

των χειρογράφων κατὰ συγγραφεῖς<sup>1</sup>, ἐργασία ἣτις θὰ βοηθήσῃ πολὺ τοὺς ἐκδότας κειμένων καὶ θὰ προαγάγῃ τὴν φιλολογικὴν κριτικὴν.

Τὸ Répertoire, παρὰ τὴν τελειότητά του, ὥς ἐκ τῆς φύσεως τῆς ὕλης του εἶναι, δύναμαι νὰ εἰπω, στατικόν, λόγῳ τῆς διαρκῶς ἀναπτυσσομένης βιβλιογραφίας. Ἦδη, ἐνῶ τοῦτο θὰ ἐξετυποῦτο εἰσέτι ἢ μόλις θὰ εἶχε κυκλοφορήσει, ἐνεφανίσθησαν νέοι κατάλογοι μὴ περιλαμβανόμενοι εἰς αὐτό: Γέροντος Παντελεήμονος Λαυριώτου: *Συμπληρωματικὸς κατάλογος χειρογράφων κωδίκων* 'Ι. Μονῆς Μεγίστης Λαύρας 'Αγίου Ὁρους, εἰσαγωγή Ν. Β. Τωμαδάκη, πίνακες Κ. Α. Μανάφη, ΕΕΒΣ, ΚΗ' (1958), σσ. 87-203, καὶ Valentinus Capocci: *Codices Barberiniani graeci, tomus I, codices 1-163*, εἰς τὴν σειρὰν: *Bybliothecae Apostolicae Vaticanae Codices manuscripti recensiti iussu Ioannis XXIII pontificis maximi*. Εἰς τὴν γενικὴν δὲ βιβλιογραφίαν τοῦ ΙΙΙ κεφαλαίου ἔχομεν νὰ προσθέσωμεν: Μ. 'Ι. Μανούσακα: *Χειρόγραφα καὶ Ἑγγραφα τοῦ 'Αγίου Ὁρους*, Ἀθῆναι 1958 (πρβλ. καὶ ἐν τῷ τόμῳ τούτῳ, σσ. 510-515, βιβλιοκρισίαν τοῦ κ. Γ. Σούλη).

Ἐν τούτοις ἡ ἐργασία τοῦ κ. Richard εἶναι μνημειώδης διὰ τὴν καταπληκτικὴν αὐτῆς ἐνημέρωσιν. Δυνάμεθα δὲ νὰ εἰπώμεν ὅτι ἀποτελεῖ τὴν βάσιν δι' οἵανδήποτε ἐπὶ χειρογράφων ἐργασίαν, διότι πρέπει πρωτίστως νὰ εἶναι γνωστὰ αἱ βιβλιοθήκαι εἰς αἷς ὑπάρχουν χειρόγραφα καθὼς καὶ οἱ κατάλογοι τούτων, ἐργασία εἰς ἣν ἀπέβλεψεν ὁ κ. Richard, διὰ νὰ εἶναι δυνατὸς ὁ περαιτέρω διαχωρισμὸς τῆς ὕλης δι' εἰδικωτέρων καταλόγων. Εἰς τοιαύτας ἐργασίας τὸ ἔργον τοῦ κ. Richard ἀποτελεῖ τὴν ἀρχὴν καὶ δίδει τὸ παράδειγμα διὰ μίαν προσπάθειαν ἣτις, ἐὰν εὐδοκίμησῃ, θὰ προαγάγῃ τὴν παλαιογραφίαν, ἐνῶ οἱ φιλόλογοι θὰ εὑρουν θέματα τῶν ὁποίων ἡ λύσις δὲν θὰ προσκρούῃ πλέον εἰς τὴν ἄγνοιαν τῶν χειρογράφων.

N. A. ΛΙΒΑΔΑΡΑΣ

*Ἄνδρ' εὖ οὖν Ἐυγγόπουλον, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σελ. μς' + 380, πλν. 72. Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας, ἀριθ. 40.*

Ὁ καθηγητὴς Εὐγγόπουλος εἰς τὴν μακρὰν σειρὰν τῶν πολυτίμων προσφορῶν του πρὸς τὴν ἑλληνικὴν ἐπιστήμην προσέβηκεν ἔργον μνημειῶδες.

<sup>1</sup> Τὴν σύνταξιν τοῦ καταλόγου τούτου ἔχω κατὰ νοῦν νὰ ἐπιχειρήσω εἰς τὸ ἀπώτερον μέλλον.

Θεραπεύων ἀπὸ μακροῦ τὰς σπουδὰς περὶ τὴν ζωγραφικὴν ὥς ἐκαλλιεργεῖτο εἰς τὸν ἑλληνικὸν χρόνον κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους καὶ τὴν Τουρκοκρατίαν παρέχει ἤδη τὴν πρώτην συστηματικὴν ἱστορίαν τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν, ἐπιγράφων αὐτὴν διὰ τοῦ μετριοφρονος τίτλου «σχεδίασμα», ἔξ ἀφορμῆς τῆς ἐπὶ τοῦ παρόντος ἑλλιποῦς γνώσεως τῶν μνημείων καὶ τῶν δυσχερεῶν ὅσας, κυρίως ἕνεκα ταύτης, συναντᾷ ἡ συγγραφή τοιοῦτου ἔργου.

Τοῦ ὀγκώδους βιβλίου, μετὰ τὸν πρόλογον, τὸν πίνακα τῶν περιεχομένων καὶ τὸν κατάλογον τῶν 159 δημοσιευομένων εἰκόνων, ὧν πολλαὶ βλέπουν διὰ πρώτην φοράν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος, προτάσσεται πολυσέλιδος περίληψις καὶ πῖναξ βιβλιογραφικῶν συντμήσεων. Ἀκολουθεῖ τὸ κείμενον διαιρούμενον εἰς πέντε μέρη.

*Εἰς τὸ πρῶτον μέρος* ἐρευνῶνται αἱ πηγαὶ τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς, αἱ ἀναγόμεναι εἰς τοὺς Παλαιολογεῖους χρόνους. Δι' αὐτὸ καὶ γίνεται λόγος διὰ τὰς δύο σχολὰς τῆς ἐποχῆς, τὴν Μακεδονικὴν καὶ τὴν Κρητικὴν. Ἡ Κρητικὴ σχολή, ἡ μόνη ἐπικρατοῦσα μετὰ τὴν ἄλωσιν, ἔχει προβληματικὴν τὴν προέλευσιν. Ὅθεν διερευνῶνται τὰ σχετικὰ πρὸς τὴν γένεσιν καὶ διαμόρφωσιν τῆς προβλήματος καὶ διαστέλλονται αἱ περίοδοι τῆς ἱστορίας τῆς. Ὁρμώμενος ὁ κ. Ξυγγόπουλος ἀπὸ τοῦ G. Millet, καθ' ὃν ἡ Κρητικὴ σχολὴ ἔχει τὴν ἰδίαν τεχνικὴν μὲ τὰς φορητὰς λατρευτικὰς εἰκόνας, μελετᾷ τὴν ἐξέλιξιν τῆς τεχνικῆς τῶν ἀπὸ τοῦ 12<sup>ου</sup> αἰῶνος ἐπὶ τῇ βάσει ἐπιτυχοῦς ἐκλογῆς τῶν ἀσφαλέστερον χρονολογουμένων ἔργων καὶ ἀνιχνεύει τὰ διάφορα στάδια τῆς ἐπιδράσεως ἐπὶ τὴν τοιχογραφίαν αὐτῆς τῆς τεχνικῆς. Οὕτως ἀνατέμνει τὴν τεχνικὴν τοιχογραφιῶν, ἐν αἷς εἶναι σαφῆς ἡ τοιαύτη ἐπίδρασις, ἄλλων τε καὶ τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, τὴν ὁποίαν θεωρεῖ διακοσμηθεῖσαν ὑπὸ δύο δμάδων ἀγιογράφων κατὰ τὸ διάστημα 1375 - 1385. Ἡ Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ ἔχει διὰ τὴν ἐρευνάν του ἰδιόζουσαν σημασίαν. Εἰς τὰς τοιχογραφίας τῆς διακρίνει δύο εἶδη τεχνικῆς, ἀντιπροσωπεύοντα δύο ζωγράφους. Εἰς τὸν ἕνα, τὸν εἰκονίσαντα τοὺς μεμονωμένους ἁγίους, συναντᾶται καὶ ἡ παλαιὰ τεχνικὴ, ὅπου ἡ γραμμὴ ἔχει βασικὴν σημασίαν. Ἡ γραμμικὴ τεχνικὴ, οὐδέποτε ἐκλιποῦσα, ἐκαλλιεργεῖτο παρὰλλήλως πρὸς τὴν μεγάλην τέχνην. Ἀπαντᾷ εἰς σειρὰν τοιχογραφιῶν λαϊκοῦ καὶ μοναχικοῦ χαρακτῆρος (Ὁμορφη Ἐκκλησιὰ Αἰγίνης, Σωτὴρ Μεγάλων, Ζέμεν Βουλγαρίας). Εἰς τὴν Παντάνασσαν τοῦ Μυστρᾶ γίνεται ἡ συνένωσις τριῶν εἰδῶν τεχνικῆς, δηλ. τῆς Μακεδονικῆς, τῆς τεχνικῆς τῶν εἰκόνων καὶ τῆς παλαιᾶς γραμμικῆς ζωγραφικῆς. Ἀπὸ τὴν συνένωσιν αὐτὴν γεννᾶται ἡ τεχνικὴ τῆς Κρητικῆς σχολῆς τῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνων.

Ἐν συνεχείᾳ ὁ συγγραφεὺς ἐξετάζει τὴν καταγωγὴν τῆς τεχνοτροπίας ὅπως αὕτη παρουσιάζεται εἰς τὰ δημιουργήματα τῆς Κρητικῆς Σχολῆς, ἅτινα ἀπὸ ἀπόψεως μορφῆς συγγενεοῦν πρὸς τὴν βυζαντινὴν τέχνην τὴν παλαιο-



τέραν τῶν Παλαιολόγων. Παραλλήλως πρὸς τὴν Μακεδονικὴν ζωγραφικὴν καλλιεργεῖται κατὰ τοὺς ἰδίους χρόνους καὶ ρεῦμα τέχνης μὲ χαρακτηριστὰ περισσότερον συντηρητικὸν καὶ λαϊκόν. Ἐξ αὐτοῦ πηγάζει ἡ τεχνοτροπία τῆς Κρητικῆς σχολῆς. Παρατίθενται παραδείγματα μνημείων, ἀνηκόντων εἰς τὸ ἀνωτέρω ρεῦμα, χρονολογούμενων ἀπὸ τοῦ 13ου, 14ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15ου αἰῶνος καὶ ἐρμηνεύεται ἡ παρουσία των ὡς ἔκφρασις τῆς ἀντιδράσεως τῆς συντηρητικῆς Ἐκκλησίας εἰς τοὺς νεωτερισμοὺς τῶν Παλαιολόγων. Τῆς ἀντιδράσεως αὐτῆς φορεῖς ἦσαν οἱ μοναχοί, εἰς οὓς ἀποδίδει ὁ συγγραφεὺς κατὰ μέγιστον μέρος τὴν ἐπικράτησιν τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐξαφάνισιν τῆς Μακεδονικῆς, ἥς ἡ ὁρθοδοξία ἐθεωρήθη ὑποπτος. Ἡ πτώσις τῆς Κωνσταντινουπόλεως καὶ ἡ ὑποδούλωσις τοῦ Βυζ. Κράτους τῷ 1453 δὲν ἤσκησαν, κατὰ τὸν κ. Ξυγγόπουλον, ἀποφασιστικὴν ἐπίδρασιν ἐπὶ τὴν ἐξέλιξιν τῆς θρησκευτικῆς τέχνης.

*Εἰς τὸ δεῦτερον μέρος* τοῦ βιβλίου ἐξετάζεται ἡ περίοδος τῆς διαμορφώσεως τῆς Κρητικῆς σχολῆς, ἡ μεσολαβοῦσα μεταξὺ τῆς ἀλώσεως καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰῶνος. Ἀφοῦ πρῶτον γίνῃ λόγος διὰ τὰ σύγχρονα μνημεῖα τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, τῆς προσλαμβανούσης χαρακτηριστὰ ὁλονὲν καὶ περισσότερον λαϊκόν, διὰ τοιχογραφίας τοῦ 15ου αἰῶνος καὶ διὰ φορητὰς εἰκόνας, ὡς ἡ ἐν Ρώμῃ Mater de perpetuo succursu (ἔργον τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰ.) καὶ ἡ λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνος (ἴσως τοῦ 14ου αἰ.), αἵτινες εἶχον θεωρηθῇ ὡς ἀνήκουσαι εἰς αὐτὴν τὴν ἐποχὴν, ἀκολουθεῖ σύντομος ἐξέτασις τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης καὶ δὴ τῆς Μονῆς Βαρσαμονέρου, τοῦ ναῦσκου τῶν Εἰσοδίων εἰς τὸ Σκλαβεροχώρι, τοῦ Ἀγίου Κωνσταντίνου Ἀβδοῦ. Ἐκ τῶν τελευταίων φαίνεται ὅτι ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ τοῦ τοίχου καὶ τῶν φορητῶν εἰκόνων εἶχε διαμορφωθῇ ἐν Κρήτῃ ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 15ου αἰ. Τῆς Κρητικῆς σχολῆς κοιτὶς ὑπῆρξεν ἡ Κωνσταντινούπολις. Ἐντεῦθεν δ' ἴσως διὰ τοῦ Μυστρᾶ ἦλθεν εἰς Κρήτην, ἔνθα ἔγινεν ἡ τελικὴ τῆς διαμόρφωσις.

Συνοψίζων τὰ συμπεράσματα αὐτοῦ ὁ συγγραφεὺς ἐπιλέγει ὅτι « ἡ συνένωσις τῆς τεχνικῆς τῆς προελθούσης ἀπὸ τὴν ἐπὶ τῆς Μακεδονικῆς τοιχογραφίας ἐπίδρασιν τῆς φορητῆς εἰκόνος μὲ τὴν συντηρητικὴν μοναχικὴν τεχνοτροπίαν, τὴν συνεχίζουσιν τὴν παλαιὰν παράδοσιν, εἶχεν ὡς ἀποτέλεσμα τὴν διαμόρφωσιν τῆς ἰδιοτύπου τέχνης, τὴν ὁποίαν ὀνομάζομεν Κρητικὴν » (σ. 92). Διὰ τὴν εἰκονογραφίαν τῆς σχολῆς δὲν γίνεται λόγος, ἐπειδὴ κατὰ τὴν περίοδον τῆς γενέσεως καὶ διαμορφώσεως εἶναι αὕτη ἣν εἶχε δημιουργήσει ἡ τέχνη τῶν Παλαιολόγων.

*Εἰς τὸ τρίτον μέρος* ὁ κ. Ξυγγόπουλος πραγματεύεται διὰ τὴν μεγάλην ἀκμὴν τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὸν 16ον αἰῶνα. Ἐξετάζει πρῶτον τὴν τοιχογραφίαν ἀρχόμενος ἀπὸ τοῦ κατ' ἐξοχὴν ἐκπροσώπου τῆς σχολῆς Θεοφάνους τοῦ Κρητός, οὗτινος ἡ ἀκτινοβολία γίνεται αἰτία νὰ διαστείλῃ ὁ

συγγραφεὺς τὸν αἰῶνα εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ Θεοφάνους καὶ τὴν μετ' αὐτόν. Πρῶτον γνωστὸν ἔργον τοῦ Θεοφάνους ἡ διακόσμησης τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων. Ὁ ζωγράφος ἐν αὐτῷ φωρᾶται χρησιμοποιοῦν δύο εἴδη τεχνικῆς. Δὲν εἶχεν εἰσέτι διαμορφώσει τὸν ἰδιάζοντα χαρακτήρα τῆς τέχνης του. Τὸ ἐν εἶδος τῆς τεχνικῆς χαρακτηρίζει τὴν ζωγραφικὴν τοῦ Θεοφάνους ὡς ἐμφανίζεται εἰς τὰ κατόπιν ἔργα του, ἐν οἷς ἡ τυποποιήσις καὶ ἡ ἐπιδίωξις διακοσμητικῶν σχημάτων ἔχουν ἀποβῆ κανόν. Ἀκολουθεῖ ἡ ἐξέτασις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ἐν Ἀγίῳ Ὄρει καθολικοῦ τῆς Λαύρας (1535), ἐν αἷς ἔχει διαπιστωθῇ ἐπίδρασις Ἱταλικῶν χαλκογραφιῶν, ἣν ὅμως ὁ ζωγράφος ἔχει τὴν δύναμιν ν' ἀφομοιώσῃ. Εἰς τὸν Θεοφάνην ἀποδίδει ὁ συγγραφεὺς καὶ τὴν διακόσμησιν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα καὶ τῆς Τραπεζῆς τῆς Λαύρας τοῦ Ἀθῶ.

Ἐν συνεχείᾳ γίνεται λόγος διὰ τὸν Φράγκον Κατελάνον, τὸν διακοσμήσαντα τὸ 1560 τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἀγ. Νικολάου εἰς τὴν Λαύραν τοῦ Ἀγίου Ὄρους. Οὗτος πρέπει νὰ διασταλῇ ἄλλου ζωγράφου λεγομένου Φράγκου Δικοτάρη, ἀδελφοῦ τοῦ Γεωργίου ἱερέως· οἱ δύο ἀδελφοὶ διεκόσμησαν τὸν νάρθηκα τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων. Ὁ Κατελάνος ἐζωγράφησε κατὰ τὸν κ. Ξυγγόπουλον καὶ τὸν κυρίως ναὸν τῆς Μονῆς Βαρλαάμ τῶν Μετεώρων. Τὰ δάνειά του ἐκ τῆς δυτικῆς τέχνης εἶναι περισσότερα. Ἡ δυτ. ἐπίδρασις εἶναι κυρίως αἰσθητὴ εἰς τὰς συνθέσεις. Ὁ Κατελάνος ἐκπροσωπεῖ τὴν ἀντίδρασιν πρὸς τὴν ἐξηρητημένην ἀπὸ τοῦ Θεοφάνους τέχνην καὶ τὴν ἐξέλιξιν. Ἡ τέχνη του κυριαρχεῖ τὸν 17<sup>ον</sup> αἰῶνα.

Ἐκ τῶν φορητῶν εἰκόνων τοῦ 16<sup>ου</sup> τινὲς ἐμμένουν εἰς τὴν Παλαιολόγειον παράδοσιν, ὥς αἱ εἰκόνες τοῦ Μαυρογορδάτου καὶ ἐν Ἀγίῳ Ὄρει αἱ τῆς Μεγάλης Δεήσεως, μετὰ τῶν ὁποίων τὰ ἔργα τοῦ ἱερέως Εὐφροσύνου. Εἰς τὴν φορητὴν εἰκόνα τὴν ὀριστικὴν μορφήν τῆς τεχνικῆς δίδει ὁ Κρήτης Μιχαὴλ Δαμασκηνός, κυριαρχῶν εἰς τὴν ζωγραφικὴν κατὰ τὸ β' ἡμισυ τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰῶνος. Τὰ ἔργα τοῦ Δαμασκηνοῦ κατατάσσει ὁ συγγραφεὺς ἐπὶ τῇ βᾶσει τῶν διαφορῶν τῆς τεχνοτροπίας, ἀλλὰ καὶ κυρίως τῆς τεχνικῆς εἰς πέντε ὁμάδας, αἵτινες δεικνύουν καὶ τὴν ἐξέλιξιν τῶν καλλιτεχνικῶν ἀντιλήψεων τοῦ ζωγράφου. Εἰς τὰ πρῶτά του ἔργα ἐμπνέεται ἀπὸ Μακεδονικὰς ἀλλὰ καὶ Κρητικὰς τοιχογραφίας. Τὴν εἰκόνα τῶν ἐφίππων στρατιωτικῶν ἁγίων τῆς Συλλογῆς Σταθάτου καὶ πέντε εἰκόνας εὐρισκομένας εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου Κρήτης, ἔργα ἱταλίζοντα, ὁ κ. Ξυγγόπουλος θεωρεῖ ὡς γενόμενα κατὰ τὸν χρόνον τῆς εἰς Ἑνετίαν παραμονῆς τοῦ ἁγιογράφου. Κατὰ τὴν λογισομένην ὡς τελευταίαν περίοδον (1584-1591) τοῦ Δαμασκηνοῦ ἡ προσκόλλησις του εἰς τὴν Παλαιολόγειον ζωγραφικὴν εἶναι ἔντονος. Ἡ γ' ὁμάς (1570-1579) τῶν ἔργων του δεικνύει τὴν ὀρίμανσιν τῆς τέχνης του. Κατ' αὐτὴν οἱ πίνακές του ἀποκτοῦν τὴν αὐστηρότητα τῆς



πραγματικής Κρητικής σχολής. Ὁ Δαμασκηνὸς ἀσχεῖ ἐπὶ τοὺς ἔπειτα ἁγιογράφους φορητῶν εἰκόνων οἷαν ἐπιδρασιν καὶ ὁ Θεοφάνης ἐπὶ τὴν τοιχογραφίαν. Οἱ ζωγράφοι τοῦ 17<sup>ου</sup> καὶ 18<sup>ου</sup> αἰῶνος ἀντιγράφουν κυρίως τὰς ἰταλιζούσας εἰκόνας του.

Μετὰ τὸν Δαμασκηνὸν γίνεται λόγος διὰ τοὺς ἀκολουθοῦντας τὴν Παλαιολόγειον ζωγραφικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων ἁγιογράφους Ἰωάννην Κύπριον, Φίλιππον ἱερομόναχον, Ἀνδρέαν Ρίτζον, διὰ τοὺς ἀκολουθοῦντας τὴν παλαιὰν τοιχογραφίαν Ἐμμ. Λαμπάρδον, Ἀγγελον καὶ τοὺς ἰταλιζοντας ζωγράφους Ἐμμανουὴλ Τζανφουρνάρην, Ἀνδρέαν Παβίαν, Γεώργιον Κλόντζαν. Εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον ἐξετάζεται ἡ εἰκονογραφικὴ ἐξάρτησις τῆς Κρητικῆς σχολῆς ἀπὸ τὴν Μακεδονικὴν καὶ ἰδιαιτέρως τοῦ Θεοφάνους, τοῦ Δαμασκηνοῦ, τοῦ Φράγκου Κατελάνου, τῶν ζωγράφων εἰκόνων τοῦ τέλους τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰῶνος. Ἡ εἰκονογραφικὴ ἐξάρτησις εἶναι τόση, ὥστε νὰ θεωρηθῇ ὁ Θεοφάνης μαθητὴς τοῦ Πανσελήνου. Ἐν τέλει τοῦ κεφαλαίου γίνεται λόγος διὰ τὸ εἰκονογραφικὸν θέμα τῆς Παναγίας τοῦ Πάθους.

Τὸ τέταρτον μέρος τοῦ βιβλίου καταλαμβάνει ἡ μελέτη τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰῶνος, ὅστις διακρίνεται διὰ τὴν στροφὴν του πρὸς τὴν Δύσιν. Ἡ τοιχογραφία ἀποβαίνουσα λαϊκὴ μιμεῖται μηχανικῶς τὰ ἔργα τῶν Μεγάλων Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰ. ἢ διὰ τοῦ Δημητρίου Κακαβᾶ μεταφέρει εἰς τὸν τοῖχον τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Ἐρμηνεύεται ἡ κατὰπτωσις τῆς τοιχογραφίας, ἡ ἀντιτιθεμένη πρὸς τὴν σύγχρονον ἀκμὴν τῆς ζωγραφικῆς φορητῶν εἰκόνων, αἵτινες διακρίνονται διὰ τὴν ἐπ' αὐτῶν δυτικὴν καὶ ἰδιαιτέρως ἰταλικὴν ἐπιρροήν. Παρὰ τοῦτο ἁγιογράφοι τινές, τοῦλάχιστον ἓν ἐν τῇ ἀρχῇ τοῦ σταδίου των, παρουσιάζουν ἰσχυρὰν προσκόλλησιν εἰς τὴν παράδοσιν. Μεταξὺ αὐτῶν ὁ Κωνσταντῖνος Παλαιόκαπας, ὁ Φιλόθεος Σκουφός, ὁ Βίκτωρ ὁ Κρής, διακριτέως ἀπὸ τοῦ Κερκυραίου ἱερέως Βίκτωρος.

Ὁ σημαντικώτερος ἁγιογράφος τῆς ἐποχῆς εἶναι κυρίως ὁ Ἐμμ. Τζάνες. Δυσμὸς χαρακτηρίζει τὴν τέχνην του ἀπὸ τῶν πρώτων ἔργων. Τὸ ἴδιον παρατηρεῖται καὶ κατὰ τὴν περίοδον τῆς ἐγκαταστάσεώς του εἰς Βενετίαν. Ὁ Τζάνες εἶναι δημιουργὸς νέων συνθέσεων, ὧν μιμητὰς πολλοὺς εὗρεν ἡ εἰκὼν τοῦ Ἀγίου Γοβδελαᾶ. Κατὰ τὸν κ. Ξυγγόπουλον ὁ Τζάνες οὐ μόνον ἐδανείσθη ἐκ τῆς ἰταλικῆς τέχνης στοιχεῖα διὰ τὰς δημιουργίας του καὶ τὰς μετασκευὰς παλαιῶν εἰκονογραφικῶν τύπων, ἀλλ' ἤχηθ' ἕως τῆς ἀντιγραφῆς αὐτουσίῳ βενετικῶν πινάκων. « Τὴν τέχνην τῆς παραδόσεως ἂν καὶ τὴν ἐγνώριζε κάλλιστα, οὐδέποτε φαίνεται ἡγάπησεν... Ἡ τέχνη τῆς προτιμήσεώς του ἦτο ἀναμφισβητήτως ἡ ἰταλική » (σ. 238). Ὁ Τζάνες ἐσυνειδητοποίησε τὰ ρεύματα καὶ τὴν αἰσθητικὴν τῆς ἐποχῆς του. Ἐκ τῶν συγχρόνων ἁγιογράφων, οἵτινες ἐπηρεάζονται ὑπὸ τοῦ ἔργου του, γίνεται λόγος διὰ τοὺς μᾶλλον ἀντιπροσωπευτικούς, Ἡλίαν Μόσκον καὶ Θεόδωρον Πουλὰ-

κην. Ὁ Μόσκος, ἤρεμος καὶ γλυκὺς ἀγιογράφος, ὠραιοποιῶν τὰς μορφάς, χρησιμοποιεῖ δυτικὰ πρότυπα εἰς τὰς λεπτομερείας τῆς συνθέσεως χωρὶς εἰς τὸ γενικὸν σχῆμα αὐτῆς νὰ ἐκφεύγῃ οὐσιωδῶς ἀπὸ τὴν παλαιὰν παράδοσιν. Ὁλιγάριθμος εἶναι ἡ ὁμὰς τῶν εἰκόνων τοῦ Πουλᾶκη, αἵτινες ἔχουν καθαρῶς δυτικὴν τεχνοτροπίαν. Εἰς ὅλα του ὅμως τὰ ἔργα φαίνεται κατὰ μείζονα ἢ ἐλάσσονα βαθμὸν ἡ χρησιμοποιοῦσιν δυτικῶν προτύπων καὶ δι' αὐτὰ τὰ ἀπὸ μακρῶν αἰώνων καθιερωμένα θέματα. Δύναται νὰ θεωρηθῇ ὁ πρόδρομος τῶν ἰσχυρῶς ἰταλιζόντων ἀγιογράφων τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰῶνος. Δεῖγμα τῆς ἐπιδράσεως ἦν ἡσκησεν ἐπ' αὐτὸν ἡ τέχνη τῆς Δύσεως εἶναι ἡ κατὰ τὸν συγγραφέα δημιουργία ἰδίου ἀνδρικοῦ τύπου, ἀπαντῶντος εἰς τὰ ἔργα του καὶ ἀποδίδοντος τοὺς χαρακτῆρας τοῦ ἰδίου τοῦ ζωγράφου.

Ἐν συνεχείᾳ ἐξετάζεται ἡ ἐξέλιξις τῆς δυτικῆς ἐπιδράσεως ἐπὶ τὴν ὀρθόδοξον ἀγιογραφίαν ὥς ἐμφανίζεται εἰς τε τὴν Μακεδονικὴν τοιχογραφίαν κατὰ τὰς παραμονὰς τοῦ θανάτου της, ἀλλὰ κυρίως εἰς τὴν Κρητικὴν ζωγραφικὴν, καὶ μάλιστα ἰδιαιτέρως κατὰ τὸν 16<sup>ον</sup> καὶ τὸν 17<sup>ον</sup> αἰῶνα. Ὁ Ἐμμανουὴλ Τζᾶνης καὶ ὁ Πουλᾶκης ἀνάγουν εἰς σύστημα τὴν ἀντιγραφὴν δυτικῶν προτύπων. Οἱ σπουδαιότεροι ἀγιογράφοι τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰῶνος ἐπεσκέφθησαν τὴν Βενετίαν, ἐγνώρισαν τὴν τέχνην της, ἐμάνθανον νὰ ζωγραφίζουσιν κατὰ τὴν δυτικὴν τεχνοτροπίαν. Εἰς τὴν Βενετίαν ἦσαν ἐγκατεστημένοι Ἕλληνες ἀγιογράφοι ἐργαζόμενοι κατ' ἀμφοτέρους τοὺς τρόπους. Οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι ἀπὸ τῶν δανείων ἐπροχώρησαν εἰς τὴν ἀπόδοσιν τῆς ἀνατομίας τῶν γυμνῶν σωμάτων, εἰς τὴν προοπτικὴν σχεδιάσιν τῶν κτηρίων. Οἱ ἀγιογράφοι τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰῶνος εἰργάζοντο καὶ κατὰ τὸν ὀρθόδοξον τρόπον, ἐπειδὴ τὰ ἔργα τὰ σύμφωνα πρὸς τὴν παράδοσιν ἐξετιμῶντο καὶ ἦσαν ἀντικείμενα σεβασμοῦ. Ἡ ἀνανέωσις τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς ἐπεξητεῖτο διὰ τῆς εἰσαγωγῆς εἰς αὐτὴν τῆς φυσικότητος. Τὴν τάσιν αὐτὴν ἀντιπροσωπεύει ἡ λεγομένη scuola bizantina migliorata.

Εἰς τὸ πέμπτον μέρος τοῦ βιβλίου γίνεται λόγος διὰ τὴν παρακμὴν τῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὸν 18<sup>ον</sup> αἰῶνα. Ἡ ἔρευνα ἄρχεται ἀπὸ τῆς τοιχογραφίας. Οἱ πλείστοι τῶν καλλιεργητῶν της εἶναι τῶρα Πελοποννήσιοι. Σπουδαιότερος ὁ Ἀργεῖος Γεώργιος Μάρκου, ἐπισκεφθεὶς πιθανῶς τὴν Ἑνετίαν, ἀλλὰ καὶ μαρτυρῶν ἐπιστροφὴν πρὸς τὴν αὐστηράν τέχνην τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰῶνος. Τὸ ἴδιον πνεῦμα χαρακτηρίζει ἄλλως τε καὶ τὸν ἐκ Φουρνᾶ Διονύσιον· τοῦτου ἀναλύεται ἡ περίφημος Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς, ἥς καταλέγονται αἱ πηγαί. Τὸ δεύτερον τμήμα τῆς Ἑρμηνείας ὀφείλεται ἐξ ὀλοκλήρου σχεδὸν εἰς τὸν Διονύσιον. Τὸν μέγαν ἀριθμὸν τῶν περιγραφομένων σκηνῶν εὗρεν εἰς τὰς πολυαρίθμους ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἡ ἐδημιούργησεν ὁ ἴδιος. Ἡ Ἑρμηνεία δὲν συνδέεται πρὸς τὴν εἰκονογραφικὴν παράδοσιν τῶν βυζαντινῶν χρόνων. Τοιαῦτα βιβλία ἐξυπηρετοῦν ἀνάγκας ἐποχῶν παρακμῆς. Εἶναι πρόβλημα ἂν ὑπῆρχεν ἀνάλογόν τι κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους. Τὸ κῆρυ-



γμα τοῦ Διονυσίου περὶ ἐπιστροφῆς εἰς παλαιὰ πρότυπα, καὶ δὴ εἰς τὸν Πανσέληνον, εἶχεν ἀρκετὴν ἀπήχην.

Περαιτέρω εἰς τὸ δεῦτερον κεφάλαιον ἐξετάζεται ἡ φορητὴ εἰκὼν κατὰ τὸν 18ον αἰῶνα. Προηγούμενοι οἱ ἀγιογράφοι τῆς παραδόσεως. Ἡ ζωγραφικὴ προσανατολίζεται ὅλον ἐν καὶ περισσότερον πρὸς τὴν Δύσιν. Μεταβατικὴ εἶναι ἡ τεχνοτροπία τοῦ Κωνσταντίνου Κονταρίνη, τοῦ Στεφάνου Τζαγκαρόλα τοῦ κατὰ κόσμον Σπυρίδωνος. Κατὰ τὰς πρώτας δεκαετίαις τοῦ 18ου αἰ. ἀντιγράφονται αὐτοῦσι διδυκοὶ πίνακες. Ἡ προσπάθεια τῶν Ἑπτανήσιων καὶ ἰδίως τῶν Ζακυνθίων ζωγράφων ν' ἀπομιμηθοῦν διὰ τῆς τεχνικῆς τοῦ ὧσιν τὴν ἐλαιογραφίαν ἀποτελεῖ τὸ τελευταῖον στάδιον πρὸς ἐξιταλισμὸν τῆς ὁρθοδόξου ἀγιογραφίας. Περὶ τὰ μέσα τοῦ 18ου αἰ. ἡ ὁρθόδοξος ἀγιογραφία μὲ τὴν κατὰργησιν τῆς τεχνικῆς τοῦ ὧσιν, παύει πλέον οὐσιαστικῶς νὰ ὑφίσταται. Τὴν θέσιν τῆς πατροπαραδότου ἀγιογραφίας καταλαμβάνει εἰς τὴν ἐπὶ τὴν ἐξιταλισμένη τέχνη, οὐχὶ εὐκόλως ἐπικρατήσασα. Ἀξιοπρόσεκτον ὅτι ἡ τέχνη αὕτη δὲν ἐξηπλώθη πέραν τῶν Ἰονίων.

Ἐν συνεχείᾳ ἐξετάζονται τὸ ζωγραφικὸν καὶ συγγραφικὸν ἔργον τοῦ Παναγιώτη Δοξαρά καὶ οἱ μετ' αὐτὸν ἀγιογράφοι Ι. Πλακωτός, Ν. Δοξαράς, Ν. Κουτούζης, Ν. Καντουνής. Εἰς τὸ τελευταῖον κεφάλαιον ὁ λόγος διὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴν ζωγραφικὴν μετὰ τὸ 21. Ἡ παλαιὰ παράδοσις εἶχε σχεδὸν ἐκλείψει. Οἱ πρῶτοι ζωγράφοι, σπουδάσαντες εἰς τὴν Ἑσπερίαν ἐπιχειροῦν νὰ διορθώσουν τὴν βυζ. ζωγραφικὴν, ὥς ὁ Κ. Φανέλλης, ὁ Α. Θεΐριος. Ἀπολογητὴς τῆς τάσεως ἦτο ὁ Γρ. Παπαδόπουλος. Ἐσχάτως πολλοὶ σημερινοὶ ἀγιογράφοι στρέφονται πρὸς τὴν παλαιὰν παράδοσιν.

Εἰς τὸν ἐπίλογον παρέχεται ὡς ἐπιστέγασμα τῆς ὅλης συγγραφῆς σύντομος καὶ χρησιμωτάτη ἐπισκόπησις « τῆς πορείας ποὺ ἔκαμεν ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων μέχρι τῶν ἡμερῶν μας ». Ἐν ἑκ τῶν μᾶλλον ἐνδιαφερόντων συμπερασμάτων εἶναι ὅτι « ἡ κατὰ τοὺς μετὰ τὴν Ἄλωση αἰῶνας κυριαρχήσασα τεχνοτροπία, τὴν ὁποίαν ἐπεκράτησε νὰ ὀνομάζω Κρητικὴν, εἶναι τεχνοτροπία ἀπολύτως ἑλληνική ».

Εἰς τὴν διάρθρωσιν τοῦ βιβλίου, οὗτινος παρέσχον ἀνωτέρω μακρὰν περίληψιν, ἔχει θέσει τὴν σφραγίδα τῆς ἡμετέρας τοῦ πανεπιστημιακοῦ διδασκάλου. Ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρὸν συνοπτικαὶ ἐπαναλήψεις συναχθέντων συμπερασμάτων χρησιμεύουν ὡς μίτος διὰ νὰ παρακολουθῇ ἀνέτως ὁ ἀναγνώστης τὴν πορείαν τῆς σκέψεως τοῦ συγγραφέως. Ὁ κ. Ξυγγόπουλος, ὡς ἀναφέρει εἰς τὸν πρόλογον, ἀνιχνεύων τὰς τάσεις τῆς ζωγραφικῆς καὶ τὰ καλλιτεχνικὰ ρεύματα κατὰ τοὺς μετὰ τὴν Ἄλωση χρόνους, ἐξετάζει « κυρίως τὸ ἔργον τῶν μεγαλυτέρων ἀντιπροσώπων τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, οἱ ὅποιοι συνειδητοποιήσαντες τὰς καλλιτεχνικὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς τῶν ἡσκησαν διὰ τῆς τέχνης τῶν ἰσχυρὰν ἐπιρροὴν ἐπὶ τῶν συγχρόνων τῶν ἀγιογράφων ». Ἐν τῇ ἐρευνῇ τοῦ ὁ συγγραφεὺς γίνεται ἀληθὴς ἀνατόμος τῆς τεχνικῆς, ἡ ὁποία

διακρίνει φορητὰς εἰκόνας καὶ τοιχογραφίας, ἐδραιώνων ὅσον εἶναι δυνατὸν ἐπὶ στερεοῦ ἐδάφους τὰ συμπεράσματά του. Μετὰ τὴν « Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς » τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη, ἡ ὁποία ἐξήτασε τὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα, ἡ Ἑλληνικὴ Ἐπιστῆμη πλουτίζεται τώρα μὲ τὴν ἱστορίαν τῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν ζωγραφικῆς. Τὸ ἔργον θ' ἀποτελῇ τοῦ λοιποῦ ἀσφαλὲς ἀφετηρίαν τοῦ θέλοντος ν' ἀσχοληθῇ μὲ θέμα ἐμπιπτον εἰς τὴν περιοχὴν τῆς ζωγραφικῆς τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας μετὰ τὴν ἄλωσιν. Ἀλλὰ καὶ οἱ σχολάζοντες περὶ τὴν κυρίως βυζαντινὴν ζωγραφικὴν ἔχουν πολλὰ νὰ ὠφεληθοῦν ἀπὸ τὴν ἐν ἀρχῇ τοῦ συγγράμματος ἀπηκριβωμένην καὶ κατὰ τὰ νεώτερα πορίσματα ἔκθυσιν ζητημάτων ἀφορώντων εἰς τὴν Παλαιολόγειον τοιχογραφίαν καὶ τέχνην τῶν φορητῶν εἰκόνων. Αἱ σπουδαὶ περὶ τὴν ζωγραφικὴν μετὰ τὴν ἄλωσιν εὐρίσκονται εἰς τὰς ἀρχάς των. Τὸ ἔργον τῶν κυριωτέρων ζωγράφων δὲν εἶχε μέχρι τοῦδε ἀκριβῶς ἐξετασθῇ, οὐδ' εἶναι εἰσέτι πλήρως γνωστόν. Ὁ συγγραφεὺς ἦτο ὑποχρεωμένος οὐ μόνον νὰ ἐπιχειρήσῃ γενικὴν θεώρησιν, ἀλλὰ νὰ προβῇ ὁ ἴδιος καὶ εἰς πλείστας ἐπὶ μέρους κοπιώδεις ἐρεῦνας. Ἀθλὸς ὄντως οὗ μικρός. Ὅχι μόνον διὰ τοὺς δευτερεύοντας, ἀλλὰ καὶ διὰ τοὺς σπουδαιότερους ζωγράφους στερούμεθα μονογραφίῶν. Εἶναι φυσικὸν νὰ λανθάνουν ἀκόμη ἔργα ἰδίᾳ τῶν ἀγιογράφων φορητῶν εἰκόνων καὶ νὰ πλουτισθοῦν ὅσα γνωρίζομεν δι' αὐτούς. Οὕτω π.χ. τὰ μέχρι τοῦδε γνωστὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Ἑμμ. Τζάνε ἐχρονολογοῦντο ἀπὸ τοῦ 1686. Ἀλλ' ὅταν πρὸ τινων ἐτῶν παρέμεινα ἐπὶ τρεῖς μῆνας εἰς Ἑνετίαν, μοὶ ἐδόθη ἡ εὐκαιρία, μελετῶν τοὺς πίνακας τοῦ Ἑμμ. Τζάνε, τοὺς ἀποκειμένους εἰς τὴν Συλλογὴν τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος, νὰ ἀποκαλύψω ἐπὶ μεγάλης εἰκόνης, ἥτις παριστάνει τὸν Ἰησοῦν καὶ τὴν Σαμαρεΐτιδα (S. Marconi, La raccolta di icone veneto-cretesi della Comunità greco-ortodossa di Venezia, ἐν Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 1948-1949, σ. 252, ὑπ' ἀριθ. 142) τὴν ὑπογραφὴν :

...(:) πόνος γηραιοῦ πρεσβυτέρου ἑμανουήλου  
 ...(:) θηθυμναίου (τ)οῦ λεγομένου Μπουνιαλῆ  
 ,αχπθ'

Ὡστε ὁ Τζάνε ἐζωγράφιζεν ἀκόμη τὸ 1689, ἐν ἔτος πρὸ τοῦ θανάτου του, εἰς ἡλικίαν 79 περίπου ἐτῶν. Καὶ ἡ ἀναδίφησις εἰς τὰ Κρατικὰ Ἀρχεῖα τῆς Βενετίας, ἣν προσιωνίζεται ἡ Ἱδρυσις τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας, ἱκανὰ πρέπει νὰ συνεισφέρει ἀκόμη εἰς τὴν ἀκριβεστέραν γνῶσιν τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου ἀρκετῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν ἀγιογράφων. Καὶ ἡ μελέτη τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὸν 16<sup>ον</sup> καὶ 17<sup>ον</sup> αἰῶνα ὡς φαινομένου παραλλήλου πρὸς τὴν κρητικὴν λογοτεχνίαν θὰ συμβάλῃ, νομίζω, εἰς τὴν ἀκριβεστέραν διασάφησιν προβλημάτων τῆς πρώτης. Ἐπὶ τοῦ παρόντος ὁ Ἕλλην ἀναγνώστης ἔχων πρὸ αὐτοῦ θαυμασίαν ἀκόμη καὶ ἀπὸ ἐκδοτικῆς



ἀπόψεως προσφοράν, διαθρύπτουσιν τὴν ἐθνικὴν τοῦ φιλοτιμίαν, ἐθγνώμων εὐχαριστεῖ καὶ τὸν συγγραφέα καὶ τὴν ἐκδώσασαν τοιοῦτον ἔργον Ἀρχαιολογικὴν Ἑταιρείαν.

N. B. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ

*Μοναστηριακὴ Ἀρχιτεκτονικὴ. Κείμενον καὶ σχέδια Ἀναστασίου Κ. Ὁρλάνδου. Δευτέρα ἔκδοσις, ἠδημένη. Ἀθῆναι, 1958, σελ. 179.*

Ἡ Μοναστηριακὴ Ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ κ. Ἀ. Ὁρλάνδου, διαλαμβάνουσα περὶ τῶν ἐκτὸς τῶν ναῶν μοναστηριακῶν κτισμάτων κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς καὶ τοὺς μετὰ τὴν ἄλωσιν χρόνους, εἶχε πληρώσει τὸ πρῶτον ἐκδιδομένη (1927) κενὸν ἐν τῇ περιοχῇ τῆς χριστιανικῆς ἀρχαιολογίας. Τὸ βιβλίον τυχὸν λίαν εὐμενοῦς κριτικῆς ἐξηντλήθη καὶ ὁ πονήσας αὐτὸ ἀκάματος ἐρευνητὴς εἶχεν ἐν τῷ μεταξὺ συλλέξει νέον ὕλικόν. Ἦδη προβαίνει εἰς δευτέραν ἔκδοσιν ἐπὶ ἀρίστου στιλποῦ χάρτου, ἀριωτέραν τῆς πρώτης, προσθέσας «πολλὰς νέας φιλολογικὰς καὶ ἱστορικὰς πηγὰς καὶ μαρτυρίας, ἀφορώσας ἰδίως εἰς τὸν συσχετισμὸν τῶν βυζαντινῶν πρὸς τὰς παλαιοχριστιανικὰς μονὰς τῆς Ἀνατολῆς», καταλέξας ἀρκετὰ ἀκόμη βυζαντινὰ καὶ μεταβυζαντινὰ ἀρχιτεκτονικὰ μνημεῖα, συμπεριλαβὼν νέα κεφάλαια. Εἰς τὸ τέλος τοῦ συγγράμματος προσέθεσε πολὺν χρήσιμον λεπτομερὲς εὐρετήριον, συνιστάμενον ἐκ πίνακος ἀρχαίων καὶ βυζ. συγγραφέων, πίνακος προσώπων, νεωτέρων συγγραφέων, γεωγραφικῶν ὀνομάτων, πραγμάτων, τῶν ἐν τῷ κειμένῳ βυζαντινῶν ὄρων καὶ τῶν μνημονευομένων ἐν αὐτῷ Μονῶν. Ἐπὶ τούτοις ἡ νέα ἔκδοσις ἐπλουτίσθη διὰ πολλῶν νέων σχεδίων καὶ εἰκόνων, ὥστε, ὅπως φαίνεται καὶ ἐκ τοῦ ἐπακολουθοῦντος εἰς τὸ εὐρετήριον καταλόγου τῶν εἰκόνων, ὁ ἀριθμὸς αὐτῶν ν' ἀνέρχεται ἤδη εἰς 177.

Ἐν ἀρχῇ τοῦ βιβλίου, μετὰ τοὺς προλόγους τῆς πρώτης καὶ τῆς δευτέρας ἐκδόσεως, γίνεται λόγος διὰ τὸν ἐξωτερικὸν χαρακτῆρα καὶ τὴν μορφήν τῶν μοναστηρίων, ἅτινα, ἀποτελοῦντα μικρογραφίαν πόλεως, περιεβάλλοντο πάντοτε ὑπὸ ἰσχυρῶν καὶ ὑψηλῶν τειχῶν. Ἐξετάζεται ἔπειτα τὸ γενικὸν σχέδιον τοῦ περιβόλου, οἱ πυλῶνες, ἡ γενικὴ διάταξις τοῦ ἐσωτερικοῦ τῶν μονῶν, ὧν ἡ αὐστηρὰ ὀργάνωσις περὶ τὸ καθολικὸν τὸ ὀρθούμενον ἐν τῷ μέσῳ τοῦ ὀρθογωνίου περιβόλου φαίνεται ὅτι ἐπεκράτησεν ἀπὸ τοῦ Ἰουστινιανοῦ καὶ ἐντεῦθεν. Γίνεται λόγος ἀκολουθῶς διὰ τὴν διάταξιν καὶ τὴν μορφήν τῶν κελλίων, τὰς στοὰς καὶ τὸν διάκοσμον τῆς προσόψεως αὐτῶν, τὰς κλίμακας, ἄλλοτε ξυλῖνας τοποθετουμένας ἐντὸς τῆς στοᾶς καὶ ἄλλοτε λιθῖνας καὶ ἐξωτερικὰς, τὰ εἰς ἕκαστον ὄροφον καὶ εἰς ἐκάστην πλευρὰν ἀποχωρητήρια, τὰς

3 - 3 - 1959