ μόνη ἀπὸ τίς 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 ἐκτελεστῆς 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 με τὴν ὁποία ἔχουν ἐκτελεστῆ, θὰ μπορούσε νὰ ἀποφανθῆ 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 πενηκονταετία 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 εἶδαμε νὰ ὀλοκληρῶνεται στὸ 14^ο αἰώνα, δὲν μπορούμε νὰ παρακολουθήσουμε με βεβαιότητα καὶ τοῦτο γιατί τὰ ζωγραφικὰ μνημεῖα πού 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 ἐπιμέρους 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 ὀριστικὴ τῆς ἔκφραση, πέρα ἀπὸ τὴν ὑποταγὴ τῶν μορφῶν στὴν αὐστηρὰ κυκλικὴ διάταξη πού ἐπιβάλλει τὸ σχῆμα τῆς εἰκόνας. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἐπίσης κυκλικὴ παράσταση τῆς Φιλοξενίας ἀπὸ τὴ μεγαλύτερη εἰκόνα «*Ἐπὶ σοὶ χαίρει*» πού βρίσκεται στὸ Βυζαντινὸ Μουσεῖο καὶ πιθανώτατα ἀνήκει στὴν ἐποχὴ αὐτὴ, παρουσιάζει ἤδη διαμορφωμένο τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τῆς εἰκόνας μας. Κάνει ἐντύπωση ἀκόμη ὅτι ὑπάρχει καὶ ἔδω ἀπόλυτη ἀντιστοιχία τῶν χρωματισμῶν στὰ ἐνδύματα με 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 Ἄθω κατ' ἀρχὴν ἀλλὰ καὶ σὲ ἄλλα κέντρα, ὅπου ἀνθῆσε ἰδιαίτερα ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ, εἶχε μεγάλη ἀκτινοβολία σὲ σύγχρονα καὶ μεταγενέστερα μνημεῖα, ὄχι μόνο στὰ καθ' αὐτὸ ἑλληνικὰ πλαίσια, ἀλλὰ καὶ στὶς βαλκανικὲς χῶρες². Ἀπὸ τὰ ἔργα πού ἔγιναν ἀναμφισβήτητα σὲ ἑλληνικὸ ἔδαφος μετὰ τὴν Ἄλωση, θὰ ἀναφέραμε μιὰ ὠραία φορητὴ εἰκόνα τοῦ Μουσείου Κερκύρας³ (Πίν. 37.2), με ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς παλαιολογίας ἐπιβιώσεως τοῦ προτύπου στὸ 16^ο αἰώνα, τὴν κατεστραμμένη τῶρα

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. Ἀνέκδοτη.

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 Ἁγίου Ἰωάννου Θεολόγου τῆς Πάτμου καὶ μία ἄλλη ἀπὸ τὸ Θησαυροφυλάκιο τῆς ἴδιας Μονῆς· τὴν εἰκόνα τοῦ Βυζαντινοῦ Μουσείου μὲ τὴν παράσταση ἑνὸς χερουβείμ στὸ κάτω μέρος (Ἄριθ. 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 ἑλληνιστικὴν ἀπόδοση τῆς πυχολογίας, δίνει ἕνα ἀκόμη παράδειγμα γιὰ τὴ σταθερότητα, μὲ τὴν ὁποία οἱ πανάρχαιες ἑλληνικὲς αἰσθητικὲς ἀρχὲς ἀφομοιώθηκαν καὶ ἐγίναν βίωμα τῆς Βυζαντινῆς τέχνης μέχρι καὶ τῶν μετὰ τὴν Ἄλωση χρόνων.

ΝΤΟΥΛΑ ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ - ΜΟΥΡΙΚΗ

1. Τοὺς κυρίους Μ. Καλλιγᾶ καὶ Γ. Μελά εὐχαριστῶ θερμᾶ, γιατί μοῦ ἐπέτρεψαν νὰ περιλάβω στὴ μελέτη μου τὶς εἰκόνας Φιλοξενίας ἀπὸ τὶς Συλλογὲς τους.



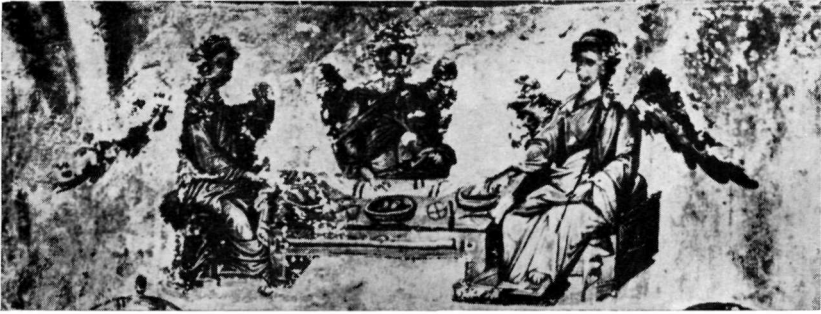
Εικόνα Βυζαντινού Μουσείου Ἀθηνῶν.



Εικόνα Μουσείου Hermitage Λένινγκραντ.



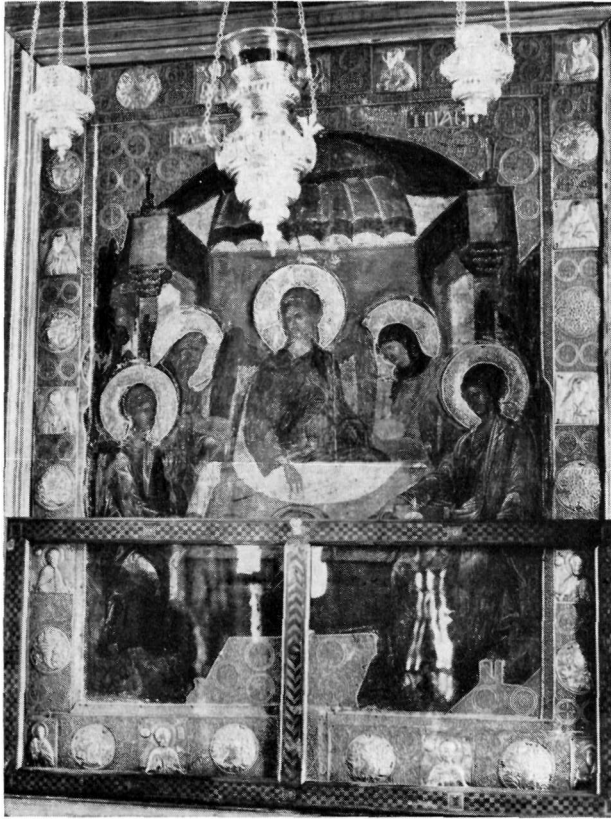
Εικόνα Μουσείου Narbonne.



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



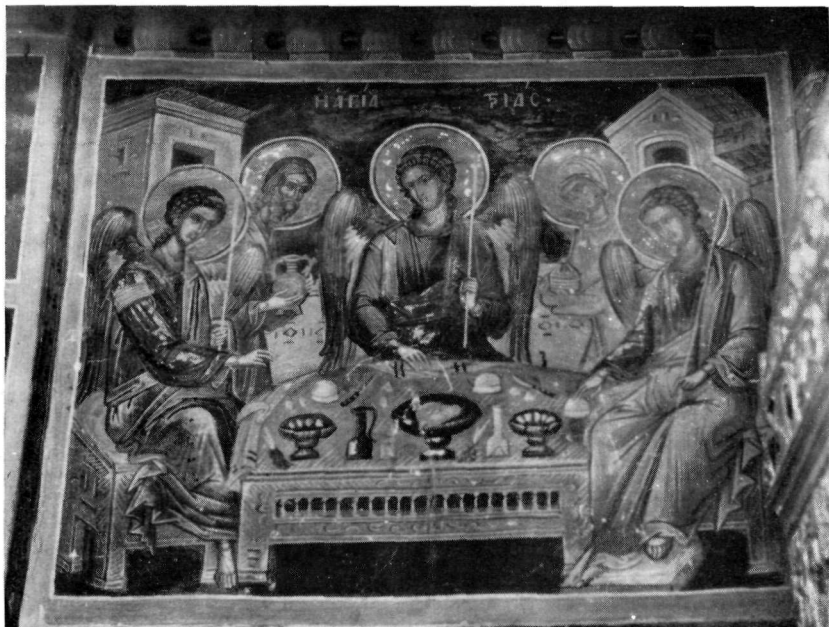
2. Εικόνα Μουσείου Μπενάκη.



1. Εικόνα Καθολικού Μ. Βατοπεδίου.



2. Εικόνα Μουσείου Κερκύρας.



1. Τοιχογραφία Καθολικῆς Μ. Μεταμορφώσεως Μετεώρων.



2. Εικόνα Συλλογῆς Γ. Μελά.



1. Εικόνα Συλλογῆς Μ. Καλλιγᾶ.



2. Εικόνα Παλαιοῦ Μουσείου Ζακύνθου.

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