

Παράδοση και δυτικές έπιρροές στήν εικονογράφηση τών εκκλησιών στό νεοσύστατο έλληνικό κράτος· ή επίδραση τοῦ Προτεσταντισμοῦ

Ἰωάννας Στουφῆ-Πουλημένου*

Ἡ ἴδρυση νεοελληνικοῦ κράτους τὸν 19ο αἰῶνα σηματοδοτεῖ ἀσφαλῶς μία νέα περίοδο γιὰ τὸν Ἑλληνισμό, ὅσον ἀφορᾷ ὄχι μόνο τὴν ἐθνική του ἀνεξαρτησία ἀλλὰ καὶ τὴν πολιτισμική του ταυτότητα. Οἱ ιδιαίτερες ἱστορικές καὶ κοινωνικές συνθήκες τῆς ἐποχῆς, τὰ ἰδεολογικά καὶ καλλιτεχνικά ρεύματα τῆς Δύσεως, ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἦταν πλήρως ἐξαρτημένο τὸ νεοἰδρυθέν κράτος, ἦταν φυσικὸ νὰ ἐπηρεάσουν τὴν ἐλληνική κοινωνία καὶ φυσικὰ τὴν Ἐκκλησία καὶ τὴν τέχνη της¹.

Σημεῖο ἀναφορᾶς τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ καὶ τῆς ἐλληνικῆς κοινωνίας γενικώτερα, ὅπως διαπιστώνεται, εἶναι οἱ νέοι ναοὶ ποὺ ἀνεγείρονται, λαμπροὶ καὶ μεγαλοπρεπεῖς στὴν πρωτεύουσα καὶ τὰ ἄλλα μεγάλα ἀστικά κέντρα, ταπεινότεροι ἀλλὰ ἐξίσου φροντισμένοι στὶς κωμοπόλεις καὶ τὰ μεγαλοχώρια. Σχεδιάζονται ἀπὸ σημαντικούς ἀρχιτέκτονες, Ἕλληνες καὶ ξένους, καὶ σὲ ἀρχιτεκτονικοὺς τύπους βασισμένους κατὰ κανόνα στὴν Ὁρθόδοξη παράδοση, χωρὶς νὰ λείπουν βέβαια οἱ δυτικὲς ἐπιδράσεις. Ὑιοθετοῦνται ρυθμοὶ καὶ

* Ἡ Ἰωάννα Στουφῆ-Πουλημένου εἶναι Ἀναπληρώτρια Καθηγήτρια τοῦ Τμήματος Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν.

1. Εἶναι γεγονός ὅτι τὰ τελευταῖα χρόνια ἐντείνεται τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ μελέτη τῆς νεοελληνικῆς ναοδομίας καὶ ἐκκλησιαστικῆς τέχνης εὐρύτερα μὲ σημαντικὲς διδακτορικές διατριβὲς καὶ μελέτες. Στὴν ἔρευνα αὐτὴ ἔχουν συμβάλει καὶ τὰ Ἐπιστημονικά Συμπόσια Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης (Α', Β', Γ', Δ', Ε'), ποὺ ἔχει διοργανώσει τὸ Τμήμα Θεολογίας τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς τοῦ Ἐθνικοῦ καὶ Καποδιστριακοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, σὲ συνεργασία μὲ τὸ Τμήμα Ἀρχιτεκτόνων Μηχανικῶν τοῦ Πανεπιστημίου Πατρῶν, καθὼς καὶ ἡ ἔκδοση τῶν *Πρακτικῶν* τους.

ἀρχιτεκτονικές μορφές που ἀκολουθοῦν μὲ ἐκλεκτισμὸ πρότυπα δυτικά (κλασικιστικά ἢ μεσαιωνικά), βυζαντινά, ἀκόμη καὶ ἀπὸ τὴν πιὸ πρόσφατη μεταβυζαντινὴ παράδοση² καὶ εἰκονογραφοῦνται ἀπὸ γνωστούς ζωγράφους, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον «ἀκαδημαϊκούς»³.

Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς, ἔχουν ἐπισημανθεῖ οἱ διάφορες καλλιτεχνικές τάσεις, ἢ σχέση τῆς μὲ τὴ βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ παράδοση καὶ οἱ δυτικὲς ἐπιρροές. Διαπιστώνεται, μὲ τὴν ἐξέλιξη τῆς ἔρευνας, ὅτι πρόκειται γιὰ φαινόμενο ἀρκετὰ σύνθετο, μὲ ἐκλεκτικὲς τάσεις καὶ προϋποθέσεις ὄχι μόνον καλλιτεχνικές ἀλλὰ καὶ ἰδεολογικές, κοινωνικές καὶ φυσικὰ θεολογικές. Οἱ τάσεις αὐτὲς κινοῦνται ἀνάμεσα στὸν ἀκαδημαϊσμὸ κυρίως τῆς «σχολῆς» τοῦ Μονάχου, τὴν πρόσληψη στοιχείων –κυρίως εἰκονογραφικῶν– ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ παράδοση καὶ τὶς εὐρύτερες δυτικὲς ἐπιρροές⁴.

2. Γιὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τῆς ἐποχῆς αὐτῆς στὸν ἐλεύθερο ἑλλαδικὸ χῶρο βλ. κυρίως Γρ. Πουλημένος, *Ἡ Ἑλλαδικὴ ναοδομία στὴν περίοδο τοῦ Νεοκλασικισμοῦ* (1830-1912), τ. Α'-Β', Ἀθῆνα 1997 (δακτυλ. διδακτορικὴ διατριβή), ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὴν πρώτη συστηματικὴ μελέτη τῆς ἑλλαδικῆς ναοδομίας τῆς περιόδου αὐτῆς. Γιὰ ἐπιμέρους θέματα βλ. Δ. Φιλιππίδης, *Νεοελληνικὴ Ἀρχιτεκτονικὴ*, Ἀθῆνα 1984, 60, 93-97, 140-143. Ὁ ἴδιος, *Λύσανδρος Καυταντζόγλου*, Ἀθῆνα 1995, 165-180, 293-300. Γρ. Πουλημένος, «Ὁ "Ἑλληνοβυζαντινός" ναὸς τῶν Ἁγίων Θεοδώρων τοῦ Ἀ' Κοιμητηρίου Ἀθηνῶν. Ἀρχιτεκτονικὴ», *ΕΕΘΣΠΑ*, ΛΕ' (2000), 699-724. Ὁ ἴδιος, «Ὁ Ἅγιος Ἰωάννης Μαρκοπούλου καὶ οἱ καθεδρικοὶ ναοὶ τῶν κωμοπόλεων τῶν Μεσογείων», *Ἀφιέρωμα στὰ 100 χρόνια ἀπὸ τὰ ἐγκαίνια τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ Μαρκοπούλου*, *Πρακτικὰ Δημεριδῆς, Μαρκόπουλο 15-16 Μαΐου 2004*, Μαρκόπουλο 2008, 137-161. Βλ. ἐπίσης δημοσιεύσεις καὶ γενικώτερες καταγραφὲς μνημείων στὰ *Πρακτικὰ τῶν Ἐπιστημονικῶν Συμποσίων Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης*: Α' (Β' Ἀμφιθέατρο Θεολογικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, 14-15 Μαρτίου 2008), Ἀθῆνα 2009, Β' (Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, 26-27 Νοεμβρίου 2010), Ἀθῆνα 2012, Γ' (Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, 22-24 Νοεμβρίου 2013), Ἀθῆνα 2015, Δ' (Κτήριο Θεολογικῆς Σχολῆς, Πανεπιστημιούπολη, 13-15 Νοεμβρίου 2015), Ἀθῆνα 2017, Ε' (Πολεμικὸ Μουσεῖο, 15-16 Νοεμβρίου 2017, ὑπὸ ἔκδοση).

3. Μὲ τὸν ὄρο «ἀκαδημαϊκοί» ἐννοοῦμε ζωγράφους μὲ ἀκαδημαϊκὴ παιδεία. Κατὰ κανὸν πηροῦν στὸ νεοσύστατο *Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν* καὶ κάποιοι συνεχίζουν τὶς σπουδὲς τους καὶ στὸ ἐξωτερικὸ. Πρὸβλ. καὶ Ν. Γραϊκός, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς στὴν Ἑλλάδα κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα. Πολιτισμικὰ καὶ εἰκονογραφικὰ ζητήματα* (διδακτ. διατριβή), Θεσσαλονίκη 2011, 275-276. (ἐξῆς: Γραϊκός, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις*).

4. Ἰω. Στουφῆ-Πουλημένου, *Ἀπὸ τοὺς Ναζαρηνοὺς στὸν Φ. Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθῆνα 2007, 17 κ.έ. (ἐξῆς: Στουφῆ-

Ἡ σχέση τῆς ζωγραφικῆς αὐτῆς μὲ τὴ βυζαντινὴ παράδοση εἶναι παράδοξη. Ἐνῶ σημαντικοὶ ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς, ὅπως π.χ. ὁ Βαυαρὸς Λουδοβίκος Θεῖρσιος⁵, ζωγράφος τῆς αὐλῆς τοῦ βασιλιᾶ Ὅθωνα καὶ βασικὸς εἰσηγητὴς τῆς δυτικότερης ζωγραφικῆς στὴν Ἑλλάδα, ἐκφράζουν τὸν θαυμασμό τους γιὰ τὰ ψηφιδωτὰ τῆς Μονῆς Δαφνίου καὶ τοῦ Ὁσίου Λουκᾶ στὴ Βοιωτία⁶, στὴν πραγματικότητα τὸ βυζαντινὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ἀκολουθεῖται ἐπιλεκτικᾶ⁷, ἡ εἰκονογραφία σὲ βασικὲς χριστολογικὲς σκηνὲς υἰοθετεῖ δυτικὰ πρότυπα καὶ ὁ βυζαντινὸς ζωγραφικὸς τρόπος ἀπορρίπτεται, καθὼς ἐπιδιώκεται ἡ «βελτίωσις» τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς «ἐπὶ τὸ φυσικώτερον»⁸.

Πουλημένου, *Ἀπὸ τοὺς Ναζαρηνοὺς*). Ἡ ἴδια, «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν ἐκκλησιῶν τοῦ ἐλεύθερου ἑλλαδικοῦ χώρου κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα καὶ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20οῦ. Αἰσθητικὴ καὶ θεολογικὴ ἀποτίμηση», *Ζ' Διεθνὲς Ἐπιστημονικὸ Συνέδριο: Τὸ Ἅγιον Ὅρος στὰ χρόνια τῆς ἀπελευθέρωσης, Πρακτικὰ Συνεδρίου, Ἁγιορείτικη Ἑστία, Θεσσαλονίκη 2013*, 453-466 (ἐξῆς: Στουφῆ-Πουλημένου, «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα»). Γραϊκός, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις (σποραδικὰ)*.

5. Γιὰ τὸν Λ. Θεῖρσιο βλ. Δ. Παπαστάμος, *Ἡ ἐπίδραση τῆς ναζαρηνῆς σκέψης στὴ Νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ*, Ἀθήνα 1977, 73 κ.έ. (ἐξῆς: Παπαστάμος, *Ναζαρηνὴ σκέψη*). Εὐτ. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικὰ Θέματα στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ (1900-1940)*, Θεσσαλονίκη 1984, 55 (ἐξῆς: Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικὰ Θέματα*). Ν. Ζίας, «Ἡ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ», *Σύναξις* 24 (Σεπτ.-Ὀκτώβρ. 1987), 47 (ἐξῆς: Ζίας, «Ἡ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ»).

6. Χαρακτηριστικὰ τῆς σύγχυσης ποὺ επικρατοῦσε γιὰ τὴ σχέση τῆς δυτικότερης αὐτῆς ζωγραφικῆς μὲ τὴ βυζαντινὴ εἶναι τὰ σχόλια τοῦ Γ. Λαμπάκη, πρωτεργάτη τῆς Βυζαντινῆς Ἀρχαιολογίας καὶ τοῦ Χριστιανικοῦ Μουσείου στὴν Ἑλλάδα καὶ πρώτου ὑφηγητῆ τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας στὴ Θεολογικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν (προβλ. Ἰω. Στουφῆ-Πουλημένου, «Χριστιανικὴ καὶ Βυζαντινὴ Ἀρχαιολογία καὶ Τέχνη. Ἑκατὸν πενήντα χρόνια ἱστορικῆς διαδρομῆς στὴ Θεολογικὴ Σχολή», *Πρακτικὰ Θεολογικοῦ Συμποσίου: 180 Χρόνια Θεολογικῶν Σπουδῶν στὸ Ἐθνικὸ καὶ Καποδιστριακὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν (1837-2017)*, 9-11 Μαΐου 2017, Ἀθήνα 2018, 422-424) γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Λ. Θεῖρσιου, τὰ ὁποῖα χαρακτηρίζει ὡς «ἔγκριτα ἀγιογραφικὰ ἔργα αὐστηρᾶς Βυζαντινῆς τέχνης» (!). Στὴν ὁμιλία του στὰ ἐγκαίνια τῆς ἐκθεσῆς ἀγιογραφικῶν σχεδίων τοῦ Θεῖρσιου στὸ Ζάππειο τὸ 1890, ὁ Λαμπάκης ἀναφέρει μεταξὺ ἄλλων: «Ἡ Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία ἐκτιθεῖσα τὰ ἔργα ταῦτα σκοπεῖ τὸ μὲν, ὅπως δεῖξῃ τὸ μεγαλεῖον τῆς Βυζαντινῆς τέχνης, πῶς αὕτη ἀπὸ τέχνης ἀτέχνου εἰς καλλιτεχνίαν ὑψοῦται, τὸ δὲ ὅπως γενικεύσῃ τὴν ἰδέαν τοῦ καλοῦ ἐν τῇ καθ' ἡμᾶς καταπεπτωκυῖα Ἐκκλησιαστικῆ Ἀγιογραφία...», *Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογικὴ Ἐταιρεία, Δελτίον Α'*, Ἐν Ἀθήναις 1892, 116-119.

7. Στουφῆ-Πουλημένου, «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα», 453-466.

8. Γιὰ τὴν ὁρολογία βλ. Α. Ευγγόπουλος, *Σχεδιάγραμμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς*

Ἡ νεοελληνικὴ αὐτὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ ἔχει κατὰ καιροὺς χαρακτηρισθεῖ καὶ ὡς «ναζαρηνὴ», ὃν καὶ ἡ ἐπίδραση τῆς ναζαρηνῆς ζωγραφικῆς στὴν Ἑλλάδα φαίνεται νὰ εἶναι περιορισμένη καὶ ἀντίθετα ὁ ἐκλεκτισμὸς ἀποτελεῖ τὴν κυρίαρχη τάση ἀκόμη καὶ στοὺς «ἀκαδημαϊκοὺς» ζωγράφους⁹. Γιὰ τὸ κίνημα τῶν Ναζαρητῶν στὴν Εὐρώπη καὶ τὴν ἐπίδρασή του στὴ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ ἔχουν γραφεῖ ἀρκετά. Ἀπλῶς ἀναφέρουμε ὅτι πρόκειται γιὰ ἓνα κίνημα μὲ χαρακτῆρα ὄχι μόνον καλλιτεχνικὸ ἀλλὰ καὶ θρησκευτικὸ, ποὺ κινεῖται στὸ πλαίσιο τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ρομαντισμοῦ τοῦ 19ου αἰῶνα, μὲ κύριους ἐκπροσώπους ρωμαιοκαθολικοὺς καὶ προτεστάντες καὶ βασικὰ κέντρα τῆ Βιέννη, τῆ Ρώμη καὶ τὴν Πετρούπολη τῆς Ρωσίας¹⁰. Ὡς κύρια χαρακτηριστικὰ τοῦ κινήματος ἔχουν ἐπισημανθεῖ¹¹: α. Ἡ γένεσή του στὸ ἀντιφατικὸ ἰδεολογικὸ κλίμα τῆς Εὐρώπης τοῦ 19ου αἰῶνα. β. Ἡ τάση ἐπιστροφῆς στὶς χριστιανικὲς ἀξίες. γ. Ἡ στενὴ σχέση μὲ τὸν ρομαντικὸ ὑποκειμενισμὸ καὶ τὴν ἀναζήτηση τῆς καλλιτεχνικῆς καινοτομίας. δ. Τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν λαϊκὴ ἀποδοχὴ καὶ διάδοση τῶν θρησκευτικῶν ἔργων. Οἱ βιβλικὲς παραστάσεις χρησιμοποιήθηκαν ὡς ἓνα εἶδος «ἱστοριοποίησης» τοῦ θεοῦ καὶ φανέρωσης τῆς παρουσίας τοῦ Θεοῦ στὸν κόσμον. ε. Ἡ διασύνδεση εἰκόνας καὶ λόγου ποὺ προωθοῦσε τὸν διδασκισμὸ καὶ

ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωση, Ἀθῆναι 1957, 357-359, ὅπου καὶ οἱ θέσεις τοῦ Γρ. Παπαδόπουλου γιὰ τὴ «διόρθωση» τῶν βυζαντινῶν ἔργων τὸ 1870. Οἱ «διορθώσεις» ἀφοροῦσαν τὴν προοπτικὴ, τὸ σχέδιο καὶ τὴν ἀνατομία. Βλ. ἀκόμη Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικὰ θέματα*, Π. Ζίας, «Ἡ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ», 45-52. Γραϊκός, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις*, 242 κ.έ.

9. Βλ. Γ. Κακαβᾶς, «Ἡ λεγομένη Ναζαρηνὴ ζωγραφικὴ στὴν Ἑλλάδα καὶ τὸ Ἅγιον Ὅρος: Ἀνασκόπηση-ἀπηχῆσεις-ἔρευνα-ἀποτίμηση», *Τὸ Ἅγιον Ὅρος στὰ χρόνια τῆς ἀπελευθέρωσης*, Πρακτικὰ Συνεδρίου, Ἀγιορειτικὴ Ἑστία, Θεσσαλονίκη 2013, 419-432. Ν. Γραϊκός, «Ἰπῆρεξε Ναζαρηνὴ ζωγραφικὴ στὴν Ἑλλάδα;», *Τὸ Ἅγιον Ὅρος στὰ χρόνια τῆς ἀπελευθέρωσης*, Πρακτικὰ Συνεδρίου, Ἀγιορειτικὴ Ἑστία, Θεσσαλονίκη 2013, 441-451 (ἔξῃς: Γραϊκός, «Ναζαρηνὴ ζωγραφικὴ»).

10. Γιὰ τοὺς Ναζαρηνοὺς ζωγράφους βλ. K. Andrews, *The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome*, Oxford 1964. Kl. Gallwitz (ἐπιμ.), *Die Nazarener*, κατάλογος ἐκθεσης, Städel, Städtische Galerie im Städtischen Kunstinstitut, Frankfurt am Main, 28 Apr.-28 Aug. 1977, Frankfurt am Main 1977. L. Morowitz – W. Vaugman (ἐπιμ.), *Artistic Brotherhoods in the Nineteenth Century*, Aldershot 2000. M. B. Frank, *German Romantic Painting Redefined. Nazarene tradition and the narratives of Romanticism*, Aldershot 2001. C. Grewe, *Painting the Sacred in the Age of Romanticism*, Aldershot 2009.

11. Βλ. Γραϊκός, «Ναζαρηνὴ ζωγραφικὴ», 443-445.

τήν ήθικη κατήχηση. Για τον λόγο αυτό εκμεταλλεύτηκαν όλες τις τεχνολογικές δυνατότητες της εποχής τους για εύκολη παραγωγή και διάδοση εικόνων.

Η επίδραση των Ναζαρηνών στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική γίνεται κυρίως αισθητή σε «ακαδημαϊκούς» ζωγράφους, όπως π.χ. τον Κ. Φανέλλη¹², τον Σπ. Χατζηγιαννόπουλο¹³, τον Δημήτριο Γεωργαντά¹⁴ και τον Κωνσταντίνο Ἀρτέμη¹⁵. Παράλληλα, αποφασιστικής σημασίας για την πρόσληψη δυτικών εικονογραφικών και στυλιστικών στοιχείων στην εικονογράφηση των ναών του ελληνικού χώρου απέτελεσε η εικονογραφημένη Βίβλος του Γερμανού προτεστάντη Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), με τον τίτλο *Die Bibel in Bildern* (Λειψία 1860), η οποία επανειλημμένως ανατυπώθηκε στα ελληνικά¹⁶. Η Ἱερά Σύνοδος ενέκρινε την έκδοση του οίκου Σα-

12. Για τον Κ. Φανέλλη βλ. Ἰ. Φριλίγκος, *Ὁ ἀγιογράφος Κωνσταντίνος Φανέλλης και τὸ ἔργο του*, Ἀθήνα 2005. Ὁ ἴδιος, «Στοιχεῖα τῆς ναζαρηνῆς ζωγραφικῆς στὸ ἔργο τοῦ Κ. Φανέλλη», *Τὸ Ἅγιον Ὅρος στὰ χρόνια τῆς ἀπελευθέρωσης*, Πρακτικὰ Συνεδρίου, Ἁγιορειτικὴ Ἑστία, Θεσσαλονίκη 2013, 469-474.

13. Ν. Γραϊκός, *Ἡ βελτιωμένη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ στὸ 19ο αἶωνα. Ἡ περίπτωσις τοῦ Σπυριδῶνα Χατζηγιαννόπουλου (τοιχογραφικὸ ἔργο)*, (μεταπτυχ. διπλωματικὴ ἐργασία), Θεσσαλονίκη 2003. Ὁ ἴδιος, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις*, 305-323 (ἐξῆς: Γραϊκός, *Ἡ βελτιωμένη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ*).

14. Στουφῆ-Πουλημένου, «Ἀπὸ τοὺς Ναζαρηνοὺς», 15 κ.ἑ. Γραϊκός, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις*, 343-346. Γραϊκός, «Ναζαρηνὴ ζωγραφικὴ», 447.

15. Παπαστάμος, *Ναζαρηνὴ σκέψις*, 119 κ.ἑ. Ἰ. Φριλίγκος, «Κωνσταντίνος Ἀρτέμης. Ὀδοιπορία στὰ μονοπάτια τοῦ ἀόρατου καὶ τοῦ θείου», *Ἱστορώντας τὴν Ὑπέρβαση. Ἀπὸ τὴν παράδοσις τοῦ Βυζαντίου στὴ νεώτερη τέχνη*, Ἄνδρος, 30 Ἰουλ.-29 Σεπτ. 2013, Ἴδρυμα Βασίλη καὶ Ἐλίζας Γουλανδρῆ-Μουσείου Σύγχρονης Τέχνης (ἐπιμ. Χρ. Μαργαρίτης), 84-101.

16. *Ἡ Ἁγία Γραφή εἰς εἰκόνας, Εἰκόνες Ἰουλίου Σνόρρ φὸν Κάρολσφελδ*. Κείμενο καὶ εἰσαγωγή: Β. Βέλλα, ἐκδ. «Ἀστήρ», Ἀθήναι 1950 (δὲν ἀνατυπώθηκαν ὅλες οἱ ξυλογραφίαι τοῦ Carolsfeld). Ἀκολούθησαν καὶ ἄλλες ἐκδόσεις στὰ ἑλληνικά: *Ἡ Βίβλος εἰς εἰκόνας. Πίνακες: Ἰουλίου Σνόρρ φὸν Κάρολσφελδ*. Κείμενο: Γ. Σ. Καραβασιλῆ, ἐκδ. Κ. καὶ Π. Σαξῶνη, Ἀθήναι 1964 (α' ἐκδοσις) καὶ 1967 (β' ἐκδοσις). Εἰκόνες ἀπὸ τὴ Βίβλο τοῦ Carolsfeld ἐκδόθηκαν ἐπίσης ἀπὸ τὸ βιβλιοπωλεῖο τῶν Σ. Κόντου καὶ Δ. Φυλακτοῦ καὶ τοὺς ἐκδοτικοὺς οἴκους Δημητράκου, Λουκοπούλου κ.ἄ. (βλ. Γ. Ρηγόπουλος, «Δυτικὲς ἐπιδράσεις στὸ ζωγραφικὸ 'διάκοσμο' τοῦ ναοῦ τῆς Χρυσοσπηλιώτισσας στὴν ὁδὸ Αἰόλου καὶ ἡ ὑποδοχὴ τῶν ἔργων τοῦ Julius Schnorr von Carolsfeld ἀπὸ τοὺς Νεοἑλληνες ζωγράφους», *Ἄ Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης* (βλ. σημ. 2), 388 (ἐξῆς: Ρηγόπουλος, «Δυτικὲς ἐπιδράσεις»). Ὁ ἴδιος, *Μελέτες μεταβυζαντινῆς καὶ νεοελληνικῆς τέχνης*, Ἀθήνα 2012, 501 κ.ἑ.

ξώνη (1964 και 1967), ὅπου ἀνατυπώνονται και οἱ 240 ξυλογραφεῖς τοῦ Carolsfeld¹⁷. Μία συνεπῶς καθαρά δυτικῆ εἰκονογραφία ἔτυχε τῆς ἀπολύτου ἐγκρίσεως τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, δεῖγμα ἀσφαλῶς και τῶν θεολογικῶν τάσεων τῆς ἐποχῆς¹⁸.

Ἡ σχέση μετὰ τὰ καλλιτεχνικά ρεύματα τῆς Δύσεως προϋποθέτει ὄχι μόνο αἰσθητικά κριτήρια ἀλλὰ και θεολογική προσέγγιση πρὸς τὰ κυρίαρχα χριστιανικά δόγματα τῆς Εὐρώπης, τὸν Ρωμαιοκαθολικισμό και τὸν Προτεσταντισμό. Εἰδικώτερα, θὰ ἦταν ἐνδιαφέρον νὰ δοῦμε, λόγω τῶν θεολογικῶν και καλλιτεχνικῶν ἐπαφῶν τῆς ἑλληνικῆς κοινωνίας μετὰ τὴ Γερμανία, ἐὰν ὁ Προτεσταντισμὸς ἐπηρεάσει τὴν εἰκονογράφηση τῶν ἐκκλησιῶν τῆς ἐποχῆς.

Θὰ προσπαθήσουμε νὰ δώσουμε ἓνα περιγράμμα τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος και τῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων ποὺ κυριαρχοῦν στοὺς ναοὺς τῆς ἐποχῆς¹⁹, γιατί κυρίως αὐτὰ –και λιγότερο ἢ τεχνοτροπία– εἶναι ποὺ σύμφωνα και μετὰ τὸν ὄρο τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου ἀποτελοῦν τὴν εἰκονογραφικὴ παράδοση τῆς Ἐκκλησίας²⁰.

Στοὺς ναοὺς μετὰ τροῦλο, στὶς περισσότερες περιπτώσεις ὁ Παντοκράτορας παραμένει ἢ μοναδικὴ μορφή στὸν θόλο, καθὼς συνήθως δὲν ἀκολουθεῖται ἀπὸ ζώνη ἀγγελικῶν δυνάμεων, ὅπως συμβαίνει στὴν

17. Γιατί, ὅπως σημειώνεται: «οὐδὲν εὔρεν ἐν αὐτῷ τὸ ἀπᾶδον πρὸς τὴν διδασκαλίαν τῆς Ὁρθοδόξου Χριστιανικῆς πίστεως», Ρηγόπουλος, «Δυτικὲς ἐπιδράσεις», 388.

18. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι οἱ σπουδὲς τῶν καθηγητῶν τῆς Θεολογικῆς Σχολῆς Ἀθηνῶν γίνονταν εἴτε ἀποκλειστικά εἴτε συμπληρωματικά στὴ Γερμανία και οἱ περισσότεροι ἀνήκαν στὴ μερίδα τῶν διαφωτιστῶν. Βλ. Δ. Μπαλάνος, *Ἡ Θεολογικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν κατὰ τὴν πρώτην ἑκατονταετηρίδα τῆς*, Ἀθήνα 1937, 9. Πρωτοπρ. Γεώργιος Μεταλληνός, «Ἡ Θεολογικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν στὴ μέχρι σήμερα διαδρομὴ τῆς (1837-2004)», *Α' Συμπόσιο Θεολογικῶν Σχολῶν Ἀθηνῶν-Θεσσαλονίκης*, 1-2 Ιουνίου 2004, Θεσσαλονίκη, Θεολογικὴ Σχολή, Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη 2005, 68.

19. Γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν ἐκκλησιῶν τῆς ἐποχῆς βλ. Γραϊκος, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις*, 30 κ.έ. Στουφῆ-Πουλημένου, «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα» (στὴ μελέτη μας αὐτὴ βασίστηκε και ἡ παρουσίαση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος τῶν ἐκκλησιῶν στὸ παρὸν ἄρθρο).

20. Βλ. τὸν ὄρο τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου, Mansi 13, 252BC: «Οὐ ζωγράφων ἐφεύρεσις ἢ τῶν εἰκόνων ποίησις, ἀλλὰ τῆς καθολικῆς ἐκκλησίας ἔγκριτος θεσμοθεσία και παράδοσις ... μενούγγε αὐτῶν (= πατέρων) ἢ ἐπίνοια και ἢ παράδοσις, και οὐ τοῦ ζωγράφου. Τοῦ γὰρ ζωγράφου ἢ τέχνη μόνον».

παραδοσιακή εικονογραφία²¹. Συχνά ο Παντοκράτορας περιβάλλεται από κυκλική ακτινωτή δόξα. Στόν Ἅγιο Βασίλειο τῆς ὁδοῦ Μετσόβου στήν Ἀθήνα²², κατά προεικονομαχικά κυρίως πρότυπα (Εἰκ. 1), τέσσερις ἄγγελοι φέρουν τήν κυκλική δόξα τοῦ Χριστοῦ, ἐνώ στήν Ἁγία Εἰρήνη καί τῆ Χρυσοσπηλιώτισσα τῆς ὁδοῦ Αἰόλου ζώνη ἀπό ἀναγεννησιακές περωτές κεφαλές ἀγγέλων περιβάλλει τῆ δόξα τοῦ Χριστοῦ²³.

Στό τύμπανο τοῦ τρούλου συναντῶνται κυρίως δύο εἰκονογραφικές ἐκδοχές: αὐτή πού προβλέπει τήν ἀπεικόνιση προφητῶν, ὅπως ἐπικράτησε ἀπό τῆ μεσοβυζαντινῆ περίοδο καί ἐξῆς²⁴ (γιά παράδειγμα στή Ρωσική ἐκκλησία στήν Ἀθήνα, ὅπου ἐργάσθηκε ὁ Λουδοβίκος Θεῖρισιος) καί αὐτή πού υἰοθετεῖ τήν ἀπεικόνιση ἀποστόλων, σύμφωνα κυρίως μέ προεικονομαχικά πρότυπα²⁵. Ἀπόστολοι ἱστοροῦνται στόν τρούλο τῆς Ἁγίας Εἰρήνης καί τῆς Χρυσοσπηλιώτισσας στήν Ἀθήνα, ἔργα τοῦ Σπ. Χατζηγιαννόπουλου, στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους Ψυρρῆ, στόν Ἅγιο Σπυρίδωνα Πειραιῶς, στόν Ἅγιο Ἰωάννη στό Μαρκόπουλο (ἔργα τοῦ Δημ. Γεωργαντᾶ, Εἰκ. 2), στήν Ἀνάληψη στό Κορωπί (ἔργα

21. Γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ βυζαντινοῦ τρούλου βλ. Ν. Γκιολές, *Ὁ βυζαντινὸς τρούλλος καὶ τὸ εἰκονογραφικὸ του πρόγραμμα*, Ἀθήνα 1990 (ἐξῆς: Γκιολές, *Ὁ βυζαντινὸς τρούλλος*). Τ. Παπαμαστοράκης, *Ὁ διάκοσμος τοῦ τρούλλου τῶν ναῶν τῆς παλαιολόγειας περιόδου στὴ Βαλκανικὴ χερσόνησο καὶ τὴν Κύπρο*, Ἀθήνα 2001.

22. Γιὰ τὴν εἰκονογράφηση στόν Ἅγιο Βασίλειο βλ. ἀρχμ. Ἀνθιμος Δ. Ρούσσας, *Ὁ Ἅγιος Βασίλειος (τῆς ὁδοῦ Μετσόβου). Ἱστορία καὶ Τέχνη. Ἀφιέρωμα εἰς τὸν Κωνσταντῖνον Ἀρτέμην*, Ἀθήνα 1973 (ἐξῆς: Ρούσσας, *Ἅγιος Βασίλειος*).

23. Γραΐκος, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις*, 37 καὶ 41.

24. Βλ. Γκιολές, *Ὁ βυζαντινὸς τρούλλος*, 87 κ.έ.

25. Ἡ ἀπεικόνιση ἀποστόλων στό τύμπανο τοῦ τρούλου, ἂν καὶ δὲν εἶναι συνήθης, δὲν εἶναι ἄγνωστη στὴ μετεικονομαχικὴ εἰκονογραφία. Συναντᾶται στόν κεντρικὸ τρούλο τοῦ Ἁγίου Ἀνδρέα στήν Περιστέρᾳ Χαλκιδικῆς (μετὰ ἀπὸ τὸ 871), στήν Ἁγία Σοφία Κιέβου (11ος αἰ.), στὴ Νέα Μονὴ τῆς Χίου (ἀνάμεσα στὰ σφαιρικὰ τρίγωνα), στήν Αἶγας alti Kilise (11ος αἰ.) στήν Καππαδοκία. Ἔχει ἐρμηνευθεῖ ὡς εἰκονογραφικὸ στοιχεῖο πού προέρχεται ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς Ἀναλήψεως, ἢ ὅποια μπορεῖ νὰ ὑπῆρχε στόν τρούλο κυρίως κατά τὴν πρώτη χιλιετία καὶ σπανιότερα ἀργότερα (π.χ. στήν Ἁγία Σοφία καὶ τὴν Παναγία τῶν Χαλκῆων στὴ Θεσσαλονίκη), ὡς μεταφορὰ στόν τρούλο προεικονομαχικοῦ προγράμματος ἀφίδας ἱεροῦ βήματος καὶ ὡς μεταβατικὸ εἰκονογραφικὸ σχῆμα ἀνάμεσα στό παλαιότερο ἀφηγηματικὸ μέ τὴν Ἀνάληψη καὶ τὸ νεώτερο μέ τοὺς προφήτες στό τύμπανο τοῦ τρούλου. Βλ. Γκιολές, *Ὁ βυζαντινὸς τρούλλος*, 125, 128-131.

τοῦ Λούβαρη, 1904) κ.λπ.²⁶. Τὸ τύμπανο τοῦ τροῦλου εἶναι δυνατὸν ἐπίσης νὰ παραμένει χωρὶς καμμία εἰκονογράφηση, ὅπως π.χ. στὸν Ἅγιο Γεώργιο Καρύκη, ὅπου ὁ Δ. Γεωργαντᾶς κοσμεῖ τὸ τύμπανο μὲ ζώνη ἀπὸ ἐπιγραφές χωρὶς νὰ ἱστορεῖ καμμία ἱερὴ μορφή²⁷, ἢ μόνο μὲ ἀνεικονικὸ διάκοσμο, ὅπως στοὺς Ἁγίους Θεοδώρους τοῦ Ἀ Κοιμητηρίου Ἀθηνῶν²⁸. Κάτω ἀπὸ τὸν τροῦλο, τὰ τέσσερα σφαιρικὰ τρίγωνα καταλαμβάνουν κατὰ κανόνα καὶ σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση οἱ τέσσερις εὐαγγελιστές.

Στὶς βασιλικές χωρὶς τροῦλο, ξυλόστεγες ἢ θολοσκεπεῖς, στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν ὀροφῶν καὶ μάλιστα τοῦ κεντρικοῦ κλίτους, παρατηροῦνται δύο τάσεις: Μία τάση νὰ μεταφερθεῖ στὴ θολωτὴ ὀροφή ἢ τὴν οὐρανία τοῦ ξυλόστεγου ναοῦ, μὲ μία κατάλληλη διακοσμητικὴ ὀργάνωση τοῦ χώρου, σχεδὸν αὐτούσιο τὸ πρόγραμμα τοῦ τροῦλου. Στὸ κέντρο τῆς ὀροφῆς τοποθετεῖται ὁ Παντοκράτορας, μέσα σὲ κυκλικὸ πλαίσιο καὶ σὲ ἀνάλογα πλαίσια οἱ μορφές τῶν εὐαγγελιστῶν, προφητῶν ἢ ἀποστόλων ποὺ τὸν περιβάλλουν (Εἰκ. 3)²⁹. Συνηθέστερη εἶναι ὅμως μία ἄλλη τάση, ποὺ ἀντιμετωπίζει εἰκονογραφικὰ τὴν ὀροφή τοῦ ναοῦ κατ' ἀντιστοιχία μὲ τὴν ἑπτανησιακὴ οὐρανία³⁰. Ἐκεῖ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα

26. Γιὰ τὸ θέμα βλ. Στουφῆ-Πουλημένου, *Ἀπὸ τοὺς Ναζαρηνοὺς*, 37-42. Ἡ ἴδια, «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ Δ. Γεωργαντᾶ στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννη τοῦ Προδρόμου στὸ Μαρόπουλο», *Ἀφιέρωμα στὰ 100 χρόνια ἀπὸ τὰ ἐγκαίνια τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ Μαροπούλου, Πρακτικὰ Διημερίδας, Μαρόπουλο 15-16 Μαΐου 2004*, Μαρόπουλο 2008, 257-260 (ἐξῆς: Στουφῆ-Πουλημένου, «Ἅγιος Ἰωάννης στὸ Μαρόπουλο»). Ἡ ἴδια, «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα», 454-455. Γραΐκος, *Ἡ βελτιωμένη βυζαντινὴ ζωγραφικὴ*, 402. Ὁ ἴδιος, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις*, 561-563.

27. Γραΐκος, ὁ.π., 46.

28. Ἰω. Στουφῆ-Πουλημένου, «Ὁ ναὸς τῶν Ἁγίων Θεοδώρων τοῦ Ἀ Κοιμητηρίου Ἀθηνῶν. Ζωγραφικὴ-Γλυπτικὴ», *ΕΕΘΣΠΑ*, ΛΕ' (2000), σσ. 738-739, εἰκ. 32. (ἐξῆς: Στουφῆ-Πουλημένου, «Ὁ ναὸς τῶν Ἁγίων Θεοδώρων»).

29. Γιὰ παράδειγμα στὸν Ἅγιο Διονύσιο στὴν Παχειὰ Ράχη στὴν Αἴγινα, Ἰω. Στουφῆ-Πουλημένου, «Ὁ ναὸς τοῦ Ἁγίου Διονυσίου στὴν Παχειὰ Ράχη τῆς Αἴγινας», *Β' Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης, Βυζαντινὸ καὶ Χριστιανικὸ Μουσεῖο, 26-27 Νοεμβρίου 2010, Πρακτικὰ*, Ἀθήνα 2012, 152-153, εἰκ. 13β.

30. Γιὰ τὶς οὐρανίες τῶν ναῶν τῆς ἐποχῆς, ποὺ ἀπαντοῦν ἰδιαίτερα στὴν Πελοπόννησο, προφανῶς ἀπὸ ἑπτανησιακὴ ἐπίδραση, βλ. Γραΐκος, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις*, 579-582, ὅπου ἐπισημαίνεται ἡ υἱοθέτηση τοῦ τριπλοῦ σχήματος: Ἄναρχος Πατήρ, Παντοκράτορας, Μετάσταση ἢ Στέψη τῆς Θεοτόκου.

διαφοροποιείται σημαντικά από αυτό του τρούλου. Στις περισσότερες περιπτώσεις δίδεται έμφαση στην απεικόνιση της Αγίας Τριάδας. Η Αγία Τριάδα είτε αποδίδεται κατά τον γνωστό δυτικό τύπο (π.χ. στην ούρανια του Αγίου Νικολάου Ναυπλίου, Εικ. 4), είτε με περισσότερο αναλυτικό τρόπο, με την απεικόνιση δηλαδή χωριστά του Πατρός, του Χριστού Παντοκράτορα και του Αγίου Πνεύματος με τη μορφή περιστεράς. Όπως και στο πρόγραμμα του τρούλου, τα πρόσωπα της Αγίας Τριάδας μπορεί να συνοδεύονται από μορφές αγγέλων (για παράδειγμα γύρω από τον Άναρχο Πατέρα στην Παντάνασσα Πατρών), ευαγγελιστών, προφητών και αποστόλων. Συχνά απεικονίζονται και θέματα από τη ζωή της Παναγίας, ιδίως στους ναούς που είναι αφιερωμένοι σε αυτήν, προφανώς από έπτανησιακή επίδραση (αναφέρουμε το παράδειγμα της ούρανιας του Αγίου Σπυρίδωνα στην Κέρκυρα, έργο του Παναγιώτη Δοξαρά, και της Φανερωμένης στη Ζάκυνθο, έργο του γιού του Νικολάου)³¹, όπως για παράδειγμα ή Μετάσταση της Θεοτόκου στον Άγιο Άνδρέα³² και την Παντάνασσα Πατρών³³ ή ο Ευαγγελισμός στην Αγία Τριάδα Πρόνοιας Ναυπλίου. Άλλα και χριστολογικές σκηνές, και μάλιστα σκηνές από το Πάθος του Κυρίου, είναι δυνατόν να αναπτύσσονται στις ούρανιες των ναών της εποχής³⁴.

Στο τεταρτοσφάιριο της άψιδας του ιερού βήματος, ή απεικόνιση της Πλατυτέρας παραμένει σταθερή επιλογή των ζωγράφων της εποχής (Εικ. 5-6). Η Βρεφοκρατούσα Παναγία απεικονίζεται συνήθως ένθρονη, σε ποικίλες παραλλαγές, άλλες περισσότερο δυτικότερες και άλλες περισσότερο κοντά στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση (π.χ. στην Αγία Ειρήνη και τη Χρυσοσπηλιώτισσα της όδοῦ

31. Α. Γ. Χαλαμπίδης, *Συμβολή στη μελέτη της έφτανησιώτικης ζωγραφικής του 18ου και 19ου αιώνα*, Ίωάννινα 1978, 28. Ντ. Κονόμος, *Έκκλησίες και μοναστήρια στη Ζάκυνθο*, Αθήνα 1967, 174. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, «Πρόσδος» και «συντήρηση» στο πεδίο της έκκλησιαστικής και θρησκευτικής ζωγραφικής. Η περίπτωση του 18ου αιώνα, Ίδρυμα Γουλανδρή-Χορν, Αθήνα 1993, 31 κ.έ. (έξής: Τριανταφυλλόπουλος, «Πρόσδος» και «συντήρηση»). Ζ. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα 1998, 39-40, 472, άρ. κατ. 215. Β. Παπαδοπούλου, «Η ούρανια του Αγίου Άθανασίου στην Πρέβεζα», *Μίλτος Γαρίδης (1926-1996)*, Αφιέρωμα, Β΄, Ίωάννινα 2003, 531 και Γραϊκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις*, 579-580, σημ. 127, όπου και βιβλιογραφία.

32. Γραϊκος, ό.π., 167.

33. Ό.π., 168.

34. Ό.π., 581.

Αιόλου, στὸν Ἅγιο Γεώργιο Καρύκη, τοὺς Ἁγίους Θεοδώρους τοῦ Ἀ΄ Κοιμητηρίου, τὸν Ἅγιο Ἰωάννη στὸ Μαρκόπουλο κ.ά.).

Ὁ ἡμικύλινδρος τῆς ἀψίδας σπάνια δέχεται ἕναν πλήρη εὐχαριστιακὸ εἰκονογραφικὸ κύκλο, ὅπως αὐτὸς καθορίζεται ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ εἰκονογραφία, μὲ τὴν Ἀγγελικὴ Λειτουργία δηλαδή, τὴν Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων, τοὺς Συλλειτουργοῦντες Ἱεράρχες καὶ τὸν Μελισμό³⁵. Σὲ ἀρκετὲς περιπτώσεις, ἡ εἰκονογράφηση περιορίζεται στὸ κατώτερο τμήμα τῆς ἀψίδας μὲ τὴν παράσταση μόνο τῶν ἱεραρχῶν³⁶. Οἱ ἱεράρχες δὲν ἀπεικονίζονται συλλειτουργοῦντες ἀλλὰ μὲ μιὰ «δυναμικὴ» μετωπικότητα, συχνὰ σὲ στάσεις διαλόγου. Κρατοῦν ἀνεπτυγμένα εἰλητάρια μὲ λειτουργικὲς εὐχὲς ἢ κώδικες³⁷. Τὸ θέμα τῶν συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν δὲν φαίνεται νὰ εἶναι προσφιλές. Ἀκόμη καὶ στὴ σπάνια περίπτωση ποὺ παριστάνεται ὁ Μελισμὸς, ὅπως στὸν Ἅγιο Ἰωάννη στὸ Μαρκόπουλο (ἐπιγραφή: Η ΘΕΙΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΙΑ), οἱ ἱεράρχες δὲν ἀποδίδονται συλλειτουργοῦντες³⁸ (Εἰκ. 7). Σπανίζει ἐπίσης ἡ ἀπεικόνιση τῆς Κοινωνίας τῶν Ἀποστόλων. Ἀπὸ τὰ λίγα παραδείγματα ἀναφέρουμε τίς παραστάσεις στὸν Ἅγιο Βασίλειο τῆς ὁδοῦ Μετσόβου³⁹ (Εἰκ. 8) καὶ τὸν Ἅγιο Ἰωάννη στὸ Μαρκόπουλο, ὅπου ἐπιγράφεται: Ο ΔΕΙΠΝΟΣ Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ (Εἰκ. 9)⁴⁰.

Στὴν πρόθεση καὶ τὸ διακονικὸ, ὅπου καὶ στὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία ὑπάρχει σχετικὴ ἐλευθερία στὸ πρόγραμμα, τὰ θέματα

35. Γιὰ τὸ βυζαντινὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῆς ἀψίδας βλ. Ἄπ. Μαντᾶς, «Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα» τοῦ ἱεροῦ βήματος τῶν μεσοβυζαντινῶν ναῶν τῆς Ἑλλάδας (843-1204), Ἀθήνα 2001. Χ. Κωνσταντινίδη, Ὁ Μελισμὸς: Οἱ συλλειτουργοῦντες ἱεράρχες καὶ οἱ ἄγγελοι-διάκονοι μπροστὰ στὴν Ἁγία Τράπεζα μὲ τὰ Τίμια Δῶρα ἢ τὸν Εὐχαριστιακὸ Χριστό, Θεσσαλονίκη 2008.

36. Ὅπως στοὺς Ἁγίους Θεοδώρους τοῦ Ἀ΄ Κοιμητηρίου Ἀθηνῶν, Στουφή-Πουλημένου, «Ὁ ναὸς τῶν Ἁγίων Θεοδώρων», 763, εἰκ. 3. Βλ. καὶ Γραϊκος, Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις, 569.

37. Ὡς παραδείγματα ἀναφέρουμε ἀνάλογες παραστάσεις στοὺς Ἁγίους Θεοδώρους στὸ Ἀ΄ Κοιμητήριον Ἀθηνῶν (Στουφή-Πουλημένου, «Ὁ ναὸς τῶν Ἁγίων Θεοδώρων», 730 κ.έ., εἰκ. 3-8.), στὸν Ἅγιο Δημήτριον τοῦ «Ψυρρῆ» (Στουφή-Πουλημένου, «Ἡ εἰκονογράφηση», 465, 477, εἰκ. 9), στὸν Ἅγιο Ἰωάννη στὸ Μαρκόπουλο (Στουφή-Πουλημένου, Ἀπὸ τοὺς Ναζαρηνοῦς, 31-32).

38. Στουφή-Πουλημένου, Ἀπὸ τοὺς Ναζαρηνοῦς, ὅ.π.

39. Ρούσσας, Ἅγιος Βασίλειος, 21, εἰκ. 3.

40. Στουφή-Πουλημένου, Ἀπὸ τοὺς Ναζαρηνοῦς, 29, εἰκ. 12. Βλ. ἐπίσης σχέδιο τοῦ Λ. Θείρισου, Γραϊκος, Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις, 1064, εἰκ. Α.41.

που ἐπιλέγονται εἶναι συνήθως τὰ καθιερωμένα, ὅπως π.χ. ἡ παράσταση τῆς Ἄκρας Ταπείνωσης ἢ τῆς Γέννησης τοῦ Χριστοῦ στὴν κόγχη τῆς πρόθεσης⁴¹, τοῦ Ἐπιταφίου Θρήνου ἢ τῆς Ἀποκαθήλωσης στὸ διακονικὸ κ.λπ.⁴².

Πολλὲς φορὲς περιμετρικὰ τῆς κόγχης ἀναπτύσσεται ζώνη μὲ στηθάρια ἀγίων καὶ προφητῶν, ποὺ παραπέμπει στὸ γνωστὸ ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία θέμα: «Ἄνωθεν οἱ Προφῆται»⁴³. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἐπίσης ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Ἁγίου Πνεύματος στὴν κορυφὴ τῆς ζώνης τῶν προφητῶν, ὅπως π.χ. στὴ Χρυσοσπηλιώτισσα⁴⁴ ἢ στοὺς Ἁγίους Θεοδώρους τοῦ Ἀ΄ Κοιμητηρίου Ἀθηνῶν⁴⁵, μερικὲς φορὲς μαζί μὲ τὴν παράσταση τοῦ Πατρός, ὅπως στοὺς Ἁγίους Ἀναργύρους Ψυρρῆ⁴⁶.

Σὲ ἀντίθεση μὲ τὸν τροῦλο καὶ τὸ ἱερὸ βῆμα, στὸν κυρίως ναὸ τὸ παραδοσιακὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα σχεδὸν καταργεῖται. Ἡ ἐπιλογή τῶν θεμάτων γίνεται μὲ σχετικὴ ἐλευθερία καὶ χαλαρότητα. Οἱ παραστάσεις ἀποδίδονται μὲ τὴ μορφή πινάκων, μέσα σὲ ποικίλης μορφῆς πλαίσια, ἢ ἀπλῶς τοποθετοῦνται στοὺς τοίχους ἐλαιογραφίες σὲ μουσαμάδες ἢ μεταλλικὲς ἐπιφάνειες. Τὸ Δωδεκάορτο, ἡ ἀνάπτυξη δηλαδὴ σκηνῶν ἀπὸ τὰ σημαντικώτερα γεγονότα τῆς ἐπίγειας δράσης τοῦ Κυρίου, σπάνια ὀλοκληρώνεται καί, ὅπως ἔχει ἐπισημανθεῖ, μόνο στὶς ἀρχὲς τοῦ 20οῦ αἰῶνα ἔχουμε παραδείγματα ἀνεπτυγμένου Δωδεκαορτοῦ στὸν κυρίως ναό⁴⁷. Στὰ θέματα παρουσιάζεται μία μεγάλη ποικιλία. Ἔτσι εἶναι δυνατὸν νὰ ἀπεικονίζονται σκηνὲς χριστολογικῆς,

41. Βλ. παραδείγματα στὸν Ἅγιο Ἰωάννη στὸ Μαρκόπουλο (Στουφῆ-Πουλημένου, «Ἅγιος Ἰωάννης στὸ Μαρκόπουλο», 256, 278, εἰκ. 17. Στουφῆ-Πουλημένου, Ἀπὸ τοὺς Ναζαρηνοὺς, 33-34, εἰκ. 17), στὸν Ἅγιο Δημήτριο «Ψυρρῆ» (Στουφῆ-Πουλημένου, «Ἡ εἰκονογράφηση», 461, 465-466, 478, εἰκ. 10-11).

42. Γραϊκός, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις*, 571-572.

43. Ὁ.π., 570. Γιὰ τὸ θέμα βλ. G. Schiller, *Iconography of Christian Art*, τόμ. I, Λονδίνο 1971 (μετάφρ. J. Seligman), 12-15. Ντ. Μουρίκη, «Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρά», *ΑΔ* 25 (1971), Α΄ Μελέται, 220, σημ. 9.

44. Γραϊκός, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις*, 41.

45. Στουφῆ-Πουλημένου, «Ὁ ναὸς τῶν Ἁγίων Θεοδώρων», 735-746, 767, εἰκ. 12.

46. Γραϊκός, ὁ.π., 52.

47. Γιὰ τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα στοὺς τοίχους τοῦ κυρίως ναοῦ κατὰ τὴν ἐξεταζόμενη περίοδο βλ. Γραϊκός, ὁ.π., 572-578.

μὲ ἔμφαση στὸ Πάθος (Εἰκ. 10), θαύματα καὶ παραβολές τοῦ Χριστοῦ (Εἰκ. 11) ἢ θέματα ἀπὸ τὴν Π. Διαθήκη (Εἰκ. 12), παράλληλα μὲ θέματα ἄγνωστα στὴν παραδοσιακὴ εἰκονογραφία μὲ χαρακτηριστὰ κηρυγματικὸ καὶ διδακτικὸ, ὅπως τὸ Ἄφετε τὰ Παιδιά⁴⁸ (Εἰκ. 13), ἡ Ἐπὶ τοῦ ὄρους Ὁμιλία⁴⁹, τὸ Κήρυγμα τοῦ ἀποστόλου Παύλου στὴν Πνύκα⁵⁰ κ.ἄ. Ἐνας μεγάλος ἀριθμὸς ἀγίων, ὁλόσωμων ἢ σὲ στηθάρια, ἀπεικονίζεται ἐπίσης στοὺς πλάγιους τοίχους, τοὺς πεσσούς, τὰ στηθαία τῶν ὑπερώων καὶ σὲ ἄλλα σημεῖα τῶν τοίχων τῆς ἐκκλησίας.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν τροῦλο, οἱ ἄλλοι θόλοι τοῦ ναοῦ δὲν δέχονται καμμία εἰκονιστικὴ παράσταση καὶ κοσμοῦνται συνήθως μόνο μὲ ἕναστρο γαλάζιο οὐρανὸ. Μεγάλες ἐπιφάνειες τῶν τοίχων φέρουν ἀνεικονικὸ διάκοσμο καὶ στὰ κατώτερα σημεῖα ἀπομίμηση ὀρθομαρμάρωσης⁵¹. Τὰ διακοσμητικὰ θέματα χαρακτηρίζονται ἀπὸ μείξη χριστιανικῶν (παλαιοχριστιανικῶν καὶ βυζαντινῶν) καὶ κλασικιστικῶν στοιχείων, σὰν μιὰ προσπάθεια «βελτίωσης» ἢ «διόρθωσης» τοῦ χριστιανικοῦ καὶ «χριστιανοποίησης» τοῦ κλασικοῦ⁵². Ἄξιοσημείωτη εἶναι ἀκόμη ἡ συχνὴ χρῆση ἐπιγραφῶν ἀπὸ τὴ Βίβλο στὸν ναὸ⁵³ καὶ ἡ υἱοθέτηση τοῦ χρυσοῦ βάθους στὶς παραστάσεις⁵⁴.

Τὰ εἰκονογραφικὰ πρότυπα τῶν εἰκονιζόμενων παραστάσεων εἶναι ἄλλοτε βυζαντινά «βελτιωμένα»⁵⁵ καὶ ἄλλοτε καθαρὰ δυτικά. Τὰ πρότυπα τῶν παραστάσεων τοῦ δογματικοῦ καὶ λειτουργικοῦ κύκλου (Παντοκράτορας, Πλατυτέρα, Κοινωνία Ἀποστόλων, Ἱεράρχες κ.λπ.) εἶναι κατὰ βάση βυζαντινά. Ἀντίθετα τὰ πρότυπα τῶν χριστολογικῶν

48. Ὅπως στὸν Ἅγιο Δημήτριον «Ψυρρῆ», στὸν Ἅγιο Γεώργιον Καρύκη κ.λπ. (Στουφῆ-Πουλημένου, «Ἡ εἰκονογράφηση», 468, εἰκ. 14).

49. Ὅπως π.χ. στὸν Ἅγιο Νικόλαον Πευκακίον, Γραικός, *Ἀκαδημαϊκὴς τάσεις*, 59.

50. Γιὰ παράδειγμα στὴν Ἁγία Εἰρήνη τῆς ὁδοῦ Αἰόλου, στὸν Ἅγιο Γεώργιον Καρύκη, στὸν Ἅγιο Νικόλαον Πευκακίον κ.ἄ., Γραικός, *Ἀκαδημαϊκὴς τάσεις*, 37, 46, 59 ἀντίστοιχα.

51. Στουφῆ-Πουλημένου, «Ὁ ναὸς τῶν Ἀγίων Θεοδώρων», 742.

52. Ὁ.π., 742-743. Ἡ μείξη «ἐλληνικῶν» (κλασικιστικῶν) καὶ «βυζαντινῶν» στοιχείων ἀποτελεῖ τὸ κύριο γνῶρισμα καὶ στὴν τάση τοῦ «ἐλληνοβυζαντινισμοῦ» στὴ ναοδομία τῆς ἐποχῆς. Βλ. Πουλημένος, *Ἡ Ἑλλαδικὴ ναοδομία*, σποράδην.

53. Γραικός, *Ἀκαδημαϊκὴς τάσεις*, 805 κ.ἑ.

54. Ἡ υἱοθέτηση τοῦ χρυσοῦ βάθους στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς θὰ πρέπει νὰ ἐρμηνευθεῖ ὡς ἐπίδραση ἀπὸ τὸν ψηφιδωτὸ διάκοσμο σημαντικῶν παλαιοχριστιανικῶν καὶ βυζαντινῶν μνημείων στὴν Ἑλλάδα καὶ τὴν Ἰταλία.

55. Κυρίως ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Παντοκράτορα καὶ τῆς Πλατυτέρας.

καὶ θεομητορικῶν σκηνῶν εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον δυτικὰ. Πολλὲς φορὲς ἀποτελοῦν πιστὰ ἀντίγραφα δυτικῶν χαρακτικῶν ἢ παραστάσεων εἰκονογραφημένων Βίβλων⁵⁶.

Ἡ ἐπίδραση τῶν ξυλογραφιῶν τοῦ Julius Schnorr von Carolsfeld ὑπῆρξε καταλυτικὴ γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τῶν ναῶν τῆς ἐποχῆς. Συχνὰ ὁλόκληρες σκηνὲς ἀντιγράφονται σχεδὸν αὐτόουσια ἀπὸ τὴ Βίβλο τοῦ Carolsfeld καὶ μόνο χρωματικὰ παρεμβαίνουν οἱ ζωγράφοι. Σὲ ἄλλες περιπτώσεις, δανεῖζονται μεμονωμένες μορφὲς ἢ παραλλάσσουν ἐλαφρῶς τὰ πρότυπα. Τὰ παραδείγματα εἶναι πολλὰ. Ἀναφέρουμε ἐνδεικτικὰ εἰκόνες Δωδεκαόρτου τοῦ Σπ. Χατζηγιαννόπουλου στὸ τέμπλο τῆς Παντάνασσας Πατρῶν⁵⁷, σκηνὲς τοῦ Κ. Ἀρτέμη στὸν Ἅγιο Βασίλειο τῆς ὁδοῦ Μετσόβου στὴν Ἀθήνα (π.χ. τὸ Γενέσιον καὶ ἡ Ἀποτομὴ τοῦ Προδρόμου, ἡ Γέννηση τοῦ Χριστοῦ, ἡ Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο, ἡ Μοιχαλίδα, ἡ Σαμαρείτιδα καὶ ὁ Χριστὸς κ.ἄ.)⁵⁸ καὶ στοὺς Ταξιάρχες στὸ Πεδίον τοῦ Ἄρεως [ἡ Δεύτερη Ἡμέρα τῆς Δημιουργίας, ἡ Γέννηση, ἡ Ὑπαπαντὴ (Εἰκ. 14α-β), ἡ Προσκύνηση τῶν Μάγων, ἡ Βρεφοκτονία κ.λπ.]⁵⁹, τοῦ Μ. Σ. Παναγιωτάκη στὸν Ἅγιο Δημήτριον τὸν Νέο «Ψυρρῆ» (Ἡ παραβολὴ τοῦ πεσόντος εἰς ληστὰς, Εἰκ. 15α-β)⁶⁰, τοῦ Ἄπ. Γκραΐκου στὴν Ἁγία Μαρίνα στὸ Θησεῖο (Ἀποτομὴ Προδρόμου, Φυγὴ στὴν Αἴγυπτο, Ἐκδίωξη τῶν ἐμπόρων ἀπὸ τὸν ναὸ κ.λπ.)⁶¹.

56. Γιὰ τὴν ἐπίδραση τῶν δυτικῶν χαρακτικῶν στὴ νεοελληνικὴ ἐκκλησιαστικὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴν ἀποδοχὴ τους ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία, βλ. Γ. Ρηγόπουλος, «Δυτικὲς ἐπιδράσεις στὸ ζωγραφικὸ «διάκοσμο» τοῦ ναοῦ τῆς Χρυσοσπηλιώτισσας στὴν ὁδὸ Αἰόλου καὶ ἡ ὑποδοχὴ τῶν ἔργων τοῦ Julius Schnorr von Carolsfeld ἀπὸ τοὺς Νεοέλληνες ζωγράφους», *Α' Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης* (βλ. σημ. 1), 381-437 (ἐξῆς: Ρηγόπουλος, «Δυτικὲς ἐπιδράσεις»). Ὁ ἴδιος, *Μελέτες μεταβυζαντινῆς καὶ νεοελληνικῆς τέχνης*, Ἀθήνα 2012, 501 κ.ἑ. Στουφῆ-Πουλημένου, «Ἡ εἰκονογράφηση», 468-469. Σπ. Μοσχονᾶς, «Ἡ ἐργασία τοῦ Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου στὸ ναὸ τῆς Παντάνασσας Πατρῶν καὶ τὰ εἰκονογραφικὰ του πρότυπα» *Α' Ἐπιστημονικὸ Συμπόσιο Νεοελληνικῆς Ἐκκλησιαστικῆς Τέχνης*, 339-360 (ἐξῆς: Μοσχονᾶς, «Ἡ ἐργασία τοῦ Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου»). Γραϊκός, *Ἀκαδημαϊκὲς τάσεις*, 263 κ.ἑ.

57. Μοσχονᾶς, «Ἡ ἐργασία τοῦ Σπυρίδωνα Χατζηγιαννόπουλου», 348-351.

58. Ρηγόπουλος, «Δυτικὲς ἐπιδράσεις», 388-393.

59. Ρηγόπουλος, ὁ.π., 397-401.

60. Στουφῆ-Πουλημένου, «Ἡ εἰκονογράφηση», 468, εἰκ. 15α, 15β.

61. Ρηγόπουλος, ὁ.π., 403-404. Στὴν ἴδια μελέτη βλ. καὶ ἄλλα παραδείγματα.

Γενικές διαπιστώσεις

Στὴν εἰκονογράφηση τῶν ναῶν τῆς ἐποχῆς εἶναι ὀρατὴ ἡ συνύπαρξη βυζαντινῶν εἰκονογραφικῶν προτύπων, ἀποδοσμένων ὅμως «ἐπὶ τὸ φυσικώτερον» σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίληψη τῆς «βελτίωσης» τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς, καὶ δυτικῶν μὲ ἐπιδράσεις σὲ πολλές περιπτώσεις τῆς ναζαρηνῆς ζωγραφικῆς. Ἡ συνύπαρξη αὐτὴ δημιουργεῖ μία μείξη ἑτερόκλητων εἰκαστικῶν στοιχείων στὴν εἰκονογραφία, ποὺ ἐνοποιοῦνται μὲ τὴ δυτικότερη-νατουραλιστικὴ ἀπόδοσή τους.

Θὰ πρέπει νὰ ἐπισημάνουμε κατ' ἀρχὰς τὶς βυζαντινὲς καταβολὲς αὐτῆς τῆς εἰκονογραφικῆς ἀντίληψης. Ἡ τοποθέτηση τῶν θεμάτων καὶ ἡ ὀργάνωση τοῦ διακόσμου μὲ κλασικιστικὸ τρόπο, ἡ ἀπομίμηση ὀρθομαρμάρωσης, ἡ λιτότητα στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, ἡ ἀπεικόνιση πολλῶν μεμονωμένων ἀγίων καὶ μάλιστα σὲ μετάλλια, ἡ υἱοθέτηση τοῦ χρυσοῦ βάθους, οἱ γραπτοὶ κοσμηῆτες ποὺ περιτρέχουν ἐσωτερικὰ τοὺς ναοὺς, οἱ ὁποῖοι παραπέμπουν σὲ περιτέχνους, ἀνάγλυφους βυζαντινοὺς, δείχνουν σχέση μὲ πολὺ σημαντικὰ βυζαντινὰ μνημεῖα, ὅπως τὴ μονὴ Ὁσίου Λουκά καὶ τὴ μονὴ Δαφνίου, τὸν ψηφιδωτὸ διάκοσμο τῶν ὁποίων οἱ περισσότεροὶ ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς μελετοῦσαν καὶ ἀντέγραφαν.

Στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν ναῶν καταβάλλεται προσπάθεια νὰ τηρηθεῖ ὁ λεγόμενος δογματικὸς εἰκονογραφικὸς κύκλος ἐνὸς ὀρθόδοξου ναοῦ, ὅπως αὐτὸς ἀναπτύσσεται κυρίως στὸν τροῦλο καὶ τὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ, μὲ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Παντοκράτορα καὶ τῆς Πλατυτέρας ἀντίστοιχα. Ἡ ἔμφαση ὅμως ποὺ δίδεται σὲ πολλοὺς ναοὺς τῆς ἐποχῆς στὴν ἀπεικόνιση –κυρίως στὶς οὐρανίες– τῆς δυτικότερης Ἁγίας Τριάδας ἢ τοῦ Ἁγίου Πνεύματος ἀποδυναμώνει τὸ θεολογικὸ περιεχόμενο τοῦ Παντοκράτορα, στὴν παράσταση τοῦ ὁποῖου ἡ βυζαντινὴ εἰκονογραφία ἀποτυπώνει τὸ δόγμα τοῦ ὁμοουσίου Πατρὸς καὶ Υἱοῦ⁶².

62. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ βυζαντινὴ ζωγραφικὴ εἶναι πολὺ φειδωλὴ στὴν ἀπεικόνιση τοῦ πρώτου προσώπου τῆς Ἁγίας Τριάδος, γιατί ὁ Τριαδικὸς Θεὸς ἀποκαλύφθηκε στοὺς ἀνθρώπους στὸ πρόσωπο τοῦ Σαρκοθέτου Θεοῦ Λόγου, κατὰ τὸ «ὁ ἑωρακῶς ἐμὲ ἑώρακεν τὸν πατέρα» (Ιω. 14, 9).

Ἡ τοποθέτηση ἐπίσης θεομητορικῶν σκηνῶν ὅπως π.χ. τῆς Μετάστασης τῆς Θεοτόκου κ.ἄ. σὲ καίρια σημεῖα τοῦ ναοῦ, καὶ μάλιστα στὶς ὀροφές, ἀποτελεῖ ἀσφαλῶς ἐπίδραση ἀπὸ τὴ δυτικὴ εἰκονογραφία καὶ θεολογία (Ἀντιμεταρρύθμιση), ποὺ περνᾷ κυρίως μέσα ἀπὸ τὴν ἑπτανησιακὴ ζωγραφικὴ⁶³.

Ἡ σχέση ἐπίσης μὲ βασικὲς ἀρχές τοῦ Προτεσταντισμοῦ εἶναι φανερὴ στὴν εἰκονογράφηση τῶν ναῶν⁶⁴. Ἐνῶ στὸν τροῦλο καὶ τὸ ἱερό ἀκολουθεῖται σὲ γενικὲς γραμμὲς τὸ παραδοσιακὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα, στὸν κυρίως ναὸ αὐτὸ τὶς περισσότερες φορὲς οὐσιαστικὰ καταργεῖται. Ἡ ἔμφαση στὴν Ἁγία Γραφή⁶⁵ εἶναι διάχυτη στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν ναῶν καὶ τὴν εἰκονογραφία τῶν παραστάσεων. Ὡς θέματα ἐπιλέγονται γεγονότα τῆς Παλαιᾶς καὶ Καινῆς Διαθήκης –συχνὰ μὲ τὴν ἴδια θεολογικὴ βαρύτητα– σκηνὲς Δωδεκάορτου καὶ σκηνὲς ἀπὸ τὰ θαύματα ἢ τὶς παραβολὲς τοῦ Χριστοῦ. Πολλὲς φορὲς, οἱ παραστάσεις συνοδεύονται καὶ ἀπὸ τὰ ἀντίστοιχα ἀγιογραφικὰ χωρία, ὡς μία προσπάθεια σύνδεσης εἰκόνας καὶ κειμένου, ὅπως στὶς εἰκονογραφημένους Βίβλους. Τὸ Δωδεκάορτο –οἱ κύριες δηλαδὴ χριστολογικὲς σκηνὲς ποὺ ἀποτυπώνουν τὸ σχέδιο τῆς Θείας Οἰκονομίας γιὰ τὴ σωτηρία τοῦ ἀνθρώπου– στὶς περισσότερες περιπτώσεις δὲν ὀλοκληρώνεται. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι εἶναι δυνατὸν νὰ ἀπουσιάζουν σημαντικὲς παραστάσεις, ὅπως γιὰ παράδειγμα ἡ Ἀνάσταση, ἡ Μεταμόρφωση, ἡ Ἀνάληψη, ἡ Πεντηκοστή, καὶ νὰ ἀντικαθίστανται ἀπὸ ἀφηγηματικὲς σκηνὲς Πάθους, μερικὲς φορὲς ἀποδοσμένες μὲ ιδιαίτερη δραματικότητα (ἔμφαση στὸ συναίσθημα), καὶ ἄλλες παραστάσεις δυτικῆς προέλευσης, κηρυγμα-

63. Βλ. καὶ Τριανταφυλλόπουλος, «Πρόσδος» καὶ «συντήρηση», 35-36.

64. Γιὰ τὶς βασικὲς ἀρχές τοῦ Προτεσταντισμοῦ βλ. ἐνδεικτικὰ Ἰω. Ν. Καρμίρης, *Ὁρθοδοξία καὶ Προτεσταντισμός*, τόμ. Ι, Ἀθῆναι 1937. Ν. Ματσούκας, *Ὁ Προτεσταντισμός*, Θεσσαλονίκη 2007 (ἔξῃς: Ματσούκας, *Ὁ Προτεσταντισμός*). Γιὰ τὴν «εἰκονομαχικὴ» θέση τοῦ Καλβίνου ἐναντι τῶν ἱερῶν εἰκόνων, βλ. πρ.εσβ. Βασίλειος Γεωργόπουλος, *Ἡ κριτικὴ τοῦ Ἰωάννου Καλβίνου κατὰ τῶν ἱερῶν εἰκόνων*, Ἀθῆνα 2000.

65. Βασικὴ ἀρχὴ τοῦ Προτεσταντισμοῦ, ὡς γνωστόν, εἶναι ὅτι ἡ Ἁγία Γραφή, στὴν ὁποία ὁμιλεῖ ὁ ἴδιος ὁ Κύριος, ἀποτελεῖ τὸ βασικὸ κριτήριον γιὰ τὴν ἀξιολόγηση κάθε παράδοσης, τὴν ὑψίστη αὐθεντία καὶ μοναδικὴ πηγὴ ἀληθείας, ποὺ ἐκφράζει τὸν γνήσιο καὶ ἀρχέγονο Χριστιανισμό. Βλ. Ματσούκας, *Ὁ Προτεσταντισμός*, 42, 71, 101.

τικοῦ καὶ διδακτικοῦ χαρακτήρα. Ἀπουσιάζουν ἐπίσης συνθέσεις ποὺ σχετίζονται ἄμεσα μὲ τὴν Παράδοση τῆς Ἐκκλησίας, ὅπως σκηνές ἀπὸ τὰ Συναξάρια καὶ τοὺς ὕμνους τῆς Ἐκκλησίας⁶⁶. Τὴν ἰδιαίτερη ἔμφαση στὴν Ἁγία Γραφή δηλώνουν καὶ οἱ ἐπιγραφές μὲ ἀγιογραφικὰ χωρία ποὺ ὡς αὐτόνομες συνθέσεις συναντοῦμε συχνὰ στοὺς ναοὺς.

Ἡ υἱοθέτηση στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν ναῶν παλαιο-χριστιανικῶν καὶ γενικώτερα ἀρχαϊκῶν θεμάτων (π.χ. ἀπόστολοι στὸ πρόγραμμα τοῦ τρούλου ἀντὶ γιὰ προφήτες, μετωπικοὶ ἱεράρχες ἀντὶ γιὰ συλλειτουργοῦντες, παλαιοχριστιανικὰ διακοσμητικὰ θέματα) μπορεῖ νὰ ὑποδηλώνει –ἀσυνείδητα ἴσως– μίᾶ ἐπιστροφή στὸν ἀρχέγονο Χριστιανισμό, βασικὴ ἀρχὴ τοῦ Προτεσταντισμοῦ. Ἡ προτεσταντικὴ ὑποβάθμιση ἐπιπλέον τοῦ μυστηρίου τῆς Θείας Εὐχαριστίας⁶⁷ ἐπηρεάζει τὴν εἰκονογράφηση τῶν ναῶν. Ὁ λειτουργικὸς-εὐχαριστιακὸς κύκλος δὲν ἀναπτύσσεται ἰδιαίτερα στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ. Ἡ Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων, ὅταν ἀπεικονίζεται, ἐπιγράφεται Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ, μεταφέροντας τὸ περιεχόμενο τῆς ἀνάμνησης καὶ τῆς ἱστορικότητας τοῦ γεγονότος (τῆς ἴδρυσης τοῦ Μυστηρίου τῆς Θείας Εὐχαριστίας) καὶ ὄχι τῆς εὐχαριστιακῆς συνάξεως τῆς Ἐκκλησίας ποὺ ἐκπροσωποῦν οἱ Ἀπόστολοι καὶ στὴν ὁποία ὁ Χριστὸς εἶναι ὁ Μέγας Ἀρχιερεὺς, ὁ προσφέρων καὶ συνάμα ὁ προσφερόμενος. Τὸ θέμα τοῦ Μελισμοῦ, τὸ κατ' ἐξοχὴν εὐχαριστιακὸ θέμα τῆς βυζαντινῆς εἰκονογραφίας ποὺ συνδέεται ἄμεσα μὲ τὴν εὐχὴ τῆς Ἀναφορᾶς, σπάνια ἀπεικονίζεται. Σταθερῶς φαίνεται νὰ εἶναι μόνον ἡ παρουσία τῶν ἱεραρχῶν στὴν ἀψίδα τοῦ ἱεροῦ, ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ συνήθως δὲν εἰκονίζονται ὡς συλλειτουργοῦντες ἀλλὰ σὲ στάσεις διδαχῆς καὶ κηρύγματος.

Ἡ ἔμφαση ποὺ δίδεται στὴν ἐπιλογή παραστάσεων μὲ ἔντονο τὸν κηρυγματικὸ καὶ ἠθικοδιδασκτικὸ χαρακτήρα, τόσο προσφιλῆς στὴν εἰκονογράφηση τῶν ναῶν τῆς ἐποχῆς, δηλώνει ἀσφαλῶς μιᾶν ἄλλη θεολογικὴ ἀντίληψη σὲ σχέση μὲ τὴν παράδοση. Ἔχει νὰ κάνει μὲ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο κατανοεῖται ἡ δυνατότητα σωτηρίας τοῦ ἀνθρώπου

66. Ἴσως μοναδικὴ ἐξάιρεση ἀποτελεῖ ἡ εἰκονογράφηση τοῦ «Τῆ ὑπερμάχῳ Στρατηγῶ τὰ νικητήρια» ἀπὸ τὸν Κ. Ἀρτέμη στὸν νάρθηκα τοῦ Ἁγίου Βασιλείου τῆς ὁδοῦ Μετσόβου.

67. Γιὰ τίς διαφορὲς ἀπόψεις τοῦ Προτεσταντισμοῦ γιὰ τὴ Θεία Εὐχαριστία βλ. Ματσούκας, Ὁ Προτεσταντισμός, 71, 77.

μέσα στην Έκκλησία, που προβάλλεται κυρίως όχι εκκλησιολογικά και ευχαριστιακά αλλά ως υπόθεση ατομικής ευσέβειας και «χρηστοῦ» βίου⁶⁸.

Έν τούτοις, η εκκλησιαστική ζωγραφική στο νεοσύστατο ελληνικό κράτος διαμόρφωσε με αυθεντικότητα, κάτω από τις ιδιαίτερες ιστορικές, πολιτισμικές και εκκλησιαστικές συνθήκες της εποχής, τον δικό της χαρακτήρα και έχει πάρει πλέον τη θέση της στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης. Παρά τις αναπόφευκτες, κατά τη γνώμη μας, δυτικές επιρροές, εξέφρασε την πίστη των Ὀρθόδοξων Νεοελλήνων. Ἐπρεπε νὰ περάσει ἕνας αἰώνας περίπου, γιὰ νὰ ἐπιχειρήσουν κατὰ τὴ δεκαετία τοῦ 1930 ὁ Φώτης Κόντογλου καὶ ἄλλοι σημαντικοὶ νεο-ἑλληνες καλλιτέχνες τὴ μεγάλη «στροφή» πρὸς τὴν Παράδοση. Αὐτὴ ἡ «στροφή» ἦταν ὅμως τότε πρωτοπόρος καὶ δημιουργικὴ. Αὐτὸ ἄς μὴν τὸ ξεχνοῦμε.

68. Ἀποτελεῖ τάση τοῦ Προτεσταντισμοῦ νὰ καθιστᾶ τὴ χριστιανικὴ ζωὴ ἀτομοκρατικὴ καὶ προσωπικὴ καὶ νὰ καλλιεργεῖ ἕναν ἠθικισμὸ πού δὲν ἔχει πνευματικὲς καὶ χριστοκεντρικὲς προϋποθέσεις· Ματσούκας, ὁ.π., 38, 69, 105.



1. Αθήνα. Άγιος Βασίλειος οδού Μετσόβου.
Ό Παντοκράτωρ (Κ. Αρτέμης).

3 (δεξιά). Αίγινα. Παχειά Ράχη.
Άγιος Διονύσιος. Ή όροφή του ναού.



2. Μαρκόπουλο. Άγιος Ιωάννης ό Πρόδρομος. Ό Παντοκράτωρ (Δ. Γεωργαντάς).



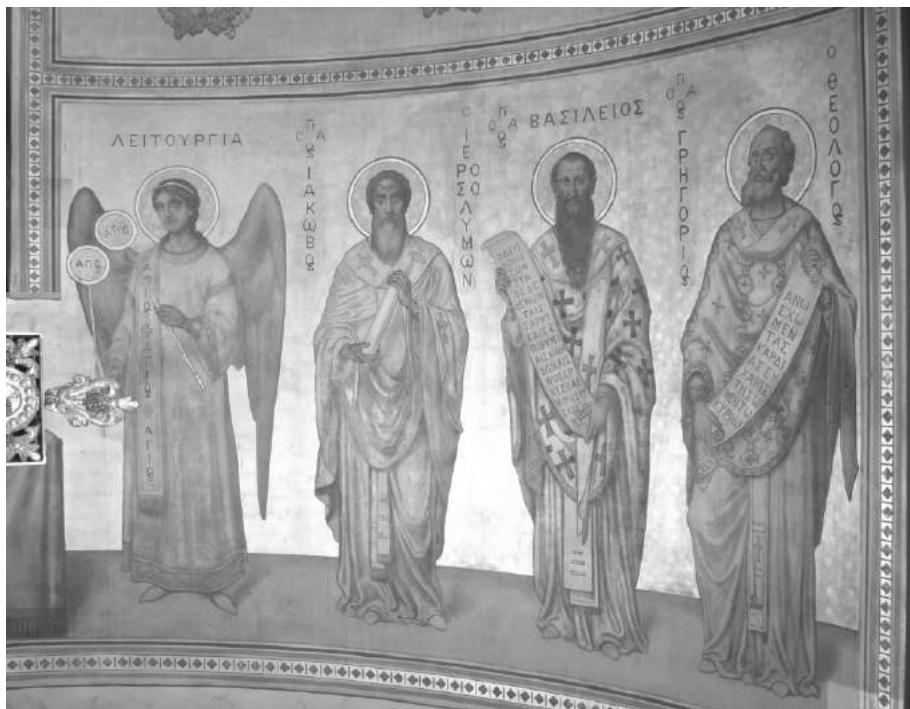
4. Ναύπλιο. Άγιος Νικόλαος. Λεπτομέρεια τής όροφής.



5. Άθήνα. Άγία Είρήνη όδοϋ Αιόλου. Ή Πλατυτέρα (λεπτομέρεια)
(Σπ. Χατζηγιαννόπουλος).



6. Μαρκόπουλο. Άγιος Ίωάννης ό Πρόδρομος.
Ή Πλατυτέρα (Δ. Γεωργαντζής).



7. Μαρκόπουλο. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Τεράρχες ιερού βήματος – Μελισμός (τμήμα) (Δ. Γεωργαντάς).



8. Μαρκόπουλο. Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Κοινωνία τών Αποστόλων – Ο Δείπνος ο Μυστικός (Δ. Γεωργαντάς).



9. Αθήνα. Άγιος Βασίλειος ὁδοῦ Μετσόβου.
Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων-Θεῖα Μετάδοσις (Κ. Ἀρτέμης).



10 (πάνω). Αθήνα. Άγιος Βασίλειος
ὁδοῦ Μετσόβου. Ἡ πορεία πρὸς τὸν Γολγοθᾶ
(Κ. Ἀρτέμης).

11 (δεξιά). Αθήνα. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρῆ».
Ὁ Κύριος ἐπαινῶν τὰ δύο λεπτὰ τῆς χήρας.





12. Αθήνα. Ταξιάρχες Πεδίου του Άρεως. Η Δεύτερη Ημέρα της Δημιουργίας (Κ. Αρτέμης).



13. Αθήνα. Άγιος Δημήτριος «Ψυρρή». Ο Κύριος εὐλογῶν τὰ παιδιά (Γω. Παπαδημητρίου).



14α. Αθήνα. Ταξιάρχης Πεδίου τοῦ Ἄρεως. Ἡ Ὑπαπαντή (Κ. Ἀρτέμης).



14β. Julius Schnorr von Carolsfeld. Ἡ Ὑπαπαντή.
Ἐυλογραφία (1860).



15α. Ἀθήνα. Ἅγιος Δημήτριος «Ψυρρή».
Ἡ παραβολὴ τοῦ πεσόντος εἰς ληστὰς
(Μ. Σ. Παναγιωτάκης).



15β. Julius Schnorr von Carolsfeld. Ξυλογραφία (1860).

SUMMARY

Tradition and Western influences in the Iconography of the churches in the newly established Greek State; the influence of Protestantism

By I. Stufi-Poulimenou

Ass. Professor, National and Kapodistrian University of Athens

When Greece was declared a sovereign state in 19th century, a new era started for Hellenism, though it was completely depended on the West. So, quite naturally, historical and social conditions of the time, ideas and art from the West influenced Greek society and, consequently, the Church and its art.

In the ecclesiastical painting of the time there was noticed its variety of artistic trends, its relation to Byzantine and Post-byzantine tradition and its western influence. The influence from Protestantism is also apparent in the painting of the churches.

The twelve liturgical Great Feasts (the Dodekaorton) of the Church year (which depict the Plan of Divine Economy for the man's salvation), are rarely painted as a whole in the iconographic programme in churches. So some important scenes from the life of Christ, known as the Christological Cycle, are not executed. Instead, they painted narrative scenes of the Passion, thus giving emphasis on sentiment, and other scenes of western origin which are characterized of preaching and teaching. Scenes of liturgical-Eucharistic nature occupy a lesser place in the apse of the sanctuary, and they rarely painted iconographical cycles related to the tradition of the Church, such as scenes from hymns or saints' lives. Iconographic scenes are drawn from the engravings of the German Protestant Julius Schnorr von Carolsfeld, whose influence was overwhelming.

However, selecting iconographic scenes with obvious preaching and edifying character proclaims a different aspect from tradition. The potential salvation of man in the Church is comprehended differently, not as an ecclesiastical and eucharistic matter but as an affair of private devotion and virtuous life.