

**Γεώργιος Δ. Τσιμπούκης**

## Η εικόνα της Αποκάλυψης του Ιωάννη από τη μονή Πρέβελη Ρεθύμνου και τα εικονογραφικά της πρότυπα

### ABSTRACT

The Revelation icon (96.5 × 75.4 cm), a work dated around the middle of the 18th century, is kept in the monastery of Preveli, Rethymno. This important heirloom, attributed to the painter Michaël Prevelēs, is one of the few surviving works depicting the Revelation on Crete. In the introductory part of the paper the evolution of the iconographic theme of the Revelation during the post-Byzantine period is presented, in order to showcase the historical and ideological background of the era and the scarcity of the theme. The following part includes a brief description of the icon. In the third part an iconographic analysis of the theme is attempted by comparing the scenes with respective examples from the Orthodox iconography and the Western art, revealing possible iconographic patterns used by the painter. The last part summarizes relevant iconographic observations and an attempt is made to trace the possible routes of the diffusion of the iconographic patterns. For this purpose, the painter's relations with important art centers of the era in the Ottoman-occupied Greece and the West are examined. Finally, the association of the Preveli monastery with individuals who could influence circulation of the iconographic patterns is presented.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: φορητές εικόνες, Αποκάλυψη Ιωάννη, Μονή Πρέβελη, Ρέθυμνο, Κρήτη, μεταβυζαντινή τέχνη, εικονογραφία, 18ος αιώνας, Μιχαήλ Πρέβελης

Η διάδοση της Αποκάλυψης του Ιωάννη στην ορθόδοξη Ανατολή είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τις ιστορικές συνθήκες που διαμορφώθηκαν μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης και τη ραγδαία εξάπλωση των Οθωμανών σε αρκετά εδάφη των Βαλκανίων (Πατρινέλης 1992· Runciman 1994). Η εξέλιξη αυτή, δηλαδή η αιχμαλωσία των χριστιανών από τους αλλόθρησκους κατακτητές, οπωσδήποτε δυσχέρανε τις συνθήκες διαβίωσής τους, δημιουργώντας σε αυτούς αισθήματα απογοήτευσης, φόβου και ανασφάλειας· παράλληλα όμως δημιούργησε πρόσφορο έδαφος, ώστε οι υπόδουλοι να έρθουν σε επαφή με την Αποκάλυψη, ο λυτρωτικός χαρακτήρας της οποίας θα μπορούσε να αναπτέρωνει το ηθικό τους και να ενισχύει το φρόνημά τους.

Στη μνημειακή ζωγραφική της ορθόδοξης Ανατολής η Αποκάλυψη εικονογραφήθηκε για πρώτη φορά λίγο μετά το 1553 στη μονή Διονυσίου του Αγίου Όρους.<sup>1</sup> Η δημιουργία του

\* Θερμές ευχαριστίες οφείλω στην Εφορεία Αρχαιοτήτων Ρεθύμνου –ιδιαίτερα στην προϊσταμένη κ. Αναστασία Τζιγκουνάκη και στην αρχαιολόγο κ. Αναστασία Φιλιττάκη– για τη χορήγηση της άδειας μελέτης και δημοσίευσης της εικόνας. Ευγνώμων είμαι, επίσης, στον Επίτιμο Έφορο Αρχαιοτήτων κ. Μιχάλη Ανδριανάκη για την παρότρυνση να ασχοληθώ με το θέμα.

<sup>1</sup> Για τους συνολικά δέκα σωζόμενους εικονογραφικούς κύκλους της Αποκάλυψης του Ιωάννη στο Άγιον Όρος, που χρονολογούνται από τα μέσα του 16ου έως τα μέσα του 19ου αιώνα, βλ. Τσιμπούκης 2013.

πρώτου αυτού κύκλου αποτέλεσε «σταθμό» για τη μετέπειτα εξέλιξη του θέματος. Έναν σχεδόν αιώνα αργότερα δημιουργήθηκε ο κύκλος της μονής Ξενοφώντος (1632-1654), ενώ μετά το 1676 ακολούθησε η δημιουργία του κύκλου της μονής Δοχειαρίου. Την ίδια περίοδο (1676-7) εκτενής κύκλος της Αποκάλυψης αναπτύχθηκε στην καμάρα του νότιου σκέλους του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ασκληπιείο Ρόδου, έργο του ζωγράφου Μιχαήλ από το Νεοχώριο της Χίου (Κατσιώτη 2011). Με κύκλους της Αποκάλυψης διακοσμήθηκαν τον 18ο αιώνα στο Άγιον Όρος το παρεκκλήσιο της Παναγίας Πορταΐτισσας (Κουκουζέλισσας) στη μονή Μεγίστης Λαύρας (1715) και οι εξωνάρθηκες των καθολικών στις μονές Φιλοθέου (1765), Καρακάλλου (1767), Ξηροποτάμου (1783) και Ιβήρων (1795). Παράλληλα, άνθηση γνώρισε το εικονογραφικό θέμα της Αποκάλυψης και σε άλλες περιοχές, όπως τα Άγραφα, η Λέσβος, η Πάρος και η Κύπρος.<sup>2</sup>

Αντίθετα με τη μνημειακή ζωγραφική, σε φορητές εικόνες και σε εικονογραφημένα χειρόγραφα, παραστάσεις και κύκλοι από την Αποκάλυψη εμφανίζονται αρκετά νωρίτερα. Την παλαιότερη σωζόμενη απεικόνιση του κύκλου της Αποκάλυψης στην ορθόδοξη Ανατολή αποτελεί η φορητή εικόνα που σήμερα βρίσκεται στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Κρεμλίνο (Kachalona 2008, 39), ενώ στην ίδια εποχή (περίπου 1500) χρονολογείται και η φορητή εικόνα από τη μονή Υπεραγίας Θεοτόκου Πλατυτέρας στην Κέρκυρα (Βοκοτόπουλος 1990, αρ. 9, 19-22, εικ. 10-11), η οποία περιλαμβάνει απεικόνιση της Άνω Ιερουσαλήμ, σύμφωνα με όσα περιγράφονται στο εικοστό πρώτο κεφάλαιο της Αποκάλυψης (Αποκ. 21: 1-27). Μεμονωμένο κεφάλαιο της Αποκάλυψης, στο οποίο εικονογραφείται η οπτασία της κλήσης του προφήτη (Αποκ. 1: 9-20), ιστορεί και η εικόνα του Κρητικού ζωγράφου Θωμά Μπαθά από τη μονή του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, που χρονολογείται γύρω στα 1596 (Χατζηδάκης 1995, αρ. 63, 110-112, πίν. 46-47), καθώς και το λίγο μεταγενέστερο (1626) αντίγραφο της στο καθολικό της ίδιας μονής (Χατζηδάκης 1995, αρ. 140, 165, πίν. 65). Στον προχωρημένο 17ο αιώνα, μεταξύ των ετών 1675-1692, χρονολογούνται οι τρεις εικόνες της Αποκάλυψης του Θεόδωρου Πουλάκη,<sup>3</sup> ενώ στον 18ο αιώνα χρονολογείται η εικόνα της Αποκάλυψης, που φυλάσσεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας με αρ. ευρ. 786 (Cutler 1975).

Στον τομέα των εικονογραφημένων χειρογράφων, ιδιαίτερα σημαντικός είναι ο κώδικας Olschki 35398 (MS W. 335) με υπόμνημα για την Αποκάλυψη στην ιταλική γλώσσα, έργο του 1415, ο οποίος σήμερα βρίσκεται στην Walters Art Gallery της Βαλτιμόρης (Πάλλας 1968). Το πολύτιμο αυτό χειρόγραφο, το οποίο προοριζόταν πιθανότατα για Λατίνους, διακοσμήθηκε στη βενετοκρατούμενη Κρήτη και περιλαμβάνει δύο μικρογραφίες, μία στο φύλλο 2ν με την οπτασία της κλήσης του προφήτη (Αποκ. 1: 9-20) και μία ακόμα στο φύλλο 3 με τον Ιωάννη που υπαγορεύει στον μαθητή του Πρόχορο.

Εκτενείς κύκλοι της Αποκάλυψης εντοπίζονται τον 17ο και 18ο αιώνα και σε τρία εικονογραφημένα χειρόγραφα που διασώζουν το ερμηνευτικό υπόμνημα στην Αποκάλυψη που έγραψε σε δημώδη γλώσσα ο Μάξιμος ο Πελοποννήσιος (περίπου 1596). Το σημαντικότερο από αυτά

<sup>2</sup> Για την εξέλιξη του εικονογραφικού θέματος της Αποκάλυψης στη μνημειακή ζωγραφική, στις φορητές εικόνες και στα εικονογραφημένα χειρόγραφα, βλ. Τσιμπούκης 2013, 51-56, όπου παρατίθεται εκτενής βιβλιογραφία.

<sup>3</sup> Για τις τρεις εικόνες της Αποκάλυψης, από τις οποίες η πρώτη φυλάσσεται στη μονή Υπεραγίας Θεοτόκου Πλατυτέρας στην Κέρκυρα, η δεύτερη στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Καστοριά και η τρίτη στον Μητροπολιτικό Μέγαρο στη Σιάτιστα, υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία. Βλ. κυρίως Ρηγόπουλος 1979, 57-66, 156-157, αρ. 20-22, πίν. 86-88· Ρηγόπουλος 1998, 301-302· Ρηγόπουλος 2006, 210-215, 382-386.



Εικ. 1. Ρέθυμνο, Μονή Πρέβελη.  
Η Αποκάλυψη του Ιωάννη.  
Φορητή εικόνα αποδιδόμενη  
στον ζωγράφο Μιχαήλ Πρέβελη.  
Περίπου 1750.  
[Προέλευση: Εφορεία Αρχαιοτήτων  
Ρεθύμνου.]

είναι ο κώδικας 931 που φυλάσσεται στην Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη του Σικάγου (Willoughby – Colwell 1940). Ο κώδικας αυτός, έργο πιθανότατα του 18ου αιώνα, περιλαμβάνει εξήντα εννέα ολοσέλιδες ή ημισέλιδες μικρογραφίες. Εξίσου σημαντικά είναι, επίσης, το χειρόγραφο με αρ. 40 που φυλάσσεται στη Δημοτική Βιβλιοθήκη του Τυρνάβου Λαρίσης (Μελισσάκης 2007, 233-239, πίν. 103-104), που περιλαμβάνει εβδομήντα δύο έγχρωμες μικρογραφίες

λαϊκής τέχνης, καθώς και τα φύλλα από ένα ακόμη χειρόγραφο, έργο του τέλους του 17ου ή των αρχών του 18ου αιώνα, προερχόμενο από τη μονή του Αγίου Διονυσίου στη Σκόπελο (σήμερα βρίσκονται σε ιδιωτική συλλογή), στις έξι μικρογραφίες του οποίου ιστορούνται τα κεφάλαια τρία έως πέντε (Ξυγγόπουλος 1972· Ξυγγόπουλος 1974).

Η εικόνα της Αποκάλυψης (Ανδριανάκης 1998, 95, 98-99), έργο που αποδίδεται στον ζωγράφο Μιχαήλ Πρέβελη<sup>4</sup> και χρονολογείται γύρω στα 1750, φυλάσσεται στη μονή Πρέβελη Ρεθύμνου.<sup>5</sup> Η εικόνα (Εικ. 1), η οποία επιγράφεται «Αποκάλυψις τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου», έχει διαστάσεις 96,5 × 75,4 εκ. και κοσμούσε την ποδιά του τέμπλου του 18ου αιώνα στο καθολικό του «Πίσω Μοναστηριού», το οποίο είναι αφιερωμένο στον άγιο Ιωάννη τον Θεολόγο και στον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου. Ο ζωγράφος Μιχαήλ Πρέβελος διαρθρώνει τη διήγηση σε τρία επίπεδα, χωρίς τη χρήση διαχωριστικών ζωνών. Στο κατώτερο τμήμα εικονίζεται ο Ιωάννης με το σύμβολό του, τον αετό,<sup>6</sup> να συγγράφει την Αποκάλυψη (Αποκ. 1: 9-20), στο

<sup>4</sup> Στο έργο του ζωγράφου, ενυπόγραφο και αποδιδόμενο, περιλαμβάνονται συνολικά εννέα φορητές εικόνες, οι οποίες φυλάσσονται στη μονή Πρέβελη Ρεθύμνου: 1) Ιησούς Χριστός Μέγας Αρχιερέας και σκηνές Πάθους (1750), 2) Η Αποκάλυψη του Ιωάννη (απόδ.), 3) Η Δημιουργία του Κόσμου (απόδ.), 4) Η Κοίμηση του Μωυσή (απόδ.), 5) Η Ρίζα του Ιεσσαί (απόδ.), 6) Η Συνάντηση Αβραάμ και Μελχισεδέκ (απόδ.), 7) Ο Άγιος Γοβδελαάς (απόδ.), 8) Ο Άγιος Παντελεήμων (απόδ.) και 9) Ο Άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος (απόδ.). Για τον ζωγράφο και το έργο του βλ. κυρίως Πρεβελάκης 1938, 263· Ψιλάκης 1993, 387-388· Ρηγόπουλος 1994· Χατζηδάκης – Δρακοπούλου 1997, 318· Ανδριανάκης 1998, 93-105.

<sup>5</sup> Για τη μονή Πρέβελη βλ. κυρίως Πρεβελάκης 1938· Παπαδάκης 1978· Ψιλάκης 1993, 382-424· Ανδριανάκης 1998· Κοκκίνη 1999, 192.

<sup>6</sup> Σύμφωνα με την τάξη που προτάθηκε από τον Επιφάνιο Σαλαμίνος (περίπου 315-403), ο Ματθαίος συμβολίζεται από τον άγγελο, ο Μάρκος από τον λέοντα, ο Λουκάς από τον μόσχο και ο Ιωάννης από τον αετό. Βλ. σχετικά Πανσελήνου 1994, 79-86.





Εικ. 2. Άθως, Μονή Καρακάλλου. Εικονογράφηση του κεφαλαίου 1 της Αποκάλυψης. Τοιχογραφία στον εξωνάρθηκα του καθολικού. 1767. [Προέλευση: Προσωπικό αρχείο.]

μέσον περιγράφεται η εκδίωξη της περιβεβλημένης με τον ήλιο γυναίκας από τον επτακέφαλο δράκοντα και η απομάκρυνση του παιδιού της προς τον Θεό (Αποκ. 12: 1-17), ενώ στο ανώτερο τμήμα παριστάνεται η Νέα Ιερουσαλήμ (Αποκ. 21: 1-27).

Στην πρώτη από τις τρεις σκηνές της εικόνας ο Ιωάννης απεικονίζεται στην κάτω δεξιά γωνία, καθισμένος πάνω σε ένα βράχο. Με το αριστερό του χέρι στηρίζει ανοικτό κώδικα, στον οποίον ο ίδιος αναγράφει το περιεχόμενο της οπτασίας του –συγκεκριμένα την αρχή του δωδέκατου κεφαλαίου (Αποκ. 12: 1)– ενώ με το δεξί βαστά κονδυλοφόρο. Αριστερότερα, στραμμένος προς τον συγγραφέα της Αποκάλυψης, απεικονίζεται ο αετός, στο ράμφος του οποίου κρέμεται χρυσό μελανοδοχείο. Στην κάτω αριστερή γωνία ο ζωγράφος απεικονίζει ένα ακόμη λευκό πτηνό –πιθανόν έναν πελαργό– με ανοιγμένα πτερά, ενώ ακριβώς πάνω από αυτό ο ζωγράφος Μιχαήλ Πρέβελης απεικονίζει μία τειχισμένη πόλη, με την οποία πιθανότατα υποδηλώνεται η Πάτμος, στην οποία έλαβε χώρα η Αποκάλυψη (Αποκ. 1: 9). Τα εικονογραφικά στοιχεία της παράστασης προβάλλονται σε βραχώδες τοπίο, στο οποίο κατά τόπους φύονται καρποφόρα δέντρα και άνθη.

Η απεικόνιση της κατώτερης ζώνης από εικονογραφικής άποψης είναι λιτή, αφού απουσιάζουν σημαντικά στοιχεία της σχετικής διήγησης, όπως ο Χριστός, οι επτά λυχνίες, το σπήλαιο της Πάτμου κ.ά. (Τσιμπούκης 2013, 69-75, πίν. 1), τα οποία απαντούν σε αντίστοιχες παραστάσεις των μέσων του 18ου αιώνα (Εικ. 2). Ουσιαστικά, η σκηνή της κάτω ζώνης αποσκοπεί αφενός

στο να υπογραμμίσει την πράξη συγγραφής της Αποκάλυψης, με βάση την εντολή που δόθηκε στον Ιωάννη «ὁ βλέπεις γράψον εἰς βιβλίον» (Αποκ. 1: 11), και αφετέρου στο να εισαγάγει ομαλά τον πιστό στο περιεχόμενο των δύο άλλων σκηνών. Αυτό επιτυγχάνεται τόσο με τον τρόπο απόδοσης του ευαγγελιστή, ο οποίος στρέφει το βλέμμα του προς τα πάνω και αριστερά, όπου απεικονίζεται η δεύτερη σκηνή της εικόνας, που αντλείται από το δωδέκατο κεφάλαιο του βιβλίου της Αποκάλυψης, όσο και από το κείμενο του ειλητού που βαστά, το οποίο αναπαράγει τον πρώτο στίχο του σχετικού κεφαλαίου.

Το δωδέκατο κεφάλαιο της Αποκάλυψης είναι ουσιαστικά μια τριμερής οπτασία. Αρχικά περιγράφεται από τον Ιωάννη η εμφάνιση της περιβεβλημένης με τον ήλιο γυναίκας και του επτακέφαλου δράκοντα, καθώς και η απομάκρυνση του παιδιού που γέννησε η γυναίκα προς τον επουράνιο θρόνο και τον Θεό (Αποκ. 12: 1-6), στο δεύτερο μέρος γίνεται διήγηση της πάλης ανάμεσα στα στρατεύματα του αρχαγγέλου Μιχαήλ και του επτακέφαλου δράκοντα, που καταλήγει στη συντριβή του τελευταίου (Αποκ. 12: 7-12), ενώ στο τρίτο μέρος περιγράφεται η εκδίωξη της γυναίκας από τον δράκοντα και η φυγή της στην έρημο, καθώς και ο πόλεμος του δράκοντα ενάντια σε αυτήν και σε όσους τηρούν τις εντολές του Θεού και φέρουν τη μαρτυρία του Χριστού (Αποκ. 12: 13-17).

Αντίθετα με την ήδη διαμορφωμένη εικονογραφική παράδοση στο Άγιον Όρος και αλλού (Τσιμπούκης 2013, 165-173, πίν. 14), στην εικόνα της μονής Πρέβελι το ενδιαφέρον εστιάζεται στη διήγηση μόνο των έξι πρώτων στίχων του κεφαλαίου (Αποκ. 12: 1-6). Η επεξηγηματική επιγραφή, γραμμένη σε έξι στίχους στο δεξιότερο τμήμα της σκηνής, περιγράφει συνοπτικά τον δράκοντα: «κ(αί) ὦφθη ἄλλο σημεῖον ἐν τῷ | οὐρανῷ, κ(αί) ἰδοὺ δράκων μέ|γας πυρρὸς ἔχων κεφα|λὰς ἑπτὰ κ(αί) ἢ οὐρὰ σύρει τὸ τρί|τον τῶν ἀστέρ(ων) κ(αί) ἔβαλεν | αὐτοὺς εἰς τὴν γῆν» (Αποκ. 12: 3-4). Ο συγγραφέας της Αποκάλυψης προσδιορίζει με σαφήνεια την ταυτότητα του δράκοντα που εκδιώκει τη γυναίκα: είναι «ὁ ὄφις ὁ ἀρχαῖος, ὁ καλούμενος Διάβολος καὶ ὁ Σατανᾶς, ὁ πλανῶν τὴν οἰκουμένην ὅλην» (Αποκ. 12: 9), ο οποίος έχει ως απώτερο στόχο να «καταφάγη» το βρέφος της γυναίκας (Αποκ. 12: 4).<sup>7</sup> Αδιευκρίνιστη παραμένει, αντίθετα, η ταυτότητα της περιβεβλημένης με τον ήλιο γυναίκας, με την οποία θα πρέπει να εννοήσουμε είτε τη Θεοτόκο, είτε –ορθότερα νομίζω– την Εκκλησία της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, η οποία εγκυμονεῖ και φέρνει στη ζωή τον Μεσσία (Μπρατσωῖτης 1992, 191-192· Αγουρίδης 1994, 290-293).<sup>8</sup>

Ὡς προς την απεικόνιση της γυναίκας και του δράκοντα, ο ζωγράφος Μιχαήλ Πρέβελις ακολουθεῖ πιστά την περιγραφή του Ιωάννη. Η γυναίκα αποδίδεται «περιβεβλημένη τὸν ἥλιον» (Αποκ. 12: 1), με δώδεκα αστέρες γύρω από την κεφαλή της και τη σελήνη «ὑποκάτω τῶν ποδῶν αὐτῆς» (Αποκ. 12: 1). Αντίστοιχα, ο «δράκων μέγας πυρρὸς» (Αποκ. 12: 3) απεικονίζεται «ἐνώπιον τῆς γυναικὸς» (Αποκ. 12: 4) με επτά κεφαλές, ισάριθμα διαδήματα πάνω σε αυτές και δέκα κέρατα.

<sup>7</sup> Στα σύγχρονα ερμηνευτικά υπομνήματα της Αποκάλυψης το βρέφος ταυτίζεται με τον Χριστό. Βλ. σχετικά Μπρατσωῖτης 1992, 197· Αγουρίδης 1994, 290-293.

<sup>8</sup> Για το θέμα αυτό ιδιαίτερα διαφωτιστική είναι η μονογραφία του καθηγητή θεολογίας Κ. Μπελέζου, στην οποία αναλύονται επαρκῶς οι σχετικοί συμβολισμοὶ ὑπὸ τὸ πρίσμα του μυστηρίου της μυστικῆς συνάντησης του Χριστοῦ με την ανθρωπότητα. Βλ. σχετικά Μπελέζος 2014.





Εικ. 3. Άθως, Μονή Μεγίστης Λαύρας.  
Εικονογράφηση του κεφαλαίου 12 της Αποκάλυψης.  
Τοιχογραφία στο νάρθηκα του παρεκκλησίου της  
Παναγίας Πορταΐτισσας (Κουκουζελισσας), 1715.  
[Προέλευση: Προσωπικό αρχείο.]

Από εικονογραφικής άποψης, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσες είναι ορισμένες λεπτομέρειες που μαρτυρούν βαθιά γνώση του κειμένου της Αποκάλυψης εκ μέρους του ζωγράφου. Τέτοιες είναι η προσθήκη νεφελών κάτω από τη γυναίκα και τον δράκοντα –στοιχείο με το οποίο δηλώνεται ότι το επεισόδιο λαμβάνει χώρα «έν τῷ οὐρανῷ» (Αποκ. 12: 1) – και η, μάλλον ασυνήθιστη στην ορθόδοξη εικονογραφία, απεικόνιση της πτώσης των αστέρων από την ουρά του δράκοντα «εἰς τὴν γῆν» (Αποκ. 12: 4), μνεία της οποίας γίνεται και στην επεξηγηματική επιγραφή που παραθέτει ο ζωγράφος.

Ελάχιστη συνάφεια με την ήδη διαμορφωμένη εικονογραφική παράδοση στην ορθόδοξη Ανατολή, αλλά και με τις υποδείξεις του Διονυσίου εκ Φουρνά, του οποίου το εγχειρίδιο ο ζωγράφος Μιχαήλ Πρέβελης προφανώς δεν γνώριζε, παρουσιάζει και η απεικόνιση της απομάκρυνσης του βρέφους «πρὸς τὸν θεὸν καὶ πρὸς τὸν θρόνον αὐτοῦ» (Αποκ. 12: 5). Στη λεπτομέρεια αυτή το βρέφος δεν απομακρύνεται μέσα σε μαντήλι, όπως, παραδείγματος χάριν,

στην λίγο προγενέστερη παράσταση της αθωνικής μονής Μεγίστης Λαύρας (Εικ. 3), ενώ παραλείπεται η απεικόνιση του –προορισμένου για αυτό– θρόνου. Ο ζωγράφος, τέλος, σκόπιμα δεν προχωρεί σε οποιαδήποτε ταύτιση της γυναίκας και του βρέφους της με τη Θεοτόκο και τον Ιησού, αντίστοιχα, όπως συμβαίνει στις περισσότερες αθωνικές παραστάσεις (Τσιμπούκης 2013, πίν. 14) και όπως άλλωστε υποδεικνύεται και στην *Ερμηνεία* του Διονυσίου εκ Φουρνά,<sup>9</sup> αφού στο κείμενο του Ιωάννη τα δύο αυτά πρόσωπα δεν κατονομάζονται.

Στην τελευταία σκηνή, που καταλαμβάνει το ανώτερο τμήμα της εικόνας, ο ζωγράφος Μιχαήλ Πρέβελης παρουσιάζει στους πιστούς τη Νέα Ιερουσαλήμ (Αποκ. 21: 1-27), η οποία αποτελεί την τελείωση κάθε χριστιανικής ελπίδας. Η επεξηγηματική επιγραφή, γραμμένη στον χρυσό κάμπο κάτω από τα τείχη της νέας αγίας πόλης, αναφέρει: «κ(αί) ἐγὼ Ἰω(άννης) εἶδον τὴν πόλιν τὴν ἁγίαν Ἰερουσαλήμ καινὴν καταβαίνουσαν ἀπὸ τοῦ θεοῦ ἐκ τοῦ οὐρανοῦ | ἡτοιμασμένην

<sup>9</sup> Διονύσιος ο εκ Φουρνά 1909, § 57: «[...] καὶ ἐπάνωθεν τῆς Παναγίας δύο ἄγγελοι βαστάζοντες μέσα εἰς μανδῆλι τὸν Χριστὸν ὡς βρέφος [...]».

ώς νύμφην κεκοσμημένην τῷ ἀνδρὶ αὐτῆς. κ(αὶ) ἤκουσα φωνῆς με|γάλης ἐκ τοῦ οὐρανοῦ λεγούσης· ἴδου ἡ σκηνὴ τοῦ θεοῦ μετὰ τῶν ἀνθρώπων, κ(αὶ) σκηνώσεται με|τ' αὐτῶν, κ(αὶ) αὐτοὶ λαοὶ αὐτοῦ ἔσονται, κ(αὶ) αὐτὸς ὁ θεὸς ἔσται μετ' αὐτῶν θεὸς αὐτῶν» (Αποκ. 21: 2-4).

Ο συγγραφέας της Αποκάλυψης εικονίζεται στο πάνω δεξί τμήμα της εικόνας μαζί με έναν ἄγγελο, ο οποίος τον οδήγησε πάνω σε ψηλὸ βραχώδες ὄρος για να του δείξει τη Νέα Ἱερουσαλήμ. Ο Ἰωάννης συγγράφει σε κώδικα ὅσα βλέπει, ὅπως και στην εισαγωγικὴ σκηνή, ἐνῶ ο ἄγγελος με το δεξί του χέρι δείχνει σε αὐτὸν τὴ νέα αγία πόλη, ἐνῶ με το αριστερό βαστά «κάλαμον χρυσοῦν» (Αποκ. 21: 15) για να τὴν καταμετρήσει. Ακολουθώντας πιστὰ τὴ σχετικὴ περιγραφή τῆς Αποκάλυψης, ο Μιχαὴλ Πρέβελης απεικονίζει τὴν αγία πόλη τετράγωνη ὡς πρὸς τὸ σχῆμα, με ψηλὸ περιμετρικὸ τείχος, στο ὁποῖο ανοίγονται δώδεκα πύλες, τρεῖς σε κάθε πλευρά, τις ὁποῖες φυλάσσουν ἰσάριθμοι ἄγγελοι.<sup>10</sup> Με εντυπωσιακὸ τρόπο αποδίδεται ἡ λαμπρότητα καὶ ἡ πολυτέλεια τῆς Νέας Ἱερουσαλήμ, ἀφοῦ τὸ τείχος τῆς κοσμεῖται ἀπὸ διαφοροτικὸ εἶδος πολύτιμους λίθους («ἴασπις», «σάπφιρος», «χαλκηδών», «σμάραγδος» κ.ά.), σύμφωνα με ὅσα ἀναφέρει ο Ἰωάννης (Αποκ. 21: 19-20).

Απὸ εικονογραφικῆς ἀποψης, ἀξίζει να σημειωθεῖ ὅτι ἀντίστοιχες απεικονίσεις τῆς Νέας Ἱερουσαλήμ ὡς καστροπολιτείας ἰδωμένης ἀπὸ ψηλά, ὁποῖες ἐνδεχομένως ἐξυπηρετοῦν τὴν ἀνάγκη να προσλάβει ο πιστὸς τὴν εικόνα που θα ἀντίκρισε καὶ ο συγγραφέας τῆς Αποκάλυψης ἀπὸ τὸ «ὄρος μέγα καὶ ὑψηλόν» στο ὁποῖο μεταφέρθηκε (Αποκ. 21: 10), ἀπαντοῦν στις τρεῖς φορητὲς εἰκόνες τοῦ Θεόδωρου Πουλᾶκη, που χρονολογούνται στην περίοδο 1675-1692 (βλ. παραπάνω τὴν υποσ. 3), καθὼς καὶ στη φορητὴ εικόνα τῆς Αποκάλυψης τοῦ Βυζαντινοῦ καὶ Χριστιανικοῦ Μουσείου, που χρονολογεῖται στον 18ο αἰῶνα (Cutler 1975). Στο δεύτερο μισὸ τοῦ 18ου αἰῶνα ἀντίστοιχη απεικόνιση ἐντοπίζεται στον εικονογραφικὸ κύκλο τῆς μονῆς Φιλοθέου, ἔργο τοῦ 1765 (Τσιμπούκης 2013, πίν. 24).

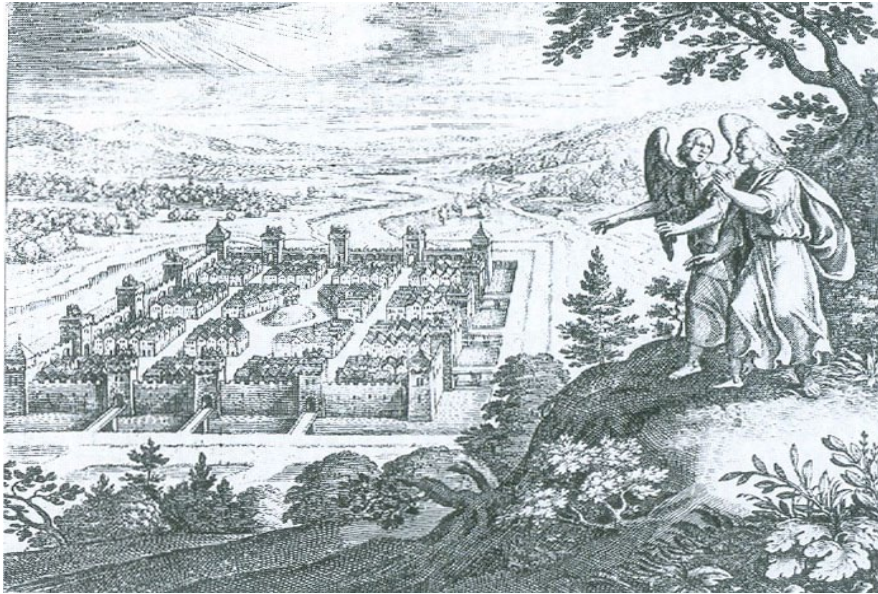
Αντίθετα, μοναδική στην εικόνα τῆς μονῆς Πρέβελη εἶναι ἡ απεικόνιση τῶν δώδεκα ἀποστόλων τοῦ Χριστοῦ, ὁποῖοι σύμφωνα με τὸ κείμενο (Αποκ. 21: 14) ἀποτελοῦν τὰ θεμέλια τοῦ τείχους τῆς αγίας πόλης. Ο ζωγράφος Μιχαὴλ Πρέβελης ἀποδίδει τοὺς δώδεκα ἀποστόλους ὡς ἀρνιά, ἐνῶ δίπλα σε αὐτὰ προσθέτει καὶ μία ἀνδρική γενειοφόρο μορφή, ἡ ὁποία προφανῶς θα πρέπει να ταυτιστεῖ με τὸν Παῦλο, που θεωρεῖται ὡς δέκατος τρίτος ἀπόστολος.

Αξιοσημείωτος εἶναι καὶ ὁ τρόπος απεικόνισης τῆς πλατείας τῆς Νέας Ἱερουσαλήμ, ἡ ὁποία εἶναι κυκλική, θυμίζοντας τὴν ἀντίστοιχη απεικόνιση ἀπὸ τὴν ξυλογραφία τοῦ Merian τοῦ Πρεσβύτερου (Εικ. 4) ἀπὸ τὸ ἔτος 1630 (Huber 1995, 94, εικ. 94) καὶ ἀργότερα, στα 1765, τὴ διαμόρφωση τῆς πλατείας στον εικονογραφικὸ κύκλο τῆς μονῆς Φιλοθέου (Τσιμπούκης 2013, πίν. 24).

Στο κέντρο τῆς πλατείας ὁ ζωγράφος Μιχαὴλ Πρέβελης απεικονίζει μία λεπτομέρεια που ἔχει ἀντληθεῖ ἀπὸ προηγούμενο κεφάλαιο τῆς Αποκάλυψης (Αποκ. 14: 1-13), τὸ Ἀρνίον που στέκεται θριαμβευτικὰ στο ὄρος Σιών, περιστοιχισμένο ἀπὸ πλῆθος κατοίκων τῆς αγίας πόλης, ὁποῖοι καταλαμβάνουν τόσο τὴν περίμετρο τῆς πλατείας, ὅσο καὶ τις ὑπόλοιπες ὁδοὺς τῆς. Θα πρέπει

<sup>10</sup> Για τὴ σχηματικὴ χρῆση τοῦ ἀριθμοῦ δώδεκα στο κεφάλαιο αὐτὸ (Αποκ. 21: 12: «πυλῶνας δώδεκα», «ἐπὶ τοῖς πυλῶσιν ἄγγελους δώδεκα» καὶ «ὀνόματα τῶν δώδεκα φυλῶν υἱῶν Ἰσραὴλ»· Αποκ. 21: 14: «θεμελίους δώδεκα καὶ ἐπ' αὐτῶν δώδεκα ὀνόματα τῶν δώδεκα ἀποστόλων τοῦ ἀρνίου»· Αποκ. 21: 16: «ἐπὶ σταδίων δώδεκα χιλιάδων» κλπ.) βλ. σχετικὰ Μπρατσιώτης 1992, 311· Ἀγουρίδης 1994, 363-374, 479-480· Μπελέζος 2014, 115-116.





Εικ. 4. Εικονογράφηση του κεφαλαίου 20 της Αποκάλυψης.  
Ξυλογραφία του Merian του Πρεσβύτερου. 1630.  
[Προέλευση: Huber 1995, εικ. 94.]

στο σημείο αυτό να επισημανθεί ότι «οί γεγραμμένοι ἐν τῷ βιβλίῳ τῆς ζωῆς τοῦ ἀρνίου» (Αποκ. 21: 27) απεικονίζονται την ίδια περίοδο και στις τοιχογραφίες του Αγίου Αθανασίου (1745) και του Αγίου Νικολάου (1750) στη Μοσχόπολη της σημερινής Αλβανίας (Ρορα 1959, 40-41, εικ. 20), ενώ αντίστοιχη απεικόνισή τους εντοπίζεται αργότερα (Εικ. 5), στα 1783, και στον κύκλο της μονής Ξηροποτάμου (Τσιμπούκης 2013, πίν. 24).



Εικ. 5. Άθως, Μονή Ξηροποτάμου. Εικονογράφηση του κεφαλαίου 20 της Αποκάλυψης.  
Τοιχογραφία στον εξωνάρθηκα του καθολικού. 1783.  
[Προέλευση: Προσωπικό αρχείο.]





Εικ. 6. Ο άγιος Ιωάννης ο ευαγγελιστής στο νησί της Πάτμου.  
Χαλκογραφία του Jean Sadeler I. Β΄ μισό 16ου αιώνα.  
[Προέλευση: Ρηγόπουλος 1979, πίν. 55, εικ. 61.]

εικόνες του Θεόδωρου Πουλάκη (βλ. παραπάνω την υποσ. 3) και στη φορητή εικόνα της Αποκάλυψης του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου, που χρονολογείται στον 18ο αιώνα (Cutler 1975).

Χάρη στη διεξοδική έρευνα του Ι. Ρηγόπουλου πάνω στη Φλαμανδική χαλκογραφία (Ρηγόπουλος 1979· Ρηγόπουλος 1994· Ρηγόπουλος 1998· Ρηγόπουλος 2006), είχαν από παλιά επισημανθεί τόσο οι οφειλές του ζωγράφου Μιχαήλ Πρέβελη στον Φλαμανδό χαλκογράφο Jean Sadeler I (1550 - περίπου 1600) γενικά, όσο –ειδικότερα– η χρήση δύο συγκεκριμένων χαλκογραφιών του τελευταίου ως προτύπων για την εικόνα της Αποκάλυψης που εξετάζουμε. Συγκεκριμένα, είχε προταθεί, πολύ πειστικά, ότι για την εισαγωγική σκηνή και για τη σκηνή του δωδέκατου κεφαλαίου ο ζωγράφος Μιχαήλ Πρέβελη χρησιμοποίησε ως πρότυπο την αντίστοιχη χαλκογραφία, του β΄ μισού του 16ου αιώνα (Εικ. 6), με τίτλο «Ο άγιος Ιωάννης ο ευαγγελιστής στο νησί της Πάτμου» (Ρηγόπουλος 1979, πίν. 55, εικ. 61), ενώ για τη σκηνή της Νέας Ιερουσαλήμ χρησιμοποίησε ως πρότυπο χαλκογραφία του 1579 (Εικ. 7), στην οποία εικονογραφείται το 12ο άρθρο του Συμβόλου της Πίστεως «Καί ζώντων τοῦ μέλλοντος αἰῶνος. Ἀμήν.» (Ρηγόπουλος 1979, πίν. 96, εικ. 105· Ρηγόπουλος 1998, 283-286, αρ. 207, πίν. 85).

Η γλαφυρή περιγραφή του Ιωάννη, σύμφωνα με την οποία «ἡ πόλις οὐ χρεῖαν ἔχει τοῦ ἡλίου οὐδὲ τῆς σελήνης ἵνα φαίνωσιν αὐτῇ, ἡ γὰρ δόξα τοῦ θεοῦ ἐφώτισεν αὐτήν, καὶ ὁ λύχνος αὐτῆς τὸ ἄρνιον» (Αποκ. 21: 23), αποδίδεται από τον ζωγράφο της εικόνας με αξιοθαύμαστο τρόπο. Πάνω από την αγία πόλη, μέσα σε πυκνές νεφέλες από τις οποίες εκπέμπονται ακτίνες φωτός, ο Μιχαήλ Πρέβελη απεικονίζει τον Θεό-Πατέρα, περιστοιχισμένο από συνολικά έξι αγγέλους. «Ο Παλαιὸς Ἡμερῶν», όπως επιγράφεται, φοράει στην κεφαλή τιάρα. Με το δεξί χέρι ευλογεί και με το αριστερό βαστά λευκή σφαίρα με σταυρό, ενώ ακριβώς από κάτω παριστάνεται ως λευκό περιστέρι το Άγιο Πνεύμα, θυμίζοντας τις αντίστοιχες απεικονίσεις στις τρεις φορητές



Εικ. 7. Το Σύμβολο της Πίστεως (Άρθρο 12: «Καί ζωήν τοῦ μέλλοντος αἰῶνος. Ἀμήν.»).

Χαλκογραφία του Jean Sadeler I. 1579.

[Προέλευση: Ρηγόπουλος 1979, πίν. 96, εικ. 105.]

Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι, εκτός από την εικόνα της μονής Πρέβελη, επιδράσεις των ίδιων χαρακτηριστικών του Jean Sadeler I εντοπίζονται και σε πλήθος άλλων φορητών εικόνων. Στη φερόμενη ως έργο του Θεόδωρου Πουλάκη εικόνα (Εικ. 8), η οποία φυλάσσεται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο της Αθήνας με αρ. ευρ. 2758 (Ρηγόπουλος 1979, 175, πίν. 159, εικ. 171), είναι εμφανής η επίδραση της προαναφερθείσας χαλκογραφίας, του β΄ μισού του 16ου αιώνα, με τίτλο «Ο άγιος Ιωάννης ο ευαγγελιστής στο νησί της Πάτμου». Αντίστοιχα, η χαλκογραφία του 1579, στην οποία εικονογραφείται το 12ο άρθρο του Συμβόλου της Πίστεως «Και ζωήν τοῦ μέλλοντος αἰῶνος. Ἀμήν.», φαίνεται ότι χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο σε τουλάχιστον τρεις εικόνες με το ίδιο θέμα, όπως, παραδείγματος χάριν, στην εικόνα του β΄ μισού του 17ου αιώνα που φυλάσσεται στην Ακαδημία Αθηνών (Ρηγόπουλος 1998, 236-237, αρ. 162, πίν. 74), στη λίγο μεταγενέστερη (τέλη 17ου - αρχές 18ου αιώνα) εικόνα από το τέμπλο του Αγίου Νικολάου στη Χώρα Κιμώλου (Ρηγόπουλος 1998, 240-241, αρ. 181, πίν. 79) και στην εικόνα του 18ου αιώνα που φυλάσσεται στον ναό του Χριστού στους Ανεμόμυλους, στη Χώρα Κύθνου (Ρηγόπουλος 1998, 250-252, αρ. 183, πίν. 81).





Εικ. 8. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Ο άγιος Ιωάννης ο ευαγγελιστής στο νησί της Πάτμου. Φορητή εικόνα (αρ. ευρ. 2758). 18ος αιώνας. [Προέλευση: Ρηγόπουλος 1979, πίν. 159, εικ. 171.]

Τον τρόπο και τη διαδρομή που ακολουθήθηκε, ώστε να περιέλθουν στη διάθεση του Μιχαήλ Πρέβελη τα χαρακτηριστικά του Jean Sadeler I, δεν είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε. Η εισαγωγή τους, πάντως, στην Κρήτη θα πρέπει οπωσδήποτε να τοποθετηθεί τουλάχιστον έναν αιώνα πριν τη σύνθεση της εικόνας που εξετάζουμε, δηλαδή στο α' μισό του 17ου αιώνα, αφού είναι γνωστό ότι Φλαμανδικές επιδράσεις έχουν εντοπιστεί και σε φορητές εικόνες διαφόρων –προγενέστερων του Μιχαήλ Πρέβελη– Κρητικών ζωγράφων, όπως ο Αμβρόσιος Έμπορος, ο Εμμανουήλ Τζάνες, ο Ηλίας Μόσκος και ο Εμμανουήλ Σκορδίλης. Αναμφισβήτητες, επιπλέον, είναι οι Φλαμανδικές επιδράσεις στις φορητές εικόνες του γνωστού «έκ Κυδωνίας τῆς περιφήμου νήσου Κρήτης» καταγόμενου ζωγράφου Θεόδωρου Πουλάκη (περίπου 1622-1692), η κύρια δράση του οποίου τοποθετείται στο β' μισό του 17ου αιώνα (Ρηγόπουλος 1979, 181-200· Ρηγόπουλος 1998, 285-286).

Η εισροή χαρακτηριστικών του Jean Sadeler I στη βενετοκρατούμενη, ως το 1645, Δυτική Κρήτη δεν πρέπει να προξενεί εντύπωση, ιδιαίτερα αν αναλογιστεί κανείς ότι οι Φλαμανδοί Sadeler είχαν εγκατασταθεί στη Βενετία ήδη από τα τέλη του 16ου αιώνα, έχοντας σχεδόν το μονοπώλιο στην



παραγωγή και διακίνηση χαρακτηριστικού υλικού (Ρηγόπουλος 1998, 20). Στην περαιτέρω διάδοση των χαρακτηριστικών της οικογένειας Sadeler συνέβαλλε, αναμφισβήτητα, και η απόκτηση από τον Giovanni Antonio Remondini (1634-1711) στοκ εμπορεύματος από χαρακτικά των Sadeler, που είχε ως αποτέλεσμα τη διαρκή αναπαραγωγή τους από τον οίκο Remondini έως και τα μέσα του 19ου αιώνα (Ρηγόπουλος 1998, 21).

Δεδομένης της ευρείας κυκλοφορίας Φλαμανδικών χαρακτηριστικών στην Κρήτη και σε άλλες βενετοκρατούμενες περιοχές, θα πρέπει να θεωρήσουμε σχεδόν βέβαιο ότι μία σειρά χαρακτηριστικών του Jean Sadeler I, που έγιναν με βάση σχέδια του Martin de Vos, υπήρχε και στη διάθεση του ζωγράφου Μιχαήλ Πρέβελη. Επιδράσεις, άλλωστε, του συγκεκριμένου χαρακτήρα έχουν από καιρό επισημανθεί και σε άλλες φορητές εικόνες του Μιχαήλ Πρέβελη, όπως στην εικόνα που παριστάνεται ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερέυς (1750), η οποία αποτελεί και το μοναδικό ενυπόγραφο έργο του ζωγράφου (Ρηγόπουλος 1998, 202-205, αρ. 129-131, πίν. 62).

Σε ό,τι αφορά στην εικόνα της Αποκάλυψης, αξίζει να επισημανθεί ότι, παρά το γεγονός ότι ο Μιχαήλ Πρέβελης αποδεδειγμένα χρησιμοποιεί τα δύο χαρακτικά του Jean Sadeler I ως πρότυπα για τη δική του δημιουργία, ο ίδιος τα συνδυάζει με τρόπο πρωτότυπο και τα αποδίδει στο μεταβυζαντινό ύφος, χαρίζοντας μας μία σύνθεση με βαθύ συμβολικό περιεχόμενο: με τη μορφή της γυναίκας συμβολίζεται η στρατευόμενη Εκκλησία, η οποία προσωρινά δέχεται πόλεμο από τον δράκοντα, δηλαδή τον αλλόθρησκο εχθρό, αλλά στο τέλος θα βγει νικήτρια και θα απολαμβάνει τη Νέα Ιερουσαλήμ, στην οποία «ο θάνατος ούκ ἔσται ἔτι οὔτε πένθος οὔτε κραυγή οὔτε πόνος οὔκ ἔσται ἔτι» (Αποκ. 21: 4). Εκτός από τον συμβολισμό, είναι προφανές ότι για τις ανάγκες εικονογράφησης έχει γίνει διεξοδική μελέτη του κειμένου της Αποκάλυψης, από το οποίο αντλούνται διάφορα χωρία και επεξηγηματικές επιγραφές, ώστε το περιεχόμενο της εικόνας να είναι ευκολότερα κατανοητό από τον πιστό.

Από τις σωζόμενες στο μοναστήρι πηγές, αλλά και από την προαναφερθείσα φορητή εικόνα του Χριστού, έργο επίσης του Μιχαήλ Πρέβελη από το έτος 1750, γνωρίζουμε ότι την εποχή που φιλοτεχνήθηκε η εικόνα της Αποκάλυψης ηγούμενος στη μονή Πρέβελη ήταν ο Ακάκιος Μοάτσος, ένας μορφωμένος και ιεροπρεπής κληρικός από το Μουρνέ Αγίου Βασιλείου (Παπαδάκης 1978, 127· Ψιλάκης 1993, 387-388· Ανδριανάκης 1998, 14-15). Η –ασφαλώς δική του– επιλογή του θέματος της εικόνας για τη διακόσμηση του τέμπλου του ναού έχει διττή σημασία: αφενός τιμάται ο άγιος Ιωάννης ο Θεολόγος, ο προστάτης της μονής Πρέβελη, αφετέρου όμως διδάσκονται οι πιστοί να υπομείνουν με εγκαρτέρηση τον ζυγό των κατακτητών, προσδοκώντας την οριστική επικράτηση του καλού.

Μελετώντας κανείς τη μακραίωνη ιστορία του μοναστηριού, διαπιστώνει ότι πράγματι λίγα χρόνια αργότερα, το 1770, όταν ξέσπασε η επανάσταση του Δασκαλογιάννη, «το πρώτο σκίρτημα ελευθερίας στην τουρκοκρατούμενη Κρήτη», όπως εύστοχα χαρακτηρίστηκε (Δετοράκης 1986, 312), η αδελφότητα, με επικεφαλής τον ηγούμενο Εφραίμ Πρέβελη, συμμετείχε ενεργά σε αυτήν (Παπαδάκης 1978, 202-205). Επιπλέον, η μονή κατά καιρούς παρείχε καταφύγιο σε διάφορους επαναστάτες, ενώ είναι επιβεβαιωμένη η συμμετοχή μελών της αδελφότητας στη Φιλική Εταιρεία και στον επαναστατικό αγώνα του 1821, για τις ανάγκες του οποίου διατέθηκε μεγάλο μέρος των κειμηλίων της (Ψιλάκης 1993, 399-401· Ανδριανάκης 1998, 11-38). Όλα τα

παραπάνω, ακόμη και η απηχούμενη παράδοση για τη λειτουργία «κρυφού σχολείου» στη μονή (Παπαδάκης 1978, 153· Ανδριανάκης 1998, 8, 11-38), αποτελούν αδιάσειστα στοιχεία ότι η υπό εξέταση εικόνα σχετίζεται άμεσα με τις πνευματικές ζυμώσεις που λάμβαναν χώρα στη μονή, το «επαρχιακό πολεμικό κέντρο» της εποχής (Παπαδάκης 1978, 40), αποτελώντας ένα ιδεολογικό «όπλο» κατά του κατακτητή.

#### ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Anthony Cutler (1975), "The Apocalypse Icon in the Byzantine Museum, Athens", G. Robertson – G. Henderson (εκδ.), *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Εδιμβούργο, 94-112, εικ. 50-58.
- Paul Huber (1995), *Η Αποκάλυψη στην Τέχνη Δύσης και Ανατολής*, Αθήνα.
- Irina Kachalova (2008), *The Moscow Kremlin. The Dormition Cathedral, History – Art – Architecture*, Μόσχα.
- T. Popa (1959), "Les peintres Constantin et Athanase Zografi de Korçe et leurs fresques reproduisant les scènes de l'Apocalypse", *Buletin i Universitetit Shtetëror të Tiranë, Seria Shkencat Shoqërore*, τ. 13/1 (1959), 23-48.
- Steven Runciman (1994), «'Ρουμ Μιλετί': Οι ορθόδοξες κοινότητες υπό τους Οθωμανούς σουλτάνους», J. Yiannias (επιμ.), *Η βυζαντινή παράδοση μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης*, Αθήνα, 15-33.
- H. R. Willoughby – E. C. Colwell (1940), *The Elizabeth Day McCormick Apocalypse*, τ. I: A Greek Corpus of Revelation Iconography και τ. II: History and Text, Σικάγο.
- Σάββας Αγουρίδης (1994), *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη*, Θεσσαλονίκη.
- Μιχάλης Ανδριανάκης (1998), *Ιερά σταυροπηγιακή και πατριαρχική μονή Πρέβελη*, Ρέθυμνο.
- Παναγιώτης Λ. Βοκοτόπουλος (1990), *Εικόνες της Κερκύρας*, Αθήνα.
- Θεοχάρης Δετοράκης (1986), *Ιστορία της Κρήτης*, Αθήνα.
- Διονύσιος ο εκ Φουρνά (1909), *Ερμηνεία της Ζωγραφικής Τέχνης*, Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (εκδ.), Πετρούπολη.
- Αγγελική Κασιώτη (2011), *Ο εικονογραφικός κύκλος της Αποκάλυψης στο ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ασκληπιείο της Ρόδου (1676-1677)*, Αθήνα.
- Σπύρος Κοκκίνης (1999), *Τα Μοναστήρια της Ελλάδος*, Αθήνα.
- Ζήσης Μελισσάκης (2007), *Κατάλογος των κωδίκων της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Τυρνάβου*, Αθήνα.
- Κωνσταντίνος Μπελέζος (2014), *Χριστός και Γυναίκα στην Αποκάλυψη του Ιωάννη: Η βιβλική μεταφορά του Γάμου και οι μεταμορφώσεις της*, Αθήνα.
- Παναγιώτης Μπρατσιώτης (1992), *Η Αποκάλυψις του Αποστόλου Ιωάννου*, Αθήνα (ανατύπωση από την αρχική έκδοση του 1949).
- Ανδρέας Ξυγγόπουλος (1972), «Φύλλα εικονογραφημένου κώδικος της Αποκαλύψεως», *Δελτίον της Χριστιανικής και Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τ. 6 (1970-1972), 180-190.
- Ανδρέας Ξυγγόπουλος (1974), «Διόρθωσις», *Δελτίον της Χριστιανικής και Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τ. 7 (1973-1974), 120.
- Δημήτρης Πάλλας (1968), «Οι βενετοκρητικές μικρογραφίες Olschki 35398 του έτους 1415», *Πεπραγμένα Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου (Χανιά 1966)*, τ. Α', Αθήνα, 362-373, πίν. ΡΚΑ'.
- Ναυσικά Πανσελήνου (1994), «Τα σύμβολα των ευαγγελιστών στη βυζαντινή μνημειακή τέχνη. Μορφή και περιεχόμενο», *Δελτίον της Χριστιανικής και Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τ. 17 (1993-1994), 79-86.

- Μιχαήλ Παπαδάκης (1978), *Το Μοναστήρι του Πρέβελη στην Κρήτη*, Αθήνα.
- Χρίστος Πατρινέλης (1992), «Ο Ελληνισμός κατά την πρώιμη Τουρκοκρατία (1453-1600). Γενικές παρατηρήσεις και συσχετισμοί με την ιστορική εξέλιξη της μεταβυζαντινής τέχνης», *Δελτίον της Χριστιανικής και Αρχαιολογικής Εταιρείας*, τ. 16 (1991-1992), 33-37.
- Μιχαήλ Πρεβελάκης (1938), «Ἡ ἱερά μονή τοῦ ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου ἡ ἐπιλεγόμενη 'Πρέβελη'», *Επετηρίς Εταιρείας Κρητικών Σπουδών*, τ. Α΄, 262-292.
- Ιωάννης Ρηγόπουλος (1979), *Ο αγιογράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η Φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήνα.
- Ιωάννης Ρηγόπουλος (1994), «Η επιβίωση της Φλαμανδικής τέχνης στο Ρέθυμνο κατά το 18ο και 19ο αιώνα: Ο αγιογράφος Μιχαήλ Πρέβελης», *Αναζητήσεις*, τ. 2, 147-157.
- Ιωάννης Ρηγόπουλος (1998), *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, τ. Α΄, Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού, Αθήνα.
- Ιωάννης Ρηγόπουλος (2006), *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική*, τ. Β΄, Προβλήματα πολιτιστικού συγκρητισμού και συμπληρωματικός κατάλογος εικόνων του Θ. Πουλάκη, Αθήνα.
- Γεώργιος Τσιμπούκης (2013), *Η Αποκάλυψη του Ιωάννη στη μνημειακή ζωγραφική του Αγίου Όρους*, Αθήνα.
- Μανόλης Χατζηδάκης (1995), *Εικόνες της Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα.
- Μανόλης Χατζηδάκης – Ευγενία Δρακοπούλου (1997), *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 2, Αθήνα.
- Νίκος Ψιλάκης (1993), *Μοναστήρια και Ερημητήρια της Κρήτης*, τ. Β΄, Ηράκλειο.