

Βυζαντινή παράδοση και δυτικές επιδράσεις
στήν ὀρθόδοξη ζωγραφικὴ θρησκευτικῶν
εἰκόνων στήν πόλη τῶν Χανίων (Κρήτη)
κατὰ τὸν 20ὸ αἰῶνα*

Ἀλεξάνδρας Κουρουτάκη**

Εἰσαγωγικά

Στὴν παροῦσα μελέτη ἐπιχειρεῖται μία κριτικὴ ἐπισκόπηση τοῦ αἰσθητικοῦ χαρακτῆρα τῆς ὀρθόδοξης θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς στὰ Χανιά κατὰ τὸν 20ὸ αἰῶνα. Ἐξετάζονται εἰδικώτερα οἱ τάσεις στήν αὐτοχθονὴ ἀγιογραφία καὶ οἱ σχέσεις ποὺ ἀνέπτυξε τόσο μετὰ τὴ Βυζαντινὴ τέχνη ὅσο καὶ μετὰ τὴ δυτικὴ φυσιοκρατικὴ ζωγραφικὴ. Παρουσιάζεται τὸ στίγμα τῶν δημιουργῶν μιᾶς ἐμπνευσμένης θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς στὰ Χανιά, κατὰ τὸν 20ὸ αἰῶνα, σὲ μία ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα περίοδο γιὰ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἀγιογραφικῆς τέχνης.

Ἡ πρωτοτυπία τῆς μελέτης ἔγκειται στήν κριτικὴ ἀνάλυση ἐπιλεγμένων ἔργων θρησκευτικῆς τέχνης ποὺ κοσμοῦν τρεῖς ἱστορικὸς Ναοὺς τῶν

* Τὸ παρὸν κείμενο ἀποτελεῖ ἐπεξεργασμένη καὶ διευρυμένη μορφή εἰσηγήσεως μετὰ θέμα: «Βυζαντινὴ παράδοση καὶ δυτικὲς ἐπιδράσεις στήν Ὀρθόδοξη θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ στήν Κρήτη. Ἐπισκόπηση τῶν αἰσθητικῶν ἀναζητήσεων καὶ προσανατολισμῶν τῶν ἀγιογράφων στὸν νομὸ Χανίων κατὰ τὸν 20ὸ αἰῶνα», ἡ ὁποία ἔλαβε χώρα στὸ πλαίσιο ἐπιστημονικῆς συνάντησης μετὰ θέμα: «Ζωγράφοι Θρησκευτικῶν εἰκόνων (ἀγιογράφοι) καὶ εἰκόνες (ἀγιογραφίες) στὸν νομὸ Χανίων κατὰ τὸν 20ὸ αἰῶνα» στὸ Πνευματικὸ Κέντρο Χανίων στίς 20-21 Ὀκτωβρίου 2018. Φορεῖς τῆς διοργάνωσης ἦσαν ἡ Ἱστορικὴ Λαογραφικὴ καὶ Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία Κρήτης (Ι.Λ.Α.Ε.Κ.) καὶ ἡ Περιφέρεια Κρήτης - Περιφερειακὴ Ἐνότητα Χανίων.

** Ἡ Ἀλεξάνδρα Κουρουτάκη εἶναι διδάκτωρ Ἱστορίας τῆς Τέχνης τοῦ Πανεπιστημίου Bordeaux Montaigne καὶ ἀκότοχος μεταπτυχιακοῦ διπλώματος εἰδίκευσης καθηγητῶν Γαλλικῆς Φιλολογίας. Εἶναι μέλος Ε.ΔΙ.Π. τῆς Σχολῆς Ἀρχιτεκτόνων Μηχανικῶν τοῦ Πολυτεχνείου Κρήτης καὶ μέλος τῆς ΑΙ.ΚΑ. (Ἑλληνικὸ Τμήμα) τῆς Διεθνoῦς Ἐνώσεως Κριτικῶν τέχνης.

Χανίων: τὸν καθεδρικό Ναὸ τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου (Τριμάρτυρη), τὸν Ναὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου (Εὐαγγελίστρια) καὶ τὸν Ναὸ τῆς Ἁγίας Μαρίας τῆς Μαγδαληνῆς τῆς πόλεως τῶν Χανίων. Εἰδικώτερα, ἡ ἐρευνητικὴ μέθοδος ἀποσκοπεῖ στὴ διερεύνηση τῶν ὑφολογικῶν ἰδιαιτεροτήτων καὶ προσανατολισμῶν τῶν ἀγιογράφων καὶ τὴν ἀνάδειξη τῶν δυτικῶν (νεωτερικῶν) καὶ παραδοσιακῶν στοιχείων στὰ ἔργα τους, τόσο σὲ ἐπίπεδο εἰκονογραφίας ὅσο καὶ τεχνοτροπίας. Ὁ κριτικὸς σχολιασμὸς ἐπιλεγμένων ἔργων θρησκευτικῆς τέχνης βασιζέται στὴν εἰδικὴ ὀρολογία τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης.

Ἡ μελέτη περιλαμβάνει τρεῖς ἐνότητες: Στὴν πρώτη ἐνότητα ἐπιχειρεῖται σύντομη ἱστορικὴ ἀναδρομὴ στὴν πρόσληψη δυτικῶν προτύπων στὴν Ὁρθόδοξη ἀγιογραφία στὴν Κρήτη. Ἀκολουθεῖ ἀναφορὰ σὲ σημαντικοὺς δυτικότερους ἀγιογράφους ποὺ ἔζησαν στὸ γύρισμα τοῦ αἰῶνα καὶ διερευνᾶται ἡ γόνιμη σύμμιξη πολιτισμικῶν παραδόσεων στὰ ἔργα τους. Στὴ δεύτερη ἐνότητα παρουσιάζεται ἡ κίνηση τῶν αἰσθητικῶν ἰδεῶν στὴν αὐτόχθονη ἀγιογραφία, κατὰ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Εἰδικώτερα ἐπισημαίνονται οἱ ἐπιδράσεις τῆς Ναζαρηνῆς-νεοαναγεννησιακῆς τέχνης σὲ Χανιώτες ἀγιογράφους. Στὴν τρίτη ἐνότητα ἐξετάζεται ἡ στροφὴ τῆς ἀγιογραφίας πρὸς τὴ βυζαντινὴ παράδοση, μετὰ ἀπὸ τὸ 1950. Παρουσιάζονται γιὰ πρώτη φορὰ οἱ δεσποτικὲς εἰκόνες ποὺ φιλοτέχνησε ὁ Φώτης Κόντογλου γιὰ τὸ τέμπλο τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ Ἁγίας Μαρίας τῆς Μαγδαληνῆς στὴν πόλη τῶν Χανίων.

Ἡ παρούσα ἐρευνητικὴ ἐργασία βασιζέται σὲ δημοσιευμένες μελέτες, διδακτορικὲς διατριβές, συνεντεύξεις καὶ παρουσιάζει πλούσιο φωτογραφικὸ ὕλικό¹ ἀπὸ ἔρευνα πεδίου.

1. Τὸ σύνολο τοῦ φωτογραφικοῦ ὕλικου τῆς παρούσας μελέτης ἐπιμελήθηκε ὁ κ. Μᾶρκος Κιμιωνῆς, μέλος Ε.ΔΙ.Π. τῆς Σχολῆς Η.Μ.Μ.Υ. τοῦ Πολυτεχνείου Κρήτης. Γιὰ τὸ προσωπικὸ του ἐνδιαφέρον καὶ γιὰ τὴ φροντίδα μετὰ τὴν ὁποία ἐπιμελήθηκε τὴ φωτογράφιση τῶν θρησκευτικῶν εἰκόνων, ἐκφράζονται θερμὲς εὐχαριστίες.

Ἡ πρόσληψη δυτικῶν στοιχείων
 στὴν Ὀρθόδοξη θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ στὴν Κρήτη
 καὶ ἡ δυτικότεροπνη ἀγιογραφία στὰ Χανιά στὸ γύρισμα τοῦ αἰῶνα

Ἡ εἰσαγωγὴ δυτικῶν εἰκονιστικῶν προτύπων στὴν ὀρθόδοξη θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ στὴν Κρήτη ἔγινε σταδιακά, ὡς ἀποτέλεσμα τῶν ἐπιδράσεων ποὺ δέχθηκαν οἱ Κρητὲς ἀγιογράφοι ἀπὸ τὶς ἐξελίξεις ποὺ συνετελέσθησαν στὴν τέχνη στὴ δυτικὴ Εὐρώπη κατὰ τὴν περίοδο τῆς Ἀναγέννησης. Μετὰ ἀπὸ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινουπόλεως, στὴ βενετοκρατούμενη Κρήτη καταγράφεται σημαντικὴ ἄνθηση στὴ ζωγραφικὴ φορητῶν θρησκευτικῶν εἰκόνων². Ἡ Κρήτη θὰ ἀκμάσει κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιρροὴ τῶν Ἑνετῶν καὶ ἡ τέχνη τῶν γηγενῶν καλλιτεχνῶν θὰ μπολιαστεῖ μὲ στοιχεῖα τῆς δυτικῆς ζωγραφικῆς, ἤδη ἀπὸ τὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 15ου αἰῶνα³. Ἡ πρόσληψη δυτικῶν στοιχείων στὴν ὀρθόδοξη ἀγιογραφία θὰ συνεχισθεῖ κατὰ τὸν 16ο αἰῶνα, μὲ τοὺς κορυφαίους ἀγιογράφους τῆς Κρητικῆς σχολῆς Θεοφάνη, Μιχαὴλ Δαμασκηνὸ καὶ Γεώργιο Κλόντζα. Ἡ Κρητικὴ σχολὴ ἀγιογραφίας θὰ ἀναπτύξει ἕνα ἰδιαίτερο ὕφος ἀγιογράφησης, ἐπηρεασμένη τόσο ἀπὸ ἀνατολικὲς ὅσο καὶ ἀπὸ δυτικὲς ἐπιδράσεις, συνδυάζοντας τὴν αὐστηρότητα τῆς Βυζαντινῆς παραδόσεως μὲ τὸν ρεαλισμὸ καὶ τὸ στοιχεῖο τῆς φυσικότητας «εἰς τὸ *naturale*⁴», τὸ ὁποῖο χαρακτηρίζει τὴ δυτικὴ ζωγραφικὴ.

Τὸ ἄνοιγμα πρὸς τὰ πρότυπα τῆς Ἰταλικῆς τέχνης γίνεται ἐντονώτερο κατὰ τὸν 17ο αἰῶνα. Ἀξιοσημεῖωτη εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ προοδευτικοῦ μεταβυζαντινοῦ ἀγιογράφου Θεοδώρου Πουλᾶκη (1622-1692) μὲ καταγωγὴ ἀπὸ τὰ Χανιά⁵. Στὴν εἰκονογραφία καὶ τὸ ὕφος τῶν θρησκευ-

2. Βλ. ἐνδεικτικὰ Ἄθ. Παλιούρας, «Ἡ ζωγραφικὴ εἰς τὸν Χάνδακα ἀπὸ τὸ 1550-1600», *Θησαυρίσματα*, τ. 10 (1973), σσ. 101-123.

3. Βλ. ἐνδεικτικὰ τὴ φορητὴ εἰκόνα *Παναγία τοῦ πάθους* στὸν Καθεδρικοὺ ναὸ Ρεθύμνου, ἀγνώστου ἀγιογράφου.

4. Χλόη-Ντενιζ Ἀλεβίζου, *Ἡ Κρήτη τῶν καλλιτεχνῶν. 19ος-20ὸς αἰῶνας. Ἀγιογραφία-Ζωγραφικὴ-Γλυπτικὴ*, ἐκδ. Δοκιμάκης, Ἡράκλειο 2010, σ. 20. Οἱ περίφημοι Κρητὲς ζωγράφοι φιλοτεχοῦσαν εἰκόνες ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα, «εἰς τὸ *naturale*». «Ὁ προσδιορισμὸς σημαίνει τὴ μίμηση τῆς φύσης ἢ καὶ τὴν τεχνικὴ τῆς ἐλαιογραφίας».

5. Ο Θ. Πουλᾶκης ἀναφέρει τὰ Χανιά τῆς Κρήτης ὡς τὸν τόπο καταγωγῆς του στὴν εἰκόνα: *Ἐπὶ σοὶ Χαίρει*, ὅπου ἀναγράφεται: «*Κόπος καὶ σπουδὴ Θεοδώρου Πουλᾶκη, ἐκ Κυδωνίας τῆς περιφήμου νήσου Κρήτης*». Ἡ εἰκόνα βρῖσκεται στὸ Μουσεῖο Μπενάκη.

τικῶν συνθέσεων τοῦ Πουλάκη ἐντοπίζονται ἄφθονα ἰταλίζοντα δεδομένα⁶ καὶ εἰδικώτερα ἢ ἐπιρροὴ ποὺ δέχθηκε ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ Μπαρόκ⁷ καὶ τὸν Νατουραλισμὸ τῶν Φλαμανδῶν ζωγράφων. Μὲ τὸ ἔργο του συνέβαλε στὴν καθιέρωση τῆς νατουραλιστικῆς αἰσθητικῆς στὴν ὀρθόδοξη θρησκευτικὴ τέχνη, τάση ποὺ ἐνισχύθηκε περαιτέρω στὴν Ἑπτανησιακὴ Σχολὴ ἀγιογραφίας.

Μετὰ ἀπὸ τὴν κατάληψη τῆς Κρήτης ἀπὸ τοὺς Τούρκους τὸ 1669, οἱ εἰκονογραφικοὶ τύποι τῆς Κρητικῆς σχολῆς ἀγιογραφίας διασώθηκαν καὶ διαδόθηκαν ἀπὸ Κρήτες ἀγιογράφους ποὺ δὲν ἐγκατέλειψαν τὸ νησι καὶ συνέχισαν νὰ δημιουργοῦν ἔργα θρησκευτικῆς τέχνης κάτω ἀπὸ δύσκολες συνθῆκες. Μὲ τὴν ἀνακήρυξη τῆς Κρήτης ὡς ἀνεξάρτητης Κρητικῆς Πολιτείας τὸ 1898, ἐγκαινιάζεται μία περίοδος ἀνάπτυξης καὶ ἀνάτασης γιὰ τὸν Κρητικὸ λαό, ποὺ προσπαθοῦσε νὰ ἐπουλώσει τὶς πληγές του μετὰ ἀπὸ δύο αἰῶνες σκλαβιάς. Ἀκολούθως παρουσιάζονται ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα σημαντικῶν δυτικότερων ἀγιογράφων ποὺ ἔζησαν στὸ πέρασμα πρὸς τὸν 20ὸ αἰῶνα.

Στὰ Χανιά ἀλλὰ καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες περιοχὲς τοῦ Ἑλλαδικοῦ χώρου δραστηριοποιήθηκε ὁ προοδευτικὸς ἀγιογράφος Ἀντώνιος Χατζη-Γεωργίου Βεβελάκης⁸ (1819-1914) μὲ καταγωγή ἀπὸ τὸ Ρέθυμνο⁹. Ὁ Βεβελάκης εἰσήγγε σταδιακὰ ἄφθονα νεωτερικὰ στοιχεῖα στὸ πλαίσιο τῆς Ὀρθόδοξης εἰκονογραφίας¹⁰. Ἀντιπροσωπευτικὸ δείγμα τῆς τέχνης

6. Βλ. ἐνδεικτικὰ τὴ φορητὴ εἰκόνα *Ἡ Γέννησις τοῦ Χριστοῦ* τοῦ Θ. Πουλάκη (αὐγοτέμπερα σὲ ξύλο), 1675, Μουσεῖο Correr, Βενετία. Στὴν εἰκονογραφία ἐντοπίζονται ἄφθονες ἐπιρροὲς ἀπὸ τὴ δυτικὴ-ἀναγεννησιακὴ τέχνη. Ὡστόσο, ὁ Πουλάκης χρησιμοποιοῦ τὴν πατροπαράδοτη τεχνικὴ τῆς αὐγοτέμπερας σὲ ξύλο.

7. Βλ. Στ. Λυδάκης, *Λεξικὸ τῶν Ἑλλήνων ζωγράφων καὶ χαρακτῶν*, ἐκδ. Μέλισσα, Ἀθήνα 1976, σ. 362: «Ὁ Πουλάκης διαμορφώνει στὸ ἔργο του ἓνα μανιεριστικὸ μπαρόκ, πρωτότυπης καὶ παράξενης μορφολογίας ποὺ θυμίζει ἀπόμακτρα ἀνάλογες προσπάθειες τῶν φλαμανδῶν μανιεριστῶν».

8. Γιὰ βιογραφικὰ κι ἄλλα στοιχεῖα γιὰ τὸν ἀγιογράφο Βεβελάκη βλ. Ἀλεβίζου, *ὁ.π.*, σσ. 49-57.

9. Βλ. Ν. Γραϊκός, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς στὴν Ἑλλάδα κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα. Πολιτισμικὰ καὶ εἰκονογραφικὰ ζητήματα*, Διδακτορικὴ Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 544: «Ὁ Βεβελάκης ἐργάσθηκε ὡς ἀγιογράφος σὲ διάφορους Ναοὺς σὲ ὅλη τὴν Ἑλλάδα, ὅπως στὸ Ρέθυμνο, στὰ Χανιά, στὴ Νάξο, στὴν Τήνο, στὴν Ἑρμούπολη Σύρου».

10. *Αὐτόθι*, σ. 274. Στὴ διδακτορικὴ του διατριβὴ ὁ Νικόλαος Γραϊκός κατατάσσει τὸν Βεβελάκη στὴν ὁμάδα τῶν «μεταβατικῶν νεωτερικῶν ἀγιογράφων». Σύμφωνα με

του είναι ή φορητή εικόνα μεγάλων διαστάσεων του Άγιου Ίωάννου του Προδρόμου, ή όποια κοσμεί τον Μητροπολιτικό Ναό Είσοδίων τής Θεοτόκου Χανίων.

Ή εικόνα είναι τοποθετημένη σέ έντυπωσιακή Μπαρόκ κορνίζα και φέρει τήν ύπογραφή του δημιουργού. Δυστυχώς όμως ή χρονολογία έχει σβησθεί. Έντυπωσιάζει ή όλόσωμη σιλουέτα του Άγιου Ίωάννου του Προδρόμου που δεσπόζει μέσα σέ ένα είδυλλιακό φυσιοκρατικό τοπίο. Ή στιβαρή και γήινη μορφή του δέν θυμίζει ούδόλως τον λιπόσαρκο έρημίτη τής βυζαντινής και μεταβυζαντινής παραδόσεως. Ή σύνθεση έμπλουτίζεται με πλούσιες άφηγηματικές σκηνές περιφερειακά. Χαρακτηριστική είναι ή σκηνή τής Βαπτίσεως του Ίησοϋ από τον Ίωάννη και ή πολυπρόσωπη σκηνή του κηρύγματος του Άγιου, δεξιά και άριστερά τής σύνθεσης. Επίσης ή σκηνή του Γενεθλίου του Προδρόμου και ή δραματική σκηνή του άποκεφαλισμοϋ του Άγιου έμφανίζονται στο κάτω μέρος τής σύνθεσης. Άγγελος στον οϋρανό και οϋράνια σώματα πλαισιώνουν συνθετικά τή σκηνή και τής προσδίδουν οϋράνιο μεγαλείο.

Στήν έν λόγω εικόνα ώστόσο ό Βεβελάκης διατηρεί κάποια παραδοσιακά στοιχεία από τις συνήθεις άπεικονίσεις¹¹ του Άγιου Ίωάννου του Προδρόμου όπως καταγράφονται στην όρθόδοξη εικονογραφία. Παρουσιάζει τον Άγιο με φτερά άγγέλου, να στέκεται έπιβλητικός, κρατώντας στο άριστερό χέρι μακριά λεπτή ράβδο, με κορυφή σέ σχήμα σταυροϋ. Με το δεξι χέρι δείχνει τον δρόμο τής σωτηρίας και κηρύττει τήν έλευση τής «βασιλείας των οϋρανών». Ο Βεβελάκης συνδυάζει το παραδοσιακό στυλιζάρισμα τής κίνησης του Άγιου με τον ζήλο, τήν ένταση και τή σφοδρότητα του προφητικού του πνεύματος.

Ή δυτική επίδραση έντοπίζεται στη γενικώτερη φυσιοκρατική άπόδοση τής μορφής, με άνοιχτόχρωμους προπλασμούς και έκφραστικά

τον ίδιο, οι εκπρόσωποι τής ομάδας αυτής «χρησιμοποιούν συνεπέστερα τα δυτικά πρότυπα, διαθέτουν καλλιτεχνικότερη εκπαίδευση, πολυπλοκότερη και λογικότερη εικονογραφία. Παρ' όλα αυτά ή μορφοπλαστική τους γλώσσα δανείζεται από παλαιότερες συμβάσεις».

11. Βλ. Νινέττα Βολουδάκη, *Βυζαντινή ζωγραφική θεωρία*, έκδ. Γρηγόρη, Άθήνα 2000, κεφ. VII.

προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Ἡ ἐπιμηκυμένη φιγούρα τοῦ Προδρόμου καὶ ἡ σχετικὴ ἀδιαφορία γιὰ τὴν ἀκριβῆ ἀπόδοση τῶν ἀναλογιῶν μαρτυρεῖ ἐνδεχόμενες ἐπιρροές ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία τοῦ Μανιερισμοῦ καὶ τοῦ Μπαρόκ. Ἡ σχεδιαστικὴ ικανότητα τοῦ Βεβελάκη εἶναι ἐμφανῆς στὸ συνολικὸ πλάσιμο τῆς μορφῆς, ἰδιαίτερος στὸ πρόσωπο, τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια τοῦ Ἁγίου ἀλλὰ καὶ στὴ νατουραλιστικὴ ἀπόδοση τοῦ τοπίου, ὅπου ὁ χώρος δομεῖται μὲ προοπτικὲς χαράξεις. Ἐπισημαίνεται ἡ χρῆση ἔντονων καὶ λαμπερῶν χρωμάτων καὶ οἱ προσεγμένες χρωματικὲς ἀντιθέσεις.



Ά. Βεβελάκης, Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Προδρόμος. Ἐλαιογραφία.

Ἰ. Ν. Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου, πόλη Χανίων.

Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς

Στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα δραστηριοποιεῖται στὰ Χανιά ὁ νεωτερικὸς ἀγιογράφος Ἐμμανουὴλ Τριπαλιτάκης. Ἀντιπροσωπευτικὸ δείγμα τῆς τέχνης τοῦ Τριπαλιτάκη εἶναι δύο προσκυνηματικὲς εἰκόνες μεγάλου μεγέθους (έλαιογραφίες), ὁ Ἄρχων Μιχαὴλ καὶ ὁ Ἅγιος Στέφανος, ποὺ κοσμοῦν τὸν Μητροπολιτικὸ Ναὸ Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου Χανίων. Καὶ οἱ δύο εἰκόνες φέρουν ὑπογραφή τοῦ δημιουργοῦ. Στὸ ἔργο του ὁ Τριπαλιτάκης ἐνσωματώνει συστηματικώτερα στοιχεῖα τῆς δυτικῆς νατουραλιστικῆς τέχνης στὴν ὀρθόδοξη εἰκονογραφία¹².

Ἀφ' ἑνός, ὁ ἀγιογράφος υἱοθετεῖ στοιχεῖα ἀπὸ τὰ εἰκονιστικὰ πρότυπα τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως. Ἡ μορφή τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ προβάλλει θριαμβευτικά, ὡς ψυχοπομπὸς ἀλλὰ καὶ ὡς ἀρχιστράτηγος¹³, φορώντας πανοπλία ἀναγεννησιακοῦ τύπου. Στέκεται ἐπιβλητικὰ πάνω σὲ σκῆνωμα μεγαλόσωμου ἀνδρὸς ποὺ βρίσκεται πεσμένος ἀνάσκελα στὸ ἔδαφος. Ἡ κίνηση τοῦ Ἀρχαγγέλου τονίζεται ἀπὸ τὰ σύννεφα ποὺ πλαισιώνουν συμβολικὰ τὴ μορφή του καὶ ἀπὸ τὰ ἀπλωμένα του χέρια. Στὸ δεξιὸ χέρι κρατεῖ κατακόρυφα ἀνυψωμένο γυμνὸ ξίφος. Στὸ ἀριστερὸ χέρι ἐπιδεικνύει μία μικρὴ ἀνθρωπόμορφη φιγούρα ποὺ παραπέμπει ἀλληγορικὰ στὴν ψυχὴ τοῦ νεκροῦ ἀνδρὸς. Ἐπισημαίνεται ἐπίσης ἡ ἐντυπωσιακὴ σχεδιαστικὴ ἱκανότητα τοῦ ἀγιογράφου ποὺ ἱστορεῖ τὸν Ἅγιο Στέφανο ὡς νεαρὸ διάκονο. Ὁ Τριπαλιτάκης ἐπιμελεῖται κάθε λεπτομέρεια στὰ ἱερατικὰ ἄμφια τοῦ Ἁγίου, τὰ ὁποῖα ἀποδίδονται μὲ μαλακὲς πτυχώσεις, ὅπως συνηθίζεται στὴ δυτικὴ εἰκονογραφία, καὶ ὄχι σχηματοποιημένα.

Ἀφ' ἑτέρου, ἡ δυτικὴ ἐπίδραση ἐντοπίζεται στὴ φυσιοκρατικὴ ἀπόδοση τῶν ἱερῶν μορφῶν ποὺ εἰκονίζονται μετωπικῆς, ὀλόσωμες, μὲ προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικά, πλασμένες μὲ ἀνοιχτόχρωμους προπλάσμούς. Ἐντυπωσιάζει ἡ πλούσια χρωματικὴ κλίμακα τοῦ ἀγιογράφου καὶ ἡ χρῆση ἔντονων καὶ φωτεινῶν χρωμάτων. Φυσιοκρατικὰ

12. Βλ. Γραϊκός, ὁ.π., σ. 274. Ὁ Ν. Γραϊκός κατατάσσει τὸν Ἐμμανουὴλ Τριπαλιτάκη στὴν ὁμάδα τῶν «προχωρημένων μεταβατικῶν» ἀγιογράφων: «Ἄφενὸς διατηρεῖ δεσμοὺς μὲ τὴν παράδοση, ἀφετέρου χρησιμοποιεῖ συνειδητὰ καὶ συστηματικότερα νεωτερικὰ στοιχεῖα».

13. Βλ. Νανὴ Χατζηδάκη καὶ Ἑλένα Κατερίνη, «Ἡ εἰκόνα τοῦ ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ μὲ δώδεκα σκηνὲς τοῦ κύκλου του στὴν Καλαμάτα. Ἕνα ἄγνωστο ἔργο τοῦ Γεωργίου Κλόντζα», *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας* τ. 26 (2005), σσ. 243-244.

ἀποδίδεται ἐπίσης τὸ τοπίο, στὸ κάτω μέρος τῆς σύνθεσης, μὲ σκηνὲς τοῦ βίου καὶ τοῦ μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Στεφάνου. Εἰδικώτερα, ἡ σκηνὴ τοῦ λιθοβολισμοῦ τοῦ Πρωτομάρτυρα παραπέμπει στὴν εἰκονογραφία τοῦ μαρτυρίου του στὴ δυτικὴ τέχνη¹⁴.



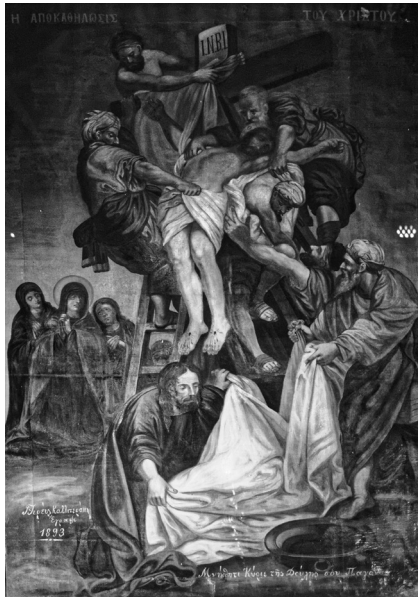
Ἐμμ. Τριπαλιτάκης,
Ἄρχων Μιχαήλ (1884). Ἐλαιογραφία.
Ἴ. Ν. Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου,
πόλη Χανίων.
Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς



Ἐμμ. Τριπαλιτάκης,
Ἅγιος Στέφανος (1884). Ἐλαιογραφία.
Ἴ. Ν. Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου,
πόλη Χανίων.
Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς

14. Βλ. τὴ σύνθεση τοῦ Annibale Carracci, Ὁ λιθοβολισμὸς τοῦ Ἁγίου Στεφάνου (1603-1604) λάδι σὲ χαλκὸ, ποὺ βρισκεται στὸ Μουσεῖο τοῦ Λούβρου.

Σημαντικός δυτικότερος άγιογράφος που δραστηριοποιήθηκε στα Χανιά ήταν ο Ίερέας Ίωάννης Γ. Καλλιτεράκης (πριν από το 1878 έως μετά από το 1924)¹⁵. Είχε Κρητική καταγωγή και διέθετε ακαδημαϊκή¹⁶ παιδεία, σπούδασε στο Σχολείο των Τεχνών¹⁷. Οι δυτικές έπιρροές στο έργο του είναι έμφανείς στη φορητή εικόνα με θέμα Άποκαθήλωση του Χριστού, (1893) που κοσμεί τον Μητροπολιτικό Ναό Εισοδίων τής Θεοτόκου Χανίων.



Ίερέας Ίω. Καλλιτεράκης, Άποκαθήλωση του Χριστού (1893).

Λάδι σέ μουσαμά.

Ί. Ν. Εισοδίων τής Θεοτόκου, πόλη Χανίων.

Φωτογραφία: Μ. Κιμωνής

15. Για βιογραφικά κι άλλα στοιχεία για τον άγιογράφο Ίερέα Καλλιτεράκη βλ. Γραϊκος, *ό.π.*, σ. 574.

16. *Αυτόθι*, σσ. 275, 547. Στη διδακτορική του διατριβή ό Ν. Γραϊκος κατατάσσει τον Ίερέα Ίω. Καλλιτεράκη στην ομάδα των «Ακαδημαϊκών άγιογράφων που ζωγραφίζουν δυτικότερα, χρησιμοποιούν όμως παράλληλα και κάποια –όχι πολλά– “λαϊκά” στοιχεία».

17. Για βιογραφικά στοιχεία για τον άγιογράφο Ίερέα Ίω. Καλλιτεράκη βλ. Άλεβίζου, *ό.π.*, σ. 103, (όποσ. 83, 84). «Ο Ίω. Καλλιτεράκης διετέλεσε αντιπρόεδρος των “Έν Έλλάδι Έλλήνων Καλλιτεχνών Άγιογράφων” τó 1912».

Για τὴ σύνθεση αὐτὴ ὁ Καλλιτεράκης χρησιμοποίησε ὡς πρότυπο τὴν ὁμόθεμη ἐλαιογραφία τοῦ Γάλλου ζωγράφου Jean-Baptiste Jouvenet *La déposition de la croix*¹⁸, σὲ Μπαρόκ ὕφος, ποὺ εἰκονίζει τὴ σκηνὴ τῆς καταβιβάσεως τοῦ ἄψυχου σώματος του Ἰησοῦ ἀπὸ τὸν Σταυρό. Στὶς πολυπρόσωπες σκηνές καὶ τῶν δύο συνθέσεων, μὲ ὁμίλους ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τοῦ Σταυροῦ, κυριαρχεῖ τὸ στοιχεῖο τῆς θλίψεως καὶ τοῦ θρήνου. Πάνω καὶ κάτω ἀπὸ τὸν Σταυρὸ εἰκονίζεται ἡ ἔντονη προσπάθεια τῶν μαθητῶν νὰ ἀνακρατήσουν τὸ γερμένο κεφάλι καὶ τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ.

Ἄξονας τῆς σύνθεσης τοῦ Καλλιτεράκη ἀποτελεῖ ἡ μορφὴ τοῦ Κυρίου ποὺ μόλις ἔχει ἀποκαθλωθεῖ καὶ ἀποδίδεται μὲ ὅλο τὸ βάρος ἐνὸς ἄψυχου σώματος. Ὅμως ἡ κεφαλὴ τοῦ Χριστοῦ ἀπεικονίζεται νὰ γέρνει πρὸς στὰ δεξιὰ, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν παράσταση τοῦ Jouvenet. Ἡ Παναγία καὶ οἱ μυροφόρες παρουσιάζονται στὰ ἀριστερὰ τῆς σύνθεσης, ὅπως συμβαίνει συχνὰ στὴ μεταβυζαντινὴ εἰκονογραφία¹⁹. Ἐντυπωσιάζει τὸ δραματικὸ στοιχεῖο τῆς σύνθεσης καὶ ἡ ἔνταση στὶς κινήσεις τῶν μορφῶν. Ὁ ἀγιογράφος ἐπιμελεῖται μὲ λεπτομέρεια τὸ σχέδιο καὶ δίδει ἔμφαση στὴ σκιαγραφία καὶ τὴ χρῆση ζωηρῶν χρωμάτων.

Στὶς ἀρχές τοῦ 20οῦ αἰῶνα δραστηριοποιεῖται στὰ Χανιά ὁ ζωγράφος-ἀγιογράφος Ἰωάννης Ἀλιγιζάκης²⁰. Γεννήθηκε στὰ Χανιά τὸ 1866. Μαθήτευσε ἀρχικὰ κοντὰ στὸν Βεβελάκη καὶ σπούδασε στὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν²¹. Στὸ πλούσιο ἀγιογραφικὸ του ἔργο ἐντοπίζουμε μία γόνιμη καὶ ἐνδιαφέρουσα σύμμιξη δυτικῶν στοιχείων μὲ στοιχεῖα τῆς Βυζαντινῆς εἰκονογραφίας. Ἀντιπροσωπευτικὸ δείγμα τῆς τέχνης τοῦ Ἀλιγιζάκη εἶναι ἡ φορητὴ προσκυνηματικὴ εἰκόνα *Μήτηρ Θεοῦ* (1921)

18. Βλ. Γραϊκος, *ὁ.π.*, σ. 547.

19. Βλ. τὴν εἰκόνα τῆς *Ἀποκαθλώσεως* τοῦ Στυλιανοῦ Σταυράκη, ἔργο τοῦ 18ου αἰῶνα, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη.

20. Για βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν ἀγιογράφο Ἰω. Ἀλιγιζάκη βλ. Μ. Γρηγοράκης, «Τὰ Χανιά καὶ οἱ εἰκαστικοὶ δημιουργοὶ τους», περ. ἔκδοση *Προβολή*, ἔφημ. «Χανιώτικα Νέα», 1999, σσ. 25-39. «Ὁ Ἰωάννης Ἀλιγιζάκης γεννήθηκε τὸ 1866 καὶ σπούδασε στὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν. Δίδαξε σὲ διάφορα σχολεῖα τῆς Μέσης Ἐκπαίδευσης στὴν Κρήτη καὶ στὴν Ἀθήνα. Ἀσχολήθηκε περισσότερο μὲ τὴν ἀγιογραφία».

21. Για βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν ἀγιογράφο Ἰω. Ἀλιγιζάκη βλ. Ἀλεβίζου, *ὁ.π.*, σ. 104: «Ἔργα τοῦ Ἀλιγιζάκη ἀπαντοῦν ἀπὸ τὸ 1886 καὶ ὡς τὸ 1940 σὲ διάφορους ναοὺς στὰ Χανιά».

ποὺ κοσμεῖ τὸν Ἱερὸ Ναὸ Εὐαγγελίστριας τῆς πόλεως τῶν Χανίων καὶ φέρει τὴν ὑπογραφή του.



Ἰω. Ἀλιγιζάκης, *Μήτηρ Θεοῦ* (1921). Λάδι σὲ ξύλο.
Ἱ. Ν. Εὐαγγελίστριας, πόλη Χανίων.
Φωτογραφία: Μ. Κιμωνῆς

Στὴ μεγάλων διαστάσεων εἰκόνα τῆς Παναγίας, ὁ Ἀλιγιζάκης ἀκολουθεῖ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς βρεφοκρατούσας. Ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται ἔνθρονη, νὰ κρατάει μὲ ἀβρότητα τὸν μικρὸ Χριστὸ στὴν ἀγκαλιά της, ἐνῶ τὸ βλέμμα της εἶναι στραμμένο πρὸς τὸν προσκυνητή. Φορᾷ πράσινο χιτῶνα καὶ ρόδινο μαφόριο. Λιτὸ φωτοστέφανο στολίζει διακριτικὰ τὸ πρόσωπό της. Ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται μὲ βλέμμα μειλίχιο καὶ φωτοστέφανο ποὺ ἀκτινοβολεῖ. Στὸ ἀριστερό του χέρι κρατεῖ κλειστὸ εἰλητᾶριο ποὺ λειτουργεῖ ἀλληγορικὰ ὡς σύμβολο τῆς εἰδικῆς του ἀποστολῆς. Τὸ δεξιὸ του χέρι βρίσκεται στὴ συνήθη στάση τῆς εὐλογίας.

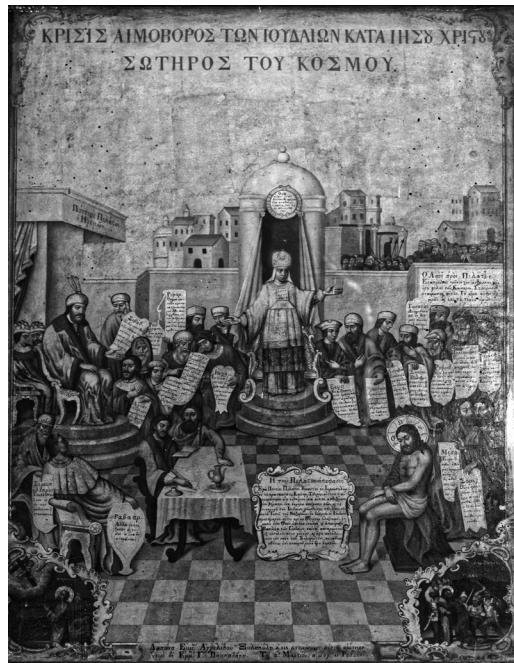
Ἡ δυτική ἐπίδραση ἐντοπίζεται στή συνολική φυσιοκρατική ἀπόδοση τῶν ἱερῶν προσώπων πού ἀπεικονίζονται μὲ ἔντονο ρεαλισμὸ καὶ πλάθονται μὲ ἀνοιχτόχρωμους προπλασμούς. Μία ἀκόμη δυτική ἐπιρροή ἐντοπίζουμε στήν ἀπόδοση τοῦ ρόδινου μαφορίου τῆς Παναγίας, σὲ μαλακὴ καὶ ὄχι σχηματοποιημένη πτυχολογία. Τὸ μαφόριο ἐμφανίζεται ἀνοιχτὸ στὸ ὕψος τοῦ λαιμοῦ, ἐπιτρέποντας νὰ φανεῖ πράσινος ἐσωτερικὸς χιτώνας, μὲ διακοσμητικὸ χρυσὸ μοτίβο στὸ ὕψος τοῦ λαιμοῦ. Ἀντιθέτως, στή βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ παράδοση, τὸ ἐξωτερικὸ ἔνδυμα τῆς Παναγίας ἀπεικονίζεται αὐστηρῶς κλειστό.

Καὶ τεχνοτροπικὰ ὁ Ἀλιγιζάκης ἀκολουθεῖ τὴ δυτικὴ προσέγγιση. Δουλεύει μὲ λάδι ἀντὶ τῆς παραδοσιακῆς τεχνικῆς τῆς αὐγοτέμπερας, χρησιμοποιοῦν ζωηρὰ χρώματα καὶ ἐπιμελεῖται τὸν σκιοφωτισμὸ πού συμβάλλει καθοριστικὰ στή φυσιοκρατικὴ-ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν.

Σημαντικὸς δυτικὸς τρόπος ἀκαδημαϊκὸς ζωγράφος-ἀγιογράφος στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα ἦταν καὶ ὁ Ἐμμανουήλ Παπαδάκης. Ἡ φορητὴ εἰκόνα *Κρίσις αἱμοβόρος κατὰ Ἰησοῦ Χριστοῦ Σωτῆρος τοῦ κόσμου* (1903), στὸν Μητροπολιτικὸ Ναὸ Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου Χανίων, ἀποτελεῖ ἓνα ἐντυπωσιακὸ δείγμα τῆς τέχνης του, πού συνδυάζει τὴ λαϊκότερη ἔκφραση μὲ τὶς δυτικὲς ἐπιρροές. Γιὰ τὴ σύνθεση αὐτὴ ὁ Ἐμμ. Παπαδάκης εἶχε ὡς πρότυπο μίαν χαλκογραφία τοῦ 18οῦ αἰῶνα, μὲ θέμα τὴ *Δίκη τοῦ Χριστοῦ*²².

Στὴ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Ἐμμ. Παπαδάκη ἀπεικονίζεται ὁ Πόντιος Πιλάτος καὶ ὁ Καϊάφας ἐπὶ θρόνου. Ὁ Χριστὸς στὰ δεξιὰ τῆς παράστασης βρίσκεται στὸ ἐδώλιο τοῦ κατηγορουμένου. Ὁ ζωγραφικὸς χῶρος ἀποδίδεται μὲ προοπτικὴ καὶ ἀποκτᾷ σκηνογραφικὴ διάσταση, μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων τῆς σύνθεσης. Στὴ σκηνὴ παρευρίσκεται καὶ ὁ λαὸς τῶν Ἰουδαίων πού παρακολουθεῖ τὴ δίκη ἀπὸ τὸν ἐξώστη, ἐνῶ οἱ δικαστὲς ἔχουν ἀναγράψει σὲ ἀνοιχτὰ εἰλητάρια τὶς ἀποφάσεις τους γιὰ τὸν κατηγορούμενο. Νατουραλισμὸς καὶ ἰδεαλισμὸς συνυφαίνονται μοναδικὰ στὸ ἔργο τοῦ Ἐμμ. Παπαδάκη πού ἀποδίδει τὶς μορφὲς μὲ ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες, σὲ μίαν παράσταση πού πλημμυρίζει ἀπὸ ἔντονα χρώματα καὶ λάμψη.

22. Βλ. τὴ χαλκογραφία μὲ θέμα: *The bloody sentence of the Jews against Jesus Christ the Saviour of the World* (1760-1775), British Museum.



Έμμ. Παπαδάκης, Κρίσις αίμοβόρος κατά Ίησοῦ Χριστοῦ
Σωτήρος τοῦ κόσμου (1903). Λάδι σὲ ξύλο.
Μητροπολιτικὸς Ναὸς Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου, πόλη Χανίων.
Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς

Ἡ ἐπιρροή τῆς Ναζαρηνῆς τέχνης σὲ ζωγράφους θρησκευτικῶν εἰκόνων στὰ Χανιά

Τὸ κίνημα τῶν Ναζαρηνῶν, τὸ ὁποῖο ὑπῆρξε τὸ κυριώτερο θρησκευτικό καλλιτεχνικὸ κίνημα ποὺ ἀναδύθηκε τὸν 19ο αἰῶνα στὴ δυτικὴ Εὐρώπη, σημάδεψε τὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ὁλόκληρου τοῦ χριστιανικοῦ κόσμου²³. Στὴν Ἑλλάδα ἡ Ναζαρηνὴ τεχνοτροπία ἐπεβλήθη τρόπον τινὰ ἀπὸ τὴν πολιτικὴ ἡγεσία τοῦ Ὄθωνα καὶ τῶν Βαυαρῶν, στὸ πλαίσιο τῆς ἐκκοσμίκευσης τῆς θρησκευτικῆς τέχνης²⁴ καὶ τῆς

23. Βλ. Γραϊκος, ὅ.π., σ. 225.

24. Εὐγενία Δρακοπούλου, «Ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ στὸν Ἑλληνικὸ κόσμον ἀνάμεσα στὸ Βυζάντιο καὶ στὴ Δύση», *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*

γενικώτερης προσπάθειας εξευρωπαϊσμού του νεοσύστατου Έλληνικού Κράτους²⁵. Η Ναζαρηνή θρησκευτική ζωγραφική έπηρέασε τους Κρήτες άγιογράφους²⁶. Και όπως ήταν φυσικό, ή συμπόρευση τής αυτόχθονης άγιογραφίας με τή δυτικότροπη Ναζαρηνή τέχνη συνετέλεσε στην περαιτέρω απομάκρυνση και διαφοροποίησή της από την παραδοσιακή βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση και εικονογραφία.

Η στροφή προς τις νεοαναγεννησιακές αντίληψεις ενισχύθηκε από τή μαθητεία πολλών γηγενών ζωγράφων-άγιογράφων στο Άγιον Όρος, κατά τις τρεις κυρίως πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Στην τέχνη του Άγιου Όρους, οι εικονογραφικοί τύποι και ή χρωματική κλίμακα είχαν έπηρεασθεί από τή Ναζαρηνή ζωγραφική²⁷ και τή δυτικότροπη ρωσική τέχνη.

Χανιώτες άγιογράφοι που άκολούθησαν τὸ δυτικότροπο μονοπάτι τῶν Ναζαρηνῶν ἦσαν –μεταξὺ ἄλλων– ὁ Ξενοφῶν Παπαγγελάκης, ὁ Μιχαὴλ Παπαδάκης, ὁ Μανῶλης Θεοδωσάκης, ὁ Νικόλαος Βλαχάκης, ὁ Στυλιανὸς Περράκης καὶ ὁ Γεώργιος Πολάκης. Στὸ ἔργο τους υἱοθέτησαν τὴν ἀκαδημαϊκὴ προσέγγιση, στὸ πλαίσιο τῆς λεγόμενης «βελτίωσης καὶ διόρθωσης» τῆς βυζαντινῆς τέχνης, σύμφωνα με τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς τους. Δημιούργησαν μία κλασικίζουσα τέχνη ποὺ κατάφερε νὰ γίνεῖ ἰδιαίτερος ἀγαπητὴ στους πιστοὺς. Ἡ λεγόμενη «Ναζαρηνίζουσα» θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ἀφ' ἑνὸς διατηροῦσε τὴν ἱεροπρέπεια τῆς βυζαντινῆς τέχνης, καὶ ἀφ' ἑτέρου ἐπεδίωκε τὴν τεχνικὴ τελειότητα, τὴ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση (με τὸ χαρακτηριστικὸ «γλυκερὸ» πλάσιμο τῶν μορφῶν), τὴν ἐφαρμογὴ τῆς προοπτικῆς καὶ τῶν ἀρχῶν δομῆς ποὺ καθιέρωσε ἡ Ἀναγέννηση. Τεχνοτροπικὰ ἔκαναν χρῆση τῆς ἐλαιογραφίας καὶ ἔδιδαν ἔμφαση στὴ σκιαγραφία καὶ τὴ χρωματικὴ ποικιλία.

33 (2012), σσ. 433-434 (<https://ejournals.epublishing.ekt.gr/index.php/deltion/article/viewFile/5564/5308>).

25. Βλ. *Ἡ Ναζαρινὴ σκέψη καὶ ἡ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὸν Καποδίστρια ὡς τὸν Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο*, Κατάλογος ἔκθεσης, Ἐθνικὴ Πινακοθήκη-Μουσεῖο Ἀλεξάνδρου Σούτσου, ΕΠΜΑΣ, Ἀθήνα 1978. Εἰσαγωγικὴ σημείωση. «Ἡ τρισδιάστατη ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ καὶ ἡ ναζαρινὴ σκέψη ἡ ὁποία τὴν ἐνέπνεε ὑπῆρξε μία ἀδιαφιλονίκητη πραγματικότητα».

26. Βλ. Ἀλεβίζου, ὁ.π., σ. 210.

27. Βλ. Εὐθυμία Γεωργιάδου-Κουντουρά, *Θρησκευτικὰ θέματα στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ, 1900-1940*, διδακτορικὴ διατριβή, Θεσσαλονίκη, 1984, σ. 24. Βλ. ἐπίσης Ἀλεβίζου, ὁ.π., σ. 60.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, δραστηριοποιείται στα Χανιά ο ακαδημαϊκός ζωγράφος Ξενοφών Παπαγγελάκης²⁸, με καταγωγή από τα Χανιά. Έργα του συναντάμε σε πολλούς Ναούς της πόλης και του νομού Χανίων αλλά και εκτός Κρήτης²⁹. Αντιπροσωπευτικό δείγμα της τέχνης του αποτελεί η φορητή εικόνα του Άγιου Μηνᾶ, (1893) που κοσμεί τὸν Μητροπολιτικὸ Ναὸ Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου Χανίων και φέρει τὴν ὑπογραφή του. Στὸ ἔργο του συνυφαίνονται μὲ γόνιμο τρόπο στοιχεῖα τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας και τῆς Ναζαρηνῆς τέχνης.



Ξ. Παπαγγελάκης, Ὁ Ἅγιος Μηνᾶς (1893). Ἐλαιογραφία.
Μητροπολιτικὸς Ναὸς Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου, πόλη Χανίων.
Φωτογραφία: Μ. Κιμωνῆς

28. Βλ. Γραϊκος, *ὁ.π.*, σ. 275. Στὴ διδακτορική του διατριβὴ ὁ Ν. Γραϊκος κατατάσσει τὸν Ξενοφῶντα Παπαγγελάκη στὴν ὁμάδα τῶν ἀκαδημαϊκῶν ζωγράφων πὸν χρησιμοποιοῦν παράλληλα και στοιχεῖα τῆς αὐτόχθονης λαϊκῆς τέχνης. Στὴν ἴδια ὁμάδα κατατάσσει και τοὺς ἀγιογράφους Μιχαὴλ Παπαδάκη, και ἱερέα Ἰωάννη Καλλιτεράκη.

29. Γιὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν ἀγιογράφο Ξ. Παπαγγελάκη βλ. Γραϊκος, *ὁ.π.*, σ. 548.

Ακολουθώντας τὰ εικονιστικά πρότυπα τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως, ὁ Παπαγγελάκης παρουσιάζει τὸν Ἅγιο Μηνᾶ ἔφιππο, ἐνδεδυμένο μὲ στρατιωτικὴ ἐνδυμασία, νὰ κρατεῖ μακρὸ δόρυ στὸ δεξιὸ του χέρι. Ὡστόσο εἶναι ἐμφανῆς ἡ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῆς μορφῆς καὶ τὸ χαρακτηριστικὸ «γλυκερὸ πλάσιμο»³⁰ τῆς Ναζαρηνῆς τεχνοτροπίας. Νατουραλιστικὴ εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ τοπίου, μὲ βουνὰ καὶ δένδρα νὰ πλαισιώνουν τὴ σύνθεση. Χρησιμοποιοῦνται ζωηρὰ καὶ φωτεινὰ χρώματα, στὸ πλαίσιο μιᾶς τέχνης μὲ ρητορικὴ διάσταση καὶ διδακτικὴ στόχευση.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα, ἀξιόλογος ζωγράφος-ἀγιογράφος ἦταν ὁ Χανιώτης Μιχαὴλ Παπαδάκης (1863-1930).



Μ. Παπαδάκης, Ἡ Ἁγία Σοφία, Ἀγάπη, Πίστη, Ἐλπίς (1922). Λάδι σὲ ξύλο.
Ἰ. Ν. Εὐαγγελίστριας.
Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς



Μ. Παπαδάκης, Ἁγία Βαρβάρα (1923).
Λάδι σὲ ξύλο.
Ἰ. Ν. Μαρίας Μαγδαληνῆς.
Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς

30. Βλ. Γραϊκος, ὁ.π., σ. 275. «Ἡ τέχνη τοῦ Παπαγγελάκη βρίσκεται στὸν ἀπόηχο τῆς τέχνης παλαιότερων ἀγιογράφων ὅπως τοῦ Ἀ. Βεβελάκη. Ὅμως ἐνδιαφέρεται περισσότερο γιὰ νεωτερισμούς. Ἄφ' ἑνός, ἀντλεῖ τὰ εἰκονογραφικὰ του πρότυπα ἀπὸ τὴν παράδοση. Ἄφ' ἑτέρου ὅμως, στὴν τελικὴ πραγμάτευση, οἱ μορφές του εἶναι γλυκερὲς καὶ οἱ μορφοπλαστικὲς του ἰκανότητες ἀναμειγνύονται μὲ λαϊκὰ στοιχεῖα».

Άνιψιός του Ξενοφώντα Παπαγγελάκη, ο Μιχαήλ Παπαδάκης μαθήτευσε αρχικά στον θείο του³¹. Φοίτησε στη συνέχεια στο Σχολείο των Τεχνών με δάσκαλο τον Νικηφόρο Λύτρα, ἄν και δὲν ἀποφοίτησε³². Ἔργα του συναντοῦμε σὲ πολλοὺς Ναοὺς τῆς πόλης καὶ τοῦ Νομοῦ Χανίων.

Στὴν παροῦσα μελέτη παρουσιάζονται δύο μεγάλου μεγέθους φορητὲς εἰκόνες τοῦ Μιχαήλ Παπαδάκη: Ἡ Ἁγία Σοφία, Ἀγάπη, Πίστη, Ἐλπίς ἀπὸ τὸν Ἱ. Ν. Εὐαγγελιστρίας καὶ Ἡ Ἁγία Βαρβάρα ἀπὸ τὸν Ἱ. Ν. Ἀγίας Μαγδαληνῆς στὴν πόλη τῶν Χανίων. Τὰ ἔργα στὰ ὁποῖα συνυφαίνεται μοναδικὰ ὁ ναζαρηνινὸς κλασικισμὸς, ὁ ρομαντικὸς συναισθηματισμὸς καὶ ὁ ἰδεαλισμὸς³³ ἀποτελοῦν ἀντιπροσωπευτικὸ δείγμα τῆς τέχνης τοῦ ἀγιογράφου. Εἰδικώτερα, οἱ μορφές του ἀποδίδονται φυσιοκρατικά, σύμφωνα μὲ τὸ νεοαναγεννησιακὸ στυλ, καὶ φέρουν ἔντονο τὸ στοιχεῖο τῆς ἐξειδανίκευσης, καθὼς παραπέμπουν σὲ ἕναν ἄνωτερο, πνευματικὸ, ἰδεαλιστικὸ κόσμο.

Σημαντικὸς ἀγιογράφος γιὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ ἦταν ὁ Νικόλαος Βλαχάκης, μὲ καταγωγή ἀπὸ τὰ Χανιά. Γεννήθηκε τὸ 1870, σπούδασε ἀγιογραφία στὸ Ἅγιο Ὅρος ἐπὶ πέντε ἔτη καὶ ἔλαβε μέρος στὴν ἔκθεση τοῦ 1900 στὰ Χανιά, ἀποσπώντας ἐπαινετικὲς κριτικὲς³⁴. Ἀντιπροσωπευτικὸ δείγμα τῆς τέχνης του εἶναι ἡ φορητὴ εἰκόνα *Εὐαγγελισμὸς* (1910) ποὺ κοσμεῖ τὸν Ἱ. Ν. Εὐαγγελιστρίας τῆς πόλεως τῶν Χανίων καὶ φέρει τὴν ὑπογραφή του. Στὴν εἰκόνα ἀναγράφεται: «Πρέσβευε Ἄειπάρθενε Δέσποινα ὑπὲρ τῶν δούλων σου Μιχαήλ καὶ Ἄννης».

Στὴ σύνθεση τοῦ Βλαχάκη ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἐξειδανικευμένη εἰκονιστικὴ ἐκδοχὴ τῆς Παναγίας καὶ τοῦ Ἀρχαγγέλου, ποὺ ἀποδίδονται φυσιοκρατικά. Ἐντυπωσιάζει ἰδιαιτέρως ἡ κοσμικὴ ὠραιότητα τῶν μορφῶν καὶ ἡ νεανικὴ ἀπόδοση τῶν προσώπων τους, μὲ λεπτὰ καὶ εὐγενικὰ χαρακτηριστικά. Ἐντυπωσιακὴ καὶ ἡ πλαστικότητά στὴν κίνηση τοῦ Ἀρχαγγέλου. Ἡ ἀναγεννησιακὴ-τρισηπταετηπραγμα-

31. ΓΙΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΙ ἄλλα στοιχεία γιὰ τὸν Μ. Παπαδάκη βλ. Ἀλεβίζου, ὁ.π., σ. 106.

32. Βλ. Λυδάκης, ὁ.π., σ. 323.

33. *Αὐτόθι*, σ. 323.

34. ΓΙΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΙ ἄλλα στοιχεία γιὰ τὸν ἀγιογράφο Ν. Βλαχάκη βλ. Γρηγοράκης, ὁ.π., σ. 26, καὶ Ἀλεβίζου, ὁ.π., σ. 141. «Ἀπὸ γνωστὰ ἔργα τοῦ Βλαχάκη σὲ Ναοὺς τῆς Κρήτης, πρόδηλη εἶναι ἡ υἱοθέτηση τῶν ἀντιλήψεων τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς τῶν Ναζαρηνῶν, μὲ τονισμένα τὰ στοιχεῖα ποὺ προδίδουν ἐπίδραση ἀπὸ τὸν Ἰδεαλισμὸ».

τευση τοῦ χώρου, τὸ ἐπιμελημένο σχέδιο, ἡ χρήση ζεστῶν χρωμάτων, οἱ τοπικοὶ φωτισμοὶ καὶ ἡ ἐνσωμάτωση τῶν παστὲλ στὴν ἀπόδοση τοῦ φόντου (ποὺ παύει νὰ εἶναι χρυσοῦ, σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς τὶς εἰκόνες τῆς Βυζαντινῆς παραδόσεως) ἀποτελοῦν χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης τοῦ Βλαχάκη. Τὸ πλακόστρωτο δωμάτιο στὸ ὁποῖο διαδραματίζεται ἡ σκηνὴ καὶ ἡ κόκκινη κουρτίνα προσδίδουν σκηνογραφικὴ διάσταση στὴ σύνθεση καὶ θυμίζουν ὁμόθεμα ἔργα τῆς δυτικῆς τέχνης.

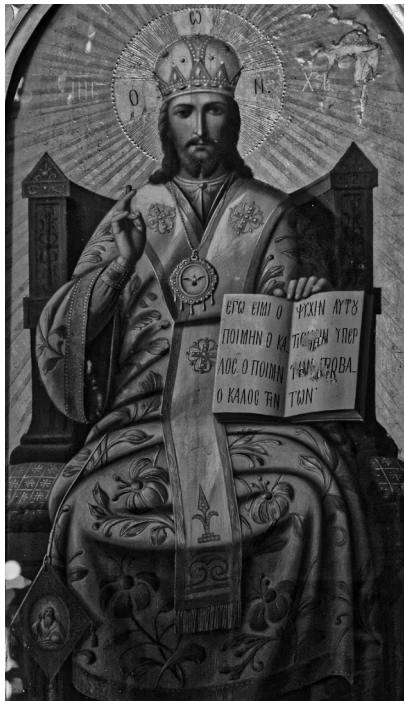


Ν. Βλαχάκης, *Εὐαγγελισμός* (1910).
Λάδι σὲ ξύλο.

Ἰ. Ν. *Εὐαγγελίστριας*, πόλη Χανίων.
Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς

Κατὰ τὴν περίοδο τοῦ Μεσοπολέμου, πλούσιο ἀγιογραφικὸ ἔργο παρουσιάζουν δύο εὐρέως γνωστοὶ Χανιώτες ἀγιογράφοι: ὁ Στυλιανὸς Περράκης καὶ ὁ Γεώργιος Πολάκης. Ἐπηρεάσθησαν ἀπὸ τὸ δυτικότερο ἀγιορείτικο ἰδίωμα τῆς ἐποχῆς τους καὶ υἱοθέτησαν στοιχεῖα ἀπὸ τὴ λεγόμενη Ρωσσοναζαρηνὴ τέχνη. Ἔργα τους κοσμοῦν πολλοὺς ναοὺς τῆς πόλεως καὶ τοῦ νομοῦ Χανίων³⁵.

Στὸν Ἱ. Ν. Εὐαγγελιστρίας τῆς πόλεως τῶν Χανίων βρίσκεται ἡ εἰκόνα Χριστὸς Μέγας Ἀρχιερέας (1927) ποὺ εἶναι τοποθετημένη στὸν



Σ. Περράκης, Χριστὸς, Μέγας Ἀρχιερέας (1927). Λάδι σὲ ξύλο.
Φορητὴ εἰκόνα τοποθετημένη στὸν δεσποτικὸ θρόνο τοῦ Ἱ. Ν. Εὐαγγελιστρίας,
πόλη Χανίων. Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς

35. Βιογραφικὰ καὶ ἄλλα στοιχεῖα γιὰ τὸν ἀγιογράφο Σ. Περράκη βλ. Ἀλεβίζου, *ὁ.π.*, σ. 213. Βλ. ἐπίσης Γρηγοράκης, *ὁ.π.*, σ. 36: «Ὁ Στ. Περράκης γεννήθηκε τὸ 1875, ἦταν γιὸς πρακτικοῦ ἀγιογράφου, δούλεψε πολὺ μὲ λάδι καὶ ἄφησε ἀρκετὸ ἔργο μ' ἓνα ἰδιότυπο συνδυασμὸ χρωμάτων. Τὸ ἔργο του ἦταν ἐπηρεασμένο πότε ἀπὸ τὴ Δύση καὶ πότε ἀπὸ τὸ Βυζάντιο. Στάθηκε γιὰ καιρὸ ἓνας πολὺ ὑπολογίσιμος δημιουργός».

δεσποτικό θρόνο. Τὸ ἔργο ἀποτελεῖ ἐξαιρετικὸ δείγμα τῆς τέχνης τοῦ Περράκη καὶ φέρει τὴν ὑπογραφή του. Ἡ ἀπόδοση τῆς ἱερῆς μορφῆς παραπέμπει στοὺς εἰκονογραφικοὺς Ναζαρηνοὺς τύπους τοῦ Χριστοῦ ὡς Μεγάλου Ἀρχιερέα, ποὺ εἶχαν εὐρέως διαδοθεῖ στὴν Κρήτη ἐκείνη τὴν ἐποχή.

Εἰδικώτερα, ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται ὀλόσωμος, ἔνθρονος, καθισμένος σὲ τρισδιάστατο ξυλόγλυπτο θρόνο, σὲ κατενώπιον στάση. Ἐνσταυροφωτοστέφανο περιβάλλει τὴν κεφαλή του. Εἶναι ἐνδεδυμένος μὲ ἀρχιερατικὰ ἄμφια, χρυσὸ σάκκο καὶ φέρει διάλιθη μίτρα. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι εὐλογεῖ καὶ μὲ τὸ ἀριστερὸ κρατεῖ Εὐαγγέλιο μὲ τὴ ρήση: «Ἐγὼ εἰμι ὁ ποιμὴν ὁ καλός. Ὁ ποιμὴν ὁ καλὸς τὴν ψυχὴν αὐτοῦ τίθησιν ὑπὲρ τῶν προβάτων»³⁶. Ἡ ἱερὴ μορφή φέρει ἔντονο τὸ στοιχεῖο τῆς ἐξιδανίκευσης. Τὰ προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικὰ ἀποδίδονται μὲ ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες. Ἡ μαλακὴ πτυχολογία τῶν ἐνδυμάτων παραπέμπει στὴ δυτικὴ τέχνη. Καὶ στὴν τεχνοτροπία του ὁ Περράκης ἀκολουθεῖ τὸ δυτικότροπο μονοπάτι τῶν Ναζαρηνῶν. Γιὰ τὴ ρεαλιστικὴ πραγμάτευση τοῦ προσώπου τοῦ Χριστοῦ, χρησιμοποιεῖται ὁ σκιοφωτισμὸς ποὺ προσδίδει στὸ σύνολο τοῦ ἔργου ἀκαδημαϊκὴ ἐπιτήδευση. Τέλος, ὁ Περράκης δουλεύει μὲ λάδι, σὲ ἀντικατάσταση τῆς αὐγοτέμπερας τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς παραδόσεως.

Γνωστὸς ἀγιογράφος κατὰ τὸν Μεσοπόλεμο, ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴ δυτικότροπη ἀγιορεϊτικὴ τέχνη³⁷, ἦταν ὁ Γεώργιος Πολάκης (1880-1951) μὲ καταγωγή ἀπὸ τὸ Κεφάλι τῶν Ἐννιᾶ Χωριῶν Κισάμου Χανίων. Σπούδασε στὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν καὶ μελέτησε τὴν ἀγιορεϊτικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς στὸ Ἅγιον Ὅρος (1900-1905)³⁸. Καλλιέργησε στὶς ἀγιογραφίες του τὸν νεοαναγεννησιακὸ τύπο καὶ κινήθηκε στὸ πλαίσιο τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ. Ὁ Ν. Γραϊκὸς κατατάσει τὸν Πολάκη στὴν κατηγορία τῶν «Ὀψιμων “ἀκαδημαϊκῶν ἀγιογράφων”» ποὺ ἀντλεῖ τὰ εἰκονογραφικὰ του πρότυπα ἀπὸ τὴ Δύση ἀλλὰ καὶ ἀπὸ γνωστὲς ἀγιορεϊτικὲς παραστάσεις³⁹.

36. *Ιω.* 10, 11.

37. Γιὰ βιογραφικὰ καὶ ἄλλα στοιχεῖα γιὰ τὸν ἀγιογράφο Γ. Πολάκη βλ. Ἀλεβίζου, *ὅ.π.*, σ. 187 (ὑποσ. 72).

38. Βλ. Λυδάκης, *ὅ.π.*, σ. 358.

39. Βλ. Γραϊκὸς, *ὅ.π.*

Ἡ εἰκονογραφικὴ ποικιλία στὸ ἔργο τοῦ Πολάκης εἶναι ἐνδεικτικὴ τῆς καλλιτεχνικῆς του δεξιότητος. Ἔργα του κοσμοῦν δεκάδες ναοὺς τῆς πόλεως καὶ τοῦ Νομοῦ Χανίων. Στὸν Ἱ. Ν. Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου Χανίων, ὁ Πολάκης ἐστόρησε τὸν Ἅγιο Ἐλευθέριο (1940), λάδι σὲ μουσαμᾶ, υἱοθετώντας τὴ φυσιοκρατικὴ, ἀκαδημαϊκὴ προσέγγιση. Ἡ μορφὴ τοῦ Ἁγίου ἀποπνέει πραότητα καὶ πνευματικότητα. Ὁ Πολάκης πραγματεύεται τὶς μορφές του μὲ ἀληθοφάνεια καὶ ρεαλισμό. Ἡ τεχνικὴ ἀριότητα, τὸ ἐπιμελημένο σχέδιο καὶ ἡ χρῆση φωτεινῶν καὶ ἀρμονικῶν συνδυασμένων χρωμάτων χαρακτηρίζουν τὸ σύνολο τοῦ ἔργου του.



Γ. Πολάκης, Ἅγιος Ἐλευθέριος (1940). Λάδι σὲ μουσαμᾶ.
 Ἱ. Ν. Εἰσοδίων, πόλη Χανίων.
 «Μνημόσυνον Ἐλευθερίου Βενιζέλου».
 Φωτογραφία: Μ. Κυμιωνῆς

Ἡ μεταστροφή τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς στὶς πηγές τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως

Ἡ στροφή ἀπὸ τὶς ἀντιλήψεις τῆς νατουραλιστικῆς τέχνης πρὸς τὰ βυζαντινὰ εἰκονιστικὰ πρότυπα ἐπιτελεῖται στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴν Κρήτη ἀπὸ τὴν δεκαετία τοῦ 1950 καὶ ἐξῆς, μὲ τὴν καταλυτικὴ παρουσία, πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτή, τοῦ Φῶτη Κόντογλου. Ὁ Κόντογλου ἀνήκει στὴ Γενιά τοῦ '30. Σπουδαῖοι καλλιτέχνες αὐτῆς τῆς γενιάς, ὅπως ὁ Τσαρούχης κι ὁ Ἐγγονόπουλος, μαθήτευσαν σὲ αὐτόν. Ἡ μεταστροφή αὐτὴ συνοδεύθηκε καὶ ἀπὸ τὴν ἐπιστροφή στὴν τεχνικὴ τῆς αὐγοτέμπερας ποὺ ἀντικατέστησε τὴν τεχνικὴ τῆς ἐλαιογραφίας.

Ὁ Κόντογλου θεωροῦσε τὰ ἰδεώδη τῆς βυζαντινολαϊκῆς τέχνης σὰν μοναδική «προϋπόθεση μιᾶς ἐλληνοπρεποῦς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης⁴⁰». Στὴν ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ συνέχισε τὴ μεταβυζαντινὴ παράδοση καὶ δημιούργησε, μαζὶ μὲ τοὺς μαθητές του, μεγάλο ἀριθμὸ εἰκόνων. Δεσποτικὲς εἰκόνες τοῦ Φ. Κόντογλου κοσμοῦν ναοὺς τῆς πόλεως τοῦ Ρεθύμνου⁴¹. Εἰκόνες του συναντοῦμε καὶ στὰ Χανιά, στὸν Ἱ. Ν. Ἀγίας Μαρίας Μαγδαληνῆς. Εἰδικώτερα, τέσσερις δεσποτικὲς εἰκόνες τοῦ Ναοῦ τῆς Ἀγίας Μαρίας Μαγδαληνῆς φέρουν τὴν ὑπογραφή τοῦ Κόντογλου. Συγκεκριμένα στὰ διάχωρα τοῦ τέμπλου τοῦ ναοῦ ἐνσωματώνονται οἱ φορητὲς εἰκόνες: *Ἰησοῦς Χριστός, Μήτηρ Θεοῦ, Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος καὶ Ἡ Ἁγία Μαρία ἡ Μαγδαληνή*, ὅλες φιλοτεχνημένες τὸ 1955.

Ὅπως χαρακτηριστικὰ δήλωσε ὁ ἐφημέριος τοῦ Ναοῦ π. Νικόλαος Πατσουράκης σὲ συνέντευξη ποὺ παρεχώρησε γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς δημοσίευσης: «Ἡ πριγκηπικὴ οἰκογένεια καὶ ὁ πρίγκηπας Γεώργιος θέλησαν νὰ προσφέρουν ὅ,τι καλύτερο ὑπῆρχε ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ γιὰ τὴν ἀγιογράφηση τοῦ Ναοῦ καὶ γι' αὐτὸ ἀπευθύνθηκαν στὸν Κόντογλου. Μάλιστα, ἡ εἰκόνα τῆς Ἀγίας Μαρίας τῆς Μαγδαληνῆς φιλοτεχνήθηκε “Εἰς μνήμην Μαρίας, Βασιλόπαιδος”». Πρόκειται γιὰ τὴν ἀδελφὴ τοῦ

40. Βλ. Λυδάκης, *ὁ.π.*, σ. 187.

41. Βλ. τὴν εἰσήγηση τοῦ Μητροπολίτου Ρεθύμνης καὶ Αὐλοποτάμου κ. Εὐγενίου, «Οἱ Εἰκόνες τοῦ Φωτίου Κόντογλου σὲ Ναοὺς τῆς πόλεως τοῦ Ρεθύμνου», <http://www.imra.gr/files/src/pdf/eisigisi.rethymnis.evgeniou.imerida.kontoglou.pdf>.

Πρίγκηπα Γεωργίου Μαρία, σύζυγο του Μεγάλου Δούκα της Ρωσίας Γεωργίου Μιχαήλοβιτς.

Στὸ πλαίσιο τῆς παρούσας μελέτης, ἐπιχειρεῖται γιὰ πρώτη φορὰ στὴ βιβλιογραφία μίᾳ αἰσθητικῇ ἀποτίμηση τῶν μονοπρόσωπων εἰκόνων τοῦ Κόντογλου ποὺ κοσμοῦν τὸν Ἱ. Ν. Ἁγίας Μαρίας Μαγδαληνῆς τῆς πόλεως τῶν Χανίων. Οἱ εἰκόνες ἀκολουθοῦν τὴν οἰκεία ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς καὶ μεταβυζαντινοὺς χρόνους εἰκονογραφικὴ παράδοση καὶ ἀνήκουν σὲ γνωστοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους. Οἱ ἱερῆς μορφῆς φέρουν φωτοστέφανο καὶ ἀποπνέουν μίᾳ ἰδιαιτέρως καταναυκτικῇ αἰσθησῆ. Εἰκονίζονται ὀλόσωμες, σχεδὸν στατικές-μνημειακές, σὲ στάση δυναμικῆς μετωπικότητος ἢ μὲ ἐλαφρὰ κίνηση ποὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὸ πρόταγμα τοῦ ἐνὸς ποδιοῦ. Τὸ βλέμμα τους εἶναι στραμμένο πρὸς τοὺς πιστοὺς, σὰν νὰ συνομιλοῦν μαζί τους.

Ἡ εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ ἐπιγράφεται *Χριστὸς ὁ Ζωοδότης*. Ὁ Κόντογλου ἀκολουθεῖ τὸν εἰκονογραφικὸν τύπον τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος. Ὁ Χριστὸς ἀπεικονίζεται σὲ προτομή, ὄρθιος, ὀλόσωμος, μὲ βαθὺ καὶ ἔντονο βλέμμα. Ἡ μορφή του πλάθεται μὲ σκουρόχρωμους προπλάσμούς. Φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Τὰ φρύδια του εἶναι λεπτὰ καὶ τοξωτά, τὰ μάτια του ἀμυγδαλωτά, ἐνῶ στὸ ἐκφραζόμενον ἦθος του διακρίνεται μίᾳ ἀδιόρατη θλίψη. Μὲ λεπτομέρεια ἀποδίδεται ἡ κόμη καὶ ἡ διχαλωτὴ γενειάδα. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι μπροστὰ στὸ στήθος εὐλογεῖ, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κρατεῖ ἀνοικτὸ ἐνεπίγραφο Εὐαγγέλιο, μὲ τὴν ῥῆση: «*Ἐγὼ εἰμι τὸ φῶς τοῦ κόσμου· ὁ ἀκολουθῶν ἐμοὶ οὐ μὴ περιπατήσῃ ἐν τῇ σκοτίᾳ, ἀλλ' ἔξει τὸ φῶς τῆς ζωῆς*»⁴².

Ἡ εἰκόνα τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου εἶναι τοποθετημένη δίπλα στὴν εἰκόνα τοῦ Χριστοῦ. Ὁ Κόντογλου ἀκολουθεῖ τὸν γνωστὸ εἰκονογραφικὸν τύπον⁴³ καὶ παρουσιάζει τὸν Ἅγιο νὰ κρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀνοικτὸ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «*Μετανοεῖτε ἡγγικε γὰρ ἡ Βασιλεία τῶν Οὐρανῶν*», ἐνῶ τὸ δεξιὸ του χέρι βρίσκεται σὲ στάση εὐλογίας. Ὁ Ἅγιος ἀπεικονίζεται ὀλόσωμος, ὄρθιος, σὲ στροφὴ τριῶν τετάρτων πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ ἱεροῦ Βήματος. Τὰ πόδια του εἶναι ἐλαφρῶς λυγισμένα, σὰν νὰ κάνουν ἕναν μικρὸ βηματισμό,

42. Ἰω. 8, 12.

43. Γιὰ τοὺς εἰκονογραφικοὺς τύπους τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου καὶ τῶν διαφόρων προσώπων στὴ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ βλ. Βολουδάκη, ὁ.π., κεφ. VII.

δημιουργώντας την αίσθηση της ελαφρᾶς κίνησης. Τὸ βλέμμα του ἀποπνέει ἡρεμία, ἔνταση κι αὐστηρότητα. Τὸ ἐσωτερικό του ἔνδυμα εἶναι τρίχινη προβιά καὶ τὸ ἐξωτερικό πρασινόχρωμο ἱμάτιο. Τὰ μαλλιά καὶ τὰ γένια του εἶναι μακριὰ καὶ ἀτημέλητα, τὸ δέριμα του μελαμψό, στοιχεῖα ἐνδεικτικὰ τῆς σκληρῆς ἀσκητικῆς ζωῆς του. Τονίζονται ἔντονα οἱ ρυτίδες, εἰδικώτερα στὸ μέτωπο, μὲ κοφτὲς τεμνόμενες γραμμές.

Στὴν εἰκόνα *Μήτηρ Θεοῦ* ἀπεικονίζεται ἡ Θεοτόκος στὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς Ὁδηγήτριας Βρεφοκρατούσας⁴⁴, ὄρθια, ὀλόσωμη καὶ ἐλαφρῶς στραμμένη ἀριστερὰ πρὸς τὴν πλευρὰ τοῦ ἱεροῦ Βήματος. Κρατεῖ στὴν ἀγκαλιά της τὸν Χριστὸ μὲ τὸ ἀριστερό της χέρι, ἐνῶ τὸ δεξιὸ της βρισκεται μπροστὰ στὸ στήθος, σὲ στάση δεήσεως. Ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται ἱερατικῆ, αὐστηρή, ἀλλὰ καὶ παράλληλα ἀνθρώπινη, σεβάσμιμα καὶ ταπεινῆ, μὲ νεανικὸ πρόσωπο καὶ εὐγενικὰ χαρακτηριστικά. Ὁ Χριστὸς στὴ μητρικὴ ἀγκαλιά κρατεῖ κλειστὸ εἰλητάριο ποῦ παραπέμπει στὴν εἰδική Του ἀποστολή γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ κόσμου.

Ἡ μυροφόρος καὶ ἰσαπόστολος *Ἁγία Μαρία ἡ Μαγδαληνὴ* ἀπεικονίζεται σὲ μετωπικὴ στάση. Ἡ εἰκόνα της εἶναι εἶναι τοποθετημένη δίπλα στὴν εἰκόνα τῆς Θεοτόκου. Ὁ Κόντογλου ἀκολουθεῖ τὸν συνήθη εἰκονογραφικὸ τύπο σύμφωνα μὲ τὸν ὁποῖον ἡ Ἁγία κρατᾶει σταυρό, ὡς σύμβολο τῆς νίκης ἐπὶ τοῦ θανάτου καὶ ὡς σύμβολο τοῦ κηρύγματος τῆς Ἀναστάσεως σὲ ἐκείνους ποῦ εἶναι στὸν Ἄδη⁴⁵. Τὸ νεανικὸ της πρόσωπο περιβάλλεται ἀπὸ φωτοστέφανο. Ἡ μορφή της ἀποπνέει πνευματικότητα καὶ γλυκύτητα.

Ἡ καταναυκτικὴ αἴσθηση ποῦ ἀποπνέουν οἱ εἰκόνες τοῦ Κόντογλου εἶναι ἀποτέλεσμα τοῦ ζωγραφικοῦ πλασίματος τῶν ἱερῶν μορφῶν καὶ εἰδικώτερα τῆς προσεγμένης, τῆς ὁμαλῆς διαβάθμισης τῶν χρωμάτων. Τεχνοτροπικὰ ὁ Κόντογλου πλάθει τὰ σάρκινα μέρη μὲ σκούρους προπλασμούς⁴⁶, μὲ ἀλλεπάλληλα σαρκώματα, ἐνῶ μὲ λευκὲς ψιμυθιές

44. Γιὰ τὸν συμβολισμό τοῦ εἰκονογραφικοῦ τύπου τῆς Παναγίας Βρεφοκρατούσας βλ. Στ. Μαδεράκης, «Ἡ Παναγία στὴ Βυζαντινὴ τέχνη», ἄρθρο ποῦ δημοσιεύθηκε στὴν ἔκδοση «Ὁ γλυκασμὸς τῶν Ἀγγέλων», *Πεμπτούσια* (15 Αὐγούστου 2015), <https://www.pemptousia.gr/2015/08/54573/>.

45. Βλ. Μαγδαληνὴ Τσιτσιπάτη, *Ἡ παρουσία τῆς Μαρίας τῆς Μαγδαληνῆς στὸν ἑλλαδικὸ χῶρο*, Διπλωματικὴ Ἔργασία, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεολογικὴ Σχολή, 2017, σ. 183 (ὕποσ. 183).

46. Γιὰ τὴν κωδικοποίηση τῶν στοιχείων τῆς Βυζαντινῆς Ἀγιογραφίας καὶ εἰδικώτερα

φωτίζει μόνο κάποια μέρη του προσώπου, ενώ άλλα μένουν σκιασμένα. Στη φωτομορφοποιητική βυζαντινή τεχνοτροπία, οι άλλοτε απλήρες στρώσεις ανοίγουν σταδιακά σε ανοικτότερους τόνους, με την προσθήκη άσπρου χρώματος. Τα ιμάτια παρουσιάζονται σχηματοποιημένα και ζωγραφίζονται με μονοχρωμίες, πλάθονται δηλαδή με διαβαθμίσεις των τόνων του ίδιου χρώματος και σταδιακά ανοίγουν σε φωτεινότερους τόνους. Έλαφρά τονίζονται οι πτυχώσεις τους.



Φ. Κόντογλου,
Η Αγία Μαρία ή Μαγδαληνή (1955).
 Αύγοτέμπερα σε ξύλο.
 Ί. Ν. Αγ. Μαρίας Μαγδαληνής.
 Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνής



Φ. Κόντογλου,
Μήτηρ Θεού (1955).
 Αύγοτέμπερα σε ξύλο.
 Ί. Ν. Αγ. Μαρίας Μαγδαληνής.
 Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνής

για την τεχνική περιπλοκασμών βλ. Φ. Κόντογλου, *Έκφρασις τής Όρθοδόξου Είκονογραφίας*, τόμ. Α', έκδ. Παπαδημητρίου, Αθήνα 2000, σ. 47.



Φ. Κόντογλου,
Χριστός ὁ Ζωοδότης (1955).

Αύγοτέμπερα σέ ξύλο.

Ι. Ν. Ἀγίας Μαρίας Μαγδαληνῆς.

Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς

Κάτω: Λεπτομέρεια



Φ. Κόντογλου,

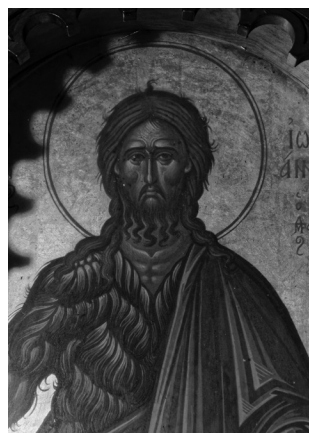
Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (1955).

Αύγοτέμπερα σέ ξύλο.

Ι. Ν. Ἀγίας Μαρίας Μαγδαληνῆς.

Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς

Κάτω: Λεπτομέρεια



Και οι τέσσερις δεσποτικές εικόνες αποτελούν εξαιρετικό δείγμα της τέχνης του Φ. Κόντογλου και χαρακτηρίζονται από αξιοθαύμαστη τεχνική τελειότητα και επιμελημένο σχέδιο. Επίσης ο Κόντογλου αντιπαραβάλλει αρμονικά τις ζεστές αποχρώσεις με τα ψυχρά χρώματα, δημιουργώντας προσεγμένες χρωματικές αντιθέσεις.

Ο Κόντογλου υπήρξε σημείο αναφοράς για τους νέους αγιογράφους της εποχής του, οι οποίοι ακολουθούσαν πιστά τα πρότυπα του δασκάλου τους. Ανάμεσά τους, ο Χανιώτης αγιογράφος Στυλιανός Καρτάκης (1912-1988) με καταγωγή από τα Πλακάωνα Κισάμου, που ζωγράφιζε σε γνήσιο βυζαντινό στυλ⁴⁷. Το κύριο έργο του Στέλιου Καρτάκη ήταν οι βυζαντινές τοιχογραφίες που κοσμούν πολλές εκκλησίες στην Κρήτη αλλά και σε ολόκληρη την Ελλάδα. Συνεργάτης του Κόντογλου ήταν και ο ζωγράφος κι αγιογράφος Γιώργης Κουνάλης, με καταγωγή από τη Νεάπολη Λασιθίου, που έζησε κι εργάστηκε στα Χανιά. Αγιογραφοῦσε σε βυζαντινό ύφος, ακολουθώντας τη στροφή της θρησκευτικής ζωγραφικής προς τη βυζαντινή παράδοση. Τέλος, ο σύγχρονος Χανιώτης ζωγράφος-αγιογράφος Νίκος Γιαννακάκης επιδιώκει να ανανεώσει τη βυζαντινή τέχνη, κινούμενος όμως πάντα στο πλαίσιο της παράδοσης. Η ιδιαιτερότητα στο ύφος της αγιογραφικής του τέχνης οφείλεται κυρίως στην έντονη έκφραστικότητα του βλέμματος και των κινήσεων των ιερών μορφών και στη χρήση του χρώματος ως βασικού έκφραστικού μέσου που μεταφέρει συναισθηματικό φορτίο⁴⁸. Ο Γιαννακάκης προσδίδει προσωπικό χαρακτήρα στην Ορθόδοξη θρησκευτική ζωγραφική. Διατηρεί μία δημιουργική σχέση με τη βυζαντινή παράδοση καθώς αποφεύγει τη φωτοτυπική αναπαραγωγή της. Δημιουργεί μία ζώσα εκκλησιαστική τέχνη που ανοίγει δρόμους ανανέωσης.

47. Βιογραφικά κι άλλα στοιχεία για τον αγιογράφο Καρτάκη βλ. Λυδάκης, *δ.π.*, σ. 167 και Άλεβίζου, *δ.π.*, σσ. 265-268.

48. Βλ. Γ. Φίλης, *Νίκος Γιαννακάκης: είμαι ένας αγιογράφος*, εκδ. Περιφερειακή Ένότητα Χανίων, Χανιά 2015, σ. 47.

Συμπερασματικά

Στόχος τῆς παρούσας ἐργασίας ἦταν ἡ ἐπισκόπηση τῆς ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς στὰ Χανιά, μέσα ἀπὸ τὴ μελέτη ἐπιλεγμένων ἔργων ποὺ κοσμοῦν ἱστορικοὺς ναοὺς τῆς πόλεως. Συμπερασματικὰ διαπιστώνουμε ὅτι ἡ αὐτοχθονη θρησκευτικὴ τέχνη ἀποτελεῖ ἓνα ζωντανό –καὶ ὄχι στατικό καὶ κλειστό– μέσο ἔκφρασης τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἐμπειρίας. Οὕτως εἶπειν, ἡ ἐκκλησιαστικὴ τέχνη καὶ ἡ εἰκαστικὴ τῆς γλῶσσα ἐπηρεάσθησαν ἄμεσα καὶ διαμορφώθηκαν ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ εὐρύτερου ἱστορικοῦ πλαισίου καὶ τῶν ἐξελίξεων στὸν χῶρο τῆς τέχνης.

Ἡ προοδευτικὴ πρόσληψη δυτικῶν στοιχείων στὴν Ὀρθόδοξη εἰκονογραφία ξεκίνησε ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰῶνα, συνεχίσθηκε κατὰ τὸν 16ο καὶ τὸν 17ο αἰῶνα, μὲ τὴν περίφημη Κρητικὴ σχολὴ ἀγιογραφίας, καὶ διατηρήθηκε καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς κατάληψης τῆς Κρήτης ἀπὸ τοὺς Ὀθωμανοὺς, ἀποκτώντας μίαν λιγώτερο ἢ περισσότερο λαϊκότερη ἔκφραση. Στὸ πέρασμα πρὸς τὸν 20ὸ αἰῶνα, σημαντικοὶ Χανιώτες ἀγιογράφοι δημιούργησαν πλούσιο ἀγιογραφικὸ ἔργο ποὺ παρουσιάζει μίαν ἐνδιαφέρουσα σύμμιξη πολιτισμικῶν παραδόσεων, μὲ τὴν εἰσαγωγὴ δυτικῶν-νεωτερικῶν στοιχείων στὴν παραδοσιακὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία.

Ἡ ἐνσωμάτωση νατουραλιστικῶν στοιχείων στὴ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ συνεχίσθηκε μὲ τὴ Ναζαρηνὴ τέχνη ποὺ ἐπεκράτησε στὴν Κρήτη καὶ τὸν Ἑλλαδικὸ χῶρο, στὸ γενικώτερο πλαίσιο τοῦ ἐξευρωπαϊσμοῦ τοῦ νεοσύστατου ἑλληνικοῦ κράτους καὶ τοῦ ἀναπαραστατικοῦ θεωρήματος τῆς «διόρθωσης καὶ βελτίωσης τῆς βυζαντινῆς τέχνης». Σημαντικὲς πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ ἦταν οἱ θεολογικὲς ζυμώσεις περὶ τοῦ διδακτικοῦ ρόλου τῆς εἰκόνας στὴ χριστιανικὴ κατήχηση. Στὴν Κρήτη –καὶ στὰ Χανιά εἰδικώτερα– ἡ «Ναζαρηνίζουσα» τεχνοτροπία τῶν γηγενῶν ἀγιογράφων ἀπετέλεσε ἓνα πολὺ σημαντικό καὶ δημιουργικὸ τμήμα τῆς αὐτόχθονης ἐκκλησιαστικῆς τέχνης. Ἡ τεχνικὴ ἀριότητα καὶ τὸ ἰδεαλιστικὸ τῆς ὕφους τὴν κατέστησαν ἰδιαίτερος ἀγαπητὴ στὸν ἀπλὸ λαό.

Στὴ δεκαετία τοῦ 1930, ὁ Κόντογλου ξεκίνησε ἓναν σκληρὸ ἀγῶνα γιὰ τὴν ἐπαναφορὰ τῆς θρησκευτικῆς τέχνης στὶς πηγὲς τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως καὶ στὸν βυζαντινὸ τρόπο. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν μετὰ ἀπὸ

τὸ 1950 ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ νὰ ἐπιστρέφει στὰ μεταβυζαντινὰ στυλιστικὰ δεδομένα, καθὼς θεωρήθηκε ἡ μόνη ἱκανὴ νὰ ἐκφράσει τὴν ὀρθόδοξη θεολογία καὶ τὸ δόγμα. Στὸν δρόμο τοῦ Κόντογλου βάδισαν κι ἐξακολουθοῦν νὰ βαδίζουν νεώτεροι Χανιωῶτες ἀγιογράφοι ποὺ προσπαθοῦν νὰ ἐμπλουτίσουν μὲ τὸ ἔργο τους τὴ μεταβυζαντινὴ παράδοση.

Οἱ εἰκόνες ποὺ παρουσιάσθηκαν στὴν παροῦσα μελέτη ὡς ἀντιπροσωπευτικὸ δείγμα τῆς τέχνης τῶν γηγενῶν ἀγιογράφων ἀποτελοῦν ἀνεκτίμητα θησαυρίσματα τῆς τοπικῆς Ἐκκλησίας καὶ μαρτυροῦν τὴν ὑψηλὴ αἰσθητικὴ ἀντίληψη τῶν δημιουργῶν τους καὶ ἐκείνων ποὺ βάδισαν σὲ καινοτόμους δρόμους, ἀφομοιώνοντας στοιχεῖα τῆς δυτικῆς τέχνης, καθὼς καὶ ἐκείνων ποὺ ἀκολούθησαν τὰ εἰκονιστικὰ πρότυπα τῆς βυζαντινῆς τέχνης καὶ ὅσων ἐπεδίωξαν ἕναν γόνιμο διάλογο πολιτισμικῶν παραδόσεων στὸ ἀγιογραφικὸ τους ἔργο. Οἱ φορητὲς αὐτὲς εἰκόνες ἀποτελοῦν ψηφίδες χρυσῆς τῆς ἱστορίας τοῦ τόπου, σηματοδοτοῦν μὲ εὐγλωττο τρόπο τὴν πορεία τῆς ὀρθόδοξης ζωγραφικῆς στὰ Χανιά καὶ ἐπιτρέπουν στοὺς πιστοὺς νὰ ἀντιληφθοῦν καὶ νὰ «αἰσθανθοῦν» τὴ θρησκευτικὴ τέχνη τόσο λατρευτικὰ ὅσο κι αἰσθητικὰ.

SUMMARY

Byzantine Tradition and Western Influences in Orthodox Religious Icon Painting in the city of Chania (Crete) in the 20th century

By Alexandra Kouroutaki, *PhD in Art History*

The current study is an overview of the aesthetic quests and orientations in iconography, in the city of Chania, in the 20th century. The specific character of an inspirational local iconography and its relations both with the Byzantine artistic tradition and the Western naturalist painting are highlighted. The research method seeks to identify the tendencies between byzantine tradition and western influences both on the fields of iconography and style, on selected religious artworks, in three historical

churches of the city of Chania: the Cathedral of the Presentation of the Virgin Mary, the church of the Annunciation of the Virgin Mary (Evangelistria) and the Church of Saint Mary Magdalene. This critical review is based on the specific terminology of Art history.

This research study consists of three distinct parts. In the 1st part, a brief historical review on the introduction of western models in iconography in Crete is presented with reference to some western-style iconographers who marked the passage to the 20th century. The 2nd part outlines the evolution of the aesthetic orientations in iconography in Chania, during the first decades of the 20th century. More specifically, the influence of the Nazarin neo-Renaissance art on autochthonous iconographers is explored. Finally, the decisive return to the sources of Byzantine artistic tradition, after 1950, is highlighted. In this context, the despotic icons created by Fotis Kontoglou for the Church of Saint Mary Magdalene are described, for the first time in bibliography.

RÉSUMÉ

Tradition Byzantine et Influences Occidentales
sur la Peinture d'Icônes Religieuses Orthodoxes
dans la ville de la Canée (Crète) au XXème siècle

Par Alexandra Kouroutaki, *Docteure en Histoire de l'Art*

La présente étude offre un aperçu des quêtes et des orientations esthétiques en iconographie, dans la ville de la Canée, au XXe siècle. Le caractère spécifique de cette iconographie inspirante autochtone et les relations qu'elle a développées avec la tradition artistique byzantine d'une part et d'autre part avec la peinture naturaliste occidentale sont mis en lumière. La méthode de recherche vise à identifier les tendances entre la tradition byzantine et les influences occidentales tant sur le plan de l'iconographie que du style, dans la peinture d'Icônes religieuses sélectionnées, dans trois églises historiques de la ville de la Canée: la Cathédrale de la Présentation de la Vierge Marie, l'église de l'Annonciation

de la Vierge Marie (Evangelistria) et l'église de Sainte Marie Madeleine. Pour les commentaires critiques, la terminologie spécifique de l'histoire de l'art est utilisée

Cette étude de recherche comprend trois parties distinctes. La première partie présente brièvement l'introduction des modèles occidentaux dans l'iconographie en Crète. On y examine le cas des iconographes importants de style occidental qui ont marqué l'évolution de l'iconographie et son passage au XXe siècle. La seconde partie met l'accent sur les orientations esthétiques en iconographie à la Canée, au cours des premières décennies du XXe siècle. Plus spécifiquement, l'influence de l'art néo-Renaissance des Nazaréens sur les iconographes autochtones est abordée. Enfin, le retour décisif aux sources de la tradition artistique byzantine, après 1950, est mis en évidence. Dans ce contexte, les icônes despotiques créées par Fotis Kontoglou pour l'église Sainte-Marie-Madeleine y sont décrites, pour la première fois dans la bibliographie.

