

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ
ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Τράπεζας του Αγίου Παντελεήμονος
Αγιάς



Ιφιγένεια Ζώγα
Μεταπτυχιακή εργασία

Βόλος 2015

Τριμελής Επιτροπή:

Μαρία Βασιλάκη, επιβλέπουσα

Ιωάννης Βαραλής

Δημήτρης Κυρτάτας

Περιεχόμενα

Πρόλογος	σσ. 4-5
Εισαγωγή.....	σσ. 6-9
Κεφάλαιο Α΄: Οι Τράπεζες των Μονών: Ιστορία, χρήση, αρχιτεκτονικός τύπος.....	σσ.10-15
Κεφάλαιο Β΄: Η Μονή του Αγίου Παντελεήμονος στην Αγιά Λάρισα.....	σσ. 16-20
Κεφάλαιο Γ΄: Η Τράπεζα της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος	σσ. 21-22
Κεφάλαιο Δ΄: Το εικονογραφικό πρόγραμμα	σσ.23-32
Κεφάλαιο Ε΄: Εικονογραφική ανάλυση	σσ.33-71
Κεφάλαιο ΣΤ΄: Διακοσμητικά θέματα	σσ.72-74
Κεφάλαιο Ζ΄: Εικονογραφικές παρατηρήσεις	σσ.75-79
Κεφάλαιο Η΄: Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις	σσ. 80-85
Συμπεράσματα	σσ. 86-87
Συντομογραφίες	σσ. 88
Βιβλιογραφία	σσ. 89-97
Κατάλογος και πηγές εικόνων	σσ.98-106
Εικόνες	σσ.107-154

Πρόλογος

Η μετακίνηση ενός εντυπωσιακού αριθμού αξιόλογων ζωγράφων από την Κωνσταντινούπολη στον Χάνδακα, ήδη από τον 14^ο αιώνα κι ενώ ο οθωμανικός κίνδυνος γινόταν ολοένα και πιο εμφανής, η συνακόλουθη διαμόρφωση και ανάπτυξη της κρητικής ζωγραφικής και στη συνέχεια η εξόρμηση των κρητικών ζωγράφων το 1527 στα μεγάλα μοναστικά κέντρα (Μετέωρα, Άγιον Όρος) της ηπειρωτικής Ελλάδας, προκειμένου να τοιχογραφήσουν τα μοναστήρια της, αποτέλεσαν θέματα που με απασχόλησαν ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια των προπτυχιακών και μεταπτυχιακών μου σπουδών. Η παρούσα μελέτη λοιπόν άπτεται των επιστημονικών μου ενδιαφερόντων και έρχεται να συναντήσει το ξεχωριστό ενδιαφέρον μου για τη μοναστηριακή ζωγραφική και αρχιτεκτονική. Επιπλέον, οι συζητήσεις μου με τους καθηγητές μου και η πρόθεση να αναδειχθεί ένα μεταβυζαντινό έργο της περιοχής της Θεσσαλίας οδήγησαν στην απόφασή μου να μελετήσω τον τοιχογραφικό διάκοσμο της Τράπεζας της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς.

Η απόπειρα ανάλυσης των εξεταζόμενων διακοσμημένων συνόλων και συγκέντρωσης στοιχείων για τα τοιχογραφικά σύνολα των τραπεζών, τοπικών αρχικά - σε μια περιοχή με εξαιρετικά φειδωλά δείγματα σε αυτόν τον τομέα - και πιο απομακρυσμένων γεωγραφικά στη συνέχεια, απαίτησαν από την πλευρά μου ιδιαίτερη προσπάθεια. Στην ερευνητική μου αυτή διαδρομή όμως είχα αρωγούς, οδηγούς και συμπαραστάτες, τους οποίους νιώθω την υποχρέωση να ευχαριστήσω και από την παρούσα θέση.

Την κύρια επιβλέπουσα της εργασίας μου, καθηγήτρια Βυζαντινής Τέχνης, κ. Μαρία Βασιλάκη, ευχαριστώ θερμά για τις καθοριστικές κατευθυντήριες συμβουλές της, για την άμεση παρέμβασή της σε όλα τα θέματα που ανέκυψαν, για την παρακολούθηση της εργασίας μου από το αρχικό στάδιο μέχρι την τελική διαμόρφωση, για την άριστη συνεργασία. Ειλικρινά ευχαριστώ επίσης τον επίκουρο καθηγητή της Βυζαντινής Αρχαιολογίας στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, κ. Ιωάννη Βαραλή, με τον οποίο συζήτησα αρχικά το θέμα και ο οποίος μέσα από τις πολύωρες συζητήσεις μας και τις καίριες παρατηρήσεις του με βοήθησε με τρόπο ουσιαστικό να κατανοήσω βασικά σημεία που σχετίζονται με αρχιτεκτονικά, εικονογραφικά και βιβλιογραφικά ζητήματα. Ευχαριστώ ακόμη τον καθηγητή της Ύστερης

Αρχαιότητας, κ. Δημήτρη Κυρτάτα, για την καλή του διάθεση να με συμβουλευθεί σε ό,τι χρειαζόμουν και για το ότι δέχτηκε να συμμετάσχει στην τριμελή επιτροπή.

Στην προσπάθειά μου για τη συγκέντρωση και την επεξεργασία του υλικού της μελέτης είχα πολύτιμη βοήθεια από τη συνάδελφο και φίλη κ. Ελένη Τσιμπίδα, η οποία επιπροσθέτως γενναιόδωρα μοιράστηκε μαζί μου σκέψεις και προβληματισμούς. Ευχαριστώ επίσης τους εξαιρετικούς μου συναδέλφους Ιωάννη Τσιουρή, Νίκο Παπαγεωργίου, Κωνσταντίνο Δολμά, καθώς και την προϊσταμένη της 7^{ης} ΕΒΑ, κ. Σταυρούλα Σδρόλια, για τις εύστοχες υποδείξεις της. Ευχαριστώ επιπλέον τον καθηγούμενο της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς, π. Αιμιλιανό Καζαντζίδη. Θερμές ευχαριστίες οφείλω, επιπροσθέτως, στον κ. Σπαλιώρα Κωνσταντίνο, δρ. Θεολογίας, στον κ. Ανδρέα Χριστοφόρου, καθώς και στους ιερείς π. Χρήστο Μπούντη και π. Αιμιλιανό Χικάρο για την αμέριστη βοήθεια και συμπαράστασή τους.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ απευθύνεται στους γονείς μου, τον αδερφό μου και τους φίλους μου για τη διαρκή στήριξη και εμπύχωση που μου προσέφεραν σε όλη τη διάρκεια εκπόνησης της παρούσας εργασίας.

Εισαγωγή

Η επαρχία Αγιάς (εικ. 1) καταλαμβάνει το βόρειο μισό των ορεινών ανατολικών παραλίων της Θεσσαλίας, ανάμεσα στα όρη Κίσσαβος¹ (που ήταν γνωστό στην αρχαιότητα ως όρος Όσσα) και Μαυροβούνι. Αποτελέσε ιστορικά κομβικό σημείο, καθώς διάβηκαν τους δρόμους της κατακτητές, στρατιώτες και απλοί άνθρωποι, που μετέβαιναν από τη Μακεδονία στη Θεσσαλία και την Κεντρική Ελλάδα². Τα αρχαιολογικά κατάλοιπα για την παλαιοχριστιανική περίοδο είναι λίγα και περιορίζονται σε λείψανα κτισμάτων, μαρμάρινα αρχιτεκτονικά μέλη και κεραμικά³.

Κατά τον 11^ο αιώνα η περιοχή της Αγιάς ανήκε στη γνωστή από τις φιλολογικές πηγές *επίσκεψη Βεσσαίνης*, δηλαδή αποτελούσε αυτοκρατορική κτήση, που διοικούνταν από υψηλόβαθμο πολιτικοστρατιωτικό διοικητή με τον τίτλο του πρωτοσπαθαρίου⁴. Στο χρονικό διάστημα από τον 10^ο έως τον 12^ο αιώνα στην περιοχή του ανατολικού Κισσάβου, το *Όρος των Κελλίων*⁵ κατά τις βυζαντινές πηγές, δημιουργήθηκε μια σημαντική μοναστική κοινότητα, η οποία όμως άρχισε να φυλλορροεί στις αρχές του 14^{ου} αιώνα⁶. Η πιο αξιόλογη ιστορική αναφορά για το *Όρος των Κελλίων* εντοπίζεται στον βίο του ιδρυτή της Μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου της Πάτμου, οσίου Χριστοδούλου, και αναφέρεται στις προσπάθειες του Αλέξιου Κομνηνού για την κοινοβιακή οργάνωση του μοναχισμού της περιοχής μέσω του οσίου, που τελικά δεν επετεύχθη⁷. Η απόπειρα απέτυχε, καθώς οι όροι του οσίου Χριστοδούλου δεν έγιναν αποδεκτοί από τους Κελλιώτες, γεγονός που είναι ενδεικτικό του πλήθους και της ισχύος των τελευταίων⁸.

Κατά τη διάρκεια του 13^{ου} και του 14^{ου} αιώνα, πριν από την οθωμανική κατάκτηση, κι ενώ στην Κωνσταντινούπολη μαινόταν η διαμάχη ανάμεσα στους εκπροσώπους του «ουμανισμού» και τον Βαρλαάμ από τη μια πλευρά και σε εκείνους

¹ Κουμουλίδης – Δεριζιώτης 1985, σ. 16.

² Σδρόλια 2003, σ. 403-419.

³ Τσιμπίδα 2011, σ. 8.

⁴ Αγραφιώτης 1998, σ. 14.

⁵ Τα ανασκαφικά ευρήματα του Όρους των Κελλίων, μέχρι την παρούσα στιγμή, αφορούν κυρίως στα καθολικά μοναστηριών και ληνών και όχι βοηθητικών χώρων, όπως είναι οι Τράπεζες.

⁶ Μαμαλούκος - Σδρόλια 2009, σ. 585.

⁷ Μαμαλούκος - Σδρόλια 2009, σημ. 6.

⁸ Μαμαλούκος - Σδρόλια 2010, σ. 205.

του ησυχαστικού κινήματος από την άλλη με κύριο εκπρόσωπό τους τον άγιο Γρηγόριο τον Παλαμά⁹, η περιοχή υπέστη τις περιπέτειες της Λατινοκρατίας. Τότε η περιοχή έγινε μάρτυρας των συγκρούσεων μεταξύ των μελών της υστεροβυζαντινής θεσσαλικής φεουδαρχίας και βίωσε το κλίμα αναρχίας, που δημιούργησαν οι επιδρομές Καταλανών, Σέρβων και Αλβανών¹⁰. Στη διάρκεια του 14^{ου} αιώνα στις λεηλασίες και τους πολέμους ήρθαν να προστεθούν επαχθείς φόροι και διοικητικές αλλαγές, ξηρασίες, πλημμύρες, προβληματικές σοδειές, επιδημίες και θάνατοι¹¹. Οι αναστατώσεις του 14^{ου} αιώνα επέφεραν τομή στη λειτουργία της μοναστικής κοινότητας του Κισσάβου και τα περισσότερα μονύδρια θα πρέπει να ερημώθηκαν¹².

Οι Οθωμανοί έκαναν την εμφάνισή τους το 1386 με τον Γαζή Εβρενός¹³. Υπάρχει η υπόθεση ότι λίγο μετά από την κατάκτηση της ανατολικής Θεσσαλίας στα 1388/89 από τον Εβρενός Μπέη έγινε μια επίσημη καταγραφή¹⁴. Το 1393 οι Οθωμανοί κατέλαβαν τη Λάρισα και σημαντικά χωριά της Θεσσαλίας και με τον τρόπο αυτόν έθεσαν τέλος στην κυριαρχία των χριστιανών σε αυτήν την περιοχή¹⁵. Στην πρώτη φάση της Τουρκοκρατίας η Αγιά αποτελούσε τμήμα του διαμερίσματος (ναχιγιέ) της Καστρίτσας, που ονομαζόταν έτσι από το χωριό Καστρί, στο φρούριο του οποίου μπορούσε να εδρεύει μια στρατιωτική φρουρά και ήταν τμήμα του τιμαρίου ενός ζαΐμη¹⁶. Στους πρώτους αυτούς χρόνους της τουρκικής κατάκτησης δεν προκλήθηκαν καταστροφές, γιατί δεν υπήρξε αντίσταση, αλλά και οι Οθωμανοί δεν πείραζαν όσα κτήματα ήταν βακούφικα στο Πήλιο και στον Κίσσαβο. Ωστόσο, οι χριστιανικοί πληθυσμοί ελαττώθηκαν και η οικονομία των εκκλησιαστικών επαρχιών έφθινε στις αρχές του 15^{ου} αιώνα¹⁷.

Από τα οθωμανικά κατάστιχα απογραφής αντλούμε σημαντικά στοιχεία για την κατάσταση στην περιοχή κατά τον 15^ο και τον 16^ο αιώνα. Τα χριστιανικά χωριά αναπτύχθηκαν και επεκτάθηκαν και μάλιστα κατά το χρονικό διάστημα μεταξύ του 1466 και 1506 σημειώθηκε αύξηση του πληθυσμού των χριστιανικών ορεινών

⁹ Meyendorff 1968, σσ. 95-97.

¹⁰ Τσιμπίδα 2011, σ. 10.

¹¹ Κορδάτος 1960, σσ. 166-178.

¹² Μαμαλούκος – Σδρόλια 2010, σ. 206.

¹³ Kiel 1996, σ. 109.

¹⁴ Kiel – Αγραφιώτης – Γουλούλης 2002-2003, σ. 71.

¹⁵ Ferjančić 1974, σ. 291.

¹⁶ Αγραφιώτης 1998, σ. 14.

¹⁷ Ασημακοπούλου 2013, σ. 67.

οικισμών και ίδρυση νέων με ελληνική ονομασία, όπως το Πολυδένδρι, η Σκήτη, η Καστανιά και το Κεραμίδι. Από τις αρχές και σε όλη τη διάρκεια του 17^{ου} αιώνα σημειώθηκε σταδιακή παρακμή και πληθυσμιακή συρρίκνωση στην περιοχή, που οφείλεται και στις καταστροφικές επιδημίες, που κατά διαστήματα ενέσκηψαν. Κατά το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα σημειώθηκε εντονότερη παρακμή και μείωση των πληθυσμιακών μεγεθών, αποτέλεσμα των ληστρικών επιδρομών που έπληξαν τους ορεινούς πληθυσμούς, των επιδημιών χολέρας και των συνεπειών που είχε για ολόκληρη τη Θεσσαλία ο πόλεμος της Κρήτης (1645-1669)¹⁸.

Όσον αφορά στην κατάσταση των μονών την περίοδο αυτή αξιοπρόσεκτο είναι το γεγονός ότι, αν και μέχρι το πρώτο μισό του 16^{ου} αιώνα στην περιοχή της Αγιάς δεν σώζεται ούτε μία αναφορά για την ύπαρξη μοναστικής κοινότητας, στην τελευταία απογραφή του 16^{ου} αιώνα (1569/70) σημειώνεται η ύπαρξη οκτώ μεγάλων μοναστηριών. Ένα από τα μοναστήρια αυτά, που ήταν καρπός του «μοναστικού κινήματος» του 16^{ου} αιώνα, δηλαδή της συστηματικής ίδρυσης μονών, οι οποίες συνδέονται μεταξύ τους πνευματικά, είναι και η εξεταζόμενη μονή¹⁹.

Πληροφορίες για την ιστορία, την τοπογραφία και τα ευρήματα των ανασκαφών της περιοχής προσφέρουν οι μελέτες και τα άρθρα των Γ. Κορδάτου²⁰, Δ. Αγραφιώτη²¹, Μ. Kiel²², Στ. Γουλούλη²³, Ν. Νικονάνου²⁴, Στ. Σδρόλια²⁵. Αρχιτεκτονική μελέτη και παρουσίαση του εικονογραφικού προγράμματος της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς έχει γίνει από τους C. Walter και J. Koumoulides²⁶. Η παρουσίαση της αρχιτεκτονικής και μια αρχική προσέγγιση της ζωγραφικής των ναών της Αγιάς Λαρίσης έχει γίνει από τους J. Koumoulides και Λ. Δεριζιώτη²⁷. Η μελέτη της Στ. Σδρόλια για το καθολικό της Μονής Πολυδενδρίου δίνει πολύτιμες πληροφορίες για τις κατευθύνσεις της ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα στην περιοχή²⁸. Η διδακτορική διατριβή της Ε. Τσιμπίδα για το καθολικό της Μονής

¹⁸ Τσιμπίδα 2011, σσ. 15-16.

¹⁹ Τσιμπίδα 2011, σσ. 17-20.

²⁰ Κορδάτος 1960, σσ. 180-183.

²¹ Αγραφιώτης 1986, σσ. 17-57, 1989, σσ. 65-80, 1997, σσ. 57-64, 1998, σσ. 13-19.

²² Kiel 1996, σσ. 194-195.

²³ Γουλούλης 2010, σσ. 187-204.

²⁴ Νικονάνος 1997, σσ. 16-27, 27-34, 35-42, 51-64, 125-132.

²⁵ Σδρόλια 2013, σσ. 337-348.

²⁶ Koumoulides – Walter 1975, σσ. 11-13.

²⁷ Koumoulides – Δεριζιώτης 1985, σσ. 16-20.

²⁸ Σδρόλια 2006, σσ. 221-232.

στο Μεγαλόβρυσο και για την εντοίχια ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα στην περιοχή της Αγίας αποτελεί πολύτιμη συμβολή για την κατανόηση των ζωγραφικών τάσεων στην περιοχή.

Στην παρούσα μελέτη παρουσιάζεται ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Τράπεζας μιας συγκεκριμένης μονής, εκείνης του Αγίου Παντελεήμονος. Στόχος της εργασίας είναι να αναδείξει την ιδιαίτερη θέση που κατείχε η Τράπεζα σε μία μονή. Για τον σκοπό αυτό περιγράφονται οι σωζόμενες παραστάσεις, που καλύπτουν τους δύο τοίχους της Τράπεζας, σε μια προσπάθεια να αναδειχτεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο ο παλαιότερος σωζόμενος τοιχογραφικός διάκοσμος μοναστηριακής Τράπεζας στην περιοχή. Βασικά ζητούμενα είναι η μελέτη του εικονογραφικού προγράμματος της συγκεκριμένης Τράπεζας, ο εντοπισμός του ζωγράφου ή των ζωγράφων που φιλοτέχνησαν τις εντοίχιες παραστάσεις του, η επισήμανση των καλλιτεχνικών ρευμάτων που ακολούθησαν και ο συσχετισμός του έργου τους με άλλα έργα της περιοχής.

Η μελέτη καταμερίζεται σε οκτώ κεφάλαια. Στο Πρώτο γίνεται ειδική αναφορά στις Τράπεζες των μονών και συγκεκριμένα αναδεικνύεται η ιστορία τους, η χρήση τους και ο αρχιτεκτονικό τους τύπος. Στο Δεύτερο αποπειράται η παρουσίαση της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος, μέσα από την επισήμανση αρχικά των ιστορικών στοιχείων, που την αφορούν και έπειτα της περιγραφής του καθολικού. Στο Τρίτο Κεφάλαιο γίνεται εκτενή αναφορά στην Τράπεζα της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος. Στο Τέταρτο Κεφάλαιο παρουσιάζεται το εικονογραφικό πρόγραμμα της υπό εξέταση Τράπεζας. Στο Πέμπτο Κεφάλαιο αποπειράται η εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων του μνημείου, μέσα από την οποία ανιχνεύονται οι καταβολές του ζωγράφου, των ζωγράφων ή των συνεργείων, που εργάστηκαν για την αποπεράτωσή του. Στο Έκτο Κεφάλαιο παρουσιάζονται τα διακοσμητικά θέματα, που συμπληρώνουν ή περιτρέχουν τις παραστάσεις. Στο Έβδομο Κεφάλαιο γίνονται παρατηρήσεις πάνω σε θέματα που σχετίζονται με την εικονογραφία. Στο Όγδοο Κεφάλαιο επιχειρείται η τεχνοτροπική ανάλυση των παραστάσεων του διακόσμου και αναζητούνται τα καλλιτεχνικά ιδιώματα στα οποία μαθήτευσαν και από τα οποία επηρεάστηκαν οι δημιουργοί του, ενώ αποπειράται η προσέγγιση ή και ο εντοπισμός του ζωγράφου ή των ζωγράφων, που επιμελήθηκαν το έργο.

Κεφάλαιο Α΄

Οι Τράπεζες των Μονών: Ιστορία, χρήση, αρχιτεκτονικός τύπος

Η Τράπεζα (άριστητήριον) ως χώρος συγκέντρωσης των μοναχών εμφανίζεται από τους πρώτους αιώνες του μοναχισμού και αποτελεί μαζί με τον περίβολο και το καθολικό το ένα από τα τρία βασικά κτίσματα, που απαντούν σταθερά στα κοινόβια από τον 4^ο αιώνα ως και το τέλος της μεσαιωνικής περιόδου²⁹. Ο άγιος Παχώμιος (†346), ο πρώτος οργανωτής των κοινοβίων, στους *Κανόνες* του επισημαίνει: *Μετά το πέρας τῆς συνάξεως οἱ ἀδελφοί μεταβαίνοντες εἰς τὰς κέλλας των ἢ εἰς τὴν αἴθουσαν τοῦ φαγητοῦ ὀφείλουν νὰ σκέπτονται περὶ τῶν Γραφῶν, ἔχοντες τὴν κεφαλὴν ἀσκεπῆ* (κανόνας 28) και *Ὅταν ἔρχονται εἰς τὸ φαγητόν πρέπει νὰ κάθηνται κατὰ σειρὰν εἰς τὰς ὠρισμένας αὐτοῖς θέσεις καὶ νὰ καλύπτουν τὴν κεφαλὴν* (κανόνας 29). Συνεπώς, ἤδη στα πρώτα κοινόβια υπήρχε ο θεσμός του φαγητού σε κοινή Τράπεζα και ταυτόχρονα υπήρχε τάξη και οργάνωση γύρω από το θέμα του φαγητού³⁰.

Πληροφορίες για το θέμα αυτό αντλούμε επίσης από τα κείμενα των μοναστικών έργων του Μ. Βασιλείου (†379), όπως ο *Λόγος ἀσκητικός καὶ παραίνεσις περὶ ἀποταγῆς τοῦ βίου καὶ τελειώσεως πνευματικῆς*³¹, καθώς και οι *Ὅροι κατὰ τὸ πλάτος, κατ' ἐρώτησιν καὶ ἀπόκρισιν* (ἐρώτησις ΚΑ΄, ἐρώτησις ΡΛΣΤ΄, ἐρώτησις Ρ4ΣΤ΄)³², όπου γίνεται λόγος για το πάθος της γαστριμαργίας, για το πώς πρέπει να συμπεριφέρεται ο μοναχός μέσα στην Τράπεζα, για το πώς πρέπει να τρώει και να πίνει. Πληροφορίες επίσης αντλούμε από τη νομοθεσία του Ιουστινιανού και από τους *Κανόνες* του αγίου Θεοδώρου Στουδίτη. Πηγή πληροφοριών αποτελεί ακόμη το τυπικό που συνέταξε για τη Μονή της Μεγίστης Λαύρας ο ιδρυτής της, ο άγιος Αθανάσιος ο Αθωνίτης, αλλά και το τυπικό της Μονής του Παντοκράτορος στην Κωνσταντινούπολη, στο οποίο αναφέρεται χαρακτηριστικά: *Κοινήν ἐχέτωσαν οἱ μονάζοντες τράπεζαν ἐν τῇ τοῦ Παντοκράτορος Σωτήρος μονῇ· κοινῶν τῶν ἐδεσμάτων ἀπολαβέτωσαν· μὴ λαθροφαγείτω μηδεὶς [...]. Γενήσεται δέ μετ' εὐταξίας καὶ ἡ πρὸς τὴν τράπεζαν ἀπέλευσις αὐτῶν, προηγουμένου δέ ἀπάντων τοῦ λειτουργήσαντος ἱερέως, [...]. Εἴτα ὁ καθηγούμενος ἐπὶ τῆς οἰκείας τάξεως στήτω τῆς ἐν τῇ κεφαλῇ τραπέζης [...]. Πάντων δέ καθεσθέντων, ὁ ἀναγνῶναι ταχθεὶς ἀρχέσθω τῆς ἀναγνώσεως, [...].*

²⁹ Ρορονίς 1998, σ. 282.

³⁰ Ταβλάκης 1997, σ.13.

³¹ ΡG, τ. 31, σσ. 640-644.

³² ΡG, τ.31, σσ. 967, 1.172, 1.212.

*Τῆς δέ ἐστιάσεως συμπληρουμένης καί τοῦ ἀναγνώστου παυομένου...[...] ὁ ἱερεὺς ἐὺχαριστίαν ποιεῖτω καί οὕτω λεγέτω εὐχὴν καί ἀπερχέσθω ἕκαστος εἰς τὸ κελλίον αὐτοῦ*³³. Επιπροσθέτως, σημαντικές πληροφορίες παρέχει για το ζήτημα η διαθήκη του πατριάρχη Ιερεμία Α΄ (1522-1546), ιδρυτού της Μονῆς Σταυρονικήτα³⁴.

Από τις παραπάνω πηγές γνωρίζουμε το τυπικό που ακολουθούσαν στα κοινόβια: μετά το πέρας της θείας λειτουργίας, σήμαινε το σήμαντρο, οι μοναχοί βάδιζαν προς την Τράπεζα, ευλογούσε ο ηγούμενος, γινόταν η ανάγνωση ιερών κειμένων στο αναλόγιο από κάποιον μοναχό, γινόταν επίσης η ύψωση της Παναγίας³⁵ και με το πέρας του γεύματος ακολουθούσε η οργανωμένη επιστροφή τους στον νάρθηκα της εκκλησίας ή στα κελλιά τους. Η ακριβής ώρα του κυρίως γεύματος (*ἀριστον*) ποίκιλλε ανάλογα με τον κανόνα του μοναστηριού, την ημέρα της εβδομάδας και επίσης ανάλογα με το αν ήταν ημέρα κοινή, ημέρα νηστείας, ημέρα νηστείας κατά τη διάρκεια Σαρακοστής ή ημέρα εορτής. Η θεία λειτουργία γινόταν κατά την τρίτη ή την έκτη ώρα, άρα έπαιρναν το κυρίως γεύμα αργά το πρωί ή το μεσημέρι. Την περίοδο της Σαρακοστής το κυρίως γεύμα προσφέρονταν κατά την ένατη ώρα, άρα αργά το απόγευμα. Η θέση των μοναχών στην Τράπεζα καθοριζόταν από κανόνες ιεραρχίας: προτεραιότητα δινόταν στον ηγούμενο, στους μεγαλύτερους σε ηλικία μοναχούς, στους έχοντες συγκεκριμένα διακονήματα και μετά ακολουθούσαν οι δόκιμοι μοναχοί. Τα γεύματα περιελάμβαναν απαραίτητως ψωμί, κρασί, όσπρια, πράσινα λαχανικά με ελαιόλαδο, οστρακοειδή, ψάρια, αυγά και τυρί, ανάλογα με την ημέρα. Το κρέας απαγορευόταν. Η ποσότητα των γευμάτων ήταν κοινή για όλους³⁶.

Η Τράπεζα αποτελούσε χώρο, όπου ακολουθούσαν αυστηροί κανόνες των οποίων η καταστρατήγηση επέσυρε τιμωρίες. Διάφορα «ολισθήματα» κατά τη διάρκεια της προετοιμασίας του φαγητού (παράλειψη αλατιού ή λαδιού), θραύση αντικειμένων, θέματα απειθαρχίας (συνομιλίες, γέλια) τιμωρούνταν από τον

³³ Gautier 1974, σ. 47-51.

³⁴ Ταβλάκης 1997, σ. 14-17.

³⁵ Επρόκειτο για μια τελετή, που λάμβανε χώρα στο τέλος του γεύματος, που προσφερόταν στην Τράπεζα, σύμφωνα με την οποία γινόταν τα ακόλουθα: ο τραπεζάρχης με εντολή του ηγουμένου του μοναστηριού έπρεπε να πάρει ένα κομμάτι ψωμιού, λογικού μεγέθους, το οποίο είχε ευλογηθεί με το σημείο του σταυρού. Στη συνέχεια όλοι οι μοναχοί έπρεπε να πάρουν ένα κομμάτι από αυτό το ψωμί και να πιουν επίσης λίγο κρασί στο όνομα της Παναγίας. Το ότι έπαιρναν ψωμί και κρασί στο όνομα της Θεοτόκου κατά κάποιον τρόπο λειτουργούσε ως συμπληρωματική τελετή στο μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, που προηγουμένως είχε λάβει χώρα στο καθολικό. Talbot 2007, σσ. 122-123.

³⁶ Talbot 2007, σσ. 112-115.

ηγούμενο. Ο παραβάτης έπρεπε να κάνει από είκοσι ως τριακόσιες μετάνοιες, να γευτεί ξηρά τροφή, να στερηθεί το κρασί, ή να νηστεύει, ανάλογα βέβαια με το παράπτωμα. Στην περίπτωση θραύσης πήλινου αγγείου όφειλε να σταθεί όρθιος στην είσοδο της Τράπεζας, κρατώντας στα χέρια του τα εναπομείναντα κομμάτια του αγγείου, για να λάβει συγχώρεση από όλους τους αδερφούς του ή να συνδέσει με ένα κορδόνι τα θραύσματα και να τα φορέσει ως περιδέραιο γύρω από το λαιμό του³⁷.

Πάντως, το κοινό αυτό γεύμα ήταν πολύ σημαντικό και απόδειξη αποτελεί το γεγονός ότι στα πρώτα χρόνια του μοναχισμού, ειδικά την περίοδο του αναχωρητισμού, οι ερημίτες μοναχοί συγκεντρώνονταν δύο φορές την εβδομάδα σε μια κοινή εκκλησία για τη λειτουργία και μετά προσφέρονταν ένα κοινό γεύμα, που είχε την καταγωγή του στις «αγάπες»³⁸. Αλλά και στο Σινά τον 4^ο αιώνα οι άγιοι άνδρες, που ζούσαν σε κελλιά γύρω από τη Φλεγόμενη Βάτο, συγκεντρώνονταν καμιά φορά σε χώρο μπροστά από τη Βάτο για ένα γεύμα³⁹. Είναι φανερό ότι και στους Αγίους Τόπους και στην Αίγυπτο στα πρώτα χρόνια του μοναχισμού, είτε στις Λαύρες είτε στα Κοινόβια, ένα κοινό γεύμα ήταν μέρος της μοναστηριακής ρουτίνας. Κατάλοιπα από τις Τράπεζες στις Λαύρες δεν υπάρχουν, γιατί τα κοινά γεύματα προσφέρονταν σε ανοιχτό χώρο μπροστά από την εκκλησία, αλλά και αν υπήρχε ειδικά κατασκευασμένο ξύλινο κτήριο για αυτόν τον λόγο, δεν θα μπορούσε να έχει αφήσει ίχνη⁴⁰.

Η θέση της Τράπεζας κατά κανόνα ήταν κοντά στην εκκλησία της μονής ή κοντά στον νάρθηκα του καθολικού ή απέναντι απ' αυτόν, έτσι ώστε οι μοναχοί να μεταβαίνουν αμέσως εκεί μετά από τη θεία λειτουργία, ή κοντά σε κάποιον ιερό χώρο του μοναστηριού, όπως ένα ταφικό παρεκκλήσι. Η Svetlana Popović, στο άρθρο της για την Τράπεζα στα κοινοβιακά μοναστήρια μελετά την αρχιτεκτονική των Τραπεζών σε διάφορα μέρη του χριστιανικού κόσμου και τον ρόλο του κοινού αυτού χώρου εστίασης στον τρόπο λειτουργίας της μοναστηριακής κοινότητας. Με το άρθρο της αυτό συμπληρώνει τη μελέτη του Αναστάσιου Ορλάνδου για τη μοναστηριακή αρχιτεκτονική⁴¹. Στη συνέχεια αναφέρουμε ενδεικτικά κάποιες περιπτώσεις μονών μέσα από τις οποίες παρουσιάζεται η θέση της Τράπεζας. Στα

³⁷ Talbot 2007, σ. 121-122.

³⁸ Popović 1998, σ. 283.

³⁹ Wilkinson 1981, σ. 96. 4. 8.

⁴⁰ Popović 1998, σ. 285-286.

⁴¹ Ορλάνδος 1999, ειδικά για τις Τράπεζες σσ. 43-60.

κοινόβια του Αγίου Παχωμίου στην Αίγυπτο, στο Anba Bishoi (4^{ος} αι.) και στο Deir es Suryani (πρώτο μισό του 6^{ου} αι.), η Τράπεζα βρίσκονταν στα δυτικά της Εκκλησίας (εικ. 2), ενώ στο Deir el Baramus (9^{ος} αι.), πάλι στην Αίγυπτο, η Τράπεζα ήταν στα νοτιοδυτικά της κύριας εκκλησίας (εικ. 3). Ιδιαίτερη περίπτωση αποτελεί το μοναστήρι του Αγίου Συμεών ή Anba Hadra, όπου η Τράπεζα βρίσκονταν στο ανώτερο δώμα του μοναστηριού, εκεί όπου ήταν ο πύργος, δηλαδή συνδεόταν με τον πύργο και όχι με την εκκλησία. Στην έρημο της Ιουδαίας, μία από τις καλύτερα διατηρημένες Τράπεζες είναι αυτή στην περιοχή του Μαρτυρίου (εικ. 4), όπου η Τράπεζα βρισκόταν στο δυτικό άκρο δίπλα από τον ταφικό χώρο (σπηλιά) του μοναστηριού και συνδεόταν με την εκκλησία μέσω ενός διαδρόμου. Εκτός από την Αίγυπτο, στη Μ. Ασία, στην Καππαδοκία, στην Κωνσταντινούπολη και στην Ελλάδα οι Τράπεζες ήταν επίσης πολύ κοντά στο καθολικό στην κεντρική εκκλησία, με την έννοια ότι ενσωματωνόταν σε μια ομάδα κτηρίων δίπλα σε αυτήν. Για παράδειγμα στην Ελλάδα στη Μονή του Οσίου Λουκά (11^{ος} αι.) η Τράπεζα βρισκόταν στα νότια του καθολικού και στη Νέα Μονή Χίου (11^{ος} αι.) η Τράπεζα βρισκόταν στη νοτιοδυτική πλευρά του καθολικού. Βέβαια, υπήρχαν και περιπτώσεις που η Τράπεζα ήταν ένα αυτοτελές ελεύθερο κτήριο, που σχετιζόταν με την εκκλησία, αλλά δεν συνδεόταν με αυτήν, όπως για παράδειγμα στη Συρία στο μοναστήρι Kefr Fenche, στη Μ. Ασία στο μοναστήρι Bin Bir Kilisse (εικ. 5), στο Άγιον Όρος (Μονή Μεγίστης Λαύρας) και αλλού⁴². Πάντως, είτε στεκόταν ως ελεύθερο κτήριο είτε όχι, η Τράπεζα σχετιζόταν με την εκκλησία ή με κάποιον ιερό χώρο μέσα στο μοναστήρι.

Το σχήμα των Τραπεζών ήταν στις περισσότερες περιπτώσεις μια επιμήκης ορθογώνια (μονόκλιτη ή όχι) αίθουσα, όπως για παράδειγμα η Τράπεζα στο μοναστήρι Bin Bir Kilisse, που αναφέραμε παραπάνω, αλλά υπήρχε και περίπτωση να καταλήγει στη μια στενή πλευρά της σε ημικυκλική ανίδα, όπως για παράδειγμα στο μοναστήρι του Οσίου Λουκά στη Βοιωτία (11^{ος} αι.), όπου στην ανατολική πλευρά υπάρχει ανίδα (εικ. 6) ή στη Μονή Μεταμορφώσεως Μετεώρων (εικ. 7). Τέτοιου τύπου Τράπεζες δεν έχουν βρεθεί ούτε στην Αίγυπτο, ούτε στην Παλαιστίνη και εν μέρει ούτε στη Συρία, αλλά αποτελούσαν βασικό χαρακτηριστικό των Τραπεζών στα Βαλκάνια. Μπορεί επίσης ο τύπος της Τράπεζας να ήταν εκείνος μιας βασιλικής (η τυπική Τράπεζα της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου)⁴³, δηλαδή

⁴² Popović 1998, σσ. 285-297.

⁴³ Talbot 1998, σ. 110.

μια ορθογώνια αίθουσα με δύο κιονοστοιχίες, που στήριζαν την οροφή, όπως για παράδειγμα η Τράπεζα στην περιοχή του Μαρτυρίου στην έρημο της Ιουδαίας ή η Τράπεζα στη Νέα Μονή Χίου. Σε άλλες περιπτώσεις η Τράπεζα ήταν μια τεράστια ορθογώνια αίθουσα, χωρισμένη σε δύο μέρη από μια κιονοστοιχία τοποθετημένη κατά μήκος του κεντρικού άξονα. Η Τράπεζα σε σχήμα σταυρού και σε σχήμα Τ ήταν αρκετά ασυνήθιστη και συναντάται μόνο στο Άγιον Όρος, πιθανόν και στο όρος Λάτρος στη Μ. Ασία, που αποτέλεσε σημαντική εγκατάσταση μοναχών από τον 10^ο-13^ο αιώνα, και στα Βαλκάνια. Ως ενδεικτικά παραδείγματα αναφέρουμε στο όρος Λάτρος, το συγκρότημα Στύλος (εικ. 8) και στο Άγιον Όρος την Τράπεζα της Μονής Μεγίστης Λαύρας (εικ. 9)⁴⁴.

Πάντως, υπάρχει ποικιλία όσον αφορά στο αρχιτεκτονικό σχήμα των Τραπεζών, ακόμη και στην ίδια περιοχή, όπως για παράδειγμα στο Άγιον Όρος - που μας ενδιαφέρει ιδιαίτερα - όπου απαντούν Τράπεζες (εικ. 10): 1. σε απλό επίμηκες ορθογώνιο σχήμα, 2. σε ορθογώνιο σχήμα, που καταλήγει σε αψίδα στη μία πλευρά, 3. σε σχήμα δύο παραλληλόγραμμων, που ενώνονται για να σχηματίσουν έναν ενιαίο χώρο, όπου κάθε αίθουσα έχει την αψίδα της, 4. σε σχήμα σταυρού λατινικού τύπου (Μεγίστη Λαύρα, Βατοπέδι) και 5. σε σχήμα Τ⁴⁵.

Οι Τράπεζες ορθογώνιου σχήματος καλύπτονταν συνήθως με ξύλινη δικλινή στέγη, όπως για παράδειγμα η Τράπεζα του οσίου Λουκά στη Βοιωτία ή με κτιστή κυλινδρική καμάρα, που τοποθετούνταν λόγω του μεγάλου μήκους του κτηρίου σε αρκετό ύψος από το δάπεδο (Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου στην Πάτμο, β' φάση, εικ. 11)⁴⁶.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος που τοποθετούνται τα τραπέζια στις Τράπεζες των μονών, ακολουθώντας δύο βασικές λύσεις. Στην πρώτη, δύο σειρές από τραπέζια τοποθετούνταν παράλληλα στον κεντρικό άξονα, ενώ τρία χωριστά τραπέζια ήταν τοποθετημένα μπροστά από την αψίδα. Αυτός ο τρόπος ακολουθήθηκε στο Άγιον Όρος και γενικά στα Βαλκάνια. Στη δεύτερη περίπτωση, ένα απλό επίμηκες τραπέζι δείχνου τοποθετούνταν στο κέντρο κατά μήκος του βασικού άξονα⁴⁷. Αυτός ο τρόπος υιοθετήθηκε στην Τράπεζα της Νέας Μονής Χίου (εικ. 12), στην οποία μία μόνο κτιστή επιμήκης Τράπεζα καταλήγει εκατέρωθεν σε ημικύκλια

⁴⁴ Ρορονίς 1998, σσ. 289, 297.

⁴⁵ Γιαννιάς 1994, σ. 326.

⁴⁶ Ορλάνδος 1958(1999), σ. 47.

⁴⁷ Ρορονίς 1998, σ. 299.

και είναι τοποθετημένη κατά τον άξονα της αίθουσας, έχοντας κτιστά θρανία και στις δύο πλευρές⁴⁸. Στην Πάτμο, στη Μονή του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (εικ. 13), αντί για ένα έχουμε δύο αξονικά τραπέζια που καταλήγουν σε ημικύκλια και στις δύο μικρές πλευρές, ενώ εκατέρωθεν, σε ίσες αποστάσεις, τοποθετούνταν λίθινα ορθογώνια βάθρα, που σχημάτιζαν θρανία⁴⁹. Στη Μονή Εσφιγμένου στο Άγιον Όρος πολλά τραπέζια είχαν τοποθετηθεί στις επιμήκεις πλευρές της Τράπεζας κάτω από τα παράθυρα (εικ. 14). Γενικά πάντως στο Άγιον Όρος προτιμούνταν η διάταξη σύμφωνα με την οποία στην Τράπεζα τοποθετούνταν μικρά κυκλικά τραπέζια με ημικυκλικά τοποθετημένα κτιστά καθίσματα, σε σχήμα ρωμαϊκού σίγμα (εικ. 15), τα οποία έλκουν την καταγωγή τους από τα ρωμαϊκά και τα παλαιοχριστιανικά χρόνια. Τα τραπέζια αυτά ονομάζονταν *άκκούβιτα*⁵⁰. Στα μοναστήρια της Καππαδοκίας οι Τράπεζες, όπως και οι εκκλησίες, ήταν χτισμένες μέσα στους βράχους και υπήρχε στις περισσότερες περιπτώσεις ένα απλό, ορθογώνιο, λίθινο τραπέζι σε ένα ορθογώνιο παραλληλόγραμμο κτήριο. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι η Τράπεζα της Μονής Yusuf Κοξ Kilisesi (εικ. 16), της Μονής Αρχαγγέλων στα νότια του χωριού Cemil και τα έντεκα παραδείγματα Τραπεζών στην κοιλάδα του Κοράματος (εικ.17)⁵¹.

Συγκεφαλαιώνοντας θα λέγαμε οι Τράπεζες συνδέονταν, οι παλαιότερες, με ταφικούς χώρους ή με την εκκλησία ή με ένα παρεκκλήσιο μέσω ενός διαδρόμου, ενώ οι της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου βρίσκονταν κοντά στην εκκλησία και είχαν προσανατολισμό προς τον νάρθηκα. Έτσι, το καθολικό και η Τράπεζα ήταν δύο κτήρια στα οποία λάμβανε χώρα μια τελετουργία, που ξεκινούσε στο *κυριακόν* και ολοκληρωνόταν στην Τράπεζα του κοινοβίου.

⁴⁸ Μπούρας 1981, σσ. 172-178, ιδιαίτ. 173, 174, 175-178, εικ. 151-152, 156.

⁴⁹ Ορλάνδος 1970, σσ. 93-103, ιδιαίτ. 100-102, εικ.71, 77-78. Βογιατζής 2012, σσ. 49-53, ιδιαίτ. 51, εικ.51-52, 54.

⁵⁰ Ορλάνδος 1958(1999), σσ. 51-53.

⁵¹ Rodley 1985, σσ. 151-182, βλ. συγκεντρωτικά σχ. 32, 33, εικ. 152, 153, 167.

Κεφάλαιο Β΄

Η Μονή του Αγίου Παντελεήμονος στην Αγιά Λάρισσας

Η Μονή του Αγίου Παντελεήμονος βρίσκεται στη βορειοανατολική πλευρά της επαρχίας Αγιάς Θεσσαλίας (εικ. 18), σε πλάτωμα του Κισσάβου, απέχει περίπου τέσσερα χιλιόμετρα από το κέντρο της ομώνυμης πόλης και μόλις πεντακόσια μέτρα από τον δρόμο, που ενώνει την Αγιά με την Αθανάτη (Μελιβοία). Το μοναστηριακό συγκρότημα (εικ. 19) αποτελείται: από το καθολικό (εικ. 20, 21, 22), που είναι αφιερωμένο στα Εισόδια της Θεοτόκου· το ηγουμενείο στα νότια (εικ. 22), στον όροφο του οποίου σώζεται παρεκκλήσιο· την Τράπεζα στα δυτικά (εικ. 23) και το συγκρότημα των κελιών (εικ. 24, 25). Τειχισμένος περίβολος προστατεύει το καθολικό από τις τρεις πλευρές, ανατολικά, νότια και δυτικά.

Η μονή διασώζει μεγάλο μέρος της αρχικής φάσης του 16^{ου} αιώνα⁵² και συμπίπτει με τη μεγάλη ανάπτυξη, που γνώρισε όλη η περιοχή της Αγιάς, αποτέλεσμα της προνομιακής φορολογικής μεταχείρισης από την οθωμανική διοίκηση. Ήδη από το 1540, ο Σουλεϊμάν είχε παραχωρήσει την περιοχή στην κόρη του Mihrimah. Ο διακανονισμός της Mihrimah μεταξύ άλλων μετέτρεψε σε βακούφια την Αγιά, τη Δέσιανη (σημερινό Αετόλοφο), το Βαθύρεμα, τη Νε(ι)βόλιανη (σημερινό Μεγαλόβρυσο), την Αθανάτου (σημερινή Μελιβοία) και τη Σελίτσιανη (σημερινή Ανατολή). Τα χωριά αυτά χάρη στο προνομιακό καθεστώς φορολογίας, που απολάμβαναν, μπόρεσαν να αναπτυχθούν γρήγορα, τόσο δημογραφικά όσο και οικονομικά⁵³. Στην περίοδο αυτήν ανεγείρονται το καθολικό, το ηγουμενείο και η Τράπεζα της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος, ενώ στα ανατολικά και στα νότια υπήρχαν οι παλιές πτέρυγες των κελιών, από τις οποίες απέμεινε μόνο ο εξωτερικός τοίχος. Στη συνέχεια της παλιάς Τράπεζας κτίστηκε η νεότερη πτέρυγα διαμονής των μοναχών.

Στην οθωμανική απογραφή του 1569/70 η Μονή του Αγίου Παντελεήμονος καταγράφεται ως ένα από τα οκτώ μοναστήρια της περιοχής, που λειτουργούσαν ακόμη εκείνη την εποχή. Το 1579 κατασκευάστηκε το τέμπλο του καθολικού, ενώ την ίδια εποχή φιλοτεχνήθηκαν και οι τοιχογραφίες στην πρόσοψη⁵⁴. Λίγα χρόνια

⁵² Σδρόλια - Τούλη 2014, σ. 7.

⁵³ Τσιμπίδα 2011, σσ. 14-15.

⁵⁴ Σδρόλια 2013, σσ. 337-339.

μετά τοιχογραφήθηκε το μικρό ιερό του παρεκκλησίου του πύργου της μονής και το 1616 τοιχογραφήθηκε η Τράπεζα, με την οποία ολοκληρώνεται η διακόσμηση αυτής της φάσης⁵⁵.

Στις αρχές του 18^{ου} αι. και συγκεκριμένα το 1711 τοποθετούνται νέες εικόνες στο τέμπλο του ναού⁵⁶ και το 1724 τοιχογραφείται το καθολικό και ο νάρθηκας σύμφωνα με κτητορική επιγραφή (εικ. 26), η οποία σώζεται μεταξύ των μεταλλίων με τους προφήτες Δαβίδ και Σολομώντα στο επίθυρο της Ωραίας Πύλης και αναφέρει:

†ΔΕΗCIC ΤΟΥ ΔΟΥΛΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΗ) ΤΟΥ ΚΟ
CΤΗ. Κ(ΑΙ) Η CΥΝΒΕΙΑ ΑΥΤΟΥ ΚΗΡΑΝΑC Κ(ΑΙ)
ΤΟΝ ΤΕΚ/ΝΩΝ ΑΥΤΟΥ ΕΝ ΕΤΙ ΖΠΗ
ΜΗΝΙ ΝΟΕΒΡΙΩ ιδ⁵⁷.

Την εποχή αυτή η μονή μετονομάζεται σε Παναγία Κλαδιώτισσα⁵⁸ σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή του διακόσμου του 1724, όπου αναφέρεται η μονή ως Θεοτόκος Κλαδιώτισσα⁵⁹. Πιθανόν η μετονομασία αυτή, που διατηρήθηκε ως τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, να οφείλεται σε κάποια θαυματουργική εικόνα. Η μονή διαλύθηκε το 1881 και κατοικήθηκε εκ νέου τη δεκαετία του 1980, οπότε ξανακτίστηκε η δυτική πτέρυγα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, όταν το 1778 πέρασε από το μοναστήρι ο Σουηδός περιηγητής Björnstal⁶⁰, οι ελάχιστοι μοναχοί που μόναζαν εδώ του ανέφεραν ότι η μονή χτίστηκε την εποχή του αυτοκράτορα Ανδρονίκου Παλαιολόγου. Όταν επανιδρύθηκε τον 16^ο αιώνα προστέθηκε η τιμή του αγίου Παντελεήμονος και γνώρισε μεγάλη ακμή ως το 19^ο αιώνα⁶¹. Σήμερα το μοναστήρι είναι ανδρικό και βρίσκεται σε κανονική λειτουργία.

⁵⁵ Αγραφιώτης 1989, σ. 72.

⁵⁶ Σδρόλια 2013, σ. 339.

⁵⁷ Koumoulides - Walter 1975, σσ. 1-11, 38 (εικ. 17 και 17 α). Αγραφιώτης 1989, σσ. 72-73. Σδρόλια 2013, σσ. 337-338.

⁵⁸ Λαμπάκης 1910, σ. 3

⁵⁹ Koumoulides - Walter 1975, σ. 38, εικ. 17 και 17α. Σδρόλια 2013, σ. 343, υποσημ. 26.

⁶⁰ Στο ημερολόγιό του ο Σουηδός J. J. Björnstal αναφέρει: (...) φτάσαμε στο χωριό Γενιτσά (Γενιτζέ = Αγιά), που βρίσκεται στα πόδια του Κισσάβου.(...) Αναπαύτηκα τη νύχτα εδώ και στις 18 του Ιουνίου πήγα να δω τη μονή Πανταλέων, μισή ώρα δρόμο από δω. Τίποτε αξιόλογο δε βρήκα εκεί. Η εκκλησία είναι αρκετά μεγάλη και ωραία με θόλο, που κάποτε ήταν σκεπασμένος με μολύβι, αλλά οι Τούρκοι το έχουν αφαιρέσει. Είναι χτισμένη από τον αυτοκράτορα Ανδρόνικο [=Β' τον Παλαιολόγο]. Εκεί μένουν τώρα (=1779) 4 ως 5 μοναχοί. Αγραφιώτης 1998, σ. 10.

⁶¹ Σδρόλια - Τούλη 2014, σ. 9.

Το σωζόμενο καθολικό είναι διαστάσεων $9,80 \times 8$ μ. και ανήκει στον τύπο του σταυροειδούς εγγεγραμμένου τρίκογχου ναού, του λεγόμενου Αθωνικού. Ο κεντρικός χώρος καλύπτεται με οκτάπλευρο τρούλο και τα γωνιαία διαμερίσματα με φουρνικά. Γενικά το κτίριο είναι καλοχτισμένο, με κομψές αναλογίες.

Κτήτορας της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος, σύμφωνα με τις επιγραφές, είναι ο Ιωάννης του Κωστή. Ο ίδιος κτήτορας αναφέρεται ως Καλοϊωάννης, μαζί με τη συμβία του, από το όνομα της οποίας σώζεται μόνο το αρχικό γράμμα Κ, και το τέκνο του στη μισοκατεστραμμένη επιγραφή του τέμπλου της Μονής Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς⁶². Στο χρονικό διάστημα από τα τέλη του 16^{ου} αι. και ως τις αρχές του 17^{ου} τοποθετείται η πρώτη τοιχογράφηση του καθολικού, καθώς και εκείνη του πύργου και της Τράπεζας⁶³.

Στον αρχικό διάκοσμο του καθολικού του τέλους του 16^{ου} αιώνα ανήκουν δύο Θεομητορικές σκηνές: τα Εισόδια και η ένθρονη Θεοτόκος, που βρίσκονται πάνω από τις δύο εισόδους⁶⁴. Κατά τις εργασίες συντήρησης διαπιστώθηκε η ύπαρξη αρχικού στρώματος τοιχογράφησης στον τρούλο και το ιερό. Είναι πιθανόν ότι η ζωγραφική δεν είχε προχωρήσει στις υπόλοιπες επιφάνειες.

Η δεύτερη τοιχογράφηση, αυτή του 1724, έχει πλούσιο εικονογραφικό πρόγραμμα, που ακολουθεί εκείνο των μεγάλων αθωνίτικων καθολικών του 16^{ου} αιώνα. Πιο συγκεκριμένα οι καμάρες είναι αφιερωμένες στη διήγηση της χριστολογικής ιστορίας, που αρχίζει από τη νοτιοανατολική άκρη του ναού, ενώ έχει προηγηθεί τμήμα του βίου της Θεοτόκου στο ιερό. Οι σκηνές του Πάθους καταλαμβάνουν τη δυτική καμάρα, ενώ εκείνες των εμφανίσεων μετά την Ανάσταση τη βόρεια καμάρα και καταλήγουν στο ιερό με την Ανάληψη και την Πεντηκοστή. Στα γωνιαία διαμερίσματα αναπτύσσονται ιδιαίτερες ενότητες με σκηνές από τον βίο της Θεοτόκου, του Προδρόμου, των Αρχαγγέλων και του αγίου Παντελεήμονος. Στην πρόθεση και το διακονικό τις μορφές του Χριστού Εμμανουήλ και του Αγγέλου της

⁶² Η κτητορική επιγραφή σώζεται αποσπασματικά και αναφέρει τα εξής: ΑΝΙΣΤΟ[ΟΡΗΘΗ Ο ΘΕΙΟΣ ΚΑΙ ΠΑΝ]ΣΕΠΤΟΣ ΝΑΟΣ ΤΗΣ ΥΠΕΡΕΥΛΟΓΗΜΕΝΗΣ ΔΕΣΠΗΝΗΣ ΗΜΩΝ ΘΕΟΤΟΚΟΥ ΚΑΙ ΑΥΠΑΡΘΕΝΟΥ ΜΑΡΙΑΣ / [ΔΙΑ ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ ΚΟΠΟΥ] ΜΟΧΘΟΥ [ΤΟΥ ΕΝ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΙΣ ΠΑΠΑΚΥΡΑΡΣΕΝΙΟΥ] ΚΑΙ ΚΤΗ[ΤΟΡΟΣ].../[ΚΑΙ ΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΠΑΠΑΚΥΡΙΑΚΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΡΟΗΓΟΥΜΕΝΟΥ] ΣΗΝ ΠΑΣΙ ΤΗΣ ΕΝ ΧΡΙΣΤΟ [ΗΜΩΝ ΑΔΕΛΦΟΤΗΤΟΣ...ΚΑΙ ΕΞΟΔΟΥ ΚΥΡΙΟΥ ΗΜΩΝ ΔΕΣΠΟΤΟΥ] / ΕΙΣ ΒΑΣΙΛΙ ΤΟΥ ΙΟΥ ΑΥΤΟΥ ΕΤΟΣ Ζ' ΕΝ ΜΗΝΙ ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΣ 11/ εὐχεσθε ὑπὲρ ἡμῶν... Σδρόλια 2006, σ. 221.

⁶³ Σδρόλια - Τούλη 2014, σ. 13.

⁶⁴ Σδρόλια - Τούλη 2014, σσ. 12-13, εικ. σ. 12

Μεγάλης Βουλής περιστοιχίζουν τα θαύματα του Χριστού. Οι κάθετοι τοίχοι του ναού περιλαμβάνουν τέσσερις ζώνες, από τις οποίες στις καμάρες εικονίζονται σκηνές του Ακάθιστου Ύμνου και χριστολογικές σκηνές, ακολουθούν μαρτύρια αγίων και στην κατώτερη εικονίζονται μεμονωμένοι άγιοι. Στον δυτικό τοίχο βρίσκεται η σκηνή της Κοίμησης της Θεοτόκου μαζί με σκηνές του βίου της και επιστέφεται από τη Σταύρωση. Τα μαρτύρια των αγίων είναι τοποθετημένα έτσι ώστε να αντιστοιχούν στους ολόσωμους αγίους της κατώτερης ζώνης (τα περισσότερα τουλάχιστον). Ανάμεσά τους περιλαμβάνονται και τα μαρτύρια αποστόλων, στρατιωτικών αγίων και ασκητών. Στις δύο εξέχουσες επιφάνειες του τεταρτοσφαιρίου των πλαγίων χορών κυριαρχούν οι σκηνές της Σαμαρείτιδας και των Αίνων αντίστοιχα. Η παράσταση του *Επί σοι Χαίρει*, που βρίσκεται δίπλα στην σκηνή των Αίνων, προβάλλεται ιδιαίτερα, προφανώς προς τιμήν της Θεοτόκου. Στο ιερό βήμα κυριαρχεί η Θεοτόκος στην κόγχη και θέματα από τη θεία λειτουργία στις αψίδες. Ο Χριστός εικονίζεται δύο φορές στην κεντρική κόγχη, τόσο στην Κοινωνία των Αποστόλων όσο και στην Αγγελική Λειτουργία, ενώ κυριαρχεί και στις πλάγιες κόγχες, ως αρχιερέας σε εκείνη της Προθέσεως και ως Αναπεσών σε εκείνη του Διακονικού. Στον νάρθηκα και συγκεκριμένα στον βόρειο τοίχο απεικονίζεται η παράσταση της Δευτέρας Παρουσίας και σκηνές από το Ευαγγέλιο της Κρίσεως (Κατά Ματθαίον, 25: 31-46). Στον ίδιο χώρο υπάρχουν και άλλες σκηνές από τη διδασκαλία του Χριστού, που πλαισιώνονται από μοναχούς αγίους, ανάμεσα στους οποίους εικονίζεται και ο άγιος Παντελεήμων. Ο ζωγράφος του καθολικού, Γαβριήλ, είναι γνωστός από δύο τοιχογραφημένα σύνολα στην Πελοπόννησο: τον ναό της Κοιμήσεως στο Πουρνάρι Γορτυνίας (1715) και το παρεκκλήσιο της Αγίας Τριάδας στη Μονή Αιμυαλών (1715/16)⁶⁵.

Ο αρχικός τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού δεν μπορεί να συσχετιστεί με αυτόν της Τράπεζας, εκτός ίσως από το γεγονός ότι προβάλλεται ιδιαίτερα η μορφή της Θεοτόκου, η οποία κυριαρχεί και στον δυτικό τοίχο της Τράπεζας και συγκεκριμένα στο τεταρτοσφαίριο της κεντρικής κόγχης. Να σημειωθεί εδώ ότι η παράσταση της Θεοτόκου Βρεφοκρατούσας είναι ένα από τα δύο πιο συχνά θέματα, που απαντούν στην κεντρική κόγχη μοναστηριακών Τραπεζών, όπως θα φανεί παρακάτω. Από τον διάκοσμο του 1724 μπορούμε να σημειώσουμε ως σχετικά θέματα με αυτά της Τράπεζας τις σκηνές από τον βίο του αγίου Παντελεήμονος στο

⁶⁵ Σδρόλια- Τούλη 2014, σσ. 13-22.

βορειοδυτικό γωνιακό διαμέρισμα και την απεικόνιση του ίδιου αγίου στον νάρθηκα, παράσταση που θα την συναντήσουμε και στην Τράπεζα, στη δεξιά κόγχη του δυτικού τοίχου.

Κεφάλαιο Γ΄

Η Τράπεζα της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος

Η Τράπεζα της μονής βρίσκεται στα δυτικά του καθολικού. Πρόκειται για ένα απλό, ευρύχωρο, ορθογώνιο κτίσμα, με δικλινή στέγη, το οποίο στη δυτική πλευρά διαμορφώνεται ως ιερό ναού, χάρη σε μία μεγάλη και δύο μικρές κόγχες, που βρίσκονται δεξιά και αριστερά της κεντρικής (εικ. 27, 28, 29). Το σύστημα τοιχοδομίας είναι η αργολιθοδομή, δηλαδή αποτελείται από λίθους, που δεν έχουν υποστεί καμία επεξεργασία και έχουν τοποθετηθεί άτακτα στους τοίχους της Τράπεζας. Τούβλα υπάρχουν ελάχιστα και σε κάποια σημεία καθόλου. Παλαιές φωτογραφίες⁶⁶, που δείχνουν την κατάσταση της Τράπεζας, πριν από την αναστήλωση (1969 - 1971), δεν εμφανίζουν οικοδομικούς αρμούς στις γωνίες του και, επομένως, θεωρούμε ότι όλο το κτίσμα της Τράπεζας έχει κατασκευαστεί σε μία οικοδομική φάση. Η συντήρηση και η αναστήλωση του συγκροτήματος κατέστη δυνατή χάρη στη χορηγία του Bale State University και του J. Koumoulides και εκτελέστηκε από την 7^η Εφορεία Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Μνημείων από το 1969 ως το 1972⁶⁷. Ειδικότερα, οι στερεωτικές εργασίες, που έγιναν το χρονικό διάστημα 1970-1971 και 1988, είχαν ως αποτέλεσμα να αποκατασταθεί ο χώρος της Τράπεζας, να σωθούν οι τοιχογραφίες και να καταστεί ο χώρος λειτουργικός, δηλαδή κατάλληλος για την υποδοχή των επισκεπτών του μοναστηριού⁶⁸.

Ο σωζόμενος τοιχογραφικός διάκοσμος, που είναι ο παλαιότερος σωζόμενος διάκοσμος μοναστηριακής Τράπεζας στη Θεσσαλία⁶⁹, περιορίζεται στον δυτικό τοίχο και σε ένα μεγάλο μέρος του ανατολικού. Σύμφωνα με προφορικές μαρτυρίες⁷⁰ ήταν διακοσμημένες και οι επιμήκεις πλευρές. Χρονολογείται στα 1615/16⁷¹ με βάση την

⁶⁶ Koumoulides – Walter 1975, σ. 30, εικ. 9-10.

⁶⁷ Αγραφιώτης 1989, σ. 65. Koumoulides – Walter 1975, σ. 23, εικ. 2,3 και σ. 39, εικ. 19.

⁶⁸ Αγραφιώτης 1989, σ. 67.

⁶⁹ Τσιμπίδα 2011, σ. 28.

⁷⁰ Ο ηγούμενος της μονής π. Αιμιλιανός Καζαντζίδης σε προφορικές μας συζητήσεις κατέθεσε τη συγκεκριμένη μαρτυρία.

⁷¹ Ο Δ. Αγραφιώτης(Αγραφιώτης 1989, σ. 72) χρονολογεί την Τράπεζα στα 1616-1617, αντί του ορθού που είναι 1615-1616 (ZPKΔ=7124-5508/9=1615/16).

κτητορική επιγραφή⁷² (εικ. 30 και 31) που βρίσκεται στο εσωτερικό του υπέρθυρου της εισόδου:

1 † Δείσης τον δούλον τοῦ Θεοῦ Γεωργου τοῦ Κακούρι Καλο<υ> ἅμα σινβήου καὶ τῶν τέκνον αὐτοῦ Ἀρετή Ἰκατ<ι>ρήνα

2 vacat

3 vacat

4 vacat

5 Ἔτους, ζρκδ'

6 vacat

Η επιγραφή καλύπτει την πρώτη σειρά που αναφέρεται στον δωρητή, στη σύζυγό του και στα δύο παιδιά τους. Ακολουθεί κενό για τις άλλες τρεις σειρές και μετά τοποθετείται η χρονολογική ένδειξη. Προφανώς, το κενό αφέθηκε για να συμπληρωθεί από τα ονόματα άλλων, πιθανών δωρητών, για την αγιογράφηση της Τράπεζας.

⁷² Η επιγραφή δημοσιεύτηκε από τους J. Koumoulides και C. Walter (Koumoulides - Walter 1975, σ. 39, εικ. 18) αλλά οι δύο μελετητές από παρανόληση διάβασαν το τελευταίο γράμμα ως Α και έδωσαν και λανθασμένη χρονολόγηση 1613/14).

Κεφάλαιο Δ΄

Το εικονογραφικό πρόγραμμα

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Τράπεζας (εικ. 32 και 33) καταλαμβάνει ολόκληρο τον δυτικό τοίχο και το μεγαλύτερο του ανατολικού. Σώζεται σε γενικές γραμμές σε αρκετά καλή κατάσταση, με εξαίρεση την απώλεια ενός τμήματος των τοιχογραφιών στον ανατολικό τοίχο, στην αριστερή πλευρά, με συνέπεια τη διακοπή της αφήγησης του κύκλου της Γενέσεως και στις δύο ζώνες, την απώλεια επίσης ενός τμήματος στο δεξιό άκρο της ανώτερης ζώνης και την απώλεια, τέλος, ενός τμήματος κάτω από την επιγραφή του υπέρθυρου της εισόδου και πάνω από τη σκηνή του Ανελεήμονος Θανάτου. Στον δυτικό τοίχο, στην ανώτερη ζώνη, διασώζονται σε αρκετά καλή κατάσταση οι παραστάσεις με τον Μυστικό Δείπνο και τη Φιλοξενία του Αβραάμ, ενώ η σκηνή του Νιπτήρα στο δεξιό άκρο παρουσιάζει φθορές και λείπει ένα τμήμα της, πράγμα που επαναλαμβάνεται στο ίδιο ακριβώς σημείο της κατώτερης ζώνης, όπου διακρίνονται τα μοναχικά ενδύματα ενός αγίου (ή μιας αγίας;), η ταύτιση του/της οποίου/ας παραμένει αδιευκρίνιστη.

Η παρουσίαση του εικονογραφικού προγράμματος θα αρχίσει από τον δυτικό τοίχο και μάλιστα την κατώτερη ζώνη του, επειδή τον χώρο αυτόν καταλαμβάνουν μία κεντρική κόγχη και δύο εκατέρωθεν, άρα το εν λόγω σημείο ενέχει το ρόλο του «ιερού».

Στον τοίχο αυτό οι παραστάσεις καταλαμβάνουν δύο ζώνες. Στην κατώτερη τοποθετείται το τεταρτοσφαίριο της κεντρικής κόγχης και σε αυτό παριστάνεται η Πλατυτέρα, ενώ στον ημικύλινδρο οι τρεις Ιεράρχες. Στην αριστερή κόγχη εικονίζεται ο πρωτομάρτυρας διάκονος Στέφανος, ενώ στη δεξιά ο άγιος Παντελεήμων. Στην ανώτερη ζώνη, ξεκινώντας από την επάνω αριστερή γωνία και προχωρώντας προς τα δεξιά, αναγνωρίζουμε τις εξής τρεις σκηνές: τον Μυστικό Δείπνο, τη Φιλοξενία του Αβραάμ και τον Νιπτήρα. Μεμονωμένες μορφές αγίων τοποθετούνται στην κατώτερη ζώνη. Ξεκινώντας από αριστερά αναγνωρίζουμε: τον άγιο Ευφρόσυνο και τον άγιο Αντώνιο, αριστερά και δεξιά του διακόνου Στεφάνου αντίστοιχα και τον όσιο Μακάριο, αριστερά του αγίου Παντελεήμονος, ενώ στα δεξιά του βρίσκεται η παράσταση ενός αγίου ή αγίας, που παραμένει αδιάγνωστος/η.

Στον ανατολικό τοίχο, στο υπέρθυρο της εισόδου, σώζεται η κτητορική επιγραφή και στην υπόλοιπη επιφάνεια τοποθετούνται δεκατρείς σκηνές του κύκλου

της Γενέσεως σε δύο ανόμοιες ζώνες. Ξεκινώντας από το επάνω αριστερό σημείο της ανώτερης ζώνης ιστορούνται οι εξής σκηνές: η Πλάση του Αδάμ (Γέν. 2:7-8), ο Αδάμ καλών τα ονόματα των ζώων (Γέν. 2:19-20), η Πλάση της Εύας (Γέν. 2:21-24), οι Πρωτόπλαστοι στον Παράδεισο κάτω από το Δέντρο της Γνώσης, η Εντολή του Θεού περί μη βρώσεως τον καρπόν του γινώσκειν καλόν και πονηρόν (Γέν. 2:17), ο Πειρασμός και η Παρακοή της Εντολής (Γέν. 3:6), η Απόκρυψη των Πρωτόπλαστων λόγω συναίσθησης της ενοχής τους. Στην κατώτερη ζώνη απεικονίζονται οι εξής σκηνές: η Επιτίμηση των Πρωτόπλαστων, η Έξωσή τους από τον Παράδεισο (Γέν. 3:7-24), ο Θρήνος τους έξω από τη φρουρούμενη από εξαπτέρυγο πύλη του Παραδείσου (Γέν. 3:24), η σκηνή που ο άγγελος διδάσκει στους Πρωτόπλαστους την καλλιέργεια της γης, η σκηνή των Πρωτόπλαστων στον μόχθο της καθημερινής εργασίας (ο Αδάμ σκάβει με το δικέλλι και η Εύα γνέθει) (Γέν. 3:17, 20, 23), η Γέννηση του Κάιν (Γέν. 4:1). Σε μονοχρωμία στη νότια πλευρά της εισόδου απεικονίζεται η σκηνή του Ανελεήμονος Θανάτου.

Το γεγονός ότι ο εξεταζόμενος διάκοσμος συνιστά τμήμα ενός συνόλου, που δεν σώθηκε, δεν επιτρέπει την ασφαλή ανασύνθεσή του. Επίσης, το ότι στην περιοχή της Θεσσαλίας δεν υπάρχουν τοιχογραφημένες Τράπεζες μονών της εποχής – οι ελάχιστες που σώζονται δεν είναι σύγχρονες ή έστω χρονικά συγγενείς - οδηγεί στην αναζήτηση προτύπων στις Τράπεζες του Αγίου Όρους.

Πριν επιχειρηθεί, ωστόσο, η επισήμανση αναλογιών ανάμεσα στην Τράπεζα του Αγίου Παντελεήμονος και σε εκείνες του Αγίου Όρους πρέπει να τονιστεί ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα των Τραπεζών υιοθετεί ή ακολουθεί εκείνο των εκκλησιών. Συγκεκριμένα, το εικονογραφικό πρόγραμμα των Τραπεζών αποτελεί επανάληψη ή σύμπτυξη του προγράμματος ενός ναού και επιλέγει θέματα, που κοσμούν τις κατώτερες ζώνες και το δυτικό του τμήμα. Κατά τον Brockhaus μάλιστα η Τράπεζα αντλεί τα θέματά της από τον νάρθηκα⁷³. Αν συνδυάσουμε την άποψη αυτή με το γεγονός ότι η θέση της Τράπεζας ήταν κοντά στον νάρθηκα του ναού ή απέναντι από αυτόν, όπως συμβαίνει και στην υπό εξέταση μονή, μπορούμε ενδεχομένως να ερμηνεύσουμε την απόφαση του ζωγράφου μας να απεικονίσει στις αρχές του 17^{ου} αι. στην κεντρική κόγχη της Τράπεζας τη Θεοτόκο, στα Εισόδια της οποίας είναι αφιερωμένο το καθολικό. Η Θεοτόκος εικονίζεται ως ένθρονη Βρεφοκρατούσα σε μία από τις παλαιότερες τοιχογραφίες του καθολικού, αυτήν που

⁷³ Brockhaus 1891(1924), σ. 84.

ανήκει στον αρχικό διάκοσμο του 16^{ου} αι., και η οποία βρίσκεται στον νάρθηκα, πάνω από την είσοδο προς τον κυρίως ναό (εικ. 34).

Πάντως, το εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού και πιο ειδικά του νάρθηκα ακολουθεί τον βυζαντινό κανόνα της ιεραρχικής διάταξης, σύμφωνα με τον οποίο η σπουδαιότητα μιας σκηνής καθορίζεται από μέγεθος και την απόστασή της από την κεντρική αψίδα ή από το κέντρο της εκκλησίας. Διατηρούνται πάντα οι βασικές γραμμές μιας ιεραρχικής διάταξης, με την έννοια ότι η αιώνια τάξη, όπως αποκαλύπτεται από τη μορφή του Παντοκράτορα και της ουράνιας συνοδείας του, προτάσσεται της εγκόσμιας τάξης, που εκπροσωπείται από την επίγεια ζωή του Χριστού. Με την ίδια λογική οι Μεγάλες Εορτές (Δωδεκάορτο) έχουν μεγαλύτερη βαρύτητα από άλλα ευαγγελικά γεγονότα, όπως οι παραβολές και τα θαύματα του Χριστού, καθώς και από μαρτύρια ή θαύματα αγίων και Συνόδους. Θέματα με οικουμενικό και εσχατολογικό μήνυμα, όπως η Δέηση, είναι σημαντικότερα από θέματα, όπως η δεόμενη μορφή του κτήτορα, που είναι τοπικής σημασίας. Κατ' αναλογία με τον νάρθηκα, στην Τράπεζα υπάρχει μια κλιμάκωση αξιών, δηλαδή και εδώ θέματα μεγαλύτερης βαρύτητας τοποθετούνται πάνω από άλλα μικρότερης, κάτι που φαίνεται πιο καθαρά ειδικά εκεί, όπου οι τοίχοι είναι χωρισμένοι σε οριζόντιες ζώνες⁷⁴.

Λαμβάνοντας υπόψη τα παραπάνω μπορούμε να ανατρέξουμε με συντομία στο εικονογραφικό πρόγραμμα των Τραπεζών του Αγίου Όρους, το οποίο φαίνεται ότι επηρέασε την εικονογράφηση της εξεταζόμενης Τράπεζας. Όπως θα διαπιστώσουμε το σωζόμενο τμήμα του δυτικού τοίχου ακολουθεί σε γενικές γραμμές το θεματολόγιο των αθωνικών προγραμμάτων, όσον αφορά και στις σκηνές και στους μεμονωμένους αγίους. Ας ξεκινήσουμε από την αψίδα, που είναι το σημαντικότερο σημείο σε μία Τράπεζα. Σε μία εκκλησία η αψίδα είναι το δεύτερο σε σημασία σημείο, μετά τον κεντρικό τρούλο, και απεικονίζει συνήθως τη βρεφοκρατούσα Παναγία. Η τάση επανάληψης αυτού του προτύπου στην κεντρική κόγχη των Τραπεζών αντισταθμίστηκε από την παράσταση του Μυστικού Δείπνου, που σχετίζεται με τη λειτουργία του χώρου της Τράπεζας και δεν αποτελεί στη συγκεκριμένη περίπτωση τμήμα του χριστολογικού ή του ευχαριστηριακού κύκλου⁷⁵. Η εν λόγω παράσταση δεν ενδείκνυται για τη συνειρμική ανάκληση της Θείας

⁷⁴ Γιαννιάς 1994, σσ. 335-336.

⁷⁵ Τσιμπίδα 2011, σ. 30.

Ευχαριστίας, γιατί λειτουργεί τόσο ως παράσταση προφητική της προδοσίας του Ιούδα, όσο και της καθιέρωσης του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας. Επιπλέον, ο Μυστικός Δείπνος ήταν ένα απλό γεύμα, πράγμα που από πολύ νωρίς έπαψε να είναι η Θεία Ευχαριστία. Συνεπώς, ο Μυστικός Δείπνος μπορεί να αποτελέσει τη βιβλική έκφραση του μοναστικού δείπνου⁷⁶.

Η παράσταση του Μυστικού Δείπνου απαντά στις Τράπεζες μονών της Ανατολικής Μεσογείου ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο. Το παλαιότερο παράδειγμα βρίσκεται στην Τράπεζα της γεωργιανής Μονής των Βράχων, του Udabno, που χρονολογείται στις αρχές του 11^{ου} αιώνα. Ο Μυστικός Δείπνος απεικονίζεται επίσης στο τύμπανο της κόγχης στην Τράπεζα του Çarikli Kilise της Καππαδοκίας, που χρονολογείται στα μέσα του 11^{ου} αιώνα⁷⁷. Ακόμη, τμήματα Μυστικού Δείπνου βρίσκονται στην κόγχη της Τράπεζας της Μονής της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Απολλωνία, που χρονολογείται στα τέλη του 13^{ου} ή τις αρχές του 14^{ου} αιώνα⁷⁸. Αλλά και στην Τράπεζα της Μονής του Αγίου Ιωάννου του Προδρόμου «του Στουδίου» στην Κωνσταντινούπολη⁷⁹ πρέπει να υπήρχε η συγκεκριμένη παράσταση σύμφωνα με την περιγραφή που έκανε ο Clavijo το 1403⁸⁰.

Στις Τράπεζες του Αγίου Όρους η παράσταση του Μυστικού Δείπνου εναλλάσσεται με αυτήν της Παναγίας με το βρέφος, είτε στον τύπο της βρεφοκρατούσας (αριστεροκρατούσα ή δεξιοκρατούσα), είτε στον τύπο της Πλατυτέρας (με τον Χριστό μπροστά στο στήθος) ή καμιά φορά οι δύο αυτές παραστάσεις συνδυάζονται στην κεντρική κόγχη. Ο Μυστικός Δείπνος απεικονίζεται στον δυτικό τοίχο της Τράπεζας στη Μεγίστη Λαύρα (1527-1535, εικ. 35), στον βόρειο τοίχο στη Μονή Φιλοθέου (1540, εικ. 36), στον νότιο τοίχο της νεότερης Τράπεζας στη Μονή Διονυσίου (1603, εικ. 37), στον νότιο τοίχο της Τράπεζας στη Μονή Παντοκράτορος (1749, εικ. 38), στον δυτικό τοίχο της Τράπεζας στη Μονή Εσφιγμένου (1810, εικ. 39) και στη Μονή Ξηροποτάμου. Η παράσταση της Παναγίας βρεφοκρατούσας απαντάται στον δυτικό τοίχο της παλαιότερης Τράπεζας στη Μονή Διονυσίου (1547), στον βόρειο τοίχο της Τράπεζας στη Μονή Δοχειαρίου (1676, εικ.

⁷⁶ Γιαννιάς 1994, σ. 342.

⁷⁷ Γιαννιάς 1994, σ. 338.

⁷⁸ Ćurđić – Mouriki 1989, σ. 173.

⁷⁹ Η εκκλησία, ο Άγιος Ιωάννης, και το συναρτημένο μοναστήρι ιδρύθηκαν πριν από το 463 από τον συγκλητικό Στούδιο. Βλ. Krautheimer 2006, σ. 134.

⁸⁰ Clavijo 1928(2005), σ. 40.

40), στον δυτικό τοίχο της Τράπεζας στη Μονή Βατοπεδίου (1786, εικ. 41) και στον νότιο τοίχο της Τράπεζας στη Μονή Ξενοφώντος (1871, εικ. 42). Στη Μονή Σταυρονικήτα (1545-1546, εικ. 43) η κόγχη χωρίστηκε σε δύο μέρη: στο επάνω μέρος τοποθετήθηκε η Παναγία δεόμενη και στο κάτω μέρος ο Μυστικός Δείπνος. Στη Μονή Χελανδαρίου (1780) επίσης υπάρχει η ίδια διευθέτηση, όπου στον βόρειο τοίχο ο Μυστικός Δείπνος καταλαμβάνει όλο το πλάτος της κόγχης, ενώ η Πλατυτέρα βρίσκεται στην κορυφή του τεταρτοσφαιρίου, ακριβώς πάνω από τον Μυστικό Δείπνο⁸¹. Ο Μυστικός Δείπνος λοιπόν και η Θεοτόκος με το βρέφος κυριαρχούν στον πιο σημαντικό χώρο μιας Τράπεζας στο Άγιον Όρος: στην κεντρική κόγχη.

Στις Τράπεζες του Αγίου Όρους συνεπώς πέρα από τα χριστολογικά θέματα, ένα από τα οποία είναι και ο Μυστικός Δείπνος, προβάλλεται και η μορφή της Παναγίας, για τον πρόσθετο λόγο ότι στο τελετουργικό μιας Τράπεζας περιλαμβάνονται και πομπές από και προς την Τράπεζα, καθώς και η τελετή (που τελείται σπάνια και μόνο σε μοναστήρια) της Ύψωσης της Παναγίας. Στις μεγάλες εορτές ένα τμήμα του ευχαριστηριακού άρτου, που είναι αφιερωμένος στην Παναγία, υψώνεται στο όνομα της Αγίας Τριάδας, μέσα σε έναν μικρό δίσκο, το *παναγιάριον*. Αυτή η τελετή μοιάζει με τη Θεία Ευχαριστία και είναι τελετή επικύρωσης των δογμάτων, που συνδέονται με την Αγία Τριάδα και τη συμμετοχή της Θεοτόκου στην Ενσάρκωση. Πρόκειται για μια τελετή που γιορτάζονταν ήδη τον 14^ο αιώνα στο ιερό παλάτι της Κωνσταντινούπολης⁸².

Στην υπό εξέταση Τράπεζα της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος Αγίας κάτω από την παράσταση της Πλατυτέρας, που καταλαμβάνει την κόγχη, απεικονίζονται - στον ημικύλινδρο - οι τρεις Ιεράρχες: Μέγας Βασίλειος, άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος. Η απεικόνιση Ιεραρχών είναι συνηθισμένο θέμα στις Τράπεζες του Αγίου Όρους σε μερικές από τις οποίες μάλιστα, όπως στη Μονή Μεγίστης Λαύρας οι τρεις συγκεκριμένοι ιεράρχες απεικονίζονται κάτω από το τεταρτοσφαίριο της κόγχης, όπως ακριβώς και στην Τράπεζα της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος. Το ίδιο συμβαίνει και στη Μονή Φιλοθέου, όπου κάτω από την παράσταση του Μυστικού Δείπνου της κόγχης απεικονίζονται έξι Ιεράρχες, ανάμεσα στους οποίους βρίσκονται και οι προαναφερθέντες με την εξής σειρά: άγιος Νικόλαος, άγιος Γρηγόριος Θεολόγος,

⁸¹ Ταβλάκης 1997, σποράδην.

⁸² Γιαννιάς 1994, σ. 344.

άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος, άγιος Βασίλειος ο Μέγας, άγιος Αθανάσιος, άγιος Γρηγόριος ο Παλαμάς. Αλλά και στη Μονή Διονυσίου, στη νεότερη Τράπεζα (1603), κάτω από την κόγχη απεικονίζονται Ιεράρχες ανάμεσα στους οποίους βρίσκονται και οι συγκεκριμένοι. Συνεπώς, η επιλογή του ζωγράφου στον άγιο Παντελεήμονα στο εικονογραφικό πρόγραμμα της κόγχης, όπως φαίνεται, επηρεάστηκε από τα αθωνικά παραδείγματα, που μόλις αναφέρθηκαν.

Ο άγιος Στέφανος καταλαμβάνει την αριστερή κόγχη στον δυτικό τοίχο στην Τράπεζά μας, αλλά σπανίζει στο Άγιον Όρος, όπου για την ακρίβεια απαντά σε δύο μονές: στη Διονυσίου, στον νότιο τοίχο της κόγχης της νεότερης Τράπεζας, και στη Μονή Βατοπεδίου. Ο άγιος Παντελεήμων, που καταλαμβάνει τη δεξιά κόγχη στην υπό εξέταση Τράπεζα, απαντά στο Άγιον Όρος μόνο στη Μονή Φιλοθέου και μάλιστα σε όχι ιδιαίτερα προβεβλημένη θέση⁸³.

Στις Τράπεζες του Αγίου Όρους επίσης εικονογραφούνται: Θεομητορικά θέματα, ο Ακάθιστος Ύμνος, σκηνές από τον βίο των αρχαγγέλων, βίοι αγίων, σκηνές Μηνολογίου, μεμονωμένες σκηνές (η Δέηση, το όραμα του αγίου Παχωμίου, η μετάληψη της οσίας Μαρίας της Αιγυπτίας κ.ά.) ή μεμονωμένοι άγιοι (οι προπάτορες, προφήτες, ασκητές, στυλίτες, ιεράρχες, οι δώδεκα απόστολοι, οι εβδομήκοντα απόστολοι, μεγάλες μορφές του μοναχισμού, αγιορείτες άγιοι δωρητές κ. α). Στα θέματα των αρχαγγέλων πρωτεύουσα θέση έχει αυτό της Φιλοξενίας του Αβραάμ, ακριβώς επειδή σχετίζεται με γεύμα και φιλοξενία (τα μοναστήρια συχνά φιλοξενούν επισκέπτες και τους προσκαλούν και στο προσφερόμενο γεύμα στην Τράπεζα). Στο Άγιον Όρος η εν λόγω παράσταση απαντά στην παλαιά Τράπεζα της Μονής Χελανδαρίου (1315 – 1320) και βρίσκεται στον βόρειο τοίχο στην επιφάνεια του αετώματος πάνω από το ξύλινο ταβάνι. Η Φιλοξενία του Αβραάμ απεικονίζεται στη νεότερη Τράπεζα της Μονής Διονυσίου (1603), όπου βρίσκεται στον νότιο τοίχο, δηλαδή πολύ κοντά στην κεντρική κόγχη, στη Μονή Δοχειαρίου (1700) και στη Μονή Παντοκράτορος (1749)⁸⁴. Ωστόσο, η παράσταση αυτή δεν έχει στις Τράπεζες του Αγίου Όρους την ιδιαίτερα προβεβλημένη θέση που έχει στην Τράπεζα του Αγίου Παντελεήμονος.

Ο Νιπτήρας, ένα καθαρά χριστολογικό θέμα, είναι μια παράσταση που δεν απαντά σε καμία από τις δέκα αγιογραφημένες Τράπεζες του Αγίου Όρους (Μεγίστη

⁸³ Ταβλάκης 1997, σ.84-85.

⁸⁴ Ταβλάκης 1997, σποράδην.

Λαύρα, Φιλοθέου, Σταυρονικήτα, Διονυσίου, Χελανδαρίου, Δοχειαρίου, Παντοκράτορος, Βατοπεδίου, Εσφιγμένου, Ξενοφώντος). Η παράσταση απεικονίζει το περιστατικό που παραδίδεται στο κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο⁸⁵. Η ενέργεια αυτή ως πράξη ταπείνωσης και κυρίως διακονίας λειτουργεί ως παράδειγμα συμπεριφοράς προς τον πλησίον, σύμφωνα με την ευαγγελική περικοπή. Τοποθετημένη στη συγκεκριμένη Τράπεζα τονίζει ενδεχομένως δύο στοιχεία: εκείνο της διακονίας, ένα νόημα τόσο ταιριαστό για μία Τράπεζα, που αποτελεί ανάμεσα στα άλλα και χώρο διακονίας, αφού κάποιος διακονούν όσους γευματίζουν και ένας διαβάζει ένα κείμενο, καθώς και το ιαματικό. Συγκεκριμένα ο Νιπτήρας, που παραπέμπει στη διακονία, έχει τοποθετηθεί στην πάνω ζώνη δεξιά, ενώ ο άγιος Στέφανος, που ήταν διάκονος, έχει τοποθετηθεί στην κάτω ζώνη, στην αριστερή κόγχη. Ο Μυστικός Δείπνος, κατά τη διάρκεια του οποίου έχουμε την παράδοση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας, η οποία έχει και χαρακτήρα ιαματικό, είναι τοποθετημένος στην πάνω ζώνη αριστερά, ενώ ο άγιος Παντελεήμων, κατεξοχήν ιαματικός άγιος έχει παρασταθεί στην κάτω ζώνη, στη δεξιά κόγχη. Συνεπώς, οι τέσσερις προαναφερθείσες παραστάσεις σχηματίζουν ένα νοερό χιαστό σχήμα.

Ασκητές άγιοι είναι πολύ συνηθισμένο να απεικονίζονται σε Τράπεζες, γιατί αυτοί με την παρουσία τους προειδοποιούν πως η λαιμαργία είναι πάθος ικανό να παρασύρει τον άνθρωπο σε οποιαδήποτε ακολασία⁸⁶. Η εγκράτεια στις τροφές θεωρείται μια πρώτη άσκηση, για να αντέξει κανείς κάθε είδους δοκιμασίες και πειρασμούς. Στις δέκα από τις δεκατρείς αγιογραφημένες Τράπεζες του Αγίου Όρους απαντά ο άγιος Αντώνιος, που υπήρξε μεγάλος ασκητής και «καθηγητής» της ερήμου. Πρόκειται για τις μονές Μεγίστης Λαύρας (όπου ο άγιος βρίσκεται στον τοίχο της κόγχης στην κάτω ζώνη όμως, όπως και στην υπό εξέταση Τράπεζα), Φιλοθέου, Σταυρονικήτα, Διονυσίου, Χελανδαρίου, Δοχειαρίου, Παντοκράτορος, Βατοπεδίου, Εσφιγμένου, Ξενοφώντος. Μεγάλος ασκητής υπήρξε επίσης ο άγιος Μακάριος, η μορφή του οποίου δεσπόζει στις μονές του Αγίου Όρους, όπως στη Μονή Μεγίστης Λαύρας, στη Μονή Διονυσίου και στη Μονή Χελανδαρίου, αλλά σε όχι ιδιαίτερα διακριτή θέση. Ο άγιος Ευφρόσυνος ήταν μάγειρας, οπότε η παρουσία του σε έναν χώρο που σχετίζεται με το φαγητό είναι απολύτως δικαιολογημένη. Στο Άγιον Όρος συναντάται στις Τράπεζες των μονών Μεγίστης Λαύρας, Δοχειαρίου,

⁸⁵ Ιωάννης 13: 1-20.

⁸⁶ Γιαννιάς 1994, σ. 346.

Εσφιγμένου και Χελανδαρίου⁸⁷. Η σειρά με την οποία είναι τοποθετημένοι οι ασκητές σε αυτό το σημείο δεν είναι, πιστεύουμε, τυχαία. Έτσι πρώτα εικονογραφείται ο άγιος Ευφρόσυκος, ο οποίος αρχικά έζησε σε μοναστήρι και μετά απομακρύνθηκε από το κοινόβιο και έζησε ως ασκητής, έπειτα τοποθετείται ο άγιος Αντώνιος, ο οποίος έζησε ως ασκητής αλλά παράλληλα βρισκόταν σε επικοινωνία με τον κόσμο και μετά τοποθετείται ο άγιος Μακάριος, ο οποίος ήταν μαθητής του αγίου Αντωνίου και σε ηλικία τριάντα ετών αποσύρθηκε στην έρημο, όπου παρέμεινε για εξήντα ολόκληρα χρόνια. Προφανώς, εδώ έχουμε τρία στάδια του μοναχισμού με κλιμάκωση μάλιστα από το λιγότερο αυστηρό στο απόλυτα αυστηρό και ασκητικό. Θα ήταν πραγματικά πολύ ενδιαφέρον να γνωρίζαμε ποιός είναι ο αδιάγνωστος άγιος, που ακολουθεί μετά από αυτήν τη σειρά. Μια απλή υπόθεση είναι ότι η άγνωστη σε εμάς μορφή θα εκπροσωπούσε ένα άλλο, ανώτερο στάδιο, του μοναχισμού. Να ήταν ένας στυλίτης άγιος; Πιθανόν.

Όσον αφορά στις σκηνές της Γενέσεως και του Ανελεήμονος Θανάτου στον ανατολικό τοίχο της Τράπεζας του Αγίου Παντελεήμονος αυτές βρίσκονται σε συνάφεια με τα αντίστοιχα προγράμματα των Τραπεζών του Αγίου Όρους, μονολότι δεν υπάρχουν αυτές καθ' εαυτές, αφού στις περισσότερες Τράπεζες εκεί ιστορείται η Δευτέρα Παρουσία ή οι Αίνοι, το Όραμα του θανάτου των δικαίων και των αμαρτωλών, η αλληγορία του θανάτου και ο θρήνος του αββά Σισώη. Μάλιστα οι απεικονίσεις των σκηνών αυτών στις Τράπεζες του Αγίου Όρους τοποθετούνται κοντά στην έξοδο από την Τράπεζα ή σε κάποιο άλλο σημείο ορατό από τους πιστούς. Η θέση των δύο αυτών σκηνών στις Τράπεζες συνδέεται με τη διδαχή περί εγκράτειας και ματαιότητας του επίγειου βίου⁸⁸. Άλλωστε, η νηστεία, η οποία ανακόπτει το πάθος της λαιμαργίας, που μπορεί να παρασύρει τον άνθρωπο σε κάθε ακολασία, υπήρχε ακόμη και στον παράδεισο, αφού ο Θεός ζήτησε από τους Πρωτόπλαστους να απέχουν - να νηστέψουν δηλαδή - από έναν συγκεκριμένο καρπό. Κατά τον άγιο Γρηγόριο τον Παλαμά, η πρώτη νηστεία ήταν ακριβώς αυτό, η αποχή του Αδάμ και της Εύας από τον καρπό του δέντρου της Γνώσης⁸⁹. Σκηνές από τον κύκλο της Γενέσεως - με βάση τα μέχρι τώρα γνωστά εντοίχια παραδείγματα - δεν θα συναντήσουμε σε Τράπεζες ούτε του Αγίου Όρους, ούτε της περιοχής της

⁸⁷ Ταβλάκης 1997, σποράδην.

⁸⁸ Τσιμπίδα 2011, σ. 30.

⁸⁹ Γιαννιάς 1994, σ. 346.

Θεσσαλίας. Τις συγκεκριμένες σκηνές θα τις συναντήσουμε σε νάρθηκες, όπως στο βόρειο παρανάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπινών, όπου έχουμε μια αφηγηματικού χαρακτήρα ιστόρηση του κύκλου που περιλαμβάνει δεκαπέντε επιμέρους επεισόδια, από την Πλάση του Αδάμ ως τη Γέννηση του Σηθ. Θα τις συναντήσουμε επίσης σε καθολικά, όπως στο καθολικό της Μονής Αναπαυσά στα Μετέωρα, όπου υπάρχει η σκηνή της Ονοματοδοσίας των Ζώων από τον Αδάμ, αλλά και στο καθολικό της Μονής Δοχειαρίου, όπου απαντά η ίδια σκηνή, καθώς και σε δευτερεύοντα τμήματα ναών⁹⁰.

Στην περιοχή της Θεσσαλίας, με βάση τις μέχρι σήμερα δημοσιεύσεις, υπάρχουν ελάχιστες τοιχογραφημένες Τράπεζες. Στην Τράπεζα της Μονής Δουσίου⁹¹, που τοιχογραφήθηκε στα 1727, απεικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης η Αγία Τριάδα και στη συνέχεια η ένθρονη βρεφοκρατούσα Παναγία. Στο ανώτερο τμήμα του μετώπου του ανατολικού τοίχου τοιχογραφούνται οι σκηνές του Μυστικού Δείπνου και του Χορτασμού των Πεντακισχιλίων. Στη ζώνη των ολόσωμων αγίων, εκατέρωθεν της κόγχης εικονίζονται οι κτήτορες της μονής, άγιοι Βησσαρίων και Νεόφυτος, καθώς και ο άγιος Αχίλλειος Λαρίσης. Στα εσωράχια των τόξων του βόρειου παραθύρου απεικονίζεται ο άγιος Εφραίμ ο Σύρος και ο αββάς Σισώης μπροστά στον τάφο του Μ. Αλεξάνδρου. Στον νότιο τοίχο εικονίζονται οι έφιπποι άγιοι Δημήτριος και Γεώργιος, η σκηνή του Εσταυρωμένου Μοναχού και η παράσταση του Δέντρου της Αρετής και της Αμαρτίας. Στον βόρειο τοίχο σώζονται οι παραστάσεις των έφιπων αγίων Θεοδώρου Τήρωνος και Στρατηλάτου, ο έφιππος άγιος Μηνάς και οι ισαπόστολοι Κωνσταντίνος και Ελένη. Στην Τράπεζα της Μονής του Αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στο Ζάрко (1700)⁹² ο εικονογραφικός διάκοσμος σώζεται πολύ αποσπασματικά και αφορά κυρίως σε παραστάσεις του Θεομητορικού κύκλου⁹³. Τέλος, στη Μονή Κανάλων⁹⁴, η οποία τιμάται στη Γέννηση της Θεοτόκου, οι τοιχογραφίες, που χρονολογούνται μάλλον στα μέσα του 17^{ου} αιώνα, σώζονται

⁹⁰ Τσιμπίδα 2011, σ. 31.

⁹¹ Τσιουρή 2007, σσ. 348-349.

⁹² Πασαλή 1998, σ. 147.

⁹³ Η πληροφορία στηρίζεται σε προφορικές μαρτυρίες, καθώς το υλικό για το διάκοσμο της συγκεκριμένης Τράπεζας δεν έχει δημοσιευτεί.

⁹⁴ Πρόκειται για αδημοσίευτο υλικό το οποίο μου παραχώρησε η κ. Σταυρούλα Σδρόλια, την οποία και ευχαριστώ πολύ.

μόνο στον ανατολικό τοίχο και αφορούν στον Ακάθιστο Ύμνο, ενώ στις δύο κόγχες απεικονίζονται η Γέννηση και τα Εισόδια της Θεοτόκου (εικ. 44).

Εν κατακλείδι, η μεγάλη πλειοψηφία των θεμάτων, που εικονογραφούνται στις Τράπεζες, αποτελούν επικλήσεις για την τιθάσευση των παθών, τα οποία, αν δεν θανατωθούν στην παρούσα ζωή θα καταδικάσουν τον χριστιανό σε αιώνιο θάνατο. Για τον μοναχό, που εγκαταλείπει τον κόσμο για να παλέψει με τα πάθη του και να σώσει την ψυχή του, ο αγώνας εναντίον των παθών είναι ή οφείλει να είναι αδυσώπητος. Άρα, κάθε στιγμή πρέπει να εργάζεται για τη σωτηρία του και κάθε χώρος με τις ιδιαίτερες αναφορές του πρέπει να του θυμίζει αυτό. Πολύ περισσότερο πρέπει να του το θυμίζει με τις εικονογραφικές του αναφορές ένας χώρος, όπως η Τράπεζα, τον οποίο επισκέπτεται καθημερινά και ο οποίος μπορεί να τον παρασύρει στο ψυχοκτόνο πάθος της λαιμαργίας, αν δεν ασκηθεί στην εγκράτεια.

Κεφάλαιο Ε΄

Εικονογραφική ανάλυση

Δυτικός τοίχος

Οι παραστάσεις του δυτικού τοίχου (εικ. 32) διαρθρώνονται σε δύο ζώνες εκατέρωθεν των κογχών. Στην ανώτερη διασώζονται οι σκηνές του Μυστικού Δείπνου, της Φιλοξενίας του Αβραάμ και του Νιπτήρα, ενώ στην κατώτερη ζώνη εικονίζονται ο μοναχός Ευφρόσυνος, ο άγιος Αντώνιος και ο άγιος Μακάριος. Στην κεντρική κόγχη, στο τεταρτοσφαίριο, εικονίζεται στον ημικύλινδρο η Πλατυτέρα και οι τρεις Ιεράρχες. Την αριστερή κόγχη καταλαμβάνει ο διάκονος Στέφανος και τη δεξιά ο φερώνυμος άγιος της μονής, Παντελεήμων. Η ανάλυση των παραστάσεων θα ξεκινήσει από την κεντρική κόγχη, η οποία ενέχει το ρόλο του ιερού.

Η Πλατυτέρα (εικ. 45): Η παράσταση της Πλατυτέρας αποτελεί κοινό τόπο για τα μνημεία του β΄ μισού του 16^{ου} αιώνα στη δυτική Μακεδονία και την ανατολική Θεσσαλία⁹⁵. Η Θεοτόκος εικονίζεται στο τεταρτοσφαίριο της κόγχης σε προτομή και με τα χέρια σε δέηση, έχοντας στο στήθος της το Χριστό Εμμανουήλ, που ευλογεί με τα δυο του χέρια. Τα χέρια της Θεοτόκου με τα μακριά, λεπτά δάχτυλα αγκαλιάζουν όλο το τεταρτοσφαίριο. Το πρόσωπό Της είναι ωσειδές, η μύτη μακριά και λεπτοκαμωμένη και τα μάτια μεγάλα. Φέρει χειριδωτό, βαθυκύανο χιτώνα, με ταινίες χρυσού στο τελείωμα των καρπών και καφεκόκκινο μαφόριο, το οποίο στο ύψος του αγκώνα κοσμεύεται με σειρά από κρόσσια. Έχει καλυμμένη την κεφαλή. Ο Χριστός Εμμανουήλ φέρει πλούσιο, πολύπτυχο, τεφρό χιτώνα και ιμάτιο χρώματος καφέ με χρυσοκονδυλιά στις πτυχώσεις.

Η Πλατυτέρα έχει παρασταθεί σε κάμπο δίχρωμο. Το κάτω τμήμα είναι λαδοπράσινο και το πάνω μαύρο. Και οι δύο μορφές φέρουν χρυσά φωτοστέφανα. Αριστερά και δεξιά από τη Θεοτόκο μέσα σε μέταλλα υπάρχουν οι επιγραφές: *M(HT)HP Θ(EO)Ů*. Επίσης στο ύψος των ώμων της διακρίνονται αριστερά και δεξιά τα γράμματα Β και Μ. Κοντά στο κεφάλι του Χριστού υπάρχουν οι επιγραφές: *I(HC)C X(PICT)C*.

Η συγκεκριμένη παράσταση όσον αφορά στο σχήμα της Πλατυτέρας παρουσιάζει συγγένεια με την Πλατυτέρα, που βρίσκεται στην κεντρική κόγχη του

⁹⁵ Τσιμπίδα 2011, σ. 34.

ναού του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου Μαυριώτισσας στην Καστοριά⁹⁶ (1552, εικ. 46), καθώς και με την Πλατυτέρα στην Παναγία Ρασιώτισσα στην Καστοριά⁹⁷ (1553, εικ. 47). Επίσης, παρουσιάζει συγγένεια και με τοιχογραφίες σε ναούς στη Βέροια, όπως στον ναό του Παντοκράτορα (16^{ος}, εικ. 48), στον ναό των Αγίων Κηρύκου και Ιουλίτης, (1589, εικ. 49) και στον ναό της Αγίας Παρασκευής, που χρονολογείται στα τέλη του 16^{ου} και στις αρχές του 17^{ου} αιώνα (εικ. 50)⁹⁸. Σε όλες αυτές τις παραστάσεις η Θεοτόκος εικονίζεται στον τύπο της Βλαχερνίτισσας. Συγγένεια παρουσιάζει ακόμη η συγκεκριμένη παράσταση και με την τοιχογραφία της Πλατυτέρας στον ανατολικό τοίχο του ναού του Σωτήρος στη Σκοτίνα Πιερίας (φάση 1618/19, εικ. 51)⁹⁹.

Παραδείγματα με την Πλατυτέρα, που έχει στο στήθος τον Χριστό ελεύθερο, δηλαδή χωρίς δόξα και ευλογεί με τα δύο Του χέρια, απαντούν στον ναό του Αγίου Αθανασίου Ανατολής, καθώς και στον ναό του Αγίου Γεωργίου του Μικρού (Γιωργούλης) στο Δομένικο Ελασσόνας, που χρονολογείται στον 17^ο αιώνα (εικ. 52)¹⁰⁰.

Κάτω ακριβώς από την Πλατυτέρα εικονίζονται **οι Ιεράρχες**, (εικ. 53) **ο Μέγας Βασίλειος, ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος και ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος**. Είναι ζωγραφισμένοι σε τετράχρωμο κάμπο, το κάτω τμήμα είναι καστανό σκούρο, το ακριβώς επόμενο κίτρινο, ακολουθεί λαδοπράσινο και μετά μαύρο. Είναι όρθιοι, ολόσωμοι, αυστηρά μετωπικοί, πατούν το ωχροκίτρινο έδαφος, υπάρχει αυστηρή ισοκεφαλία και κανείς δεν εικονίζεται πιο μπροστά από τον άλλον. Από αριστερά προς τα δεξιά: **ο Μέγας Βασίλειος** παριστάνεται μεσήλικας, οξυγένης, με υψηλό μέτωπο και κοντά καστανά μαλλιά και γένια. Είναι όρθιος, σε στάση τριών τετάρτων και έχει χαμηλωμένο τα βλέμμα. Φορά στιχάριο κυανού χρώματος, επιτραχήλιο που διακρίνεται ελάχιστα, λευκό αρχιερατικό σάκκο (ένδυμα με το οποίο παριστάνονται οι συλλειτουργούντες ιεράρχες από την Παλαιολόγεια περίοδο και είναι αρκετά συχνό στη μεταβυζαντινή τέχνη και ιδίως στα μνημεία της τοπικής ηπειρωτικής σχολής¹⁰¹), κοσμημένο με μαύρους σταυρούς και ωμοφόριο χρώματος

⁹⁶ Γούναρης 1981, σ. 9, πιν. 2β.

⁹⁷ Γούναρης 1980, σ. 109, πιν. 22β.

⁹⁸ Παπαζώτος 1994, σ. 180, 182, 188.

⁹⁹ Πρόκειται για αδημοσίευτες τοιχογραφίες τις οποίες μου παραχώρησε η κ. Ελένη Τσιμπίδα, την οποία και ευχαριστώ πολύ.

¹⁰⁰ Πασαλή 2003, σ. 276.

¹⁰¹ Σδρόλια 2012, σ. 119. Κωνσταντινίδη 2008, εικ. 13-15.

κεραμιδί, που φέρει τρεις σταυρούς, δύο ψηλά στο ύψος των ώμων και έναν στο μπροστινό μέρος του ωμοφορίου. Με το δεξί του χέρι ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατά μαργαριτοποίκιλτο χρυσό ευαγγέλιο. Γύρω από το κεφάλι του υπάρχει κίτρινο, απλό φωτοστέφανο, και ακριβώς από πάνω μαύρο φόντο, όπου διακρίνονται τα γράμματα: *[Ο ΜΕΓΑΣ ΒΑΣΙΛ] ΑΕΙΟΣ*.

Δίπλα στον Μ. Βασίλειο εικονίζεται μετωπικός **ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος**. Παριστάνεται μεσήλικας με λίγα καστανά μαλλιά και γένια. Τα ζυγωματικά προεξέχουν και το μέτωπο είναι ψηλό. Φορά, ως πατριάρχης, λευκό στιχάριο, επιμανίκια (διακρίνεται αυτό στο δεξί του χέρι), επιτραχήλιο, που διακρίνεται κάτω από τον αρχιερατικό σάκκο, ο οποίος είναι χρώματος κόκκινου – κεραμιδί κοσμημένος με σταυρούς εγγεγραμμένους σε κύκλους και ωμοφόριο χρώματος λευκού που φέρει κόκκινους σταυρούς, δύο στο ύψος των ώμων και έναν χαμηλά στο κάτω μέρος του ωμοφορίου. Από τη δεξιά πλευρά κρέμεται επιγονάτιο. Έχει υψωμένο το δεξί του χέρι και ευλογεί, ενώ στο αριστερό κρατά όρθιο μαργαριτοποίκιλτο ευαγγέλιο. Έχει φωτοστέφανο και στο βάθος του μαύρου φόντου, πάνω στο οποίο εικονίζεται το φωτοστέφανο, βρίσκεται η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩΑΝΝΗΣ Ο ΧΡΥΣΟΣΤΟΜΟΣ*.

Τρίτος στη σειρά επίσης μετωπικός εικονίζεται **ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος**, ο οποίος παριστάνεται μεσήλικας, με περιποιημένη, κυματιστή, λευκή γενειάδα και λευκά, κοντά μαλλιά και πλατύ, ρυτιδιασμένο μέτωπο. Ως επίσκοπος¹⁰² και πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως φορά ανάλογη ενδυμασία, δηλαδή κεραμιδί στιχάριο που διακρίνεται ελάχιστα στο κάτω μέρος των ποδιών, κεντημένα επιμανίκια, επιτραχήλιο και από πάνω αρχιερατικό σάκκο χρώματος λευκού, πάνω στον οποίο υπάρχουν κεντημένα μικρά τετράγωνα, μέσα στα οποία εγγράφονται ομόκεντροι κύκλοι που φέρουν σταυρούς. Από τη δεξιά πλευρά κρέμεται επιγονάτιο. Έχει υψωμένο μπροστά στο στήθος το δεξί του χέρι και ευλογεί, όπως και ο Μέγας Βασίλειος, και κρατά στο αριστερό του χέρι όρθιο, μαργαριτοποίκιλτο ευαγγέλιο. Έχει φωτοστέφανο, απλού κίτρινου χρώματος γύρω από το κεφάλι του και ακριβώς στο σημείο αυτό πάνω στο μαύρο φόντο υπάρχει η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ*.

¹⁰² Για τον τρόπο ένδυσης των κληρικών και ειδικά των επισκόπων βλ. Walter 1973, σσ. 229-242 και ειδικά σσ. 231-233.

Οι κοσμημένοι σάκκοι των τριών ιεραρχών παραπέμπουν εικονογραφικά σε εκείνους του αγίου Νικολάου (εικ. 54.1) και του αγίου Αθανασίου (εικ. 54.2) στον ναό του Αγίου Νικολάου της Toplica (1536/37) στην Π.Γ.Δ.Μ., που θεωρείται έργο του ζωγράφου Ιωάννη, γιου του Θεοδώρου, από τη Γράμμοστα¹⁰³. Ανάλογη επιμέλεια στην απόδοση του ενδύματος παρατηρείται και στον τοιχογραφικό διάκοσμο στον ναό της Μεταμορφώσεως στη Βελτσίστα Ιωαννίνων (1568), τον οποίο φιλοτέχνησε ο Φράγγος Κονταρής¹⁰⁴ (εικ. 55).

Αξιοσημείωτο πάντως είναι ότι ο ζωγράφος μας παριστάνει και τους τρεις ιεράρχες με την ίδια στάση του κορμού, την ίδια σοβαρή έκφραση του προσώπου και τα ίδια εντελώς στατικά σώματα, στοιχεία με τα οποία ίσως ήθελε να υπογραμμίσει τη σπουδαιότητα του γεγονότος ότι δηλαδή τοποθετούνται ακριβώς κάτω από την Πλατυτέρα ή να σκόπευε αρχικά να βάλει και το θέμα του Μελισμού στο σημείο αυτό, όπως πολύ συχνά συμβαίνει στη μεταβυζαντινή τέχνη¹⁰⁵, και λόγω έλλειψης χώρου να το παρέλειψε.

Γενικά πάντως η παρουσία των ιεραρχών κάτω ακριβώς από την Πλατυτέρα είναι πολύ συχνή στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή τέχνη, αλλά συνήθως μαζί με τους ιεράρχες υπάρχει, όπως αναφέραμε, και το θέμα του Μελισμού. Ο Μελισμός ως θέμα εισάγεται στο εικονογραφικό πρόγραμμα της κόγχης του ιερού από το δεύτερο μισό του 12^{ου} αιώνα¹⁰⁶ και αποτελεί συμβολική εικόνιση της τέλεσης του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας¹⁰⁷. Ένα από τα πολλά παραδείγματα ύπαρξης της Παναγίας Πλατυτέρας (και μάλιστα στον τύπο της Βλαχερνίτισσας) στην κόγχη του ιερού και ακριβώς στην κάτω ζώνη του θέματος του Μελισμού εκατέρωθεν του οποίου υπάρχουν οι συλλειτουργούντες όμως ιεράρχες, είναι αυτό στον ναό του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά (1527) στα Μετέωρα, έργο του Θεοφάνη. Να σημειωθεί, ωστόσο, ότι η τάση να απεικονίζονται κάτω από την Πλατυτέρα μόνο οι ιεράρχες και

¹⁰³ Τσάμπουρας 2013, τ. 1, σ. 35-42, τ. 2, εικ. 49, 57.

¹⁰⁴ Stavropoulou – Makri 1989, σ. 3-4, εικ. 4 α, 4 β.

¹⁰⁵ Αναφέρουμε ενδεικτικά δύο από τα πολλά παραδείγματα με το θέμα του Μελισμού στη μεταβυζαντινή τέχνη: τον Μελισμό στον ημικύλινδρο της κόγχης του ιερού, κάτω ακριβώς από την παράσταση της Πλατυτέρας, στο ηγουμενείο του Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς, που τοιχογραφήθηκε λίγα χρόνια μετά το 1579 (βλ. Koumoulides – Walter 1975, σ. 13, εικ. 15, 15 α) και τον Μελισμό στον ημικύλινδρο της κόγχης του ιερού, κάτω από την παράσταση της Πλατυτέρας, στον ναό του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά, που χρονολογείται στα 1552. Βλ. Γούναρης 1981, σ. 4.

¹⁰⁶ Σοφιανός – Τσιγαρίδας 2003, σ. 84. Κωνσταντινίδη 2008, σ. 9.

¹⁰⁷ Κωνσταντινίδη 1998, σ. 168.

να παραλείπεται ο Μελισμός είναι παλιότερη (για παράδειγμα τη συναντούμε σε ναούς του 11^{ου} και του 12^{ου} αιώνα¹⁰⁸), απαντά όμως και στην Παναγία Ρασιώτισσα στην Καστοριά¹⁰⁹ και είναι κανόνας στην περιοχή των Αγράφων στις αρχές του 17^{ου} αιώνα¹¹⁰, όπως για παράδειγμα στο ιερό του καθολικού της Μονής Πέτρας στα Άγραφα.

Ο άγιος Στέφανος (εικ. 56 και 57) εικονίζεται στη νότια (αριστερή) κόγχη κατά την καθιερωμένη του μορφή: ολόσωμος, κατά μέτωπο, νεαρός και αγένειος με παπαλήθρα (το ξύρισμα των μαλλιών στην κορυφή της κεφαλής, ώστε να απομένουν τριγύρω τα μαλλιά σαν στεφάνι), η οποία κατά τον Συμεών Θεσσαλονίκης συμβολίζει το ακάνθινο στεφάνι, αλλά και το στεφάνι της παρθενίας των μοναχών¹¹¹, με κοντά, καστανά μαλλιά που πλαισιώνουν το μέτωπο και σγουραίνουν στον αυχένα. Το πρόσωπό του είναι ήρεμο και έχει χαμηλωμένο το βλέμμα. Φέρει λευκό στιχάριο, δηλαδή έναν ποδήρη χιτώνα με φαρδιά μανίκια, ο οποίος συμβολίζει την περιβολή των αγγέλων, την αγνότητα και την πνευματική χαρά. Το στιχάριο φέρει πλατύ περιώμιο διακοσμημένο με μικρούς ρόμβους και παρυφή στις πλατιές χειρίδες, που επιτρέπουν να φαίνονται τα επιμανίκια. Από τον αριστερό ώμο του κρέμεται το οράριό του, χρώματος ανοικτού καφέ, με την επιγραφή *Άγιος*. Πάνω στον αριστερό του ώμο είναι ριγμένο ερυθρό «μανδήλιο», που πέφτει και σκεπάζει το αριστερό χέρι με το οποίο κρατά λιβανωτίδα, ενώ στο δεξί του χέρι κρατά θυμιατό. Η απεικόνιση του εδώ συνάδει με την ιδιότητά του ως αρχidiaκόνου και επιστάτη των κοινών τραπεζών των αδερφών, όπως τον είχαν ορίσει οι πρώτοι χριστιανοί. Αριστερά και δεξιά από το φωτοστέφανο του αγίου υπάρχει η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ*.

Τεχνοτροπικά, η απεικόνιση του συγκεκριμένου αγίου διαφοροποιείται από τις παραστάσεις που είδαμε μέχρι τώρα. Η έλλειψη φθορών και ο τρόπος απόδοσης

¹⁰⁸ Από τα τέλη του 10^{ου} αι. καθιερώνεται η απεικόνιση της αγίας τράπεζας στον χώρο της αψίδας του ιερού ως το νέο εικονογραφικό στοιχείο, το οποίο καθορίζει τις ευχαριστιακές και λειτουργικές συνθέσεις. Σύγχρονη είναι και η επιλογή της τοιχογράφησης των ιεραρχών στον χώρο του ιερού. Ως παράδειγμα αναφέρουμε την παράσταση ολόσωμων παρατακτικών ιεραρχών στην κατώτερη ζώνη του ιερού και των παραβημάτων στον ναό της Αγίας Σοφίας στην Αχρίδα (1054 περ.). Βλ. Κωνσταντινίδη 2008, σ.19. Από τους ναούς, που χρονολογούνται τον 12^ο αι. και έχουν στην αψίδα του ιερού παράσταση με τους ιεράρχες, αναφέρουμε ενδεικτικά τον ναό των Αγίων Αναργύρων στην Καστοριά.

¹⁰⁹ Γούναρης 1980, σ. 109.

¹¹⁰ Σδρόλια 2012, σ. 119.

¹¹¹ Γούναρης 1980, σ. 34.

των φυσιολογικών του χαρακτηριστικών παραπέμπει σε κάποια μεταγενέστερη φάση.

Στη βόρεια (δεξιά) κόγχη της Τράπεζας, εικονίζεται ο φερώνυμος άγιος της μονής, ο **άγιος Παντελεήμων** (εικ. 58 και 59). Στη μεταβυζαντινή, μνημειακή ζωγραφική τέχνη της Μακεδονίας και της Ηπείρου παρατηρήθηκε, ιδίως από τον 17^ο αιώνα και εξής το φαινόμενο της απεικόνισης ιαματικών αγίων, γεγονός που συνδέθηκε με τις επιδημίες που έπληξαν την Καστοριά¹¹² κατά τον 17^ο αιώνα και εξαπλώθηκαν και στη Θεσσαλία ιδιαίτερα κατά τα έτη 1611, 1620, 1621, 1622¹¹³. Έτσι ερμηνεύτηκε από την έρευνα η ανέγερση παρεκκλησίων αφιερωμένων στους Αγίους Αναργύρους, όπως το παρεκκλήσι των Αγίων Αναργύρων (1656) στον ναό της Μεταμορφώσεως στην Αγιά, καθώς και η Μονή του Αγίου Παντελεήμονος στην Ανατολή και στην Αγιά, την Τράπεζα της οποίας μελετούμε. Με τον ίδιο τρόπο ερμηνεύεται και η συχνή απεικόνιση ιαματικών αγίων στην περιοχή, όπως των αγίων Κοσμά και Δαμιανού, πέρα από τους προαναφερθέντες¹¹⁴.

Στο συγκεκριμένο μνημείο ο άγιος εικονίζεται μετωπικός, ως νέος, αγένειος με σγουρή κοντή κόμη. Το πρόσωπό του πλάθεται με σκούρο προπλάσμο, είναι ωοειδές και το βλέμμα είναι έντονο και ιδιαίτερα εκφραστικό. Φορά χιτώνα σκούρο καφέ, οι παρυφές του οποίου κοσμούνται με χρυσό κέντημα, γλαμύδα χρώματος κυανοπράσινου, η οποία στο τελείωμά της και σε αυτό των μανικιών έχει χρυσοκέντητη ταινία, ενώ στο δεξί ώμο διακρίνεται επωμίδα επίσης χρυσοκέντητη. Πάνω από τη γλαμύδα πέφτει μανδύας πλούσιος, με πολλές πτυχές, χρώματος καφεκόκκινου, ο οποίος δένει πάνω από το δεξιό ώμο. Στο δεξί του χέρι ο άγιος κρατά ιατρικό εργαλείο και στο αριστερό ανοικτό κιβωτίδιο με φάρμακα. Αποδίδεται σε τετράχρωμο κάμπο, ο οποίος κάτω είναι σκουροπράσινος, μετά γίνεται κιτρινωπός, έπειτα λαδοπράσινος και τέλος μαύρος. Αριστερά και δεξιά από το φωτοστέφανο υπάρχει η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟΣ ΠΑΝΤΕΛΕΥΜΟΝ*.

Ο τύπος του νεαρού ιατρού αγίου, αγένειου και σγουροκέφαλου ακολουθεί μια μακραίωνη εικονογραφική παράδοση, η οποία αποκρυσταλλώνεται ήδη από τον 11^ο αιώνα και συνεχίζεται σχεδόν αμετάβλητη κατά τη μεσοβυζαντινή έως την υστεροβυζαντινή εποχή. Από τις πιο αξιολογες μεσοβυζαντινές και παλαιολόγειες

¹¹² Παϊσίδου 2002, σ. 238.

¹¹³ Τσιμπίδα 2011, σ. 287.

¹¹⁴ Τσιμπίδα 2011, σ. 288.

παραστάσεις του αγίου άξιες μνείας είναι η εικόνα του 12^{ου} αιώνα στη Μονή της Μεγίστης Λαύρας και στην τοιχογραφημένη απεικόνισή του στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (περ.1310-1320)¹¹⁵. Επιπλέον απεικονίσεις του αγίου Παντελεήμονος έχουμε και στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά (1527) στα Μετέωρα¹¹⁶, στον ναό των Αγίων Αποστόλων (1547) στην Καστοριά¹¹⁷, στο παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου της Μονής Αγίου Παύλου¹¹⁸(1552) στο Άγιον Όρος και στον ναό του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα¹¹⁹(1612). Να σημειωθεί τέλος ότι στον διάκοσμο του καθολικού της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος Ανατολής εντοπίζεται η παλαιότερη σωζόμενη απεικόνιση του βίου του αγίου σε μεταβυζαντινό τοιχογραφικό διάκοσμο ναού της ηπειρωτικής Ελλάδας, ενώ παραστάσεις του αγίου υπάρχουν και στους ναούς του Αγίου Γεωργίου και του Αγίου Δημητρίου στην Αγιά, στον ναό του Προφήτη Ηλία Μεταξοχωρίου. Τέλος, στο Εκκλησιαστικό Μουσείο Ανατολής και σε ενοριακούς ναούς της περιοχής φυλάσσονται και εικόνες του 16^{ου} και του 17^{ου} αιώνα¹²⁰. Και αυτή η παράσταση στη δεξιά κόγχη, όπως και η προηγούμενη στην αριστερή, παραπέμπει λόγω τεχνοτροπίας σε κάποια μεταγενέστερη φάση.

Στο μέτωπο πάνω από την κόγχη του δυτικού τοίχου οι σκηνές ξεκινούν από αριστερά και παριστάνονται οι ακόλουθες:

Η σκηνή του Μυστικού Δείπνου (εικ. 60) αποδίδει το επεισόδιο που αναφέρεται και από τους τέσσερις ευαγγελιστές¹²¹ σύμφωνα με το οποίο, όταν έφτασε η μέρα των αζύμων, κατά την οποία έπρεπε να θυσιάζεται ο πασχάλιος αμνός, ο Χριστός υπέδειξε στους μαθητές κατάλληλο κατάλυμα, προκειμένου να το ετοιμάσουν για το Πάσχα. Στην παράσταση του Μυστικού Δείπνου παριστάνεται στο κέντρο της σύνθεσης το ελλειψοειδές τραπέζι με ερυθρό κάλυμμα, πάνω στο οποίο τοποθετούνται σκεύη, εδέσματα. Γύρω από το τραπέζι παρατάσσονται οι δώδεκα μαθητές, που πήραν μέρος στον Δείπνο. Στην αριστερή άκρη του τραπεζιού κάθεται ο Χριστός σε στάση τριών τετάρτων με το βλέμμα ελαφρά στραμμένο προς τον θεατή. Φορά χιτώνα σε χρώμα καφεκόκκινο και ιμάτιο, που αναδιπλώνεται στους μηρούς,

¹¹⁵ Τσιτουρίδου 1986, πιν.95.

¹¹⁶ Σοφιανός – Τσιγαρίδας 2003, σ. 244.

¹¹⁷ Γούναρης 1980, σ. 68-69.

¹¹⁸ Millet 1927, πιν.190.2.

¹¹⁹ Τούρτα 1991, σ. 154.

¹²⁰ Τιμπίδα 2011, σ. 289.

¹²¹ Ματθαίος 26:17-29, Μάρκος 14:12-21, Λουκάς 22:7-20, Ιωάννης 13:1-20.

σε χρώμα λαδοπράσινο. Τα πόδια του πατούν σε καφέ υποπόδιο. Στο στήθος του, στην αριστερή πλευρά, στο μέρος της καρδιάς, ακουμπά το κεφάλι του αγαπημένου μαθητή, του Ιωάννη, ο οποίος, σύμφωνα με την ευαγγελική περικοπή (Ιωάννης 21:20), όταν ο Χριστός αποκάλυψε ότι κάποιος θα τον προδώσει, πέφτοντας στο στήθος του ζήτησε να μάθει το όνομα του προδότη. Ακολουθώς γύρω από το τραπέζι, σε στάση τριών τετάρτων κάθεται μια τριάδα μαθητών, από τους οποίους, ο πρώτος έχει στραμμένο το βλέμμα προς τον Χριστό, ενώ ο δεύτερος και ο τρίτος συνομιλούν. Δίπλα τους κάθεται ο Ιούδας, ο οποίος σκύβει στο μέσο σχεδόν του τραπεζιού με προτεταμένο το δεξί του χέρι, για να βουτήξει στο ζωμό της πιατέλας, όπως είχε ήδη πει ο Χριστός για τον μαθητή που θα τον προδώσει¹²². Δίπλα στον Ιούδα κάθεται ένας ακόμη μαθητής, ο οποίος έχει στραμμένο το κεφάλι προς το μαθητή που κάθεται ακριβώς απέναντι από τον Χριστό, στα δεξιά, και μάλλον είναι ο Πέτρος. Πέντε μαθητές συζητούν ζωντανά, καθισμένοι σε χαμηλό έδρανο, σε στροφή τριών τετάρτων, ενώ οι κεφαλές τους παριστάνονται κατά κρόταφο. Στην ουσία πρόκειται για μια κλειστή σύνθεση προσώπων, έναν ιδιότυπο κύκλο, που συνάδει με το πνεύμα του Μυστικού Δείπνου, όπου ο Κύριος παρέδωσε το Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας και όπου ακριβώς γι' αυτό απευθυνόταν σε λίγους και εκλεκτούς. Το αρχιτεκτονικό βάθος, που ορίζεται από επίσημα κτήρια πίσω από το τραπέζι του δείπνου και από έναν ψηλό τοίχο ενδιάμεσα, δημιουργεί, με κατάλληλα φωτισμένες και σκιασμένες πλευρές, την αίσθηση του βάθους. Στο κέντρο και ανάμεσα στα αρχιτεκτονήματα υπάρχει η επιγραφή: *Ο ΔΕΙΠΝΟΣ Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ*.

Η παράσταση παραπέμπει εικονογραφικά στον τύπο που χρησιμοποίησε ο Θεοφάνης στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά στα Μετέωρα (1527, εικ. 61)¹²³, στο επιστύλιο της Μονής Ιβήρων (1546, εικ. 62)¹²⁴ και στην Τράπεζα της Μονής Σταυρονικήτα (1545-46) στο Άγιον Όρος (εικ. 63). Παραπέμπει ακόμη στην αντίστοιχη τοιχογραφία της Μονής του Αγίου Νικολάου των Φιλανθρωπηνών στα Ιωάννινα (εικ. 64)¹²⁵, που βρίσκεται στο καθολικό και την οποία η Αχειμάστου - Ποταμιάνου τοποθετεί χρονολογικά στη δεύτερη φάση ζωγραφικής της Μονής,

¹²² Ματθαίος 26:23, Μάρκος 14:20.

¹²³ Σοφιανός – Τσιγαρίδας 2003, σ. 202.

¹²⁴ Με βάση τα εικονογραφικά και τεχνοτροπικά στοιχεία ο Τσιγαρίδας χρονολογεί το επιστύλιο στα 1546 και το αποδίδει στον ζωγράφο Θεοφάνη. Βλ. Τσιγαρίδας 1992, σ. 201.

¹²⁵ Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1995, πιν. 48β.

δηλαδή στα 1542 με βάση τα παλαιογραφικά δεδομένα¹²⁶. Επίσης, η σκηνή παραπέμπει εικονογραφικά στον ναό της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά (1553, εικ. 65)¹²⁷, και στο καθολικό της Μονής Γηρομερίου Θεσπρωτίας (1577-1590, εικ. 66)¹²⁸. Σε όλες αυτές τις παραστάσεις ο Χριστός κάθεται σε ελλειψοειδές τραπέζι στην αριστερή του άκρη, οι μαθητές αποτελούν ομάδες ανά δύο ή τρεις, εκτός από τον Ιωάννη και τον Ιούδα, πέντε από αυτούς κάθονται σε έδρανο μπροστά, ενώ στο βάθος της παράστασης υψώνονται αρχιτεκτονήματα. Ακόμη και η επιγραφή ανάμεσα σε αυτά τα κτήρια είναι ίδια στις παραστάσεις αυτές. Αξιοσημείωτη, τέλος, είναι η θέση των χεριών του Χριστού στα γόνατα, που παρατηρείται στην υπό μελέτη παράσταση, στη Μονή Φιλανθρωπινών, στην Παναγία Ρασιώτισσα και στο επιστύλιο της Μονής Ιβήρων.

Προφανώς, ο ζωγράφος της Τράπεζας του Αγίου Παντελεήμονος επέλεξε έναν εικονογραφικό τύπο, που είχε διαμορφωθεί κατά τη βυζαντινή εποχή, δηλαδή με τον Χριστό στη μια άκρη του τραπεζιού, τους μαθητές σε ομάδες και κάποιους από αυτούς σε έδρανο¹²⁹. Επίσης, είναι φανερό ότι ο εικονογραφικός τύπος, που επέλεξε ο ζωγράφος της υπό εξέταση Τράπεζας, είναι ένα εικονογραφικό σχήμα που συνδέεται με τον ζωγράφο Θεοφάνη. Ο τύπος αυτός γνωρίζει περιορισμένη διάδοση κατά τη μεταβυζαντινή εποχή, αφού ο πλέον διαδεδομένος τύπος μετά την Άλωση είναι αυτός με τον Χριστό μετωπικό ή με ελαφρά συστροφή στο κέντρο του τραπεζιού και ανάμεσα στους μαθητές του¹³⁰. Είναι ενδιαφέρον πως και αυτό το εικονογραφικό

¹²⁶ Με τη χρονολόγηση της Αχειμάστου – Ποταμιάνου διαφώνησε ο Α. Σέμογλου, ο οποίος εξετάζοντας εικονογραφικά στοιχεία συγκεκριμένων σκηνών στο καθολικό της Μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1539) και στο καθολικό της Μονής των Φιλανθρωπινών αμφισβήτησε την ύπαρξη μιας αρχικής ζωγραφικής φάσης για το μνημείο των Ιωαννίνων, αυτής του 1531-1532. Υποστήριξε το προγενέστερο της διακόσμησης της Μυρτιάς σε σχέση με τη Μονή των Φιλανθρωπινών με το επιχείρημα της ύπαρξης του ίδιου βαθμού συγγένειας ανάμεσα στα εικονογραφικά σχήματα της Μυρτιάς, τόσο με αυτά που ανήκουν στην αρχική φάση της Μονής των Φιλανθρωπινών (1531-1532), όσο και με αυτά που χρονολογούνται στα 1541-1542. Βλ. Α. Σέμογλου, 2001-2002, σ. 234-235.

¹²⁷ Γούναρης 1980, σ. 121-122, πιν.27β.

¹²⁸ Τσιουρής, 2011, σ. 213, πιν.5.

¹²⁹ Αναφέρουμε ενδεικτικά την τοιχογραφία στην Περίβλεπτο του Μυστρά, που χρονολογείται στο τρίτο τέταρτο του 14^{ου} αιώνα, ως παράδειγμα του συγκεκριμένου εικονογραφικού τύπου του Μυστικού Δείπνου στη βυζαντινή εποχή. Βλ. Millet 1910, πιν.67.2.

¹³⁰ Τσιουρής 2011, σ. 70.

σχήμα (με τον Χριστό στο κέντρο του τραπεζιού) χρησιμοποιείται από τον Θεοφάνη στην Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας στο Άγιον Όρος (1547, εικ. 67)¹³¹.

Η σκηνή της Φιλοξενίας του Αβραάμ (εικ. 68) ακολουθεί τη σκηνή του Μυστικού Δείπνου από την οποία χωρίζεται με διάχωρο χρώματος κεραμιδί. Στην παράσταση αυτή αποδίδεται, παρά τις φθορές, το γνωστό επεισόδιο από τη Γένεση (18:1-15): το γεύμα που παρέθεσε ο Αβραάμ στους τρεις αγγέλους στη δρυ του Μαμβρή. Η παράσταση αποτέλεσε τη συμβολική απεικόνιση της Αγίας Τριάδας και θέμα με ιδιαίτερη ευχαριστιακή σημασία¹³².

Τρεις άγγελοι κάθονται γύρω από ένα ημικυκλικό, πράσινου χρώματος, τραπέζι, πάνω στο οποίο υπάρχουν σκεύη και εδέσματα, καθώς και ένα χειρόμακτρο, μπροστά από τον κεντρικό άγγελο. Αριστερά και δεξιά από τον άγγελο, που βρίσκεται στο κέντρο της σύνθεσης, προβάλλουν αντίστοιχα ο Αβραάμ και η Σάρα. Στο βάθος της σκηνής, πάνω σε μαύρη επιφάνεια, τοποθετούνται δύο αρχιτεκτονικά οικοδομήματα, τα οποία συνδέει χαμηλού ύψους τοίχος, το ένα πίσω από τον Αβραάμ διακρίνεται αμυδρά και το άλλο, πίσω από τη Σάρα, με μεγαλύτερη ευκρίνεια. Πάνω στο μαύρο φόντο του βάθους της σκηνής υπάρχει επιγραφή, από την οποία διακρίνονται μόνο τα γράμματα *THC [..]H*. Μέσα από τα μικρά παράθυρα του κτηρίου, που βρίσκεται πίσω από τον άγγελο που κάθεται στη δεξιά πλευρά, υπάρχει η επιγραφή: *I(HΣΟΥ)C Χ(ΡΙΣΤΟ)C*.

Παρά τη σχετική φθορά και την αλλοίωση των χρωμάτων οι χρυσοί φωτοστέφανοι των τριών αγγέλων και της Σάρας διακρίνονται αρκετά καλά. Μεγαλύτερη φθορά παρουσιάζει η φιγούρα του Αβραάμ. Ο πρώτος άγγελος φορά κεραμιδί χιτώνα, πατά σε υποπόδιο και υψώνει το δεξί χέρι σε χειρονομία συνομιλίας. Ο μεσαίος άγγελος με χιτώνα κοκκινωπό και ιμάτιο χρώματος πράσινου απλώνει το δεξί του χέρι πάνω στο τραπέζι και κλίνει ελαφρά την κεφαλή προς τα δεξιά. Ο άγγελος που βρίσκεται στα δεξιά φορά χιτώνα πράσινο, ιμάτιο κεραμιδί, πατά σε υποπόδιο και έχει το δεξί του χέρι πάνω στο τραπέζι, με το αριστερό του ακουμπισμένο στα γόνατα. Τη μορφή του κεντρικού αγγέλου πλαισιώνουν ο Αβραάμ από αριστερά και η Σάρα από δεξιά, η οποία φορά χιτώνα κεραμιδί, έχει καλυμμένη την κεφαλή και στα χέρια της κρατά αγγείο λευκού χρώματος. Η Σάρα γέρνει ελαφρά την κεφαλή προς την κεντρική μορφή. Τα χρώματα που κυριαρχούν είναι το κεραμιδί

¹³¹ Γιαννιάς 1994, σ. 411, εικ.4.10.

¹³² Τούρτα 1991, σ. 69.

και το πράσινο (και στο τραπέζι), το βάθος πίσω από τα πρόσωπα είναι σκούρο, ενώ δεν υπάρχει κάποιο δέντρο, όπως συμβαίνει σε άλλες παραστάσεις της Φιλοξενίας του Αβραάμ, το οποίο να υποδηλώνει την *δρὺν τὴν Μαμβρῇ*, όπου έλαβε χώρα το επεισόδιο.

Εστιάζοντας στα εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης διαπιστώνουμε ότι αυτή ακολουθεί έναν εικονογραφικό τύπο, ο οποίος από πολύ νωρίς¹³³ διαμορφώθηκε για την απόδοση της σκηνής και ο οποίος συναντάται σε παλαιολόγια μνημεία¹³⁴. Γενικά, στην παράσταση αυτή, η σκηνή αναπτύσσεται σε πλάτος, ο μεσαίος άγγελος στον κεντρικό άξονα κλίνει την κεφαλή προς τα αριστερά με τα φτερά συμμετρικά ανοιγμένα, από τα οποία το ένα δεν έχει σωθεί. Ακουμπάει εμφανώς το δεξί του χέρι στο τραπέζι ενώ με το αριστερό ελαφρώς το αγγίζει. Την κεντρική μορφή πλαισιώνουν στις δύο στενές πλευρές του τραπεζιού οι δύο άλλοι άγγελοι, που κάθονται σχεδόν αντικριστά. Ειδικότερα, ο αριστερός άγγελος κάθεται κανονικά σε σχέση με το τραπέζι, προβάλλοντας το δεξί του πόδι πάνω στο υποπόδιο, ενώ ο δεξιός, με το σώμα του περισσότερο στραμμένο προς το θεατή, πατάει με το δεξί πόδι πάνω στο υποπόδιο, ενώ το αριστερό περιορίζεται στην άκρη του. Ανάμεσα στους αγγέλους στέκονται ο Αβραάμ και η Σάρα, όρθιοι, σε αυστηρή τελετουργική στάση και περιποιούνται τους ξένους. Στο βάθος, αριστερά και δεξιά, τοποθετούνται κτήρια με αρχιτεκτονικό διάκοσμο, που συνδέονται με χαμηλό τοίχο.

Κάποια από τα κοινά εικονογραφικά στοιχεία, που εντοπίζουμε σε αυτά τα παλαιολόγια μνημεία, όπως ο τρόπος με τον οποίο έχει απλωθεί το χειρόμακτρο στις άκρες του τραπεζιού, ώστε να πιάνει με άνεση τον χώρο μπροστά από το μεσαίο άγγελο, το γεγονός ότι δεν αποδίδονται προσδιοριστικά χαρακτηριστικά (φωτοστέφανο με σταυρό και ειλητάριο), τα οποία από τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους ανήκουν στην εικονογραφία του Χριστού, η θέση του χεριού του κεντρικού

¹³³ Οι απεικονίσεις της ευχαριστιακής παρουσίας κατά την τέλεση της θείας λειτουργίας εμφανίστηκαν στις τοιχογραφίες των ναών κατά τη μεσοβυζαντινή εποχή, αλλά οι ρίζες της σχετικής θεματολογίας εντοπίζονται ήδη στους τοίχους των κατακομβών. Η παλαιοδιαθηκική παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ έχει θεωρηθεί προτύπωση του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας. Βλ. Κωνσταντινίδη 2008, σ. 15. Για το ίδιο θέμα ότι δηλαδή ήδη από τη ζωγραφική των κατακομβών η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ αποδίδεται με το ίδιο εικονογραφικό σχήμα, ακολουθώντας πιστά τη γραπτή παράδοση βλ. Μπαλτογιάννη 2003, σ. 112.

¹³⁴ Μπαλτογιάννη 2003, σ. 112. Ως παράδειγμα αναφέρουμε ενδεικτικά την τοιχογραφία που καλύπτει το ημικυκλικό μέτωπο πάνω από την ασίδα του ιερού στην Περίβλεπτο του Μυστρά. Βλ. Χατζηδάκης 1956, πιν. 18.

αγγέλου πάνω στο τραπέζι, δηλαδή η κίνηση ευλογίας, που πιθανώς έχει σχέση με την υπογράμμιση του θεολογικού περιεχομένου της σκηνής, η ελαφρά κίνηση της κεφαλής του μεσαίου αγγέλου προς τα αριστερά - σε παλαιότερα έργα σχεδόν πάντα η στάση του μεσαίου αγγέλου είναι αυστηρά μετωπική - η χρησιμοποίηση για την ενδυμασία και των τριών αγγέλων του χιτώνα και του ιματίου κατά τον ίδιο πάντα τρόπο: το ιμάτιο ριγμένο ανάλαφρα πάνω από το χιτώνα, αφήνει ακάλυπτο τον δεξιό ώμο κι ένα μέρος από το στήθος, ενώ στον κεντρικό άγγελο καταλήγει στην αριστερή πλευρά σε μια κατακόρυφη ή λοξή αναδίπλωση (πρόκειται για έναν τρόπο ενδυμασίας ο οποίος θα διατηρηθεί στο 14^ο αιώνα και θα επιβιώσει στα μεταβυζαντινά έργα με άμεση εξάρτηση από το παλαιολόγειο πρότυπο), η θέση που παίρνουν ο Αβραάμ και η Σάρα, όχι στο πρώτο επίπεδο, αλλά συμμετρικά, δηλαδή αριστερά και δεξιά από τον κεντρικό άγγελο, η τάση να παραμερίζονται τα πολλά αφηγηματικά στοιχεία, που συνδέονται με το γεύμα των αγγέλων, όπως η σφαγή του μόσχου¹³⁵ και η απεικόνιση ενός ή περισσότερων ζώων στη σκηνή¹³⁶, τα εντοπίζουμε και στην υπό μελέτη παράσταση.

Το ημικυκλικό τραπέζι της παράστασης στην Τράπεζά μας – που είναι διαφορετικό από τις παραστάσεις, που μόλις τώρα αναφέρθηκαν – απαντά σε παράσταση της Φιλοξενίας σε ευαγγέλιο της Μονής Ιβήρων, που χρονολογείται τον 13^ο αιώνα (εικ. 69). Επίσης, ο εικονογραφικός τύπος της μελετώμενης παράστασης παρουσιάζει ομοιότητες με την αντίστοιχη παράσταση στον ναό της Μεταμόρφωσης στη Βελτισίστα (1568, εικ. 70)¹³⁷ με τη διαφορά ότι σε αυτήν ο Φράγγος Κονταρής εικονογραφεί δύο μόσχους, τον έναν μπροστά από το τραπέζι και τον άλλον – τον μικρότερο – πάνω σε αυτό. Αρκετά κοντά από την άποψη της εικονογραφίας, αλλά και της τεχνοτροπίας, βρίσκεται και η παράσταση στο τύμπανο του αψιδώματος

¹³⁵ Η σφαγή του μόσχου, που εμφανίζεται συχνά μπροστά στο στρογγυλό ή ορθογώνιο τραπέζι, επιβεβαιώνει την προεικονιστική νοηματική προέκταση στο Πάθος του Χριστού και στο Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας. Εδώ, τα συμβολικά στοιχεία του άρτου και του οίνου αναμειγνύονται με πρόσθετα εδέσματα, που δύσκολα μπορούν να παραπέμψουν στα στοιχεία της Θείας Ευχαριστίας. Ο συμβολικός χαρακτήρας της σκηνής εστιάζεται στη μνημειακή παρουσία των τριών αγγέλων, που προβάλλονται με όλα τα ζωγραφικά μέσα και παραπέμπουν έτσι στη φανέρωση της Αγίας Τριάδας. Βλ. Μπαλτογιάννη 2003, σ. 104.

¹³⁶ Χαράλάμπους – Μουρίκη 1964, σ. 92-96.

¹³⁷ Stavropoulou-Makri 2001, σσ. 37-39.

πάνω από την είσοδο του κυρίως ναού της Αγίας Τριάδας στην Αγιά Λάρισα (πρώτη φάση αγιογράφησης 1608/9¹³⁸, εικ. 71).

Δυστυχώς, οι φθορές που έχει υποστεί η τοιχογραφία στην Τράπεζα του Αγίου Παντελεήμονος δεν επιτρέπουν λεπτομερείς τεχνολογικές παρατηρήσεις, ωστόσο μπορούμε να πούμε ότι ο μεσαίος άγγελος έχει μια κάποια «ελληνιστική» χάρη και δίνει την εντύπωση μιας άυλης παρουσίας. Όμως, ανάμεσα στον αριστερό και τον δεξιό άγγελο υπάρχει μια αισθητή διαφοροποίηση, καθώς ο αριστερός είναι λεπτοκαμωμένος και μικρόσωμος σε αντίθεση με τον δεξιό που έχει μεγαλύτερο όγκο και καταλαμβάνει περισσότερο χώρο.

Η παράσταση με τη σκηνή του Νιπτήρα (εικ. 72) βρίσκεται στη συνέχεια της σκηνής με τη Φιλοξενία του Αβραάμ από την οποία χωρίζεται με διάχωρο. Στο αριστερό τμήμα της σκηνής εικονίζεται ο Χριστός όρθιος, ελαφρά προσκλίνοντας τον κορμό και το κεφάλι. Φορά χιτώνα χρώματος κεραμιδί και στη μέση του έχει ζωσμένο λευκό λέντιο με το οποίο σκουπίζει το προτεταμένο πόδι ενός μαθητή, του Πέτρου. Ο Πέτρος κάθεται σε παραλληλόγραμμο ή τετράγωνο έδρανο ή τραπέζι και εικονίζεται στην καθιερωμένη στάση: να αγγίζει το κεφάλι με το χέρι του σε διαμαρτυρία και συνάμα υποταγή. Πίσω από το Χριστό διακρίνεται αγγείο χρώματος κεραμιδί, στο οποίο προφανώς υπήρχε το νερό με το οποίο πλύθηκαν τα πόδια του μαθητή. Δυστυχώς, η παράσταση είναι σε μεγάλο βαθμό φθαρμένη κι έτσι δεν μπορούμε να διακρίνουμε τις στάσεις και τις κινήσεις των υπόλοιπων μαθητών, που συμμετέχουν στο γεγονός. Πίσω από τη μορφή του Χριστού διακρίνεται χαμηλός τοίχος και αρχιτεκτονικό οικοδόμημα που φέρει παράθυρα, ενώ ο τοίχος συνεχίζεται και μετά το τέλος του οικοδομήματος. Αχνά διακρίνονται πάνω σε μαύρο βάθος, στα δεξιά, τα γράμματα: *Ο Ν....*. Προφανώς αποτελούν τα απομεινάρια της επιγραφής: *Ο Νιπτήρ*.

Ο ζωγράφος φαίνεται εδώ να ακολουθεί την ευαγγελική περικοπή από το κατά Ιωάννην ευαγγέλιο¹³⁹, όπου ο Χριστός *Ἦρξατο νίπτειν τοὺς πόδας τῶν μαθητῶν καὶ ἐκμάσσειν τῷ λεντίῳ ᾧ ἦν διεζωσμένος*. Από τις γνωστές παραστάσεις και από τα πολύ λίγα εικονογραφικά στοιχεία, που διασώζει η φθαρμένη αυτή σκηνή, φαίνεται πιθανόν ο ζωγράφος να ακολουθήσει τη διαμορφωμένη πριν από το 14^ο αιώνα

¹³⁸ Τσιμπίδα 2011, σ. 26, εικ. 40.

¹³⁹ Ιωάννης 13:15.

παράδοση¹⁴⁰, σύμφωνα με την οποία ο Χριστός σκουπίζει τα πόδια του Πέτρου. Εικονογραφικά η παράσταση αυτή σχετίζεται με εκείνες στη Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα (1527, εικ.73), στη Μονή Φιλανθρωπινών στα Ιωάννινα (1542, εικ.74), στην Παναγία Ρασιώτισσα στην Καστοριά (1553, εικ.75) και στον ναό του Αγίου Αθανασίου Ανατολής στην Αγιά (1629/30¹⁴¹ εικ.76). Από τα παραπάνω παραδείγματα το εικονογραφικά συγγενέστερο προς την παράσταση στην Τράπεζα του Αγίου Παντελεήμονος είναι η τοιχογραφία στη Μονή Αναπαυσά του ζωγράφου Θεοφάνη.

Στην κάτω ζώνη απεικονίζονται μεμονωμένες μορφές αγίων:

Ο άγιος Ευφρόσυνος (εικ. 77), βρίσκεται στα αριστερά της νότιας κόγχης. Εικονίζεται όρθιος, μετωπικός να πατά πάνω σε πράσινο έδαφος. Είναι ντυμένος με απλά, μοναχικά ενδύματα: χιτώνα, χρώματος καφέ και ιμάτιο, χρώματος λαδοπράσινου τα οποία ωστόσο δε φτάνουν ως την άκρη των ποδιών, αλλά σταματούν σχηματίζοντας πτυχές κάτω από τα γόνατα και στο μέσο σχεδόν της κνήμης των ποδιών. Τα απλά ενδύματα του αγίου συνάδουν με το γεγονός ότι ήταν μοναχός, διακονούσε ως μάγειρας και ήταν, σύμφωνα πάντα με τον βίο του, εξαιρετικά απλός. Στα πόδια φορά απλά μαύρα υποδήματα. Το δεξί του χέρι είναι λυγισμένο μπροστά στο στήθος με την παλάμη του μαζεμένη προς τα μέσα, ενώ στο αριστερό, που βρίσκεται σε παράλληλη θέση με το σώμα του, κρατά ειλητάριο πάνω στο οποίο υπάρχει επιγραφή εντελώς δυσδιάκριτη, λόγω της φθοράς που έχει υποστεί η τοιχογραφία. Στο σκοτεινό βάθος πίσω από το κεφάλι του αγίου υπάρχει η επιγραφή με το όνομά του: *Ο ΑΓΙΟΣ ΕΥΦΡΟΧΝΟΣ*.

Τεχνοτροπικά, όσο μπορούμε να διακρίνουμε, ο προπλασμός είναι σκούρος, τα χαρακτηριστικά του αγίου φαίνεται να είναι λεπτοδουλεμένα, ενώ κυριαρχούν γήινα χρώματα, το καφέ και το λαδοπράσινο, όπως και στις παραστάσεις της ανώτερης ζώνης. Συγγένειες υφολογικές παρουσιάζει η παράσταση αυτή με παραστάσεις ολόσωμων αγίων στον νάρθηκα των Εισοδίων του «Τσιατσαπά» στην Καστοριά.

Ο άγιος Αντώνιος (εικ.78), ιδρυτής του μοναχισμού και εκπρόσωπος της ασκητικής παράδοσης της Αιγύπτου, εικονίζεται επίσης στην κατώτερη κόγχη, ανάμεσα στη νότια και στην κεντρική κόγχη. Αποδίδεται στον τύπο του γέροντα με

¹⁴⁰ Γούναρης 1980, σ. 123.

¹⁴¹ Τιμπίδα 2011, σ. 40, εικ. 63.

γενειάδα και μοναχική ενδυμασία, η οποία αποτελείται από ωχροκάστανο χιτώνα, ανάλαβο, καστανέρυθρο μανδύα που φέρει κόμπο ψηλά στο λαιμό και στο ύψος των μηρών και πράσινο κουκούλιο. Η θέση του δεξιού χεριού ίσως υποδηλώνει ότι στηριζόταν σε ποιμαντορική ράβδο. Στο δεξί του χέρι κρατά ειλητάριο που φέρει επιγραφή, η οποία δεν διακρίνεται καθόλου. Ο κάμπος είναι πρασινογάλαζος στο επίπεδο της κεφαλής, χρυσός στο κέντρο και πράσινος χαμηλά. Γύρω από το κεφάλι του αγίου υπάρχει φωτοστέφανο.

Ο εικονογραφικός τύπος του αγίου και τα προσωπογραφικά του χαρακτηριστικά έχουν αποκρυσταλλωθεί ήδη κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο και παραμένουν αμετάβλητα στην υστεροβυζαντινή και τη μεταβυζαντινή¹⁴². Αν όντως ο άγιός μας κρατά ράβδο, τότε πρόκειται για μια παράσταση, αυτή του ολόσωμου ασκητή, που καθιερώθηκε στους Παλαιολόγειους χρόνους και υιοθετήθηκε από τους κρητικούς ζωγράφους¹⁴³, όπως για παράδειγμα στην εικόνα του Ανδρέα Παβία της Συλλογής Χαροκόπου (εικ. 79), που χρονολογείται στο β΄ μισό του 15^{ου} αιώνα, από το πρότυπο της οποίας αντλεί και ο Θεοφάνης για την παράσταση του αγίου στη Μονή Αναπαυσά (εικ. 80) και στην Τράπεζα της Μονής Σταυρονικήτα. Τα παραδείγματα με τις παραστάσεις του αγίου πληθαίνουν κατά τον 17^ο αιώνα, ειδικά στην περιοχή της Αγιάς, αφού αποτελεί τον πολιούχο άγιο της ομώνυμης πόλης.

Ο όσιος Μακάριος τοποθετείται ακριβώς δίπλα από την παράσταση με την Πλατυτέρα και τους ιεράρχες (εικ. 81). Η επιγραφή με το όνομά του δεν διατηρείται καλά, ωστόσο είναι σχεδόν βέβαιο ότι πρόκειται για τον όσιο Μακάριο, τον Αιγύπτιο. Ο άγιος αυτός, όπως και ο όσιος Μάρκος, ο ασκητής, και ο όσιος Μακάριος, ο Ρωμαίος, παριστάνονται με το ίδιο τους το τρίχωμα. Την εικονογράφηση του οσίου με τον τρόπο αυτόν τη δικαιολογεί ο τρόπος της ζωής του, αφού έζησε για εξήντα ολόκληρα χρόνια στην έρημο και απέκτησε μεγάλη φήμη για τον ασκητικό του βίο. Ο όσιος Μακάριος παριστάνεται ως ασκητής με ψαρά μαλλιά και μακριά γένια που ξεχύνονται σαν καταρράκτης από το πρόσωπό του, φτάνουν μέχρι τα πόδια του και συμπλέκονται προς τα κάτω με το πυκνό τρίχωμα, που καλύπτει και ντύνει το σώμα του. Το πρόσωπό του είναι ήρεμο, γαλήνιο με το βλέμμα του να εστιάζει κάπου. Το δεξί του χέρι είναι λυγισμένο κοντά στο στήθος, ενώ με το αριστερό, που είναι τοποθετημένο παράλληλα προς το σώμα του, κρατά ειλητάριο, από την επιγραφή του

¹⁴² Τσιμπίδα 2011, σ. 278.

¹⁴³ Βασιλάκη 2010, σ. 214.

οποίου διακρίνονται μερικά γράμματα μόνο. Τα πόδια του είναι γυμνά. Ο όσιος παριστάνεται μετωπικός, πάνω σε τετράχρωμο κάμπο, το κάτω μέρος του οποίου είναι σκούρο καφέ, στη συνέχεια γίνεται κιτρινωπό, ακολουθεί μια ταινία σε χρώμα λαδοπράσινο ενώ πάνω, πίσω από το φωτοστέφανο, ο κάμπος είναι σχεδόν μαύρος και πάνω σε αυτόν υπάρχει η επιγραφή: *[ΜΑ]ΚΑΡΙΟΣ. Ο ΑΙΓΥΠΤΙΟΣ*. Εικονογραφικά πανομοιότυπη είναι η παράσταση στη Μονή Πατέρων στην περιοχή Ζίτσας Ιωαννίνων (1649¹⁴⁴, εικ. 82).

Δίπλα από τον Άγιο Παντελεήμονα, που εικονίζεται στη βόρεια κόγχη, στα δεξιά, υπάρχει ακόμη μια τοιχογραφία (εικ. 83), η οποία δυστυχώς είναι κατεστραμμένη με αποτέλεσμα ο άγιος να μένει αδιάγνωστος. Ο άγιος φορά μακρύ χειριδωτό(;) χιτώνα χρώματος λαδοπράσινου και έχει λυγισμένο το δεξί του χέρι, αν κρίνουμε από την πτύχωση του ενδύματος, που διακρίνεται αμυδρά. Πιθανόν να απεικονιζόταν κάποιος ασκητής άγιος, μια και σε όλη την κάτω ζώνη έχουμε ασκητές αγίους.

Ανατολικός τοίχος

Η εικονογράφηση του ανατολικού τοίχου περιλαμβάνει, σε δύο ζώνες, δεκατρείς σκηνές του κύκλου της Γενέσεως, από τη Δημιουργία του Αδάμ ως τη Γέννηση του Κάιν και τη σκηνή του Ανελεήμονος Θανάτου σε μονοχρωμία κάτω από την κτητορική επιγραφή (εικ. 84, 85, 86, 87). Οι τοιχογραφίες διατηρούνται σε αρκετά καλή κατάσταση με εξαίρεση μερικές σκηνές στην αριστερή πλευρά του τοίχου, όπου έχουν καταστραφεί με αποτέλεσμα να υπάρχει κενό ανάμεσα στην Ονοματοδοσία των Ζώων από τον Αδάμ και την Πλάση της Εύας στην πάνω ζώνη, καθώς και ανάμεσα στην Επιτίμηση των Πρωτόπλαστων από τον Θεό και την Έξοδό τους από τον Παράδεισο στην κάτω ζώνη. Ακολουθώντας τη χρονική αλληλουχία των επεισοδίων, όπως περιγράφονται στη Γένεση, θα επιχειρηθεί η ανάλυση της εικονογραφίας τους, προχωρώντας από αριστερά προς τα δεξιά.

¹⁴⁴ Καραμπερίδη 2009, σ. 268, εικ. 182.

Ανώτερη ζώνη Οι σκηνές

1. Η Δημιουργία του Αδάμ

Αποτελεί την πρώτη σκηνή (εικ. 88) της πάνω ζώνης και εικονίζει, παρά τη φθορά και την αποσπασματικότητά της, την Πλάση του Αδάμ από τον Θεό, σύμφωνα με το χωρίο της Γενέσεως (2:7-8) : *καὶ ἔπλασεν ὁ Θεὸς τὸν ἄνθρωπον, χοῦν ἀπὸ τῆς γῆς, καὶ ἐνεφύσησεν εἰς τὸ πρόσωπον αὐτοῦ πνοὴν ζωῆς, καὶ ἐγένετο ὁ ἄνθρωπος εἰς ψυχὴν ζῶσαν. Καὶ ἐφύτευσεν ὁ Θεὸς παράδεισον ἐν Ἐδέμ κατὰ ἀνατολὰς καὶ ἔθετο ἐκεῖ τὸν ἄνθρωπον, ὃν ἔπλασε. Ο Αδάμ δεν διακρίνεται καθόλου, υπάρχει όμως η απεικόνιση του Θεού σε αμυγδαλόσχημη δόξα. Ο Θεός εικονίζεται, όσο μας επιτρέπει η σχετική φθορά του τοίχου να διαπιστώσουμε, να ευλογεί τον Αδάμ και να κατευθύνει προς αυτόν την πνοή της ζωής που εξέρχεται από το στόμα Του. Φορά χιτώνα σκουρόχρωμο και ιμάτιο χρώματος ανοικτού πράσινου, που σχηματίζει πολλαπλές πτυχώσεις. Η δόξα που περιβάλλει τη μορφή Του είναι χρώματος σκούρου καφέ, που γίνεται πιο ανοικτό στις παρυφές. Στο τοπίο κυριαρχούν γήινα χρώματα: καφέ, αχνοπράσινο, λαδί.*

Η στιγμή της δημιουργίας του Αδάμ έχει αποδοθεί στη μεταβυζαντινή τέχνη με ποικίλα εικονογραφικά σχήματα. Στον βόρειο νάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπινών και συγκεκριμένα στην ανώτερη ζώνη του νότιου και του δυτικού τοίχου απεικονίζεται μια παράσταση, που αναφέρεται στη Γένεση και ειδικότερα στην ιστορία των Πρωτόπλαστων εντός και εκτός του Παραδείσου (εικ. 89). Εδώ ο Αδάμ είναι ξαπλωμένος στη γη και ο Θεός εμφανίζεται σε αυτόν την πνοή της ζωής, μέσα σε τοπίο γεμάτο δέντρα, λουλούδια και πουλιά¹⁴⁵. Στην παράσταση της Μονής Φιλανθρωπινών ο Δημιουργός δηλώνεται συμβολικά με τη μορφή μιας ή τριών δεσμίδων αχτίνων, που εκπορεύονται από τμήμα κύκλου και διακρίνονται σε τρεις αποχρώσεις του γκρίζου χρώματος, για να δηλωθεί ίσως η Τριαδικότητα του Θεού¹⁴⁶.

Στην παράσταση της Τράπεζας της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος μετά από τη δημιουργία του Αδάμ ακολουθεί η σκηνή της Ονοματοδοσίας των Ζώων από τον πρώτο άνθρωπο, δηλαδή γίνεται σύμπτυξη σε μία δύο επιμέρους επεισοδίων της δημιουργίας του Αδάμ: της πλάσης του και της εμφύσησης της Θεϊκής πνοής μέσα του. Στην εξεταζόμενη παράσταση έχουμε αφηγηματική ιστόρηση των γεγονότων.

¹⁴⁵ Αχειμάστου – Ποταμιάνου, 2004, σ. 163.

¹⁴⁶ Παπαευσταθίου, 1999, σ. 242.

Και τα δύο αυτά στοιχεία, δηλαδή της σύμπτυξης των δύο σκηνών στη δημιουργία του Αδάμ και της συνεχόμενης ιστόρησης των γεγονότων, τα συναντούμε και στην παράσταση της Μονής Φιλανθρωπινών, την οποία φαίνεται να ακολουθεί ο ζωγράφος μας. Ο τρόπος αυτός απόδοσης της σκηνής είναι σύμφωνος και με την περιγραφή που δίνεται στην *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*¹⁴⁷. Όσο για την απεικόνιση του Θεού περιβαλλόμενου από δόξα ή προβαλλόμενου μέσα σε αυτήν, ο ζωγράφος μας φαίνεται να ακολούθησε δυτικά και για την ακρίβεια Φλαμανδικά χαρακτηριστικά του 16^{ου} αιώνα, καθώς και φορητές εικόνες του 17^{ου} αιώνα, που τα αντιγράφουν¹⁴⁸. Σε εικόνα του Θεόδωρου Πουλάκη με την Πλάση του Αδάμ (εικ. 90), ο Θεός απεικονίζεται με πλούσια, μακριά γενειάδα, να φορά χιτώνα και ιμάτιο και να πλαισιώνεται από σύννεφα και αγγέλους. Στην εξεταζόμενη παράσταση, αλλά και σε άλλες που ακολουθούν, θα δούμε ότι η απεικόνιση του Θεού δεν απέχει πολύ από αυτήν στην εικόνα του Πουλάκη.

2. Η Ονοματοδοσία των Ζώων από τον Αδάμ

Η σκηνή (εικ. 88) με την Ονοματοδοσία των Ζώων από τον Αδάμ αποτελεί ένδειξη της κυριαρχίας του πάνω σε όλα τα ζωντανά δημιουργήματα του Θεού, όπως ρητά δηλώνεται στη Γένεση (1:26 και 2:20): *καί εἶπεν ὁ Θεός· ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα καί καθ' ὁμοίωσιν[...]* και [...] *καί ἐκάλεσεν Ἀδᾶμ ὀνόματα πᾶσι τοῖς κτήνεσι καί πᾶσι τοῖς πετεινοῖς τοῦ οὐρανοῦ καί πᾶσι τοῖς θηρίοις τοῦ ἀγροῦ· τῷ δέ Ἀδᾶμ οὐχ εὑρέθη βοηθός ὅμοιος αὐτῷ*. Ο Αδάμ γυμνός κάθεται πάνω σε βράχο, σε περίοπτη θέση, δηλώνοντας ολοφάνερα την ηγεμονική του θέση ως προς την ομάδα των ζώων, που υποτακτικά παρατάσσεται μπροστά του, προς τα δεξιά της παράστασης. Με το στόμα ανοικτό και προτάσσοντας το δεξί του χέρι αποδίδει σε κάθε ζώο, που τον πλησιάζει, ένα όνομα, όπως του δόθηκε η εξουσία από τον Θεό να πράξει. Το πρώτο από τα ζώα που τον πλησιάζει είναι μεγαλόσωμο (πιθανόν αγελάδα), ενώ το τελευταίο είναι ένα κατάστικτο ελάφι. Ασφαλώς θα υπήρχαν κι άλλα ζώα, που έχουν ολοσχερώς καταστραφεί. Τα χρώματα του πρώτου ανθρώπου, είναι στις αποχρώσεις του καφέ, όπως ταιριάζει στη γήινη φύση του, αλλά και τα ζώα και το βάθος έχουν τον ίδιο χρωματισμό με προσθήκη του ανοιχτού πράσινου. Η

¹⁴⁷ Ερμηνεία, σ. 47.

¹⁴⁸ Τιμπίδα 2011, σ. 32.

περιγραφή αυτή είναι σύμφωνη και με τις οδηγίες που δίνει ο Διονύσιος στην *Ερμηνεία* του¹⁴⁹.

Ο Θεοφάνης στον νάρθηκα του ναού του Αγίου Νικολάου Αναπαυσά στα Μετέωρα ζωγράφισε το 1527 τη σκηνή της Ονοματοδοσίας των Ζώων (εικ. 91), η οποία κατά τον Χατζηδάκη¹⁵⁰ αποτελεί νέα σύνθεση που εισάγει στη μεταβυζαντινή ζωγραφική ο κρητικός ζωγράφος, χρησιμοποιώντας το εικονογραφικό σχήμα που είναι ήδη γνωστό από τις Οκτατεύχους του 11^{ου} αιώνα, το οποίο εμπλουτίζει με δάνεια από τη ζωγραφική της Δύσης, όσον αφορά στις μορφές των ζώων. Στη Μονή Φιλανθρωπηνών, επίσης, υπάρχει η ίδια παράσταση, όπου ο Αδάμ καθισμένος πάνω σε δίβαθμο βραχώδες έζαρμα ονοματίζει το καθένα από τα ζώα που παρουσιάζονται μπροστά του¹⁵¹ (εικ. 89). Ο ζωγράφος Τζώρτζης, ο οποίος ακολουθεί τον Θεοφάνη, ζωγράφισε την ίδια παράσταση το 1568 στο καθολικό της Μονής Δοχειαρίου στο Άγιον Όρος (εικ. 92). Τμήματα από τον βίο των Πρωτόπλαστων έχουμε και στον δυτικό τοίχο του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ανατολής (1632)¹⁵², όπου διατηρείται σε σχετικά καλή κατάσταση μια παράσταση με την Ονοματοδοσία των Ζώων από τον Αδάμ, η οποία εικονογραφικά σχετίζεται μερικώς με την εξεταζόμενη (εικ. 93).

Η στάση του σώματος του Αδάμ στην παράσταση που εξετάζουμε μοιάζει με εκείνη στις τοιχογραφίες της Μονής Φιλανθρωπηνών, καθώς και της Μονής Αναπαυσά, παρά το γεγονός ότι ποιοτικά είναι υποδεέστερη. Επίσης, όπως και στη Μονή Φιλανθρωπηνών, έτσι και στην Τράπεζα της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος τα ζώα καταλαμβάνουν λίγο χώρο, γεγονός που μάλλον υπαγορεύτηκε από το ότι έχουμε μια σκηνή που εντάσσεται σε μια ευρύτερη σύνθεση και όχι μια αυτόνομη παράσταση, όπως συμβαίνει στη Μονή του Αναπαυσά.

3. Η Πλάση της Εύας

Ακολουθεί η σκηνή της Δημιουργίας της Εύας (εικ. 94), χωρίς τη διαμεσολάβηση διαχωριστικής ταινίας. Ο ζωγράφος ακολουθεί το βιβλίο της Γενέσεως και απεικονίζει ένα θέμα ιδιαίτερα αγαπητό στη χριστιανική τέχνη: τη δημιουργία της Εύας από το πλευρό του Αδάμ, που θεωρείται ότι συμβολίζει τη

¹⁴⁹ *Ερμηνεία*, σ. 48.

¹⁵⁰ Chatzidakis 1969-1970, σ. 329.

¹⁵¹ Αχειμάστου – Ποταμιάνου 2004, σ.163.

¹⁵² Τσιμπίδα 2011, σ. 42, υποσημ. 86.

γέννηση της Εκκλησίας από το πλευρό του Εσταυρωμένου Χριστού. Επιπλέον, η στιγμή της Πλάσης της Εύας σχετίζεται με τον αρχικό καθορισμό των δύο φύλων και τον καθορισμό της ισοτιμίας στη σχέση τους, αφού η Εύα δημιουργείται από την πλευρά του Αδάμ και όχι από τα πόδια (για να μην του είναι δούλη και την ποδοπατεί), ή το κεφάλι του (για να μην είναι αυθέντης)¹⁵³, σύμφωνα με το χωρίο της Γενέσεως (2:21-23): *καὶ ἐπέβαλεν ὁ Θεὸς ἑκστασιν ἐπὶ τὸν Ἀδὰμ, καὶ ὑπνωσε· καὶ ἔλαβε μίαν τῶν πλευρῶν αὐτοῦ ἀνεπλήρωσε σάρκα ἀντ' αὐτῆς. (22) καὶ ὠκοδόμησεν ὁ Θεὸς τὴν πλευράν, ἣν ἔλαβεν ἀπὸ τοῦ Ἀδὰμ, εἰς γυναῖκα καὶ ἡγάγεν αὐτὴν πρὸς τὸν Ἀδὰμ. (23) καὶ εἶπεν Ἀδὰμ· τοῦτο νῦν ὅστον ἐκ τῶν ὀστέων μου καὶ σὰρξ ἐκ τῆς σαρκὸς μου· αὕτη κληθήσεται γυνή, ὅτι ἐκ τοῦ ἀνδρός αὐτῆς ἐλήφθη αὕτη*. Ο τρόπος δημιουργίας της Εύας από την πλευρά του Αδάμ φανερώνει κατά την ερμηνευτική προσέγγιση της Παλαιάς Διαθήκης την αγάπη ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα, καθώς και την αναγκαιότητα προσφοράς της προστασίας του πρώτου προς τη δεύτερη¹⁵⁴. Η επιγραφή στην παράστασή μας, που βρίσκεται σε λευκό φόντο πάνω από το κεφάλι της Εύας και δίπλα στη Δόξα που περιβάλλει τον Δημιουργό, αναφέρεται ακριβώς σε αυτό το χωρίο, αν κρίνουμε από ό,τι έχει σωθεί: [...ΟΚΟΔΟΜΗCΕ...].

Στην παράσταση της Τράπεζας ο Αδάμ, γυμνός, απεικονίζεται ξαπλωμένος πάνω σε πράσινο λοφίσκο να στηρίζεται στον αγκώνα του δεξιού του χεριού, ενώ η παλάμη του ίδιου χεριού ακουμπά στο μάγουλό του. Το αριστερό του χέρι είναι ανασηκωμένο και είναι πίσω από το κεφάλι του. Το πρόσωπό του είναι στραμμένο προς την πλευρά του διπλωμένου του αγκώνα και βρισκόμενος σε κατάσταση ύπνου (έκστασης) δεν αντιλαμβάνεται την κίνηση της Εύας, η οποία ξεπηδά από την αριστερή πλευρά του Αδάμ. Κυριολεκτικά από τα πλευρά του Αδάμ βγαίνει το δεξί πόδι της Εύας, η οποία με μια δρασκελιά φτάνει προς τον Δημιουργό. Έχει τα χέρια της απλωμένα προς τα εμπρός, καθώς ο Δημιουργός της φαίνεται να την τραβά προς το μέρος Του, για να την βγάλει από την πλευρά του Αδάμ. Ο ίδιος ο Θεός κρατά το

¹⁵³ Βασιλειάδης 1991, σ. 31

¹⁵⁴ Περισσότερα για την ερμηνεία του συγκεκριμένου χωρίου βλ. Βασιλειάδης 1991, σ. 31, όπου αναφέρεται: *[ὁ Θεός] ἔλαβε μίαν ἀπὸ τῆς πλευρῆς τοῦ Ἀδὰμ, ὥστε αὕτη πού θά ἐδημιουργεῖτο νά εἶναι ἰσχυρά, ὅπως ἡ πλευρά, ἀσθενεστέρα ὁμως τοῦ Ἀδὰμ, ὅπως το μέρος εἶναι ἀσθενέστερον τοῦ ὅλου*. *Ἐλαβε μίαν ἀπὸ τῆς πλευρῆς κάτω ἀπὸ τὸν θραχίονα τοῦ Ἀδὰμ, ὥστε ὁ Ἀδὰμ νά προστατεύῃ καὶ νά ὑποβαστάζῃ αὐτὴν πού θά ἐδημιουργεῖτο· καὶ ἐπειδὴ ἡ πλευρά εἶναι κοντὰ εἰς τὴν καρδίαν του, νά τὴν ἀγαπᾷ μέ θερμῶς*.

δεξί της χέρι, το οποίο είναι τεντωμένο, ενώ το αριστερό είναι λυγισμένο προς το πρόσωπο του Δημιουργού σε μια χειρονομία ικεσίας. Το κεφάλι της με τη μακριά κόμη τεντώνεται προς τα πίσω, καθώς ο Δημιουργός την ευλογεί, ενώ το βλέμμα της είναι στυλωμένο προς Εκείνον. Ο προπλασμός και του προσώπου και του σώματος είναι σκούρος, το φύλο της, όπως και εκείνο του Αδάμ, δεν διακρίνεται, ενώ το σώμα της έχει ευλυγισία και κομψότητα. Ο Δημιουργός κάθεται σε στάση τριών τετάρτων με αρχοντική μεγαλοπρέπεια μέσα σε αμυγδαλόσχημη Δόξα και με το δεξί Του χέρι ευλογεί την Εύα, την οποία έχει μόλις τραβήξει με το αριστερό Του χέρι από την πλευρά του Αδάμ. Φέρει μακριά, πλούσια κυματιστή κόμη και μακριά λευκή γενειάδα, ενώ το βλέμμα Του ήρεμο ατενίζει μακριά. Φορά μακρύ καφετί χιτώνα χειριδωτό με χρυσό σημείο [clavus], που κατεβαίνει από το δεξιό του ώμο και γαλάζιο ιμάτιο με πλούσιες πτυχωσεις, που αναδιπλώνεται πάνω από το αριστερό γόνατο. Στο κεφάλι Του υπάρχει χρυσό φωτοστέφανο και πίσω από αυτό, στον καφετί κάμπο της αμυγδαλόσχημης Δόξας, βρίσκεται η επιγραφή: IC XC. Ο Δημιουργός λοιπόν παρουσιάζεται σε αυτήν τη σκηνή της Δημιουργίας με τη μορφή του δεύτερου προσώπου της Αγίας Τριάδας, του Χριστού – Λόγου.

Η σκηνή της Πλάσης Εύας από το πλευρό του Αδάμ έχει επίσης απεικονιστεί στη Μονή Φιλανθρωπινών. Σε αυτήν όμως απεικονίζεται μόνο η σκηνή της Γέννησης της Εύας, που προβάλλει ολοκληρωμένη από τη μέση και πάνω πίσω από τη δεξιά πλευρά του Αδάμ (εικ. 95). Στην παράσταση στη Μονή του Αγίου Παντελεήμονος η Πλάση της Εύας υιοθετεί τον σκούρο προπλασμό και το ύφος των τοιχογραφιών της Μονής Φιλανθρωπινών, όπως και εκείνο του Θεοφάνη στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά στα Μετέωρα. Να σημειωθεί όμως ότι ο ζωγράφος μας ακολουθεί τις οδηγίες του Διονυσίου για την Πλάση της Εύας, αφού στην *Ερμηνεία* του δηλώνει ότι η Εύα εξέρχεται από την πλευρά του κοιμώμενου Αδάμ και έχει τα χέρια απλωμένα προς τα πάνω, ενώ ο Δημιουργός με το αριστερό Του χέρι την κρατά και με το δεξί την ευλογεί¹⁵⁵. Ανάλογη είναι η παράσταση - από εικονογραφική άποψη - της Πλάσης της Εύας και στην τοιχογραφία του ναού του Αγίου Νικολάου της Γούρνας στη Βέροια, όπου υπάρχει κύκλος της Γένεσης, που χρονολογείται στα 1637/8-1641/2, και ο οποίος περιλαμβάνει την Πλάση του Αδάμ, την Πλάση της Εύας, τον Αδάμ και την Εύα στον Παράδεισο, την Παράβαση του Αδάμ και της Εύας,

¹⁵⁵ *Ερμηνεία*, σ. 48.

τον Θρήνο του Αδάμ και της Εύας¹⁵⁶. Η Πλάση της Εύας στον άγιο Νικόλαο της Γούρνας δίνεται με τον Χριστό στα δεξιά να βοηθά την Εύα να εξέλθει από τη δεξιά πλευρά του Αδάμ, κρατώντας την με το αριστερό Του χέρι, ενώ την ευλογεί με το δεξί (εικ.96).

Το Παραδείσιο τοπίο μέσα στο οποίο ξετυλίγεται η σκηνή, όπως και όλες οι επόμενες που λαμβάνουν χώρα εντός του Παραδείσου, αποδίδει με λυρισμό τον κήπο της Εδέμ που περιγράφεται στη Γένεση (2:5-6 και 8-15) και που στην παράδοση της Ανατολής αντιστοιχούσε με έναν τόπο φωτός, γαλήνης και δροσιάς, με ποταμούς και όπου *έστιν ό άνθρωπος και ό λίθος ό πράσινος*¹⁵⁷. Πράσινο χρώμα λοιπόν χρωματίζει το έδαφος του Παραδείσου στο πρώτο επίπεδο, από όπου φυτρώνουν δύο φουντωτά ανοιχτού πράσινου χρώματος δέντρα, καθώς και ένα ιδιαίτερα μεγάλο και φουντωτό δίπλα στον Αδάμ, ενώ σε ένα δεύτερο επίπεδο τοποθετούνται τρεις χαμηλοί λοφίσκοι, χρώματος καφέ, πάνω στους οποίους φυτρώνουν καταπράσινα δέντρα και χαμηλότερη βλάστηση, τα οποία ζωγραφισμένα με αυτόν τον τρόπο δίνουν την αίσθηση του βάθους.

4. Οι Πρωτόπλαστοι στον Παράδεισο κάτω από το Δέντρο της Γνώσης

Στην παράσταση αυτή (εικ. 94) ο ζωγράφος μας ακολουθώντας το κείμενο της Γενέσεως τοποθετεί τον Αδάμ και την Εύα κάτω από το Δέντρο της Γνώσης. Ο Αδάμ καθισμένος σε χαμηλό λοφίσκο καφεκίτρινου χρώματος και ακουμπώντας τα πέλματά του στο πράσινο έδαφος, συνομιλεί με την Εύα. Είναι σε στάση τριών τετάρτων και προτάσσει το αριστερό του χέρι προς την Εύα, ενώ με τον δείκτη του δεξιού του χεριού δείχνει προς την Εύα και αποδίδει έτσι εικονογραφικά αυτό που λέει στην επιγραφή ακριβώς από πάνω τους (Γένεσις 2:23): *καί εἶπεν Ἀδάμ· τοῦτο νῦν ὅσοδ' ἐκ τῶν ὀστέων μου καί σὰρξ ἐκ τῆς σαρκός μου· αὕτη κληθήσεται γυνή, ὅτι ἐκ τοῦ ἀνδρός αὐτῆς ἐλήφθη αὕτη*. Ο Αδάμ λοιπόν ονομάζει την Εύα γυναίκα και δηλώνει ότι αυτή είναι οστό από τα οστά του και σάρκα από τη σάρκα του, διαπράττοντας έτσι την πρώτη αμαρτία, που συνίσταται στην υπερηφάνεια του ότι δική του σάρκα είναι η Εύα και όχι δημιούργημα του Θεού, γεγονός που προοικονομεί και τη διάπραξη της δεύτερης αμαρτίας, της βρώσεως από τον απαγορευμένο καρπό, που θα σημάνει την έξοδο από τον Παράδεισο. Το γυμνό σώμα του πρώτου ανθρώπου έχει αποδοθεί με βαθυκάστανους προπλάσμούς, ενώ λευκές

¹⁵⁶ Τσιλιπάκου 2002, σσ. 209-210.

¹⁵⁷ Γένεσις 2:12.

ψιμυθίες τονίζουν κάποια σημεία στο πρόσωπο και το σώμα. Το πρόσωπο είναι φτιαγμένο με καλλιτεχνική διάθεση, οβάλ, με μεγάλα μάτια που κοιτάζουν προς την Εύα και κοντά μαλλιά και γενικά αποπνέει γαλήνη και ηρεμία. Απέναντι ακριβώς από τον Αδάμ στέκεται η Εύα, η οποία προτάσσει τα δυο της χέρια προς τον Αδάμ, με ανοιχτές τις παλάμες σε χειρονομία συνομιλίας, σαν να αποδέχεται όσα της λέει, ενώ έχει το βλέμμα της στυλωμένο προς αυτόν. Αποδίδεται με τον ίδιο τρόπο που απεικονίζεται και ο Αδάμ, με σκουρόχρωμο προπλάσμο και σημεία που τονίζονται με λευκές ψιμυθίες και φέρει μακριά κόμη, κυματιστή.

Ανάμεσα στους δυο Πρωτόπλαστους βρίσκεται το Δέντρο της Γνώσεως, το οποίο παριστάνεται ψηλό, θαλερό, με φουντωτά κλαδιά, αλλά ελάχιστα διακρίνονται οι καρποί του. Γύρω από το Δέντρο πετούν πουλιά, χελιδόνια και ένα περιστέρι. Χαμηλή βλάστηση, που αποδίδεται με καφετιά λουλούδια, υπάρχει στους τρεις λοφίσκους, που τοποθετούνται πίσω από το Δέντρο της Γνώσης. Στον τελευταίο λοφίσκο βρίσκονται δυο δέντρα, το ψηλότερο με πράσινο φύλλωμα και το χαμηλότερο με καφετί, τα οποία συμπληρώνουν το παραδείσιο τοπίο. Τέλος, πίσω από την Εύα βρίσκεται τοποθετημένο ένα ακόμη ψηλό δέντρο με διαφορετικό φύλλωμα από το δέντρο της Γνώσης, αλλά εξίσου λυγρό και θαλερό.

Αναφορικά με την απεικόνιση του Δέντρου της Γνώσης, η επιλογή κάποιου συγκεκριμένου είδους, όπως πορτοκαλιάς, μηλιάς, συκιάς ή αμπέλου, ποικίλλει στις διάφορες παραστάσεις, κάτι που εξαρτάται από τη χλωρίδα των αντίστοιχων γεωγραφικών χωρών και τις θρησκευτικές τους παραδόσεις¹⁵⁸.

5. Η Εντολή του Θεού περί «τής μή βρώσεως τόν καρπόν τοῦ γινώσκειν καλόν καί πονηρόν»

Στην παράσταση αυτή (εικ. 97) αποδίδεται εικονογραφικά το χωρίο από τη Γένεση, στο οποίο ο Θεός ορίζει τα δικαιώματα και τον περιορισμό των Πρωτόπλαστων στον Παράδεισο και εφιστά την προσοχή τους στην εντολή Του αναφορικά με το Δέντρο της Γνώσης του Καλού και του Κακού (Γεν. 2:16-17): *καί ἐνετείλατο Κύριος ὁ Θεός τῷ Ἀδὰμ λέγων· ἀπό παντός ξύλου τοῦ ἐν τῷ παραδείσῳ βρώσει φαγῇ, (17) ἀπό δέ τοῦ ξύλου τοῦ γινώσκειν καλόν καί πονηρόν, οὐ φάγεσθε ἀπ' αὐτοῦ· ἥ δ' ἂν ἡμέρα φάγητε ἀπ' αὐτοῦ, θανάτῳ ἀποθανεῖσθε*. Το χωρίο αυτό στη Γένεση τοποθετείται μετά από την είσοδο του Αδάμ στον Παράδεισο και πριν από την Πλάση της Εύας, ωστόσο ο Θεός απευθύνει την Εντολή και στους δύο

¹⁵⁸ Παπαευσταθίου 1999, σ. 243.

Πρωτόπλαστους, όπως φαίνεται από τη χρήση του πληθυντικού αριθμού (*φάγεσθε*), παρά το γεγονός ότι καλεί τον Αδάμ (*έντειλατο Κύριος ὁ Θεός τῷ Ἀδάμ*). Οπότε σωστά ο ζωγράφος μας κάτω από το Δέντρο της Γνώσης του Καλού και του Κακού και ως ακροατές της θεϊκής Εντολής τοποθετεί και τους δύο πρωτόπλαστους.

Πιο συγκεκριμένα εκατέρωθεν του Δέντρου της Γνώσης, που τώρα παριστάνεται μικρότερο και στο ίδιο ύψος με τους Πρωτόπλαστους (για λόγους οικονομίας του χώρου, αφού ακριβώς από πάνω πρέπει να τοποθετηθεί ο Θεός), βρίσκεται ο Αδάμ αριστερά και η Εύα δεξιά. Ο Αδάμ παριστάνεται σε στάση τριών τετάρτων, ὀρθιος, με ελαφρά λυγισμένο το δεξί του πόδι, γυμνός, χωρίς να διακρίνεται το φύλο του, όπως ακριβώς και στις προηγούμενες παραστάσεις, λεπτοκαμωμένος, με το κεφάλι να στρέφεται προς τον Θεό, που προβάλλει μέσα από τόξο, και τα χέρια υψωμένα προς Αυτόν σε χειρονομία συνομιλίας. Πατά το πράσινο έδαφος του Παραδείσου, όπως και η Εύα, έχει αποδοθεί με σκουρόχρωμο προπλασμό, όπως ταιριάζει στην γήινη, χωμάτινη φύση του και η έκφραση του προσώπου του δείχνει μια διάθεση προσμονής να ακούσει τις εντολές του Θεού. Κατά ανάλογο τρόπο αποδίδεται και η Εύα, η οποία σε στάση τριών τετάρτων με το σώμα εντελώς ευθυγραμμισμένο στρέφει την κεφαλή προς τον Θεό και υψώνει επίσης τα χέρια προς Αυτόν σε χειρονομία συνομιλίας. Απεικονίζεται λίγο πιο ψηλή από τον Αδάμ, αλλά και εδώ ο προπλασμός είναι σκουρόχρωμος και τα ανατομικά χαρακτηριστικά της είναι ίδια με αυτά του Αδάμ, χωρίς και εδώ να διακρίνεται το φύλο.

Ακριβώς πάνω από το Δέντρο της Γνώσης του Καλού και του Κακού και ανάμεσα στους δύο Πρωτόπλαστους τοποθετείται ο Δημιουργός, ο οποίος προβάλλει μέσα από ημικυκλικό τόξο, που τοποθετείται στον ουρανό. Παριστάνεται σε προτομή και σε στάση τριών τετάρτων, να έχει στραμμένο το βλέμμα προς τον Αδάμ, αφού σε αυτόν απευθύνθηκε για να μιλήσει, αλλά η εντολή αφορούσε και την Εύα. Παριστάνεται πάλι με μακριά λευκά μαλλιά και λευκή γενειάδα, ενώ φορά χιτώνα σκούρο καφέ με χρυσό σημείο [clavus] και μιάτιο χρώματος κυανού, όπως ακριβώς και στην προηγούμενη παράσταση. Έχει ανοικτά τα χέρια σε χειρονομία συνομιλίας και ύφος επιβλητικό. Ο φωτοστέφανος ορίζεται από εγχάρακτο κύκλο, ενώ αριστερά και δεξιά από αυτόν υπάρχει η επιγραφή: *IC XC*. Στο βάθος της παράστασης διακρίνονται τρεις μικροί λοφίσκοι, χρώματος πράσινου, κίτρινου και καφετί

αντίστοιχα, πάνω στους οποίους υπάρχει χαμηλή βλάστηση, μικρά λουλούδια και δέντρα στις ίδιες αποχρώσεις με τα βουνά.

Στην τοιχογραφία της Μονής Φιλανθρωπινών η αντίστοιχη σκηνή τοποθετείται πριν από την είσοδο του Αδάμ στον Παράδεισο¹⁵⁹ και αποδέκτης της Εντολής είναι μόνο ο πρώτος άνθρωπος (εικ.95), δηλαδή υπάρχει χρονική ανακολουθία σε σχέση με το κείμενο της Γενέσεως, αλλά και γενικότερη ασυμφωνία σε σχέση πάντα με το κείμενο της Γενέσεως, αφού γνωρίζουμε ότι ο Θεός έδωσε την εντολή και στους δύο Προπάτορες.

6. Ο Πειρασμός και η Παρακοή της Εντολής

Στην αμέσως επόμενη σκηνή βλέπουμε την Εύα να συνομιλεί με το φίδι (εικ. 97). Ο διάβολος μεταμορφωμένος στο πιο φρόνιμο ζώο του Παραδείσου σύμφωνα με τη Γένεση 3:1: *Ὁ δὲ ὄφις ἦν φρονιμώτατος πάντων τῶν θηρίων τῶν ἐπὶ τῆς γῆς, χρώματος λευκού, είναι τυλιγμένος γύρω από το δέντρο και απευθύνεται προς την Εύα. Ο διάβολος, που πάντα διαβάλλει και διαστρέφει τη σωστή γνώμη, πείραξε την Εύα ρωτώντας την για το απαγορευμένο δέντρο. Η σκηνή αποδίδει εικονογραφικά το χωρίο από τη Γένεση, όπου αναφέρεται ότι: *καὶ εἶδεν ἡ γυνὴ ὅτι καλὸν τὸ ξύλον εἰς βρώσιν καὶ ὅτι ἀρεστόν τοῖς ὀφθαλμοῖς ἰδεῖν καὶ ὠραῖόν ἐστι τοῦ κατανοῆσαι, καὶ λαβοῦσα ἀπὸ τοῦ καρποῦ αὐτοῦ ἔφαγε· καὶ ἔδωκε καὶ τῷ ἀνδρὶ αὐτῆς καὶ ἔφαγον* (Γένεσις 2:6). Στην παράστασή μας βλέπουμε την Εύα να στέκεται ακριβώς δίπλα από το Δέντρο, που προφανώς είναι το Δέντρο της Γνώσης του Καλού και του Κακού, και να έχει στραμμένη ολοκληρωτικά την προσοχή της στο φίδι. Η στάση του σώματος της Εύας είναι περίεργη: το κεφάλι είναι στραμμένο προς τα δεξιά, δηλαδή προς το κεφάλι του φιδιού, ο κορμός είναι μετωπικός, τα χέρια είναι ανοιχτά προς τον ὀρθιο Αδάμ, που βρίσκεται ακριβώς απέναντι από το φίδι στα αριστερά της Εύας, και με το αριστερό της χέρι πιάνει το χέρι του Αδάμ και φαίνεται να του δίνει κάτι, ενώ τα πόδια της βρίσκονται σε διασκελισμό, με το δεξί να προτάσσεται και να προχωρά προς τον Αδάμ. Να σημειωθεί ότι πάλι ανάμεσα στην Εύα και τον Αδάμ ο ζωγράφος τοποθετεί το Δέντρο της Γνώσης του Καλού και του Κακού. Με τον τρόπο αυτόν απόδοσης του σώματος της Εύας ο ζωγράφος πετυχαίνει να συμπτύξει και να ενοποιήσει δύο σκηνές, αυτήν του Πειρασμού και την άλλη της Παρακοής, τη στιγμή που και στις δύο το πρωταγωνιστικό πρόσωπο είναι η Εύα, ενώ ταυτόχρονα*

¹⁵⁹ Παπαευσταθίου 1999, σ. 242.

πετυχαίνει να εξοικονομήσει χώρο. Επιπλέον φαίνεται ότι παρά την έκπληξη και την περιέργειά της, η Εύα αμέσως αποφασίζει να παραβιάσει τη θεϊκή εντολή και με την ίδια ταχύτητα που πείθεται η ίδια, πείθει και τον Αδάμ να φάει από τον απαγορευμένο καρπό. Πίσω από την Εύα και τον Αδάμ το τοπίο είναι το ίδιο, όπως και στις άλλες σκηνές, δηλαδή λοφίσκοι με λουλούδια και δέντρα, ενώ το έδαφος είναι σταθερά πράσινο και το βάθος λευκό.

Η θέση της Εύας στα αριστερά του Δέντρου είναι συνηθισμένη μόνο στις σκηνές που περιορίζονται στον Πειρασμό της Εύας από το φίδι. Αντίθετα στη σκηνή της Παρακοής στα αριστερά του Δέντρου τοποθετείται ο Αδάμ και στα δεξιά η Εύα. Στη Μονή Φιλανθρωπικών (εικ. 98) οι δύο αυτές σκηνές διαφοροποιούνται, δηλαδή στη μία η Εύα παριστάνεται να αντιδρά στο πείραγμα του φιδιού και στη συνέχεια σε άλλη σκηνή να συνομιλεί με τον Αδάμ και να τον πείθει για την παράβαση της εντολής. Σε άλλα παραδείγματα, η Εύα κόβει από το Δέντρο τον καρπό και τον προτείνει στον Αδάμ, όπως και στην παράστασή μας – με τη διαφορά ότι η κοπή του καρπού δεν δίνεται – και με τον τρόπο αυτόν καθιστά υπεύθυνο του προπατορικού αμαρτήματος και τον Αδάμ. Αυτή η σκηνή απαντά πολύ νωρίς στην πρώιμη τέχνη των κατακομβών. Το ίδιο εικονογραφικό θέμα ήταν πολύ αγαπητό και στους ζωγράφους της Αναγέννησης, των οποίων τα πρότυπα υιοθετούν οι ζωγράφοι της Μεταβυζαντινής περιόδου, προσαρμόζοντάς τα στα δικά τους δεδομένα. Επίσης, όσον αφορά στο θέμα της απεικόνισης του φιδιού στην αρχική του μορφή, πριν τιμωρηθεί από τον Θεό να σέρνεται στη γη (Γένεσις 3:14), αυτό αποδίδεται περιελισσόμενο στο Δέντρο στη μορφή του ερπετού φιδιού. Πρόκειται για εικονογραφικό τύπο που συναντάται στην τέχνη των κατακομβών και στα χειρόγραφα.

7. Η Απόκρυψη των Πρωτόπλαστων

Στη συνέχεια της ιστορίας, οι Πρωτόπλαστοι μετά από τη διάπραξη της αμαρτίας προσπαθούν να αποφύγουν τον Θεό και να κρυφτούν, ενώ στο μεταξύ διανοίγονται οι οφθαλμοί τους και βλέπουν τη γύμνια τους, την οποία προσπαθούν να καλύψουν με φύλλωμα (εικ. 97). Η σκηνή αποδίδει εικονογραφικά το χωρίο της Γενέσεως (3:7): *καί διηνοίχθησαν οί ὀφθαλμοί τῶν δύο καί ἔγνωσαν ὅτι γυμνοί ᾗσαν καί ἔρραψαν φύλλα συκῆς καί ἐποίησαν ἑαυτοῖς περιζῶματα.*

Στην παράστασή μας βλέπουμε τον Αδάμ και την Εύα να βρίσκονται εκατέρωθεν του Δέντρου της Γνώσης, ο πρώτος όρθιος και η δεύτερη καθιστή. Ο

Αδάμ είναι όρθιος, σε διασκελισμό προχωρά προς την Εύα, ο κορμός του είναι μετωπικός και έχει στραμμένο το κεφάλι προς τα δεξιά προς τον Θεό, που του αποκαλύπτεται μέσα από ημικυκλικό τόξο που προβάλλει από τον ουρανό. Ο Αδάμ συνομιλεί με τον Θεό, γιατί έχει τα χέρια του σε στάση συνομιλίας και φορά περίζωμα που κρύβει τη γύμνια του. Το σώμα του είναι εκλεπτυσμένο, τα ανατομικά χαρακτηριστικά αποδίδονται εδώ καλύτερα και χρησιμοποιείται πάλι σκούρος προπλασμός με λευκές ψιμυθιές για την απόδοση των γυμνών μερών. Η Εύα είναι καθισμένη σε έναν καφετί λοφίσκο, έχει τους αγκώνες της λυγισμένους μπροστά στο στήθος, φορά περίζωμα για να κρύψει τη γύμνια της και έχει το βλέμμα της στυλωμένο μπροστά. Πάνω και στα δεξιά των Πρωτόπλαστων εικονίζεται ο Δημιουργός με τη μορφή πάλι του Χριστού - Λόγου, όπως φαίνεται από την επιγραφή που υπάρχει πάνω στο ημικυκλικό τόξο, που βρίσκεται στον ουρανό, από όπου προβάλλουν λευκές ακτίνες: *IC XC*. Ο Δημιουργός προβάλλει σε προτομή, φορά καφετί χιτώνα και κυανού χρώματος ιμάτιο, φέρει χρυσό φωτοστέφανο και απλώνει τα χέρια προς τον Αδάμ σε χειρονομία συνομιλίας. Αυτά που του λέει ο ζωγράφος τα αποδίδει σε επιγραφή στο λευκό βάθος του μισοκατεστραμμένου τοίχου και είναι τα εξής: *καὶ ἐκόλεσε Κύριος ὁ Θεὸς τὸν Ἀδὰμ καὶ εἶπεν αὐτῷ· Ἀδὰμ, ποῦ εἶ; (10) καὶ εἶπεν αὐτῷ· τῆς φωνῆς σου ἤκουσα περιπατοῦντος ἐν τῷ παραδείσῳ καὶ ἐφοβῆθην, ὅτι γυμνός εἰμι καὶ ἐκρύβην.* (Γένεσις, 3:9-10).

Η ίδια σκηνή αποδίδεται και στη Μονή Φιλανθρωπηνών (εικ. 98), αλλά εκεί ο Αδάμ και η Εύα κάθονται μετά από τη διάπραξη της αμαρτίας πάνω στα κλαδιά του Δέντρου, το οποίο τους κρύβει από την παρουσία του Θεού. Ακριβώς από κάτω παριστάνεται η σκηνή κατά την οποία η Εύα συνδιαλέγεται με τον Αδάμ και του προτείνει τα πονηρά σχέδια του όφεως – διαβόλου. Η διάπραξη της αμαρτίας δεν έχει συντελεστεί ακόμη και ακριβώς για αυτό οι Πρωτόπλαστοι δεν καλύπτουν τη γύμνια τους με φύλλωμα.

Πάντως, εικονογραφικά η παράσταση στην Τράπεζά μας είναι πλησιέστερη προς την ψηφιδωτή παράσταση του Αγίου Μάρκου στη Βενετία, όπου η σκηνή διαδραματίζεται χωρίς την προσθήκη του Δέντρου, με τους Πρωτόπλαστους να γεύονται το φρούτο, που η Εύα έκοψε και προσέφερε στον Αδάμ¹⁶⁰.

¹⁶⁰ Παπαευσταθίου 1999, σ.250-251.

Κατώτερη ζώνη

Οι σκηνές

1. Η Επιτίμηση των Πρωτόπλαστων

Στην αρχή της δεύτερης ζώνης τοποθετείται η σκηνή κατά την οποία ο Θεός επιπλήττει τους Πρωτόπλαστους (εικ. 99). Παρόλου που η παράσταση έχει πολλές φθορές είναι φανερό ότι στα αριστερά βρίσκεται ο Αδάμ σε στάση τριών τετάρτων. Με υψωμένη την κεφαλή προς τον Θεό, που προβάλλει από ψηλά μέσα από ημικυκλικό τόξο, συνομιλεί μαζί Του, όπως φαίνεται από τη στάση των χεριών του, από τα οποία το αριστερό είναι τεντωμένο μπροστά και το δεξί κάμπτεται. Ο προπλασμός είναι σκουρόχρωμος με λευκές ψιθυρίες σε συγκεκριμένα σημεία. Δίπλα στον Αδάμ, στραμμένη προς το μέρος του, εικονίζεται η Εύα, όρθια σε στάση τριών τετάρτων, με τα χέρια επίσης σε χειρονομία συνομιλίας. Φορά περίζωμα και τα πόδια της βρίσκονται σε διασκελισμό. Στα πόδια της βρίσκεται το φίδι – διάβολος, το οποίο με ανασηκωμένο το κεφάλι παρακολουθεί με ενδιαφέρον τη σκηνή που διαδραματίζεται. Και οι δυο Προπάτορες φαίνονται αμήχανοι και προβληματισμένοι, ο μιν Αδάμ κοιτάζει παρακλητικά τον Δημιουργό, η δε Εύα μοιάζει να απορεί για αυτό που βλέπει να συμβαίνει και γι' αυτό απευθύνεται προς τον Αδάμ. Ακριβώς ανάμεσα στα κεφάλια του Αδάμ και της Εύας τοποθετείται ένα ημικυκλικό τόξο, από το οποίο ξεκινούν ακτίνες και μέσα από το οποίο προβάλλει η μορφή του Δημιουργού. Ο Θεός έχει στραμμένο το πρόσωπό Του προς τον Αδάμ και με τεντωμένο το αριστερό Του χέρι τού δείχνει την έξοδο από τον Παράδεισο. Η στάση του χεριού του Δημιουργού δείχνει αυστηρότητα και αποφασιστικότητα. Φορά καφετί χιτώνα και ιμάτιο κυανού χρώματος. Πίσω από τον Αδάμ και την Εύα απλώνεται το Παραδείσιο τοπίο με τον καφετί και τον κυανού χρώματος λοφίσκο, ενώ τα δέντρα, που διαγράφονται αχνά, συμπληρώνουν την ομορφιά του τόπου.

Η σκηνή αυτή έχει απεικονιστεί και στη Μονή Φιλανθρωπινών (εικ. 98) αλλά τελείως διαφορετικά μια και εκεί οι Πρωτόπλαστοι, φορώντας δερμάτινους χιτώνες, κινούνται βιαστικά προς την έξοδο του Παραδείσου, θρηνώντας ντροπιασμένοι για την πράξη τους. Η παρουσία του Δημιουργού δηλώνεται εδώ με τριπλή δέσμη αχτίνων. Πιο κοντά στη δική μας παράσταση είναι η απεικόνιση του συγκεκριμένου θέματος στον κώδικα Parisinus graecus 923 (9^{ος} αιώνας), όπου ο Αδάμ και η Εύα στέκουν όρθιοι, σε στάση δέησης και αμηχανίας συγχρόνως και κοιτάζουν ικετευτικά προς το μέρος, από όπου προβάλλει το χέρι του Δημιουργού. Αυτό που δεν έχει

εντοπιστεί είναι το μνημείο – κλειδί, που θα επέτρεπε να συνδέσουμε την εικονογραφική παράδοση της μικρογραφίας του 9^{ου} αιώνα με εκείνη της τοιχογραφίας των αρχών του 17^{ου} αιώνα στην Τράπεζα της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς.

2. Η Έξωση των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο και ο Θρήνος τους

Η Παρακοή των Πρωτόπλαστων συνεχίζεται με την Έξωσή τους από τον Παράδεισο (εικ. 100). Μπροστά από το τιμωρημένο ζευγάρι τοποθετείται η Πύλη του Παραδείσου, που ορίζει συμβατικά το πριν και το μετά, τη ζωή εντός και τη ζωή εκτός του Παραδείσου, και ταυτόχρονα τον καθιστά απροσπέλαστο με την τοποθέτηση των Χερουβείμ εμπρός της, σύμφωνα με το κείμενο της Γενέσεως (3:24): *καὶ ἐξέβαλε τὸν Ἀδὰμ καὶ κατώκισεν αὐτὸν ἀπέναντι τοῦ παραδείσου τῆς τρυφῆς καὶ ἔταξε τὰ Χερουβείμ καὶ τὴν φλογίνην ρομφαίαν τὴν στρεφομένην φυλάσσειν τὴν ὁδὸν τοῦ ξύλου τῆς ζωῆς*. Η σκηνή αναφέρεται στον δοξαστικό Ὑμνο που ψάλλεται στον Εσπερινό της Κυριακής της Τυροφάγου: *Ἐκάθισεν Ἀδὰμ ἀπέναντι τοῦ Παραδείσου καὶ τὴν ἰδίαν γύμνωσιν θρηνῶν ὠδύρετο...*¹⁶¹

Ένα καφετί χρώματος, εξαπτέρυγο Χερουβείμ είναι τοποθετημένο κατ' ἐνώπιον στην Πύλη του Παραδείσου, την οποία καλύπτει σχεδόν τελείως με τα φτερά του. Στο πρόσωπό του υπάρχει μια απροσδιόριστη λύπη, ατενίζει πέρα και μακριά, ενώ τα πόδια του πατούν σταθερά πάνω στο κατώφλι μαρμάρινων βαθμίδων που διατάσσονται προς τα δεξιά, οδηγώντας το βλέμμα μας προς τη σκηνή της Εκδίωξης. Κρατά στα χέρια του πύρινη ρομφαία με την οποία απαγορεύει την είσοδο στην Πύλη, που αποκαλύπτει έναν διάδρομο ο οποίος έτσι όπως είναι σχεδιασμένος - με την προοπτική του βάθους - δίνει την αίσθηση της εισόδου και όχι της εξόδου. Προφανώς είναι ο διάδρομος που διάβηκαν πριν από λίγο οι Πρωτόπλαστοι, που τώρα κάθονται δίπλα και τον ατενίζουν περίλυποι και τον οποίο θα διαβεί πρώτος, όταν έρθει το πλήρωμα του χρόνου, ο νέος Αδάμ, ο Χριστός. Η Πύλη αυτή επιπλέον φέρει επίστεψη, πάνω στην οποία είναι σχεδιασμένο ένα ημικύκλιο, και απολήγει σε τέσσερα μικρά πυργοειδή κτίσματα.

Η τοποθέτηση του Χερουβείμ στην Πύλη του Παραδείσου αποτελεί σύνηθες εικονογραφικό στοιχείο το οποίο συναντάται και στη Μονή Φιλανθρωπηνών (εικ. 101), μόνο που εδώ δεν υπάρχει η φλόγινη ρομφαία. Κοινό εικονογραφικό στοιχείο

¹⁶¹ Μέγας Ιερός Συνέκλημος 1959, σ. 330.

με την εξεταζόμενη τοιχογραφία είναι οι μαρμάρινες βαθμίδες και ο τρόπος που αυτές είναι τοποθετημένες, ώστε να οδηγούν το βλέμμα του θεατή προς την Εκδίωξη των Πρωτοπλάστων, ενώ το Χερουβεΐμ αποδίδεται μετωπικά. Στην ψηφιδωτή παράσταση στον Άγιο Μάρκο της Βενετίας ο τρόπος απόδοσης της Πύλης του Παραδείσου ως ανοιχτής στεγασμένης πύλης με τοξωτή επίστεψη, από όπου διέρχονται οι Πρωτόπλαστοι, καθώς ο Θεός τους οδηγεί έξω από τον Παράδεισο (εικ. 102) συμφωνεί με τη δική μας τοιχογραφία. Παρόμοια απόδοση του Χερουβεΐμ έχουμε και στον Άγιο Νικόλαο Αναπαυσά στα Μετέωρα, όπου σε σκηνή από τη Δευτέρα Παρουσία στις τοιχογραφίες του νάρθηκα εικονίζεται ένα εξαπτέρυγο Χερουβεΐμ μπροστά από Πύλη, όμοιο σε όλα με αυτό της εξεταζόμενης Τράπεζας (εικ. 103). Αλλά και στη Μονή των Αγίων Τεσσαράκοντα στα Λακωνικά Χρύσαφα, όπου εικονογραφούνται κεφάλαια από τη Γένεση, ο ζωγράφος Γεώργιος Μόσχος έχει μετατρέψει σε κτήριο τη Θύρα του Παραδείσου¹⁶² (εικ. 104).

Ακριβώς απέναντι από την Πύλη του Παραδείσου πάνω σε βράχο κάθονται περίλυποι οι δύο Πρωτόπλαστοι και κοιτάζουν νοσταλγικά τον Παράδεισο από τον οποίο πριν από λίγο εξορίστηκαν. Το τοπίο είναι εντελώς διαφορετικό τώρα: ένας ψηλός κοκκινωπός βράχος υψώνεται απέναντι από την Πύλη του Παραδείσου, πάνω στον οποίο φυτρώνουν ελάχιστα φυτά. Καμιά σχέση δεν έχει η εικόνα αυτή του άνυδρου και ξερού τόπου με την πλούσια βλάστηση και τη ζωντάνια του Παραδείσου.

Πιο κοντά στην Πύλη του Παραδείσου εικονίζεται η Εύα, ίσως γιατί αυτή πρώτη παρασύρθηκε στην αμαρτία. Κάθεται πάνω στον βράχο φορώντας τον κυανό δερμάτινο χιτώνα με τον οποίον έντυσε ο Θεός τους Πρωτοπλάστους, όταν βγήκαν από τον Παράδεισο, σύμφωνα με τη Γένεση (3: 21): *Καί ἐποίησε Κύριος ὁ Θεός τῷ Ἀδάμ καί τῇ γυναικί αὐτοῦ χιτῶνας δερματίνους*. Έχει υψωμένο το δεξί της χέρι με το οποίο δείχνει προς την Πύλη, την οποία κοιτάζει επίμονα και αμήχανα, όπως φαίνεται από το ελαφρώς ανασηκωμένο αριστερό της φρύδι. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της είναι φτιαγμένα με ιδιαίτερη χάρη και μαεστρία: μεγάλα μάτια, μακριά, λεπτή μύτη, λεπτά χείλη, πυκνά μαύρα μαλλιά κι όλα αυτά δοσμένα με σκούρο προπλάσμο, που φωτίζεται στο μέτωπο, στα μάγουλα και στο πηγούνι. Ο κορμός, παρά το γεγονός ότι παρουσιάζεται σε στάση τριών τετάρτων, είναι

¹⁶² Τσέλιγκα – Αντουράκη 2010, σ. 514.

καλοσχηματισμένος, καθώς διαγράφονται τα ανατομικά χαρακτηριστικά, ενώ τα δάχτυλα των χεριών και των ποδιών είναι σχεδιασμένα με λεπτότητα και χάρη. Με παρόμοια λεπτότητα είναι σχεδιασμένα και τα χαρακτηριστικά του προσώπου του Αδάμ που κάθεται δίπλα στην Εύα, με τη διαφορά ότι υπάρχει μεγαλύτερη εκφραστικότητα στο πρόσωπό του, πράγμα που επιτυγχάνεται χάρη στα ελαφρώς συνοφρυωμένα φρύδια του. Ο Αδάμ κάθεται και αυτός σε στάση τριών τετάρτων, και ακουμπά την παλάμη του δεξιού του χεριού πάνω στο δεξί του μάγουλο σε ένδειξη θρήνου για την απώλεια του Παραδείσου. Το αριστερό του χέρι είναι υψωμένο κατά τρόπο που η παλάμη του είναι κάθετη στον βραχίονα, χειρονομία, που θυμίζει στάση μαρτύρων, η οποία όμως εδώ λειτουργεί ως ένδειξη συνομιλίας με την Εύα. Φορά κι αυτός δερμάτινο χιτώνα κιτρινωπού χρώματος, ο οποίος φωτίζεται από λεπτές ψιμυθιές. Η απεικόνιση του Αδάμ και της Εύας εδώ αποτελούν, χωρίς αμφιβολία, μια από τις καλύτερες στιγμές του ζωγράφου.

Η εκδίωξη των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο απαντά εκτός από τη Μονή των Φιλανθρωπηνών και τη Μονή των Αγίων Τεσσαράκοντα και σε φορητές εικόνες και σε εικονογραφημένα χειρόγραφα, σε τρία έργα του Γεωργίου Κλόντζα και συγκεκριμένα στο τρίπτυχο του Ινστιτούτου Βενετίας (εικ. 105), στο τρίπτυχο της οικογένειας Spada (εικ. 106) και στη μικρογραφία από τον κώδικα του επισκόπου Μεθοδίου (εικ. 107) της Μαρκιανής βιβλιοθήκης της Βενετίας, σε πίνακα του Θεόδωρου Πουλάκη με το *Επί σοι Χαίρει*, που βρίσκεται στο Μουσείο Μπενάκη (εικ. 108), καθώς και σε εικόνα του Γεωργίου Καστροφύλακα στον ναό του Αγίου Μηνά Ηρακλείου (εικ. 109)¹⁶³.

Όμως κανένα από τα παραπάνω παραδείγματα δεν σχετίζεται άμεσα με την τοιχογραφία στον Άγιο Παντελεήμονα, ακριβώς γιατί ο ζωγράφος μας δεν απεικονίζει τη σκηνή της Έξωσης, αλλά τοποθετεί την Πύλη του Παραδείσου με το Χερουβείμ και τους Πρωτόπλαστους απέξω, πάνω σε βράχο, δηλαδή ουσιαστικά απεικονίζει τον Θρήνο των Πρωτόπλαστων για την εξορία τους από τον Παράδεισο. Βέβαια, το πιο πιθανό είναι η σκηνή της εξορίας να περιγραφόταν στο τμήμα της τοιχογραφίας που έχει χαθεί, γιατί μετά από την επίπληξη των Πρωτοπλάστων - που είναι η ακριβώς προηγούμενη σκηνή - διακρίνεται πάλι ένα ημικυκλικό τόξο ψηλά στον ουρανό, προφανώς ο Δημιουργός. Ο Δημιουργός λογικά θα διέταζε την έξοδο των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, αφού λίγο πριν την Πύλη, εσωτερικά του

¹⁶³ Τσέλιγκα-Αντουράκη 2010, σ. 514.

Παραδείσου, διακρίνεται πάλι μια μορφή με στραμμένο το πρόσωπο προς τα μέσα, που μάλλον πρέπει να ήταν ο Αδάμ.

Αυτή η σκηνή του Θρήνου των Πρωτόπλαστων απεικονίζεται και στη Μονή Φιλανθρωπηνών (εικ. 110). Και σ' αυτήν οι δύο Πρωτόπλαστοι κάθονται σε βραχώδες, γυμνό τοπίο, φορούν προβιά και είναι στραμμένοι κατά τρία τέταρτα. Εδώ προηγείται ο Αδάμ ο οποίος τείνει ικετευτικά τα χέρια του προς το σημείο που βρίσκεται ο Παράδεισος, ενώ η Εύα ακουμπά περίλυπη και σκεπτική το κεφάλι της στο δεξί της χέρι. Η παράσταση αυτή ταιριάζει περισσότερο με τη δική μας σκηνή και εικονογραφικά και τεχνοτροπικά. Η μοναδική διαφορά διαπιστώνεται στη σειρά των προσώπων και στις χειρονομίες: ό, τι κάνει η Εύα στην τοιχογραφία της Μονής Φιλανθρωπηνών το κάνει ο Αδάμ στην Τράπεζα της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος. Η σκηνή αυτή έχει επίσης κοντινό παράλληλό της την παράσταση στη Μονή Δοχειαρίου στο Άγιον Όρος (εικ. 92). Επίσης, την ίδια έκφραση που έχει ο Αδάμ στη σκηνή αυτή την έχει η Εύα στην ψηφιδωτή παράσταση στην Capella Palatina, όπου παρακολουθεί τον Αδάμ να σκάβει μπροστά της στην άγονη γη (εικ. 111).

3. Ο Άγγελος διδάσκει στους Πρωτόπλαστους την καλλιέργεια της γης

Στην αμέσως επόμενη σκηνή (εικ. 112) κυριαρχούν τρεις μορφές: ο Άγγελος, ο Αδάμ και η Εύα. Η σκηνή αποδίδει εικονογραφικά τη στιγμή κατά την οποία ο αρχάγγελος Μιχαήλ δίδαξε στους Πρωτόπλαστους την καλλιέργεια της γης κατ' εντολή του Θεού. Στην *Αποκάλυψιν Μωυσέως* ή στην *Διήγησιν και πολιτεία Αδάμ και Εύας* αναφέρεται ότι ο Θεός με τον αρχάγγελο Μιχαήλ έστειλε διάφορους σπόρους στον Αδάμ και ο Μιχαήλ έδειξε στον Αδάμ *πώς νά εργάζεται καί νά καλλιεργή τό έδαφος, ώστε οί σπόροι νά φέρουν καρπόν*¹⁶⁴.

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ, εικονίζεται αριστερά, σε στάση τριών τετάρτων, να προχωρά προς τον Αδάμ και να υψώνει τα χέρια του· το δεξί είναι σε κίνηση ευλογίας και το αριστερό σε χειρονομία συνομιλίας. Φορά χιτώνα κυανού χρώματος και ιμάτιο χρώματος κόκκινου – κεραμιδί και σημείο στο δεξί βραχίονα. Τα φτερά του απλώνονται μεγαλόπρεπα στην πλάτη του, ενώ στην καλοκαμωμένη κόμη του φέρει λευκή ταινία. Ο προπλασμός του προσώπου του, όπως και των υπόλοιπων γυμνών μερών του σώματός του, είναι σκουρόχρωμος ενώ κάποια σημεία φωτίζονται με

¹⁶⁴ Κουκιάρης 1987, σ. 39.

λευκό χρώμα. Έχει αποδοθεί με χάρη, τα χαρακτηριστικά του είναι λεπτοκαμωμένα και αποπνέουν ευγένεια.

Δίπλα στον αρχάγγελο, σε θέση τριών τετάρτων στέκεται ο Αδάμ, ο οποίος φορά κοντό χιτώνα βυσσινί χρώματος και κρατά με τα δυο του χέρια λισγάρι, το οποίο βυθίζει στη γη, ωθώντας το με το αριστερό πόδι και πιέζοντάς το με τα χέρια. Έχει στραμμένο το πρόσωπό του προς τον αρχάγγελο, τον οποίο φαίνεται να ακούει προσεκτικά. Ο σχεδιασμός των χαρακτηριστικών είναι όμοιος με αυτόν του αρχαγγέλου, ενώ δεν φέρει υποδήματα στα πόδια. Δίπλα στον Αδάμ στέκεται η Εύα με χαμηλωμένο βλέμμα και στρέφεται κατά τα τρία τέταρτα προς τον αρχάγγελο και τον Αδάμ, που συνομιλούν μεταξύ τους. Φορά κοντό χιτώνα πράσινου χρώματος, είναι ανυπόδητη και κρατά με τα δυο της χέρια ένα είδος ρόκας. Στο κεφάλι φέρει ταινία, ενώ τα χαρακτηριστικά του προσώπου της είναι λεπτοκαμωμένα και αποδίδονται με σκούρο προπλασμό και τονισμένα λευκά σημεία, όπως και των άλλων δύο προσώπων. Και τα τρία πρόσωπα πατούν πάνω σε πράσινο έδαφος, στο βάθος απλώνεται βραχώδες τοπίο που φέρει βλάστηση, ενώ ανάμεσα στα βράχια της πρώτης αυτής σκηνής και τα βράχια της δεύτερης, που αποτελούν το βάθος για την επόμενη σκηνή, υπάρχει επιγραφή, η ανάγνωση της οποίας δεν είναι δυνατή λόγω φθοράς.

Σ' ένα από τα εικοσιτέσσερα διάχωρα της ορειχάλκινης θύρας του Ναού της Γεννήσεως της Θεοτόκου στη Ρωσία, στο Suzdal, εικονίζεται επίσης, περίπου κατά τον ίδιο τρόπο, η σκηνή του αγγέλου που διδάσκει τους Πρωτόπλαστους την καλλιέργεια της γης¹⁶⁵ και χρονολογείται λίγο μετά το 1230 (εικ. 113). Και εδώ δηλαδή αριστερά εικονίζεται ο αρχάγγελος Μιχαήλ να δείχνει στον Αδάμ τον τρόπο καλλιέργειας της γης. Οι μορφές στο διάχωρο του Suzdal είναι ενδεδυμένες με τρόπο παρόμοιο με αυτόν που συναντούμε και στην υπό εξέταση παράσταση. Επίσης, ο Αδάμ κρατά και εδώ με τα δυο του χέρια το φτυάρι και το βυθίζει στη γη με το αριστερό του πόδι. Διαφορετικός είναι μόνο ο τρόπος που η Εύα κάθεται πάνω σε πέτρα και κρατά το παιδί στην αγκαλιά της¹⁶⁶.

4. Ο Αδάμ καλλιεργεί τη γη

Σύμφωνα με τη ρήση του Θεού (Γένεσις 3:17-19) : *τῷ δὲ Ἀδὰμ εἶπεν ὅτι ἡκουσας τῆς φωνῆς τῆς γυναικὸς καὶ ἔφαγες ἀπὸ τοῦ ξύλου, οὗ ἐνετειλάμην σοι τούτου*

¹⁶⁵ Κουκιάρης 1987, σ. 56-57.

¹⁶⁶ Κουκιάρης 1987, σ. 163.

μόνου μὴ φαγεῖν, ἀπ' αὐτοῦ ἔφαγες, ἐπικατάρατος ἢ γῆ ἐν τοῖς ἔργοις σου· ἐν φαγῇ αὐτὴν πάσας τὰς ἡμέρας τῆς ζωῆς σου· (18) *ἀκάνθας καὶ τριβόλους ἀνατελεῖ σοι, καὶ φαγῇ τὸν χόρτον τοῦ ἀγροῦ.* (19) *ἐν ἰδρῶτι τοῦ προσώπου σου φαγῇ τὸν ἄρτον σου, ἕως τοῦ ἀποστρέψαι σε εἰς τὴν γῆν, ἐξ ἧς ἐλήφθης, ὅτι γῆ εἶ καὶ εἰς γῆν ἀπελεύσῃ.* Δηλαδή για να μπορέσει ο Αδάμ να ζήσει εκτός του Παραδείσου θα πρέπει ν' αρχίσει να κοπιάζει σωματικά (εικ. 112). Απεικονίζεται λοιπόν εδώ, ως συνέχεια της προηγούμενης σκηνής, να κρατά με τα δυο του χέρια δικέλλι, που στερεώνεται σε μακρύ ξύλο και το οποίο βυθίζει στη γη με το αριστερό του πόδι. Φορά κοντό χιτώνα καφεκόκκινο, ο οποίος δένει πάνω από το δεξί του ώμο και αφήνει ακάλυπτο ένα μέρος του στέρνου, ένδειξη της άσκησης σωματικού έργου. Στο καλοσχηματισμένο, με σκούρο προπλάσμο και φωτεινά σημεία, πρόσωπό του διαγράφεται ένα αμυδρό χαμόγελο και υπάρχει μια έκφραση ικανοποίησης. Την ίδια έκφραση ικανοποίησης, που δηλώνεται μ' ένα επίσης απροσδιόριστο χαμόγελο, έχει και το πρόσωπο της Εύας που στέκεται δίπλα του. Η Εύα, όπως και ο Αδάμ, είναι στραμμένη κατά τα τρία τέταρτα, φορά κοντό χιτώνα πράσινου χρώματος και φέρει στην κεφαλή λευκό μαντήλι, που δένεται στο πίσω μέρος μαζί με την κυματιστή της κόμη. Κρατά στο αριστερό της χέρι ρόκα, ενώ το δεξί κρέμεται χαλαρά. Με εξαίρεση τη μικρή αδεξιότητα του ζωγράφου στην απόδοση του αριστερού της ποδιού, που είναι λίγο χοντροκομμένο, η Εύα έχει γενικά αποδοθεί με λεπτότητα, πράγμα ιδιαίτερα εμφανές στην απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου της. Και οι δύο πατούν πάνω σε πράσινο κάμπο, ενώ πίσω τους διαγράφεται ένα βραχώδες, γυμνό τοπίο. Στο βάθος της παράστασης υπάρχει μια αρκετά φθαρμένη επιγραφή, από την οποία διακρίνονται μόνο κάποια γράμματα και η οποία θα αναφερόταν στο χωρίο από τη Γένεση, που παραθέσαμε παραπάνω.

Η ίδια σκηνή της καλλιέργειας της γης από τον Αδάμ απεικονίζεται και στη Μονή Φιλανθρωπινών (εικ. 110), μόνο που εδώ ο Αδάμ εμφανίζεται να οργώνει τη γη, σπρώχνοντας το αλέτρι που σέρνουν δύο βόδια, απόδοση που συνιστά ιδιαιτερότητα του ζωγράφου, αφού στα πιο πολλά μνημεία που παριστάνεται η συγκεκριμένη σκηνή ο Αδάμ εικονίζεται να σκάβει με δικέλλι ή τσαπί τη γη. Για παράδειγμα στην Capella Palatina (εικ. 114) ο Αδάμ εικονίζεται, να σκάβει στη γη και να τον παρακολουθεί η Εύα, όπως και στην παράσταση στην Τράπεζα της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος.

5. Η Γέννηση του Κάιν

Η σκηνή της Γέννησης του Κάιν (εικ. 112) υιοθετεί το εικονογραφικό σχήμα της Γέννησης της Παναγίας, όσον αφορά στη διάταξη των μορφών. Πάνω σε στρώμα, χρώματος κυανού, η Εύα ντυμένη με κόκκινο μακρύ χιτώνα, ιμάτιο και μαφόριο, κοιτάζει ήρεμα τον Αδάμ, που κάθεται ακριβώς απέναντί της. Φορά και αυτός χιτώνα και ιμάτιο και κρατά στα χέρια του ένα σπαργανωμένο μωρό, που το σηκώνει σαν να το δείχνει στον θεατή. Οι πρωτόπλαστοι εδώ αποδίδονται με τρόπο διαφορετικό από εκείνον στις προηγούμενες σκηνές, ακολουθώντας την απεικόνιση μορφών από ευαγγελικές σκηνές. Για παράδειγμα, ο Αδάμ θυμίζει τον Ζαχαρία στη σκηνή της Γέννησης του Προδρόμου με τα κοντά του μαλλιά και το στήσιμο του σώματός του, ενώ η Εύα θυμίζει πάρα πολύ την Παναγία. Προφανώς, ο ζωγράφος εδώ ήθελε να τονίσει την ιδιότητα της Εύας ως μητέρας και απεικόνισε την Εύα με τον τρόπο που απεικονίζεται η Παναγία. Με τον τρόπο αυτό δήλωνε ότι η Παναγία ως νέα Εύα θα γεννήσει τον νέο Αδάμ, τον Χριστό, και έτσι θα διορθωθεί το αμάρτημα της Εύας και θα ανοίξει ο δρόμος για την είσοδο των ανθρώπων προς τον Παράδεισο, που είχε κλείσει εξαιτίας του προπατορικού αμαρτήματος. Η σκηνή συμπληρώνεται με την τοποθέτηση ενός καταπράσινου δέντρου, που βρίσκεται ανάμεσά τους και πάνω στον βράχο, όπου είναι τοποθετημένοι και οι δύο. Πίσω στο πρασινογάλαζο βάθος υπάρχει μισοσβησμένη επιγραφή: [ΑΔΑΜ ΔΕ ΕΓΝΩ ΕΥ]ΑΝ ΤΗΝ ΓΥΝ[ΑΙΚΑ ΑΥΤΟΥ, ΚΑΙ]ΣΥΛΑΒΟΥ[ΣΑ ΕΤΕΚΕ] ΚΑΪΝ (Γένεσις 4:1).

Η παράστασή μας θυμίζει έντονα την παράσταση της ίδιας σκηνής στη Μονή Φιλανθρωπηνών με μόνη διαφορά την απεικόνιση δύο βρεφών εκεί, το ένα που κρατά ο Αδάμ και το άλλο που βρίσκεται σε δεύτερο πλάνο, μέσα σε υφασμάτινη «φάτνη»¹⁶⁷ (εικ. 110).

6. Η σκηνή του Ανελεήμονος Θανάτου

Στη νότια πλευρά της εισόδου, κάτω ακριβώς από την κτητορική επιγραφή βρίσκεται η εσχατολογικού περιεχομένου σκηνή του Ανελεήμονος Θανάτου, η οποία αποδίδεται σε μονοχρωμία (εικ. 115). Η σκηνή αυτή σχετίζεται άμεσα με το προπατορικό αμάρτημα, που απεικονίζεται, όπως είδαμε στις δύο ζώνες του ανατολικού τοίχου που προηγούνται. Στην παράσταση εικονίζεται μια ανθρώπινη σκελετωμένη μορφή να πατά πάνω σε ανοικτή σαρκοφάγο, μέσα στην οποία

¹⁶⁷ Παπαευσταθίου 1999, σ. 255.

διακρίνονται ανθρώπινοι σκελετοί. Πάνω από τη σαρκοφάγο, αριστερά και δεξιά από τη σκελετωμένη μορφή, διακρίνονται πέντε ανθρώπινες μορφές, τρεις γυναίκες και δύο άνδρες, που θρηνούν. Η σκελετωμένη μορφή, της οποίας το πρόσωπο δεν σώζεται, λόγω της φθοράς του τοίχου στο σημείο αυτό, κρατά στο δεξί χέρι ένα δρεπάνι και στο αριστερό ένα τόξο. Από τον αριστερό μηρό της κρέμεται μια φαρέτρα για τα βέλη, ενώ από το σημείο αυτό ξεκινά και η λαβή του σπαθιού, που τοποθετείται στο πίσω μέρος του αριστερού μηρού. Δύο λοφίσκοι ανισόπεδοι διακρίνονται στο πίσω μέρος της παράστασης, καθώς το μπροστινό καταλαμβάνει μία ορθογώνια παραλληλόγραμμη σαρκοφάγος, μέσα στην οποία βρίσκονται ανακατεμένα τμήματα ανθρώπινων σκελετών.

Στα αριστερά της σκελετωμένης μορφής (δεξιά προς τον θεατή) βρίσκονται δύο γυναικείες μορφές που θρηνούν. Η πρώτη είναι γονατισμένη, έχει το βλέμμα στραμμένο προς τη σαρκοφάγο και τα χέρια υψωμένα σε δέηση. Η δεύτερη μορφή βρίσκεται χαμηλότερα από την πρώτη, έχει στραμμένη την κεφαλή προς την πρώτη μορφή και τα χέρια σταυρωμένα μπροστά στο στήθος. Και οι δύο μορφές είναι ενδεδυμένες με μοναστικά ρούχα και έχουν καλυμμένες τις κεφαλές.

Στα δεξιά της σκελετωμένης μορφής (αριστερά για τον θεατή) βρίσκονται δύο άνδρες και μία γυναίκα. Ο άνδρας που βρίσκεται πιο κοντά στη σκελετωμένη μορφή έχει γενειάδα και καπέλο, έχει γύρει προς τη σαρκοφάγο και ακουμπά τα χέρια πάνω σ' αυτήν. Δίπλα σ' αυτόν βρίσκεται μια γυναίκα με κοντά μαλλιά και καπέλο, η οποία έχει στραμμένη την κεφαλή προς τις δύο μορφές, που βρίσκονται στα αριστερά της σκελετωμένης μορφής. Ο δεύτερος άνδρας, ακριβώς πίσω από τις δύο προηγούμενες μορφές, έχει γενειάδα και καπέλο με ψηλό γείσο, είναι γονατισμένος και στραμμένος προς τη σκελετωμένη μορφή, προς την οποία απλώνει και τα δύο χέρια σε στάση δέησης.

Στα αριστερά της σκελετωμένης μορφής, δίπλα από το τόξο υπάρχει μια επιγραφή στην οποία διαβάζουμε σε κεφαλαιογράμματα γραφή τα εξής: ΑΝΘΡΩΠΟΙ ΜΗ ΘΑΥΜΑΖΕΤΕ ΞΕΥΡΟΝΤΑ' Τ' ΕΙΜ' ΕΧΘΡΟΣ CAC Κ' Η[ΜΕΡΑ ΝΥΚΤΑ ΠΑΝΤΟΤΕ ΔΕΝ ΛΕΙΠΩ ' Χ ΤΟ ΠΛΕΥΡΟ CAC, ΜΕ ΠΑΝΤΑ ΤΡΟ]ΠΟΝ [ΘΕΛΟΝΤΑ ' Χ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟΝ ΝΑ C]ΑC ΒΓΑΛΩ, ' ΤΙ [ΑΥΤΟΥ] 'ΟΠΟΥ Κ'ΕΙΤΟΝΤΕ ΚΕ ΑΥΤΟΙ ΒΙΑΖΟΜΑΙ ΝΑ CAC ΒΑΛΟ' ΟΥΤΟC ΓΑΡ ΕΝΙ ΠΡΟΣΤΑΓΜΑ ΚΑΙ ΟΡΙΣΜΟC ΚΥΡΙΟΥ ΔΙΑ ΤΗΝ ΠΛΑΝΗΝ ΤΟΥ ΑΔΑΜ ΚΑΙ ΔΟΛΟΝ ΤΟΥ ΘΗΡΙΟΥ.

Η συγκεκριμένη παράσταση από νωρίς είχε προσελκύσει το ενδιαφέρον των ερευνητών, οι οποίοι είχαν εσφαλμένα ταυτίσει τη σκηνή με τον θρήνο του αββά Σισώη μπροστά στον τάφο του Μ. Αλεξάνδρου¹⁶⁸. Όμως η παράσταση αυτή απεικονίζει τον Ανελεήμονα Θάνατο και αντιγράφει χαρακτηριστικό, που κοσμούσε το στιχούργημα του Ζακυνθυνού Γιούστου Γλυκύ με τον τίτλο *Πένθος θανάτου, ζωής μάταιον και προς Θεόν επιστροφή* στις εκδόσεις των ετών 1528 και 1543¹⁶⁹. Μάλιστα το στιχούργημα αυτό τελειώνει με τους στίχους (στ. 627-632): *Ἄνθρωποι, μή θαυμάζετε, ξεύροντα τ' εἴμ' ἐχθρός σας / κ' ἡμέρα – νύκτα πάντοτε δέν λείπω ἄ τό πλευρό σας, / μέ πάντα τρόπον θέλοντα ἄ τόν κόσμον νά σᾶς βγάλω, / ' τι αὐτοῦ ὁποῦ κείνται καί αὐτοί βιάζομαι νά σᾶς βάλω./ Οὕτως γάρ ἐνι πρόσταγμα καί ὀρισμός Κυρίου, / διά τήν πλάνην τοῦ Ἀδάμ καί δόλον τοῦ θηρίου*¹⁷⁰. Αυτοί ακριβώς οι στίχοι αντιγράφονται από τον ζωγράφο της δικής μας παράστασης. Συνεπώς, ο ζωγράφος μας πρέπει να γνώριζε το συγκεκριμένο στιχούργημα, αντέγραψε τους στίχους αυτούς και επηρεάστηκε στην απόδοση της παράστασης και από το χαρακτηριστικό, που το κοσμούσε, ακριβώς επειδή υπάρχουν πολλές ομοιότητες ανάμεσα σε αυτά τα δύο.

Συγκεκριμένα στο χαρακτηριστικό που κοσμούσε το στιχούργημα του Γιούστου Γλυκύ στην έκδοση του 1528 (εικ. 116) και του 1543¹⁷¹ (εικ. 117) υπάρχει επίσης η σκελετωμένη μορφή του Χάρου, που πατά πάνω σε μια ανοιχτή σαρκοφάγο. Η μορφή του θανάτου κυριαρχεί στον χώρο, καθώς είναι ψηλότερη από τα στοιχεία που περιβάλλουν και συμπληρώνουν το τοπίο, τόσο τα έμψυχα (τους ανθρώπους που θρηνούν δίπλα από τη σαρκοφάγο), όσο και τα άψυχα (τους μικρούς λοφίσκους, τους θάμνους, ακόμη και το δέντρο, που βρίσκεται στα δεξιά της μορφής). Στο μηρό της σκελετωμένης μορφής στα αριστερά κρέμεται ένα μεγάλο ξίφος και μια θήκη για τα βέλη. Η μορφή κρατά στο δεξί της χέρι ένα τεράστιο δρεπάνι και στο αριστερό της ένα τόξο, στο κέντρο του οποίου βρίσκονται στερεωμένα δύο βέλη. Στην παράσταση της Τράπεζας δεν γνωρίζουμε αν όντως το τόξο είχε πάνω του δύο βέλη, ούτε αν το δρεπάνι ήταν τόσο μεγάλο, αλλά κι εδώ η μορφή δεσπόζει στον χώρο, μόνο που το κεφάλι φαίνεται να ήταν λίγο διαφορετικό, καθώς μάλλον δεν ήταν νεκροκεφαλή, αλλά μορφή που είχε μαλλιά και είχε στραμμένη την κεφαλή προς τα δεξιά.

¹⁶⁸ Koumoulides-Walter 1975, σ. 12 και Αγραφιώτης 1989, σ. 68.

¹⁶⁹ Παπαγεωργίου 2006, σ. 269.

¹⁷⁰ Ζώρα 1970, σ. 83.

¹⁷¹ Ζώρα 1970, πιν. Γ', Δ'.

Αριστερά της σκελετωμένης μορφής (δεξιά για τον θεατή), στο χαρακτηριστικό, βρίσκονται τέσσερις μορφές: μία ανδρική και τρεις γυναικείες. Η πρώτη, η ανδρική, βρίσκεται στη στενή πλευρά της σαρκοφάγου και την κρατά με τα δύο του χέρια, καθώς σκύβει πάνω της. Η πρώτη γυναικεία μορφή με το αριστερό της χέρι κρατά το φέρετρο και ακουμπά το δεξί στη δεξιά παρειά του προσώπου της. Η επόμενη μορφή έχει τα χέρια υψωμένα και η τελευταία, που βρίσκεται πιο κοντά στον Χάρο, έχει χαμηλωμένο το βλέμμα, στραμμένη την κεφαλή προς τα αριστερά και σταυρωμένα τα χέρια. Οι δύο τελευταίες μορφές του χαρακτηριστικού μοιάζουν πολύ με αυτές της παράστασής μας και στον τρόπο ένδυσης και στη στάση του σώματος και στην έκφρασή τους. Οι δύο πρώτες μορφές του χαρακτηριστικού λείπουν από την παράστασή μας, ίσως λόγω έλλειψης χώρου.

Στα δεξιά της σκελετωμένης μορφής (αριστερά για τον θεατή), στο χαρακτηριστικό, βρίσκονται τέσσερις μορφές, τρεις ανδρικές και μία γυναικεία. Η πρώτη ανδρική - η πιο κοντινή στη σκελετωμένη μορφή - έχει νεανικό πρόσωπο, με λυπημένη έκφραση, μαλλιά που φτάνουν ως τον αυχένα και φορά καπέλο. Με το αριστερό χέρι δείχνει τον σκελετό, που βρίσκεται μπροστά στη σαρκοφάγο. Ακριβώς δίπλα του βρίσκεται η δεύτερη ανδρική μορφή, που έχει σκύψει σχεδόν μέσα στη σαρκοφάγο (το πρόσωπό της ακουμπά πάνω της), με τα χέρια της ακουμπά τους σκελετούς, ενώ στο κεφάλι φορά ένα τριγωνικό καπέλο. Τρίτη στη σειρά βρίσκεται μια μορφή – μάλλον γυναικεία – η οποία έχει κοντά μαλλιά, φορά καπέλο, ακουμπά με το πηγούνι πάνω στη σαρκοφάγο και στρέφει το βλέμμα στο εσωτερικό της. Τέλος, στην άκρη της σαρκοφάγου στην επιμήκη πλευρά βρίσκεται μια ανδρική μορφή με γενειάδα και καπέλο με ψηλό γείσο, η οποία δείχνει και με τα δύο χέρια προς τους σκελετούς, που βρίσκονται μέσα στη σαρκοφάγο. Οι τρεις τελευταίες μορφές μοιάζουν αρκετά με τις αντίστοιχες της μελετώμενης παράστασης, ενώ λείπει η πρώτη μορφή. Τέλος, από τη σαρκοφάγο της παράστασής μας λείπουν οι τρεις διπλοί κρίκοι, που κοσμούν τη σαρκοφάγο του χαρακτηριστικού.

Στη Μονή Βύλizas, που είναι αφιερωμένη στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, στον νομό Ιωαννίνων και πιο συγκεκριμένα στο παρεκκλήσι της Γέννησης του Προδρόμου, απεικονίζεται επίσης η σκηνή του *Ανελεήμονος Χάρου* (εικ. 118)¹⁷².

Πρόκειται για παράσταση Δυτικής προέλευσης, η οποία είναι πιστό αντίγραφο της χαλκογραφίας, που κοσμούσε τη β' έκδοση του θρησκευτικού ποιήματος του Γιούστου Γλυκύ (Βενετία 1528), με τίτλο «Πένθος θανάτου, ζωής μάταιον και πρὸς Θεὸν ἐπιστροφή»¹⁷³. Οι αγιογραφίες στο παρεκκλήσι αυτό έγιναν το 1737 από τους Καλαρρυτινούς αυταδέλφους αγιογράφους, Στέργιο και Γεώργιο. Παρόμοια τοιχογραφία υπάρχει και στον βόρειο τοίχο του πρόναου του καθολικού της γειτονικής Μονής των Εισοδίων της Θεοτόκου Μελισουργών, η οποία χτίστηκε το 1745 και ιστορήθηκε το 1761¹⁷⁴. Η τοιχογραφία του «Ανελεήμονος Χάρου» (εικ. 119) θυμίζει αυτήν στη Μονή Βύλizas και επομένως παραπέμπει στη χαλκογραφία του ποιήματος του Γιούστου Γλυκύ του 1528.

¹⁷³ Καμαρούλιας 1996, τ. 1, σ.444.

¹⁷⁴ Καμαρούλιας 1996, τ. 2, σ. 279.

Κεφάλαιο ΣΤ΄

Διακοσμητικά Θέματα

Η διακόσμηση της Τράπεζας συμπληρώνεται με γραπτά κοσμήματα, τα οποία είτε βρίσκονται μέσα σε ζώνες που περιτρέχουν τις παραστάσεις είτε χωρίζουν τις εικονογραφημένες ζώνες είτε, τέλος, κοσμούν ολόκληρες επιφάνειες. Ως αυτόνομοι πίνακες τα κοσμήματα μπορούν να διακριθούν με βάση το θέμα τους σε δύο πολύ βασικές κατηγορίες: α. Γεωμετρικά, διακοσμητικά σχήματα β. Σχηματοποιημένα ανθέμια, ελικοειδείς βλαστοί και φυτικά ανθέμια.

Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν:

α₁. Κατακόρυφες τεθλασμένες γραμμές, μαύρες και κόκκινες, που αναπτύσσονται κατά χρώμα των τεσσάρων ή των πέντε και σχηματίζουν τρίγωνα, οι κορυφές των οποίων συναντούνται κατά κεφαλήν. Το σχέδιο τοποθετείται σε λευκό βάθος και περικλείεται σε ορθογώνιο παραλληλόγραμμο πλαίσιο, αποτελούμενο από τρεις γραμμές, μαύρη, λευκή και πάλι μαύρη. Το θέμα καταλαμβάνει την εσωτερική πλευρά του παραθύρου στον ανατολικό τοίχο (εικ. 120). Το ίδιο ακριβώς διακοσμητικό μοτίβο συναντάται και στο καθολικό της Μονής Κάμενας στο Δέλβινο της Αλβανίας¹⁷⁵ (1620/21, εικ. 121), καθώς και στη Μονή της Αγίας Τριάδας (ή μονή Σουρβιάς)¹⁷⁶ στη δυτική πλευρά του Πηλίου (1626-1627, εικ. 122).

α₂. Συνεχιζόμενοι ρόμβοι σε ταινία μέσα στους οποίους εγγράφονται τέσσερα πέταλα, τα οποία ενώνονται στις κορυφές και σχηματίζουν δίχρωμο άνθος. Η ζώνη με το θέμα αυτό αποτελεί τη διαχωριστική γραμμή της ανώτερης από την κατώτερη ζώνη του ανατολικού τοίχου (εικ. 123). Το ίδιο μοτίβο απαντά¹⁷⁷ και στο καθολικό της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών (1641, εικ. 124), καθώς και στον ναό των Αγίων Αποστόλων Μολυβδοσκεπάστου Ιωαννίνων (1645).

α₃. Πέντε λευκές στιγμές που σχηματίζουν μαργαρίτες, μαύρου χρώματος ή κόκκινου και μαύρου, που εναλλάσσονται. Τα άνθη περικλείονται μέσα σε διακοσμητική ζώνη,

¹⁷⁵ Τσάμπουρας 2013, τ. 1, σσ. 93-94, τ. 2, εικ. 616.

¹⁷⁶ Νάνου 2002, σ. 163. Το φωτογραφικό υλικό της Μονής Σουρβιάς μου παραχωρήθηκε από την κ. Νάνου, την οποία και από τη θέση αυτή ευχαριστώ.

¹⁷⁷ Τσάμπουρας 2013, τ. 1, σσ. 46-47, τ. 2, εικ. 94, 105.

η οποία περιτρέχει τις παραστάσεις της κεντρικής και της νότιας κόγχης του δυτικού τοίχου και οριοθετεί την εξωτερική πλευρά των παραστάσεων της άνω ζώνης του ανατολικού τοίχου (εικ. 125). Ακριβώς το ίδιο μοτίβο συναντάται και στον ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια Ημαθίας (1569-1570, εικ. 126), καθώς και στη Μονή Σουρβιάς στο Πήλιο (εικ. 127). Το συγκεκριμένο κόσμημα θυμίζει επίσης το αρχιτεκτονικό κόσμημα της ζωφόρου με ανθέμια, που συναντάται στο Μεγάλο Μετέωρο στο νέο καθολικό (1552), ο διάκοσμος του οποίου αποδίδεται σε συνεργείο κρητικών ζωγράφων, ίσως του ζωγράφου Τζώρτζη¹⁷⁸, καθώς και σε τοιχογραφίες στο Άγιον Όρος, όπως για παράδειγμα στη Μονή Δοχειαρίου (1567-1568)¹⁷⁹.

Στη δεύτερη κατηγορία ανήκουν:

β1. Φυτικό μοτίβο αποτελούμενο από συμπλεκόμενους βλαστούς στο χρώμα της ώχρας πάνω σε μαύρο βάθος (εικ. 128). Το μοτίβο αυτό συγκροτεί ζώνη, η οποία περιτρέχει την παράσταση του αγίου Παντελεήμονος στη βόρεια κόγχη του δυτικού τοίχου.

β2. Ορθογώνιο διάχωρο, με χιαστό κόσμημα, ανάμεσα στα σκέλη του οποίου γράφονται φυτικά θέματα αποτελούμενα από συμπλεκόμενους βλαστούς και άνθη (εικ. 129) στο χρώμα της ώχρας πάνω σε μαύρο βάθος. Το φυτικό αυτό μοτίβο καταλαμβάνει τη δεξιά πλευρά του παραθύρου στον ανατολικό τοίχο και σε μικρή παραλλαγή περικλείεται σε ζώνη, η οποία διαχωρίζει τη σκηνή της Γέννησης του Κάιν - στην κατώτερη ζώνη του ανατολικού τοίχου - από το φυτικό μοτίβο για το οποίο γίνεται λόγος. Ανάλογα περίπου μοτίβα συναντούμε στον ναό του Σωτήρος στη Σκοτίνα Πιερίας (φάση 1618/9¹⁸⁰, εικ. 130), στη Μονή Σουρβιάς στο Πήλιο (1626-1627, εικ. 131), στη Μονή Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (1638-1639, εικ. 132) και στο καθολικό της Μονής Πατέρων στα Ιωάννινα¹⁸¹ (1649, εικ. 133).

β3. Φυτικό κόσμημα αποτελούμενο από συνεχιζόμενα ημικύκλια που φέρουν ανθέμια (εικ. 134). Βρίσκεται σε οριζόντια ζώνη πάνω από την παράσταση του Μυστικού

¹⁷⁸ Σέμογλου 2001, σσ. 290- 291, εικ. 3.

¹⁷⁹ Millet 1927, πιν. 3.

¹⁸⁰ Τσιμπίδα 2011, σ. 34. Το φωτογραφικό υλικό μου παραχώρησε η συνάδελφος κ. Ελ. Τσιμπίδα, στην οποία οφείλω θερμές ευχαριστίες.

¹⁸¹ Καραμπερίδη 2009, σ. 290.

Δείπνου στον δυτικό τοίχο. Παρόμοιο κόσμημα απαντά στον ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια Ημαθίας (1569-1570, εικ. 135)¹⁸².

Στη γραπτή διακόσμηση, τέλος, πρέπει να προσθέσουμε και τον σταυρό με κρυπτογράμματα, που βρίσκεται στην εσωτερική πλευρά του παραθύρου στον ανατολικό τοίχο (εικ. 136). Ο σταυρός είναι χρώματος κεραμιδί και φέρει επιπλέον σταυρούς στις απολήξεις και της οριζόντιας και της κάθετης κεραίας. Τοποθετείται σε υποπόδιο με βαθμιδωτή βάση. Στο κρυπτόγραμμα διαβάζουμε: IC XC NI KA. Παρόμοια ιδεογράμματα συναντούμε στη Μονή Σουρβιάς στο Πήλιο (1626-1627, εικ. 137) και στο καθολικό της Μονής του Αγίου Νικολάου της Toplica (κυρίως ναός), Π.Γ.Δ.Μ. (1536/1737, εικ. 138)¹⁸³.

Η παραπάνω κατηγοριοποίηση ακολουθεί τη βασική διάκριση των διακοσμητικών θεμάτων, που έχει πραγματοποιηθεί από την έρευνα¹⁸⁴ κατά την εξεταζόμενη περίοδο, η οποία γίνεται με μορφολογικά κριτήρια. Σύμφωνα με τον Α. Σέμογλου η απομίμηση των αρχιτεκτονικών σχεδίων, τα γεωμετρικά, στυλιζαρισμένα διακοσμητικά θέματα, η ακρίβεια στην εκτέλεση του σχεδίου και η χρωματική λιτότητα είναι συνειδητή επιλογή της Κρητικής Σχολής, ενώ ο ανθοφυτικός τύπος (ανθέμια, άκανθες, λωτοί) με την πολυχρωμία του και τη ζωντάνια του αποτελεί διακοσμητική έκφραση της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας¹⁸⁵. Η επιλογή των ζωγράφων στις δύο σχολές δεν είναι τυχαία· σχετίζεται με τις επιρροές που δέχονται μέσα στις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες των περιοχών στις οποίες ζουν και δημιουργούν. Η Κρητική Σχολή του 16^{ου} αι. αναπνέει τον αέρα της Αναγέννησης· αντίθετα η Βορειοελλαδική Σχολή επηρεάζεται από το λεξιλόγιο των παλαιολόγειων χρόνων και παράλληλα υιοθετεί την πανδαισία χρωμάτων και ανθοφυτικών σχεδίων, που αφθονούν κατά τον 16^ο αιώνα στην τέχνη της Οθωμανικής αυτοκρατορίας. Με την πολυχρωμία και τα περιπλεκόμενα άνθη των έργων τους οι ζωγράφοι της Βορειοελλαδικής Σχολής δημιούργησαν την εικόνα ενός επίγειου παραδείσου, που βοηθούσε στην ανύψωση του ηθικού των υπόδουλων χριστιανών.

¹⁸² Τσάμπουρας 2013, εικ. 255.

¹⁸³ Τσάμπουρας 2013, εικ. 64β.

¹⁸⁴ Σέμογλου 2001, σσ. 287-296.

¹⁸⁵ Σέμογλου 2001, σσ. 288-289.

Κεφάλαιο Ζ΄

Εικονογραφικές παρατηρήσεις

Η εικονογραφική ανάλυση των παραστάσεων της Τράπεζας και του γραπτού κοσμήματος, που τις συμπληρώνει, επιτρέπουν μια συνολική αποτίμηση του τοιχογραφικού διακόσμου, παρόλο που η αποσπασματική διατήρησή του δεν καθιστά δυνατή την πλήρη ανασύνθεση του συνολικού εικονογραφικού προγράμματος. Αυτό ασφαλώς δημιουργεί δυσκολίες στην εξαγωγή και διατύπωση συμπερασμάτων.

Η εικονογραφική ανάλυση που προηγήθηκε κατέδειξε πως το εξεταζόμενο ζωγραφικό σύνολο αποτελεί αντιπροσωπευτική περίπτωση εφαρμογής μιας «εκλεκτικής» εικονογραφίας, στην οποία οι ζωγράφοι της Τράπεζας, ακολουθώντας τη γενικότερη τάση της εποχής στην οποία δημιουργούν, αντλούν τα πρότυπά τους από διαφορετικής προέλευσης εικονογραφικές πηγές. Κυρίως και πρωτίστως οι αγιογράφοι μας ακολουθούν τα εικονογραφικά πρότυπα της Κρητικής σχολής, όπως αυτά διατυπώθηκαν στα Μετέωρα και σε μονές του Αγίου Όρους, αρχής γενομένης από το 1527, το έτος που ο Θεοφάνης φιλοτέχνησε τις τοιχογραφίες στη Μονή του Αγίου Νικολάου του Αναπαυσά στα Μετέωρα. Ωστόσο, πολλά εικονογραφικά παράλληλα ανιχνεύονται και στη ΒΔ Ελλάδα, στη Μονή των Φιλανθρωπινών στα Ιωάννινα και στην Καστοριά. Επιπλέον, στο εικονογραφικό ευρετήριο των ζωγράφων της Τράπεζας του Αγίου Παντελεήμονος εντοπίζονται συνθέσεις, που προέρχονται από χαλκογραφίες και δυτικά χαρακτηριστικά, πρακτική που ακολουθούν οι αγιογράφοι, όταν απομακρύνονται από τα πρότυπα της *Ερμηνείας* και της Μονής των Φιλανθρωπινών.

Οι παραστάσεις καλύπτουν τους δύο τοίχους της Τράπεζας, τον δυτικό και τον ανατολικό, και αναπτύσσονται με δύο συστήματα: στον δυτικό τοίχο τα θέματα απλώνονται σε ζώνες και η κάθε παράσταση αποτελεί χωριστό πίνακα, που ορίζεται από κόκκινο πλαίσιο, σύμφωνα με τον τρόπο που χρησιμοποίησαν οι ζωγράφοι της εποχής των Παλαιολόγων και τον οποίο ακολούθησαν ευρέως οι Κρήτες¹⁸⁶, αλλά και

¹⁸⁶ Παϊσίδου 2002, σ. 266.

οι ομόλογοί τους της ηπειρωτικής σχολής¹⁸⁷, ενώ στον ανατολικό τοίχο οι συνθέσεις αναπτύσσονται σε ζωφόρους, ως συνεχόμενες σκηνές, χωρίς να διαχωρίζονται· πρόκειται για τον τρόπο που ακολούθησαν οι εκπρόσωποι της μακεδονικής ζωγραφικής¹⁸⁸.

Στον δυτικό τοίχο ακολουθείται σε γενικές γραμμές το θεματολόγιο των αθωνικών προγραμμάτων για τις Τράπεζες, τόσο στην επιλογή των μεμονωμένων αγίων¹⁸⁹, όσο και στην επιλογή των σκηνών της ανώτερης ζώνης. Πράγματι, οι παραστάσεις της Πλατυτέρας, του Μυστικού Δείπνου και της Φιλοξενίας του Αβραάμ είναι συχνότατες στις Τράπεζες του Αγίου Όρους¹⁹⁰. Επίσης, η απεικόνιση των Ιεραρχών σε μετωπική στάση, όπως και στην υπό εξέταση Τράπεζα, αποτελεί κανόνα στις Τράπεζες του Αγίου Όρους, με μόνη εξαίρεση την κόγχη της Τράπεζας της Μονής Δοχειαρίου¹⁹¹.

Στον ανατολικό τοίχο οι σκηνές της Γενέσεως και του Ανελεήμονος Θανάτου σχετίζονται επίσης με τα αθωνικά εικονογραφικά προγράμματα. Στόχος της επιλογής των προαναφερθέντων θεμάτων είναι η προτροπή για εγκράτεια και η ενθύμηση της ματαιότητας των επίγειων απολαύσεων. Η εικονογράφηση του κύκλου των Πρωτόπλαστων απαντά στη Μονή Δοχειαρίου του Αγίου Όρους¹⁹², σε μονές και ναούς στη Θεσσαλία, τη Μακεδονία και την Ήπειρο, στη Λακωνία και τη Ρόδο¹⁹³, σε πολλές φορητές εικόνες και σε ξυλόγλυπτα¹⁹⁴.

¹⁸⁷ Stavropoulou – Makri 1989, πιν. 52α, 52β.

¹⁸⁸ Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1995, σσ.37-39.

¹⁸⁹ Ο άγιος Ευφρόσυνος απαντά στο εικονογραφικό πρόγραμμα έξι Τραπεζών του Αγίου Όρους, ο άγιος Αντώνιος στο πρόγραμμα δέκα τραπεζών του Αγίου Όρους, ο άγιος Μακάριος στο πρόγραμμα τριών Τραπεζών και ο άγιος Παντελεήμων στην Τράπεζα της μονής Φιλοθέου, βλ. Ταβλάκης 1997, σσ.439-446.

¹⁹⁰ Μόνο η παράσταση του Νιπτήρα δεν απαντά σε καμία από τις δέκα Τράπεζες, στις οποίες κάνουμε αναφορά στη παρούσα μελέτη.

¹⁹¹ Ταβλάκης 1997, σ. 424.

¹⁹² Στη μονή Δοχειαρίου (Millet 1927, πιν. 240.2).

¹⁹³ Στη μονή Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου – Ποταμιάνου 2004, εικ. 138-139), στον ναό του Αγίου Δημητρίου στα Παλατίσια (Παπαευαγγέλου 1976, σ. 34, εικ. 24), στον ναό της Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι (Σδρόλια 2006, σσ. 223-224), στον ναό της Παναγίας Ανατολής Αγιάς (αδημ.), στον ναό του Αγίου Νικολάου της Γούρνας (Τσιλιπάκου 2002, σσ. 209-211, εικ. 127α- 128α), στον ναό της Υπαπαντής ή Παναγούδας στη Βέροια (Παπαζώτος 1994, σ. 178), στη Λακωνία στη Μονή των Αγίων Τεσσαράκοντα (Τσέλιγκα – Αντουράκη 2010, σσ. 495-518), στη Ρόδο στον ναό της Αγίας Τριάδας (Κόλλιας 1986, εικ. 85-86).

¹⁹⁴ Μακρή 1982, σ. 28.

Αναφορές σε εικονογραφικούς τύπους της Παλαιολόγειας τέχνης, όπως αυτοί εκφράζονται από τους ζωγράφους της Κρητικής Σχολής και τον Θεοφάνη, κατά την περίοδο κυριαρχίας τους στην Ηπειρωτική Ελλάδα (1527-1630)¹⁹⁵, διαπιστώνονται σε αρκετές παραστάσεις. Ως τέτοιες αναφέρουμε: α) την Πλατυτέρα, β) τους Ιεράρχες που αποδίδονται μετωπικοί, όπως δηλαδή στις Τράπεζες του Αγίου Όρους, γ) τον Μυστικό Δείπνο με τον Χριστό να κάθεται στην αριστερή άκρη του τραπέζιου και τους μαθητές να κάθονται ανά ομάδες· επίσης και κάποιοι από τους μαθητές είναι τοποθετημένοι σε έδρανο με τον κορμό στραμμένο προς το τραπέζι και τα κεφάλια μισογυρισμένα προς το θεατή, δ) τη σκηνή της Φιλοξενίας του Αβραάμ, με τον τρόπο τοποθέτησης του χειρόμακτρου πάνω στο τραπέζι, με τη θέση και τη στάση του κεντρικού αγγέλου, με τη συμμετρική, ως προς τον κεντρικό άγγελο, θέση του Αβραάμ και της Σάρας, με την απουσία του μόσχου, ε) τον Νιπτήρα με τη στάση του Χριστού που έχει ζωσμένο το λευκό λέντιο και με τη στάση και τη θέση του ποδιού και του χεριού του αποστόλου Πέτρου, στ) τους ολόσωμους αγίους στην κατώτερη ζώνη του δυτικού τοίχου.

Επιπλέον, σε μερικές από τις προαναφερθείσες τοιχογραφίες της Τράπεζας του Αγίου Παντελεήμονος, όπως στον Μυστικό Δείπνο και στον Νιπτήρα, εντοπίζονται εικονογραφικά στοιχεία, που έχουν ιδιαίτερη σχέση με αντίστοιχες τοιχογραφίες της δεύτερης ζωγραφικής φάσης στη Μονή Φιλανθρωπηνών (1542). Το εικονογραφικό πρότυπο του ανωνύμου ζωγράφου της Μονής Φιλανθρωπηνών για τον Μυστικό Δείπνο είναι αυτό που χρησιμοποίησε ο Θεοφάνης στη Μονή του Αναπαυσά, ενώ το πρότυπο για τον Νιπτήρα είναι αυτό που χρησιμοποίησε ο Θεοφάνης στις μονές του Αναπαυσά και της Μεγίστης Λαύρας (στο καθολικό)¹⁹⁶.

Μεγάλη επίδραση φαίνεται να άσκησαν στον ζωγράφο των παραστάσεων που μελετούμε και οι παραστάσεις από τη Γένεση, που απεικονίζονται στον βόρειο εξωνάρθηκα της Μονής Φιλανθρωπηνών και τοποθετούνται χρονολογικά στην τρίτη ζωγραφική φάση (1560). Πέρα από τα επιμέρους στοιχεία, που υπογραμμίζουν τις ομοιότητες ανάμεσα στα δύο μνημεία, όπως, για παράδειγμα στη σκηνή της Ονοματοδοσίας το δίβαθμο βραχώδες έξαρμα, πάνω στο οποίο κάθεται ο Αδάμ και τα ζώα που προχωρούν προς το μέρος του, η Μονή Φιλανθρωπηνών φαίνεται ότι αποτέλεσε το πρότυπο για τις παραστάσεις της Γενέσεως στην Τράπεζα. Η

¹⁹⁵ Χατζηδάκης 1987, σ. 76-77.

¹⁹⁶ Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1995, σσ. 71, 73.

διαπίστωση αυτή εδράζεται στην ύπαρξη πλούτου επεισοδίων και στην πρακτική της αφηγηματικής και συνεχιζόμενης ιστορίας των γεγονότων¹⁹⁷, που αποτελούν στοιχεία τα οποία απαντούν και στα δύο μνημεία.

Χαλκογραφίες και Δυτικά χαρακτηριστικά φαίνεται να επηρέασαν, επίσης, κάποιες από τις παραστάσεις της Γένεσης στην υπό εξέταση Τράπεζα. Πιο συγκεκριμένα: α) η απεικόνιση του Θεού περιβαλλόμενου από δόξα ή προβαλλόμενου μέσα σε αυτήν στις σκηνές της Πλάσης του Αδάμ και της Πλάσης της Εύας, β) το εικονογραφικό σχήμα της Πλάσης του Αδάμ και της Εύας, γ) ο τρόπος που ο Θεός εγείρει τον καθημένο σε βράχο Αδάμ στη σκηνή της Πλάσης του Αδάμ και δ) ο τρόπος που ο Θεός ανασύρει την ολόσωμη Εύα από το πλευρό του Αδάμ, όλα αυτά παραπέμπουν σε Φλαμανδικά χαρακτηριστικά του 16^{ου} αιώνα¹⁹⁸ και σε φορητές εικόνες του 17^{ου} αιώνα¹⁹⁹, που τα αντιγράφουν. Χαρακτικό²⁰⁰ ήταν επίσης το πρότυπο από το οποίο εμπνεύστηκε ο ζωγράφος την απεικόνιση της παράστασης του Ανελεήμονος Θανάτου.

Σχέσεις εικονογραφικής συνάφειας διαπιστώνονται ακόμη με τη Σχολή της ΒΔ Ελλάδας και πιο συγκεκριμένα με τον διάκοσμο της Μονή Μεταμόρφωσης στη Βελτισία, στη σκηνή της Φιλοξενίας του Αβραάμ. Ακόμη εικονογραφικά συνδέεται ο διάκοσμος της Τράπεζας και με ναούς της Καστοριάς²⁰¹, αναφορικά με την παράσταση της Πλατυτέρας, καθώς και με ναούς της Ανατολικής Θεσσαλίας²⁰².

¹⁹⁷ Στην υπό εξέταση Τράπεζα δεν υπάρχει η πρακτική του συνδυασμού δύο επεισοδίων στην ίδια σκηνή, όπως συμβαίνει κατά κόρον σε τοιχογραφημένους ναούς της βορειοδυτικής Ελλάδας. Βλ. Παϊσιδίου 2002, σ. 280). Μόνο στη σκηνή της Δημιουργίας του Αδάμ έχουμε σύμπτυξη της Πλάσης του Αδάμ και της Εμφύσησης της Θεϊκής πνοής σε μία πράξη, γιατί μετά ακολουθεί η σκηνή της Ονοματοδοσίας των Ζώων από τον Αδάμ. Πρόκειται όμως για μεμονωμένη σκηνή, η οποία από μόνη της δεν επαρκεί για να χρεώσουμε στο δημιουργό της την πρακτική του συνδυασμού δύο επεισοδίων σε ένα. Ασφαλώς, σε συνολική εκτίμηση για το θέμα θα μπορούσαμε να προβούμε, αν είχαν σωθεί όλες οι παραστάσεις.

¹⁹⁸ Πρόκειται για χαρακτηριστικά του Jan Sadeler και του Cornelis Cort. Βλ. Ρηγόπουλος 2006, τ. Β', εικ. 108,109,110, 314.

¹⁹⁹ Πρόκειται για εικόνες του Θ. Πουλάκη, του Κωνσταντίνου Κονταρίνη, του Γεωργίου Καστροφύλακα. Βλ. Ρηγόπουλος 2006, τ. Β', εικ. 304-331.

²⁰⁰ Πρόκειται για ξυλογραφία που κοσμούσε το κείμενο του Γιούστου Γλυκού, *Πένθος Θανάτου, Ζωής μάταιον καί πρὸς Θεὸν ἐπιστροφὴν* στις εκδόσεις του 1528, του 1542 και του 1564 (βλ. Παπαγεωργίου 2006, σ. 269).

²⁰¹ Με τους ναούς του Αγίου Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά. Βλ. Γούναρης 1981, πιν. 2β και Γούναρης 1980, πιν.22β. αντίστοιχα.

²⁰² Πρόκειται για τον ναό του Αγίου Αθανασίου στην Ανατολή, (βλ. Τσιμπίδα 2006, πιν.1) και τον ναό του Αγίου Γεωργίου του Γεωργούλη στο Δομένικο Ελασσόνας (βλ. Πασαλή 2003, εικ. 146-147).

Τέλος, η εικονογραφική απόδοση στην Τράπεζα συμφωνεί με την περιγραφή των παραστάσεων, όπως αυτές παρουσιάζονται στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου εκ Φουρνά.

Κεφάλαιο Η΄

Τεχνοτροπικές παρατηρήσεις

Εξετάζοντας τεχνοτροπικά τις παραστάσεις της Τράπεζας διαπιστώνουμε, αρχικά, τα ορθά δομημένα εικονογραφικά σχήματα, τη σύμμετρη ανάπτυξη των συνθέσεων. Οι σκηνές του μνημείου χαρακτηρίζονται από την αρμονία στο σχέδιο και την ισορροπημένη απόδοση των επιμέρους στοιχείων. Τα γεγονότα αναπτύσσονται γύρω από έναν νοητό άξονα, στο κέντρο του οποίου βρίσκονται οι πρωταγωνιστές.

Η ανθρώπινη μορφή προβάλλεται κυρίως με την τοποθέτησή της στον νοητό κεντρικό άξονα²⁰³. Στις συνθέσεις γίνεται χρήση της ισομετρίας ως προς την κλίμακα της απόδοσης των μορφών (Ο Μυστικός Δείπνος, Ο Νιπτήρας, Η Διδασκαλία των Πρωτόπλαστων από τον άγγελο για την καλλιέργεια της γης, Η Γέννηση του Κάιν). Σε κάποιες σκηνές η πρωτεύουσα μορφή κυριαρχεί, με τον όγκο της και με τη θέση που της δίνεται, σε σχέση με τα υπόλοιπα πρόσωπα: στη Φιλοξενία του Αβραάμ οι Τρεις Άγγελοι σε σχέση με τον Αβραάμ και τη Σάρα, στον Νιπτήρα ο Χριστός σε σχέση με τους μαθητές).

Οι μορφές κυριαρχούν στον χώρο και αποδίδονται ραδινές με σώματα ψηλόλιγνα, μικρό κεφάλι και μακρά άκρα, παραπέμποντας στην παράδοση της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας²⁰⁴. Παρατηρούνται, όμως, αστοχίες στην απόδοσή τους σε κάποιες περιπτώσεις, όπως για παράδειγμα στη μορφή της Εύας σε δύο συνεχόμενες, μάλιστα, σκηνές: στη σκηνή της Διδασκαλίας της καλλιέργειας της γης η Εύα αποδίδεται εύσωμη και ογκώδης, ενώ στην ακριβώς επόμενη σκηνή η ίδια μορφή αποδίδεται λεπτοκαμωμένη και λεπτεπίλεπτη. Γενικά, ωστόσο, για τις παραστάσεις του ανατολικού τοίχου, της ανώτερης ζώνης και των μεμονωμένων μορφών στα μέτωπα του δυτικού τοίχου ισχύει ο παραπάνω χαρακτηρισμός. Στις παραστάσεις της κεντρικής και των εκατέρωθεν της κεντρικής κογχών οι μορφές αποδίδονται πάλι με μικρό κεφάλι και μακρά άκρα, αλλά είναι πιο στιβαρές. Τα συναισθήματα και οι

²⁰³ Πρόκειται για έναν τρόπο απόδοσης των ανθρώπινων μορφών, ο οποίος είναι ιδιαίτερα δημοφιλής στην εντοίχια ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα. Αυτό παρατηρείται σε τοιχογραφημένους διακόσμους των ναών της Καστοριάς (Βλ. Παϊσίδου 2002, σσ. 280-281), καθώς και σε έργα Λινοτοπιτών ζωγράφων (Βλ. Τούρτα 1991, σ.173).

²⁰⁴ Πρβλ. ενδεικτικά τις μορφές των ολόσωμων αγίων στο νάρθηκα των Εισοδίων του Τσιατσάπα (Βλ. Παϊσίδου 2002, πιν. 10β, 13δ, 86 α , 86β.).

ψυχολογικές μεταπτώσεις αποδίδονται με χαρακτηριστικές εκφραστικές κινήσεις και ήπιες, σχετικά, χειρονομίες. Για παράδειγμα στη σκηνή του Θρήνου των Πρωτόπλαστων η απόγνωση του Αδάμ και η διαμαρτυρία της Εύας αποδίδονται με την κίνηση των χεριών.

Το πλάσιμο των προσώπων είναι ιδιαίτερα επιμελημένο, πράγμα που επιτυγχάνεται με τον βαθυκάστανο προπλάσμο, ο οποίος ορίζει το περίγραμμα των προσώπων, ενώ τα εύσαρκα μέρη υποδηλώνονται με ανοιχτή όχρα. Πρόκειται για χαρακτηριστικά που σηματοδοτούν χαρακτηριστικά της Κρητικής Σχολής. Ωστόσο, η λεπτή καλοσχεδιασμένη μύτη με τη διχαλωτή απόληξη, ευδιάκριτη στις μορφές της Πλατυτέρας, των Ιεραρχών και του αγίου Στέφανου, ιδιαίτερα τονισμένη στη μορφή αγίου Παντελεήμονος, αλλά αχνή στις μορφές των Πρωτόπλαστων, καθώς και το σχηματοποιημένο, μικρό με λεπτά χείλη, στόμα και το τονισμένο πηγούνι, αποτελούν στοιχεία που προσιδιάζουν στην παράδοση της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας²⁰⁵. Το σχήμα του προσώπου των εικονιζόμενων μορφών διαφοροποιείται ανάλογα με τον εικονογραφικό τύπο και την ηλικία²⁰⁶. Με καστανές αποχρώσεις σχεδιάζονται οι βόστρυχοι και οι πλόκαμοι των νεαρών μορφών, με τεφροκάστανες και λευκόφαιες των πιο ώριμων και ηλικιωμένων. Βασικό μειονέκτημα της εικονογράφησης εδώ είναι η αδυναμία του ζωγράφου να αποδώσει μετωπικά τα πρόσωπα²⁰⁷. Γενικά, πάντως, τις κορμοστασιές, τις στάσεις, τις χειρονομίες και τα χαρακτηριστικά των προσώπων τα διαπνέει μια αρχοντική ευγένεια και μια παραδείσια ηρεμία.

Το πλάσιμο των γυμνών μελών του σώματος γίνεται με προσεγμένες, μαλακές και κατά περίπτωση γρήγορες πινελιές ανοιχτού καστανού χρώματος, που επιθέτεται πάνω σε σκούρο προπλάσμο. Τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των μορφών στις συνθέσεις διαγράφονται τυπικά και χωρίς ατομικότητα²⁰⁸.

Επιμέλεια δείχνει ο ζωγράφος και στην απόδοση των ενδυμάτων, καθώς προσπαθεί να παρακολουθήσει την κίνηση του σώματος και να προβάλλει τους όγκους. Συμβατικές ωστόσο και χωρίς ιδιαίτερη κίνηση είναι οι πτυχώσεις και οι

²⁰⁵ Πρβλ. ενδεικτικά τις μορφές που επισημάνθηκαν με απεικονίσεις στις μονές των Φιλανθρωπηνών (Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1995, πιν. 14 α, β, γ, πιν. 85), στη Μεταμόρφωση Βελτισίας (Stavropoulou – Makri 1989, εικ. 52β, 71α, β).

²⁰⁶ Πρβλ. ενδεικτικά τις μορφές του Αδάμ και της Εύας με αυτές των Ιεραρχών.

²⁰⁷ Αυτό αφορά στις μορφές των Πρωτοπλάστων. Οι Ιεράρχες της κεντρικής κόγχης του ανατολικού τοίχου αποδίδονται μετωπικά.

²⁰⁸ Η παρατήρηση αυτή αφορά ειδικότερα στις σκηνές της ανώτερης ζώνης του ανατολικού τοίχου.

κολώσεις των ενδυμάτων, όπως, για παράδειγμα, στα ενδύματα του Αδάμ και της Εύας στη σκηνή της Εκδίωξής τους από τον Παράδεισο. Σε κάποιες παραστάσεις πάλι διαπιστώνεται μια γραμμικότητα στην απόδοση των ενδυμάτων, όπως στη σκηνή του Μυστικού Δείπνου. Δεν λείπουν και οι περιπτώσεις που ο ζωγράφος καταβάλλει ιδιαίτερη προσπάθεια για την απόδοση πολυτελών ενδυμάτων, όπως τα άμφια των Ιεραρχών. Τα τελευταία κοσμούνται με ποικίλα μοτίβα, τα οποία προσιδιάζουν σε έργα της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας²⁰⁹.

Τα αρχιτεκτονήματα, βασικά στις σκηνές της ανώτερης ζώνης του δυτικού τοίχου, προσδιορίζουν μόνο συμβατικά τον τόπο που διαδραματίζεται το ιστορούμενο γεγονός. Στόχος του ζωγράφου φαίνεται να είναι η πλήρωση του βάθους των συνθέσεων και η επικέντρωση του θεατή στο πρώτο εικονιστικό πλάνο. Τα υπάρχοντα κτίσματα πίσω από τα πρόσωπα λίγο απασχόλησαν τον ζωγράφο. Κτήρια με πολλαπλά ανοίγματα, απλοί ή σύνθετοι συνεχόμενοι τοίχοι, εξώστες και άλλες κατασκευές συνθέτουν το γενικό αρχιτεκτονικό τοπίο. Οι τυποποιημένες αυτές φόρμες προσιδιάζουν στην πλειοψηφία τους στην παράδοση της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας²¹⁰.

Η απόδοση του φυσικού τοπίου παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Οι ορεινοί όγκοι που καλύπτουν το βάθος της σκηνής (συχνά πρόκειται για δύο αντικριστά βουνά, των οποίων οι όγκοι παρουσιάζουν διαβαθμίσεις), συνδυαζόμενοι με περιορισμένους μεγέθους επάλληλες μαλακές εξάρσεις του εδάφους, οδηγούν στη δημιουργία της αίσθησης βάθους. Η εντύπωση του βάθους επιτείνεται με την απεικόνιση σε πρώτο επίπεδο διάφορων κυπαρισσοειδών φυτών, ανθέων, θάμνων και δενδρυλίων και γενικά μιας χαμηλής βλάστησης. Ο τρόπος αυτός απόδοσης του φυσικού περιβάλλοντος προέρχεται από τη ζωγραφική των Κονταρήδων²¹¹ και συνυπάρχει με μια τάση προοπτικής.

Τα χρώματα που χρησιμοποιούνται είναι απλά και περιορισμένα, ενώ η ποικιλία τους εξαντλείται περισσότερο στη διαφοροποίηση των ιδίων χρωματικών

²⁰⁹ Πρβλ. τις ιερατικές στολές των Ιεραρχών της υπό εξέταση Τράπεζας με αντίστοιχες απεικονίσεις στο καθολικό της Μονής του Αγίου Νικολάου της Toplica στην Π.Γ.Δ.Μ. (Βλ. Τσάμπουρας 2013, τ.2, εικ. 57 α, 57 β).

²¹⁰ Πρβλ. απεικονίσεις διαφόρων αρχιτεκτονημάτων στις μονές Φιλανθρωπινών (Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1995, πιν. 20 α, 20 β, 21 α, 21 β) και στη Μεταμόρφωση Βελτισίας (Stavropoulou – Makri 1989, εικ. 21α, 24).

²¹¹ Stavropoulou – Makri 1989, σ. 129 κ.ε., εικ. 8β, 26, 29, 30, 38-39, 56 α-57, 63. Αχειμάστου – Ποταμιάνου 2004, εικ. 138-139, 145-146, 169.

τόνων, παρά στον πλούσιο αριθμό τους. Κυριαρχούν τα γήινα χρώματα, το καφέ σε διάφορους χρωματικούς τόνους, το πράσινο σε πολλές αποχρώσεις, το κόκκινο καφέ, το αχνογάλανο. Η κυριαρχία του ερυθρού σε διάφορες παραλλαγές αποτελεί σταθερό χαρακτηριστικό της τεχνοτροπίας των ζωγράφων της ΒΔ Ελλάδας²¹². Μια ενδιαφέρουσα παρατήρηση αναφορικά με τη χρωματική απόδοση των τοιχογραφιών αφορά στις παραστάσεις του ανατολικού τοίχου. Στις πρώτες εννέα σκηνές από τον κύκλο της Γένεσης τα γεγονότα διαδραματίζονται σε παραδείσιο τοπίο με λευκό κάμπο, ομαλά εξάρματα εδάφους και πλούσια βλάστηση. Αντίθετα το τοπίο στα μετά από την Έξωση γεγονότα είναι γήινο, αφού αποτελείται από βραχώδη βουνά με λιγοστή βλάστηση, είναι επίσης άτονο, μουντό, ενώ συγκεκριμένοι ψυχροί χρωματικοί τόνοι επιτείνουν τη γυμνότητα του χώρου.

Τα κοσμήματα που περιβάλλουν τις παραστάσεις ή διαχωρίζουν τις παραστάσεις και τις ζωφόρους αποτελούν ενδείξεις της εξοικείωσης του ζωγράφου, τόσο με την τεχνοτροπία της Κρητικής Σχολής, όσο και με εκείνη της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας. Επιπλέον, τα κοσμήματα φέρνουν κοντά την Τράπεζα της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος με το καθολικό της. Για παράδειγμα, το κόσμημα που περιβάλλει την παράσταση των Εισοδίων της Θεοτόκου, η οποία κοσμεί το τύμπανο του αψιδώματος πάνω από την είσοδο του καθολικού²¹³, παρουσιάζει συγγένεια υφολογική με το αντίστοιχο κόσμημα, που περιβάλλει την παράσταση της Παναγίας – Οδηγήτριας στον νάρθηκα των Εισοδίων του Τσιατσαπά²¹⁴, και είναι ενδεικτικό της συγγένειας των δύο μνημείων. Με τον προαναφερόμενο όμως ναό παρουσιάζει, όπως έχει τονιστεί ως τώρα, μεγάλο βαθμό συγγένειας και η Τράπεζα της ομώνυμης μονής.

Η εικονογραφική και η τεχνοτροπική ανάλυση, που μόλις προηγήθηκαν, και οι υφολογικές παρατηρήσεις μας οδηγούν στην υπόθεση ότι δεν ήταν ένας ο ζωγράφος που φιλοτέχνησε τις σωζόμενες παραστάσεις της Τράπεζας. Την υπόθεση αυτήν έρχονται να ενισχύσουν οι επιγραφές στις σωζόμενες παραστάσεις, αφού έχουμε έναν τρόπο γραφής στην κτητορική επιγραφή, έναν δεύτερο στις συνοδευτικές επιγραφές των σκηνών της Γένεσεως, των παραστάσεων της ανώτερης ζώνης του δυτικού τοίχου και των μεμονωμένων αγίων στα μέτωπα της κατώτερης ζώνης του δυτικού τοίχου και έναν τρίτο – που προσπαθεί να μιμηθεί τον γραφέα της

²¹² Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1995, σ. 109.

²¹³ Koumoulides – Walter 1975, σ. 29, εικ. 8, 8α.

²¹⁴ Παϊσίδου 2002, πιν. 85 α.

κτητορικής – στις τρεις κόγχες του δυτικού τοίχου. Συνεπώς, πρέπει να έχουμε δύο διαφορετικά συνεργεία ζωγράφων, τα οποία εικάζουμε ότι εργάστηκαν ως εξής:

Ι. Το ένα συνεργείο πρέπει να φιλοτέχνησε τις παραστάσεις του ανατολικού τοίχου, τις παραστάσεις της ανώτερης ζώνης του δυτικού τοίχου και τις παραστάσεις των μεμονωμένων αγίων της κατώτερης ζώνης του δυτικού τοίχου. Όμως, το πιο πιθανό είναι ότι άλλος ζωγράφος έφτιαξε τις παραστάσεις της Γενέσεως, ο ίδιος έγραψε και την κτητορική επιγραφή και αυτός πρέπει να ήταν ο κύριος ζωγράφος και άλλος ζωγράφος - του ίδιου συνεργείου πάντα - έφτιαξε τις παραστάσεις της ανώτερης ζώνης του δυτικού τοίχου και τις παραστάσεις στα μέτωπα της κατώτερης ζώνης του δυτικού τοίχου. Αυτός ο δεύτερος ζωγράφος πρέπει να έγραψε και τις συνοδευτικές επιγραφές στις παραστάσεις του ανατολικού τοίχου, της ανώτερης ζώνης του δυτικού τοίχου και των μεμονωμένων αγίων στα μέτωπα της κατώτερης ζώνης του δυτικού τοίχου.

2. Ένα δεύτερο συνεργείο πρέπει να φιλοτέχνησε τις παραστάσεις των τριών κογχών της κατώτερης ζώνης του δυτικού τοίχου. Όμως άλλος ζωγράφος πρέπει να έφτιαξε την Πλατυτέρα και τους Ιεράρχες της κεντρικής κόγχης και άλλος τις παραστάσεις των δύο κογχών εκατέρωθεν της κεντρικής. Πάντως, οι ζωγράφοι που φιλοτεχνούν τις κόγχες, γράφουν και τις αντίστοιχες επιγραφές, έχοντας ως στόχο να μιμηθούν την κτητορική επιγραφή.

Η ύπαρξη συνάφειας ανάμεσα σε μνημεία της Θεσσαλίας και της Ηπείρου²¹⁵ έχει οδηγήσει την έρευνα²¹⁶ στη διαπίστωση ότι υπήρχε καλλιτεχνική επικοινωνία και εικονογραφικές ανταλλαγές ανάμεσα στη δυτική Μακεδονία και τη Θεσσαλία. Επομένως, υπήρχαν μετακινήσεις συνεργείων ζωγράφων, κυκλοφορία προτύπων και επαφές ανάμεσα στις δύο περιοχές. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με την ύπαρξη στοιχείων της Σχολής της ΒΔ Ελλάδας στον υπό εξέταση διάκοσμο, οδηγεί στην υπόθεση ότι ίσως δύο τέτοια μετακινούμενα συνεργεία ζωγράφων, με καταγωγή από τη Βορειοδυτική Ελλάδα και με γνώση τόσο της δικής τους

²¹⁵ Διαπιστώθηκε εικονογραφική συνάφεια ανάμεσα στο διάκοσμο της Μονής των Πατέρων στη Ζίτσα, στον ναό του Αγίου Αθανασίου Ζαγοράς και στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο Αγιάς (1638/39), ο τελευταίος μάλιστα αποδόθηκε σε συνεργείο Λινοποπιτών ζωγράφων. (βλ. Τσιμπίδα 2011, σ. 348 κ.ε.)

²¹⁶ Παϊσίδου 2002, σ. 274. Χουλιάρης 2009, σ. 239.

ζωγραφικής παράδοσης, όσο και της Κρητικής, έφτασαν στην Αγιά και ανέλαβαν τη διακόσμηση της Τράπεζας του Αγίου Παντελεήμονος.

Συμπεράσματα

Η μελέτη του εντοίχιου διακόσμου της Τράπεζας του Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς επιτρέπει να διατυπώσουμε τα ακόλουθα συμπεράσματα:

1. Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Τράπεζας, παρά τη θεματική του ανομοιογένεια, αποτελεί μια εξαιρετικά ενδιαφέρουσα περίπτωση, καθώς οι ζωγράφοι που τον φιλοτέχνησαν πάντρεψαν δημιουργικά την παράδοση με την καινοτομία: ζωγράφισαν και τις καθιερωμένες για μια Τράπεζα παραστάσεις, όπως αυτές του Μυστικού Δείπνου, της Φιλοξενίας του Αβραάμ, της Πλατυτέρας και των ασκητών αγίων, αλλά παρουσίασαν παράλληλα έναν εκτενή κύκλο από τη Γένεση, πράγμα σχετικά ασυνήθιστο για μία Τράπεζα, και τοποθέτησαν ακριβώς στην έξοδο μια «τρομακτική» σκηνή, εκείνη του Ανελεήμονος Θανάτου, ως υπενθύμιση των συνεπειών του προπατορικού αμαρτήματος - που εικονογραφήθηκε ακριβώς από πάνω - και ως τελευταία εικόνα πριν την αποχώρηση από την Τράπεζα.
2. Ο διάκοσμος της Τράπεζας αποτελεί μια αντιπροσωπευτική περίπτωση εφαρμογής της εκλεκτικής εικονογραφίας. Οι αγιογράφοι αντλούν τα πρότυπά τους από διαφορετικής προέλευσης εικονογραφικές πηγές. Αποτέλεσμα αυτής της διεργασίας είναι ο συγκερασμός και η αφομοίωση στοιχείων προερχόμενων κυρίως από τη Σχολή της ΒΔ Ελλάδας, από την παλαιότερη βαλκανική εικονογραφική παράδοση και από την Κρητική Σχολή.
3. Τα εικονογραφικά και τα τεχνοτροπικά δεδομένα οδηγούν στο συμπέρασμα ότι πρέπει να εργάστηκαν δύο συνεργεία για τον συγκεκριμένο διάκοσμο. Η επισήμανση διαφορών στο ύφος και την τεχνοτροπία, ωστόσο, καθιστούν βάσιμη την υποψία ότι διαφορετικοί ζωγράφοι του ίδιου συνεργείου φιλοτέχνησαν συγκεκριμένες παραστάσεις του διακόσμου. Το βέβαιο πάντως είναι ότι οι ζωγράφοι και των δύο συνεργείων γνώριζαν τους τρόπους της Κρητικής Σχολής, μπορεί μάλιστα και να είχαν μαθητεύσει σε αυτήν, αλλά τα έργα τους δεν είναι καθαρά κρητικά.
4. Το συνολικό έργο της τοιχογράφησης της Τράπεζας μαρτυρά ζωγράφους που επιδόθηκαν σε εκλεκτικό ερανισμό των υπαρχόντων παραδόσεων, τόσο των τοπικών, όσο και εκείνων της αλλοδαπής, διέθεταν δημιουργική φαντασία και άρτια τεχνική κατάρτιση. Επιπλέον, οι ζωγράφοι της Τράπεζας αποδεικνύουν, μέσα από τη μικρογραφική τους δεξιότητα, ότι ήταν γνώστες της τέχνης της φορητής εικόνας,

ήξεραν να πλάθουν εκλεπτυσμένες μορφές με ορθές αναλογίες, άνετη πτυχολογία και ζωγραφικό πλάσιμο.

5. Οι συνοδευτικές επιγραφές των παραστάσεων συνιστούν σαφέστατα τεκμήρια της θεολογικής κατάρτισης των ζωγράφων. Οι επιγραφές αναπαράγουν με απόλυτη ακρίβεια χωρία από τη Γένεση και καταδεικνύουν τον σεβασμό των δημιουργών τους τόσο για τον χώρο που φιλοτεχνούν, όσο και για την τέχνη τους.

6. Η συνολική συγκρότηση του έργου φανερώνει τη φιλοκαλία, την εγγραμματοσύνη και την παιδεία των δημιουργών του, την ενημερότητα των ανώνυμων ζωγράφων για τις σύγχρονες απόψεις της τέχνης τους και την αναμφισβήτητη κατάρτισή τους στα πράγματα της ζωγραφικής.

7. Η Τράπεζα βοηθά στη χρονολόγηση του αρχικού διακόσμου του καθολικού της Μονής του Αγίου Παντελεήμονος, στη βαθύτερη και ουσιαστικότερη εξοικείωσή μας με τα καλλιτεχνικά δρώμενα στην περιοχή της Θεσσαλίας τη συγκεκριμένη εποχή.

Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του μνημείου αυτού δεν αποτελεί απλά τον παλαιότερο σωζόμενο διάκοσμο Τράπεζας στην ευρύτερη περιοχή της Θεσσαλίας, αλλά συνιστά, χωρίς αμφιβολία, ένα από τα ωραιότερα καλλιτεχνικά σύνολα της εποχής και της περιοχής του. Η θαυμάσια εικονογράφηση της Πλατυτέρας και οι μορφές των Πρωτοπλάστων στις σκηνές της Εξόδου από τον Παράδεισο πείθουν, πιστεύουμε, και τον πιο απαιτητικό θεατή. Επιπλέον, το εν λόγω μνημείο στέκεται αρωγός στην προσπάθειά μας να αποκωδικοποιήσουμε την καλλιτεχνική πραγματικότητα της οικείας περιοχής, καθώς συνδιαλέγεται με άλλα μνημεία του ίδιου χώρου. Εξίσου σημαντικό όμως είναι και το ότι το έργο αυτό μας δίνει τη δυνατότητα να ανιχνεύσουμε και τις τάσεις που θα επικρατήσουν στο πρώτο μισό του 17^{ου} αιώνα στη συγκεκριμένη περιοχή. Όλα αυτά δικαιολογούν την έλξη που ασκεί σε αυτόν που θα το επισκεφτεί και δικαιώνουν τον κόπο που καταβάλει κανείς για να το μελετήσει.

ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ

<i>AAA</i>	<i>Αρχαιολογικά Ανάλεκτα ἐξ Αθηνῶν</i>
<i>ΑΔ</i>	<i>Αρχαιολογικόν Δελτίον</i>
<i>CahArch</i>	<i>Cahiers Archéologiques</i>
<i>ΔΧΑΕ</i>	<i>Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Αρχαιολογικῆς Ἑταιρείας</i>
<i>DOP</i>	<i>Dumbarton Oaks Papers</i>
<i>HX</i>	<i>Ηπειρωτικά Χρονικά</i>
<i>ΘΗ.</i>	<i>Θεσσαλικό Ημερολόγιο</i>
<i>JÖB</i>	<i>Jahrbuch den Österreichischen Byzantinistik</i>
<i>PG</i>	<i>Patrologiae Graeca</i>
<i>REB</i>	<i>Reveu des Etudes Byzantines</i>

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αγραφιώτης 1986: Δ. Αγραφιώτης, «Ο Αετόλοφος (Δέσιανη) και το Βαθύρεμα της Αγιάς», *ΘΗ* 10 (1986), σσ. 17-57.
- Αγραφιώτης 1989: Δ. Αγραφιώτης, «Η Μονή του αγίου Παντελεήμονα της Αγιάς από τα τέλη του 13^{ου} αι. μέχρι σήμερα», *ΘΗ* 15,(1989), σσ.65-80.
- Αγραφιώτης 1997: Δ. Αγραφιώτης, «Συμπληρώσεις και σχόλια σε ημιτελή επιγραφή του Αγίου Νικολάου στο Βαθύρεμα Αγιάς», *ΘΗ* 32,(1997), σσ.57-64.
- Αγραφιώτης 1998: Δ. Αγραφιώτης, *Χώρα Αγιά*, Λάρισα 1998.
- Αθήνα 2000: Μ. Βασιλάκη (επ.), *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη Βυζαντινή τέχνη*, κατ. εκθ., Αθήνα 2000.
- Αθήνα 2010: Μ. Βασιλάκη (επ.), *Χειρ Αγγέλου. Ένας ζωγράφος εικόνων στη Βενετοκρατούμενη Κρήτη*, κατ. εκθ., Αθήνα 2010.
- Αντωνόπουλος 2005: Η. Αντωνόπουλος, «Η δεκάδα των ηλικιών: Αμφίδρομη γενεαλογική δοκιμή», *ΔΧΑΕ* 26 (2005), σσ.353-366.
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1983: Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Η μονή των Φιλανθρωπινών και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1983.
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1998: Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998.
- Αχειμάστου – Ποταμιάνου 2004: Μ. Αχειμάστου – Ποταμιάνου, *Οι τοιχογραφίες της μονής Φιλανθρωπινών στο Νησί των Ιωαννίνων*, Αθήνα 2004.
- Βαραλής 1996-1997: Ι. Βαραλής, «Παρατηρήσεις για τη θέση του Ευαγγελισμού στη μνημειακή ζωγραφική κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο», *ΔΧΑΕ* 19 (1996-1997), σσ. 201-219.
- Βαραλής 2002: Ι. Βαραλής, «Σχόλιο στην επωνυμία και το εικονογραφικό θέμα του Χριστού Εκδικητή, με αφορμή μια εικόνα από την Παρηγορήτισσα της Άρτας», *ΗΧ* 36(2002), σσ.151-183.
- Βασιλάκη 1991: Μ. Βασιλάκη, «Παρατηρήσεις για τη ζωγραφική στην Κρήτη τον πρώιμο 15^ο αιώνα», στο *Ευφρόσυνον*, τ.1 Αθήνα 1991, σσ. 65-76, αναδημ. στα αγγλικά στο Vassilaki 2009, αρ. 10, σσ. 203-24.
- Βασιλάκη 1997: Μ. Βασιλάκη, «Από τον "ανώνυμο" Βυζαντινό καλλιτέχνη στον "επώνυμο" κρητικό ζωγράφο του 15^{ου} αιώνα», στο Μ. Βασιλάκη (επ.), *Το πορτραίτο*

του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο, Ηράκλειο 1997¹, 2000², σσ. 161-201, αναδημ. στα αγγλικά στο Vassilaki 2009, αρ. 3, σσ. 27-66.

Βασιλάκη 1998: Μ. Βασιλάκη, «Εικόνες του 15^{ου} -16^{ου} αιώνα», στο Μ. Βασιλάκη, Τ. Ταβλάκης και Ε. Τσιγαρίδας, *Εικόνες της Ιεράς Μονής Αγίου Παύλου, Άγιον Όρος* 1998, σσ. 47-94.

Βασιλάκη 2012: Μ. Βασιλάκη, *Οι εικόνες του αρχοντικού Τοσίτσα, Η Συλλογή του Ευάγγελου Αβέρωφ*, Αθήνα 2012.

Βασιλειάδης 1991: Ν. Π. Βασιλειάδης, *Η Παλαιά Διαθήκη μετά συντόμου ερμηνείας*, τ. Α΄ Γένεσις, Αθήνα 1991.

Βελένης 2008: Γ. Βελένης, «Η γραφή των Κονταρήδων», *Τρικαλινά* 28 (2008), σσ. 49-78.

Βογιατζής 2012: Σ. Βογιατζής, *Η οικοδομική ιστορία της Ιεράς Μονής Αγίου Ιωάννου Θεολόγου Πάτμου*, Θεσσαλονίκη 2012.

Γαρίδης 2007: Μ. Γαρίδης, *Μεταβυζαντινή Ζωγραφική (1450 – 1660). Η εντοίχια ζωγραφική μετά την πτώση του Βυζαντίου στον ορθόδοξο κόσμο και στις χώρες υπό ξένη κυριαρχία*, Αθήνα 2007.

Γουλούλης 2010: Στ. Γουλούλης, «Η Ανατολική Όσσα και η μοναστική “Κοινότητα” των Κελλίων (νεώτερα δεδομένα: χρονολογικά και τοπογραφικά όρια)», στο Στ. Γουλούλης, Στ. Σδρόλια, *Άγιος Δημήτριος Στομίον: ιστορία - τέχνη – ιστορική γεωγραφία του μοναστηριού των εκβολών του Πηνειού*, Λάρισα 2010.

Γούναρης 1980: Γ. Γούναρης, *Οι τοιχογραφίες των Αγίων Αποστόλων και της Παναγίας Ρασιώτισσας στην Καστοριά*, Θεσσαλονίκη 1980.

Γούναρης 1981: Γ. Γούναρης, «Οι τοιχογραφίες του Αγ. Ιωάννη Θεολόγου της Μαυριώτισσας στην Καστοριά», *Μακεδονικά* 21 (1981), σσ. 1-75.

Δαμούλος 2014: Π. Δαμούλος, «Ο γραπτός διάκοσμος της λιτής του καθολικού της Μονής Διονυσίου (1546/1547) στο Άγιον Όρος», Ιωάννινα 2014 (διδακτορική διατριβή).

Δουκάκης 1894: Κ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, Αθήνα 1894.

Έρμηνεία: Α. Παπαδόπουλος – Κεραμεύς (επ.), Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνά, *Ερμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, Αγ. Πετρούπολη 1909.

Ζώρα 1970: Γ. Ζώρα, *Πένθος θανάτου, Ζωής μάταιον και προς Θεόν επιστροφή*, Αθήναι 1970.

Θεσσαλονίκη 1997: *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, κατ. εκθ., Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, Θεσσαλονίκη 1997.

- Καμαρούλιας 1996: Δ. Καμαρούλιας, *Μοναστήρια της Ηπείρου*, τ. Α- Β, Αθήνα 1996.
- Καραμερίδη 2009: Α. Καραμερίδη, *Η μονή Πατέρων και η ζωγραφική του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στην περιοχή της Ζίτσας Ιωαννίνων*, Ιωάννινα 2009.
- Kiel – Αγραφιώτης – Γουλούλης 2002-2003: Μ. Kiel – Δ. Αγραφιώτης – Σ. Γουλούλης, «Επίσημες τουρκικές πηγές για τη μοναστηριακή ζωή και τα μοναστήρια της ανατολικής Θεσσαλίας κατά το 16^ο αιώνα. Το κοινωνικό και οικονομικό υπόβαθρο», *Βυζαντινός Δόμος* 13 (2002-2003), σσ. 69-101.
- Κόλλιας 1986: Η. Κόλλιας, *Δύο ροδιακά ζωγραφικά σύνολα της εποχής της ιπποκρατίας. Ο Άγιος Νικόλαος στα Τριάντα και η Αγία Τριάδα (Ντολαπλί Μετζίντ) στη μεσαιωνική πόλη*, Αθήνα 1986 (αδημ. διδακτ. διατριβή).
- Κουμουλίδης – Δεριζιώτης 1985: Τ. Κουμουλίδης – Λ. Δεριζιώτης, *Εκκλησίες της Αγιάς Λαφίσης*, Αθήνα 1985.
- Κορδάτος 1960: Γ. Κορδάτος, *Ιστορία της επαρχίας Βόλου και Αγιάς από τα αρχαία χρόνια ως τα σήμερα*, Αθήνα 1960.
- Κοιλάκου 2001: Χ. Κοιλάκου, «Επισήμανση τοιχογραφιών του εργαστηρίου των θηβαίων ζωγράφων Γεωργίου και Φράγκου Κονταρή στην περιοχή της γενέτειράς τους», *ΔΧΑΕ* 22 (2001), σσ. 191-208.
- Κωνσταντινίδη 1998: Χ. Κωνσταντινίδη, «Το δογματικό υπόβαθρο στην αγίδα του Αγίου Παντελεήμονα Βελανιδιών. Ο Ευαγγελισμός, ο Μελισμός, ο επώνυμος άγιος», *ΔΧΑΕ* 20 (1998), σσ. 165-176.
- Κωνσταντινίδη 2008: Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός. Οι συλλειτουργούντες Ιεράρχες και οι άγγελοι – διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη 2008.
- Λίβα – Ξανθάκη 1980: Θ. Λίβα – Ξανθάκη, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Ντίλιου*, Ιωάννινα 1980.
- Μακρή 1982: Κ. Α. Μακρή, *Εκκλησιαστικά Ξυλόγλυπτα*, Αθήνα 1982.
- Μαμαλούκος - Σδρόλια 2009: Στ. Μαμαλούκος - Στ. Σδρόλια, «Αρχαιολογικά κατάλοιπα στο "Όρος των Κελλίων"», *ΑΕΣΘΕ* 2(2006), Βόλος 2009, σσ. 585-599.
- Μαμαλούκος – Σδρόλια 2010, Σ. Μαμαλούκος – Στ. Σδρόλια, *Άγιος Δημήτριος Στομίου. Ιστορία – Τέχνη – Ιστορική Γεωγραφία του Μοναστηρίου και της περιοχής των εκβολών του Πηνειού*, Λάρισα 2010.
- Μπαλτογιάννη 2003: Χ. Μπαλτογιάννη, *Εικόνες Ιησούς Χριστός*, Αθήνα 2003.
- Μέγας Ιερός Συνέκδημος 1959: *Μέγας και Ιερός Συνέκδημος Ορθόδοξος Χριστιανός*, Αθήνα 1959.

Μπούρας 1981: Χ. Μπούρας, *Η Νέα Μονή της Χίου. Ιστορία και Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1981.

Νάνου 2002: Μ. Νάνου, «Εκκλησίες και μοναστήρια του Πηλίου κατά τον 17^ο αιώνα. Γνωριμία με το έργο ανώνυμων και επώνυμων καλλιτεχνών», στο *Μνημεία της Μαγνησίας, Πρακτικά Συνεδρίου «Ανάδειξη του διαχρονικού μνημειακού πλούτου του Βόλου και της ευρύτερης περιοχής»*, Βόλος 11-13 Μαΐου 2001, Βόλος 2001, σσ. 162-173.

Νικονάνος 1987: Ν. Νικονάνος, *Μετέωρα, Τα μοναστήρια και η ιστορία τους*, Αθήνα 1987.

Νικονάνος 1997: Ν. Νικονάνος, *Βυζαντινοί ναοί της Θεσσαλίας: από το 10^ο αι. ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους το 1393: συμβολή στη Βυζαντινή αρχιτεκτονική*, Αθήνα 1979.

Ευγγρόπουλος 1957: Α. Ευγγρόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας της Θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Αθήνα, 1957.

Ορλάνδος 1970: Α. Ορλάνδος, *Η αρχιτεκτονική και οι βυζαντινές τοιχογραφίες της Μονής του Θεολόγου Πάτμου*, Αθήνα 1970.

Ορλάνδος 1999: Α. Ορλάνδος, *Μοναστηριακή Αρχιτεκτονική*, Αθήνα, 1999.

Παϊσίδου 2002: Μ. Παϊσίδου, *Οι τοιχογραφίες του 17^{ου} αι. στους ναούς της Καστοριάς. Συμβολή στη μελέτη της μνημειακής ζωγραφικής της δυτικής Μακεδονίας*, Αθήνα 2002.

Παπαγεωργίου 2006: Ν. Παπαγεωργίου, «Η παράσταση ‘Ο Θρίαμβος του Θανάτου’ στον νάρθηκα της μητροπόλεως Καλαμπάκας», *Βυζαντινά* 26 (2006), σσ. 265-287.

Παπαευαγγέλου 1976: Π.Σ. Παπαευαγγέλου, *Μεταβυζαντινός ναός του Αγίου Δημητρίου εν Παλατισίοις Βεροίας*, Θεσσαλονίκη 1976.

Παπαευσταθίου 1999: Α. Παπαευσταθίου, «Εικονογραφία των Πρωτοπλάστων στη Μονή Φιλανθρωπινών», στο *Μοναστήρια Νήσου Ιωαννίνων* (Πρακτικά Συμποσίου «700 χρόνια 1292-1992», 29-31 Μαΐου 1992) Ιωάννινα, 1999, σσ. 139-262.

Παπαζώτος 1994: Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (11^{ος} – 18^{ος} αι.)*, Αθήνα 1994.

Πασαλή 1998: Α. Πασαλή, «Ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος στο Ζάρκο Τρικάλων», *ΔΧΑΕ* 20 Περίοδος Δ΄. Στη μνήμη του Δημητρίου Ι. Πάλλα (1907-1995), σσ. 133-148.

Πασαλή 2003: Α. Πασαλή, *Ναοί της Επισκοπής Δομενίκου και Ελασσόνας. Συμβολή στη μεταβυζαντινή αρχιτεκτονική*, Θεσσαλονίκη 2003.

Πατρινέλης 1991-1992: Χ. Πατρινέλης, «Ο Ελληνισμός κατά την πρώιμη Τουρκοκρατία 1453-1600). Γενικές παρατηρήσεις και συσχετισμοί με την ιστορική εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης», *ΔΧΑΕ* 16 (1991-1992), Περίοδος Δ΄. Στη μνήμη του André Grabar (1896-1990), σσ. 33-38.

Ρηγόπουλος 1979: Γ. Ρηγόπουλος, *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η Φλαμανδική Χαλκογραφία*, Αθήνα 1979.

Ρηγόπουλος 1998: Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική, Προβλήματα Πολιτικού Συγκρητισμού*, Αθήνα 1998.

Ρηγόπουλος 2006: Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, Αθήνα 2006.

Σαμπανίκου 1996: Ε. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του παρεκκλησίου των Τριών Ιεραρχών της μονής Βαρλαάμ στα Μετέωρα (1637)*, Ιωάννινα 1996.

Σδρόλια 2006: Στ. Σδρόλια, «Η ζωγραφική της Μονής Γεννήσεως της Θεοτόκου στο Πολυδένδρι Αγιάς (1590). Παρατηρήσεις στο πρόγραμμα και την εικονογραφία του καθολικού», *ΔΧΑΕ* 27 (2006), σσ. 221-232.

Σδρόλια 2012: Στ. Σδρόλια, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων του 17^{ου} αιώνα*, Βόλος, 2012.

Σδρόλια 2013: Στ. Σδρόλια, «Το τέμπλο του καθολικού της μονής Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς», *ΔΧΑΕ* 34 (2013), σσ. 337-348.

Σδρόλια – Τούλη 2014: Στ. Σδρόλια – Β. Τούλη (επ.), *Η Ιερά μονή του αγίου Παντελεήμονα στην Αγιά*, οδ., Λάρισα 2014.

Σέμογλου 2001-2002: Α. Σέμογλου, «Ο εντοίχιος διάκοσμος του καθολικού της μονής Μυρτιάς στην Αιτωλία (φάση του 1593) και η θέση του στη ζωγραφική του α΄ μισού του 16^{ου} αιώνα», *Εγνατία* 6 (2001-2002), σσ. 185-235.

Σέμογλου 2001: «Ο καλλιτεχνικός “δυϊσμός” στην εντοίχια εκκλησιαστική ζωγραφική του 16^{ου} αιώνα στην Ελλάδα. Συμβολή στη μελέτη του γραπτού κοσμήματος», *ΔΧΑΕ* 22 (2001), σσ. 287-296.

Σοφιανός – Τσιγαρίδας 2003: Δ. Σοφιανός – Ε. Τσιγαρίδας, *Αγία Μετέωρα. Ιερά Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά Μετεώρων. Ιστορία – Τέχνη*, Τρίκαλα 2003.

Ταβλάκης 1997: Ι. Ταβλάκης, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα στις Τράπεζες των μονών του Αγίου Όρους*, Ιωάννινα 1997 (αδημ. διδ. διατριβή).

Τούρτα 1991: Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991.

Τσάμπουρας 2013: Θ. Τσάμπουρας, *Τα καλλιτεχνικά εργαστήρια από την περιοχή του Γράμμου κατά το 16ο και 17ο αιώνα. Ζωγράφοι από το Λινοτόπι, τη Γράμμοστα, τη Ζέρμα και το Μπουρμπουντσικό, τ.1,2*. Θεσσαλονίκη 2013 (διδακτορική διατριβή).

Τσέλιγκα – Αντουράκη 2010: Α. Τσέλιγκα – Αντουράκη, «Ο κύκλος του βιβλίου της Γένεσης στη μονή Αγίων Τεσσαράκοντα Λακωνίας, έργο του Γεωργίου Μόσχου», στο *Μελέτες Αρχαιολογίας και Τέχνης προς τιμήν της καθηγήτριας Ελένης Δεληγιάννη – Δωρή*, Αθήνα 2010, σσ. 495-518.

Τσιγαρίδας 1991-1992: Ε. Τσιγαρίδας, «Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη Μονή Ιβήρων στο Άγιο Όρος», *ΔΧΑΕ* 16(1991-1992), σσ. 185-208.

Τσιγαρίδας 2014: Ε. Τσιγαρίδας (επιστ. επιμ.), *Ιερά Μονή Αγίου Παύλου. Οι τοιχογραφίες του παρεκκλησίου του Αγίου Γεωργίου έργο του ζωγράφου Αντωνίου, Άγιον Όρος* 2014.

Τσιλιπάκου 2002: Α. Τσιλιπάκου, *Η μνημειακή ζωγραφική στη Βέροια το 17^ο αι.*, Θεσσαλονίκη 2002 (αδημ. διδ. διατριβή).

Τσιλιπάκου 2007: Α. Τσιλιπάκου, «Η μεταβυζαντινή ζωγραφική στη Βέροια. Ζωγράφοι και εργαστήρια στον 17^ο αιώνα», *ΔΧΑΕ* 28(2007), σσ. 257-270.

Τσιμπίδα 2006: Ε. Τσιμπίδα, «Μνημεία της Ανατολής Αγίας» στο *Αρχαιολογικό Έργο Θεσσαλίας και Στερεάς Ελλάδας 2 Πρακτικά επιστημονικής συνάντησης Βόλος 16.3 – 19.3.2006 τ. Ι: Θεσσαλία, Βόλος* 2009.

Τσιμπίδα 2011: Ε. Τσιμπίδα, *Οι τοιχογραφίες της Μονής Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Μεγαλόβρυσο (1638/39) και η εντοίχια ζωγραφική του 17^{ου} αιώνα στην επαρχία Αγιάς*, Βόλος 2011 (διδακτορική διατριβή).

Τσιουρής 2004: Ι. Τσιουρής, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της μονής Αγ. Τριάδας Δρακότρυπας (1758) και η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 18^{ου} αι. στην περιοχή των Αγράφων*, Ιωάννινα 2004 (διδακτορική διατριβή).

Τσιουρής 2007: Ι. Τσιουρής, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος της Τράπεζας της Ι.Μ. Δουσίκου (1727)», *Τρικαλινά* 27 (2007), σσ. 347-376.

Τσιουρής 2011: Ι. Τσιουρής, *Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του καθολικού της μονής Γηρομερίου Θεσπρωτίας (1577-1590). Συμβολή στη μελέτη της εντοίχιας ζωγραφικής του 16^{ου} αιώνα στην Ήπειρο*, Αθήνα 2011.

Χουλιάρης 2009: Ι. Χουλιάρης, *Η εντοίχια θρησκευτική ζωγραφική του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα στο Δυτικό Ζαγόρι*, Αθήνα 2009.

Χαραλάμπους – Μουρίκη 1964: Ν. Χαραλάμπους - Μουρίκη, «Η παράσταση της Φιλοξενίας του Αβραάμ σε μια εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου», *ΔΧΑΕ* 3 (1962-1963), σσ. 87-114.

Χατζηδάκη - Κατερίνη 2005: Ν. Χατζηδάκη - Ε. Κατερίνη, «Η εικόνα του αρχαγγέλου Μιχαήλ με δώδεκα σκηνές του κύκλου του στην Καλαμάτα. Ένα άγνωστο έργο του Γεωργίου Κλόντζα», *ΔΧΑΕ* 26 (2005), σσ. 241-262.

Χατζηδάκης 1956: Μ. Χατζηδάκης, *Μυστράς: Ιστορία – μνημεία – τέχνη*, Αθήνα 1956.

Χατζηδάκης 1969: Μ. Χατζηδάκης, «Ο ζωγράφος Φράγγος Κονταρής», *ΔΧΑΕ* 5, περ. Δ', τ. Ε' (1969), σσ. 299-302.

Χατζηδάκης 1986: Μ. Χατζηδάκης, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης: η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ι.Μ. Σταυρονικήτα*, Άγιον Όρος 1986.

Χατζηδάκης 1987α: Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 1, Αθήνα 1987.

Χατζηδάκης 1987β: Μ. Χατζηδάκης, *Μυστράς, Η Μεσαιωνική Πολιτεία και το Κάστρο. Πλήρης οδηγός των παλατιών, των εκκλησιών και του κάστρου*, Αθήνα 1987.

Χατζηδάκης – Σοφιανός 1990: Μ. Χατζηδάκης – Δ. Σοφιανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο. Ιστορία και τέχνη*, Αθήνα 1990.

Brockhaus 1924: H. Brockhaus, *Die Kunst in den Athos- Klöstern*, Λειψία 1924.

Chatzidakis 1969-1970: M. Chatzidakis, “Recherches sur le peintre Théophane le crétois”, *DOP* 23/24 (1969-1970), σσ. 309-352, ανατύπωση στο Chatzidakis 1976, αρ. 5, σσ. 311-352.

Chatzidakis 1976: M. Chatzidakis, *Etudes sur la peinture postbyzantine*, Variorum Reprints, London 1976.

Clavijo 1928: G. le Strange (μτφρ.), Clavijo, *Embassy to Tamerlane, 1403-1406*, Ν. Υόρκη – Λονδίνο 1928.

Ferjančić 1974: B. Ferjančić, *La Thessalie aux XIII^e et XIV^e siècles*, Beograd 1974.

Galavaris 1969: G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton N.J. 1969.

Gautier 1974, P. Gautier, “Le typikon du Christ Sauveur Pantocrator”, *REB* 32 (1974), σσ. 1-145.

Hutter – Canart: 1991: I. Hutter – P. Canart, *Das Marienhomiliar des Mönchs Jakobus von Kokkinovaphos, Codex Vaticanus Graecus 1162*, Codices e Vaticani selecti 79, Στουτγκάρδη 1991.

Kiel 1996: M. Kiel, “Das Türkische Thessalien. Etabliertes Geschichtsbild versus Osmanische Quellen. Ein Beitrag zur Entmythologisierung der Geschichte Griechenlands”, *Bericht über Kolloquium der Südosteuropa-Kommision* 28.31.Oktober 1992, Göttingen 1996.

Koumoulides – Walter 1975: *Byzantine and post-Byzantine monuments at Aghia in Thessaly, Greece: the art and architecture of the monastery of saint Panteleimon*, London 1975.

Krautheimer 2006: R. Krautheimer, *Παλαιοχριστιανική και Βυζαντινή Αρχιτεκτονική*, Αθήνα 2006.

Meyendorff 1968: J. Meyendorff, “Spiritual Trends in Byzantium in the Late Thirteenth and Early Fourteenth Centuries” στο P. Underwood, *The Kariye Djami, Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, τ. 4, Νέα Υόρκη 1968, σσ. 95-105.

Migne 1998: J.-P.Migne, *Ελληνική Πατρολογία*, τ. 31, Αθήνα 1998.

Millet 1910: G. Millet, *Monuments byzantines de Mistra, matériaux pour l’ etude de l’ architecture et de la peinture en Grèce aux XIVe et XVe siècles, Monuments d’ art byzantine*, XXII, 152 pl., Παρίσι 1910.

Millet 1916: G. Millet, *Recherches sur l’ iconographie de l’ Evangile*, Παρίσι 1916.

Millet 1927: G. Millet, *Monuments dell’ Athos, I. Les peintures*, Παρίσι 1927.

Mylonas 1987: P. Mylonas, “La Trapeza de la Grande Lavra au Mont Athos”, *CahArch* 35 (1987), σσ. 143-157.

Popović 1998: S. Popović, “The Trapeza in Cenobitic Monasteries: Architectural and Spiritual Contexts”, *DOP* 52 (1998), σσ. 281-303.

Popović 2007: S. Popović, “Dividing the Invisible: the monastery space-secular and sacred”, *Recueil des travaux de l’ Intitut d’ études Byzantines* XLIV (1207), σσ. 47-63.

Rodley 1985, L.Rodley, *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, London, New York, Melbourne 1985.

Stavropoulou - Makri 1989: A. Stavropoulou – Makri, *Les peintures murales de l’ église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Épire et l’ atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 1989.

Talbot 2007: A. M. Talbot, “Mealtime in monasteries: the culture of the Byzantine refectory” στο L. Brubaker & K. Linardou (επιμ.), *Eat, Drink and be Merry (Luke 12: 19), Food and Wine in Byzantium*, Papers of the 37th annual Spring Symposium of Byzantine Studies in honour of Professor A.A.M. Bryer, Ashgate 2007, σσ.109-125.

Thierry 1975: N. Thierry, “Une iconographie inédite de la Cène dans un réfectoire rupestre de Cappadoce”, *REB* 33 (1975), σσ. 177-186.

Thomas 2000: J. Thomas, “The regulation of diet in the Byzantine Monastic Foundation Documents” στο J. Thomas & A. Constantinides Hero (επιμ.), *Byzantine Monastic Foundation Documents*, Washington D.C. 2000, τ. 5, σσ. 1696-1716.

Vassilakis – Mavrakakis 1982: M. Vassilakis – Mavrakakis, “Western Influences on the Fourteenth Century Art of Crete”, XVI. *Internationaler Byzantinistenkongress, Akten II/5, Biénnη 1982 (=JÖB 32/5)*, σσ. 301-306.

Vassilakis – Mavrakakis 1986: M. Vassilakis – Mavrakakis, *The Church of the Virgin Gouverniotissa at Potamies, Crete*, PhD thesis, Courtauld Institute of Art, University of London 1986.

Vassilaki 2005: M. Vassilaki, (επιμ.), *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot 2005.

Vassilaki 2009: M. Vassilaki, *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, Ashgate/ Variorum, Farnham 2009.

Walter 1973: C. Walter, “Pictures of the Clergy in the Theodore Psalter”, *REB* 31(1973), σσ. 229-242.

Weitzman- Kessler 1986: K. Weitzman - H. Kessler, *The Cotton Genesis British Library, Codex Cotton Otho B VI, vol. 1: The Illustrations in the Manuscripts of the Septuagint*, Princeton N.J. 1986.

Weitzman – Bernabò – Tarasconi 1999: K. Weitzman – M. Bernabò – R. Tarasconi, *The Byzantine Octateuchs*, Princeton N.J. 1999.

Wilkinson 1981: Cf. J. Wilkinson, *Egeria's Travels to the Holy Land*, Jerusalem – Warminster 1981.

Yannias 1972: J. J. Yannias, “The Elevation of the Panaghia”, *DOP* 26 (1972), σσ. 225 - 236.

Yannias 1991: J. J. Yiannias, “The Palaeologan Refectory Program at Apollonia”, στο S. Ćurčić & D. Mouriki (επιμ.), *The Twilight of Byzantium: aspects of cultural and religious history in the Late Byzantine Empire*, Papers from the colloquium held at Princeton University, 8-9 May 1989, Princeton N. J. 1991 σσ. 161-174.

Κατάλογος και Πηγές εικόνων

- Εικόνα 1. Χάρτης περιοχής Αγιάς. Τσιμπίδα 2011, χάρτης 1.
- Εικόνα 2. Κοινόβιο Αγ. Παχωμίου Αίγυπτος. Ρορονιό 2007, πιν. 1
- Εικόνα 3. Deir el Baramus monastery, Αίγυπτος. Ρορονιό 2007, πιν. 2b.
- Εικόνα 4. Μοναστήρι του Μαρτυρίου, Σινά και Τράπεζα. Ρορονιό 2007, πιν. 4
- Εικόνα 5. Bin Bir Kilisse monastery, Μ. Ασία. Ρορονιό 2007, πιν. 8α.
- Εικόνα 6. Μονή και Τράπεζα Οσίου Λουκά, Βοιωτία. Ρορονιό 2007, πιν. 19α.
- Εικόνα 7. Κάτοψη και τομή της Τραπεζής της Μονής Μεταμορφώσεως Μετεώρων. Ορλάνδος 1999(ανατ.), σ. 46. εικ. 56.
- Εικόνα 8. Λάτρος, Σύμπλεγμα Στύλος. Ρορονιό 2007, πιν. 10.
- Εικόνα 9. Τράπεζα Μονής Μεγίστης Λαύρας, Άγιον Όρος. Ρορονιό 2007, πιν. 18.
- Εικόνα 10. Κατόψεις Τραπεζών Αγίου Όρους. Γιαννιάς 1994, εικ. 4.5.
- Εικόνα 11. Τράπεζα Μονής Αγ. Ιωάννου Θεολόγου στην Πάτμο (κάτοψη και τομή). Ορλάνδος 1999 (ανατ.), σ. 48. εικ. 58.
- Εικόνα 12. Το άκρο του λίθινου τραπεζιού της Τράπεζας της Νέας Μονής Χίου. Ορλάνδος 1999 (ανατ.), σ. 52. εικ. 66.
- Εικόνα 13. Μαρμαρεπένδυτο τραπέζι της Μονής Αγ. Ιωάννου Θεολόγου Πάτμου. Ορλάνδος 1999 (ανατ.), σ. 52. εικ. 67.
- Εικόνα 14. Κάτοψη και τμήμα της πλάγιας όψης της Τράπεζας Μονής Εσφιγμένου, Άγιον Όρος. Ορλάνδος 1999 (ανατ.), σ. 55. εικ. 71.
- Εικόνα 15. Τραπεζία μονών του Αγίου Όρους σε σχήμα ρωμαϊκού σίγμα. Ορλάνδος 1999 (ανατ.), σ. 52. εικ. 65.
- Εικόνα 16. Τράπεζα μονής Yusuf Κορ Kilisse, Καππαδοκία. Rodley 1985, σ. 153, εικ. 144.
- Εικόνα 17. Τράπεζα μονής Çarikli Kilise, Καππαδοκία. Rodley 1985, σ. 165, εικ. 152.
- Εικόνα 18. Χάρτης περιοχής Αγιάς με τη Μονή του Αγ. Παντελεήμονος. Τσιμπίδα 2011, χάρτης 3.
- Εικόνα 19. Ι.Μ. Αγ. Παντελεήμονος, το αρχιτεκτονικό σχέδιο του Μοναστηριού. Koumoulides – Walter 1975, σ. 57, πιν. III.3.
- Εικόνα 20. Το καθολικό της Ι. Μονής Αγ. Παντελεήμονος Αγιάς. Η συγγραφέας.
- Εικόνα 21. Μονή Αγ. Παντελεήμονος Αγιάς, κάτοψη του καθολικού. Koumoulides – Walter 1975, σ. 58, πιν. III.6.

Εικόνα 22. Μονή Αγ. Παντελεήμονος, αρχιτεκτονικό σχέδιο του πύργου του Ηγουμένου και του Καθολικού. Koumoulides – Walter 1975, σ. 58, πιν. III.7.

Εικόνα 23. Μονή Αγ. Παντελεήμονος, αρχιτεκτονικό σχέδιο της Τράπεζας. Koumoulides – Walter 1975, σ. 59, πιν. III.7.

Εικόνα 24. Μονή Αγ. Παντελεήμονος, αρχιτεκτονικό σχέδιο των κελιών. Koumoulides – Walter 1975, σ. 58, πιν. III.5.

Εικόνα 25. Πανηγύρι στον Άγ. Παντελεήμονα, όπου είναι αισθητή η κατάρρευση των κελιών. Αγραφιώτης 1998, σ. 97.

Εικόνα 26. Μονή Αγ. Παντελεήμονος, καθολικό, η επιγραφή στο επίθυρο της Ωραίας Πύλης. Σδρόλια 2013, σ. 339.

Εικόνα 27. Η είσοδος του καθολικού και της Τράπεζας. Η συγγραφέας.

Εικόνα 28. Η είσοδος της Τράπεζας της Μονής Αγ. Παντελεήμονος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 29. Ο βόρειος τοίχος της Τράπεζας της Μονής του Αγ. Παντελεήμονος. Ιωάννης Βαραλής.

Εικόνα 30. Επιγραφή στο υπέρθυρο του ανατολικού τοίχου της Τράπεζας της Μονής Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά. Η συγγραφέας.

Εικόνα 31. Λεπτομέρεια από την επιγραφή στο υπέρθυρο του ανατολικού τοίχου της Τράπεζας της Μονής Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά. Η συγγραφέας.

Εικόνα 32. Δυτικός τοίχος, τοιχογραφία. Αγιά. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα. Η συγγραφέας.

Εικόνα 33. Ανατολικός τοίχος, τοιχογραφία. Αγιά. Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Τράπεζα. Η συγγραφέας.

Εικόνα 34. Θεοτόκος ένθρονη Βρεφοκρατούσα, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγ. Παντελεήμονος, καθολικό, νάρθηκας. Σδρόλια – Τούλη 2014, σ.12.

Εικόνα 35. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας, Τράπεζα. Ταβλάκης 1997, πιν. 17.

Εικόνα 36. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Φιλοθέου, Τράπεζα. Ταβλάκης 1997, πιν. 45.

Εικόνα 37. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Διονυσίου, Τράπεζα. Ταβλάκης 1997, πιν. 43.

Εικόνα 38. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Παντοκράτορος, Τράπεζα. Ταβλάκης 1997, πιν. 81.

- Εικόνα 39. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Εσφιγμένου, Τράπεζα. Ταβλάκης 1997, πιν. 105.
- Εικόνα 40. Παναγία βρεφοκρατούσα, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Δοχειαρίου, Τράπεζα. Ταβλάκης 1997, πιν. 65.
- Εικόνα 41. Παναγία βρεφοκρατούσα, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Βατοπεδίου, Τράπεζα. Ταβλάκης 1997, πιν.129.
- Εικόνα 42. Παναγία βρεφοκρατούσα, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Ξενοφώντος, Τράπεζα. Ταβλάκης 1997, πιν.17.
- Εικόνα 43. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Σταυρονικήτα, Τράπεζα. Ταβλάκης 1997, πιν.57.
- Εικόνα 44. Ο Ακάθιστος Ύμνος, τοιχογραφία. Μονή Κανάλων, ανατολικός τοίχος. Σδρόλια Σταυρούλα.
- Εικόνα 45. Η Πλατυτέρα, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος, κεντρική κόγχη. Η συγγραφέας.
- Εικ. 46. Η Πλατυτέρα, τοιχογραφία. Άγιος Ιωάννης Θεολόγος της Μαυριώτισσας, Καστοριά, Γούναρης 1981, πιν. 2 β.
- Εικόνα 47. Η Πλατυτέρα, τοιχογραφία. Παναγία Ρασιώτισσα, Καστοριά. Γούναρης 1980. πιν. 50 α –β.
- Εικόνα 48. Η πλατυτέρα της κόγχης, τοιχογραφία. Παντοκράτωρ, Βέροια. Παπαζώτος 1994, πιν. 94 α.
- Εικόνα 49. Η Πλατυτέρα της κόγχης, τοιχογραφία. Ναός Κηρύκου και Ιουλίτης, Βέροια. Παπαζώτος 1994, πιν. 96 α.
- Εικόνα 50. Η Πλατυτέρα της κόγχης, τοιχογραφία. Ναός Αγίας Παρασκευής, Βέροια. Παπαζώτος 1994, πιν. 100 β.
- Εικόνα 51. Η Πλατυτέρα, τοιχογραφία. Ναός του Σωτήρος στη Σκοτίνα Πιερίας. Ελένη Τσιμπίδα.
- Εικόνα 52. Η Πλατυτέρα της κόγχης, τοιχογραφία. Ναός Αγίου Γεωργίου του Μικρού (Γιωργούλης), Δομένικο Ελασσόνας. Πασαλή 2003, εικ. 146,147.
- Εικόνα 53. Η Πλατυτέρα και οι ιεράρχες, τοιχογραφία. Αγιά, Μ. Αγ. Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος, κεντρική κόγχη και ημικύλινδρος. Η συγγραφέας.
- Εικ. 54. 1. Ο άγιος Νικόλαος και ο κτήτορας Δημήτριος 2. Ο άγιος Αθανάσιος, τοιχογραφίες. Καθολικό Μονής Αγίου Νικολάου της Toplica (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ. Τσάμπουρας 2013, τ.2 εικ. 49, 57.

Εικ. 55. Άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος, άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, άγιος Βασίλειος ο Μέγας, άγιος Αθανάσιος, τοιχογραφία. Ναός Μεταμόρφωσης, Βελτσίστα Ιωαννίνων, Stavropoulou – Makri 1989, πιν. 4 α, 4 β.

Εικόνα 56. Άγιος Στέφανος, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγ. Παντελεήμονος Τράπεζα, δυτικός τοίχος, νότια κόγχη. Η συγγραφέας.

Εικόνα 57. Άγιος Στέφανος, τοιχογραφία (λεπτομέρεια). Αγιά, Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Τράπεζα. Ιωάννης Βαραλής.

Εικόνα 58. Άγιος Παντελεήμων, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος, βόρεια κόγχη. Η συγγραφέας.

Εικόνα 59. Άγιος Παντελεήμων, τοιχογραφία (λεπτομέρεια). Αγιά, Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Τράπεζα. Ιωάννης Βαραλής.

Εικόνα 60. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 61. Θεοφάνης Στρελίτζας, Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Μετέωρα, Ι. Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, καθολικό. Σοφιανός – Τσιγαρίδας 2003, σ.202.

Εικόνα 62. Θεοφάνης Επιστύλιο Μονής Ιβήρων.

Διαδίκτυο: <https://www.google.gr/search?>

Εικόνα 63. Θεοφάνης Μυστικός Δείπνος, Μονή Σταυρονικήτα, Άγιον Όρος.

Διαδίκτυο: <https://www.google.gr/search?>

Εικόνα 64. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Ιωάννινα, Ι. Μ. Φιλανθρωπηνών. Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1983, πιν.48 β.

Εικόνα 65. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Καστοριά, Παναγία Ρασιώτισσα. Γούναρης 1980, πιν.27 β.

Εικόνα 66. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Μονή Γηρομερίου Θεσπρωτίας. Τσιουρή 2011, σ. 260, εικ.35.

Εικόνα 67. Θεοφάνης Στρελίτζας, Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μ. Λαύρα, Τράπεζα. Ταβλάκης 1997, πιν.17.

Εικόνα 68. Η Φιλοξενία του Αβραάμ, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 69. Η Φιλοξενία του Αβραάμ, χφφ. Ι. Μ. Ιβήρων, Άγιον Όρος. Ξυγγόπουλος 1973, κ.5, Ν.57

Εικόνα 70. Η Φιλοξενία του Αβραάμ, τοιχογραφία. Η εκκλησία της Μεταμόρφωσης, Βελτσίστα, Ιωάννινα. Stavropoulou - Makri 1989, εικ. 9.

- Εικόνα 71. Η Αγία Τριάδα, τοιχογραφία. Αγία Τριάδα Αγιάς. Τσιμπίδα 2001, εικ. 40.
- Εικόνα 72. Ο Νιπτήρας, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος. Η συγγραφέας.
- Εικόνα 73. Θεοφάνης Στρελίτζας, Ο Νιπτήρας, τοιχογραφία. Μετέωρα, Ι. Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά. Σοφιανός – Τσιγαρίδας 2003, σ. 2003.
- Εικόνα 74. Ο Νιπτήρας, τοιχογραφία. Ιωάννινα Ι.Μ. Φιλανθρωπηνών. Αχειμάστου – Ποταμιάνου 1983, εικ. 49 α.
- Εικόνα 75. Ο Νιπτήρας, τοιχογραφία. Καστοριά, Παναγία Ρασιώτισσα. Γούναρης 1980, πιν.28.
- Εικόνα 76. Ο Νιπτήρας, τοιχογραφία. Ναός Αγίου Αθανασίου Ανατολής, Αγιά. Τσιμπίδα 2011, πιν. 63.
- Εικόνα 77. Άγιος Ευφρόσυνος, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος. Η συγγραφέας.
- Εικόνα 78. Άγιος Αντώνιος, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος. Η συγγραφέας.
- Εικόνα 79. Ανδρέας Παβίας, άγιος Αντώνιος, φορητή εικόνα. Κεφαλονιά, Αργοστόλι, Συλλογή Σπυρίδωνος Χαροκόπου. *Χειρ Αγγέλου* 2010, σ. 215.
- Εικόνα 80. Θεοφάνης Στρελίτζας, άγιος Αντώνιος, Ι. Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά , Μετέωρα (νάρθηκας). Σοφιανός – Τσιγαρίδας 2003, σ.302.
- Εικόνα 81. Όσιος Μακάριος, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος. Η συγγραφέας.
- Εικόνα 82. Άγιος Σισώης, άγιος Μακάριος ο Αιγύπτιος, άγιος Ονούφριος, άγιος Δαβίδ εν Θεσσαλονίκη, τοιχογραφία. Μονή των Πατέρων, Ζίτσα Ιωαννίνων. Καραμπερίδη 2009, εικ.182.
- Εικόνα 83. Αδιάγνωστος άγιος, τοιχογραφία. Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, δυτικός τοίχος. Η συγγραφέας.
- Εικόνα 84. Ανατολικός τοίχος, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα. Η συγγραφέας.
- Εικόνα 85. Ανελεήμων θάνατος, τοιχογραφία. Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος. Η συγγραφέας.
- Εικόνα 86. Διακοσμητικά θέματα, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 87. Διακοσμητικά θέματα, εσωτερικό παραθύρου, τοιχογραφία. Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος. Ιωάννης Βαραλής.

Εικόνα 88. Η Πλάση του Αδάμ (σκηνή 1^η) και η σκηνή Ονοματοδοσίας των Ζώων από τον Αδάμ (2^η σκηνή), τοιχογραφία. Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 89. Η πλάση του Αδάμ, Η παράδοση της εντολής στον Αδάμ, Η Ονοματοδοσία των Ζώων, τοιχογραφία. Μονή Φιλανθρωπηνών, βόρειος νάρθηκας. Αχειμάστου – Ποταμιάνου 2004, εικ.138-139.

Εικόνα 90. Θ. Πουλάκης, Η πλάση του Αδάμ, εικόνα., 17^ο αιώνας. Συλλογή Δ. Κοντομηνά. Ρηγόπουλος 2006, σ.351, εικ. 308.

Εικόνα 91. Θεοφάνης Στρελίτζας, Η Ονοματοδοσία των Ζώων από τον Αδάμ, τοιχογραφία. Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς, Μετέωρα. Σοφιανός – Τσιγαρίδας 2003, 298-299.

Εικόνα 92. Τζώρτζης, η Ονοματοδοσία των Ζώων από τον Αδάμ και η Έξοδος των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο, τοιχογραφία. Μονή Δοχειαρίου, Άγιον Όρος. Millet 1927, 240. 1

Εικόνα 93. Η Ονοματοδοσία των Ζώων από τον Αδάμ, τοιχογραφία. Ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ανατολής Αγιάς. Τσιμπίδα 2011, εικ.65.

Εικόνα 94. Η Πλάση της Εύας και οι Πρωτόπλαστοι στον Παράδεισο κάτω από το Δέντρο της Γνώσης, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 95. Η Δημιουργία της Εύας από το πλευρό του Αδάμ και ο Πειρασμός, τοιχογραφία. Μονή Φιλανθρωπηνών, βόρειος νάρθηκας. Αχειμάστου – Ποταμιάνου 2004, εικ. 138-139.

Εικόνα 96. Η Πλάση της Εύας, τοιχογραφία. Ναός Αγίου Νικολάου της Γούρνας, Βέροια. Παπαευαγγέλου 1976, εικ.24.

Εικόνα 97. Η Εντολή του Θεού περί «τής μή βρώσεως τόν καρπόν τοῦ γινώσκειν καλόν καί πονηρόν», ο Πειρασμός, η Παρακοή της Εντολής και η Απόκρυψη των Πρωτόπλαστων, τοιχογραφία. Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Αγιά, ανατολικός τοίχος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 98. Ο Πειρασμός, η Παρακοή, η Απόκρυψη και η Επίπληξη. Μονή Φιλανθρωπηνών, βόρειος νάρθηκας. Αχειμάστου – Ποταμιάνου 2004, εικ.138-139.

Εικόνα 99. Η Επίπληξη των Πρωτόπλαστων, τοιχογραφία. Μ. Αγ. Παντελεήμονος, Τράπεζα, Αγιά, ανατολικός τοίχος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 100. Η Έξωση των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, τοιχογραφία. Μονή Αγ. Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 101. Η Εκδίωξη των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, τοιχογραφία. Μονή Φιλανθρωπηνών, βόρειος νάρθηκας. Αχειμάστου – Ποταμιάνου 2004, εικ.138-139.

Εικόνα 102. Η Εκδίωξη των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, ψηφιδωτό. Παλέρμο, Cappella Palatina. Διαδίκτυο: <https://www.google.gr/search?>

Εικόνα 103. Εξαπτέρυγο Χερουβίμ, τοιχογραφία. Ι. Μ. Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, Σοφιανός – Τσιγαρίδας 2003, σ. 287.

Εικόνα 104. Γεώργιος Μόσχος, Η Εκδίωξη των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, τοιχογραφία. Μονή Αγίων Τεσσαράκοντα, Λακωνικά Χρύσαφα, Τσέλικα – Αντουράκη 2010, σ. 502, εικ. 4 γ.

Εικόνα 105. Γεώργιος Κλόντζας τρίπτυχο. Ινστιτούτο Βενετία. Τσέλικα – Αντουράκη 2010, σ. 508, εικ.10β.

Εικόνα 106. Γεώργιος Κλόντζας, η Επίπληξη των Πρωτόπλαστων και η Έξοδος από τον Παράδεισο. Τρίπτυχο της οικογένειας Spada. Τσέλικα – Αντουράκη 2010, σ.509, εικ. 11 α, β.

Εικόνα 107. Γεώργιος Κλόντζας, Η Έξωση των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, μικρογραφία σε κώδικα. Κώδικας του Μεθοδίου, επισκόπου Πατάρων, Μαρκιανή Βιβλιοθήκη Βενετίας. Τσέλικα – Αντουράκη 2010, σ.509, εικ. 11 γ.

Εικόνα 108. Θεόδωρος Πουλάκης, Εκδίωξη Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, εικόνα. Σκηνές από την εικόνα του Πουλάκη «Επί σοι Χαίρει». Τσέλικα - Αντουράκη 2010, σ.510, εικ.12 α - β.

Εικόνα 109. Γεώργιος Καστροφύλακας, Η Εκδίωξη των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, εικόνα. Τσέλικα - Αντουράκη 2010, σ.513, εικ.16.

Εικόνα 110. Ο Θρήνος των Πρωτόπλαστων έξω από τον Παράδεισο, Η Γέννηση του Κάιν, Η καλλιέργεια της γης από τον Αδάμ, τοιχογραφία. Μονή Φιλανθρωπηνών, Αχειμάστου – Ποταμιάνου 2004, εικ.138-139.

Εικόνα 111. Η Έξωση των Πρωτόπλαστων ψηφιδωτό. Παλέρμο, Cappella Palatina Διαδίκτυο:<https://www.google.gr/search?q=cappella+palatina+ADAM+eve&biw=14>

Εικόνα 112. Η Διδασκαλία του αγγέλου στους Πρωτόπλαστους για την καλλιέργεια της γης, Ο Αδάμ καλλιεργεί τη γη, Η γέννηση του Κάιν. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 113. Σκηνές από τον κύκλο της Γένεσης, Η διδασκαλία καλλιέργειας της γης στους Πρωτόπλαστους από τον αρχάγγελο Μιχαήλ (5^ο διάχωρο). Θύρα του Ναού Γενεσίου της Θεοτόκου, Studal, Ρωσία (1230). Κουκιάρης 1989, σ. 222.

Εικόνα 114. Ο Αδάμ καλλιεργεί τη γη, Ο Κάιν φονεύει τον Άβελ, ψηφιδωτό. Παλέρμο, Cappella Palatina. Διαδίκτυο: <https://www.google.gr/search?>

Εικόνα 115. Η σκηνή του Ανελεήμονος Θανάτου, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 116. Απεικόνιση του Χάρου, ξυλογραφία σε στιχούργημα του Γιούστου Γλυκού στην έκδοση του 1528. Ζώρας 1970, πιν. Γ.

Εικόνα 117. Απεικόνιση του Χάρου, ξυλογραφία σε στιχούργημα του Γιούστου Γλυκού στην έκδοση του 1543. Ζώρας 1970, πιν. Δ'.

Εικόνα 118. Ο Ανελεήμων Χάρος, τοιχογραφία. Παρεκκλήσι της Γέννησης του Προδρόμου, Μονή Βύλιζας, Ιωάννινα. Καμαρούλιας 1996 τ. Α', σ.441, εικ. 498.

Εικόνα 119. Ο Ανελεήμων Χάρος, τοιχογραφία. Ι. Μ. Εισοδίων της Θεοτόκου Μελισσουργών στα Ιωάννινα, καθολικό. Καμαρούλιας 1996, τ. Β', σ. 276, εικ.341.

Εικόνα 120. Διακοσμητικό θέμα, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος, νότια πλευρά. Η συγγραφέας.

Εικόνα 121. Διακοσμητικό θέμα, Η Άκρα Ταπείνωση, καθολικό Μονής Κάμενας, Δέλβινο Αλβανίας. Τσάμπουρας 2013, τ. Β', εικ. 616.

Εικόνα 122. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Σουρβιάς, Δυτικό Πήλιο, Μαγνησία. Μαρία Νάνου.

Εικόνα 123. Διακοσμητικό θέμα, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 124. Διακοσμητικό θέμα, τοιχογραφία. Καθολικό Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών (λεπτομέρεια από τη σύνθεση του θολίσκου της Πρόθεσης). Τσάμπουρας 2013, τ. Β', εικ. 94.

Εικόνα 125. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά. Η συγγραφέας.

Εικόνα 126. Εργαστήριο του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι, ο Άγιος Δημήτριος 1569-1570, τοιχογραφία. Ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας. Τσάμπουρας 2013, τ. Β΄, εικ. 254.

Εικόνα 127. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Σουρβιάς, δυτικό Πήλιο. Μαρία Νάνου.

Εικόνα 128. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, δυτικός τοίχος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 129. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, ανατολικός τοίχος. Η συγγραφέας.

Εικόνα 130. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Ιερό βήμα, Σκοτίνα Πιερίας. Ελένη Τσιμπίδα.

Εικόνα 131. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Σουρβιάς, δυτικό Πήλιο. Μαρία Νάνου.

Εικόνα 132. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς. Τσιμπίδα 2011, εικ. 119.

Εικόνα 133. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Πατέρων Ιωάννινα. Καραμπερίδη 2009, εικ.34.

Εικόνα 134. Διακοσμητικό μοτίβο, δυτικός τοίχος, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά. Η συγγραφέας.

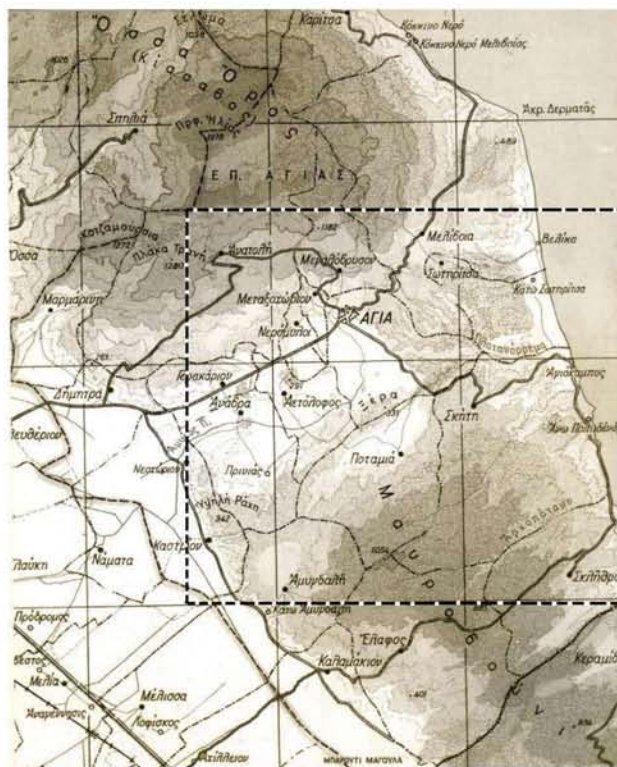
Εικόνα 135. Εργαστήριο του Νικολάου από το Λινοτόπι, τοιχογραφία. Ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας. Τσάμπουρας 2013, τ. Β΄, εικ. 155.

Εικόνα 136. Σταυρός με κόσμημα, ανατολικός τοίχος, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά. Η συγγραφέας.

Εικόνα 137. Σταυρός με κόσμημα, τοιχογραφία. Μονή Σουρβιάς, δυτικό Πήλιο. Μαρία Νάνου.

Εικόνα 138. Σταυρός με κρυπτογράμματα, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Νικολάου της Toplica, Π.Γ.Δ.Μ. Τσάμπουρας 2013, τ. Β΄, εικ. 64 β.

ΕΙΚΟΝΕΣ



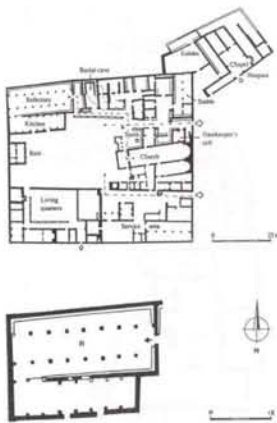
Εικόνα 1. Χάρτης περιοχής Αγιάς.



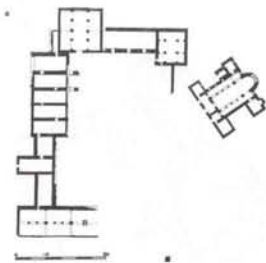
Εικόνα 2. Anba Bishoi monastery, Wadi Natrun, κοινόβιο Αγ. Παχωμίου, Αίγυπτος.



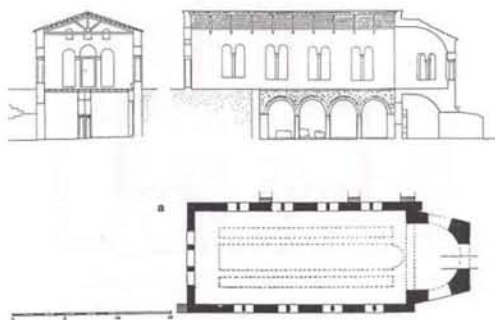
Εικόνα 3. Deir el Baramus monastery, Αίγυπτος.



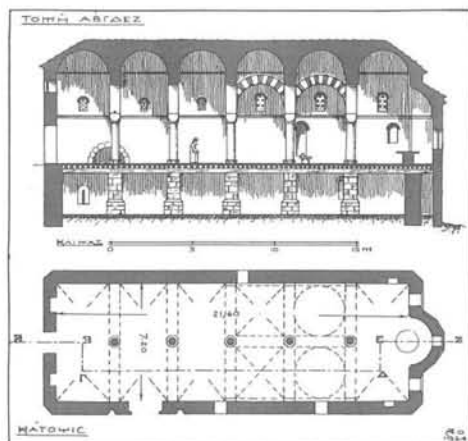
Εικόνα 4. Μοναστήρι στην περιοχή του Μαρτυρίου, Σινά (6^{ος} αι.) και Τράπεζα.



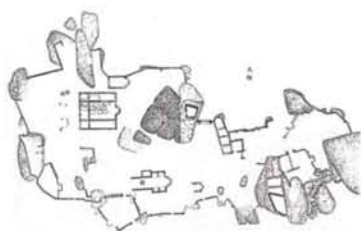
Εικόνα 5. Bin Bir Kilisse monastery, Μ. Ασία.



Εικόνα 6. Μονή Οσίου Λουκά, Βοιωτία, (11^{ος} αι.) και Τράπεζα.



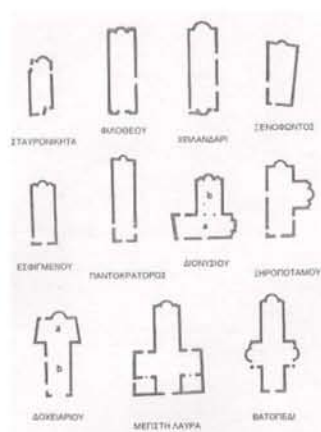
Εικόνα 7. Κάτοψη και τομή της Τραπέζης της Μονής Μεταμορφώσεως Μετεώρων.



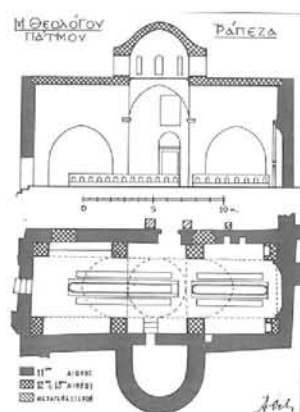
Εικόνα 8. Λάτρος, Σύμπλεγμα, Στύλος, (10^{ος}-13^{ος} αι.).



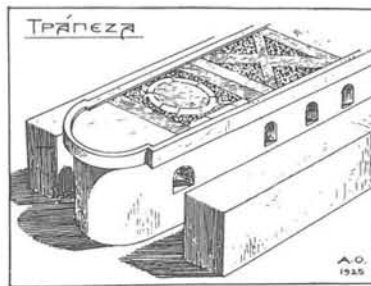
Εικόνα 9. Τράπεζα Μονής Μεγίστης Λαύρας, Άγιον Όρος.



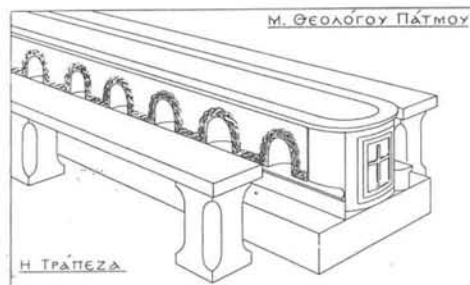
Εικόνα 10. Κατόψεις Τραπεζών Αγίου Όρους.



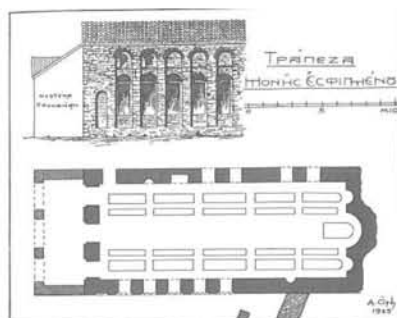
Εικόνα 11. Τράπεζα Μονής Αγ. Ιωάννου Θεολόγου στην Πάτμο (κάτοψη και τομή).



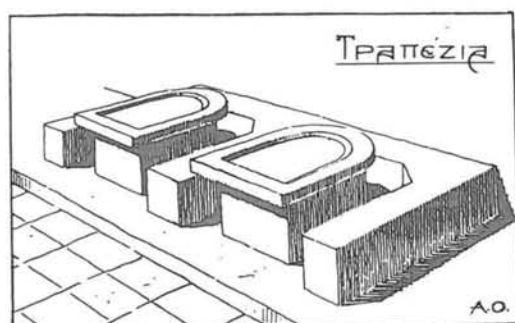
Εικόνα 12. Το άκρο του λίθινου τραπεζιού της Τράπεζας της Νέας Μονής Χίου.



Εικόνα 13. Εικόνα 22. Μαρμαροπένδυτο τραπέζι της Μονής Αγ. Ιωάννου Θεολόγου Πάτμου.



Εικόνα 14. Κάτοψη και τμήμα της πλάγιας όψης της Τράπεζας Μονής Εσφιγμένου, Άγιον Όρος.



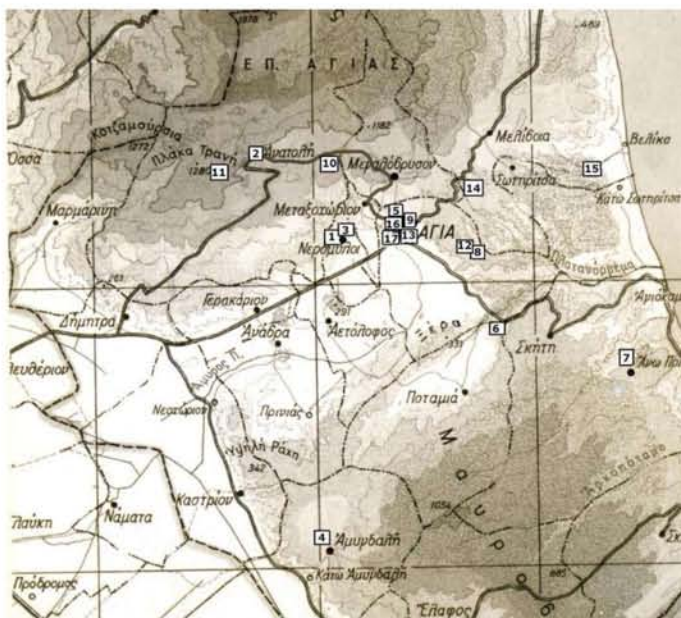
Εικόνα 15. Τραπέζια μονών του Αγίου Όρους σε σχήμα ρωμαϊκού σίγμα (άκκούβιτα)



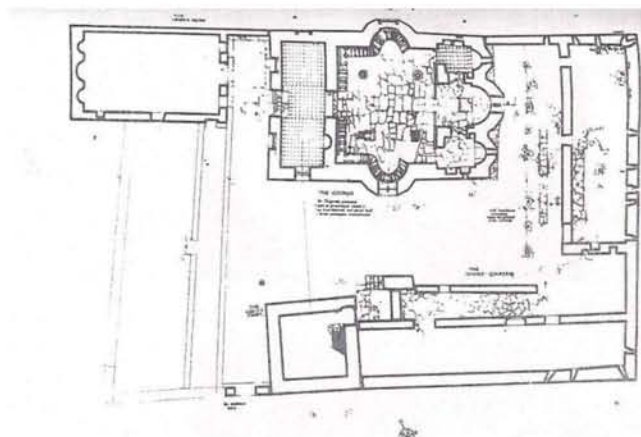
Εικόνα 16. Τράπεζα Μονής Yusuf Κορ Kilisse, Καππαδοκία.



Εικόνα 17. Τράπεζα Μονής Çarikli Kilise, Καππαδοκία (κοιλάδα του Κοράματος).



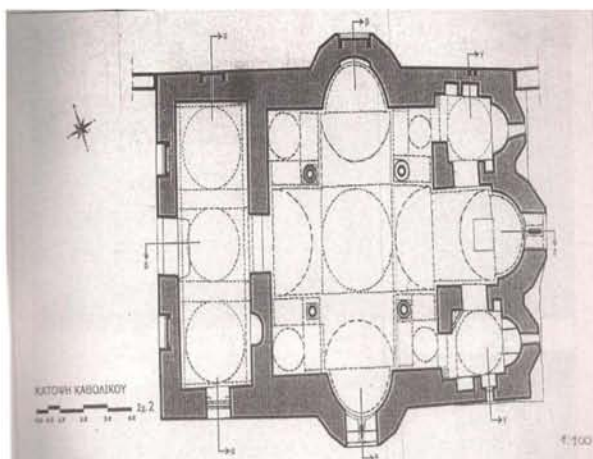
Εικόνα 18. Χάρτης περιοχής Αγίας με τη Μονή του Αγίου Παντελεήμονος (8: Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Καθολικό
12: Παρεκκλήσιο πύργου- Ηγουμενείου στη Μονή Αγίου Παντελεήμονος).



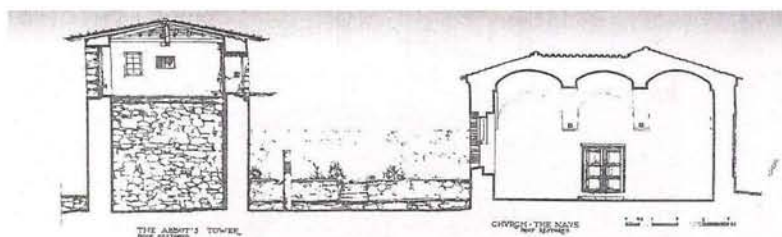
Εικόνα 19. Αγιά Λάρισα, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, το αρχιτεκτονικό σχέδιο του Μοναστηριού.



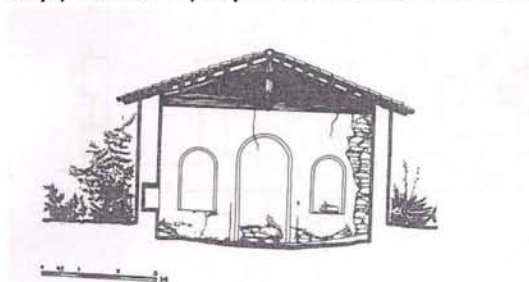
Εικόνα 20. Αγιά Λάρισα, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, το καθολικό.



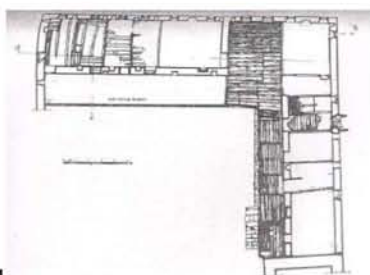
Εικόνα 21. Μονή Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς, κάτοψη του καθολικού.



Εικόνα 22. Αγιά Λάρισα, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, αρχιτεκτονικό σχέδιο του πύργου του Ηγουμένου και του Καθολικού.



Εικόνα 23. Αγιά Λάρισα, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, αρχιτεκτονικό σχέδιο της Τράπεζας.



24



25

Εικόνα 24, 25. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, αρχιτεκτονικό σχέδιο των κελιών και Πανηγύρι στον Άγιο Παντελεήμονα, όπου είναι αισθητή η κατάρρευση των κελιών.



Εικόνα 26. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, καθολικό, η επιγραφή στο επίθυρο της Ωραίας Πύλης.



Εικόνες 27, 28, 29. Η είσοδος του καθολικού και της Τράπεζας, η είσοδος της Τράπεζας, ο βόρειος τοίχος της Τράπεζας.



Εικόνα 30. Επιγραφή στο υπέρθυρο του ανατολικού τοίχου της Τράπεζας της Μονής Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά.



Εικόνα 31. Λεπτομέρεια από την επιγραφή στο υπέρθυρο του ανατολικού τοίχου της Τράπεζας της Μονής Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά.



Εικόνα 32. Δυτικός τοίχος, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα.



Εικόνα 33. Ανατολικός τοίχος, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα.



Εικόνα 34. Θεοτόκος ένθρονη Βρεφοκρατούσα, τοιχογραφία. Αγία, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, καθολικό, νάρθηκας.



Εικόνα 35. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Μεγίστης Λαύρας, Τράπεζα.



Εικόνα 36. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Φιλοθέου, Τράπεζα.



Εικόνα 37. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Διονυσίου, Τράπεζα.



Εικόνα 38. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Παντοκράτορος, Τράπεζα.



Εικόνα 39. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Εσφιγμένου, Τράπεζα.



Εικόνα 40. Παναγία βρεφοκρατούσα, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Δοχειαρίου, Τράπεζα.



Εικόνα 41. Παναγία βρεφοκρατούσα, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Βατοπεδίου, Τράπεζα.



Εικόνα 42. Παναγία βρεφοκρατούσα, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Ξενοφώντος, Τράπεζα.



Εικόνα 43. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Σταυρονικήτα, Τράπεζα.



Εικόνα 44. Ο Ακάθιστος Ύμνος, τοιχογραφία. Μονή Κανάλων, ανατολικός τοίχος.



Εικόνα 45. Η Πλατυτέρα, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος, κεντρική κόγχη.



Εικ. 46. Η Πλατυτέρα, τοιχογραφία. Άγιος Ιωάννης Θεολόγος της Μαυριώτισσας



Εικόνα 47. Η Πλατυτέρα, τοιχογραφία. Παναγία Ρασιώτισσα, Καστοριά.



Εικόνα 48. Η Πλατυτέρα της κόγχης, τοιχογραφία. Παντοκράτωρ, Βέροια.



Εικόνα 49. Η Πλατυτέρα της κόγχης, τοιχογραφία. Ναός Κηρύκου και Ιουλίτης, Βέροια.



Εικόνα 50. Η Πλατυτέρα της κόγχης, τοιχογραφία. Ναός Αγίας Παρασκευής, Βέροια.



Εικόνα 51. Η Πλατυτέρα, τοιχογραφία. Ναός του Σωτήρος στη Σκοτίνα Πιερίας.



Εικόνα 52. Η Πλατυτέρα της κόγχης, τοιχογραφία. Ναός Αγίου Γεωργίου του Μικρού (Γιωργούλης), Δομένικο Ελασσόνας.



Εικόνα 53. Η Πλατυτέρα και οι ιεράρχες, τοιχογραφία. Αγία, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος, κεντρική κόγχη και ημικύλινδρος.



Εικ. 54. Ιωάννης από τη Γράμμοστα (αποδ.). 1. Ο άγιος Νικόλαος και ο κτήτορας Δημήτριος 2. Ο άγιος Αθανάσιος, τοιχογραφίες. Καθολικό Μονής Αγίου Νικολάου της Torpica (βόρειο παρεκκλήσι), Π.Γ.Δ.Μ.



Εικ. 55. Φράγγος Κονταρής, άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος, άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος, άγιος Βασίλειος ο Μέγας, άγιος Αθανάσιος, τοιχογραφία. Ναός Μεταμόρφωσης, Βελτισία Ιωαννίνων.



Εικόνα 56. Άγιος Στέφανος, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος Τράπεζα, δυτικός τοίχος, νότια κόγχη.



Εικόνα 57. Άγιος Στέφανος, τοιχογραφία (λεπτομέρεια). Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα.



Εικόνα 58. Άγιος Παντελεήμων, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος, βόρεια κόγχη.



Εικόνα 59. Άγιος Παντελεήμων, τοιχογραφία (λεπτομέρεια). Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα.



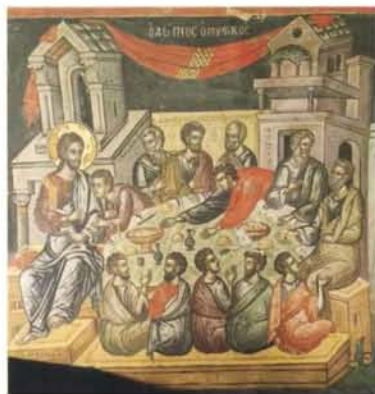
Εικόνα 60. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος.



Εικόνα 61. Θεοφάνης Στρελίτζας, Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Μετέωρα, Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, καθολικό.



Εικόνα 62. Θεοφάνης Στρελίτζας, Επιστόλιο Μονής Ιβήρων (παραστάσεις: Μυστικός Δείπνος, Νιπτήρας, Προσευχή στο Όρος των Ελαιών, Προδοσία του Ιούδα, Άρνηση του Πέτρου).



Εικόνα 63. Θεοφάνης Στρελίτζας, Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μονή Σταυρονικήτα, Τράπεζα.



Εικόνα 64. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Ιωάννινα, Μονή Φιλανθρωπινών.



Εικόνα 65. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Καστοριά, Παναγία Ρασιώτισσα.



Εικόνα 66. Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Μονή Γηρομερίου Θεσπρωτίας.



Εικόνα 67. Θεοφάνης Στρελίτζας, Μυστικός Δείπνος, τοιχογραφία. Άγιον Όρος, Μεγίστη Λαύρα, Τράπεζα.



Εικόνα 68. Η Φιλοξενία του Αβραάμ, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος.



Εικόνα 69. Η Φιλοξενία του Αβραάμ, χφφ. Μονή Ιβήρων, Άγιον Όρος.



Εικόνα 70. Κονταρήδες, η Φιλοξενία του Αβραάμ, τοιχογραφία. Η εκκλησία της Μεταμόρφωσης, Βελτσίστα, Ιωάννινα.



Εικόνα 71. Η Αγία Τριάδα, τοιχογραφία. Αγία Τριάδα, Αγιά.



Εικόνα 72. Ο Νιπτήρας, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος.



Εικόνα 73. Θεοφάνης Στρελίτζας, Ο Νιπτήρας, τοιχογραφία. Μετέωρα, Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά.



Εικόνα 74. Ο Νιπτήρας, τοιχογραφία. Ιωάννινα Μονή Φιλανθρωπινών.



Εικόνα 75. Ο Νιπτήρας, τοιχογραφία. Καστοριά, Παναγία Ρασιώτισσα.



Εικόνα 76. Ο Νιπτήρας, τοιχογραφία. Αγίου Αθανασίου Ανατολής, Αγιά.



Εικόνα 77 Άγιος Ευφρόσυνος, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος.



Εικόνα 78. Άγιος Αντώνιος, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος.



Εικόνα 79. Ανδρέας Παβίας, άγιος Αντώνιος, φορητή εικόνα. Κεφαλονιά, Αργοστόλι, Συλλογή Σπυρίδωνος Χαροκόπου.



Εικόνα 80. Θεοφάνης Στρελίτζας, άγιος Αντώνιος, Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, Μετέωρα (νάρθηκας).



Εικόνα 81. Όσιος Μακάριος, τοιχογραφία. Αγιά, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος.



Εικόνα 82. Άγιος Σισώης, άγιος Μακάριος ο Αιγύπτιος, άγιος Ονούφριος, άγιος Δαβίδ εν Θεσσαλονίκη, τοιχογραφία. Μονή των Πατέρων, Ζίτσα Ιωαννίνων.



Εικόνα 83. Αδιάγνωστος άγιος, τοιχογραφία. Αγία, Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, δυτικός τοίχος.



Εικόνα 84. Ανατολικός τοίχος, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγία, Τράπεζα.



Εικόνα 85. Ανατολικός τοίχος, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα.



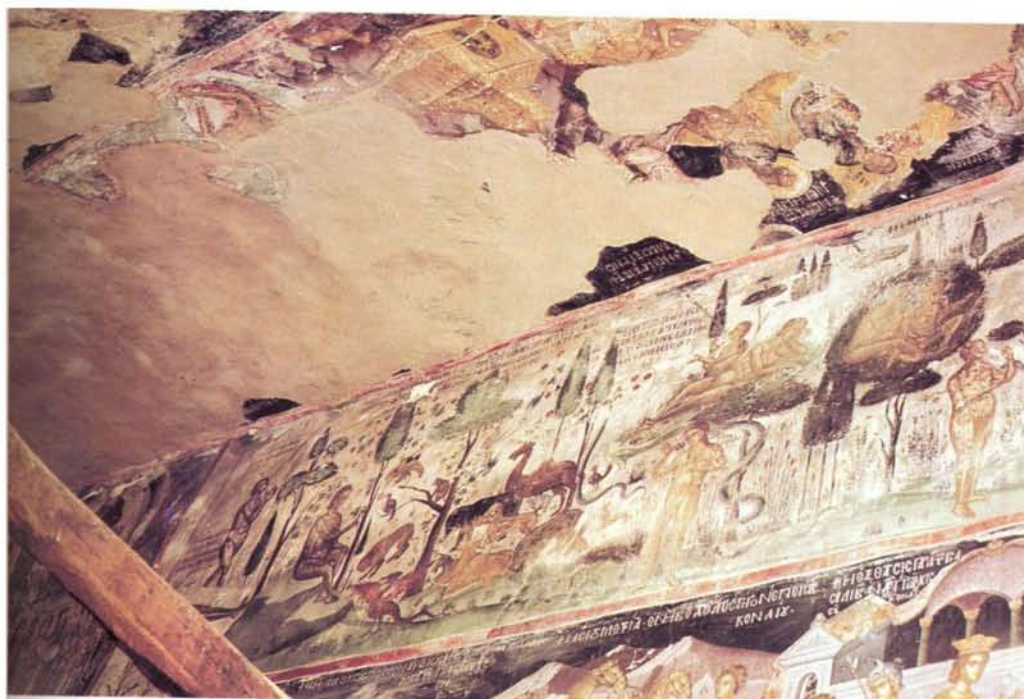
Εικόνα 86. Ανατολικός τοίχος, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα.



Εικόνα 87. Ανατολικός τοίχος, εσωτερικό παραθύρου, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα.



Εικόνα 88. Η Πλάση του Αδάμ (σκηνή 1^η) και η σκηνή Ονοματοδοσίας των Ζώων από τον Αδάμ (2^η σκηνή), τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος.



Εικόνα 89. Η Πλάση του Αδάμ, Η Παράδοση της Εντολής στον Αδάμ, Η Ονοματοδοσία των Ζώων, τοιχογραφία. Μονή Φιλανθρωπινών, βόρειος νάρθηκας.



Εικόνα 90. Θ. Πουλάκης, Η Πλάση του Αδάμ, εικόνα, 17^{ος} αιώνας. Συλλογή Δ. Κοντομηνά.



Εικόνα 91. Θεοφάνης Στρελίτζας, Η Ονοματοδοσία των Ζώων από τον Αδάμ, τοιχογραφία. Άγιος Νικόλαος Αναπαυσάς, Μετέωρα.



Εικόνα 92. Τζώρτζης, Η Ονοματοδοσία των Ζώων από τον Αδάμ και η Έξοδος των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο, τοιχογραφία. Μονή Δοχειαρίου, Άγιον Όρος.



Εικόνα 93. Η Ονοματοδοσία των Ζώων από τον Αδάμ, τοιχογραφία. Ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου Ανατολής Αγιάς.



Εικόνα 94. Η Πλάση της Εύας και οι Πρωτόπλαστοι στον Παράδεισο κάτω από το Δέντρο της Γνώσης, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος.



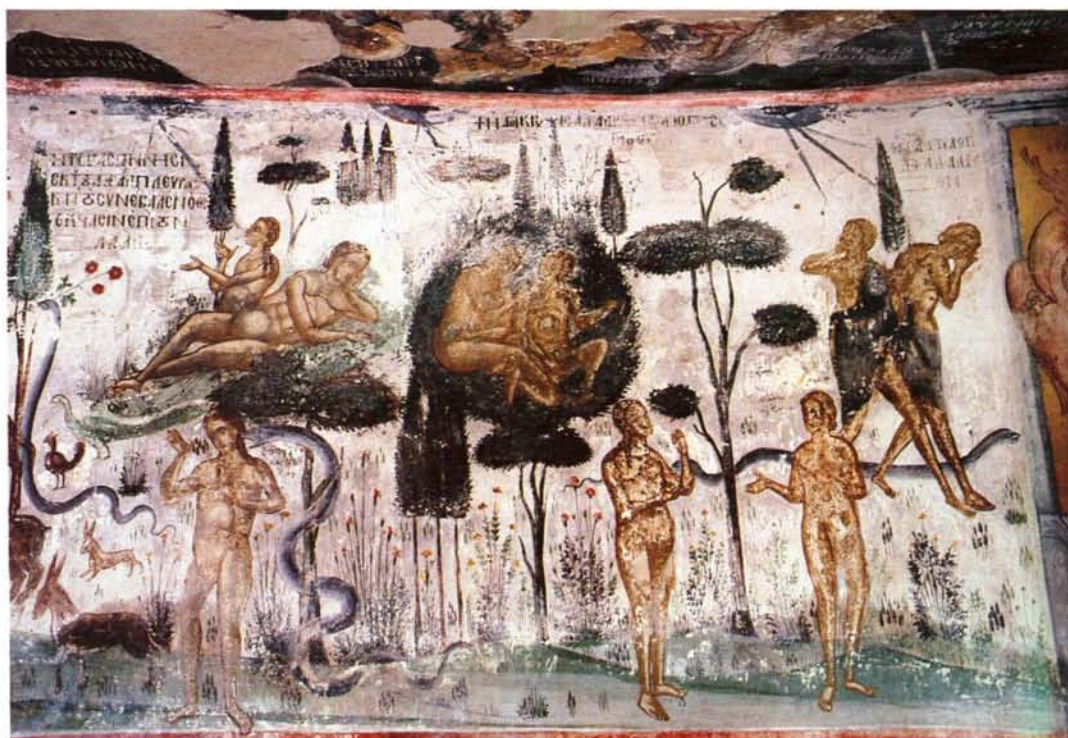
Εικόνα 95. Η Δημιουργία της Εύας από το πλευρό του Αδάμ, η Παράδοση της Θεϊκής Εντολής στον Αδάμ, η Ονοματοδοσία των Ζώων, η Πλάση της Εύας και ο Πειρασμός, τοιχογραφία. Μονή Φιλανθρωπινών, βόρειος νάρθηκας.



Εικόνα 96. Η Πλάση της Εύας, τοιχογραφία. Ναός Αγίου Νικολάου της Γούρνας, Βέροια.



Εικόνα 97. Η Εντολή του Θεού περί «τῆς μή βρώσεως τόν καρπόν τοῦ γινώσκειν καλόν καί πονηρόν», ο Πειρασμός, η Παρακοή της Εντολής και η Απόκρυψη των Πρωτόπλαστων, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος.



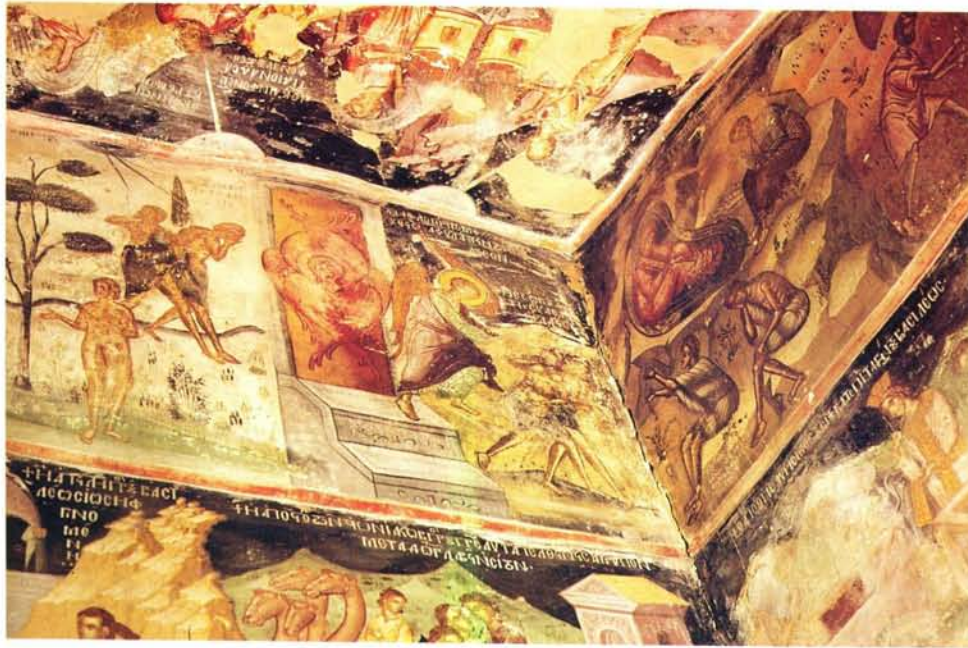
Εικόνα 98. Ο Πειρασμός και η Παρακοή, η Απόκρυψη, η Επίπληξη. Μονή Φιλανθρωπινών, βόρειος νάρθηκας.



Εικόνα 99. Η Επίπληξη των Πρωτοπλάστων, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, Αγιά, ανατολικός τοίχος.



Εικόνα 100. Η Έξωση των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Τράπεζα, Αγιά, ανατολικός τοίχος.



Εικόνα 101. Η Εκδίωξη των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο, τοιχογραφία. Μονή Φιλανθρωπινών, βόρειος νάρθηκας



Εικόνα 102. Η Εκδίωξη των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο, ψηφιδωτό. Παλέρμο, Cappella Palatina (1143-1166).



Εικόνα 103. Εξαπτέρυγο Χερουβείμ, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Νικολάου Αναπαυσά, Μετέωρα.



Εικόνα 104. Γεώργιος Μόσχος, Η Εκδίωξη των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, τοιχογραφία. Μονή Αγίων Τεσσαράκοντα, Λακωνικά Χρύσαφα (1620).



Εικόνα 105. Γεώργιος Κλόντζας τρίπτυχο. Ινστιτούτο Βενετίας.



Εικόνα 106. Γεώργιος Κλόντζας, η Επίπληξη των Πρωτόπλαστων και η Έξοδος από τον Παράδεισο. Τρίπτυχο της οικογένειας Spada.



Εικόνα 107. Γεώργιος Κλόντζας, Η Έξωση των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, μικρογραφία σε κώδικα. Κώδικας του Μεθοδίου, επισκόπου Πατάρων, Μαρκιανή Βιβλιοθήκη Βενετίας.



Εικόνα 108. Θεόδωρος Πουλάκης, Εκδίωξη Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, εικόνα. Σκηνές από την εικόνα του Πουλάκη *Επί σοι Χαίρει*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.



Εικόνα 109. Γεώργιος Καστροφύλακας, Η Εκδίωξη των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, εικόνα.



Εικόνα 110. Ο Θρήνος των Πρωτόπλαστων έξω από τον Παράδεισο, Η γέννηση του Κάιν, Η καλλιέργεια της γης από τον Αδάμ, τοιχογραφία. Μονή Φιλανθρωπινών, βόρειος νάρθηκας.



Εικόνα 111. Η Έξωση των Πρωτόπλαστων από τον Παράδεισο, ψηφιδωτό. Παλέρμο, Cappella Palatina (1143-1166).



Εικόνα 112. Η Διδασκαλία του αγγέλου στους Πρωτόπλαστους για την καλλιέργεια της γης, Ο Αδάμ καλλιεργεί τη γη, Η γέννηση του Κάιν. Μονή Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος.



Εικόνα 113. Σκηνές από τον κύκλο της Γένεσης, Η διδασκαλία καλλιέργειας της γης στους Πρωτοπλάστους από τον αρχάγγελο Μιχαήλ (5^ο διάχωρο). Θύρα Του Ναού Γενεσίου της Θεοτόκου, Studal, Ρωσία (1230).



Εικόνα 114. Ο Αδάμ καλλιεργεί τη γη, Ο Κάιν φονεύει τον Άβελ, ψηφιδωτό. Παλέρμο, Cappella Palatina (1143-1166).



Εικόνα 115. Η σκηνή του Ανελεήμονος Θανάτου, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος, νότια πλευρά.



Εικόνα 116. Απεικόνιση του Χάρου, ξυλογραφία σε στιχούργημα του Γιούστου Γλυκύ στην έκδοση του 1528.



Εικόνα 117. Απεικόνιση του Χάρου, ξυλογραφία σε στιχούργημα του Γιούστου Γλυκύ στην έκδοση του 1543.



Εικόνα 118. Ο Ανελεήμων Χάρος, τοιχογραφία. Παρεκκλήσι της Γέννησης του Προδρόμου, Μονή Βύλιζας, Ιωάννινα



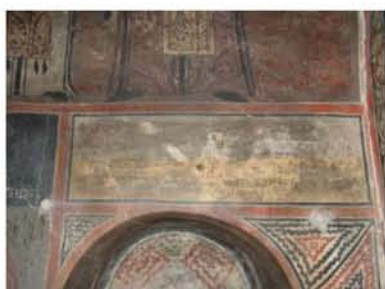
Εικόνα 119. Ο Ανελεήμων Χάρος, τοιχογραφία. Ι. Μ. Εισοδίων της Θεοτόκου Μελισσουργών στα Ιωάννινα, καθολικό.



Εικόνα 120. Διακοσμητικό θέμα, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος, νότια πλευρά.



Εικόνα 121. Διακοσμητικό θέμα, Η Άκρα Ταπείνωση, καθολικό Μονής Κάμενας, Δέλβινο, Αλβανίας.



Εικόνα 122. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Σουρβιάς, δυτικό Πήλιο, Μαγνησία.



Εικόνα 123. Διακοσμητικό θέμα, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος, Αγιά, Τράπεζα, ανατολικός τοίχος.



Εικόνα 124. Διακοσμητικό θέμα, τοιχογραφία. Καθολικό Μονής Κοιμήσεως Θεοτόκου στο Σπήλαιο Γρεβενών (λεπτομέρεια από τη σύνθεση του θολίσκου της Πρόθεσης).



Εικόνα 125. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς.



Εικόνα 126. Εργαστήριο του Νικολάου (Ι) από το Λινοτόπι, τοιχογραφία. Ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικόνα 127. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Σουρβιάς, δυτικό Πήλιο.



Εικόνα 128. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς, δυτικός τοίχος.



Εικόνα 129. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς, ανατολικός τοίχος.



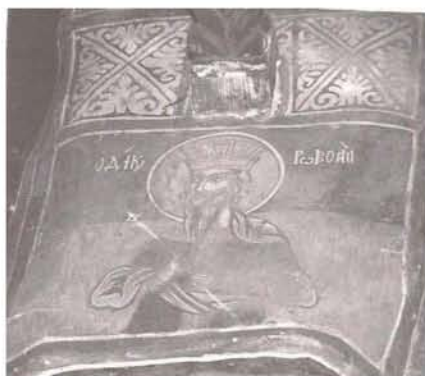
Εικόνα 130. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Ιερό βήμα ναού Σωτήρος στη Σκοτίνα Πιερίας.



Εικόνα 131. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Σουρβιάς, δυτικό Πήλιο.



Εικόνα 132. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Κοιμήσεως Θεοτόκου, Μεγαλόβρυσο Αγιάς.



Εικόνα 133. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Πατέρων Ιωάννινα.



Εικόνα 134. Διακοσμητικό μοτίβο, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς, δυτικός τοίχος.



Εικόνα 135. Εργαστήριο του Νικολάου από το Λινοτόπι, τοιχογραφία. Ναός Αγίου Δημητρίου, Παλατίτσια Ημαθίας.



Εικόνα 136. Σταυρός με κόσμημα, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς, ανατολικός τοίχος.



Εικόνα 137. Σταυρός με κόσμημα, τοιχογραφία. Μονή Σουρβιάς, δυτικό Πήλιο.



Εικόνα 138. Σταυρός με κρυπτογράμματα, τοιχογραφία. Μονή Αγίου Νικολάου της Toplica, Π.Γ.Δ.Μ.