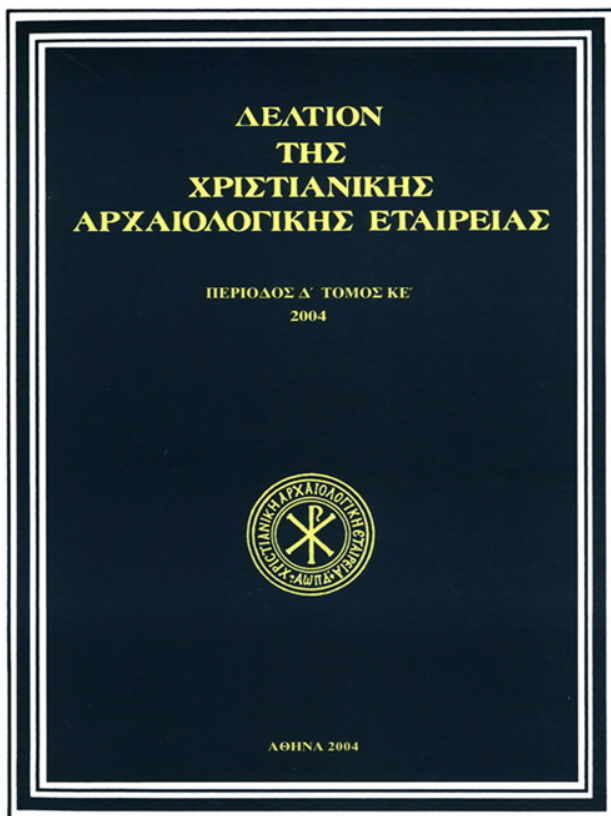


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 25 (2004)

Δελτίον ΧΑΕ 25 (2004), Περίοδος Δ'



Φορητή εικόνα από την Αλεξανδρούπολη με τον Ευαγγελιστή Ιωάννη και σκηνές του βίου του

Ευαγγελία ΠΑΠΑΘΕΟΦΑΝΟΥΣ-ΤΣΟΥΡΗ

doi: [10.12681/dchae.415](https://doi.org/10.12681/dchae.415)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΠΑΠΑΘΕΟΦΑΝΟΥΣ-ΤΣΟΥΡΗ Ε. (2011). Φορητή εικόνα από την Αλεξανδρούπολη με τον Ευαγγελιστή Ιωάννη και σκηνές του βίου του. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 25, 155–174.

<https://doi.org/10.12681/dchae.415>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Φορητή εικόνα από την Αλεξανδρούπολη με τον
Ευαγγελιστή Ιωάννη και σκηνές του βίου του

Ευαγγελία ΠΑΠΑΘΕΟΦΑΝΟΥΣ-ΤΣΟΥΡΗ

Τόμος ΚΕ' (2004) • Σελ. 155-174

ΑΘΗΝΑ 2004

ΦΟΡΗΤΗ ΕΙΚΟΝΑ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥΠΟΛΗ ΜΕ ΤΟΝ ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΤΗ ΙΩΑΝΝΗ ΚΑΙ ΣΚΗΝΕΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΟΥ

Στον Κώστα

Στο νέο Εκκλησιαστικό Μουσείο της Αλεξανδρούπολης¹ ανήκει φορητή εικόνα μεγάλων διαστάσεων, που έχει ως κεντρικό θέμα τη συγγραφή του τετάρτου Ευαγγελίου και στο πλαίσιο σκηνές από τον βίο του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου (Εικ. 1). Προέρχεται από τον ναό του Αγίου Ελευθερίου στην ίδια πόλη, στον νάρθηκα του οποίου βρισκόταν επί πολλές δεκαετίες, σύμφωνα με τις πληροφορίες που μας έδωσε ο Σεβασμιώτατος Μητροπολίτης Αλεξανδρουπόλεως κ. Άνθιμος. Κατά το χρονικό διάστημα Ιανουαρίου-Οκτωβρίου 1987 παρέμεινε και συντηρήθηκε στα εργαστήρια της 12ης Εφορείας Βυζαντινών Αρχαιοτήτων Καβάλας από τον συντηρητή Παναγιώτη Μαντζιρή². Πρόκειται για εικόνα σκαφωτή, με πλατύ υπερυψωμένο πλαίσιο διαμορφωμένο στο ίδιο ξύλο. Την αποτελούν δύο ισοπλατείς σανίδες συναρμοσμένες πίσω με δύο οδηγούς (τρέσσα). Οι διαστάσεις της είναι 121×96×3 εκ., ενώ του κεντρικού πίνακα 98×62 εκ. Το αυτόξυλο πλαίσιο έχει πλάτος 6 εκ. στην κάτω πλευρά και 17 εκ. στην επάνω και στις πλάγιες πλευρές. Η ζωγραφική είναι αυγοτέμπερα σε προετοιμασία από γύψο και ύφασμα. Ο κάμπος της ζωγραφικής είναι χρυσός. Μαύρη γραπτή ταινία περιβάλλει την κεντρική παράσταση και τα εικονίδια του πλαισίου εξωτερικά³. Η κατάσταση διατήρησης είναι γενικά καλή. Το ξύλο έχει λίγο σαράκι και μικροφθορές στο πλαίσιο. Κατά τόπους υπάρχουν απολεπίσεις στα χρώ-

ματα και αποφλοιώσεις της προετοιμασίας με λίγα ξακρίσματα στο κάτω μέρος. Ορισμένες επιζωγραφήσεις σε διάφορα σημεία αφαιρέθηκαν κατά το δυνατόν⁴.

Στον κεντρικό πίνακα εικονίζονται ο ευαγγελιστής Ιωάννης και ο μαθητής του Πρόχορος μέσα στο σπήλαιο της Πάτμου. Στο πλαίσιο, που περιβάλλει το σκαφωτό τμήμα της εικόνας σε σχήμα κεφαλαίου Π, αναπτύσσονται δεκατέσσερις μικρές σκηνές, που εικονογραφούν επεισόδια του βίου και των θαυμάτων του Ιωάννη, εμπνευσμένα από τις απόκρυφες Πράξεις του (*Acta Joannis*), οι οποίες έχουν αποδοθεί στον Πρόχορο. Στην κάτω πλευρά της εικόνας σώζεται εξίτηλη αφιερωτική επιγραφή, γραμμένη επάνω σε άλλη προγενέστερη.

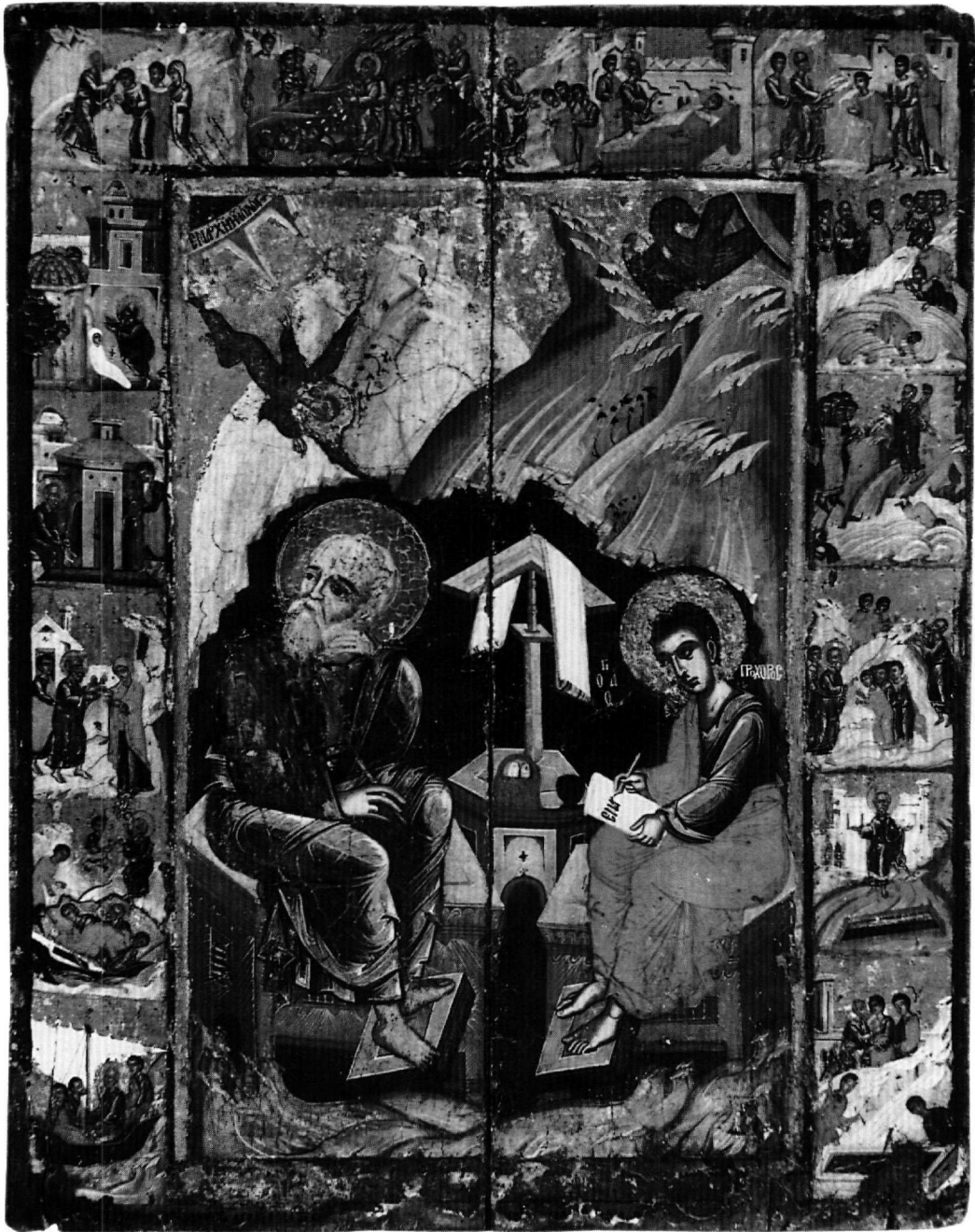
Η κεντρική παράσταση ορίζεται και στις τέσσερις πλευρές από λοξότμητο ανάγλυφο πλαίσιο. Παριστάνεται ο ευαγγελιστής την στιγμή που υπαγορεύει το θεόπνευστο κείμενο του τέταρτου Ευαγγελίου στον μαθητή του Πρόχορο (Εικ. 1). Κάθονται και οι δύο σε ξύλινα θρόνια και πατούν σε υποπόδια. Ο Ιωάννης στρέφεται αριστερά, στηρίζει το πρόσωπο στο αντίστοιχο χέρι, ενώ στο δεξιό κρατεί γραφίδα. Φορεί χιτώνα μπλε και μιάτιο καφέ με γκριζόφαιες και πρασινωπές πτυχωσεις. Ο Πρόχορος, με ομοιόχρωμο χιτώνα και κατακόκκινο μιάτιο, γράφει σε λευκό χαρτί επάνω στα γόνατά του την αρχή του κατά Ιωάννην Ευαγγελίου: *ΕΝΑΡΧΗ ΗΝ Ο ΛΟΓΟΣ*. Ανάμεσά τους υπάρχει εξαγωνικό γραφείο με αναλό-

1. Το κείμενο βασίζεται, κατά το μεγαλύτερο μέρος του, σε ανακοίνωση που παρουσιάστηκε στο 3ο Διεθνές Συμπόσιο Θρακικών Σπουδών, Κομοτηνή, 25-30 Μαΐου 1998.

2. Η εικόνα έχει αριθμό καταγραφής ΑΛΕΞ. 1. Βλ. Ε. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, *ΑΔ* 42 (1987), Χρονικά, 462-463. Πρβλ. επίσης *Ιερά Μητρόπολις Αλεξανδρουπόλεως, Εκκλησιαστικό Μουσείο* (έκδ. Μητροπόλεως Αλεξανδρουπόλεως), 6 (τεύχος που εκδόθηκε στην Αλεξανδρούπολη το 2000 για τα εγκαίνια του Εκκλησιαστικού Μουσείου Αλεξανδρουπόλεως τον Μάιο του 2002).

3. Πρόκειται για επιζωγράφηση. Βλ. παρακάτω υποσημ. 4.

4. Επιζωγραφήσεις υπήρχαν κυρίως στην κεντρική παράσταση. Αφαιρέθηκαν όλες, εκτός από το πρόσωπο και τα άκρα πόδια του Ιωάννη, επειδή στα σημεία αυτά δεν υπήρχε τεχνική δυνατότητα να διαπιστωθεί με ακρίβεια εάν σωζόταν το αρχικό στρώμα. Μεταγενέστερες επεμβάσεις στη ζωγραφική, οι οποίες κρίθηκε σκόπιμο να μην αφαιρεθούν, είναι και οι δύο μαύρες γραπτές ταινίες-πλαίσια, που περιβάλλουν ολόκληρη την εικόνα εξωτερικά και την κεντρική παράσταση εσωτερικά. Επιζωγράφηση πρέπει επίσης να θεωρηθεί και η γραπτή ταινία σε χρώμα κεραμιδί με την αφιερωτική επιγραφή.



Εικ. 1. Αλεξανδρούπολη, Εκκλησιαστικό Μουσείο. Φορητή εικόνα. Ο ευαγγελιστής Ιωάννης υπαγορεύει το ευαγγέλιο στον Πρόχορο. Σκηνές από τον βίο του Ιωάννη.

γιο, από το οποίο κρέμεται ξετυλιγμένο ειλητό. Επάνω στο γραφείο βρίσκονται μελανοδοχείο και καλάθι με τυλιγμένα ειλητά. Το βραχώδες τοπίο της Πάτιμον αποδίδεται με απόκρημνους ορεινούς όγκους και ισχνή βλάστηση, ενώ το έδαφος της σπηλιάς κλείνει κάτω με κυ-

ματιστούς λόφους. Επάνω δεξιά βγαίνει από το ημικύκλιο του ουρανού ο αετός με το ευαγγέλιο, σύμβολο του Ιωάννη. Στην αριστερή γωνία το ημικύκλιο του ουρανού διαμορφώνεται με τρεις σχηματικές ακτίνες και φέρει την επιγραφή: *EN APXH HN O LOGOC* με μαύρα τονι-



Εικ. 2. Η αφιερωτική επιγραφή. Λεπτομέρεια της Εικ. 1.

σμένα κεφαλαία. Άγγελος με ορθάνοιχτες φτερούγες υπερίπταται του Ιωάννη, με το ένα χέρι δείχνει τον ουρανό και με το άλλο τον ευαγγελιστή. Σε επαφή με το λοξόστητο πλαίσιο του πίνακα επάνω διαβάζεται επιγραφή με κόκκινα κεφαλαία τονισμένα: (ΤΑ) ΘΑΥΜΑΤΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΙΩ(ΑΝΝΟΥ) ΤΟΥ ΘΕΟΛΟΓΟΥ⁵. Πιο κάτω, ανάμεσα στις κορυφές των βουνών, υπάρχει, με κόκκινα κεφαλαία επίσης, η επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΙΩ(ΑΝΝΗΣ) Ο ΘΕΟΛΟΓΟΣ. Τέλος, εκατέρωθεν του φωτοστεφάνου του Προχόρου έχει γραφεί με λευκά γράμματα η επιγραφή: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΡΟΧΟΡΟΣ.

Τα γυμνά μέρη των μορφών πλάθονται με σκουρόχρωμη ώχρα και τα σαρκώματα αποδίδονται με ρόδινο-μπεζ. Με λεπτές καστανόμαυρες γραμμές σχεδιάζονται τα χαρακτηριστικά και τα περιγράμματα. Ο Ιωάννης είναι γέροντας, αναφαλαντίας, με γκριζόλευκα μαλλιά και γένεια, ενώ ο Πρόχορος νέος, αγένειος, με κοντά μαλλιά. Στα ξύλινα καθίσματα εναλλάσσονται δύο χρω-

ματικοί τόνοι: κίτρινο και καφέ. Το ίδιο συμβαίνει και με το αναλόγιο. Το γραφείο και τα υποπόδια έχουν γαλάζιο για τις φωτισμένες και μπλε για τις σκοτεινές πλευρές τους. Η διχρωμία γαλάζιου-μπλε χρησιμοποιήθηκε και στα ημικύκλια του ουρανού, ενώ στους ορεινούς όγκους του τοπίου εναλλάσσονται καφέ, κίτρινωπό, μπεζ, κεραμιδί. Με πράσινο σκοτεινό αποδόθηκαν ο άγγελος και ο αετός. Τα δύο θρονία έχουν ξυλόγλυπτο διάκοσμο και φωτίζονται με χρυσοκονδυλιές.

Η αφιερωτική επιγραφή (Εικ. 2) είναι γραμμένη σε ένα στίχο με μαύρα τονισμένα κεφαλαία επάνω σε γραπτή ταινία που έχει χρώμα κεραμιδί⁶. Διακρίνονται στο αριστερό τμήμα οι λέξεις: ΔΕΗCIC ΤΩΝ ΔΟΥΛΩΝ ΤΟΥ ΘΕΟΥ, ενώ στο δεξιό σχεδόν «ανιχνεύονται» τα γράμματα ΚΗΝ, που θα μπορούσαν με αρκετή πιθανότητα να αποδοθούν στο γυναικείο βαπτιστικό όνομα ΓΕΡΑΚΗΝΑ, το οποίο συναντάται και στην περιοχή της Θράκης⁷. Το δεύτερο μέρος της επιγραφής θα μπορούσε

5. Η επιγραφή είναι γραμμένη επάνω σε όμοια, προγενέστερη. Ορισμένα από τα γράμματά της διακρίνονται αμυδρά στον χρυσό κάμπο.

6. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 4. Η κεραμιδί ταινία φαίνεται ότι εκτεινόταν σε όλο το πλάτος της εικόνας.

7. Σε επιτύμβια στήλη από πορφύλιθο, που προέρχεται από το παλιό νεκροταφείο του Παλιουρίου στον βόρειο Έβρο, υπάρχει η επιγραφή: Γηρακήνα / 1804. Επίσης, στην εκκλησία της Αγίας Παρασκευής Παλιουρίου σώζεται στον βόρειο τοίχο του κυρίως ναού γραπτή αφιερωτική επιγραφή στην οποία διαβάζεται, μεταξύ άλλων ονομάτων, και το όνομα Γηρακήνα. Κτίριο και ζωγραφική

χρονολογούνται γύρω στο 1700. Οι επιγραφές αυτές δημοσιεύονται σε συλλογικό έργο για μεταβυζαντινές επιγραφές της Θράκης, που ετοιμάζουν οι συνάδελφοι της 12ης ΕΒΑ. Βαπτιστικά γυναικεία ονόματα με ομόηχη κατάληξη υπάρχουν και άλλα, που επιχωριάζουν στην περιοχή του βόρειου Έβρου. Πρβλ. Α. Μπρίκας - Κ. Τσουρής, Νεότερες ενεπίγραφες πλάκες αγίας Τράπεζας από εκκλησίες του Έβρου, ΑΔ 51-52 (1996-1997), Μελέτες, 257-268. Δύο από αυτά τα ονόματα, βυζαντινής και λατινικής προέλευσης αντίστοιχα –Λασκαρίνα και Βηρηγίνα– θα μπορούσαν επίσης να αποτελούν το φθαρμένο γυναικείο όνομα της επιγραφής, εάν δεν αναγνωριζόταν σε αυτή, έστω και εξίτηλο, το γράμμα Κ.

έτσι, με μεγάλη επιφύλαξη, να αποκατασταθεί περίπου ως εξής: ...*KAI THC CYMBIOY AYTOY ΓΕΡΑΚΗΝΑΣ*... Η προγενέστερη επιγραφή ήταν γραμμένη επάνω στον χρυσό κάμπο με κόκκινα γράμματα, ορατά ακόμη σήμερα ανάμεσα στο μαύρο γραπτό πλαίσιο του κεντρικού θέματος και στην κερραμιδί ταινία της νεότερης αφιερωτικής επιγραφής⁸.

Το κεντρικό θέμα είναι από εικονογραφική άποψη γνωστός τύπος της βυζαντινής ζωγραφικής, που διακοσμεί αποκλειστικά την αρχή του κατά Ιωάννην Ευαγγελίου στα μεσοβυζαντινά ιστορημένα χειρόγραφα⁹. Κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο εμφανίζεται και στη μνημειακή ζωγραφική με το καθιερωμένο σχήμα του και τις μορφές τώρα πιο συχνά καθισμένες μπροστά σε σπηλαιώδες άνοιγμα ορεινού τοπίου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα είναι οι σχετικές τοιχογραφίες στο Πρωτάτο και στα καθολικά των μονών Βατοπεδίου και Χελανδαρίου στο Άγιον Όρος και σε άλλα μνημεία της ίδιας εποχής (αρχές του 14ου αι.)¹⁰. Στη μεταβυζαντινή εποχή η σύνθεση έχει διαμορφωθεί οριστικά ήδη σε πρώιμες παραστάσεις του κρητικού κύκλου στα τοιχογραφημένα σύνολα των καθολικών πολλών μονών του Αγίου Όρους, των Μετεώρων και σε φορητές εικόνες του Αγγέλου, του Δαμασκηνού και του Λαμπάρδου¹¹. Από τον 15ο αιώνα θα επικρατήσει το ακόλουθο σχήμα: οι δύο μορφές κάθονται αντικριστά σε χαμηλά σκα-

μνάκια μπροστά σε άνοιγμα σπηλαίου με ορεινό τοπίο τριγύρω. Ενίοτε πατούν σε υποπόδια. Ο Ιωάννης γυρίζει πίσω του προς το ημικύκλιο του ουρανού, στηρίζει στο αριστερό του χέρι το πρόσωπο και υπαγορεύει με το δεξί στον Πρόχορο, που γράφει σκυμμένος με προσοχή το ιερό κείμενο. Μεταξύ τους υπάρχει συνήθως ένα τραπέζι με σύνεργα γραφής και αρκετές φορές ένα αναλόγιο. Συχνά συνοδεύονται από τον αετό, σύμβολο του ευαγγελιστή.

Από τις παραστάσεις της μνημειακής ζωγραφικής η τοιχογραφία στο καθολικό της μονής Ιβήρων (1593-1603) αποτελεί τυπικό παράδειγμα με το οποίο η εικόνα μας παρουσιάζει σημαντική συγγένεια, τόσο στο γενικό σχήμα, όσο και στις δευτερεύουσες λεπτομέρειες, όπως το γραφείο με το αναλόγιο και το ξετυλιγμένο ειλητό¹². Γραφείο με ψηλό αναλόγιο υπάρχει και στην παράσταση του καθολικού του Μεγάλου Μετέωρου (1552)¹³, ενώ στον ναό της Μεταμορφώσεως στην Βελτισία των Ιωαννίνων (1568) ο αετός βγαίνει από το τεταρτοκύκλιο του ουρανού με φωτοστέφανο και με το ευαγγέλιο στα πόδια του, όπως ακριβώς και στην εικόνα μας¹⁴. Τον αετό με φωτοστέφανο και ευαγγέλιο βλέπουμε και στις ανάλογες σκηνές σε δύο ναούς της βορειοδυτικής Ελλάδας, στον Άγιο Νικόλαο στη Βίτσα (1618-1619) και τον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (1619-1620) των Ιωαννίνων¹⁵.

8. Στην ανάγνωση των λέξεων και την «αποκρυπτογράφιση» στην κυριολεξία-ορισμένων γραμμάτων ουσιαστική ήταν η βοήθεια του φιλόλογου και παλαιογράφου κ. Αγαμέμνονα Τσελίκα, Προϊσταμένου του Ιστορικού και Παλαιογραφικού Αρχείου του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τράπεζας, τον οποίο ευχαριστώ θερμά.

9. Σχετικά για το θέμα βλ. Ε. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, Οι τοιχογραφίες του Σπηλαίου της Αποκάλυψης στην Πάτμο, *ΑΔ* 42 (1987), Μελέτες, 76 κ.ε.

10. Για την παράσταση του Πρωτάτου βλ. G. Millet, *Monuments byzantins de l'Athos. 1. Les peintures*, Παρίσι 1927, πίν. 3. Ακόμη P. Miljković-Repek, *Deloto na zografite Michailo i Eutichi*, Σκόπια 1967, πίν. LXV. Για τις παραστάσεις του Βατοπεδίου και του Χελανδαρίου βλ. επίσης Millet, ό.π., πίν. 83.2 και 64.1 αντίστοιχα. Η παράσταση απαντά και στον τρούλλο του καθολικού της μονής της Studenica (1314), M. Kašanin κ.ά., *Studenica*, Βελιγράδι 1968, 122. Στον ναό της Studenica ο Ιωάννης υπαγορεύει όρθιος το Ευαγγέλιο, σύμφωνα με την καθιερωμένη βυζαντινή εικονογραφία του θέματος, όπως απεικονίζεται στη μικρογραφία του χειρογράφου 587 της μονής Διονυσίου στο Άγιον Όρος, Στ. Πελεκανίδης - Π. Χρήστου - Χρ. Μαυροπούλου-Τσιούμη - Σ. Καδάς, *Θησαυροί Αγίου Όρους. Εικονογραφημένα χειρόγραφα*, Α', Αθήνα 1973, εικ. 189.

11. Για την εξέλιξη του τύπου στους μεταβυζαντινούς αιώνες βλ. κυρίως Δ. Πάλλας, Οι βενετοκρατικές μικρογραφίες Olschki 35398

του έτους 1415, *Πεπραγμένα τοῦ Β' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Α', Αθήνα 1978, 367-368. Το ζήτημα εξετάζεται επίσης και στο άρθρο της Μ. Βασιλάκη, Η αποκατάσταση ενός τριπτύχου, *Θυμιάμα στη μνήμη της Λασκαρίνας Μπούρα*, Αθήνα 1994, 327-328, πίν. XXX-XXXI, 184-187. Εξαιρέση από τον κανόνα της απόδοσης και των δύο προσώπων καθισμένων στα μεταβυζαντινά χρόνια αποτελεί η παράσταση στο καθολικό της μονής του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο-τοιχογραφικός διάκοσμος του 1600-όπου ο Ιωάννης υπαγορεύει όρθιος στον καθισμένο Πρόχορο, βλ. Η. Κόλλιας, *Τοιχογραφίες, Οί Θησαυροί τῆς μονῆς Πάτμου* (γεν. εποπτεία Α. Κομίνης), Αθήνα 1988, 73, εικ. 4.

12. Millet, ό.π., πίν. 255.1.

13. Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφιανός, *Τό Μεγάλο Μετέωρο*, Αθήνα 1990, πίν. 108-109.

14. Α. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 1989, 119-120, εικ. 45b. Για τον αετό ως σύμβολο του ευαγγελιστή Ιωάννη βλ. G. Galavaris, *The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels* (BV, XI), Βιέννη 1979, 39-40, εικ. 7-8. Επίσης R. Nelson, *The Iconography of Preface and Miniature in the Byzantine Gospel Book*, Νέα Υόρκη 1980, 17 κ.ε., εικ. 7, 19, 21.

15. Α. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, Αθήνα 1991, πίν. 20, 21, 80.

Την εικόνα της Αλεξανδρούπολης προσεγγίζει εικονογραφικά πιο πολύ η τοιχογραφία μικρού μονοκάμαρου ναΐσκου στο Πολύλοφο Ιωαννίνων, αφιερωμένου στη Ζωοδόχο Πηγή και ιστορημένου το 1637¹⁶. Ο Ιωάννης και ο Πρόχορος κάθονται σε ξυλόγλυπτα καθίσματα, παρόμοια με της εικόνας μας, και πατούν σε υποπόδια. Είναι ισοζυγισμένες και έχουν ανάλογες στάσεις και χειρονομίες¹⁷. Υπάρχει και εδώ εξαγωνικό τραπέζι και ειλητά. Το άνοιγμα του σπηλαίου απλώνεται επίσης σε όλο το πλάτος της παράστασης. Από το Πολύλοφο λείπει ο αετός, ενώ το ημικύκλιο του ουρανού βρίσκεται στην επάνω δεξιά γωνία, σε ακριβώς αντίθετη κατεύθυνση από εκείνη προς την οποία στρέφει το σώμα του ο ευαγγελιστής. Η τοιχογραφία του Πολύλοφου θυμίζει πολύ ζωηρά το θέμα σε φορητές μεταβυζαντινές εικόνες. Χαρακτηριστική περίπτωση αποτελεί η γνωστή εικόνα με την υπογραφή του Εμμ. Λαμπάρδου και χρονολογία 1602 στο Ελληνικό Ινστιτούτο της Βενετίας¹⁸. Στο έργο του Λαμπάρδου οι στάσεις των μορφών και οι χειρονομίες τους, ο τρόπος που διαμορφώνεται το ορεινό τοπίο στο κάτω μέρος, το τραπέζι με το αναλόγιο και τα ειλητά, όλα μοιάζουν έντονα στη δική μας παράσταση. Από την εικόνα της Βενετίας λείπει μόνον ο αετός, ενώ το καλάθι κρέμεται από τον τοίχο της σπηλιάς περιτού όπως και στην τοιχογραφία της μονής Ιβήρων¹⁹. Ανάλογη συγγένεια δείχνει η εικόνα της Αλεξανδρούπολης με δύο «πατμακά» δείγματα του θέματος, τη γνωστή εικόνα του Θωμά Βαθά (1554-1599) στη μονή της Αποκάλυψης²⁰ και μία άλλη των μέσων του 16ου αιώνα στον ναό της Αγίας Αικατερίνης στη Χώρα της Πάτμου²¹. Με την εικόνα του Βαθά η δική μας έρχεται

κοντά ως προς τη γενική εικονογραφική διάταξη, τις στάσεις και τις χειρονομίες των μορφών. Με τη δεύτερη εικόνα συνδέεται ως προς το περίτεχνο ξύλινο αναλόγιο με την εξαγωνική βάση, τοποθετημένο στο πατμακά έργο δίπλα σε μακρόστενο ορθογώνιο γραφείο.

Γίνεται επομένως σαφές ότι στην εικόνα της Αλεξανδρούπολης επαναλαμβάνεται το βασικό σχήμα της σκηνής, όπως αποκρυσταλλώθηκε στα μεταβυζαντινά χρόνια, εμπλουτισμένο με πολλά δευτερεύοντα στοιχεία που εμφανίζονται συχνότερα σε παραστάσεις του θέματος χρονολογημένες στον 17ο αιώνα. Ο ζωγράφος προσθέτει στην πηγή της θεοπνευστίας (ημικύκλιο του ουρανού) και τον άγγελο να υπαγορεύει το κείμενο²². Συνήθως ο άγγελος συνοδεύει τον ευαγγελιστή Ιωάννη, όταν εικονίζεται μόνος του κρατώντας το ευαγγέλιο. Στέκεται πίσω από τον ώμο του και του ψιθυρίζει. Αυτό τον συνδυασμό βλέπομε σε πρώιμη κρητική εικόνα (γύρω στο 1500) στη μονή Αγίας Τριάδος Τζαγκαρόλων²³, που θεωρείται ότι επαναλαμβάνει ένα χαμένο εικονογραφικό πρότυπο από τη σκηνή του Αγίου Ανδρέα στις Καρυές του Αγίου Όρους. Η εικονογραφική λεπτομέρεια με τον άγγελο είναι συχνή και σε όψιμα παραδείγματα του τύπου, όπως σε εικόνα των αρχών του 18ου αιώνα από τη μονή Αγίου Ιωάννου Ανωπόλεως Πεδιάδος, σήμερα στη Συλλογή Αγίας Αικατερίνης των Σιναϊτών στο Ηράκλειο²⁴. Σε αυτή όμως ο άγγελος συνδυάζεται με το θέμα της συγγραφής του Ευαγγελίου μέσα στο σπήλαιο της Πάτμου και όχι με τον Ιωάννη μόνο του. Στέκεται πίσω από τον ευαγγελιστή και του υπαγορεύει καθώς εκείνος με τη σειρά του υπαγορεύει στον Πρόχορο. Ανάλογος συνδυασμός υπάρχει και σε άλλη

16. Π.Α. Βοκοτόπουλος, *ΑΔ* 31 (1976), Χρονικά, 213, πίν. 159.

17. Στις τοιχογραφίες των ναών της Βελτισίας, της Βίτσας και του Μονοδενδρίου η μορφή του Ιωάννη είναι σχεδόν τριπλάσια σε μέγεθος από τη μορφή του Προχόρου. Η δυσαναλογία αυτή δεν παρατηρείται στον ναό του Πολύλοφου.

18. Μ. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges de Grecs et de la Collection de l'Institut*, Βενετία 1962, 84, αριθ. 55, εικ. 55. Τον δρόμο για την καθιέρωση του τύπου στις φορητές εικόνες φαίνεται ότι άνοιξε ο ζωγράφος Άγγελος, βλ. Βασιλάκη, ό.π. (υποσημ. 11), 327-328.

19. Οι δύο παραστάσεις είναι σύγχρονες και, σύμφωνα με τον Μ. Χατζηδάκη, έχουν εικονογραφική συγγένεια. Chatzidakis, ό.π., 84.

20. Μ. Χατζηδάκης, *Εικόνες τής Πάτμου. Ζητήματα βυζαντινής και μεταβυζαντινής ζωγραφικής*, Αθήνα 1977, 113, αριθ. 64, πίν. 119. Στα γνωστά κρητικά τρίπτυχα με τον ιδιαίτερο «πατμακά χαρακτήρα», που έχουν συνδεθεί με τη δραστηριότητα του εργαστηρίου του Ανδρέα Ρίτζου, η απεικόνιση του Ιωάννη με τον Πρόχορο, πέρα από τη γενική συγγένεια του σχήματος, δεν δείχνει στε-

νότερες ομοιότητες με τη δική μας παράσταση, Βασιλάκη, ό.π. (υποσημ. 11), 325, 330, πίν. ΧΧΧΙΙ, 190.11 και 192.15. Πρβλ. *Εικόνες κρητικής τέχνης. Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη* (επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), Ηράκλειο 1993, αριθ. 69, σ. 420-421 (G. Sidorenko).

21. Χατζηδάκης, *Εικόνες τής Πάτμου*, 98, αριθ. 52, πίν. 107.

22. Ο άγγελος ως πηγή έμπνευσης στους ευαγγελιστές και προσωποποίηση της σοφίας γενικότερα είναι θέμα γνωστό από τα μεσοβυζαντινά χειρόγραφα. Σχετικά με το θέμα βλ. Galanaris, ό.π. (υποσημ. 14), 56 κ.ε. Τούρτα, ό.π. (υποσημ. 15), 138, υποσημ. 1047-1049.

23. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, πίν. 133. Σε ανάλογη εικόνα των μέσων του 17ου αιώνα στην Αγία Αικατερίνη της Κέρκυρας ο άγγελος πίσω από τον Ιωάννη πατεί σε φρεϊνή νεφέλη. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη στην Κέρκυρα* (έκδ. Ι. Μητροπόλεως Κέρκυρας, Παξών και Διαποντίων Νήσων), Κέρκυρα 1994, 149.

24. *Εικόνες κρητικής τέχνης*, πίν. 109.

κηρική εικόνα στη μονή Γωνιάς Χανίων, όπου ο άγγελος γονατιστός μέσα σε νεφέλη ακουμπά με το δεξί του χέρι τον ώμο του Ιωάννη και με το αριστερό δείχνει τον ουρανό²⁵. Τελικά προκύπτει ότι ο ζωγράφος της εικόνας της Αλεξανδρούπολης χρησιμοποιεί περισσότερες από μία εικονογραφικές πηγές, ακολουθώντας ως συνθετική κατεύθυνση ένα πνεύμα εκλεκτικισμού, συνηθισμένο στα έργα αυτής της εποχής, όπως δείχνουν τα δύο κρητικά παραδείγματα του 18ου αιώνα, που προαναφέρθηκαν.

Από τεχνοτροπική άποψη στενά παράλληλα του έργου μας αποτελούν δύο φορητές εικόνες και μία μικρογραφία. Η μία εικόνα βρίσκεται στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στη Ζεφυρία της Μήλου και αποδίδεται στην τέχνη του Εμμανουήλ Σκορδίλη (β' μισό του 17ου αι.)²⁶. Στην παράσταση αυτή έντονες ομοιότητες παρατηρούνται στα ξυλόγλυπτα έπιπλα με τις πυκνές χρυσοκονδυλιές και στο ψηλό αναλόγιο με το ειλητό. Η άλλη ανήκει στη Συλλογή Κεμηλιών Προσφύγων του Βυζαντινού Μουσείου. Έχει χρονολογηθεί στον 17ο-18ο αιώνα και αποδοθεί σε νησιωτικό εργαστήριο²⁷. Οι συγγένειες με το έργο αυτό είναι πολλές και ζωηρές, όπως οι όμοιες στάσεις και χειρονομίες των μορφών, το πλάσιμο στο πρόσωπο του Προχόρου και τα χρώματα των ενδυμάτων του, η διαμόρφωση του βράχου της σπηλιάς κάτω με κυματιστές καμπύλες, ο τρόπος που έχουν τοποθετηθεί τα υποπόδια σαν να αιωρούνται στον αέρα. Συγγενικά στοιχεία υπάρχουν και με τη σχετική μικρογραφία του τετραευάγγελου αριθ. 158, φ. 4β στο Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών, το οποίο έχει χρονολογία 1644 και προέρχεται από την μονή Μπατσκόβου κοντά στην Στενήμαχο (Ανατολική Ρωμυλία)²⁸. Εντο-

πίζονται κυρίως στις στάσεις και στις χειρονομίες των μορφών, στη χρωματολογία των ενδυμάτων τους καθώς και στο ομοιόχρωμο ημικύκλιο του ουρανού.

Υπάρχουν λοιπόν, όπως φαίνεται από τις συγκρίσεις που έγιναν, πολύ στενές τεχνοτροπικές συγγένειες με παραστάσεις του θέματος χρονολογούμενες από το δεύτερο μισό του 17ου μέχρι και το πρώτο μισό του 18ου αιώνα. Με βασικό κριτήριο τη διαπίστωση αυτή μπορούμε να αποδώσουμε κατ' αρχήν το κύριο θέμα σε αυτή τη χρονική περίοδο. Τη χρονολόγηση ενισχύουν και άλλα στοιχεία, ενδεικτικά μιας κάπως προχωρημένης εποχής, όπως το μάλλον πρόχειρα και συνοπτικά αποδοσμένο τοπίο, μια ιδιαίτερη διακοσμητική διάθεση χωρίς προχωρημένο μανιερισμό, η σαφής τάση να ισορροπηθούν οι μορφές με το τοπίο και τα υπόλοιπα στοιχεία σε συμμετρικούς άξονες και, προ πάντων, ο προφανής εκλεκτικισμός στη διαπραγμάτευση του θέματος.

Στις δεκατέσσερις σκηνές του πλαισίου απεικονίζονται, όπως ήδη σημειώθηκε, ισάριθμα περιστατικά του βίου και των θαυμάτων του ευαγγελιστή, εμπνευσμένα από τις απόκρυφες Πράξεις του²⁹. Εκπνέοντος του 1ου μ.Χ. αιώνα, επί αυτοκράτορος Ρωμαίων Δομιτιανού, ο επιστήθιος μαθητής του Ιησού και ευαγγελιστής Ιωάννης εξορίστηκε στο ερημικό νησί της Πάτμου όπου, κατά την παράδοση, συνέγραψε την Αποκάλυψη και το τέταρτο Ευαγγέλιο. Η εξορία και παραμονή του στην Πάτμο ήταν ο τελευταίος σταθμός σειράς δραματικών περιπετειών, θαυμάτων και προσηλυτισμού εθνικών στον χριστιανισμό, που αρχίζουν σύμφωνα με τις Πράξεις του Ιωάννη αμέσως μετά τον κλήρο των αποστόλων. Η εξιστόρηση αρχίζει από την κάτω αριστερή γω-

25. *Εικόνες Νομού Χανίων* (κειμ.-επιμ. Μ. Μπορμπουδάκης), Αθήνα 1975, αριθ. 22, σ. 86-88. Στην ενδιαφέρουσα παράσταση της μονής Γωνιάς η διάταξη των στοιχείων της σκηνής είναι ασυνήθιστη: ο Ιωάννης στέκεται όρθιος προς τα δεξιά, ο Πρόχορος κάθεται και γράφει επάνω στα απόκρημα βράχια του σπηλαίου, ενώ ο αετός με το μελανοδοχείο κρεμασμένο από το ράμφος του βρίσκεται κάτω από το χέρι του Ιωάννη.

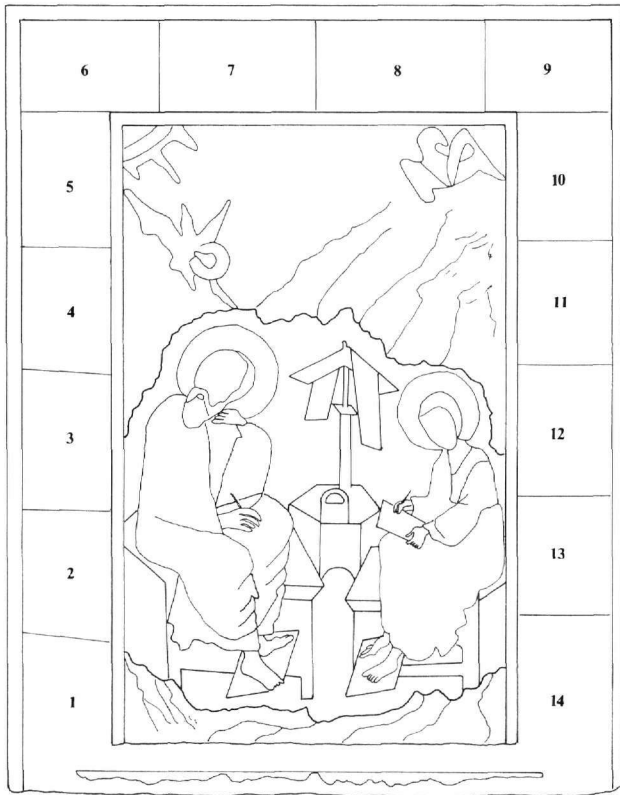
26. *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1985, αριθ. 166, σ. 166 (Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου). Στην εικόνα αυτή η θέση των δύο προσώπων είναι αντίστροφη: ο ευαγγελιστής κάθεται δεξιά και ο Πρόχορος, στριμωγμένος σε χαμηλό σαμνί, κάτω αριστερά. Αντίστροφη είναι η θέση των μορφών και σε μία άλλη εικόνα του 17ου αιώνα σε ιδιωτική συλλογή στην Ελβετία. Εδώ ο Ιωάννης υπαγορεύει στον Πρόχορο την Αποκάλυψη. Μ. Chatzidakis - V. Djurić - M. Lazović, *Les icônes dans les collections suisses*, Βέρνη 1968, αριθ. 80. Υπάρχει επίσης στη Συλλογή

Λοβέρδου μια εικόνα του 16ου αιώνα με τις δύο μορφές πάλι σε αντίστροφη διάταξη, τον Ιωάννη δεξιά και τον Πρόχορο αριστερά, βλ. *Συλλογή Διονυσίου Λοβέρδου*, εορταστικό ημερολόγιο του 2002 (έκδ. Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου), Αθήνα 2002, αριθ. 2.

27. *Ειδική έκθεση κεμηλιών προσφύγων*, κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1982, 18, αριθ. 13 (Χρ. Μπαλτογιάννη).

28. Δ. Πάλλας, *Κατάλογος των χειρογράφων του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1955, 38, αριθ. 158.

29. Th. Zahn, *Acta Joannis*, Erlangen 1880. Βασιλάκη, ό.π. (υποσημ. 11), 327. Παπαθεοφάνους-Τσουρή, ό.π. (υποσημ. 9), 78, υποσημ. 72. Σχετικά με το ζήτημα της φιλολογικής παράδοσης που αναπτύχθηκε γύρω από τις απόκρυφες Πράξεις του Ιωάννη βλ. I. Spatharakis - E. Klinkenberg, *The Pictorial Cycle of the Life of St. John the Evangelist in Crete*, *BZ* 89 (1996), 429-430.



1. Το ταξίδι από την Παλαιστίνη στην Ασία.
2. Το ναυάγιο του πλοίου.
3. Έφεσος. Ο Ιωάννης ανακρίνεται από την Ρωμάννα.
4. Έφεσος. Ο Ιωάννης καυστής και ο Πρόχορος περιχύτης στο βαλανείο.
5. Έφεσος. Η ανάσταση του Δόμνου.
6. Έφεσος. Η βάπτιση του Δόμνου, του Διοσκοριδή και της Ρωμάννας.
7. Έφεσος. Η ανάσταση των οκτακοσίων ανδρών.
8. Έφεσος. Η θεραπεία του παράλυτου άνδρα.
9. Πάτμος. Η βάπτιση του Απολλωνίδη, του Μύρωνα και της Φωνής.
10. Πάτμος. Δαιμονικές ενέργειες του μάγου Κύνωπα.
11. Πάτμος. Ο Ιωάννης καταβυθίζει τον Κύνωπα στη θάλασσα.
12. Πάτμος. Ο Ιωάννης παραδίδει το Ευαγγέλιο και αναχωρεί για την Έφεσο.
13. Έφεσος. Η προσευχή του Ιωάννη.
14. Έφεσος. Ο ενταφιασμός του Ιωάννη.

Εικ. 3. Η διάταξη των σκηνών γύρω από την κεντρική παράσταση.

νία και συνεχίζεται με χρονική ακολουθία μέχρι κάτω δεξιά (Εικ. 1 και 3, 1-14). Οι σκηνές δεν συνοδεύονται από επιγραφές. Ταυτίζονται μόνο από το περιεχόμενό τους.

1. Ταξίδι του Ιωάννη από την Παλαιστίνη στην Ασία (Εικ. 4). Κατά τον κλήρο των αποστόλων στον Ιωάννη κληρώθηκε η Ασία. Μαζί με τον μαθητή του Πρόχορο ξεκινούν από το λιμάνι της Ιόππης με εμπορικό πλοίο, που ερχόταν από την Αίγυπτο και κατευθυνόταν *ἐπὶ τοὺς δυτικούς τόπους* (*Acta Joannis*, 7-8).

2. Ναυάγιο του πλοίου και συνάντηση Ιωάννη και Προχόρου (Εικ. 5). Στη διάρκεια του ταξιδιού ο Ιωάννης προβλέπει το ναυάγιο ως δίκαιη τιμωρία του από τον Θεό, επειδή έφερε βαρέως τον κλήρο της Ασίας. Συμβουλεύει τον Πρόχορο, εάν διασωθεί, να καταφύγει στην Έφεσο και εκεί να τον περιμένει τρεις μήνες. Έξω από τις ακτές της Σελεύκειας, κοντά στην Αντιόχεια, *διεγερθείς λαΐλαψ μέγας ἐκινδύνευσεν συντριβῆναι τὸ πλοῖον... καὶ δὴ κυρτωθέντων τριῶν κυμάτων καὶ ἀπαφρισάντων δεινῶς καὶ ὑφ' ἐν ἐλθόντων, διεῖράγη τὸ πλοῖον* (*Acta Joannis*, 8-9). Ο Πρόχορος περιπλανάται επί σαράντα ημέρες, χωρίς να γνωρίζει την τύχη του δασκάλου του. Συναντά τον εξαντλημένο Ιωάννη σε πα-

ραθαλάσσιο τόπο με το παράδοξο όνομα *Μαρμαρέων*, αναγνωρίζονται με συγκίνηση και οδεύουν μαζί προς την Έφεσο (*Acta Joannis*, 13-14).

3. Ανάκριση του Ιωάννη από τη Ρωμάννα (Εικ. 6). Στην είσοδο της πόλης κάθονται να αναπαυθούν στον τόπο *τῆς Ἀρτέμιδος ... ἔνθα καὶ πριβάτον ἐτύγγαθεν τοῦ πρώτου τῆς πόλεως ὀνόματι Διοσκοριδούς ... ἰδὸν γυνή τις ἀνδρεία τῷ σώματι, ἣτις ἦν πιστευθεῖσα τὸ πριβάτον, καὶ αὕτη στείρα, δίκην ἡμιόνων ὑπέχουσα διὰ τὴν εὐσαρκίαν αὐτῆς* (*Acta Joannis*, 15). Η φοβερή αντρογυναίκα που φρόντιζε το βαλανείο λεγόταν Ρωμάννα. Περιεργάζεται τους ξένους και λέγει *τῷ Ἰωάννη: ποίας θρησκείας ὑπάρχεις; ὁ δὲ ἀποκριθεὶς εἶπεν Ἰουδαῖος τὴν ῥίζαν, Χριστιανὸς τὴν χάριν, ναυαγὸς τὴν συμφορὰν...* (*Acta Joannis*, 16).

4. Ο Ιωάννης καυστής και ο Πρόχορος περιχύτης στο βαλανείο (Εικ. 7). Η Ρωμάννα προσλαμβάνει, ως υπαλλήλους της στο λουτρό, τον Ιωάννη *καυστήν* και τον Πρόχορο *περιχύτην* (*Acta Joannis*, 17).

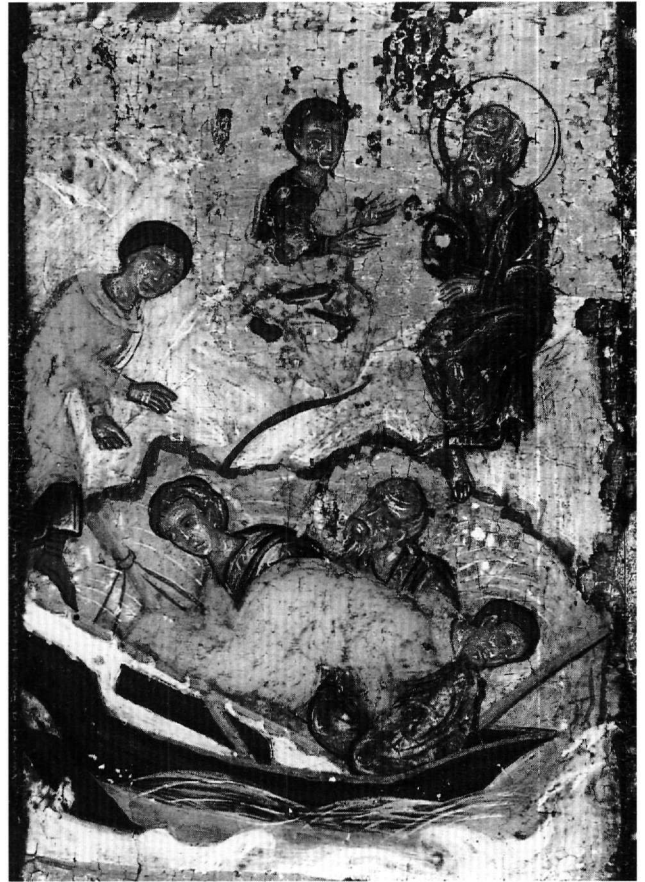
5. Ανάσταση του Δόμνου (Εικ. 8). Στο βαλανείο κατοικούσε ακάθαρτος δαίμων –διακρίνεται στην είσοδο του κτιρίου–, ο οποίος *τρίτον τοῦ ἐνιαυτοῦ ἐπνιγε νεαρὸ ἀγόρι ἢ κορίτσι*. Ο ιδιοκτήτης του λουτροῦ Διοσκο-



Εικ. 4. Το ταξίδι από την Παλαιστίνη στην Ασία (πρβλ. Εικ. 3, 1).

ρίδης γνωρίζοντας ακριβώς τις συγκεκριμένες ημερομηνίες κατά τις οποίες συνέβαινε η *ἐπιβουλή αὐτή*, έστειλε τον δεκαοκτάχρονο μοναχογιό του Δόμνο να λουστεί μόνος του τις άλλες ημέρες. Σε μία από εκείνες τις ημέρες και ενώ οι δούλοι του νεαρού είχαν απομακρυνθεί, ο δαίμονας όρμησε και έπνιξε τον Δόμνο. Η Ρωμάννα οδύρεται, κατηγορεί τον Ιωάννη ως μάγο και τον απειλεί να του αφαιρέσει την ζωή αν δεν επαναφέρει στη ζωή τον γιο του κυρίου της. Τότε ο απόστολος *περιχαρής γενόμενος ... εἰσεπήδησεν δὲ ἐν τῷ βαλανείῳ ... εἰσοικίζει τὴν ψυχὴν τοῦ νεανίσκου καὶ ἐπιλαβόμενος τῆς χειρὸς αὐτοῦ ἐξήγαγεν αὐτὸν ζῶντα καὶ εἶπεν πρὸς Ῥωμάναν λαβὲ τὸν υἱὸν τοῦ κυρίου σου* (Acta Joannis, 28).

6. Βάπτισμα του Δόμνου, του Διοσκορίδη και της Ρωμάννας (Εικ. 9). Η Ρωμάννα μετανοεί και πιστεύει στον Θεό του Ιωάννη. Ο Διοσκορίδης όμως, όταν μαθαίνει τον θάνατο του γιου του, πέφτει από τη θλίψη νεκρός.



Εικ. 5. Το ναυάγιο του πλοίου και η συνάντηση των δύο ναυαγών (πρβλ. Εικ. 3, 2).

Ο Δόμνος πληροφορείται τον θάνατο του πατέρα του, ικετεύει τον απόστολο να κάνει ξανά το θαύμα του, εκείνος πηγαιίνει στο σπίτι του άρχοντα και τον ανασταίνει. Η Ρωμάννα, ο Διοσκορίδης και ο Δόμνος κατηγορούνται, προσηλυτίζονται και βαπτίζονται από τον ευαγγελιστή (Acta Joannis, 32).

7. Ανάσταση των οκτακόσιων ανδρών (Εικ. 10). Την επόμενη ημέρα άρχισε στην Έφεσο η πάνδημη εορτή της Αρτέμιδος. Ο Ιωάννης λιθοβολήθηκε με μανία από τους Εφεσίους, παρέμεινε όμως σώος και αβλαβής, ενώ το άγαλμα της θεάς συνετριβή. Ο Ιωάννης ικετεύει τον Χριστό να δείξει στους ειδωλολάτρες την παντοδυναμία του. Και *ἐπὶ τῷ λόγῳ Ἰωάννου βρασμὸς ἐγένετο μέγας τῆς γῆς καὶ ἔπεσαν ἐκ τοῦ πλήθους τῶν ἀνδρῶν τὸν ἀριθμὸν ὀκτακόσιοι* (Acta Joannis, 34-35). Έντρομοι οι υπόλοιποι εθνικοί τον παρακαλούν θερμιά να αναστήσει τους συμπολίτες τους, ο Ιωάννης προσεύχεται ξανά με δάκρυα και στεναγμούς, ακολουθεί και πάλι μεγά-



Εικ. 6. Έφεσος. Ο Ιωάννης ανακρίνεται από την Ρωμάνα (πρβλ. Εικ. 3, 3).

λος σεισμός, οι νεκροί ανασταίνονται και βαπτίζονται στο όνομα του αληθινού Θεού (*Acta Joannis*, 35).

8. Θεραπεία του παραλύτου (Εικ. 11). Συνεχίζοντας την ιεραποστολική δράση ο απόστολος με τον αχώριστο μαθητή του συναντούν σε κάποιο μέρος που ονομαζόταν *Τύχη πόλεως* άνθρωπο παράλυτο για δώδεκα χρόνια. Ο Ιωάννης τον θεραπεύει (*Acta Joannis*, 36).

9. Βάπτισμα του Απολλωνίδη, του Μύρωνα και της Φωνής (Εικ. 12). Ακολουθούν διαβολικές ενέργειες και διωγμοί εναντίον του αποστόλου και, τέλος, με διαταγή του αυτοκράτορα εξορίζεται: *ή ήμετέρα τοίνυν κελεύει εξουσία, Ιωάννην και Πρόχορον τούς άποστάτας οικειν έν Πάτμω τή νήσω* (*Acta Joannis*, 46). Στη διάρκεια του ταξιδιού προς την εξορία ο απόστολος πραγματοποιεί πολλά θαύματα. Κατά την παραμονή του στο νησί, σε πόλη ονόματι Φορά, θεραπεύει τον ρήτορα Απολλωνίδη, γιο του Μύρωνα και της Φωνής, από πνεύμα πύθωνος, που ενοικούσε στον νέο από ηλικίας τριών



Εικ. 7. Έφεσος. Ο Ιωάννης κανστής και ο Πρόχορος περιχύτης στο βαλανείο (πρβλ. Εικ. 3, 4).

ετών. Ο Μύρωνας, η γυναίκα του, ο Απολλωνίδης και σύμπας ο οίκος τους πιστεύουν στον αληθινό Θεό και βαπτίζονται (*Acta Joannis*, 68).

10. Δαιμονικές ενέργειες του μάγου Κύνωπα (Εικ. 13). Το μεγαλύτερο θαύμα της Πάτμου ήταν η καταστροφή του περίπτυστου ιερού του Απόλλωνα, οι ιερείς του οποίου εξαγριώνονται και καταφεύγουν στον ξακουστό μάγο Κύνωπα για να τιμωρήσει τον βέβηλο. Ο Κύνωπας, άρχοντας πνευμάτων ακαθάρτων, κατοικούσε σε ερημικό σπήλαιο του νησιού επί ένδεκα έτη. Ο Κύνωπας εξαποστέλλει κατ' αρχήν, αλλά εις μάτην, τα ακάθαρτα πνεύματα, εκείνα επιστρέφουν πίσω ανίσχυρα, μέχρις ότου αποφασίζει να αντιμετωπίσει ο ίδιος τον Ιωάννη εισερχόμενος στην πόλη με τη δαιμονική του ακολουθία. Στην παραλία της πόλεως Φορά ο διαβόητος μάγος ανασύρει από τη θάλασσα ζωντανό έναν από ετών νεκρό ναυτικό, πατέρα νεαρού κατοίκου του νησιού *και προσεκύνησαν άπαντες τῷ Κύνωπι και έξήτη-*



Εικ. 8. Έφεσος. Η ανάσταση του Δόμνου (πρβλ. Εικ. 3, 5).

σαν πάντες τὸν Ἰωάννην ἀποκτεῖναι (Acta Joannis, 99).

11. Ο Ἰωάννης καταβυθίζει τον Κύνωπα στη θάλασσα (Εικ. 14). Οι θλίψεις και τα δεινά για τον απόστολο συνεχίζονται εξαιτίας του μάγου, έως ότου ο Ἰωάννης καταποντίζει αμετάκλητα στη θάλασσα τον υιό της απωλείας (Acta Joannis, 105) και εκτοπίζει μακριά από τη χώρα τους δαίμονες που τον υπηρετούσαν.

12. Ο Ἰωάννης παραδίδει το Ευαγγέλιο και αναχωρεί για την Έφεσο (Εικ. 15). Ο τόπος λυτρώνεται από τα κακά, ο όχλος μεταστρέφεται και προσκυνεί τον Ἰωάννη και ικανός αριθμός πολιτών βαπτίζεται. Σχεδόν ολόκληρο το νησί προσηλυτίζεται σταδιακά στον χριστιανισμό, ο νέος αυτοκράτορας ανακαλεί τον Ἰωάννη από την εξορία και ενώ οι πιστοί της εκκλησίας της Πάτμου τον ικετεύουν να μην τους εγκαταλείψει, εκείνος τους παραδίδει γραμμένο σε ειλητά το κείμενο του Ευαγγε-



Εικ. 9. Έφεσος. Η βάπτιση του Δόμνου, του Διοσκορίδη και της Ρωμάνας (πρβλ. Εικ. 3, 6).



Εικ. 10. Έφεσος. Η ανάσταση των οκτακοσίων ανδρών (πρβλ. Εικ. 3, 7).

λίου, τους αποχαιρετά και αποπλέει με τον Πρόχορο για την Έφεσο (Acta Joannis, 158).

13. Προσευχή του Ἰωάννη (Εικ. 16). Εδώ έδρασε επί είκοσι έξι έτη ακόμη έως ότου έφθασε ο καιρός του. Τότε πήρε μαζί του επτά μαθητές με αξίνες και φτυάρια, έφθασαν όλοι σε τόπο ερημικό, έξω από τα τείχη της πόλεως, και προσευχήθηκε στο σημείο αυτό για λίγη ώρα μόνος του (Acta Joannis, 162).

14. Ενταφιασμός του Ἰωάννη (Εικ. 17). Στη συνέχεια ο Ἰωάννης απευθύνθηκε στους συντρόφους του: ὀρύξατε τῷ ὀρυκτῆρι τὸ μῆκος τῆς ἐμῆς ἡλικίας σταυροειδῶς ... και διδάξας ἡμᾶς ἠσπάσατο ἡμᾶς και εἶπεν ἡμῖν. ἐπισύραντες γῆν, τὴν ἐμὴν μητέρα, καλύψατέ με. ἡμεῖς δὲ ἠσπασάμεθα αὐτὸν ... και ὁ ἥλιος ἀνέτειλεν, και αὐτὸς παρέδωκεν τὸ πνεῦμα (Acta Joannis, 163-164). Οι μαθητές επέστρεψαν περίλυποι στην πόλη, ανακοίνωσαν



Εικ. 11. Έφεσος. Η θεραπεία του παράλυτου άνδρα (πρβλ. Εικ. 3, 8).

στους υπόλοιπους πιστούς το γεγονός, εκείνοι ζήτησαν να δουν τον τάφο του, έφθασαν εκεί, βρήκαν το μνήμα άδειο και έκλαψαν πικρά.

Τα εικονίδια με τις σκηνές έχουν ορθογώνιο σχήμα. Δεν είναι όμως όλα ισομεγέθη ούτε χωρίζονται μεταξύ τους από διαχωριστικά πλαίσια. Οι παραστάσεις αναπτύσσονται επάνω στο χρυσό του κάμπου. Τα χρώματα που επικρατούν είναι το κόκκινο και το μπλε για τα ενδύματα, η διχρωμία γαλάζιου-μπλε για τα κτίρια με κόκκινο κατά κανόνα στις στέγες και στους τρούλλους, ανοιχτό γαλάζιο για τη θάλασσα αλλά ενίοτε και για τα βουνά. Τη μορφή του Ιωάννη συνοδεύει πάντοτε η συντομογραφία του ονόματός του.

Στη διάταξη των επεισοδίων από αριστερά προς τα δεξιά τηρήθηκε με συνέπεια η χρονική σειρά των γεγονότων, όπως εξιστορούνται στο κείμενο των Πράξεων. Έχουν επιλεγεί τα σημαντικότερα περιστατικά της ιστορίας, η περιγραφή τους είναι συνοπτική αλλά συνάμα



Εικ. 12. Πάτμος. Η βάπτιση του Απολλωνίδη, του Μύρωνα και της Φωνής (πρβλ. Εικ. 3, 9).

περιεκτική και πιστή στην αφήγηση. Από τις δεκατέσσερις σκηνές του πλαισίου μόνον οι εννέα (1, 2, 3, 4, 5, 6, 12, 13, 14) ταυτίζονται με απόλυτη βεβαιότητα με τη φιλολογική πηγή. Η ταύτιση των σκηνών 7, 10 και 11 μπορεί να θεωρηθεί πολύ πιθανή, ενώ οι σκηνές 8 και 9 θα μπορούσαν να δεχθούν διπλή ή ακόμη και τριπλή ερμηνεία³⁰. Στη σκηνή 2 του κύκλου συμπτύσσονται δύο διαδοχικά επεισόδια, δηλαδή το ναυάγιο του πλοίου και η συνάντηση των δύο ναυαγών. Με δύο διαδοχικές σκηνές επίσης, τη 13 και τη 14, δηλαδή την προσευχή του Ιωάννη και τον ενταφιασμό του από τους μαθητές, αποδίδεται στην εικόνα μας το τέλος του επίγειου βίου του ευαγγελιστή.

Η άποψη ότι ο Ιωάννης δεν πέθανε, αλλά μετέστη, διάδόθηκε πολύ ενωρίς στην εκκλησιαστική γραμματεία των Βυζαντινών. Σύμφωνα με τον Συμεών Μεταφραστή ο απόστολος, όταν προαισθάνθηκε το τέλος του, ανήλθε σε μικρό όρος έξω από την Έφεσο –όπου αργό-

30. Το δεξιό τμήμα της όγδοης σκηνής απεικονίζει με αρκετή σαφήνεια το θαύμα της θεραπείας του παράλυτου άνδρα. Αμφιβολίες προκύπτουν για το αριστερό μέρος, όπου εικονίζεται ο Ιωάννης να ευλογεί τρεις ανδρικές μορφές (Εικ. 11). Μία εύλογη ερμηνεία θα ήταν να θεωρηθεί η παράσταση αυτή ως η περιγραφή της θεραπείας ενός δεύτερου παράλυτου άνδρα που ο Ιωάννης με τον Πρόχορο συναντούν σε τόπο ονομαζόμενο «Τυχίον». Αυτός τους προσκαλεί σε γεύμα και επειδή δεν μπορεί να τους περιποιηθεί ο ίδιος παρακαλεί τον απόστολο και τον μαθητή του να κάνουν εκείνοι τις σχετικές προετοιμασίες. Τότε ο Ιωάννης τον θεραπεύει από την αναπηρία του και, αφού δειπνούν όλοι μαζί, τον αποχαιρετούν και συνεχίζουν το ταξίδι τους (Acta Joannis, 84-86). Στην

ένατη σκηνή η δεύτερη εκδοχή θα μπορούσε να ήταν η Βάπτιση του πολιτάρχη Χρύσου, της γυναίκας του Σελήνης και του μονάζριβου γιου τους που ο Ιωάννης τον θεραπεύσε από δαιμόνιο (Acta Joannis, 79-80). Ως τρίτη δυνατή ερμηνεία της ίδιας παράστασης θα μπορούσε να προταθεί η βάπτιση της Χρυσίπτης και του υιού της. Η Χρυσίπτη ήταν θυγατέρα του Μύρωνα και σύζυγος του Λαυρεντίου, ηγεμόνος της Πάτμου. Με τη σύμφωνη γνώμη του συζύγου της ο Ιωάννης την κατήχησε και την βάπτισε μαζί με τον γιο της (Acta Joannis, 71). Ο Λαυρέντιος όμως δεν δέχθηκε το βάπτισμα. Έτσι η παρουσία στην εν λόγω σκηνή, εκτός από τη γυναίκα και το νέο παιδί, και της αντρικής μορφής αποδυναμώνει τη συγκεκριμένη ταύτιση που προτείνουμε.



Εικ. 13. Πάτμος. Δαμονικές ενέργειες του μάγου Κύνωπα (πρβλ. Εικ. 3, 10).



Εικ. 14. Πάτμος. Ο Ιωάννης καταβυθίζει στη θάλασσα τον Κύνωπα (πρβλ. Εικ. 3, 11).

τερα ιδρύθηκε ο ναός του–, εκεί ετάφη από τους μαθητές του και εκεί *μετέστη*. Από τον τάφο του ανέβλυζε θαυματουργή σκόνη –το μάννα– κάθε χρόνο την 8η Μαΐου³¹.

Το θέμα του ενταφιασμού και της μετάστασης σε μία παράσταση εμφανίζεται στη μνημειακή ζωγραφική ήδη κατά την παλαιολόγια περίοδο, ενώ στις φορητές εικόνες διαδίδεται περίπου από τα μέσα του 16ου αιώνα. Σταδιακά διαμορφώνονται δύο διαφορετικές εικονογραφικές παραδόσεις³². Χαρακτηριστική της μιας

παραλλαγής είναι η παράσταση στον νάρθηκα του ναού της Dečani (1348-1350), όπου εικονογραφούνται σκηνές μνημολογίων³³. Το θέμα αποδίδεται αφηγηματικά σε τρία επεισόδια, που περιγράφουν την άφιξη του ευαγγελιστή στον ερημικό τόπο έξω από την Έφεσο, τον ενταφιασμό από τους μαθητές και τη μετάστασή του. Το ίδιο σχήμα για τη μετάσταση χρησιμοποιείται διακόσια χρόνια αργότερα στις Τράπεζες της Μεγίστης Λαύρας (1512) και της μονής Δοχειαρίου (1568) στο Άγιον Όρος: ο Ιωάννης στέκεται μέσα σε ανοιχτή σαρ-

31. PG 116, στ. 684-705. Μνεία της μετάστασης του ευαγγελιστή γίνεται συχνά σε βυζαντινά χειρόγραφα μνημολόγια, όπως στο μνημολόγιο του Βασιλείου Β' (PG 117, στ. 73, 441). Σχετική αναφορά για τη μετάσταση και τη θαυματουργή σκόνη (μάννα) που έβγαινε από τον τάφο του αποστόλου βρίσκουμε και στο συναξάριο του αγίου. Η. Delehaye, *Synaxarium EC*, Βρυξέλλες 1902, 79. Πρβλ. και τα όσα παραθέτει ο Γ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι. Οί τοιχογραφίες τῶν ναῶν τοῦ Κάστρου*, Αθήνα 2001, 149, σημ. 34.

32. Βασιλάκη, ό.π. (υποσημ. 11), 331-334. Γ. Γούναρης, *Οί τοιχο-*

γραφίες τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη Θεολόγου τῆς Μαυριώτισσας στήν Καστοριά, *Μακεδονικά* 21 (1981), 61. Ἴδη στην περιγραφή του απόκρυφου κεμμένου των Πράξεων δηλώνεται ἔμμεσα ἡ μετάσταση του Θεολόγου. Το συγκεκριμένο αυτό χωρίο θεωρείται και ἡ ἀρχαιότερη σχετική αναφορά στο συμβάν. Spatharakis - Klinkenberg, ό.π. (υποσημ. 29), 430, 437, 440. Οἱ πρώτες ἀπεικονίσεις τῆς μετάστασης ἀπαντοῦν σε μεσοβυζαντινά μνημολόγια, ό.π., 437-438.

33. Βασιλάκη, ό.π. (υποσημ. 11), 331-332. Spatharakis - Klinkenberg, ό.π. (υποσημ. 29), 438.



Εικ. 15. Πάτιμος. Ο Ιωάννης παραδίδει το Ευαγγέλιο και αναχωρεί για την Έφεσο (πρβλ. Εικ. 3, 12).

κοφάγο όρθιος, δεόμενος³⁴. Στη σύγχρονη με τις αγιορείτικες τοιχογραφίες παράσταση στη λιτή του καθολικού της μονής Οσίου Μελετίου στον Κιθαιρώνα το θέμα εμφανίζεται με το ίδιο σχήμα: δύο συνεχόμενα ευδιάκριτα επεισόδια που αφηγούνται τον ενταφιασμό και τη μετάσταση του αγίου³⁵. Στο ένα επεισόδιο, που συνήθως αποδίδεται σε πρώτο πλάνο, οι μαθητές θρηνούν επάνω από την ανοιχτή σαρκοφάγο τον δάσκαλό τους και στο άλλο ο Ιωάννης είναι όρθιος, κατενώπιον,

μέσα στον τάφο, με τα χέρια υψωμένα σε στάση δέησης. Στην εικόνα της Αλεξανδρούπολης βρισκόμαστε μπροστά σε μια διαφορετική διαπραγμάτευση του συμβάντος, που χρησιμοποιεί εν μέρει την καθιερωμένη εικονογραφία και ταυτόχρονα εισάγει νέα, άγνωστα από αλλού, στοιχεία. Η περιγραφή γίνεται εδώ, όπως ήδη αναφέρθηκε, στις δύο τελευταίες σκηνές, τη 13 και τη 14 (Εικ. 16 και 17), που δείχνουν να αποτελούν νοηματικά μία ενότητα. Στην πρώτη παριστάνεται ο Ιωάννης όρθιος, κατενώπιον, μπροστά –και όχι μέσα– σε ανοιχτό τάφο. Τα χέρια του είναι υψωμένα σε στάση δέησης. Στο δεξί κρατεί το ευαγγέλιο ανοιχτό. Στο βάθος υψώνεται πυργόσχημο κτίριο, συνοπτική απόδοση της σχυρωμένης Εφέσου. Στη δεύτερη σκηνή ο απόστολος πρώτα αποχαιρετά τους μαθητές του, εν συνέχεια το σώμα του τοποθετείται στον τάφο και καλύπτεται με χώμα από άλλους δύο μαθητές, από τους οποίους ο ένας, αριστερά, κρατεί αξίνα. Το τοπίο έχει διαμορφωθεί και εδώ με σχηματικούς ορεινούς όγκους, ενώ στο βάθος αριστερά υψώνονται τα τείχη της πόλης. Ακολουθείται επομένως το καθιερωμένο σχήμα μόνο ως προς τον ενταφιασμό του Ιωάννη, με τη διαφορά ότι ο τάφος του είναι μία μεγάλη σαρκοφάγος και όχι απλός σταυρόσχημος λάκκος (όρυγμα) μέσα στη γη, όπως τον περιγράφουν οι Πράξεις και όπως αποδίδεται κατά κανόνα στις φορητές εικόνες³⁶. Η καινοτομία που εισάγεται εν προκειμένω συνίσταται στη λεπτομέρεια του αποχαιρετισμού των μαθητών, όπως ρητά αναφέρεται στο απόκρυφο κείμενο. Η λεπτομέρεια αυτή δεν απαντά, όσο τουλάχιστον γνωρίζω, σε άλλη σχετική παράσταση στη μνημειακή ζωγραφική και στις φορητές εικόνες, όπου οι μαθητές είτε θρηνούν επάνω από τον νεκρό δάσκαλο είτε χειρονομούν έκπληκτοι μπροστά στον άδειο τάφο του. Μεγαλύτερο ακόμα ενδιαφέρον παρουσιάζει η προηγούμενη σκηνή (13) με τον Ιωάννη όρθιο μπροστά στον ανοιχτό τάφο, η οποία θα μπορούσε να ερμηνευθεί εύκολα ως μετάσταση με κριτήριο την ομοιότητά της με το σχήμα της μας από τις δύο εικονογραφικές παραλλα-

34. Millet, ό.π. (υποσημ. 10), πίν. 142.2 για την Τράπεζα της Μεγίστης Λαύρας (1512) και πίν. 240.2 για την Τράπεζα της μονής Δοχειαρίου (1568).

35. H. Deligianni-Doris, *Die Wandmalereien der Lita der Kloster-Kirche von Hosios Meletios* (MBM, 18), Μόναχο 1975, 202-203, πίν. 7.

36. Για το εικονογραφικό σχήμα του ενταφιασμού του Ιωάννη στις κρητικές φορητές εικόνες, το οποίο σχεδόν πάντοτε συνδυάζεται με τη μετάστασή του, βλ. Βασιλάκη, ό.π. (υποσημ. 11), 332. Η απεικόνιση του ενταφιασμού στις εικόνες είναι πιστότερη στη φιλολο-

γική πηγή και αποδίδει τον τάφο σαν απλό –αλλά όχι σταυρόσχημο, όπως αναφέρει κατά λέξη το κείμενο– λάκκο μέσα στη γη. Μια αρκετά ιδιότυπη παράσταση ενταφιασμού περιλαμβάνεται στον τοιχογραφικό διάκοσμο του ναού του Προφήτη Ηλία στο Κάστρο Γερακίου (15ος αι.), βλ. Δημητροκάλλης, ό.π. (υποσημ. 31), 149-151, εικ. 296-297. Ο συγγραφέας στο άρθρο του παραθέτει πολλά σχετικά παραδείγματα μεταβυζαντινής εποχής σε τοιχογραφίες και φορητές εικόνες.



Εικ. 16. Έφεσος. Η προσευχή του Ιωάννη (πρβλ. Εικ. 3, 13).



Εικ. 17. Έφεσος. Ο ενταφιασμός του Ιωάννη (πρβλ. Εικ. 3, 14).

γές του θέματος. Στην περίπτωση όμως αυτή θα είχαμε κατ' αρχήν μία σαφή παρανόηση των γεγονότων και έναν προφανή, κραυγαλέο «αναχρονισμό» εκ μέρους του ζωγράφου, πρώτα η μετάσταση και μετά ο ενταφιασμός. Ο ζωγράφος εν τούτοις δείχνει απόλυτη συνέπεια στη χρονική ακολουθία των συμβάντων του βίου όσον αφορά τη διάταξη των υπόλοιπων σκηνών του πλαισίου. Και κατά δεύτερο λόγο στα παραδείγματα με το παραδοσιακό σχήμα που μας είναι γνωστά, ο απόστολος απεικονίζεται όρθιος μέσα στο κενοτάφιο, ώστε να εξυπνοείται έτσι η μετάστασή του με την εικονιστική απόδοση της «Ανάστασης από το μνήμα»³⁷ και όχι έξω από αυτό, όπως στην εικόνα μας. Ακόμα και στην περίπτωση που ο ζωγράφος, έχοντας συλλάβει ως μία παραστατική ενότητα τις δύο σκηνές, είχε την πρόθεση να περιγράψει με την πρώτη τη μετάσταση του ευαγγε-

λιστή, θα ήταν επίσης δυσερμήνευτη, πέρα από τη χρονική ανακολουθία, η ασυμφωνία με το καθιερωμένο εικονογραφικό σχήμα που τον παριστάνει όρθιο μέσα στην ανοιχτή σαρκοφάγο. Προτείνω να ερμηνευθεί η συγκεκριμένη σκηνή ως η προσευχή του Ιωάννη δίπλα στον τάφο του, όπως ακριβώς την περιγράφουν οι Πράξεις: ...ἦλθεν πρὸς ἡμᾶς καὶ εἶπεν ἡμῖν ὀρῦξάτε τῷ ὀρυκτῆρι τὸ μῆκος τῆς ἐμῆς ἡλικίας σταυροειδῶς, καὶ μετὰ τὸ ὀρῦξαι ἡμᾶς, καθὼς εἶπεν ἡμῖν, προσηύξατο καὶ μετὰ τὴν εὐχὴν ἔθετο ἑαυτὸν ἐν τῷ ὀρύγματι, ὃ ὠρύξαμεν, καὶ εἶπεν πρὸς με τέκνον Πρόχορε, ἐν Ἱεροσολύμοις βάδιζε, ὅτι ἐκεῖ σὲ δεῖ τελειωθῆναι. καὶ διδάξας ἡμᾶς ἠσπάσατο ἡμᾶς καὶ εἶπεν ἡμῖν... (Acta Joannis, 163). Συμπερασματικά καταλήγουμε στη διαπίστωση ότι στην εικόνα της Αλεξανδρουπόλης έχουμε ένα σχήμα με το οποίο παριστάνεται αφηγηματικά, σε τρία διαδοχικά στάδια, ο ενταφιασμός του Ιωάννη και όχι η μετάστασή του, που εξ άλλου μόνον υπαινικτικά αναφέρεται από τον συγγραφέα των Πράξεων: ...καὶ ὁ ἥλιος ἀνέτειλεν, καὶ αὐτὸς παρέδωκεν τὸ πνεῦμα. εἰσελθόντων δὲ ἡμῶν

37. Γούναρης, ὁ.π. (υποσημ. 32), 61.

ἐν τῇ πόλει εἶπον ἡμῖν οἱ ἀδελφοὶ ποῦ ἐστὶν ὁ διδάσκαλος ἡμῶν; εἶπομεν δὲ αὐτοῖς τὰ γεγονότα, οἱ δὲ περιβιάσαντο ἡμᾶς τοῦ δεῖξαι αὐτοῖς τὸν τόπον. καὶ ἐλθόντων ἡμῶν ἐν τῷ τόπῳ, ὀρῦξαντες οὐδὲν εὔρομεν καὶ ἐκλαύσαμεν σφοδρῶς... (Acta Joannis, 164).

Στο σημείο αυτό επισημαίνεται η ακρίβεια με την οποία ο τεχνίτης του έργου ακολουθεί την περιγραφή του απόκρυφου κειμένου, εισάγοντας στην απεικόνιση του γεγονότος την προσευχή του Ιωάννη και τον αποχαιρέτισμό του με τους μαθητές. Εφαρμόζεται εδώ ένα σχήμα που εκ πρώτης όψεως δεν δείχνει να ακολουθεί τη συνηθισμένη εικονογραφία της εποχής και του οποίου το πρότυπο θα ήταν μάλλον άσκοπο να αναζητήσουμε στη μνημειακή ζωγραφική ή στις φορητές εικόνες, δεδομένου ότι στα σχετικά παραδείγματα του τύπου απουσιάζουν οι συγκεκριμένες δύο λεπτομέρειες. Με βάση τις παραπάνω διαπιστώσεις γίνεται δυνατή η υπόθεση ότι για τις σκηνές του πλαισίου χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο ένα εικονογραφημένο χειρόγραφο του βίου του Ιωάννη.

Το ξεχωριστό ενδιαφέρον της εικόνας της Αλεξανδρούπολης βρίσκεται στον συνδυασμό του κύριου θέματος με τον εικονογραφημένο κύκλο του βίου στο πλαίσιο. Τα παραδείγματα του συνδυασμού αυτού είναι λίγα και εντοπίζονται προ πάντων, όσο μπορώ να γνωρίζω μέχρι στιγμής, στις φορητές εικόνες. Οι πληρύτεροι κύκλοι εικονογράφησης των Πράξεων απαντούν σε ρωσικές εικόνες³⁸. Είναι γνωστές τρεις τέτοιες περιπτώσεις. Η μία, του τέλους του 15ου αιώνα, βρίσκεται στη Συλλογή του Μουσείου Adrei Rublev στη Μόσχα και παρουσιάζει ένα εκτενέστατο κύκλο από σαράντα τέσσερις μικρογραφημένες σκηνές, διαταγμένες στο πλαίσιο ανά δύο ζώνες, που απεικονίζουν, με σχολαστικότητα θα έλεγε κανείς, τα καθέκαστα του βίου³⁹. Η δεύτερη, των αρχών του 16ου αιώνα, επίσης από τη

Μόσχα, περιλαμβάνει γύρω από το κύριο θέμα, δεκαέξι ενδιαφέρουσες σκηνές, οι οποίες, από άποψη επιλογής, διάταξης και εικονογράφησης, πλησιάζουν περισσότερο τη δική μας⁴⁰. Η τρίτη ανήκει και αυτή στο Μουσείο Adrei Rublev, είναι του πρώτου μισού του 18ου αιώνα και έχει επίσης δεκαέξι σκηνές στο πλαίσιο, που έχουν επιλεγεί από τα κυριότερα επεισόδια του βίου και αποδοθεί με ιδιαίτερη σχηματικότητα και μανιερισμό⁴¹. Στη μία τουλάχιστον από τις τρεις ρωσικές εικόνες τις παραστάσεις συνοδεύουν επεξηγηματικές επιγραφές.

Στον ελλαδικό χώρο είναι γνωστά δύο παρόμοια παραδείγματα: μία εικόνα από το Ρέθυμνο και μία άλλη, αδημοσίευτη, που βρίσκεται στον ναό του Αγίου Ιωάννη του Σιδεριανού, μετόχι της μονής της Πάτμου⁴², στον Χάλακα της Μήλου. Πρόκειται για εικόνα μεγάλων διαστάσεων, από την οποία λείπει ο κεντρικός πίνακας, που θα ήταν και εδώ ασφαλώς η συγγραφή του τέταρτου Ευαγγελίου. Παρά την προχωρημένη φθορά της ζωγραφικής οι παραστάσεις στο πλαίσιο δείχνουν αρκετά καλά την τεχνοτροπία τους, ώστε να μπορούμε να υποθέσουμε βάσιμα ότι έχουμε να κάνουμε με έργο του εργαστηρίου του Εμμανουήλ Σκορδίλη, που ζει και δρα στο νησί κατά τον 17ο αιώνα⁴³. Ο κύκλος του βίου εδώ περιλαμβάνει δεκαεννέα σκηνές, διαταγμένες επίσης με χρονική ακολουθία. Η εξιστόρηση αρχίζει επάνω, περιπου στο μέσον, συνεχίζεται δεξιά κάτω και κλείνει αριστερά. Δυσανάγνωστες επιγραφές συνοδεύουν τις παραστάσεις. Οι σκηνές είναι εμπλουτισμένες με πολλές παραστατικές λεπτομέρειες. Βλέπουμε μεταξύ άλλων τον άγριο ξυλοδαρμό του Ιωάννη από τη Ρωμάννα στο πριβάτο της Εφέσου, τον λιθοβολισμό του ευαγγελιστή από τους εθνικούς στο ιερό της Αρτέμιδος, το ταξίδι προς την Πάτμο, την κατακρήμνιση του ιερού του Απόλλωνος στο νησί. Υπάρχει επίσης η σκηνή της συγγραφής του Ευαγγελίου μέσα στο σπήλαιο, ο ενταφια-

38. Spatharakis - Klinckenberg, ό.π. (υποσημ. 29), 438-439.

39. *The Revelation of St. John the Theologian in the World Book Tradition*, κατάλογος έκθεσης, Μόσχα 1995, 190-192, αριθ. 179. Ο κύκλος της εικόνας αυτής, βασισμένος σε εικονογραφημένο ρώσικο χειρόγραφο του 15ου-16ου αιώνα, περιλαμβάνει και την απεικόνιση της προσευχής του Ιωάννη πριν από τον ενταφιασμό του. Πρόκειται για τη μικρογραφική σκηνή 41 (ό.π., 192), που παρουσιάζει τον Ιωάννη γονατισμένο να προσεύχεται μέσα σε ορεινό τοπίο. Επάνω αριστερά το χέρι του Θεού και πίσω του καθισμένοι δύο μαθητές. Καμιά εικονογραφική σχέση δεν υπάρχει ανάμεσα στη σκηνή αυτή και στην αντίστοιχη της εικόνας της Αλεξανδρούπολης.

40. *1000 Jahre Russische Kunst*, Μόσχα 1988, 337, αριθ. 80.

41. *The Revelation of St. John*, ό.π. (υποσημ. 39), 196-197, αριθ. 183.

42. Α. Ποζιόπουλος, Το μοναστήρι του Χριστού. Μετόχι της μονής Θεολόγου Πάτμου στη Μήλο, *Διεθνές Συνέδριο «Ιερά Μονή Αγίου Ιωάννου Θεολόγου. 900 χρόνια ιστορικής μαρτυρίας (1088-1988)»*, Πρακτικά, Αθήνα 1989, 147. Η εικόνα είναι μέχρι στιγμής αδημοσίευτη. Οφείλω ιδιαίτερα θερμές ευχαριστίες στον αγαπητό φίλο και συνάδελφο Δημήτρη Καλομοιράκη, ο οποίος είχε την καλοσύνη όχι μόνο να με πληροφορήσει για την ύπαρξη της εικόνας, αλλά και να θέσει απλόχερα στη διάθεσή μου φωτογραφίες από το προσωπικό του αρχείο.

43. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου* (υποσημ. 20), 173.

σμός και η μετάσταση, που αποδίδεται εδώ με το παραδοσιακό σχήμα της Ανάληψης μέσα σε ελλειπτική δόξα που ανακρατούν δύο άγγελοι.

Η εικόνα της μονής Πρέβελη Ρεθύμνου είναι έργο του ιερέως Εμμανουήλ⁴⁴, του έτους 1750. Εδώ το κεντρικό θέμα είναι η συγγραφή της Αποκάλυψης στο σπήλαιο της Πάτμου. Ο κύκλος έχει δέκα σκηνές, όλες με επεξηγηματικές επιγραφές. Εξιστορούνται τα γεγονότα της Πάτμου, αρχίζοντας κάτω αριστερά με το θαύμα της σωτηρίας του νέου από πνιγμό κατά το ταξίδι της εξορίας και φθάνοντας κάτω δεξιά στον ενταφιασμό και τη μετάσταση του Ιωάννη, που αποδίδεται επίσης με το γνωστό σχήμα της Ανάληψης.

Στο σημείο αυτό πρέπει να γίνει αναφορά στο ανθίβολο μιας χαμένης εικόνας του Θεόδωρου Πουλάκη, που έχει δημοσιευθεί από τον Α. Ξυγγόπουλο⁴⁵. Το κύριο θέμα της, τον Ιωάννη όρθιο, συγγράφοντα το Ευαγγέλιο και συνοδευόμενο από τον άγγελο και τον αετό, πλαισιώνει κύκλος από δώδεκα σκηνές του βίου του. Η εικόνα ήταν πιστό αντίγραφο άλλης που ζωγράφησε ο Πουλάκης το 1672 στη Βενετία και βρίσκεται σήμερα στη Λευκωσία της Κύπρου⁴⁶. Όσο μπορεί κανείς να κρίνει από τη φωτογραφία του έργου στο άρθρο του Ξυγγόπουλου, η εξιστόρηση αρχίζει και στην εικόνα της Λευκωσίας επάνω αριστερά, συνεχίζεται δεξιά κάτω και κλείνει στην αριστερή πλευρά, όπως ακριβώς και στην εικόνα της Μήλου. Μεγαλογράμματα επιγραφές με τους τίτλους των σκηνών βρίσκονται επάνω στα γραπτά διαχωριστικά τους πλαίσια. Ο κύκλος εδώ αναφέρεται με περισσότερα από ένα επεισόδια στην καταστροφή του ιερού της Αρτέμιδος, περιλαμβάνει το ταξίδι στην Πάτμο, ένα ή δύο (;) θαύματα του Ιωάννη, την οριστική εξόντωση του Κύνωπα, τη συγγραφή του Ευαγγελίου στο σπήλαιο, τον ενταφιασμό και τη μετάσταση του αποστόλου στο παραδοσιακό σχήμα της Ανάληψης.

Θα ήταν χρήσιμο, τέλος, για το θέμα μας να σημειώσουμε την παρουσία τριών σκηνών του βίου του αγίου σε μεγάλων διαστάσεων εικόνα του 18ου αιώνα στο τέμπλο του ναού της Παντάνασσας στη Σίκινο⁴⁷. Το κεντρικό θέμα της, τη συγγραφή του Ευαγγελίου και εδώ,

πλαισιώνουν σκηνές του χριστολογικού κύκλου, της Αποκάλυψης και τρεις σκηνές από τον βίο του αγίου: η ανάσταση των νεκρών στο ιερό της Αρτέμιδος, η καταβύθιση του Κύνωπα στη θάλασσα και μία τρίτη που δεν ταυτίζεται.

Η εικονογράφηση του βίου του αγίου Ιωάννη στη μνημειακή ζωγραφική δεν υπήρξε ιδιαίτερα διαδεδομένο θέμα. Παραδείγματα από τη βυζαντινή εποχή αποτελούν τρεις τοιχογραφημένοι υστεροβυζαντινοί ναοί στην Κρήτη, στο διάκοσμο των οποίων περιλαμβάνονται μικρής εκτάσεως κύκλοι –πέντε έως έξι σκηνές στο κάθε μνημείο– με τα δημοφιλέστερα γεγονότα των Πράξεων⁴⁸.

Στα μεταβυζαντινά χρόνια φαίνεται πως ιστορείται πιο συχνά. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει, κυρίως λόγω του συγκεκριμένου χώρου, η εικονογράφηση του κύκλου στον εξωνάρθηκα του καθολικού της μονής του Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο. Σε δέκα μεγάλες παραστάσεις που απλώνονται στα τύμπανα και στα σταυροθόλια του εξωνάρθηκα απεικονίζονται τα πιο δημοφιλή συμβάντα των Πράξεων.

Η αφήγηση αρχίζει με τον κλήρο των δώδεκα αποστόλων, σκηνή που δεν περιλαμβάνεται στον κύκλο της Αλεξανδρούπολης, και συνεχίζεται με το θαύμα της θεραπείας του χωλού από τον απόστολο Πέτρο μπροστά στον ναό της Ιερουσαλήμ, ένα περιστατικό, άγνωστο στις απόκρυφες Πράξεις του Ιωάννη, το οποίο έχει ως πηγή τις Πράξεις των Αποστόλων. Η συνάντηση των δύο ναυαγών στα παράλια της Μικράς Ασίας αποδίδεται στην Πάτμο ως χωριστή σκηνή, ενώ στην εικόνα μας ως δευτερεύον επεισόδιο της σκηνής του ναυαγίου. Σε πολυπρόσωπη παράσταση με δραματικό ύφος συμπτύσσονται στην Πάτμο ο θάνατος και η ανάσταση του Δόμνου καθώς και η μετάνοια της Ρωμάνας. Παρλείπονται τα θαύματα του Ιωάννη στο ιερό της Εφέσου, ενώ παριστάνεται το ταξίδι της εξορίας στην Πάτμο και το θαύμα της σωτηρίας του νέου από πνιγμό, που έγινε στη διάρκεια του, σκηνή που απουσιάζει από τον κύκλο της εικόνας μας. Η αναμέτρηση με τον Κύνωπα παρουσιάζεται σε τρεις σκηνές, ενώ ο ενταφια-

44. Μ. Ανδριανάκης, *Ιερά σταυροπηγιακή και πατριαρχική μονή Πρέβελη*, Ρέθυμνο 1998, 89.

45. Α. Ξυγγόπουλος, 'Ανθίβολα δύο εικόνων του Θεόδωρου Πουλάκη, *ΔΧΑΕ Γ* (1962-1963), 75-85, πίν. 22, 25.

46. Στο ίδιο, πίν. 25.

47. Γ. Ρηγόπουλος, 'Ο Θεόδωρος Πουλάκης και ο κύκλος της 'Αποκαλύψεως, *Αρχαιολογία*, τ. 56, 103, 106, εικ. 12α.

48. Βλ. Spatharakis - Klinkenberg, ό.π. (υποσημ. 29). I. Spatharakis, *Byzantine Wall Paintings of Crete. Rethymnon Province*, I, Λονδίνο 1999, 235-262.

σμός και η μετάσταση αποδίδονται ως μία σύνθεση με το σχήμα που συνηθίζεται στις φορητές εικόνες.

Ο κύκλος στον εξωνάρθηκα της Πάτμου, που έχει χρονολογηθεί στον 17ο αιώνα⁴⁹, διακρίνεται για χρονική αλληλουχία και αφηγηματική συνέπεια. Η επιλογή των επεισοδίων και η ζωγραφική τους απόδοση δείχνει διδακτική αντίληψη και πρόθεση, πράγμα ευνόητο άλλωστε αφού πρόκειται για την εικαστική ιστορία του πάτρωνα της μονής.

Η απόδοση των σκηνών του πλαισίου στην εικόνα μας έχει χαρακτήρα μικρογραφικό. Τα στοιχεία του τοπίου (θάλασσα, ορεινοί όγκοι) και του αρχιτεκτονικού βάθους (κτίσματα) περιγράφονται σχηματικά. Ο τεχνίτης δουλεύει με βιαστικά χρωματικά περιγράμματα, μειώνοντας στο ελάχιστο την εφαρμογή της γραμμής, χωρίς ωστόσο να τον διακρίνει έντονη σχεδιαστική αδυναμία⁵⁰. Δεν επιμένει σε ρεαλιστικές λεπτομέρειες ούτε σε ιδιαίτερα πραγματολογικά στοιχεία. Αρκείται στο γενικό σχήμα των πραγμάτων. Αποδίδει έτσι το καράβι με τους ταξιδιώτες προς την Ασία σαν μικρή βάρκα με λευκό πανί, όπου εν τούτοις ξεχωρίζει καλά το «δοιάκι», τη σαρκοφάγο του Ιωάννη ως ένα ορθογώνιο παραλληλόγραμμο με πλατύ περιχίλωμα και το κτίριο του βαλανείου ως περίκεντρο κτίσμα με υπερυψωμένο τρουλλίσκο και ορθογώνια ανοίγματα. Τα τείχη της Εφέσου σχεδιάζονται σχεδόν «αφαιρετικά» με χρήση γαλάζιου-μπλε χρώματος για το φως και τη σκιά αντίστοιχα και κόκκινο της φωτιάς για το υπερυψωμένο τόξο που συνδέει δύο ψηλούς πύργους.

Στο πλάσιμο της ανθρώπινης μορφής παρατηρείται επίσης η ίδια πρόθεση για απλοποιημένη περιγραφή. Ο ζωγράφος επιμελείται κυρίως τη μορφή του Ιωάννη, τονίζοντας κάποιες λεπτομέρειες στην πτυχολογία του ματιού του. Τα υπόλοιπα πρόσωπα επαναλαμβάνονται στερεότυπα. Ούτε και ο Πρόχορος δηλώνεται με κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό –ούτε καν ο φωτοστέφανος, που συνήθως φέρει σε άλλους εικονογραφη-

μένους κύκλους. Παριστάνεται απλώς δίπλα στον Ιωάννη με ομοιόχρωμα ενδύματα κάθε φορά, μπλε χιτώνα και κατακόκκινο μιάτιο. Σε κάποιες περιπτώσεις οι μορφές γίνονται καρικατούρες, όπως ο νεκρός Δόμνος, τυλιγμένος με το άσπρο σάβανο ή ο μάγος Κύνωπας που καταποντίζεται στη θάλασσα.

Οι μορφές σε σχέση με τον χώρο αποδίδονται σαν να μην συνδέονται οργανικά με το τοπίο, σαν να μην πατούν στο έδαφος, σαν να μην βρίσκονται μέσα ή έξω από κτίρια, μέσα στη θάλασσα ή πάνω σε βουνά, σε πρώτο ή σε δεύτερο επίπεδο. Οι σχέσεις μεταξύ τους και η δράση τους δηλώνονται με τυποποιημένες χειρονομίες και από την ανταπόκριση στα ζωηρά τους βλέμματα. Στις σκηνές που ο Ιωάννης βαπτίζει τους πιστούς ή τους αποχαιρετά η χειρονομία του είναι σχεδόν ταυτόσημη⁵¹. Μόνο στον αποχαιρετισμό των μαθητών πριν από τον ενταφιασμό του εναγκαλίζεται πατρικά τον Πρόχορο.

Σε όλες τις σκηνές η διάταξη των επιπέδων σε βάθος υπογραμμίζεται με την αλλαγή χρώματος, ενώ η χρονική αλληλουχία των γεγονότων δηλώνεται με την απλή παράθεση των μορφών μεμονωμένων και σε ομάδες. Ο τεχνίτης έχει αφαιρέσει από το βάθος και από τα πρόσωπα κάθε περιττό στοιχείο ρεαλισμού, γεγονός που επιτείνει ο «εξπρεσιονιστικός» χειρισμός του χρώματος. Στην παλέτα του κυριαρχεί το βαθύ μπλε, το φωτεινό γαλάζιο και το έντονο κόκκινο⁵². Εκτός από τη θάλασσα, βάφει καταγάλανα και τα βουνά, το ίδιο και τα κτίρια, που τα καλύπτει με κατακόκκινες στέγες και τρουλλίλους. Στα βουνά χρησιμοποιεί επίσης ώχρα συνδυασμένη με λευκό-μπλεζ. Με τον ίδιο χρωματικό τόνο ζωγραφίζει ενίοτε και τα κτίσματα. Η σαρκοφάγος του Ιωάννη έχει αποδοθεί σε ανοιχτό γαλάζιο. Σαν ηχώ του χρωματικού αυτού τόνου προς τα πάνω έχει βαφεί γαλάζια και η αξίνα που κρατεί στο χέρι του ο νεαρός μαθητής.

Από τα προηγούμενα έγινε σαφές ότι στις σκηνές του πλαισίου συνδυάζονται και συνυπάρχουν η αμεσότητα

49. Για τη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του εξωνάρθηκα βλ. Κόλλιας, ό.π. (υποσημ. 11), 57-59. Στον κύκλο του εξωνάρθηκα του καθολικού της Πάτμου αναφέρονται και οι Spatharakis - Klinkenberg, ό.π. (υποσημ. 29), 436.

50. Σχεδιαστικές αδεξιότητες ωστόσο παρατηρούνται στην περίπτωση κάποιων μορφών, όπως ο αετός και ο άγγελος στο κεντρικό θέμα, ή τα δύο βυθιζόμενα πρόσωπα στις σκηνές με τον Κύνωπα.

51. Στη ρωσική εικόνα με τις σαράντα τέσσερις σκηνές (βλ. παραπάνω, υποσημ. 39) η βάπτιση των πιστών παριστάνεται ρεαλιστι-

κά με την απόδοσή τους ολόσωμων μέσα στο νερό, ντυμένων μόνο με ένα λευκό ρούχο. Ο ευαγγελιστής σκύβει προς αυτούς με απλή χειρονομία ευλογίας, όπως και στην εικόνα της Αλεξανδρούπολης. 52. Δυνατό κόκκινο χρώμα επικρατεί επίσης και στη ρωσική εικόνα με τις σαράντα τέσσερις σκηνές που έχουν ως πρότυπο εικονογραφημένο χειρόγραφο του βίου (βλ. παραπάνω, υποσημ. 39). Ο τεχνίτης το χρησιμοποιεί κυρίως στα ενδύματα των μορφών και τις στέγες των κτιρίων, όπως γίνεται και στην εικόνα της Αλεξανδρούπολης.

του ύφους στην αφήγηση, η αφαίρεση, η σχηματοποίηση, η απουσία ρεαλισμού, τα φωτεινά και ζωηρά χρώματα. Είναι στοιχεία τεχνοτροπίας που καθιστούν πιθανότατα την υπόθεση ότι πρότυπο για τις σκηνές αυτές ήταν ένα εικονογραφημένο χειρόγραφο. Παρατηρήσαμε άλλωστε ότι ανάμεσα στην εικόνα της Αλεξανδρούπολης και στη ρωσική με τις σαράντα τέσσερις σκηνές, που έχει ένα τέτοιο πρότυπο, υπάρχουν κοινά στοιχεία, όπως η σκηνή με την προσευχή του Ιωάννη και η ιδιαίτερη προτίμηση στο δυνατό κόκκινο χρώμα που κυριαρχεί. Διαπιστώθηκαν εξ άλλου, εκτός από τα τεχνοτροπικά, και εικονογραφικά στοιχεία, τα οποία μας οδήγησαν στην ίδια υπόθεση. Εικονογραφημένα χειρόγραφα με τα περιστατικά του βίου του ευαγγελιστή υποστηρίχθηκε ότι κυκλοφορούσαν ήδη από τα βυζαντινά χρόνια⁵³. Για τη μεταβυζαντινή εποχή η παρουσία τέτοιων χειρογράφων πρέπει να θεωρηθεί βέβαιη⁵⁴, αλλά μέχρι τώρα δεν έχει εντοπισθεί στον ελληνικό χώρο κάτι ανάλογο με την περίπτωση του ρωσικού χειρογράφου, που αποδεδειγμένα επηρέασε εικονογράφηση φορητής εικόνας.

Τις σκηνές του πλαισίου χρονολογούμε στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα κρίνοντας με βάση τον τρόπο που πλάθονται και φωτίζονται τα πρόσωπα των μορφών, καθώς και από την απόδοση της πτυχολογίας τους. Οι τρόποι αυτοί θυμίζουν αρκετά την τεχνοτροπία που έχουν τα ανάλογα στοιχεία στην εικόνα της Μήλου, έργο του εργαστηρίου του Εμμανουήλ Σκορδίλη⁵⁵. Το κεντρικό θέμα της παράστασης το χρονολογούμε και αυτό στην ίδια εποχή, αφού τα χρώματα, η πτυχολογία και το πλάσιμο στα γυμνά μέρη των μορφών είναι όλα ακριβώς τα ίδια με εκείνα του πλαισίου, ώστε μπορούμε να υποστηρίξουμε τελικά ότι η εικόνα ζωγραφήθηκε στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα και ίσως –αν θέλαμε μια στενότερη χρονολόγηση– στο τελευταίο τέταρτό του.

Στην εικόνα αυτή μεταξύ όλων των άλλων επιγραφών υπήρχε και μία αφιερωτική. Μετά από τριάντα ή πενήντα χρόνια –πάντως γύρω στα μέσα του 18ου αιώνα–

«ανακαινίστηκε» η ζωγραφική και οι νέοι κάτοχοι του έργου δεν παρέλειψαν να γράψουν με τη σειρά τους τη δική τους αφιερωτική επιγραφή που σώθηκε μισοκατεστραμμένη μέχρι την εποχή μας.

Ο ναός στον οποίο ανήκε το έργο θα ήταν ασφαλώς αφιερωμένος στον Ιωάννη τον Θεολόγο και αν κρίνουμε από τις ασυνήθιστα μεγάλες διαστάσεις της θα πρέπει να βρισκόμαστε μπροστά σε εικόνα ιδιαίτερα μεγάλου τέμπλου ή στην προσκυνηματική εικόνα του ναού τοποθετημένη σε μεγάλο προσκυνητάρι.

Αγνοούμε δυστυχώς τον τόπο προέλευσης. Θα μπορούσαμε να προτείνουμε μικρασιατική ή νησιωτική καταγωγή με αφορμή τη στενή συγγένεια που παρουσιάζει με την εικόνα του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών και την εικόνα της Μήλου⁵⁶. Μήπως κοσμούσε και αυτή ένα νησιωτικό μετόχι της μονής του Θεολόγου; Δεν διαπιστώθηκαν πάντως στην τέχνη της αυθεντικά στοιχεία της κρητικής ζωγραφικής, γεγονός σχεδόν αναμενόμενο εάν πρόκειται για έργο που προοριζόταν για την πατμιακή μονή⁵⁷.

Από την άλλη πλευρά δεν είναι εντελώς τυχαίο το ότι βρέθηκε φυλαγμένη σε ενοριακό ναό της Αλεξανδρούπολης, μιας πόλης γεμάτης με πρόσφυγες από τη βόρεια και κυρίως την ανατολική Θράκη, που τα πατρογονικά τους κειμήλια, όσα δεν συγκεντρώθηκαν για να εκτεθούν στο νέο Εκκλησιαστικό Μουσείο, κοσμούν ακόμη σήμερα τους ναούς της. Ίσως δεν στερείται κάποιος σημασίας επίσης και η τεχνοτροπική σχέση της κεντρικής παράστασης με το χειρόγραφο του Ματθαίου Βασαράββα από τη μονή Μπατσκόβου, γεγονός που οδηγεί στην, όχι και τόσο αυθαίρετη, σκέψη ότι το χειρόγραφο πρότυπο της εικόνας ενδεχομένως προερχόταν από το μοναστήρι αυτό της βόρειας Θράκης. Είναι κάπως ενδεικτικό άλλωστε και το πιθανολογούμενο όνομα *Γερακίνα* της αφιερωτικής επιγραφής, ένα κοινό κατά τα άλλα ελληνικό βαπτιστικό όνομα, που όμως απαντά την ίδια με την εικόνα εποχή στον βόρειο Έβρο.

Με βάση τους προηγούμενους συσχετισμούς θα τολμού-

53. Galavaris, ό.π. (υποσημ. 14), 59-60.

54. Πρβλ. όσα αναφέρει σχετικά η Βασιλάκη, ό.π. (υποσημ. 11), 333-334. Την παρουσία και χρήση εικονογραφημένων χειρογράφων του βίου ως προτύπων στον διάκοσμο των υστεροβυζαντινών κρητικών μνημείων υποθέτουν και οι Spatharakis - Klinkenberg, ό.π. (υποσημ. 29), 439-440. Τη γνώμη των συγγραφέων ότι ένα μεταβυζαντινό ελληνικό χειρόγραφο του βίου υπήρξε ενδεχο-

μένως η πηγή για την εικονογράφηση του κύκλου στα αντίστοιχα ρωσικά χειρόγραφα, πιστεύουμε πως ενισχύει σημαντικά η εικόνα της Αλεξανδρούπολης.

55. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 42.

56. Βλ. παραπάνω, υποσημ. 27 και 42.

57. Για τη σχέση των εικόνων της Πάτμου με την κρητική ζωγραφική βλ. Χατζηδάκης, *Εικόνες της Πάτμου* (υποσημ. 20), 29.

σαμε να διατυπώσουμε, με κάθε επιφύλαξη, την υπόθεση ότι πρόκειται για ένα προσφυγικό κειμήλιο από την περιοχή της Ανατολικής Ρωμυλίας, που έφθασε στην Αλεξανδρούπολη μαζί με τους κατόχους του από τους πικρούς δρόμους της προσφυγιάς. Δυστυχώς τα δεδομένα που έχουμε στη διάθεσή μας αυτή τη στιγμή για να αποδείξουμε την προέλευση της εικόνας είναι μόνο ενδείξεις και έτσι ο τόπος δημιουργίας της θα μείνει προς το παρόν στη σφαίρα της εικασίας.

Καταλήγουμε συμπερασματικά ότι η εικόνα από την Αλεξανδρούπολη είναι ένα έργο του 17ου αιώνα, μέτριο από την πλευρά της τέχνης και ιδιαίτερα σημαντικό από την άποψη της εικονογραφίας. Δεν αποτελεί απλώς ένα ακόμη τυπικό παράδειγμα, ανάμεσα σε τόσα άλλα, με την παράσταση της συγγραφής του τέταρ-

του Ευαγγελίου. Το ενδιαφέρον της έγκειται στο γεγονός ότι προσφέρει ένα νέο και πρωτότυπο συνδυασμό εικονογραφικών στοιχείων στο ελάχιστο διαδεδομένο θέμα του βίου και των θαυμάτων του Ιωάννη. Προσθέτει νέα δεδομένα στο ζήτημα της εικονογράφησης του κύκλου του βίου στις φορητές εικόνες, διευρύνοντας τις σχετικές γνώσεις και φωτίζοντας τις αμοιβαίες σχέσεις των εικονογραφημένων κύκλων ανάμεσα στις φορητές εικόνες και στη μνημειακή ζωγραφική. Αν το ερώτημα του τόπου καταγωγής απαντηθεί στο μέλλον και αποδειχθεί ότι προέρχεται από κάποια περιοχή της Θράκης, η συμβολή του έργου αυτού στο ζήτημα της μεταβυζαντινής ζωγραφικής στην κεντρική περιοχή της άλλοτε Βυζαντινής Αυτοκρατορίας θα είναι καίρια.

Evangelia Papathéofanous-Tsouri

ICÔNE PORTATIVE DE L'ÉVANGÉLISTE SAINT JEAN AVEC PROCHOROS ET AVEC DES SCÈNES DE SA VIE

La collection du nouveau musée ecclésiastique d'Alexandroupolis comprend une icône portative de grandes dimensions qui illustre la rédaction du quatrième évangile et un cycle iconographique de l'Évangéliste saint Jean à Ephèse et à Patmos (Fig. 1).

La composition principale, dont le type dérive des Actes apocryphes de saint Jean (*Acta Joannis*), reproduit une scène très fréquente sur les miniatures des manuscrits liturgiques byzantins : saint Jean dictant son évangile à son disciple Prochoros, dans la grotte de Patmos. Entre le saint et son élève, assis sur des tabourets de bois, se profilent une écriture et un pupitre qui porte un rouleau ouvert. Jean élève le regard vers la gauche où un quart de « gloire » symbolise l'inspiration divine du « verbe ». La scène prend place dans un paysage rocailleux. Le peintre s'est plu à ajouter quelques détails, tels l'aigle portant l'évangile – symbole de saint Jean – et un ange qui vole vers le saint. Le type de l'Évan-

gélisme et de son disciple Prochoros, assis à l'entrée de la grotte, se forme et s'impose au XVI^e siècle, tant dans la peinture murale que dans les icônes portatives.

Quatorze petites scènes sont disposées en Π autour de la composition principale, sur la bordure en relief de la planche (Fig. 3). Le cycle pictural qu'elles composent se fonde, lui aussi, sur le récit des Actes apocryphes de saint Jean, rédigés par Prochoros (*Acta Joannis*). Les scènes s'organisent selon l'ordre chronologique des événements tels qu'ils apparaissent dans les Actes, commençant en bas à gauche, se poursuivant sur la bordure supérieure et se terminant à droite. Seuls les épisodes les plus importants ont été retenus et rendus de manière sommaire mais en respectant fidèlement les Actes apocryphes. En l'absence des inscriptions explicatives, les scènes sont identifiées uniquement d'après leur contenu. Un manuscrit enluminé post-byzantin de la vie de saint Jean a très vraisemblablement servi de modèle au peintre de l'icône.

Une inscription votive, hélas très endommagée, est conservée au bas de la peinture (Fig. 2).

La composition centrale et les quatorze scènes qui l'entourent permettent de dater l'icône de la seconde moitié du XVII^e siècle. Si l'icône d'Alexandroupolis ne présente pas une grande valeur artistique, elle revêt, en revanche, un intérêt tout particulier sur le plan iconographique. L'histoire de la vie et des miracles de saint Jean est un thème assez rare

dans la peinture post-byzantine. L'intérêt de notre icône réside essentiellement dans la manière dont la composition principale se conjugue avec les scènes de la vie de l'Évangéliste sur la bordure. De ce point de vue, le cycle de l'icône confère des éléments iconographiques inconnus jusqu'alors dans l'art des icônes portatives et de la peinture monumentale.