ΤΡΥΦΩΝΑΣ ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ*

ΙΔΙΟΤΥΠΗ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΣΕ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ «ΚΟΙΝΩΝΙΑΣ ΤΩΝ ΑΠΟΣΤΟΛΩΝ» ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΠΡΟΔΡΟΜΟΥ ΛΙΒΑΔΙ ΚΑΡΥΑΣ

Κάθε ιερή τέχνη είναι εξ ορισμού λειτουργική τέχνη, γιατί προϋποθέτει ένα πλαίσιο πίστης και λατρείας προκειμένου να αναπτυχθεί.[1] Πολύ περισσότερο η εικόνα στην Ορθόδοξη παράδοσή μας είναι τέχνη λειτουργική, γιατί αφενός η φύση της βρίσκεται στη βάση της λατρείας και αφετέρου η ίδια εικόνα αποτελεί μέρος της λατρείας.[2] Η Ευχαριστία μιμείται το γεγονός του Μυστικού Δείπνου[3] επαναλαμβάνοντας τη θεία οικονομία και γίνεται μέσο, με το οποίο συνεχίζεται στον χρόνο η λυτρωτική ενέργεια του Θεού. Το ίδιο κάνει και η εικόνα, η οποία συμμετέχει σε αυτήν την πραγματικότητα που εικονίζει και έτσι γίνεται η ίδια «διάβαση ἐπὶ τὸ πρωτότυπον».[4] Οι πιστοί μέσα στην ευχαριστιακή σύναξη αποκαθιστούν μέσω των εικόνων και της λατρείας την ενότητα της όλης Εκκλησίας, ουράνιας και επίγειας, σε μια εσχατολογική αναφορά με τελικό σκοπό τη βασιλεία του Θεού – αυτήν τη βασιλεία που ευλογούμε με την έναρξη της θείας λειτουργίας και για την οποία προσφέρουμε «τὰς κοινὰς προσευχὰς». Σκοπός αυτής της ενότητος δεν είναι άλλος από το να συνέλθουμε «ἐπὶ τῷ αὐτῷ» και να προσκομίσουμε τον «κόσμο» μαζί με τον άρτο και τον οίνο μας, «ἑαυτοὺς καὶ ἀλλήλους καὶ πᾶσαν τὴν ζωὴν ἡμῶν» και μέσα από αυτήν τη λιτανευτική προσκομιδή να αναμνησθούμε και να βιώσουμε «τὸν σταυρὸν, τὸ πάθος, τὴν τριήμερον ἀνάστασιν, τὴν εἰς οὐρανοὺς ἄνοδον, τὴν δευτέραν καὶ ἔνδοξον παρουσίαν τοῦ Κυρίου».[5]

---

* Αναπληρωτής Καθηγητής Θεολογικής Σχολής Αριστοτελίου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Τμήμα Κοινωνικής Θεολογίας και Χριστιανικού Πολιτισμού.

[1] ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ 1997, 17.

[2] ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ 1997, 11.

[3] ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ, *Μυστική θεωρία*, *PG* 98, 397.

[4] ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ, *Ἔκδοσις ἀκριβὴς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως*, *PG* 94, 1169A.

[5] GOAR 1960, 61-62.

Στο κέντρο όλων αυτών των γεγονότων παρίσταται «ὁ Χριστὸς καὶ νῦν, ὁ τὴν τράπεζαν διακοσμήσας ἐκείνην, οὗτος καὶ ταύτην διακοσμεῖ νῦν»,[6] ως μέγας Αρχιερεύς «αὐτὸς θῦμα, αὐτὸς ἱερεύς, αὐτὸς θυσιαστήριον, αὐτὸς Θεός, αὐτὸς ἄνθρωπος, αὐτὸς βασιλεύς, αὐτὸς πρόβατον, αὐτὸς ἀρνίον, αὐτὸς τὰ πάντα ἐν πᾶσιν»,[7] είναι ο μόσχος ο θυόμενος «ἑκὼν» και «ἀεὶ ζὼν καὶ διαμένων»[8] είναι αυτός, όπως τον βιώνει ή Εκκλησία καθημερινά, ως «τὸν προσφέροντα καὶ προσφερόμενον καὶ διαδιδόμενον».

Υπάρχει στον άνθρωπο μια εικονιστική λειτουργία, ταυτόσημη με τη βαθύτερη βιολογική ύπαρξή του, που αναζητά να βρει τη βεβαιότητα του φυσικού και νοητικού προσανατολισμού του. Χωρίς τη δημιουργία μιας απεριόριστης σειράς εικόνων θα ήταν αδύνατο στο ανθρώπινο πνεύμα να αντιληφθεί το μυστήριο της ζωής του. Έτσι, η ζωή εμφανίζεται ως μια αδιάκοπη αλληλουχία εικόνων, που προσδιορίζουν τις αποκαλύψεις του πνεύματος, τις νοητικές αντιλήψεις, τις προσδοκίες, ακόμη και τον τρόπο της υπάρξεώς του.[9]

Έτσι, λοιπόν, όταν ο ορθόδοξος αγιογράφος ζωγραφίζων θεολογεί και θεολογών ζωγραφίζει, δεν κάνει τίποτα άλλο από το να λειτουργεί ιερουργώντας την τέχνη του, και να αντιπροσφέρει χάριν αντί χάριτος, προς δόξαν Θεού. Η λειτουργική εμπειρία μπορεί άνετα να μεταφραστεί όχι μόνο σε λόγο αλλά και σε εικόνα, που με τον ίδιον ακριβώς τρόπο τη διασώζουν τα πατερικά μας κείμενα εδώ και τόσους αιώνες. Έτσι, η κάθε εποχή διαθέτει το δικό της αντιπροσωπευτικό λειτουργικό υπόμνημα, όπου καταγράφεται όχι μόνο η ιστορική εξέλιξη της τέχνης, αλλά και της λατρείας αντίστοιχα.[10] Ο εικονογραφικός διάκοσμος ενός ναού γίνεται ο ίδιος λειτουργία και φανερώνει τον Χριστό στη λειτουργική-μυστηριακή παρουσία του, καθώς και τους αγγέλους και τους αγίους που παρίστανται «κύκλῳ τά χερουβίμ καί τά σεραφείμ, κατακαλύπτοντα τά πρόσωπα καί βοῶντα τόν ὕμνον». Αυτόματα τα πάντα ενεργοποιούνται και παροντοποιούνται με τη βοήθεια του μέλους και των κειμένων που επιμένουν σε αυτήν τη λογική του «νῦν αἱ δυνάμεις τῶν οὐρανων σὺν ἡμῖν ἀοράτως λατρεύουσι, ἰδοὺ γὰρ εἰσπορεύεται ὁ Βασιλεὺς τῆς δόξης».[11] Είναι σημαντικό αυτό που λέει ο άγιος Ιωάννης Δαμασκηνός, ότι αν έρθει κάποιος και σου πει:

> *δεῖξόν μοι τήν πίστιν σου, ἵνα πιστεύσω κἀγώ, τί αὐτῷ δεικνύεις; Οὐχί ἐπί τῶν αἰσθητῶν ἀνάγεις αὐτόν εἰς τά ἀόρατα πρός τό δέξασθαι αὐτά εὐμενῶς;* […] *ἄκουε: φέρεις αὐτόν εἰς τήν Ἐκκλησίαν. Δεικνύεις αὐτῷ*

[6] ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, *Ὁμιλία εἰς τὴν προδοσίαν τοῦ Ἰούδα*, *PG* 49, 380.
[7] ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΑΒΑΣΙΛΑΣ, *Περὶ τῆς ἐν Χριστῷ ζωῆς*, Λόγος 1, *PG* 150, 500.
[8] ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ, *Μυστική θεωρία*, *PG* 98, 408.
[9] ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ 1965, 89.
[10] ΚΑΡΑΛΗΣ 2019, 270.
[11] GOAR 1960, 166.

τόν κόσμον ὅν περιβέβληται. Ἀναπετάζεις αὐτόν πρός τάς τῶν ἁγίων εἰκόνων μορφάς. Ὁρᾷ αὐτός ὁ ἄπιστος καί λέγει τίς ἔστι αὐτός ὁ σταυρούμενος; Τίς ἔστι ὁ ἀνιστάμενος καί καταπατών τήν κεφαλήν τοῦ γηραιοῦ τούτου. Οὐχί ἐκ τῆς εἰκόνος αὐτόν διδάσκεις; […] *ὁρᾶς οὖν ὅτι ἀπό τῶν ὁρατῶν ἀνάγεις αὐτόν εἰς τά ἀόρατα; Οὕτως μοι νόει καί τήν εἰκόνα.*[12]

Αυτή η εικόνα, λοιπόν, μπορεί να μας διδάξει, να μας μυήσει, να μας ανοίξει δρόμους σωτήριους, αλλά και να διασώσει πράξη και τύπο και ιστορία και παράδοση.

Η εικονογραφική τέχνη συντηρεί την ανάμνηση «πάντων τῶν ὑπέρ ἡμῶν γεγενημένων» και αναμφίβολα συντηρεί την ελπίδα και τη μνήμη τους. Αυτό ακριβώς, λοιπόν, κάνει ο εικονογράφος της Μεγάλης Εισόδου, όταν παίρνει τον χερουβικό ύμνο του Μεγάλου Σαββάτου *Σιγησάτω πᾶσα σάρξ βροτεία … καί μηδέν γήινον ἐν ἑαυτῇ λογιζέσθω …*[13] Για παράδειγμα, στην Περίβλεπτο του Μυστρά[14] θα ιστορήσει ο ζωγράφος όλη τη λειτουργική θεολογία περί του μυστηρίου της ζωής και της σωτηρίας του κόσμου. Η παρουσία της αγίας και ζωαρχικής Τριάδος, που δεσπόζει στο κέντρο της παράστασης μυεί τον θεατή στη μέθεξη του Θεού. «Ὁ Θεός καί Πατήρ τοῦ μονογενοῦς σου Υἱοῦ, ὁ δι᾽ αὐτοῦ πρό πάντων ποιήσας τά χερουβίμ καί τά σεραφίμ, αἰῶνάς τε καί στρατιάς, δυνάμεις τε καί ἐξουσίας, ἀρχάς τε καί θρόνους, ἀρχαγγέλους τε καί ἀγγέλους, καί μετά ταῦτα πάντα ποιήσας δι᾽ αὐτοῦ τόν φαινόμενο τοῦτον κόσμον καί πάντα τά ἐν αὐτῷ».[15] Ο Χριστός εισοδεύεται ως βασιλεύς τιμώμενος, νεκρός αλλά και νικητής του θανάτου, λειτουργών και λειτουργούμενος, «μελιζόμενος καὶ μὴ διαιρούμενος, ὁ ἐσθιόμενος καὶ μηδέποτε δαπανώμενος, τοὺς δὲ ἐσθίοντας ἁγιάζων».[16] Θα τον δούμε ακόμα να προπέμπει και να υποδέχεται ταυτόχρονα τα τίμια δώρα, δορυφορούμενον από μυριάδες αγγέλων και αρχαγγέλων. Όλη αυτή η ποιητική θεολογία καταγράφεται πολύ εμφαντικά από τον ζωγράφο της Μονής της Ολυμπιωτίσσης Ελασσώνος στα 1300 (είναι η αρχαιότερη παράσταση) και ξεδιπλώνει πραγματικά το μεγαλείο του Βασιλέως της δόξης. Ενώ σε ένα άλλο αρχιερατικό συλλείτουργο, της κόγχης του Βήματος της Μονής Αγίας Τριάδος Σπαρμού,[17] θα δούμε τον άγιο Αχίλλειο να κρατά το ειλητάριό του που γράφει τη φράση και τονίζει εμφαντικά την αέναη θεία λειτουργία: *Τὰ Σὰ ἐκ τῶν Σῶν, σοὶ προφέροντες*

---

[12] ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ, *Λόγος αποδεικτικός περὶ τῶν ἁγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων*, *PG* 95, 325-328.
[13] ΦΟΥΝΤΟΥΛΗΣ 1978, 42.
[14] ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ 1997, 101, εικ. 25α-β.
[15] ΦΟΥΝΤΟΥΛΗΣ 1978, 42.
[16] ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ, *Θεία Λειτουργία*, 97.
[17] ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ 2018α.

κατὰ πάντα καὶ διὰ πάντα.[18] Στην ίδια μονή θα δούμε, επίσης, την ενδιαφέρουσα παράσταση *ἄνω σε ἐν θρόνῳ καί κάτω ἐν τάφῳ*,[19] η οποία ιστορεί τον Χριστό εν τάφω και πάνω καθήμενον επί θρόνου και δορυφορούμενον από αγγελικές δυνάμεις. Η παράσταση εμφανίζεται ήδη από τον 14ο αιώνα στη Μονή Βλατάδων της Θεσσαλονίκης και έλκει την έμπνευσή της από τον γνωστό ύμνο του κανόνα του Μεγάλου Σαββάτου.[20]

Στην παλαιολόγεια περίοδο το έδαφος για τη διαμόρφωση νέων εικονογραφικών θεμάτων, σχετικών με το Πάθος του Χριστού και τη Λειτουργία, ήταν γόνιμο. Νέα εικονογραφικά στοιχεία εμπλουτίζουν τώρα την περί τον επίγειο βίο και το Πάθος του Χριστού εικονογραφία. Πολλά θέματα, επίσης, συμφύρονται στα εικονογραφικά προγράμματα, διαμορφώνοντας έτσι μερικές από τις πιο σημαντικές παραμέτρους της εικονογραφίας του θείου δράματος και της λειτουργικής πράξης, που περιλαμβάνει όχι μόνο θέματα ιστορικού ή δογματικού χαρακτήρα, αλλά και ιστορεί το όλο μυστήριο της θείας οικονομίας, όπως αυτό εκτυλίσσεται γύρω από την αγία Τράπεζα.[21]

Οι συνδυασμοί αυτοί των εικονογραφικών θεμάτων εξαρτώνται από τη θεματογραφία ανάλογων λειτουργικών κειμένων, που και αυτά βέβαια ήταν σε εξέλιξη αυτήν την εποχή. Σημαντική επίδραση στην εικονογραφία είχε και ο κανόνας του Μεγάλου Σαββάτου. Περί το τέλος του 14ου αιώνα η εξάρτηση της τέχνης από τη λατρεία ήταν φανερή, αν λάβουμε υπόψη ότι η πρώτη απεικόνιση της παράστασης της Μεγάλης Εισόδου ή της Θείας Λειτουργίας όπως επιγραφόταν έγινε το 1300 στην Ολυμπιώτισσα της Ελασσώνας.[22]

Αλλά και ο πατερικός λόγος, που ενέπνευσε την ποίηση, δεν άφησε ανεπηρέαστη την εικονογραφία. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ο λόγος του Επιφανίου Κύπρου:

> *Τί τοῦτο τό μέγα καί παράδοξον καί ἀκατάληπτον θέαμα; ὁ ἄνω ἡμῖν τοῖς ἀσωμάτοις ὡς Θεός ἀθεώρητος φρικτός, κάτω βροτός γυμνός καί νεκρός ὁρᾶται; … Πότε κατῆλθεν ὁ ἄνω μή λιπών; … Ὁ ἄνω μετά Πατρός ὡς Θεός ἀνελλιπῶς, κάτω μετά μητρός ὡς βροτός ἀληθῶς ἀνελλιπῶς, ὁ οὐ πώποτε ἡμῖν ἐκφανθείς ἀνθρώποις, ὡς ἄνθρωπος ὁμοῦ καί φιλάνθρωπος ἐπιφαίνεται*.[23]

Στον δε Θρήνο του Συμεών Μεταφραστού, η Παρθένος φέρεται να λέει: «Καί τί σοί καί τῷ θανάτῳ κοινόν; Τίς ἕνωσις ταφῇ καί αὐτοζωῇ; Τίς μετου-

[18] Goar 1960, 62.
[19] Βαφειαδης 2002.
[20] Πρβλ. Τσομπανης 2018β, 7.
[21] Τσομπανης 2018β, 7.
[22] Τσομπανης 1997, 189.
[23] Επιφανιος Κυπρου, *Τῷ ἁγίῳ καὶ μεγάλῳ Σαββάτῳ*, *PG* 43, 449.

σία θρόνῳ ἐν οὐρανῷ, καί τάφῳ ἐπί τῆς γῆς; Ἐκεῖ συνεδριάζεις μετά Πατρός, ὧδε συνθάπτῃ τῷ πλαστουργήματι».[24]

Δύο άλλες συγγενικές, σχεδόν ταυτόσημες θεματολογικά, είναι οι εικόνες που ανήκουν στο εικονογραφικό κλίμα της ιταλοκρητικής παράδοσης, που ιστορεί τον Χριστό καθήμενον επί θρόνου χερουβικού, του οποίου οι άκρες καταλήγουν στα σώματα των τεσσάρων συμβόλων των ευαγγελιστών, λέοντα, μόσχο, αετό και άγγελο. Δεξιά και αριστερά του Χριστού, ο οποίος πατάει πάνω στη σφαίρα του κόσμου, η Παναγία μητέρα του και ο Πρόδρομος. Ο Χριστός κρατά το Ευαγγέλιο που είναι γραμμένο το απόσπασμα από το κατά Ιωάννην «λάβετε φάγετε …», πράγμα που τονίζει το ευχαριστιακό περιεχόμενο της εικόνας. Το ιμάτιο του Χριστού καλύπτει μόνο τη μία πλευρά του, ενώ η λογχισμένη πλευρά μένει ακάλυπτη, πιέζοντας με το δεξί του χέρι την πλευρά του αφήνει να ρέει αίμα μέσα σε άγιο ποτήριο που κρατεί ένας νεαρός άγγελος και συλλέγεται εκεί το αίμα που ρέει εκ της πλευράς του. Στο αριστερό μέρος του Χριστού ένας άγγελος κρατά έναν ένζυμο άρτο. Στο άνω μέρος της εικόνας, δύο ομάδες αγγέλων που υπερίπτανται κρατούν τα σύμβολα του πάθους: αριστερά τον σταυρό, τη σκάλα, τη λόγχη και στα δεξιά τον κίονα της μαστιγώσεως, τα καρφιά και τον σπόγγο. Η εικόνα επιγράφεται ως «Ἡ Μετάληψις».[25]

Η εικαστική αυτή σύλληψη του Μιχαήλ Δαμασκηνού, που βρίσκεται στην Κέρκυρα και η οποία αποτέλεσε το πρότυπο πολλών παρόμοιων εικόνων, πιθανόν εικονογραφήθηκε εξ αιτίας του προβλήματος και της έριδας της «μετουσιώσεως», που κορυφώθηκε κατά τον 17ο αιώνα. Είναι προφανές ότι ο σκοπός του Δαμασκηνού ήταν το να καταστήσει γνωστή και να κηρύξει τη θέση της Ορθόδοξης Ανατολής περί του ενζύμου άρτου, τον οποίον άλλωστε και ιστορεί ο ζωγράφος στα χέρια του αγγέλου. Η διάδοση του θέματος ως τον 18ο αιώνα σημαίνει ότι ακόμα απασχολούσε τους πιστούς. Η διάταξη των προσώπων στην εικόνα του Δαμασκηνού διαφοροποιείται διότι η εικόνα είναι ζωγραφισμένη σε οριζόντια διάταξη και το θέμα είναι απλωμένο στον πίνακα. Απλά εδώ ο Χριστός πιέζοντας την πλευρά του κατευθύνει το αίμα Του στο ποτήριο με το δεξί χέρι, ενώ στο αριστερό κρατά τον άρτο τονίζοντας ίσως το *πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες* … και το *λάβετε, φάγετε* …[26]

Όλος αυτός ο καταπληκτικός συμβολισμός έρχεται να διακονήσει την Εκκλησία στο έργο της κατήχησης και της διδαχής, δηλαδή στο έργο της σωτηρίας μας. Εικόνα και λόγος, άρρηκτα δεμένα με το μυστήριο, μιλούν αφώνως και κηρύττουν το ευαγγέλιο της σωτηρίας και φέρνουν στο παρόν *πάντα τά ὑπέρ ἡμῶν γεγενημένα … τον σταυρό, το πάθος, την τριήμερον ανάσταση,*

[24] ΣΥΜΕΩΝ Ο ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ, *Λόγος εἰς τὸν θρῆνον τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου*, *PG* 114, 217B.
[25] ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ 2002, 220-221, εικ. 17· ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ 2018β, 11.
[26] Για τον όλο προβληματισμό βλ. ΣΚΡΕΤΤΑΣ 2008, 53-68.

την εις ουρανούς άνοδον, τη Δευτέρα και ένδοξον παρουσία Του. Αυτή η εσωτερική μνήμη της Εκκλησίας που λειτουργεί καθημερινά μπορεί πραγματικά να ζωντανέψει τη σιωπηλή μαρτυρία των κειμένων και των εικόνων.

Άλλωστε, μια εικόνα δεν απεικονίζει την απρόσιτη στον κτιστό άνθρωπο ουσία του ακτίστου Θεού, αλλά τον τρόπο ύπαρξης του Θεού σε σχέση με τον άνθρωπο, και τον καλεί στην καλή αλλοίωση, σε μεταμόρφωση, σε μετοχή στη χάρη Του, «Ἔνθα γάρ ἄν ᾖ τό σημεῖον ἐκεῖ καί Αὐτός ἔσται».[27]

Το θέμα της «μετάδοσης και μετάληψης» ή της Κοινωνίας των Αποστόλων το βρίσκουμε, επίσης, αρκετά νωρίς, ήδη από τον 10ο αιώνα στην εικονογραφία του λειτουργικού κύκλου,[28] όπου ιστορείται ο Χριστός μπροστά σε αγία Τράπεζα, που καλύπτεται από κιβώριο, δορυφορούμενος και διακονούμενος από αγγέλους-διακόνους, εκ των οποίων ο ένας κρατά λειτουργικό ριπίδιο και ο άλλος μάκτρο και μεταδίδει στους Αποστόλους το σώμα και το αίμα Του. Οι Απόστολοι έμφοβοι και σεβίζοντες προσέρχονται στην αγία Τράπεζα της ζωής «πίστει καὶ πόθῳ, ἵνα μέτοχοι ζωῆς αἰωνίου γένωνται», ο δε Χριστός με μια κίνηση όλο πατρική τρυφερότητα προσφέρεται στους μαθητές Του.[29]

Η παράσταση αυτή θα γνωρίσει και διαφορετικές εικαστικές εκφάνσεις, δεδομένου ότι ο ζωγράφος ανάλογα με τον χώρο που διέθετε ανέπτυσσε ή συνέπτυσσε το θέμα του. Σε αρκετές παραστάσεις ο Χριστός-Αρχιερεύς ιστορείται δύο φορές, δηλαδή, μία μεταδίδων το σώμα Του και μία το αίμα Του, από τις δύο πλευρές της αγίας Τραπέζης, όπου και εδώ τον διακονούν άγγελοι-διάκονοι, κρατώντας ο ένας ριπίδιο και ο άλλος από την πλευρά της μετάληψης του αγίου ποτηρίου κρατά μάκτρο.

Οι Απόστολοι είναι χωρισμένοι σε δύο εξάδες με πρώτους τη τάξει τον Απόστολο Πέτρο και τον Απόστολο Παύλο, δεξιά και αριστερά. Στις παραστάσεις εικονίζεται και ο Ιούδας, αλλά ο ζωγράφος τον διαφοροποιεί αισθητά από τους άλλους, στερώντας του το φωτοστέφανο, ή ιστορώντας τον ως να μη έχει κοινωνία με τον Χριστό και τους άλλους Αποστόλους, είναι δηλαδή με το βλέμμα στραμμένο αντίθετα της πορείας ή με κίνηση λόγου σαν να διερωτάται κι ο ίδιος για τη μετοχή του. Σε άλλες πάλι παραστάσεις τον ιστορεί ο ζωγράφος να απέρχεται από τη σύναξη και να στρέφει τα νώτα στα γενόμενα. Σε νεώτερες μεταβυζαντινές παραστάσεις τον ζωγραφίζει να έχει τη μορφή ενός δαίμονα στη πλάτη του, ή να βγαίνει από το στόμα του ένα φίδι, προφανώς αυτό της προδοσίας, που του απαγορεύει τη μετοχή στην ευχαριστία και τη μετάνοια, όπως ιστορείται στο Κυριακό της Νέας Σκήτης στο Άγιο Όρος ή τον Ιούδα να αποστρέφεται την κοινωνία αποχωρώντας από τη

[27] ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ, *Ἔκδοσις ἀκριβὴς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως*, *PG* 94, 1132B.
[28] WALTER 1982, 192-193.
[29] ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ 1997, 42.

σκηνή, όπως ιστορείται στην Παναγία τη Χρυσοφότισσα, στη Χρύσαφα Λακωνίας.[30]

Όμως η παράσταση αυτή έχει και μια άλλη εικαστική απόδοση, την οποία συναντάμε στο Καθολικό της Μονής Τιμίου Προδρόμου στο Λιβάδι Καρυάς Λευκάδας (Εικ. 1). Το καθολικό οικοδομήθηκε το 1605 από τον ιερομόναχο Ιερεμία Αραβανή[31] και το εικονογραφικό του πρόγραμμα με βάση τεχνοτροπικών κριτηρίων ανάγεται στο τελευταίο τέταρτο του 17ου αιώνα.[32] Εδώ, ο ζωγράφος αναπτύσσει το θέμα του στα ήδη γνωστά ζωγραφικά πρότυπα (Εικ. 2), όπου στο κέντρο δεσπόζει η αγία Τράπεζα με ενδυτή και κιβώριο στις δύο δε πλευρές της εικονίζεται ο Χριστός-Αρχιερεύς, ενδεδυμένος με αρχιερατικό σάκκο και λευκό ωμοφόριο, κοντογένης, να είναι στραμμένος προς τους Αποστόλους και να μεταδίδει την ευχαριστία. Στον έναν όμιλο με προεξάρχοντα τον Απόστολο Παύλο δίδει το αίμα Του και στην άλλη ομάδα το σώμα Του. Αυτό που αποτελεί την πρωτοτυπία σε αυτήν την παράσταση είναι ότι στη μια πλευρά των Αποστόλων προηγείται η Θεοτόκος, ακολουθούμενη από τον Απόστολο Πέτρο και τους άλλους μαθητές, η οποία πλησιάζει για να λάβει τον άγιο Άρτο από τον Υιό Της.

Η παρουσία της Παναγίας στην παράσταση της Κοινωνίας των Αποστόλων θα λέγαμε ότι αποτελεί τη μοναδική περίπτωση σε εικονογραφικό σύνολο μιας Μονής και μάλιστα της περιόδου του 17ου αιώνα (Εικ. 3). Εξ όσων γνωρίζουμε και εξ όσων έχουν δημοσιευτεί ως τώρα[33] δεν απαντάται πουθενά αλλού παρόμοια ανάπτυξη του θέματος. Η μοναδική και αρκετά πρώιμη απεικόνιση, ευρίσκεται σε μια επισμαλτωμένη αργυρή σταυροθήκη του Πάπα Πασχάλη Α΄ (819-824) που φυλάσσεται στο Μουσείο του Βατικανού στη Ρώμη, και δημοσιεύεται από τον Πάσσαρη,[34] όπου εικονίζει την Κοινωνία των Αποστόλων και του χορού των Αποστόλων, προ του Αποστόλου Πέτρου, προηγείται η Θεοτόκος. Και εδώ ο Χριστός ιστορείται με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά, είναι αγένειος με ένσταυρο φωτοστέφανο. Στο αριστερό χέρι κρατεί ειλητάριο και το δεξιό είναι πάνω στην αγία Τράπεζα όπου υπάρχει δίσκος, ποτήριο και δύο μερίδες άρτου. Η Θεοτόκος σε στάση δεήσεως είναι στραμμένη προς τον Χριστό, ενώ πίσω της διακρίνονται άλλοι Απόστολοι καθώς και δύο Άγγελοι πλαισιώνουν στηθαίοι την παράσταση.

Αυτό που θα πρέπει να σχολιαστεί εδώ σχετικά με την παράσταση της κοινωνίας των Αποστόλων και της παρουσίας της Παναγίας, είναι το από πού ο αγιογράφος εμπνεύστηκε το θέμα του και αν η σταυροθήκη του Πάπα

[30] Πασσαρης 2015, ΙΙ, 127, εικ. 72.
[31] Μαχαιρας 1957, 289-293· Ροντογιαννης 1974, 84-85.
[32] Δημητρακοπουλου-Μουτσικα 2010, 121.
[33] Πασσαρης 2015, Ι, 273-274· Δημητρακοπουλου-Μουτσικα 2010, 116.
[34] Πασσαρης 2015, ΙΙ, 80, εικ. 8.

Πασχάλη μπορεί να αποτέλεσε εικονογραφικό πρότυπο για τον ζωγράφο στο Λιβάδι της Λευκάδας. Φυσικά, θα θεωρούσαμε απίθανο στον 17ο αιώνα ο αγιογράφος της Μονής του Προδρόμου να είχε γνώση αυτού του εκθέματος του Μουσείου της Ρώμης. Το πιθανότερο είναι να άντλησε πληροφορίες από άλλα εικονογραφικά πρότυπα που ήταν γνωστά στα Ιόνια Νησιά και είχαν εμφανή την ιταλοκρητική παράδοση αλλά και σαφή επηρεασμό από τη Δύση, κυρίως ως προς το θέμα της τιμής και της «λατρείας» της Θεοτόκου, που είχε βαρύνουσα σημασία στη δυτική θεολογική σκέψη.

Αναμφίβολα το πρόσωπο της Παναγίας απασχόλησε την αγιογραφική τέχνη πάρα πολύ και σε μεγάλο βαθμό οι αγιογράφοι θέλησαν να τιμήσουν τη Μητέρα του Κυρίου. Το πρόσωπό της είναι παρόν σε όλα σχεδόν τα θέματα του ιστορικού και εορτολογικού κύκλου, ακόμα και σε περιπτώσεις, όπου η παρουσία της δεν δικαιολογούταν ιστορικά, όπως για παράδειγμα στην εικόνα της Πεντηκοστής, που ενώ αναφέρεται στις Πράξεις (1,14) δεν αναφέρεται από κανέναν Ευαγγελιστή. Όμως παρ’ όλα αυτά μία παράσταση που υπάρχει στο Ευαγγέλιο του Rabula (6ος αι.) επηρέασε αργότερα και άλλους ζωγράφους να επιμείνουν στο θέμα, μέχρι που φτάνουμε στον Δομίνικο Θεοτοκόπουλο να ζωγραφίζει το ίδιο θέμα με τη δική του μανιεριστική τεχνοτροπία αλλά και νωρίτερα στην Ισπανία από τον Ferrer Bassa (1350 περίπου).[35]

Ο ρόλος της Παναγίας στη ζωή της Εκκλησίας υπήρξε αναμφίβολα σημαντικός, αφού οι Πατέρες αφιερώνουν εκατοντάδες λόγους και εγκώμια περί του προσώπου της και πλέκουν το εγκώμιό της με επίσης μεγάλο αριθμό προσωνυμίων και εκφράσεων τιμητικών.[36]

Στη Λατρεία, επίσης, κατέχει ιδιαίτερη θέση, στη δε μοναχική τάξη και παράδοση υψώνεται ειδικός άρτος της Παναγίας, στο τέλος της τραπέζης και μετά τη θεία λειτουργία, «εις αγιασμόν των πατέρων […] αλλά και εις δόξαν εξαιρέτως της Θεομήτορος, ή και τον ουράνιον ημίν απέτεκεν άρτον, τον ζώντα και μένοντα και τας ψυχάς ημών αεί εκτρέφοντα […] υψούτε δε τότε ότε και εν τη θεία μυσταγωγία έθος μνημονεύειν αυτής, οίον ηνίκα το «εξαιρέτως της Παναγίας αχράντου λέγομεν […]».[37]

Αυτή η τιμητική θέση της Θεοτόκου στη λατρεία υπογραμμίζεται και από την εικονογραφική απόδοση της μορφής της Παναγίας με διακονικό βαθμό, λαμβάνοντας και το αντίστοιχο προσωνύμιο ως της Διακόνισσα. Πρώτος ο Κ. Καλοκύρης[38] και έπειτα ο A. Lidov[39] προσέγγισαν αυτήν την εικονογραφική απόδοση που ξεκινά από τον 6ο αιώνα και συνεχίζει να αποδίδεται κατά

[35] Καλοκυρης 1972, 29.
[36] Κοντακης 1998.
[37] Συμεων Θεσσαλονικης, *Περὶ τῆς θείας προσευχῆς*, *PG* 155, 661-664.
[38] Καλοκυρης 1972, 29, εικ. 2.
[39] Lidov 2017, 14.

τη Βυζαντινή περίοδο. Στη δε Κωνσταντινούπολη είχε ανεγερθεί και σχετικός ναός από τον Μαυρίκιο (582-602). Στην πρωιμότερη απόδοση της Παναγίας με διακονικό ορόριο που εντοπίζουμε σε ψηφιδωτό του τεταρτοσφαιρίου της αψίδας στην Ευφρασιανή Βασιλική στο Porec (6^{ος} αι.), δηλώνεται έτσι ότι διακονεί τον Κύριό της και Θεό της, αλλά διακονεί και τη σωτηρία του κόσμου.

Η παράδοση του διακονικού βαθμού της Παναγίας στηρίχτηκε στο γεγονός ότι ως γυναίκα μπορούσε να λάβει τον διακονικό βαθμό, ο οποίος αποτελούσε και τον μοναδικό ιερατικό βαθμό που μπορούσαν να αποκτήσουν οι γυναίκες όπως εντοπίζεται στα βυζαντινά ευχολόγια, καθώς και από τον διακονικό της ρόλο στην ενανθρώπηση του Χριστού που παρουσιάστηκε γλαφυρά στην πατερική σκέψη. Πέραν από το θεολογικό έρεισμα στην εικονογραφία της πρωτοχριστιανικής περιόδου απαντούν δείγματα όπου αποδίδονται γυναίκες με ιερατικό βαθμό όπως έχει καταδείξει με τη μελέτη της η Ally Kateusz.[40] Λίαν προσφάτως δε, έχουν εντοπιστεί απεικονίσεις της Παναγίας, στις οποίες εμφανίζεται και με αρχιερατικά ενδύματα.[41]

Η όλη θεολογία των Πατέρων της Εκκλησίας μας καταγράφει ότι η Παναγία εισήλθε στα Άγια των Αγίων «ἀνατραφῆναι Κυρίῳ»,[42] διότι και η ίδια ήταν «Αγία Αγίων μείζων» και «ο καθαρότερος Ναός», μέσα στον οποίον αναπαύθηκε ο Σαρκωμένος Θεός. Με την είσοδο και την αφιέρωσή Της στον ναό του Σολομώντος η Παναγία, προανήγγειλε τη σωτηρία μας, καθότι ο Υιός και Λόγος του Θεού γεννάται αχρόνως κατά τη Θεότητά Του και εν χρόνω κατά την ανθρωπότητά Του, μέσα στα παρθενικά σπλάχνα της Κυρίας Θεοτόκου. Ανατράφηκε στον Ναό από τους αγγέλους, και στη συνέχεια γεννά την «τροφήν του παντός κόσμου», γεννά την «αρχιερωσύνη», αυτή η εκλεκτή των εκλεκτών που αποτελεί «το της ιερωσύνης μυστήριον». Χωρίς συζήτηση η Θεοτόκος μετέχει της χαρισματικής ιερωσύνης όπως όλα τα τέκνα του Αρχιερέως Χριστού, είναι και αυτή το «βασίλειον ιεράτευμα» και η θέση αυτή την κατατάσσει πρώτη και δίπλα στον αρχιερέα και βασιλέα Χριστό κατά το ψαλμικό «παρέστη ἡ βασίλισσα ἐκ δεξιῶν Σου».[43] Η Θεοτόκος στον υμνολογικό πλούτο της Εκκλησίας χαρακτηρίζεται ως «τροφή του μάννα διάδοχος και τρυφής αγίας διάκονος», είναι η «χώρα του αχωρήτου και η θύρα του σεπτού μυστηρίου», διά της οποίας «ελύθη η παράβασις και ηνοίχθη ο παράδεισος» και φυσικά η μεγαλύτερη και ορθάνοιχτη θύρα του παραδείσου είναι το μυστήριο της θείας ευχαριστίας και η μετοχή στο μυστήριο της Αναστάσεως

[40] KATEUSZ 2020, εικ. 1, 2, 3.
[41] YOUSSEF NASR 2020, 124-125, εικ. 5, 6.
[42] Βλ. υμνογραφία των Εισοδίων.
[43] Ψλμ 44,10.

του Χριστού. Γίνεται η «θεία είσοδος των σωζομένων» και υπηρετεί το μυστήριο της σωτηρίας του κόσμου, ως μεσίτρια και μητέρα του Κυρίου.[44]

Ο Μεθόδιος Ολύμπου την αποκαλεί «ἔμψυχον θυσιαστήριον τοῦ Ἄρτου τῆς ζωῆς»,[45] ο δε ιερός Χρυσόστομος που της αφιέρωσε πλούσια εγκώμια, την κοσμεί με ρήματα εξαίσια «οἴκημα ἰσόρροπον οὐρανοῦ καὶ γῆς», «δεύτερος οὐρανὸς ἐπὶ γῆς»,[46] «ἡ πρώτη τοῦ παραδείσου Παρθένος»,[47] και ο Γρηγόριος Νικομηδείας σε έναν λόγο του για τα Εισόδια την ονομάζει «Τράπεζαν ζωηφόρον», λέγοντας «Δέξαι τὴν ζωηφόρον τράπεζαν, ἐν ἡ προτεθεὶς ὁ τῆς ζωῆς ἡμῶν ἄρτος, ἀμβροσίαν τους μετέχοντας ἐστίασεν […]».[48]

Θεωρούμε, λοιπόν, ότι όλη αυτή η πλούσια θεολογική σκέψη και η αγάπη των ανθρώπων προς το ιερότερο πρόσωπο της πίστης μας, μετά την Αγία Τριάδα, ώθησαν τη γραφίδα του αγιογράφου της Μονής του αγίου Προδρόμου στο Λιβάδι Καρυάς της Λευκάδας, να ιστορήσει τον εικονογραφικό κύκλο του Ακαθίστου ύμνου στον κυρίως ναό και στο Ιερό Βήμα τη Θεοτόκο, ως μετέχουσα της λειτουργικής συνάξεως των αγίων Αποστόλων, γινόμενη έτσι η πρώτη διδάξασα του λόγου του Κυρίου «Τοῦτο ποιεῖτε εἰς τὴν ἐμὴν ἀνάμνησιν. Ὁσάκις γὰρ ἂν ἐσθίετε τὸν ἄρτον τοῦτον τὸν ἐμὸν θάνατον καταγγέλετε καὶ τὴν ἐμὴν ἀνάστασιν ὁμολογεῖτε».[49]

ABSTRACT

Tryfon TSOMPANIS: *A Peculiar Artistic Depiction of the Theotokos in a Representation of the Communion of the Apostles at the Monastery of Aghios Ioannis Prodromos in Livadi Karya, Lefkas*

The iconographic decoration of a temple becomes a function of itself and reveals Christ in His sacramental presence. The depiction of the Communion of the Apostles has a different artistic performance, which we find in the Katholikon of the Monastery of Timios Prodromos in Livadi Karya, Lefkas. But what is original in this representation is that on one side of the Apostles, Virgin Mary precedes approaching to receive the Holy Bread from Her Son.

[44] Βλ. την ακολουθία των Χαιρετισμών της Θεοτόκου.
[45] ΜΕΘΟΔΙΟΣ ΟΛΥΜΠΟΥ, *Εἰς τὸν Σιμεῶνα καὶ εἰς τὴν Ἄννην, τῇ ἡμέρα τῆς Ὑπαντήσεως καὶ εἰς τὴν Ἁγίαν Θεοτόκον*, *PG* 18, 348.
[46] ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, *Εἰς τὴν γενέθλιον ἡμέραν τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ*, *PG* 49, 351.
[47] ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, *Εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν*, *PG* 50, 811.
[48] ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΑΣ, *Λόγος εἰς τὰ Εἰσόδια τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου*, *PG* 100, 1424B.
[49] GOAR 1960, 143.

We could say that the presence of Virgin Mary in the representation of the Communion of the Apostles is indeed the only case in an iconographic ensemble of a Monastery of the 17th century period. This theme goes back to older models dating even to the 6th century.

ΠΗΓΕΣ

ΒΑΣΙΛΕΙΟΣ Ο ΜΕΓΑΣ, 2010, *Θεία Λειτουργία*, Αθήνα

ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΕΩΣ, *Μυστική θεωρία*, *PG* 98, 384-454

ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΝΙΚΟΜΗΔΕΙΑΣ, *Λόγος εἰς τὰ Εἰσόδια τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου*, *PG* 100, 1420-1440

ΕΠΙΦΑΝΙΟΣ ΚΥΠΡΟΥ, *Τῷ ἁγίῳ καὶ μεγάλῳ Σαββάτῳ*, *PG* 43, 449-452

GOAR J., 1960, *Εὐχολόγιον sive ritual Graecorum*, Graz

ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ, *Ἔκδοσις ἀκριβὴς τῆς ὀρθοδόξου πίστεως*, *PG* 94, 790-1216

ΙΩΑΝΝΗΣ ΔΑΜΑΣΚΗΝΟΣ, *Λόγος αποδεικτικός περὶ τῶν ἁγίων καὶ σεπτῶν εἰκόνων*, *PG* 95, 309-345

ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, *Εἰς τὴν γενέθλιον ἡμέραν τοῦ Σωτῆρος ἡμῶν Ἰησοῦ Χριστοῦ*, *PG* 49, 351-362

ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, *Εἰς τὴν Ὑπαπαντὴν*, *PG* 50, 807-812

ΙΩΑΝΝΗΣ ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ, *Ὁμιλία εἰς τὴν προδοσίαν τοῦ Ἰούδα*, *PG* 49, 375-382

ΜΕΘΟΔΙΟΣ ΟΛΥΜΠΟΥ, *Εἰς τὸν Σιμεῶνα καὶ εἰς τὴν Ἄννην, τῇ ἡμέρα τῆς Ὑπαντήσεως καὶ εἰς τὴν Ἁγίαν Θεοτόκον*, *PG* 18, 347-382

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΚΑΒΑΣΙΛΑΣ, *Περὶ τῆς ἐν Χριστῷ ζωῆς*, *PG* 150, 493-725

ΣΥΜΕΩΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ, *Περὶ τῆς θείας προσευχῆς*, PG 155, 535-668

ΣΥΜΕΩΝ Ο ΜΕΤΑΦΡΑΣΤΗΣ, *Λόγος εἰς τὸν θρῆνον τῆς Ὑπεραγίας Θεοτόκου*, *PG* 114, 209-218

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ Κ., 2002, Το εικονογραφικό θέμα «Ἄνω σέ ἐν θρόνῳ καί κάτω ἐν τάφῳ», *Μακεδονικά* 33/1, 217-241

ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ-ΜΟΥΤΣΙΚΑ Π., 2010, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου στο Άλατρο*, Αθήνα

ΚΑΛΟΚΥΡΗΣ Κ., 1972, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν, Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη

ΚΑΡΑΛΗΣ Η., 2019, *Το Μυστήριο της Ιεροσύνης στη μέση και ύστερη περίοδο του Βυζαντίου. Τελετουργική και αισθητική θεώρηση*, Θεσσαλονίκη

ΚΟΝΤΑΚΗΣ Χ., 1998, *Η εις την Θεοτόκον συναγωγή Πατερικών ωδών, προσηγοριών και επιθέτων*, Θεσσαλονίκη

ΚΟΝΤΟΠΟΥΛΟΣ Α., 1965, Η σημασία της ποιητικής εικόνας, *Σύνορο* 36, 89-93

KATEUSZ A., 2020, Χριστιανὲς γυναῖκες στὴν Ἁγία Τράπεζα: Ἀρχαίες μαρτυρίες γιὰ τὴν ἀνασύσταση τοῦ θεσμοῦ τῶν Διακονισσῶν, *Θεολογία* 91/4, 237-257

LIDOV A., 2017, The Priesthood of the Virgin Mary as an Image-Paradigm of Christian Visual Culture, *Ikon* 10, 9-26

ΜΑΧΑΙΡΑΣ Κ., 1957, *Ναοί και Μοναί της Λευκάδος*, Αθήνα

ΠΑΣΣΑΡΗΣ Ν., 2015, *Η παράσταση της Κοινωνίας των Απόστολων στη Βυζαντινή τέχνη, 6ος αι. - α΄ μισό 15ος αι.*, I-II, Αθήνα

ΡΟΝΤΟΓΙΑΝΝΗΣ Π., 1974, *Η Χριστιανική τέχνη στη Λευκάδα*, Αθήνα (Επετηρίς Εταιρείας Λευκαδικών Μελετών 3)

ΣΚΡΕΤΤΑΣ Ν. (αρχ.), 2008, *Η θεία ευχαριστία και τα προνόμια της Κυριακής κατά τη διδασκαλία Κολυβάδων*, Θεσσαλονίκη

ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ Δ., 2002, *Μελέτες για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, Αθήνα

ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ Τ., 1997, *Η Μεγάλη είσοδος στην εικονογραφία*, Θεσσαλονίκη

ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ Τ., 2018α, Σοὶ προσφέροντες κατὰ πάντα καὶ διὰ πάντα, *Κόσμος* 5, 111-118

ΤΣΟΜΠΑΝΗΣ Τ., 2018β, *Εικαστικές ιστορήσεις. Όταν η ζωγραφική υπομνηματίζει τη λατρεία*, Θεσσαλονίκη

ΦΟΥΝΤΟΥΛΗΣ Ι., 1978, *Η θεία λειτουργία των Αποστολικών Διαταγών*, Θεσσαλονίκη

WALTER Ch., 1982, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London

YOUSSEF NASR R., 2020, Priestly Ornaments and the Priesthood of the Mother of God, *Chronos* 40, 119-134, https://doi.org/10.31377/chr.v40i.641

ΕΙΚΟΝΕΣ

ΕΙΚΟΝΑ 1: *Άποψη Καθολικού Ιεράς Μονής Τιμίου Προδρόμου, Λιβάδι Καρυάς Λευκάδας*

ΕΙΚΟΝΑ 2: *Κοινωνία των Αποστόλων. Κεντρική αψίδα, Καθολικό Ιεράς Μονής Τιμίου Προδρόμου, Λιβάδι Καρυάς Λευκάδας*

ΕΙΚΟΝΑ 3: *Κοινωνία των Αποστόλων (λεπτομέρεια). Κεντρική αψίδα, Καθολικό Ιεράς Μονής Τιμίου Προδρόμου, Λιβάδι Καρυάς Λευκάδος*