

ΘΕΟΛΟΓΙΑ

ΤΡΙΜΗΝΙΑΙΑ ΕΚΔΟΣΗ ΤΗΣ ΙΕΡΑΣ ΣΥΝΟΔΟΥ ΤΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ



Τόμος 91ος • Τεύχος 4ον • Οκτώβριος - Δεκέμβριος 2020

Βυζαντινή παράδοση και δυτικές επιδράσεις
στην ὀρθόδοξη ζωγραφικὴ θρησκευτικῶν
εἰκόνων στὴν 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 στὴν 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 στὴν κριτικὴ ἀνάλυση ἐπιλεγμένων ἔργων θρησκευτικῆς τέχνης ποὺ κοσμοῦν τρεῖς ἱστορικοὺς Ναοὺς τῶν

* Τὸ παρὸν κείμενο ἀποτελεῖ ἐπεξεργασμένη καὶ διευρυμένη μορφή εἰσηγήσεως με θέμα: «Βυζαντινὴ παράδοση καὶ δυτικὲς ἐπιδράσεις στὴν Ὀρθόδοξη θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ στὴν Κρήτη. Ἐπισκόπηση τῶν αἰσθητικῶν ἀναζητήσεων καὶ προσανατολισμῶν τῶν ἀγιογράφων στὸν νομὸ Χανίων κατὰ τὸν 20ὸ αἰῶνα», ἡ ὁποία ἔλαβε χώρα στὸ πλαίσιο ἐπιστημονικῆς συνάντησης με 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 Ἑταιρεία 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 κάτοχος μεταπτυχιακοῦ διπλώματος εἰδίκευσης καθηγητῶν Γαλλικῆς Φιλολογίας. Εἶναι μέλος Ε.ΔΙ.Π. τῆς Σχολῆς Ἀρχιτεκτόνων Μηχανικῶν τοῦ Πολυτεχνείου Κρήτης καὶ μέλος τῆς ΑΙCΑ (Ἑλληνικὸ Τμήμα) τῆς Διεθνoῦς Ἑνώσεως Κριτικῶν τέχνης.

Χανίων: τὸν καθεδρικό Ναὸ τῶν Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου (Τριμάρτυρη), τὸν Ναὸ τοῦ Εὐαγγελισμοῦ τῆς Θεοτόκου (Εὐαγγελίστρια) καὶ τὸν Ναὸ τῆς Ἀγίας Μαρίας τῆς Μαγδαληνῆς τῆς πόλεως τῶν Χανίων. Εἰδικώτερα, ἡ ἐρευνητικὴ μέθοδος ἀποσκοπεῖ στὴ διερεύνηση τῶν ὑφολογικῶν ἰδιαιτεροτήτων καὶ προσανατολισμῶν τῶν ἁγιογράφων 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 βασίζεται στὴν εἰδικὴ ὁρολογία τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης.

Ἡ μελέτη περιλαμβάνει τρεῖς ἐνότητες: Στὴν πρώτη ἐνότητα ἐπιχειρεῖται σύντομη ἱστορικὴ ἀναδρομὴ στὴν πρόσληψη δυτικῶν προτύπων στὴν Ὁρθόδοξη ἁγιογραφία στὴν Κρήτη. Ἀκολουθεῖ ἀναφορὰ σὲ σημαντικοὺς δυτικοτρόπους ἁγιογράφους 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 ἁγιογραφία, κατὰ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Εἰδικώτερα ἐπισημαίνονται οἱ ἐπιδράσεις τῆς Ναζαρηνῆς-νεοαναγεννησιακῆς τέχνης σὲ Χανιώτες ἁγιογράφους. Στὴν τρίτη ἐνότητα ἐξετάζεται ἡ στροφὴ τῆς ἁγιογραφίας 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 Ἀγίας Μαρίας τῆς Μαγδαληνῆς στὴν πόλη τῶν Χανίων.

Ἡ παρούσα ἐρευνητικὴ ἐργασία βασίζεται 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.Δ.Ι.Π. τῆς Σχολῆς Η.Μ.Μ.Υ. τοῦ Πολυτεχνείου Κρήτης. Γιὰ τὸ προσωπικὸ του ἐνδιαφέρον καὶ γιὰ τὴ φροντίδα μὲ τὴν ὁποία ἐπιμελήθηκε τὴ φωτογράφιση τῶν θρησκευτικῶν εἰκόνων, ἐκφράζονται θερμὲς εὐχαριστίες.

Ἡ πρόσληψη δυτικῶν στοιχείων
στὴν Ὀρθόδοξη θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ στὴν Κρήτη
καὶ ἡ δυτικότεροτροπη 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, ἥδη ἀπὸ τὸ δεύτερο 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 φυσικότητος «εἰς τὸ *naturale*⁴», τὸ ὁποῖο χαρακτηρίζει τὴ δυτικὴ ζωγραφικὴ.

Τὸ ἀνοιγμα 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 Ἀθ. 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 φιλοτεχνοῦσαν 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 βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Μπενάκη.

τικών συνθέσεων του Πουλάκη εντοπίζονται άφθονα ιταλίζοντα δεδομένα⁶ και ειδικότερα ή έπιρροή που δέχθηκε από την τέχνη του Μπαρόκ⁷ και τον Νατουραλισμό των Φλαμανδών ζωγράφων. Με το έργο του συνέβαλε στην καθιέρωση της νατουραλιστικής αισθητικής στην όρθόδοξη θρησκευτική τέχνη, τάση που ενισχύθηκε περαιτέρω στην Έπτανησιακή Σχολή αγιογραφίας.

Μετά από την κατάληψη της Κρήτης από τους Τούρκους το 1669, οι εικονογραφικοί τύποι της Κρητικής σχολής αγιογραφίας διασώθηκαν και διαδόθηκαν από Κρήτες αγιογράφους που δεν έγκατέλειψαν το νησί και συνέχισαν να δημιουργούν έργα θρησκευτικής τέχνης κάτω από δύσκολες συνθήκες. Με την ανακήρυξη της Κρήτης ως ανεξάρτητης Κρητικής Πολιτείας το 1898, ξεκινιάζεται μία περίοδος ανάπτυξης και ανάτασης για τον Κρητικό λαό, που προσπαθούσε να έπουλώσει τις πληγές του μετά από δύο αιώνες σκλαβιάς. Ακολούθως παρουσιάζονται αντιπροσωπευτικά έργα σημαντικών δυτικότροπων αγιογράφων που έζησαν στο πέραςμα προς τον 20ό αιώνα.

Στά Χανιά αλλά και σε πολλές άλλες περιοχές του Έλλαδικού χώρου δραστηριοποιήθηκε ο προοδευτικός αγιογράφος Αντώνιος Χατζη-Γεωργίου Βεβελάκης⁸ (1819-1914) με καταγωγή από το Ρέθυμνο⁹. Ο Βεβελάκης είσήγε σταδιακά άφθονα νεωτερικά στοιχεία στο πλαίσιο της Όρθόδοξης εικονογραφίας¹⁰. Αντιπροσωπευτικό δείγμα της τέχνης

6. Βλ. ένδεικτικά τη φορητή εικόνα *Η Γέννησις του Χριστού* του Θ. Πουλάκη (αύγοτέμπερα σε ξύλο), 1675, Μουσείο Correr, Βενετία. Στην εικονογραφία εντοπίζονται άφθονες έπιρροές από τη δυτική-αναγεννησιακή τέχνη. Όστόσο, ο Πουλάκης χρησιμοποεί την πατροπαράδοτη τεχνική της αύγοτέμπερας σε ξύλο.

7. Βλ. Στ. Λυδάκης, *Λεξικό των Έλλήνων ζωγράφων και χαρακτών*, έκδ. Μέλισσα, Αθήνα 1976, σ. 362: «Ο Πουλάκης διαμορφώνει στο έργο του ένα μανιεριστικό μπαρόκ, πρωτότυπης και παράξενης μορφολογίας που θυμίζει απόμακρα ανάλογες προσπάθειες των φλαμανδών μανιεριστών».

8. Για βιογραφικά κι άλλα στοιχεία για τον αγιογράφο Βεβελάκη βλ. Άλεβίζου, *ό.π.*, σσ. 49-57.

9. Βλ. Ν. Γραϊκος, *Άκαδημαϊκές τάσεις της έκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2011, σ. 544: «Ο Βεβελάκης εργάσθηκε ως αγιογράφος σε διάφορους Ναούς σε όλη την Ελλάδα, όπως στο Ρέθυμνο, στα Χανιά, στη Νάξο, στην Τήνο, στην Έρμούπολη Σύρου».

10. *Αυτόθι*, σ. 274. Στη διδακτορική του διατριβή ο Νικόλαος Γραϊκος κατατάσσει τον Βεβελάκη στην ομάδα των «μεταβατικών νεωτερικών αγιογράφων». Σύμφωνα με

του είναι ή φορητή εικόνα μεγάλων διαστάσεων του Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου, ή ὁποία κοσμεῖ τὸν Μητροπολιτικὸ Ναὸ Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου Χανίων.

Ἡ εἰκόνα εἶναι τοποθετημένη σὲ ἐντυπωσιακὴ Μπαρόκ κορνίζα καὶ φέρει τὴν ὑπογραφή τοῦ δημιουργοῦ. Δυστυχῶς ὅμως ἡ χρονολογία ἔχει σβησθεῖ. Ἐντυπωσιάζει ἡ ὁλόσωμη σιλουέτα τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου ποὺ δεσπόζει μέσα σὲ ἓνα εἰδυλλιακὸ φυσιοκρατικὸ τοπίο. Ἡ στιβαρὴ καὶ γήινη μορφή του δὲν θυμίζει οὐδόλως τὸν λιπόσαρκο ἐρημίτη τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς παραδόσεως. Ἡ σύνθεση ἐμπλουτίζεται μὲ πλούσιες ἀφηγηματικὲς σκηνὲς περιφερειακά. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ σκηνὴ τῆς Βαπτίσεως τοῦ Ἰησοῦ ἀπὸ τὸν Ἰωάννη καὶ ἡ πολυπρόσωπη σκηνὴ τοῦ κηρύγματος τοῦ Ἀγίου, δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ τῆς σύνθεσης. Ἐπίσης ἡ σκηνὴ τοῦ Γενεθλίου τοῦ Προδρόμου καὶ ἡ δραματικὴ σκηνὴ τοῦ ἀποκεφαλισμοῦ τοῦ Ἀγίου ἐμφανίζονται στὸ κάτω μέρος τῆς σύνθεσης. Ἀγγελοὶ στὸν οὐρανὸ καὶ οὐράνια σώματα πλαισιώνουν συνθετικὰ τὴ σκηνὴ καὶ τῆς προσδίδουν οὐράνιο μεγαλεῖο.

Στὴν ἐν λόγω εἰκόνα ὥστόσο ὁ Βεβελάκης διατηρεῖ κάποια παραδοσιακὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὶς συνήθειες ἀπεικονίσεις¹¹ τοῦ Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Προδρόμου ὅπως καταγράφονται στὴν ὀρθόδοξη εἰκονογραφία. Παρουσιάζει τὸν Ἅγιο μὲ φτερὰ ἀγγέλου, νὰ στέκεται ἐπιβλητικὸς, κρατώντας στὸ ἀριστερὸ χέρι μακριὰ λεπτὴ ράβδο, μὲ κορυφὴ σὲ σχῆμα σταυροῦ. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι δείχνει τὸν δρόμο τῆς σωτηρίας καὶ κηρύττει τὴν ἔλευση τῆς «βασιλείας τῶν οὐρανῶν». Ὁ Βεβελάκης συνδυάζει τὸ παραδοσιακὸ στυλιζάρισμα τῆς κίνησης τοῦ Ἀγίου μὲ τὸν ζῆλο, τὴν ἔνταση καὶ τὴ σφοδρότητα τοῦ προφητικοῦ του πνεύματος.

Ἡ δυτικὴ ἐπίδραση ἐντοπίζεται στὴ γενικώτερη φυσιοκρατικὴ ἀπόδοση τῆς μορφῆς, μὲ ἀνοιχτόχρωμους προπλάσμοις καὶ ἐκφραστικὰ

τὸν ἴδιο, οἱ ἐκπρόσωποι τῆς ομάδας αὐτῆς «χρησιμοποιοῦν συνεπέστερα τὰ δυτικὰ πρότυπα, διαθέτουν καλλιτεχνικότερη ἐκπαίδευση, πολυπλοκότερη καὶ λογιότερη εἰκονογραφία. Παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ μορφοπλαστικὴ τους γλώσσα δανεῖζεται ἀπὸ παλαιότερες συμβάσεις».

11. Βλ. Νινέττα Βολουδάκη, *Βυζαντινὴ ζωγραφικὴ θεωρία*, ἐκδ. Γρηγόρη, Ἀθήνα 2000, κεφ. VII.

προσωπογραφικά χαρακτηριστικά. Ἡ ἐπιμηκυμένη φιγούρα τοῦ Προδρόμου καὶ ἡ σχετικὴ ἀδιαφορία γιὰ τὴν ἀκριβῆ ἀπόδοση τῶν ἀναλογιῶν μαρτυρεῖ ἐνδεχόμενες ἐπιρροὲς ἀπὸ τὴν τεχνοτροπία τοῦ Μανιερισμοῦ καὶ τοῦ Μπαρόκ. Ἡ σχεδιαστικὴ ικανότητα τοῦ Βεβελάκη εἶναι ἐμφανὴς 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.



Α. Βεβελάκης, Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος. Ἐλαιογραφία.
Ἰ. Ν. Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου, πόλη Χανίων.
Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς

Στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα δραστηριοποιεῖται στὰ Χανιά ὁ νεωτερικὸς ἁγιογράφος Ἑμμανουὴλ 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 ἁγιογράφος υἱοθετεῖ στοιχεῖα ἀπὸ τὰ εἰκονιστικὰ πρότυπα τῆς βυζαντινῆς παραδόσεως. Ἡ μορφή τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαὴλ προβάλλει θριαμβευτικά, ὡς ψυχοπομπὸς ἀλλὰ καὶ ὡς ἀρχιστράτηγος¹³, φορῶντας πανοπλία ἀναγεννησιακοῦ τύπου. Στέκεται ἐπιβλητικὰ πάνω σὲ σκῆνωμα μεγάλῳμου 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 ἁγιογράφου ποὺ ἱστορεῖ τὸν Ἅγιο Στέφανο ὡς νεαρὸ διάκονο. Ὁ Τριπαλιτάκης ἐπιμελεῖται κάθε λεπτομέρεια στὰ ἱερατικὰ ἄμφια τοῦ Ἀγίου, 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, ὁλόσωμης, μὲ προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικά, πλασμένες μὲ ἀνοιχτόχρωμους προπλάσμούς. Ἐντυπωσιάζει ἡ πλούσια χρωματικὴ κλίμακα τοῦ ἁγιογράφου καὶ ἡ χρῆση ἔντονων καὶ φωτεινῶν χρωμάτων. Φυσιοκρατικὰ

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

13. Βλ. Νανὼ 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 σκηνές τοῦ βίου καὶ τοῦ μαρτυρίου τοῦ Ἁγίου Στεφάνου. Εἰδικώτερα, ἡ σκηνὴ τοῦ λιθοβολισμοῦ τοῦ Πρωτομάρτυρα παραπέμπει στὴν εἰκονογραφία τοῦ μαρτυρίου του στὴ δυτικὴ τέχνη¹⁴.



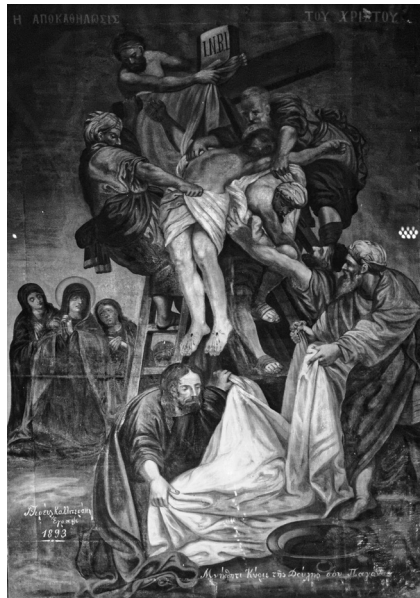
Ἐμμ. Τριπαλιτάκης,
Ἄρχων Μιχαήλ (1884). Ἐλαιογραφία.
Ἰ. Ν. Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου,
πόλη Χανίων.
Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς



Ἐμμ. Τριπαλιτάκης,
Ἅγιος Στέφανος (1884). Ἐλαιογραφία.
Ἰ. 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 βρίσκεται 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 Αποκαθήλωσης του Χριστού, (1893) που κοσμεί τον Μητροπολιτικό Ναό Εισοδίων τής Θεοτόκου Χανίων.



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

Λάδι σέ μουσαμά.

Ί. Ν. Εισοδίων τής Θεοτόκου, πόλη Χανίων.

Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνής

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 ο 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, (ύποσ. 83, 84). «Ο Ίω. Καλλιτεράκης διετέλεσε αντιπρόεδρος των “Εν Ελλάδι Έλλήνων Καλλιτεχνών Άγιογράφων” το 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 τοῦ 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.

Ἄξοντας 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 ἁγιογράφος ἐπιμελεῖται μὲ λεπτομέρεια τὸ σχέδιο καὶ δίδει ἔμφαση στὴ σκιαγραφία καὶ τὴ χρῆση ζωηρῶν χρωμάτων.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα δραστηριοποιεῖται στὰ Χανιά ὁ ζωγράφος-ἁγιογράφος Ἰωάννης Ἀλιγιζάκης²⁰. Γεννήθηκε στὰ Χανιά τὸ 1866. Μαθήτευσε ἀρχικὰ κοντὰ στὸν Βεβελάκη καὶ σπούδασε στὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν²¹. Στὸ πλούσιο ἁγιογραφικὸ 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. Γιά βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν ἁγιογράφο Ἰω. Ἀλιγιζάκη βλ. Μ. Γρηγοράκης, «Τὰ Χανιά καὶ οἱ εἰκαστικοὶ δημιουργοὶ τους», περ. ἔκδοση *Προβολή*, ἐφημ. «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 ἁγιογραφία».

21. Γιά βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸν ἁγιογράφο 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. Κιμιωνῆς

Στὴ μεγάλων διαστάσεων εἰκόνα τῆς Παναγίας, ὁ Ἀλιγιζάκης ἀκολουθεῖ τὸν εἰκονογραφικὸ τύπο τῆς βρεφοκρατούσας. Ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται ἔνθρονη, νὰ κρατᾷ με 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 με βλέμμα μειλίχιο καὶ φωτοστέφανο ποὺ ἀκτινοβολεῖ. Στὸ ἀριστερό του χέρι κρατεῖ κλειστὸ εἰλητάριο ποὺ λειτουργεῖ ἀλληγορικὰ ὡς σύμβολο τῆς εἰδικῆς του ἀποστολῆς. Τὸ δεξιὸ του χέρι βρίσκεται στὴ συνήθη στάση τῆς εὐλογίας.

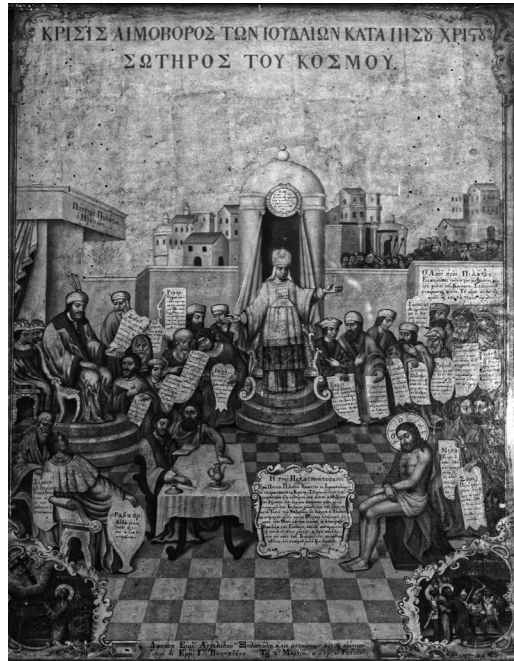
Ἡ δυτική ἐπίδραση ἐντοπίζεται στὴ συνολικὴ φυσιοκρατικὴ ἀπόδοση τῶν ἱερῶν προσώπων ποὺ ἀπεικονίζονται μὲ ἔντονο ρεαλισμὸ καὶ πλάθονται μὲ ἀνοιχτόχρωμους προπλασμούς. Μία ἀκόμη δυτικὴ ἐπιρροὴ ἐντοπίζουμε στὴν ἀπόδοση τοῦ ρόδινου μαφορίου τῆς Παναγίας, σὲ μαλακὴ καὶ ὄχι σχηματοποιημένη πτυχολογία. Τὸ μαφόριο ἐμφανίζεται ἀνοιχτὸ στὸ ὕψος τοῦ λαιμοῦ, ἐπιτρέποντας νὰ φανεῖ πράσινος ἐσωτερικὸς χιτῶνας, μὲ διακοσμητικὸ χρυσὸ μοτίβο στὸ ὕψος τοῦ λαιμοῦ. Ἀντιθέτως, στὴ 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, χρησιμοποιοῖ ζωερὰ χρώματα καὶ ἐπιμελεῖται τὸν σκιοφωτισμὸ ποὺ συμβάλλει καθοριστικὰ στὴ φυσιοκρατικὴ-ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν.

Σημαντικὸς δυτικὸς τρόπος ἀκαδημαϊκὸς ζωγράφος-ἀγιογράφος στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα ἦταν καὶ ὁ Ἑμμανουήλ 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, ποὺ συνδυάζει τὴ λαϊκὴ τέχνη ἐκφραση μὲ τὶς δυτικὲς ἐπιρροές. Γιὰ τὴ σύνθεση αὐτὴ ὁ Ἑμμ. Παπαδάκης εἶχε ὡς πρότυπο μία χαλκογραφία τοῦ 18οῦ αἰῶνα, μὲ θέμα τὴ *Δίκη τοῦ Χριστοῦ*²².

Στὴ φορητὴ εἰκόνα τοῦ Ἑμμ. Παπαδάκη ἀπεικονίζεται ὁ Πόντιος Πιλάτος καὶ ὁ Καϊάφας ἐπὶ θρόνου. Ὁ Χριστὸς στὰ δεξιὰ τῆς παράστασης βρίσκεται στὸ ἐδῶλιο τοῦ κατηγορουμένου. Ὁ ζωγραφικὸς χώρος ἀποδίδεται μὲ προοπτικὴ καὶ ἀποκτᾷ σκηνογραφικὴ διάσταση, μὲ τὴ βοήθεια τῶν ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων τῆς σύνθεσης. Στὴ σκηνὴ παρευρίσκεται καὶ ὁ λαὸς τῶν Ἰουδαίων ποὺ παρακολουθεῖ τὴ δίκην 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 Ἑμμ. Παπαδάκη ποὺ ἀποδίδει τὶς μορφὲς μὲ ρεαλιστικὲς λεπτομέρειες, σὲ μία παράσταση ποὺ 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 Ἰησοῦ Χριστοῦ
Σωτήρος τοῦ κόσμου* (1903). Λάδι σέ ξύλο.
Μητροπολιτικός Ναός Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου, πόλη Χανίων.
Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς

Ἡ ἐπιρροή τῆς Ναζαρηνῆς τέχνης
σέ ζωγράφους θρησκευτικῶν εἰκόνων στὰ Χανιά

Τὸ κίνημα τῶν Ναζαρηνῶν, τὸ ὁποῖο ὑπῆρξε τὸ κυριώτερο θρησκευ-
τικὸ 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 έξευρωπαϊσμού του νεοσύστατου Έλληνικού Κράτους²⁵. Η Ναζαρηνή θρησκευτική ζωγραφική έπηρέασε τους Κρήτες άγιογράφους²⁶. Καί 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 είκονογραφία.

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

Χανιώτες άγιογράφοι που άκολούθησαν τò δυτικότροπο μονοπάτι των Ναζαρηνών ήσαν –μεταξύ άλλων– ό Ξενοφών Παπαγγελάκης, ο Μιχαήλ Παπαδάκης, ό Μανώλης Θεοδωσάκης, ο Νικόλαος Βλαχάκης, ό Στυλιανός Περράκης και ό Γεώργιος Πολάκης. Στο έργο τους υιοθέτησαν τήν άκαδημαϊκή προσέγγιση, στο πλαίσιο τής λεγόμενης «βελτίωσης και διόρθωσης» τής βυζαντινής τέχνης, σύμφωνα με τò πνεύμα τής εποχής τους. Δημιούργησαν μία κλασικίζουσα τέχνη που κατάφερε νά γίνει ιδιαιτέρως άγαπητή στους πιστούς. Η λεγόμενη «Ναζαρηνίζουσα» θρησκευτική ζωγραφική άφ' ένός διατηρούσε τήν ιεροπρέπεια τής βυζαντινής τέχνης, και άφ' έτέρου έπεδίωκε τήν τεχνική τελειότητα, τή ρεαλιστική άπόδοση (με τò χαρακτηριστικό «γλυκερό» πλάσιμο των μορφών), τήν έφαρμογή τής προοπτικής και των άρχών δομής που καθιέρωσε ή Αναγέννηση. Τεχνοτροπικά έκαναν χρήση τής έλαιογραφίας κι έδιδαν έμφαση στη σκιαγραφία και τή χρωματική ποικιλία.

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

25. Βλ. *Η Ναζαρινή σκέψη και ή νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική από τόν Καποδίστρια ως τόν Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο*, Κατάλογος έκθεσης, Έθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Άλεξάνδρου Σούτσου, ΕΠΜΑΣ, Άθήνα 1978. Εισαγωγική σημείωση. «Η τρισδιάστατη εκκλησιαστική ζωγραφική και ή ναζαρινή σκέψη ή όποία τήν ένέπνεε ύπηρξε μία άδιαφιλονίκητη πραγματικότητα».

26. Βλ. Άλεβίζου, *δ.π.*, σ. 210.

27. Βλ. Εύθυμία Γεωργιάδου-Κουντουρά, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική, 1900-1940*, διδακτορική διατριβή, Θεσσαλονίκη, 1984, σ. 24. Βλ. επίσης Άλεβίζου, *δ.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 Αγίου 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. Κιμιωνῆς

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

29. Γιά βιογραφικὰ στοιχεῖα γιά 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 ἐμφανὴς ἡ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση τῆς μορφῆς καὶ τὸ χαρακτηριστικό «γλυκερὸ πλάσιμο»³⁰ τῆς Ναζαρηνῆς τεχνοτροπίας. Νατουραλιστικὴ εἶναι καὶ ἡ ἀπόδοση τοῦ τοπίου, μὲ βουνὰ καὶ δένδρα νὰ πλασιώνουν 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. Ἀφ' ἑνός, ἀντλεῖ τὰ εἰκονογραφικὰ του πρότυπα ἀπὸ τὴν παράδοση. Ἀφ' ἑτέρου ὅμως, στὴν τελικὴ πραγμάτευση, οἱ μορφές του εἶναι γλυκερὲς καὶ οἱ μορφοπλαστικὲς του ἱκανότητες ἀναμειγνύονται μὲ λαϊκὰ στοιχεῖα».

Ἀνιψιὸς τοῦ Ξενοφῶντα Παπαγγελάκη, ὁ Μιχαήλ Παπαδάκης μαθήτευσε ἀρχικὰ στὸν θεῖο του³¹. Φοίτησε στὴ συνέχεια στὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν μὲ δάσκαλο τὸν Νικηφόρο Λύτρα, ὃν καὶ δὲν ἀποφοίτησε³². Ἔργα του συναντοῦμε σὲ πολλοὺς Ναοὺς τῆς πόλης καὶ τοῦ Νομοῦ Χανίων.

Στὴν παρούσα μελέτη παρουσιάζονται δύο μεγάλου μεγέθους φορητὲς εἰκόνες τοῦ Μιχαήλ Παπαδάκη: Ἡ Ἀγία Σοφία, Ἀγάπη, Πίστη, Ἐλπίς ἀπὸ τὸν Ἱ. Ν. Εὐαγγελιστρίας καὶ Ἡ Ἀγία 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 ἁγιογράφου. Εἰδικώτερα, οἱ μορφές του ἀποδίδονται φυσιοκρατικά, σύμφωνα μὲ τὸ νεοαναγεννησιακὸ στυλ, καὶ φέρουν ἔντονο τὸ στοιχεῖο τῆς ἐξιδανίκευσης, καθὼς παραπέμπουν σὲ ἕναν ἄνωτερο, πνευματικὸ, ἰδεαλιστικὸ κόσμο.

Σημαντικὸς ἁγιογράφος γιὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ ἦταν ὁ Νικόλαος Βλαχάκης, μὲ καταγωγή ἀπὸ τὰ Χανιά. Γεννήθηκε τὸ 1870, σπούδασε ἁγιογραφία 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 *Εὐαγγελισμός* (1910) ποὺ κοσμεῖ τὸν Ἱ. Ν. Εὐαγγελιστρίας τῆς πόλεως τῶν Χανίων καὶ φέρει τὴν ὑπογραφή του. Στὴν εἰκόνα ἀναγράφεται: «Πρέσβευε Ἀειπάρθενε Δέσποινα ὑπὲρ τῶν δούλων σου Μιχαήλ καὶ Ἄννης».

Στὴ σύνθεση τοῦ Βλαχάκη ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ ἐξιδανικευμένη 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 πλαστικότητα στὴν κίνηση τοῦ Ἀρχαγγέλου. Ἡ ἀναγεννησιακὴ-τρισδιάστατη πραγμα-

31. ΓΙΑ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΙ ἄλλα στοιχεῖα 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 στοιχεῖα γιὰ τὸν ἁγιογράφο 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 Ἰδεαλισμό».

τευση τοῦ χώρου, τὸ ἐπιμελημένο σχέδιο, ἡ χρήση ζεστῶν χρωμάτων, οἱ τοπικοὶ φωτισμοὶ καὶ ἡ ἐνσωμάτωση τῶν παστέλ στὴν ἀπόδοση τοῦ φόντου (ποὺ παύει νὰ εἶναι χρυσό, 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.

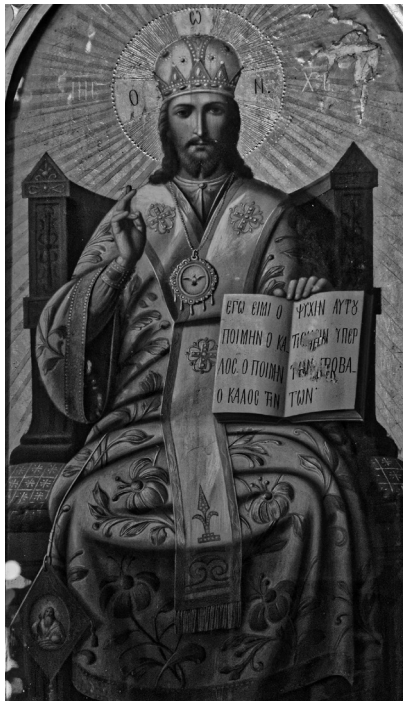


Ν. Βλαχάκης, *Εὐαγγελισμός* (1910).
Λάδι σὲ ξύλο.

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. Ἐπηρεάσθηκαν ἀπὸ τὸ δυτικότερο ἀγιορεϊτικὸ 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 ἐξαιρετικό 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 ὁλόσωμος, ἔνθρονος, καθισμένος σὲ τρισδιάστατο ξυλόγλυπτο θρόνο, σὲ κατενώπιον στάση. Ἐνσταυρο φωτοστέφανο περιβάλλει τὴν κεφαλή του. Εἶναι ἐνδεδυμένος μὲ ἀρχιερατικά 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 δυτικότερο μονοπάτι τῶν Ναζαρηνῶν. Γιὰ τὴ ρεαλιστικὴπραγμάτευση 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 δυτικότερη 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 κατατάσσει 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. Γραϊκός, *ὅ.π.*

Ἡ εἰκονογραφικὴ ποικιλία στὸ ἔργο τοῦ Πολάκη εἶναι ἐνδεικτικὴ τῆς καλλιτεχνικῆς του δεξιότητάς. Ἔργα του κοσμοῦν δεκάδες ναοὺς τῆς πόλεως καὶ τοῦ Νομοῦ Χανίων. Στὸν Ἱ. Ν. Εἰσοδίων τῆς Θεοτόκου Χανίων, ὁ Πολάκης ἱστόρησε τὸν Ἅγιο Ἐλευθέριο (1940), λάδι σὲ μουσαμᾶ, υἱοθετώντας τὴ φυσιοκρατικὴ, ἀκαδημαϊκὴ προσέγγιση. Ἡ μορφὴ τοῦ Ἀγίου 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. Κιμιωνῆς

Ἡ μεταστροφή τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς στὶς πηγὲς 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 ἔξῃς, μὲ τὴν καταλυτικὴ παρουσία, πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτή, τοῦ Φώτη Κόντογλου. Ὁ Κόντογλου ἀνήκει στὴ Γενιά τοῦ '30. Σπουδαῖοι καλλιτέχνες αὐτῆς τῆς γενιᾶς, 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 ἑλληνοπρεποῦς καλλιτεχνικῆς ἔκφρασης⁴⁰». Στὴν ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ συνέχισε τὴ μεταβυζαντινὴ παράδοση καὶ δημιουργήσε, μαζί 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 Ἀγία 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 ἐκείνη 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 μία αἰσθητικὴ ἀποτίμηση τῶν μονοπρόσωπων εἰκόνων τοῦ Κόντογλου ποὺ κοσμοῦν τὸν Ἱ. Ν. Ἀγίας 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 ἱερὲς μορφὲς φέρουν φωτοστέφανο καὶ ἀποπνέουν μία ἰδιαιτέρως κατανυκτικὴ αἴσθηση. Εἰκονίζονται ὁλόσωμες, 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 τύπο τοῦ Χριστοῦ Παντοκράτορος. Ὁ Χριστὸς ἀπεικονίζεται σὲ προτομή, ὄρθιος, ὁλόσωμος, μὲ βαθὺ καὶ ἔντονο βλέμμα. Ἡ μορφὴ του πλάθεται μὲ σκουρόχρωμους προπλάσμούς. Φορεῖ χιτῶνα καὶ ἱμάτιο. Τὰ φρύδια του εἶναι λεπτὰ καὶ τοξωτά, τὰ μάτια του ἀμυγδαλωτά, ἐνῶ στὸ ἐκφραζόμενο ἦθος του διακρίνεται μία ἀδιόρατη θλίψη. Μὲ λεπτομέρεια ἀποδίδεται ἡ κόμη καὶ ἡ διχαλωτὴ γενειάδα. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι μπροστὰ στὸ στήθος εὐλογεῖ, ἐνῶ στὸ ἀριστερὸ κρατεῖ ἀνοιχτὸ ἐνεπίγραφο Εὐαγγέλιο, μὲ τὴν ῥήσιν: «*Εγὼ 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 τύπο⁴³ καὶ παρουσιάζει τὸν Ἅγιο νὰ κρατεῖ μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι ἀνοιχτὸ εἰλητάριο μὲ τὴν ἐπιγραφή: «*Μετανοεῖτε ἡγγικε γὰρ ἡ Βασιλεία τῶν Οὐρανῶν*», ἐνῶ τὸ δεξιὸ του χέρι βρίσκεται σὲ στάση εὐλογίας. Ὁ Ἅγιος ἀπεικονίζεται ὁλόσωμος, ὄρθιος, σὲ στροφὴ τριῶν τετάρτων πρὸς τὴν κατεύθυνση τοῦ ἱεροῦ Βήματος. Τὰ πόδια του εἶναι ἐλαφρῶς λυγισμένα, σὰν νὰ κάνουν ἓναν 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 ἐξωτερικὸ 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, ὁλόσωμη καὶ ἐλαφρῶς στραμμένη ἀριστερὰ πρὸς τὴν πλευρὰ τοῦ ἱεροῦ Βήματος. Κρατεῖ στὴν ἀγκυαλιὰ τῆς τὸν Χριστὸ μὲ τὸ ἀριστερό της χέρι, ἐνῶ τὸ δεξιὸ της βρίσκεται μπροστὰ στὸ στήθος, σὲ στάση δεήσεως. Ἡ Θεοτόκος εἰκονίζεται ἱερατικῇ, αὐστηρῇ, ἀλλὰ καὶ παράλληλα ἀνθρώπινη, σεβάσμια καὶ ταπεινῇ, μὲ νεανικὸ πρόσωπο καὶ εὐγενικὰ χαρακτηριστικά. Ὁ Χριστὸς στὴ μητρικὴ ἀγκυαλιὰ κρατεῖ κλειστὸ εἰλητάριο ποὺ παραπέμπει στὴν εἰδική Του ἀποστολὴ γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ κόσμου.

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

Ἡ κατανυκτικὴ αἴσθηση ποὺ 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», ἀρθρο ποὺ δημοσιεύθηκε στὴν ἔκδοση «Ὁ γλυκασμὸς τῶν Ἀγγέλων», *Πεμπτουςία* (15 Αὐγούστου 2015), <https://www.pemptousia.gr/2015/08/54573/>.

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

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

φωτίζει μόνο κάποια μέρη τοῦ προσώπου, ἐνῶ ἄλλα μένουν σκιασμένα. Στὴ φωτομορφοποιητικὴ βυζαντινὴ τεχνοτροπία, οἱ ἀλλεπάλληλες στρώσεις ἀνοίγουν σταδιακὰ σὲ ἀνοικτότερους τόνους, μὲ τὴν προσθήκη ἄσπρου χρώματος. Τὰ ἱμάτια παρουσιάζονται σχηματοποιημένα καὶ ζωγραφίζονται μὲ μονοχρωμίες, πλάθονται δηλαδὴ μὲ διαβαθμίσεις τῶν τόνων τοῦ ἰδίου χρώματος καὶ σταδιακὰ ἀνοίγουν σὲ φωτεινότερους τόνους. Ἐλαφρὰ τονίζονται οἱ πτυχώσεις τους.



Φ. Κόντογλου,
Ἡ Ἁγία Μαρία ἢ Μαγδαληνή (1955).
Αὐγοτέμπερα σὲ ξύλο.
Ἰ. Ν. Ἀγ. Μαρίας Μαγδαληνῆς.
Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς



Φ. Κόντογλου,
Μήτηρ Θεοῦ (1955).
Αὐγοτέμπερα σὲ ξύλο.
Ἰ. Ν. Ἀγ. Μαρίας Μαγδαληνῆς.
Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς

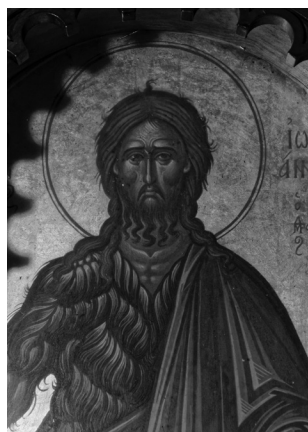
γιά τὴν τεχνικὴ περὶ προπλασμῶν βλ. Φ. Κόντογλου, *Ἐκφρασεις τῆς Ὁρθοδόξου Εἰκονογραφίας*, τόμ. Α', ἐκδ. Παπαδημητρίου, Ἀθήνα 2000, σ. 47.



Φ. Κόντογλου,
Χριστός ὁ Ζωοδότης (1955).
Αὐγοτέμπερα σὲ ξύλο.
Ἰ. Ν. Ἀγίας Μαρίας Μαγδαληνῆς.
Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς
Κάτω: Λεπτομέρεια



Φ. Κόντογλου,
Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Πρόδρομος (1955).
Αὐγοτέμπερα σὲ ξύλο.
Ἰ. Ν. Ἀγίας Μαρίας Μαγδαληνῆς.
Φωτογραφία: Μ. Κιμιωνῆς
Κάτω: Λεπτομέρεια



Καὶ οἱ τέσσερις δεσποτικές εἰκόνες ἀποτελοῦν ἐξαιρετικὸ δείγμα τῆς τέχνης τοῦ Φ. Κόντογλου καὶ χαρακτηρίζονται ἀπὸ ἀξιοθαύμαστη τεχνικὴ τελειότητα καὶ ἐπιμελημένο σχέδιο. Ἐπίσης ὁ Κόντογλου ἀντιπαραβάλλει ἀρμονικὰ τὶς ζεστὲς ἀποχρώσεις μὲ τὰ ψυχρὰ χρώματα, δημιουργώντας προσεγμένες χρωματικὲς ἀντιθέσεις.

Ὁ Κόντογλου ὑπῆρξε σημεῖο ἀναφορᾶς γιὰ τοὺς νέους ἀγιογράφους τῆς ἐποχῆς του, οἱ ὅποιοι ἀκολουθοῦσαν πιστὰ τὰ πρότυπα τοῦ δασκάλου τους. Ἀνάμεσά τους, ὁ Χανιώτης ἀγιογράφος Στυλιανὸς Καρτάκης (1912-1988) μὲ καταγωγή ἀπὸ τὰ Πλακάλωνα Κισάμου, ποὺ ζωγράφιζε σὲ γνήσιο βυζαντινὸ στύλ⁴⁷. Τὸ κύριο ἔργο τοῦ Στέλιου Καρτάκη ἦταν οἱ βυζαντινὲς τοιχογραφίες ποὺ κοσμοῦν πολλὲς ἐκκλησίες στὴν Κρήτη ἀλλὰ καὶ σὲ ὁλόκληρη τὴν Ἑλλάδα. Συνεργάτης τοῦ Κόντογλου ἦταν καὶ ὁ ζωγράφος καὶ ἀγιογράφος Γιώργης Κουνάλης, μὲ καταγωγή ἀπὸ τὴ Νεάπολη Λασιθίου, ποὺ ἔζησε καὶ ἐργάσθηκε στὰ Χανιά. Ἀγιογραφοῦσε σὲ βυζαντινὸ ὕφος, ἀκολουθώντας τὴ στροφὴ τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς πρὸς τὴ βυζαντινὴ παράδοση. Τέλος, ὁ σύγχρονος Χανιώτης ζωγράφος-ἀγιογράφος Νίκος Γιαννακάκης ἐπιδιώκει νὰ ἀνανεώσει τὴ βυζαντινὴ τέχνη, κινούμενος ὅμως πάντα στὸ πλαίσιο τῆς παράδοσης. Ἡ ἰδιαιτερότητα στὸ ὕφος τῆς ἀγιογραφικῆς του τέχνης ὀφείλεται κυρίως στὴν ἔντονη ἐκφραστικότητα τοῦ βλέμματος καὶ τῶν κινήσεων τῶν ἱερῶν μορφῶν καὶ στὴ χρῆση τοῦ χρώματος ὡς βασικοῦ ἐκφραστικοῦ μέσου ποὺ μεταφέρει συναισθηματικὸ φορτίο⁴⁸. Ὁ Γιαννακάκης προσδίδει προσωπικὸ χαρακτήρα στὴν Ὀρθόδοξη θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ. Διατηρεῖ μία δημιουργικὴ σχέση μὲ τὴ βυζαντινὴ παράδοση καθὼς ἀποφεύγει τὴ φωτοτυπικὴ ἀναπαραγωγὴ τῆς. Δημιουργεῖ μία ζῶσα ἐκκλησιαστικὴ τέχνη ποὺ ἀνοίγει δρόμους ἀνανέωσης.

47. Βιογραφικὰ καὶ ἄλλα στοιχεῖα γιὰ τὸν ἀγιογράφο Καρτάκη βλ. Λυδάκης, ὁ.π., σ. 167 καὶ Ἀλεβίζου, ὁ.π., σσ. 265-268.

48. Βλ. Γ. Φίλης, *Νίκος Γιαννακάκης: εἶμαι ἓνας ἀγιογράφος*, ἐκδ. Περιφερειακὴ Ἐνότητα Χανίων, Χανιά 2015, σ. 47.

Συμπερασματικά

Στόχος της παρούσας έργασίας ήταν ή έπισκόπηση της ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής στὰ Χανιά, μέσα ἀπὸ τὴ μελέτη ἐπιλεγμένων ἔργων ποὺ κοσμοῦν ἱστορικοὺς ναοὺς τῆς πόλεως. Συμπερασματικά διαπιστώνουμε ὅτι ή αὐτόχθονη θρησκευτική τέχνη ἀποτελεῖ ἓνα ζωντανό –καὶ ὄχι στατικό καὶ κλειστό– μέσο ἔκφρασης τῆς ἐκκλησιαστικῆς ἐμπειρίας. Οὕτως εἰπεῖν, ή ἐκκλησιαστική τέχνη καὶ ή εἰκαστική της γλῶσσα ἐπηρεάσθηκαν ἄμεσα καὶ διαμορφώθηκαν ὑπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ εὐρύτερου ἱστορικοῦ πλαισίου καὶ τῶν ἐξελίξεων στὸν χῶρο τῆς τέχνης.

Ἡ προοδευτική πρόσληψη δυτικῶν στοιχείων στὴν Ὁρθόδοξη εἰκονογραφία ξεκίνησε ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰῶνα, συνεχίσθηκε κατὰ τὸν 16ο καὶ τὸν 17ο αἰῶνα, μὲ τὴν περίφημη Κρητική σχολή ἀγιογραφίας, καὶ διατηρήθηκε καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς κατάληψης τῆς Κρήτης ἀπὸ τοὺς Ὀθωμανοὺς, ἀποκτώντας μία λιγώτερο ἢ περισσότερο λαϊκότερη ἔκφραση. Στὸ πέρασμα πρὸς τὸν 20ὸ αἰῶνα, σημαντικοὶ Χανιώτες ἀγιογράφοι δημιούργησαν πλούσιο ἀγιογραφικὸ ἔργο ποὺ παρουσιάζει μία ἐνδιαφέρουσα σύμμιξη πολιτισμικῶν παραδόσεων, μὲ τὴν εἰσαγωγή 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 διδασκτικοῦ ρόλου τῆς εἰκόνας στὴ χριστιανικὴ κατήχηση. Στὴν Κρήτη –καὶ στὰ Χανιά εἰδικώτερα– ή «Ναζαρηνίζουσα» τεχνοτροπία τῶν γηγενῶν ἀγιογράφων ἀπετέλεσε ἓνα πολὺ σημαντικό καὶ δημιουργικὸ τμῆμα τῆς αὐτόχθονης ἐκκλησιαστικῆς τέχνης. Ἡ τεχνικὴ ἀριότητα καὶ τὸ ἰδεαλιστικὸ της ὕφος 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 ἐπιστρέψει στὰ μεταβυζαντινὰ στυλιστικὰ δεδομένα, καθὼς θεωρήθηκε ἡ μόνη ἱκανὴ νὰ ἐκφράσει τὴν ὀρθόδοξο θεολογία καὶ τὸ δόγμα. Στὸν δρόμο τοῦ Κόντογλου βάδισαν κι ἐξακολουθοῦν νὰ βαδίζουν νεώτεροι Χανιωῖτες 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.

