

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, ὡς ἐκ τῆς φύσεως τῆς ὕλης του εἶναι, δύναμαι νὰ εἴπω, στατικόν, λόγῳ τῆς διαρκῶς ἀναπτυσσομένης βιβλιογραφίας. Ἦδη, ἐνῶ τοῦτο θὰ ἐξετυπούτο εἰσέτι ἢ μόλις θὰ εἶχε κυκλοφορήσει, ἐνεφανίσθησαν νέοι κατάλογοι μὴ περιλαμβανόμενοι εἰς αὐτό: Γέροντος Παντελεήμονος Λαυριώτου: *Συμπληρωματικὸς κατάλογος χειρογράφων κωδίκων Ἱ. Μονῆς Μεγίστης Λαύρας Ἁγίου Ὁρους*, εἰσαγωγὴ 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. Ἱ. Μανούσακα: *Χειρόγραφα καὶ Ἐγγραφα τοῦ Ἁγίου Ὁρους*, Ἀθῆναι 1958 (πρὸβλ. 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 εἴπωμεν ὅτι ἀποτελεῖ τὴν βᾶσιν δι' οἰανδήποτε ἐπὶ χειρογράφων ἐργασίαν, διότι πρέπει πρωτίτως νὰ εἶναι γνωσταὶ 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 εὐδοκιμήσῃ, θὰ προαγάγῃ τὴν παλαιογραφίαν, ἐνῶ οἱ φιλόλογοι θὰ εὔρουν θέματα τῶν ὁποίων ἡ λύσις δὲν θὰ προσκροῦν πλέον εἰς τὴν ἄγνοιαν τῶν χειρογράφων.

Ν. Α. ΛΙΒΑΔΑΡΑΣ

*Ἄνδρ εὐ ο υ Ἐ υ γ γ ο π ο ὕ λ ο υ, Σχεδιάσμα ἱστορίας τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετὰ τὴν ἄλωσιν, Ἀθῆναι 1957, σελ. μς' + 380, πίν. 72. Βιβλιοθήκη τῆς ἐν Ἀθήναις Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας, ἀριθ. 40.*

Ὁ καθηγητὴς Ἐυγγόπουλος 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 ἄπώτερον μέλλον.

Θεραπειών από μακροῦ τὰς σπουδὰς περὶ τὴν ζωγραφικὴν ὡς ἐκαλλιιεργεῖτο εἰς τὸν ἑλληνικὸν χῶρον 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 « σχεδιάσμα », ἔξ ἀφορμῆς τῆς ἐπὶ τοῦ παρόντος ἑλλίπου γνώσεως τῶν μνημείων καὶ τῶν δυσχερεῶν ὄσας, κυρίως ἔνεκα ταύτης, συναντᾷ ἢ συγγραφῆ τοιούτου ἔργου.

Τοῦ ὀγκώδους βιβλίου, μετὰ τὸν πρόλογον, τὸν πίνακα τῶν περιεχομένων καὶ τὸν κατάλογον τῶν 159 δημοσιευομένων εἰκόνων, ὧν πολλὰ βλέπουν διὰ πρώτην φορὰν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος, προτάσσεται πολυσέλιδος περίληψις καὶ πίναξ βιβλιογραφικῶν συντηρήσεων. 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 προβλήματα καὶ διαστέλλονται αἱ περίοδοι τῆς ἱστορίας τῆς. Ὅρμώμενος ὁ κ. Ξυγγόπουλος ἀπὸ τοῦ G. Millet, καθ' ὃν ἡ Κρητικὴ σχολή ἔχει τὴν ἰδίαν τεχνικὴν μετὰ 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. Ὅπως ἀνατέμνει τὴν τεχνικὴν τοιχογραφιῶν, ἐν αἷς εἶναι σαφῆς ἡ τοιαύτη ἐπίδρασις, ἄλλων τε καὶ τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, τὴν ὁποῖαν θεωρεῖ διακοσμηθεῖσαν ὑπὸ δύο ομάδων ἀγιογράφων κατὰ τὸ διάστημα 1375 - 1385. Ἡ Παντάνασσα τοῦ Μυστρᾶ ἔχει διὰ τὴν ἐρευνάν του ἰδιάζουσαν 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, ἐκαλλιιεργεῖτο παραλλήλως πρὸς τὴν μεγάλην τέχνην. Ἀπαντᾷ εἰς σειρὰν τοιχογραφιῶν λαϊκοῦ καὶ μοναχικοῦ χαρακτῆρος (Ἐκκλησιᾶ Αἰγίνης, Σωτῆρ 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 συγγενεῦσιν 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, χρονολογουμένων ἀπὸ τοῦ 13<sup>ου</sup>, 14<sup>ου</sup> καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 15<sup>ου</sup> 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, ἧς ἡ ὀρθοδοξία ἐθεωρήθη ὑποκτος. 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 16<sup>ου</sup> αἰῶνος. Ἀφοῦ πρῶτον γίνῃ λόγος διὰ τὰ σύγχρονα μνημεῖα τῆς Μακεδονικῆς σχολῆς, τῆς προσλαμβανούσης χαρακτηριστὰ ὁλονὲν καὶ περισσότερον λαϊκόν, διὰ τοιχογραφίας τοῦ 15<sup>ου</sup> αἰῶνος καὶ διὰ φορητὰς εἰκόνας, ὡς ἡ ἐν Ρώμῃ Mater de perpetuo succursu (ἔργον τοῦ τέλους τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰ.) καὶ ἡ λειψανοθήκη τοῦ Βησσαρίωνος (ἴσως τοῦ 14<sup>ου</sup> αἰ.), αἵτινες εἶχον θεωρηθῆ ὡς ἀνήκουσαι εἰς αὐτὴν τὴν ἐποχὴν, ἀκολουθεῖ σύντομος ἐξέτασις τοιχογραφιῶν τῆς Κρήτης καὶ δὴ τῆς Μονῆς Βαρσαμονέρου, τοῦ ναΐσκου τῶν Εἰσοδίων εἰς τὸ Σκλαβεροχώρι, τοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου Ἀβδοῦ. Ἐκ τῶν τελευταίων φαίνεται ὅτι ἡ Κρητικὴ ζωγραφικὴ τοῦ τοίχου καὶ τῶν φορητῶν εἰκόνων εἶχε διαμορφωθῆ ἐν Κρήτῃ ἀπὸ τῶν μέσων τοῦ 15<sup>ου</sup> αἰ. Τῆς Κρητικῆς σχολῆς κοίτις 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 εἰκόνας 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 αὐτὴ ἣν εἶχε δημιουργήσει ἡ τέχνη τῶν Παλαιολόγων.

*Εἰς τὸ τρίτον μέρος* ὁ κ. Ξυγγόπουλος πραγματεύεται διὰ τὴν μεγάλην ἀκμὴν τῆς Κρητικῆς ζωγραφικῆς κατὰ τὸν 16<sup>ον</sup> 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 ἢ διακόσμησις τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ἀναπαυσᾶ τῶν Μετεώρων. Ὁ ζωγράφος ἐν αὐτῷ φρωᾶται 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 τυλοποιήσις καὶ ἡ ἐπιδιώξις διακοσμητικῶν σχημάτων ἔχουν ἀποβῆ κανόν. Ἀκολουθεῖ ἡ ἐξέτασις τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ἐν Ἁγίῳ Ὄρει καθολικοῦ τῆς Λαύρας (1535), ἐν αἷς ἔχει διαπιστωθῆ ἐπίδρασις Ἱταλικῶν χαλκογραφιῶν, ἦν ὅμως ὁ ζωγράφος ἔχει τὴν δύναμιν ν' ἀφομοιώνη. Εἰς τὸν Θεοφάνην ἀποδίδει ὁ συγγραφεὺς καὶ τὴν διακόσμησιν τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Σταυρονικήτα καὶ τῆς Τραπεζῆς τῆς Λαύρας τοῦ Ἄθω.

Ἐν συνεχείᾳ γίνεται λόγος διὰ τὸν Φράγκον Κατελάνον, τὸν διακοσμήσαντα τὸ 1560 τὸ παρεκκλήσιον τοῦ Ἁγ. Νικολάου εἰς τὴν Λαύραν τοῦ Ἁγίου Ὄρους. Οὗτος πρέπει νὰ διασταλῆ 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 ἐξηρημένην 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> τιτὲς ἐμμένουν εἰς τὴν Παλαιολόγειον παράδοσιν, ὡς αἱ εἰκόνες τοῦ Μαυρογορδάτου καὶ ἐν Ἁγίῳ Ὄρει αἱ τῆς Μεγάλης Δεήσεως, μεταξὺ 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 βάσει τῶν διαφορῶν τῆς τεχνολογίας, 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 Σταθαίου καὶ πέντε εἰκόνας εὐρισκομένας εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Μηνᾶ Ἡρακλείου Κρήτης, ἔργα ἰταλίζοντα, ὁ κ. Ξυγγόπουλος θεωρεῖ ὡς γενόμενα κατὰ τὸν χρόνον τῆς εἰς Ἐνετίαν παραμονῆς τοῦ ἁγιογράφου. Κατὰ τὴν λογιζομένην ὡς τελευταίαν περίοδον (1584 - 1591) τοῦ Δαμασκηνοῦ ἢ 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 ἀποκοτῶν τὴν ἀσθηρότητα τῆς

πραγματικής Κρητικής σχολής. Ὁ Δαμασκηνὸς ἀσχεῖ ἐπὶ τοὺς ἔπειτα ἁγιογράφους φορητῶν εἰκόνων οἷαν ἐπίδρασιν καὶ ὁ Θεοφάνης ἐπὶ τὴν τοιχογραφίαν. Οἱ ζωγράφοι τοῦ 17ου καὶ 18ου 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, Ἄγγελον καὶ τοὺς ἰταλιζοντας ζωγράφους Ἐμμανουὴλ Τζανφουράρη, 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 16ου 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 17ου αἰῶνος, ὅστις διακρίνεται διὰ τὴν στροφὴν του πρὸς τὴν Δύσιν. Ἡ τοιχογραφία ἀποβαίνουσα λαϊκὴ μιμεῖται μηχανικῶς τὰ ἔργα τῶν Μεγάλων Κρητῶν ἁγιογράφων τοῦ 16ου αἰ. ἢ διὰ τοῦ Δημητρίου Κακαβᾶ μεταφέρει εἰς τὸν τοῖχον τὴν τεχνικὴν τῶν φορητῶν εἰκόνων. Ἐρμηνεύεται ἡ κατάπτωσις 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 ἐν τῇ ἀρχῇ τοῦ σταδίου των, παρουσιάζουν ἰσχυρὰν προσκόλλησιν εἰς τὴν παράδοσιν. Μεταξὺ αὐτῶν ὁ Κωνσταντῖνος Παλαιόκαπας, ὁ Φιλόθεος Σκουφός, ὁ Βίκτωρ ὁ Κρής, διακριτέος ἀπὸ τοῦ Κερκυραίου ἱερέως Βίκτωρος.*

Ὁ σημαντικώτερος ἁγιογράφος τῆς ἐποχῆς εἶναι κυρίως ὁ Ἐμμ. Τζάνες. Δυϊσμὸς 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 Ἁγίου 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' ἤχητῃ μέχρι τῆς ἀντιγραφῆς αὐτουσίῳν βενετικῶν πινάκων. « Τὴν τέχνην τῆς παραδόσεως ἄν καὶ τὴν ἐγνώριζε κάλλιστα, οὐδέποτε φαίνεται ἠγάπησεν... Ἡ τέχνη τῆς προτιμῆσεώς του ἦτο ἀναμφισβητήτως ἡ ἰταλικὴ » (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 Πουλά-

κην. Ὁ Μόσκος, ἤρεμος καὶ γλυκὺς ἀγιογράφος, ὄραιοποιῶν 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 Πουλάκη, 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 αἰῶνων 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 ὡς 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 Τζάνης καὶ ὁ Πουλάκης 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 Ἄργεῖος Γεώργιος Μάρκου, ἐπισκεφθεὶς πιθανῶς τὴν Ἑνετίαν, ἀλλὰ καὶ μαρτυρῶν ἐπιστροφὴν πρὸς τὴν αὐστηρὰν τέχνην τοῦ 16<sup>ου</sup> αἰῶνος. Τὸ ἴδιον πνεῦμα χαρακτηρίζει ἄλλως τε καὶ τὸν ἐκ Φουρνᾶ Διονύσιον· τοῦτου ἀναλύεται ἡ περιφημία Ἐρμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς, ἧς καταλέγονται αἱ πηγαί. Τὸ δεύτερον τμῆμα τῆς Ἐρμηνεῖας ὀφείλεται ἐξ ὀλοκλήρου σχεδὸν εἰς τὸν Διονύσιον. Τὸν μέγαν ἀριθμὸν τῶν περιγραφομένων σκηνῶν εὔρεν εἰς τὰς πολυαρίθμους ἐκκλησίας τοῦ Ἁγίου Ὄρους ἢ ἐδημιούργησεν ὁ ἴδιος. Ἡ Ἐρμηνεῖα 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 ἀπήχησιν.

Περαιτέρω εἰς τὸ δευτέρον κεφάλαιον ἐξετάζεται ἡ φορητὴ εἰκὼν κατὰ τὸν 18<sup>ον</sup> αἰῶνα. Προηγούμενοι οἱ ἀγιογράφοι τῆς παραδόσεως. Ἡ ζωγραφικὴ προσανατολίζεται ὄλονεν καὶ περισσότερον πρὸς τὴν Δύσιν. Μεταβατικὴ εἶναι ἡ τεχνοτροπία τοῦ Κωνσταντίνου Κονταρίνη, τοῦ Στεφάνου Τζαγκαρόλα τοῦ κατὰ κόσμον Σπυρίδωνος. Κατὰ τὰς πρώτας δεκαετίαι τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰ. ἀντιγράφονται ἀποτύποι δυτικῶν πίνακες. Ἡ προσπάθεια τῶν Ἑπτανησίων καὶ ἰδίως τῶν Ζακυνθίων ζωγράφων ν' ἀπομιμηθοῦν διὰ τῆς τεχνικῆς τοῦ ὄμοῦ τὴν ἐλαιογραφίαν ἀποτελεῖ τὸ τελευταῖον στάδιον πρὸς ἐξιταλισμὸν τῆς ὀρθοδόξου ἀγιογραφίας. Περὶ τὰ μέσα τοῦ 18<sup>ου</sup> αἰ. ἡ ὀρθόδοξος ἀγιογραφία μὲ τὴν κατάργησιν τῆς τεχνικῆς τοῦ ὄμοῦ, παύει πλέον οὐσιαστικῶς νὰ ὑφίσταται. Τὴν θέσιν τῆς πατροπαραδότου ἀγιογραφίας καταλαμβάνει εἰς τὴν ἐπτάνησον ἡ ἐξιταλισμένη τέχνη, οὐχὶ εὐκόλως ἐπικρατήσασα. Ἄξιοπρόσεκτον ὅτι ἡ τέχνη αὕτη δὲν ἐξηπλώθη πέραν τῶν Ἰονίων.

Ἐν συνεχείᾳ ἐξετάζονται τὸ ζωγραφικὸν καὶ συγγραφικὸν ἔργον τοῦ Παναγιώτη Δοξαῶ καὶ οἱ μετ' αὐτὸν ἀγιογράφοι Ι. Πλακωτός, Ν. Δοξαῶς, Ν. Κουτούζης, Ν. Καντούνης. Εἰς τὸ τελευταῖον κεφάλαιον ὁ λόγος διὰ τὴν ἐκκλησιαστικὴν ζωγραφικὴν μετὰ τὸ 21. Ἡ παλαιὰ παράδοσις εἶχε σχεδὸν ἐκλείψει. Οἱ πρώτοι ζωγράφοι, σπουδάσαντες εἰς τὴν Ἑσπερίαν ἐπιχειροῦν νὰ διορθώσουν τὴν βυζ. ζωγραφικὴν, ὡς 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 πού ἔκαμεν ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τῶν χρόνων τῶν Παλαιολόγων μέχρι τῶν ἡμερῶν μας ». Ἐν ἕκ τῶν μᾶλλον ἐνδιαφερόντων συμπερασμάτων εἶναι ὅτι « ἡ κατὰ τοὺς μετὰ τὴν Ἄλωσιν αἰῶνας κυριαρχήσασα τεχνοτροπία, τὴν ὁποίαν ἐπεκράτησε νὰ ὀνομάζουσι Κρητικὴν, εἶναι τεχνοτροπία ἀπολύτως ἑλληνικὴ ».

Εἰς τὴν διάρθρωσιν τοῦ βιβλίου, οὗτινος παρέσχον ἀνωτέρω μακρὰν περίληψιν, ἔχει θέσει τὴν σφραγίδα τῆς ἡ πείρα τοῦ πανεπιστημιακοῦ διδασκάλου. Ἀπὸ καιροῦ εἰς καιρὸν συνοπτικαὶ ἐπαναλήψεις συναχθέντων συμπερασμάτων χρησιμεύουν ὡς μίτος διὰ νὰ παρακολουθῆ 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 ἄλωσιν χρόνους, ἐξετάζει « κυρίως τὸ ἔργον τῶν μεγαλυτέρων ἀντιπροσώπων τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς, οἱ ὁποῖοι συνειδητοποιήσαντες τὰς καλλιτεχνικὰς τάσεις τῆς ἐποχῆς τῶν ἡσκησαν διὰ τῆς τέχνης τῶν ἰσχυρῶν ἐπιρροῶν ἐπὶ τῶν συγχρόνων τῶν ἀγιογράφων ». Ἐν τῇ ἐρευνῇ του ὁ συγγραφεὺς γίνεται ἀληθῆς ἀνατόμος τῆς τεχνικῆς, ἡ ὁποία

διακρίνει φορητὰς εἰκόνας καὶ τοιχογραφίας, ἐδραίωνων 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' ἀποτελεῖ τοῦ λοιποῦ ἀσφαλῆ ἀφετηρίαν τοῦ θέλοντος ν' ἀσχοληθῆ μὲ θέμα ἐμπύπτον εἰς τὴν περιοχὴν τῆς ζωγραφικῆς τῆς Ὁρθοδόξου Ἐκκλησίας μετὰ τὴν ἄλωσιν. Ἀλλὰ καὶ οἱ σχολάζοντες περὶ τὴν κυρίως βυζαντινὴν ζωγραφικὴν ἔχουν πολλὰ νὰ ὀφειληθοῦν ἀπὸ τὴν ἐν ἀρχῇ τοῦ συγγράμματος ἀπηκριβωμένην καὶ κατὰ τὰ νεώτερα πορίσματα ἔκθεσιν 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 ἐξετασθῆ, οὐδ' εἶναι εἰσέτι πλήρως γνωστόν. Ὁ συγγραφεὺς ἦτο ὑποχρεωμένος οὐ μόνον νὰ ἐπιχειρήσῃ γενικὴν θεώρησιν, ἀλλὰ νὰ προβῆ ὁ ἴδιος καὶ εἰς πλείστας ἐπὶ μέρους κοπιώδεις ἐρεῦνας. Ἄθλος ὄντως οὐ μικρός. Ὅχι μόνον διὰ τοὺς δευτερεύοντας, ἀλλὰ καὶ διὰ τοὺς σπουδαιότερους ζωγράφους στερουόμεθα μονογραφίῶν. Εἶναι φυσικὸν νὰ λανθάνουν ἀκόμη ἔργα ἰδίᾳ τῶν ἁγιογράφων φορητῶν εἰκόνων καὶ νὰ πλουτισθοῦν ὅσα γνωρίζομεν δι' αὐτούς. Οὕτω π.χ. τὰ μέχρι τοῦδε γνωστὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Ἐμμ. Τζάνε ἐχρονολογοῦντο ἀπὸ τοῦ 1686. Ἄλλ' ὅταν πρὸ τινων ἐτῶν παρέμεινα ἐπὶ τρεῖς μῆνας εἰς Ἑνετίαν, μοὶ ἐδόθη ἡ εὐκαιρία, μελετῶν τοὺς πίνακας τοῦ Ἐμμ. Τζάνε, τοὺς ἀποκειμένους εἰς τὴν Συλλογὴν τῆς Ἑλληνικῆς Κοινότητος, νὰ ἀποκαλύψω ἐπὶ μεγάλης εἰκόνας, ἧτις παριστάνει τὸν Ἰησοῦν καὶ τὴν Σαμαρείτιδα (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 ἴδρυσις τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βενετίας, ἱκανὰ πρέπει νὰ συνεισφέρῃ ἀκόμη εἰς τὴν ἀκριβεστέραν γνῶσιν τῆς ζωῆς καὶ τοῦ ἔργου ἀρκετῶν μετὰ τὴν ἄλωσιν ἁγιογράφων. 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 Ἑλληὴν ἀναγνώστης ἔχων πρὸ αὐτοῦ θαυμασίαν ἀκόμη καὶ ἀπὸ ἐκδοτικῆς



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

N. B. ΔΡΑΝΔΑΚΗΣ

*Μοναστηριακὴ Ἀρχιτεκτονικὴ. Κείμενον καὶ σχέδια Ἀναστασίου Κ. Ὁρλάνδου. Δευτέρα ἔκδοσις, ἠδξημένη. Ἀθήναι, 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 ἐξηντήθη καὶ ὁ πονήσας αὐτὸ ἀκάματος ἐρευνητὴς εἶχεν ἐν τῷ μεταξὺ συλλέξει νέον ὕλικόν. Ἦδη προβαίνει εἰς δευτέραν ἔκδοσιν ἐπὶ ἀρίστου στιλπνοῦ χάρτου, ἀρτιωτέραν 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 πολὺ 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 χαρακτήρα 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 ἀκολούθως διὰ τὴν διάταξιν καὶ τὴν μορφήν τῶν κελλίων, τὰς στοὰς καὶ τὸν διάκοσμον τῆς προσόψεως αὐτῶν, τὰς κλίμακας, ἄλλοτε ξυλίνας τοποθετουμένας ἐντὸς τῆς στοᾶς καὶ ἄλλοτε λιθίνας καὶ ἐξωτερικὰς, τὰ εἰς ἕκαστον ὄροφον καὶ εἰς ἐκάστην πλευρὰν ἀποχωρητήρια, τὰς