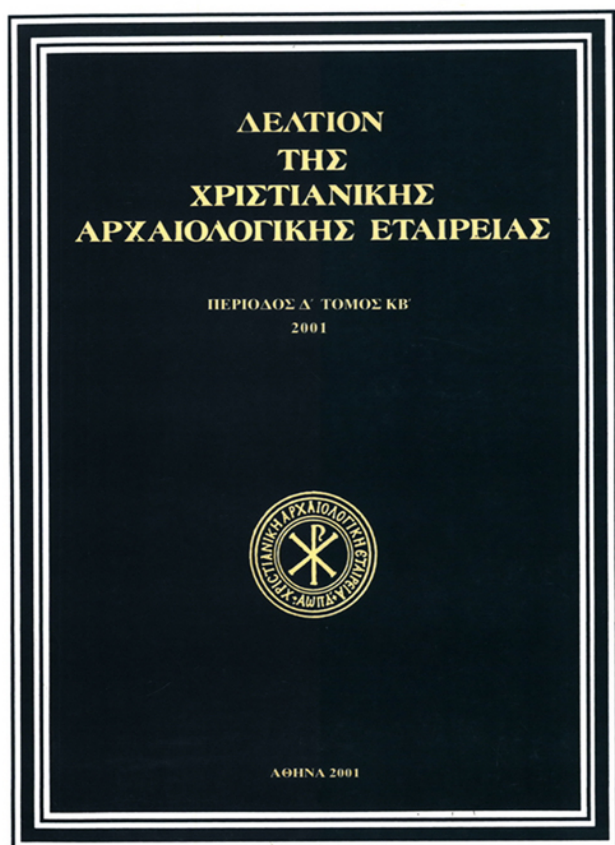


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 22 (2001)

Δελτίον ΧΑΕ 22 (2001), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη του Μανόλη Χατζηδάκη (1909-1998)



Η εικονογραφημένη Κοσμογέννηση του Γ. Χούμνου στη μονή Σινά. Εικονογραφικά και αισθητικά προβλήματα

Γιώργος ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ

doi: [10.12681/dchae.295](https://doi.org/10.12681/dchae.295)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ Γ. (2011). Η εικονογραφημένη Κοσμογέννηση του Γ. Χούμνου στη μονή Σινά. Εικονογραφικά και αισθητικά προβλήματα. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 22, 103-114.
<https://doi.org/10.12681/dchae.295>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η εικονογραφημένη Κοσμογέννηση του Γ. Χούμνου
στη μονή Σινά. Εικονογραφικά και αισθητικά
προβλήματα

Γιώργος ΓΑΛΑΒΑΡΗΣ

Τόμος ΚΒ' (2001) • Σελ. 103-114

ΑΘΗΝΑ 2001

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΜΕΝΗ ΚΟΣΜΟΓΕΝΝΗΣΗ
ΤΟΥ Γ. ΧΟΥΜΝΟΥ ΣΤΗ ΜΟΝΗ ΣΙΝΑ
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ*

Ανάμεσα στα μεταβυζαντινά εικονογραφημένα χειρόγραφα, τα οποία θησαυρίζει η Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά ελάχιστα έχουν αφηγηματικό χαρακτήρα και πλούσια εικονογράφηση. Ένα από αυτά είναι *Ἡ Κοσμογέννησις τοῦ Γεωργίου Χούμνου*, κώδ. 1187, έμμετρος παράφραση της Γένεσης και της Εξόδου της Παλαιάς Διαθήκης. Ο ποιητής έζησε και έδρασε στον Χάνδακα της Κρήτης το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα. Τό έτος 1493 έχει θεωρηθεί ως *terminus ante quem* το στιχούργημα γράφτηκε¹. Το χειρόγραφο του Σινά, αν και έχει επισημανθεί, έχει παραμείνει ουσιαστικά άγνωστο για τους ιστορικούς της τέχνης². Πρόσφατα η Όλγα Γκράτζιου επισήμανε με διεισδυτικότητα μερικά από τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ο ερευνητής δημοφιλών αναγνωσμάτων, όπως η Κοσμογέννηση, τα οποία κυκλοφορούσαν σε χειρογράφα κατά τον 16ο και τον 17ο αιώνα³. Τα προβλήματα αυτά αφορούν όχι μόνο τη σχέση της εικόνας με το κείμενο, αλλά έχουν και κοινωνιολογικές επεκτάσεις. Σκοπός της σύντομης αυτής μελέτης είναι μία πρώτη παρουσίαση μερικών προβλημάτων που σχετίζονται με την εικονογράφηση του χειρο-

γράφου αυτού και με την αισθητική αντίληψη του μικρογράφου και γενικότερα με την εξέλιξη του εικονογραφημένου χειρογράφου στα μετά την Άλωση χρόνια. Σήμερα το κείμενο του Χούμνου έχει διασωθεί σε τέσσερα χειρόγραφα: 1) Βενετία, Μαρκιανή Βιβλιοθήκη, gr. IX. 2) Βιέννη, Theol. gr. 297. 3) Λονδίνο, Βρετανική Βιβλιοθήκη, Add. M. 40724. 4) Σινά 1187. Υπήρχαν και δύο άλλα, τα οποία έχουν απωλεσθεί⁴. Μόνον οι κώδικες αριθ. 3 και 4 είναι εικονογραφημένοι. Κανένα από τα χειρόγραφα αυτά δεν είναι αυτόγραφο του ποιητή. Η χρονολόγησή τους έχει ως εξής: Το χφ. της Βενετίας γράφτηκε στην Κρήτη το 1493, της Βιέννης πιστεύεται ότι καλλιγραφήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1516-1520. Το χειρόγραφο του Λονδίνου προέρχεται από το Σινά και ίσως γράφτηκε από άγνωστο Κρητικό που μόναζε στη μονή στις τελευταίες δεκαετίες του 16ου αιώνα⁵. Ο σιναϊτικός κώδικας είναι αντίγραφο του χειρογράφου του Λονδίνου και τοποθετείται στο τέλος του 16ου αιώνα. Τα δύο χειρόγραφα του Σινά έχουν απλά, κτητορικά σημειώματα που αναφέρονται στη μονή⁶. Όλα τα χειρόγραφα παρουσιάζουν παραλλαγές ή και

* Εκφράζω τις θερμές μου ευχαριστίες στον σεβασμιώτατο αρχιεπίσκοπο κύριο Δαμιανό και τους σεβαστούς Πατέρες της Ιεράς Μονής Αγίας Αικατερίνης του Θεοβαδίστου Όρους Σινά για τη συνεχή υποστήριξη και διευκόλυνση των ερευνών μου σε σιναϊτικούς θησαυρούς.

Οι φωτογραφίες δημοσιεύονται με την ευγενική παραχώρηση της Ι. Μονής του Θεοβαδίστου Όρους Σινά (Εικ. 2, 3 και 6) και "through the courtesy of the Michigan-Princeton Alexandria expedition to Mount Sinai" (Εικ. 1, 4, 5, 7-10).

1. Πληροφορίες για το πρόσωπο του ποιητή, τις πηγές του, κριτική έκδοση του κειμένου και βιβλιογραφία βλ. Γ. Μέγας, *Γεωργίου Χούμνου Ἡ Κοσμογέννησις*, Αθήνα 1975.

2. V. Gardthausen, *Catalogus Codd. Graec. Sinaiticonum*, Οξφόρδη 1886, αριθ. 1187. K.W. Clark, *Checklist of Manuscripts in St. Catherine's Monastery, Mount Sinai microfilmed for the Library of Congress*, Washington 1952, σ. 11, 28, αριθ. 1187, απλή καταγραφή των μικρογραφιών.

3. Ο. Γκράτζιου, *Αναμνήσεις από τη χαμένη βασιλεία*, Αθήνα 1996, σ. 166. 171.

4. Μέγας, ό.π., σ. 3 κ.ε.

5. Το έτος 1526 έχει προταθεί ως *terminus post quem*, βλ. D. Holton, A Set of Sixteenth-Century Woodcuts in Greek Popular Texts, *Έλληνικά* 25 (1972), σ. 376.

6. Για το ακριβές περιεχόμενό τους βλ. Μέγας, ό.π., σ. 194.

παραλείψεις του κειμένου, το οποίο δεν προέρχεται από κοινή πηγή. Αποσπάσματα από το κείμενο του χειρογράφου του Λονδίνου, συνοδευόμενα από είκοσι οκτώ εικόνες, επιλογή από 375 που περιέχει ο κώδικας, δημοσιεύθηκαν από τον Marshall⁷. Στην ουσία η πλούσια εικονογράφηση του χειρογράφου αυτού παραμένει αδημοσίευτη. Σύμφωνα με τη γλωσσική, φιλολογική μελέτη του Γ. Μέγα, ο σιναϊτικός κώδικας υπερέχει του Λονδίνου ως προς την ορθότερη γλωσσική παρουσίαση του κειμένου. Αυτό σημαίνει ότι ο κωδικογράφος του σιναϊτικού κώδικα έχει βελτιώσει το κείμενο του προτύπου του, φαινόμενο που παρατηρείται συχνά στην αντιγραφή αλλά και στην εικονογράφηση κειμένων. Είναι γνωστό ότι ένας μικρογράφος μπορεί να βελτιώσει τις εικόνες του προτύπου του είτε για να αποδώσει ακριβέστερα το κείμενο είτε διότι η αισθητική του προσέγγιση είναι διαφορετική. Και αυτή είναι η περίπτωση της σχέσης των δύο χειρογράφων ως προς την εικονογράφησή τους. Ο δημιουργός του χειρογράφου της μονής Σινά γνωρίζει τον κώδικα του Λονδίνου που ήταν στο Σινά και ακολουθεί την εικονογράφησή του χωρίς όμως να κάνει πιστή αντιγραφή των μικρογραφιών του. Αντιθέτως τις αναπλάθει με μία νέα αισθητική προσέγγιση. Εγκαταλείπει τις στερεότυπες μορφές και την παρατακτική τους διάταξη. Διαφοροποιεί και εμπλουτίζει τις συνθέσεις, μέσα στις οποίες κινεί τα πρόσωπα με δραματικότητα και επιχειρεί, με επιτυχήστερο τρόπο, να τα συνδέσει με το τοπίο που τον συνταράσσει ή με τα πλούσια αρχιτεκτονήματα του βάθους. Γενικά φανερώνει καλλιτεχνική ευαισθησία που δεν απαντά στον κώδικα του Λονδίνου. Το χειρόγραφο του Σινά αξίζει να ερευνηθεί σε μία μονογραφία.

I

Ο κώδικας 1187 (205 φύλλα, 19,3×14,7 εκ., χάρτινος), με ιδιαίτερα καλλιγραφημένη γραφή σε καφέ μελάνι,

περιέχει 367 υδατογραφημένες μικρογραφίες, των οποίων οι διαστάσεις κυμαίνονται μεταξύ 11,3×11,2 και 5,9×12,2 εκ.⁸. Όλες έχουν απλά πλαίσια –μαύρες και λευκές ταινίες–, χαρακτηριστικό και του κώδικα του Λονδίνου, και έχουν τοποθετηθεί στην αρχή, στο τέλος ή στο μέσον της σελίδας. Υπάρχουν κενοί χώροι που φαίνεται ότι προορίζονταν για εικόνες, οι οποίες δεν εκτελέστηκαν. Το γεγονός αυτό δεν είναι σπάνιο στην ιστορία του εικονογραφημένου βυζαντινού χειρογράφου. Η χρήση του πλαισίου είναι συνηθισμένη σε μικρογραφίες, καθώς και η τοποθέτηση των εικόνων μέσα σε αφηγηματικό κείμενο που, αν και διακόπτουν τη ροή του, ακολουθούν την αφήγηση και βοηθούν την ανάγνωση. Η κωδικολογική έρευνα του κώδικα έχει οδηγήσει στο συμπέρασμα ότι ο μικρογράφος δεν μπορεί να ταυτισθεί με τον γραφέα και ότι οι επιγραφές που ταυτίζουν τα πρόσωπα στις μικρογραφίες έχουν προστεθεί αργότερα. Οι παρατηρήσεις αυτές θα είναι χρήσιμες για μελλοντική συγκριτική εικονογραφική και αισθητική μελέτη των δύο συγγενικών χειρογράφων.

Εφόσον το κείμενο αποτελεί παράφραση δύο βιβλίων της Παλαιάς Διαθήκης, το εύλογο ερώτημα είναι εάν η εικονογράφησή του συνδέεται με την παράδοση των εικονογραφημένων βιβλίων ή και βιβλίων της Παλαιάς Διαθήκης που κυκλοφορούσαν κατά τη βυζαντινή περίοδο και εάν εκφράζει επιβίωση της παράδοσης αυτής. Το ερώτημα αυτό γίνεται πιο επιτακτικό, αν ληφθεί υπόψη η επιβίωση, έστω και μεμονωμένων κύκλων που ανάγονται στην Παλαιά Διαθήκη ή επεισοδίων, όπως είναι π.χ. η ιστορία του Ιωσήφ⁹.

Χωρίς να επιχειρώ συγκριτική μελέτη των δύο χειρογράφων, περιορίζομαι στην παρουσίαση ορισμένων μικρογραφιών από τον σιναϊτικό κώδικα, οι οποίες παρέχουν σχετική μόνον εικόνα των προβλημάτων. Μετά από μία μικρογραφία της Αγίας Τριάδος, όπως αποκρυσταλλώθηκε στα μεταβυζαντινά χρόνια (φ. 1α), αρχίζει η εικονογράφηση της Δημιουργίας με δραματικές

7. F.H. Marshall, *Old Testament Legends from a Greek Poem on Genesis and Exodus by Georgios Chumnos*, Cambridge 1925. Πρβλ. και βιβλιοκρισία Γ. Μέγα στο *BNJ* VI (1928-30), σ. 209-216 (ανατ. *Λαογραφία* ΚΕ' (1967), σ. 645-652).

8. Το χφ. του Λονδίνου έχει 137 φύλλα, περ. 25×18 εκ.

9. Πρβλ. κώδικα Οξφόρδης *Roe* 5, Άθως, Κουτλουμουσιού 100, I.

Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturhandschriften*, III, Στουτγάρδη 1982, αριθ. 196. G. Vikan, *Illustrated Manuscripts of Pseudo-Ephraem's Life of Joseph and the 'Romance of Joseph and Aseneth'*, Xerox University Microfilms, Ann Arbor 1976. Γκράτζιου, ό.π., σ. 100 κ.ε. Ο Vikan ανάγει την εικονογράφηση των χειρογράφων αυτών σε χαμένο βυζαντινό πρότυπο. Βλ. επίσης εικόνα του ζωγράφου



Εικ. 1. Κώδ. Σινά 1187. Ο Θεός προειδοποιεί τους Πρωτοπλάστον.

απεικονίσεις του ουρανού και της γης, του στερεώματος και των υδάτων. Ακολουθούν τα επεισόδια της πτώσης του ανθρώπου.

Στο φ. 4β η μικρογραφία παρουσιάζει τον Θεό στη μορφή του Χριστού, ο οποίος προειδοποιεί τον Αδάμ και την Εύα να μη δοκιμάσουν τον καρπό του δένδρου (Εικ. 1). Τα τρία κύρια πρόσωπα, με επιβλητικές, αγαλματώδεις κορμοστασιές, κινούνται μέσα στο πλούσιο τοπίο το Παραδείσου. Η μικρογραφία συνοδεύει και εικονογραφεί τους στίχους 53-54¹⁰:

Οἷαν δὲ ὥραν θυμηθῇ, ἀπλώσει διὰ τὰ νὰ φάγη,
σ' αὐτὸν τὰ πέψη θάνατον κ' εἰς τὴν φθορὰν τὰ πάγη.

Αν περιορισθεί κανείς στα κύρια εικονογραφικά στοιχεία χωρίς θεώρηση του ύφους –αυτό θα επιχειρηθεί λίγο πιο κάτω– θα πρέπει να παραδεχθεί ομοιότητες με σκηνές σε εικονογραφημένα πολύ πιο πρώιμα βιβλία της Παλαιάς Διαθήκης, όπως π.χ. η Γένεσις του Cotton¹¹. Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι η αφήγηση του κειμένου δεν παρέχει δυνατότητες ποικιλίας στην εικονο-



Εικ. 2. Κώδ. Σινά 1187. Ο Πειρασμός.

γράφηση και η σύνδεση της σύνθεσης αυτής με τη βυζαντινή παράδοση θα αποτελούσε υπερβολή.

Η επόμενη μικρογραφία, που παρουσιάζεται εδώ –5α– έχει ως θέμα τον Πειρασμό (Εικ. 2). Οι πρωτόπλαστοι στο δεξιό μέρος της σύνθεσης έχουν στραφεί προς το δένδρο με τον απαγορευμένο καρπό, που κυριαρχεί των άλλων δένδρων και της πλούσιας βλάστησης του Παραδείσου. Ενώ η Εύα με το αριστερό της χέρι δείχνει προς τα πάνω, ίσως αναφορά στα λόγια του Κυρίου που την ονομάζει «σύζυγον εύλογημένην», ο Αδάμ προχωρεί και απλώνει το δεξί του χέρι προς το δένδρο, πίσω από το οποίο, μέσα στη πράσινη βλάστηση, είναι ο «όφις». Ο μεταμορφωμένος διάβολος δεν έχει τη μορφή φιδιού, όπως δηλώνει η επιγραφή, αλλά γκριζοπράσινου δράκοντος με πλατιά, καφέ περιγράμματα, πράσινο μάτι και πύρινο στόμα, και κεφαλή που παρουσιάζει ελεφαντοειδή στοιχεία. Η μικρογραφία ακολουθεί τους στίχους 63-64:

Καὶ βλέποντα ὁ διάβολος παράξεν αὐτὰ κάλλη,
(Κ)αὶ Ἀδὰμ τὸ αὐτεξούσιον καὶ χάριν τὴν μεγάλην.

Νεῖλου με την ιστορία του Ιωσήφ (1642) στη μονή Γωνιάς, στην Κρήτη, *Εικόνες της κρητικής τέχνης*, κατάλ. έκθ., Ηράκλειο 1993, αριθ. 169, αλλά και σκηνές από τη Γένεση σε εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα, Μ. Χατζηδάκης - Ε. Δρακοπούλου, *Ελληνες ζωγράφοι*

μετά την Αλωση, 2, Αθήνα 1997, εικ. 43.

10. Στην αρίθμηση των στίχων ακολουθώ το κείμενο του Γ. Μέγα.

11. K. Weitzmann - H. L. Kessler, *The Cotton Genesis*, Princeton 1986, εικ. 43.

Αν απομονώσουμε τους πρωτοπλάστους από τη σύνθεση, θα μπορούσαμε να αναγνωρίσουμε ομοιότητες με την απόδοσή τους σε παράγωγα της Γένεσης του Cotton, π.χ. τα ψηφιδωτά του Αγίου Μάρκου¹², με μια σημαντική διαφορά. Αν και τα σώματά τους στρέφονται προς αντίθετες κατευθύνσεις, όπως στα ψηφιδωτά, στη μικρογραφία στρέφουν και οι δύο την προσοχή τους προς το δένδρο. Δεν πρόκειται για συμπύκνωση σκηνών, διότι οι μικρογραφίες που ακολουθούν, φ. 6α κ.ε., παρέχουν λεπτομερή εικονογράφηση των διαφόρων φάσεων του Πειρασμού και της Πτώσης. Ίσως ο μικρογράφος με αυτή τη στάση των πρωταγωνιστών να επιθυμούσε να τονίσει τη γοητεία που ασκούσαν στον Αδάμ και την Εύα «τα παράξενα κάλλη» του δένδρου.

Η απόδοση όμως του «όφως» δεν συνδέεται ούτε με τό κείμενο του Χούμνου, που σύμφωνα με τη Γένεση ορίζει τη μεταμόρφωση του διαβόλου σε φίδι, ούτε με την καθιερωμένη παράδοση στη βυζαντινή τέχνη που επίσης μένει πιστή στο βιβλικό κείμενο. Εξαίρεση παρουσιάζουν οι μεσοβυζαντινές οκτάτευχοι. Σε τρεις κώδικες στους οποίους έχει διατηρηθεί η παράσταση καλύτερα, τα χειρόγραφα στο Τορκάρι της Κωνσταντινούπολης, του Βατικανού 746 και στο χαμένο χειρόγραφο της Σμύρνης, στη σκηνή του Πειρασμού ο όφης παρουσιάζεται ως καμήλα με το φίδι όμως να σέρνεται στη ράχη της. Οι μελετητές των χειρογράφων αυτών χαρακτηρίζουν την εικονιστική αυτή σύλληψη «an eccentric version of the cycle» που δεν πηγάζει από την Παλαιά Διαθήκη αλλά από εβραϊκές παραδόσεις¹³. Θα ήταν υπερβολή και πάλι να αναγνωρίσουμε στη μικρογραφία τον απόηχο μιας συγκεκριμένης παράδοσης, εφόσον ακριβής εικονιστική σύνδεση δεν υπάρχει μεταξύ των μεσοβυζαντινών μικρογραφιών και της εικόνας του Χούμνου, αλλά και διότι γενικότερα η απόδοση του διαβόλου ως δράκοντος στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή τέχνη λαμβάνει διάφορες μορφές. Ιδιαίτερα στο βιβλίο του Ιώβ και σε αποκαλυπτικές σκηνές αποτελεί τερατώδεις συνδυασμούς, πολλοί με ανθρωπόμορφα στοιχεία, οι οποίοι έχουν ονομασθεί «μειξογενείς»¹⁴. Οι πολυάριθμες απει-



Εικ. 3. Κώδ. Σινά 1187. Ο Νώε αποστέλλει το κοράκι από την κιβωτό.

κονίσεις του δαίμονα και οι ποικιλίες τύπων οφείλουν πολλά στη φαντασία του καλλιτέχνη, από την οποία θα δημιουργήθηκε ουσιαστικά και ο «όφης» της μικρογραφίας μας. Ωστόσο, πρέπει να σημειωθεί ότι ο μικρογράφος του σιναιτικού κώδικα δεν αγνοεί την παράδοση του όφως, που τον παριστάνει να τυλίγεται γύρω από το δένδρο στο επόμενο επεισόδιο του Πειρασμού (φ. 5β), καθώς και στην απεικόνιση του Θεού (φ. 7β), που καταριέται το φίδι. Δεν αγνοεί επίσης άλλες μορφές του δαίμονα, όπως της μαύρης νυχτερίδας (φ. 10α). Από τις μικρογραφίες που ακολουθούν επιλέγω μία, η οποία σχετίζεται με τον Κατακλυσμό (φ. 31β) (Εικ. 3). Εδώ ο Νώε αποστέλλει το κοράκι από την κιβωτό. Η

12. Ό.π., εικ. 44.

13. Kurt Weitzmann - M. Bernabè, *The Byzantine Octateuchs*, 1-2, Princeton 1999, σ. 33 κ.ε., εικ. 84-86. K. Weitzmann, *The Question of the Influence of Jewish Pictorial Sources in the Old Testament Il-*

lustration, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, Σικάγο 1971, σ. 82.

14. Θ.Μ. Προβατάκης, *Ο διάβολος εις τήν βυζαντινήν τέχνην*, Θεσσαλονίκη 1980, σ. 253 κ.ε.

δεύτερη φάση του επεισοδίου με το όρνεο παρουσιάζεται στο κάτω δεξιό μέρος της σύνθεσης. Το όρνεο κατασπαράσσει ένα από τα σώματα των πνιγμένων στην καταπράσινη ακτή. Στα δεξιά υψώνεται βράχος ή υποδηλώνεται βουνό, στοιχείο που υποδεικνύει ότι η κιβωτός έχει αγγίξει το όρος Αραράτ, το οποίο μνημονεύεται στο κείμενο του Χούμνου. Η μικρογραφία ακολουθεί τους στίχους 493-494:

*Κ' ἐκάτσε ἀπάνω σὰ κορμιά αὐτοῦνα τὰ πνιμένα,
Ξεσκίζει αὐτοῦνα, τρώγει τα, ἄς εἶν' καὶ σαπημένα.*

Η κιβωτός κυριαρχεί στη σύνθεση. Τεράστια σε μέγεθος, έχει τη μορφή κόκκινης, υφασμάτινης σκηνής, δεμένης επάνω σε καράβι, σε μικρό φορτηγό πλοίο χωρίς κατάστρωμα. Φαίνεται να τη φουσκώνει ο άνεμος. Η σαφήνεια της άρθρωσης του μαύρου σκελετού του φαιού σκάφους τονίζει την κατασκευή και τη λειτουργία του. Το καράβι είναι μισοβυθισμένο σε θολά, λασπωμένα νερά, έτσι ώστε να αποδίδεται εικονιστικά το μεγάλο φορτίο που καλύπτει η βαριά σκηνή. Τα θολά νερά αντικαθρεπτίζουν το φαιό, με γαλάζιες αποχρώσεις, ουρανό. Στον καραβιού την πλώρη υψώνεται μικρό ορθογώνιο, τριώροφο οικοδόμημα –σύμφωνα με την επιγραφή, η κιβωτός–, από την οποία προβάλλει, στο επάνω μέρος, ο Νώε. Γυμνός, σε μορφή τριών τετάρτων, με ρόδινη σάρκα, πυκνά μαλλιά και γένια απλώνει το δεξί του χέρι και αποστέλλει το κοράκι. Η γυμνότητα και η πλαστική απόδοση του σώματος θυμίζουν αρχαία αγάλματα. Στην πρύμνη, και μέσα από τη σκηνή, προβάλλει ξύλινο, κοίλο, ανοικτό καφέ κατασκεύασμα, που μοιάζει με πρύμνη άλλου καραβιού. Η προεξοχή αυτή

φαίνεται να αποτελεί μέρος της κιβωτού. Η παράσταση αυτή της κιβωτού υπάρχει σε τρεις άλλες μικρογραφίες που συνδέονται με το θέμα (φ. 28β, 29α, 30β).

Παρόμοια απεικόνιση της κιβωτού είναι άγνωστη στη βυζαντινή παράδοση, αν και μερικά στοιχεία υπαγορεύονται από το κείμενο της Γένεσης (6, 8). Στη Γένεση του Cotton¹⁵, της Βιέννης¹⁶, στις οκτατεύχους¹⁷ και σε χειρόγραφα που έχουν δανεισθεί παραστάσεις από την Παλαιά Διαθήκη, όπως ο Κοσμάς ο Ινδικοπλεύστης¹⁸, έχει το σχήμα πλεούμενου «κιβωτίου». Μόνον η παρουσία της υπό κατασκευήν έχει τη μορφή σκάφους¹⁹. Στην αποπεράτωσή της όμως διατηρεί πάντα το σχήμα του πλεούμενου «κιβωτίου», που μπορεί να είναι ένας απλός οικίσκος ή να αποτελείται από επάλληλα ορθογώνια που σχηματίζουν κλιμακωτή πυραμίδα. Ωστόσο, η απεικόνιση της κιβωτού επάνω σε πλοίο είναι γνωστή στη τέχνη της Δύσης. Γνωστό παράδειγμα αποτελεί η τοιχογραφία στον θόλο της εκκλησίας του Αγίου Savin-sur-Gartempe στη Γαλλία (περ. 1100), όπου το σκάφος μιμείται πλοία των Vikings²⁰. Το τριώροφο μικρό οικοδόμημα στο πίσω μέρος αυτού του πλοίου αποτελεί αναφορά στην κιβωτό, όπως περιγράφεται στη Γένεση. Η τοποθέτησή του στο σημείο αυτό ίσως να έχει σχέση με τη θέση που είχε ο πηδαλιούχος, ο οποίος με το μεγάλο του κουπί καθόριζε την πορεία του πλοίου. Η παράδοση αυτή της κιβωτού-σκάφους εμφανίζεται και στα ψηφιδωτά της Σικελίας, στην Capella Palatina (περ. 1160) και στο Monreale (τέλος 12ου αι.)²¹. Στα παραδείγματα αυτά, το κύριο στοιχείο είναι το ξύλινο οικοδόμημα, ο οικίσκος²².

15. Weitzmann - Kessler, ό.π. (υποσημ. 11), εικ. 110-126.

16. Γ. Γαλάβαρης, *Ζωγραφική βυζαντινών χειρογράφων*, Αθήνα 1990, εικ. 5.

17. Π.χ. κώδικα Vat. gr. 746, 747, Topkapi και Σμύρνης, Weitzmann - Bernabò, ό.π. (υποσημ. 13), 1, σ. 51 κ.ε., εικ. 135-142 και έγχρ. εικ. 2.

18. Βλ. π.χ. τον κώδικα Σινά 1186, K. Weitzmann - G. Galavaris, *The Monastery of St. Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts*, I, Princeton 1990, αριθ. 23, πίν. LXIX, 157, 158.

19. Weitzmann - Bernabò, ό.π. (υποσημ. 13), σ. 50 κ.ε., εικ. 134. Ωστόσο, βλ. τοιχογραφημένη παράσταση της κιβωτού σε σχήμα κεντρικού κλίτους βασιλικής σε τομή πάνω σε πλοίο, στο μανυσωλείο της Ειρήνης στην Όαση του Kharga, στο Bagawat (Αίγυπτος), η οποία έχει χρονολογηθεί στον 5ο αιώνα, P. du Bourguet, *Early Christian Art*, Amsterdam, Νέα Υόρκη 1971, σ. 162 και έγχρ. εικ. στη σ. 163.

20. E. Kluckert, *Romanische Malerei*, στο R. Toman (επιμ.), *Die Kunst*

der Romanik, Κολωνία 1996, σ. 452 κ.ε., έγχρωμες απεικονίσεις στις σ. 454 και 455.

21. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Λονδίνο 1949, εικ. 30B, 31, 99B-101.

22. Αιώνες αργότερα στη Δύση ο οικίσκος θα λάβει τη μορφή τεράστιας αγροικίας, η οποία θα ελκύσει και έλληνες μεταβυζαντινούς ζωγράφους, όπως π.χ. τον Πουλάκη, βλ. εικόνα του στο Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών στη Βενετία, M. Chatzidakis, *Icones de Saint-Georges des Grecs et de la Collection de l'Institut Hellénique de Venise*, Βενετία 1962, αριθ. 125. Έγχρωμη εικόνα στο Χ.Α. Μαλτέζου, *Η Βενετία των Έλλήνων, Η Ελλάδα των Βενετών*, Αθήνα 1999 (χωρίς αρίθμηση των εικόνων). Πρβλ. Ι.Κ. Ρηγόπουλος, *Ο άγιος γράφος Θεόδωρος Πουλάκης και η φλαμανδική χαλκογραφία*, Αθήναι 1979, πίν. 43, εικ. 49, όπου χαλκογραφία του J. Sadeler.

Προφανώς η μικρογραφία μας δεν σχετίζεται με αυτές τις απεικονίσεις. Το οικοδόμημα της κιβωτού προδιαγράφεται από το κείμενο και η ιδέα του σκάφους δεν συνδέεται αναγκαστικά με τα αναφερθέντα έργα. Στην πραγματικότητα ο μικρογράφος του Χούμνου αφήνει τη φαντασία του να δράσει με βάση τα φορτηγά πλοία της εποχής του και του άμεσου περιβάλλοντός του. Το «εμπόρευμα» καλύπτεται με την τεράστια σκηνή-καραβόπανο και απεικονίζεται το πίσω μέρος του καραβιού που προοριζόταν πράγματι για τον τιμονιέρη, όπως δείχνουν παραστάσεις του 15ου αιώνα και εξής, π.χ. μικρογραφία στο Παγκόσμιο Χρονικό του Heinrich του Μονάχου (περ. 1400), έγχρωμη ξυλογραφία της Βενετίας του 1486 και μεταβυζαντινές εικόνες²³. Το κτίριο της κιβωτού τοποθετείται στην πλώρη του καραβιού και ο Νώε παρουσιάζεται ως άγαλμα αρχαίου θεού, με ροδαλή ωστόσο σάρκα, για να μεταφέρει με τον τρόπο αυτόν ο μικρογράφος το συμβάν στην απόμακρη αρχαιότητα, αλλά και να διατηρήσει τη ζωντάνια του παρόντος. Η φαντασία του καλλιτέχνη δρα με εφευρετικότητα και ελευθερία. Η εικόνα της κιβωτού ως απλού, σύγχρονου σκάφους, χωρίς ωστόσο το «εμπόρευμα» και άλλες λεπτομέρειες, παρουσιάζεται αργότερα σε εικόνα του Ιωάννη Κορνάρου, του 1770, που είναι σήμερα στη μονή Τοπλού στην Κρήτη²⁴.

Σε άλλες συνθέσεις ο μικρογράφος θα στραφεί σε εικονογραφικά σχήματα που είχαν ήδη υιοθετηθεί από άλλους και τα οποία κυκλοφορούσαν σε χαλκογραφίες και ξυλογραφίες που διακοσμούσαν τυπωμένα βιβλία, αλλά και σε ζωγραφικούς πίνακες. Είναι πιθανό ο άγνωστος μοναχός να είχε έλθει σε επαφή με τα έργα αυτά στην Κρήτη. Ο D. Holton παρατήρησε ότι μία ξυλογραφία με σκηνή γεύματος σε έντυπη έκδοση της Ιλιάδος, στη μετάφραση του Ν. Λουκάνη, που κυκλοφόρησε το 1526 στην Κρήτη, χρησιμοποιήθηκε ως πρό-



Εικ. 4. Κώδ. Σινά 1187. Η ανοικοδόμηση του πύργου της Βαβέλ.

τυπο για μια μικρογραφία (φ. 31α) στο χειρόγραφο του Λονδίνου²⁵. Η μικρογραφία αυτή αντιγράφεται και στον κώδικα του Σινά (φ. 43β), και απεικονίζει το γεύμα του Αβραάμ και της Σάρας με τον βασιλέα Νεβρώδ (στ. 679 κ.ε.). Ένα άλλο, εύλογο δείγμα επιδράσεων του «σύγχρονου» κόσμου στον καλλιτέχνη μας είναι η μικρογραφία στο φ. 36α, η οποία απεικονίζει την ανοικοδόμηση του πύργου της Βαβέλ (Εικ. 4), εικόνα που επαναλαμβάνεται στο φ. 36β. Η παράσταση αυτή δεν σχετίζεται με τη βυζαντινή και γενικά με τη μεσαιωνική παράδοση, όπου ο πύργος έχει ορθογώνιο σχήμα, αλλά με την παράδοση της Αναγέννησης, που προτιμά την κυκλική απόδοση του πύργου. Τον κυκλικό πύργο της Βαβέλ ευνόησαν ιδιαίτερα οι φλαμανδοί ζωγράφοι²⁶.

Η αναγεννησιακή παράδοση, σε συνδυασμό με τη ρω-

23. Βερολίνο, κώδικας Εθνικής Βιβλιοθήκης, Ms. germ. fol. 1416, στο T. Brandis (επιμ.), *Zimelien, Abendlädische Handschriften des Mittelalters*, κατάλ. έκθ., 31 Δεκεμβρίου 1975-1 Φεβρουαρίου 1976, Βερολίνο, Wiesbaden 1975, αριθ. 105, έγχρ. εικ. στη σ. 175. S.A. Papadopoulos (επιμ.), *The Greek Merchant Marine (1453-1850)*, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Αθήνα 1972, εικ. 89 (συλλογικός τόμος με σημαντικές μελέτες). Χρ. Μπαλτογιάννη κ.ά., *Λιμάνια και καράβια στο Βυζαντινό Μουσείο*, κατάλ. έκθ., 25 Σεπτεμβρίου-30 Νοεμ-

βρίου 1997, Αθήνα 1997, αριθ. 8, εικόνα Ιωάννου Μόσκου.

24. E. Spathari, *Sailing through Time. The Ship in Greek Art*, Αθήνα 1995, εικ. 260.

25. Holton, ό.π. (υποσημ. 5), σ. 375, 376, πίν. 11.

26. Πρβλ. π.χ. απόδοση του πύργου της Βαβέλ από τον Jan van Scorel ((1495-1562), B. Aikema - B.L. Brown (επιμ.), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, κατάλ. έκθ., Βενετία 1999, σ. 86, εικ. στη σ. 87.



Εικ. 5. Κώδ. Σινά 1187. Οι Σοδομίτες μπροστά στην οικία του Λωτ.



Εικ. 6. Κώδ. Σινά 1187. Η γυναίκα του Ποτιφάρ πλησιάζει τον Ιωσήφ.

μανική, είναι εμφανής σε πολλές μικρογραφίες, όπως στο φ. 75β, όπου απεικονίζονται Σοδομίτες μπροστά από τη θύρα της οικίας του Λωτ (Γέν. 19) (Εικ. 5). Οι Σοδομίτες, στα αριστερά, καλούν απειλητικά τον Λωτ, ο οποίος στη φάση αυτή βρίσκεται μέσα στην οικία μαζί με τους τρεις αγγέλους, σκηνή που απεικονίζεται στο δεξιό μέρος της σύνθεσης. Η μικρογραφία, όπως σε όλες τις περιπτώσεις, συνοδεύει τον αντίστοιχο στίχο του στιχουργήματος (στ. 1093 κ.ε.). Η θύρα της οικίας τοποθετείται εμφανώς στο κέντρο της σύνθεσης, διότι ο ρόλος της στην αφήγηση είναι σημαντικός. Ως προς τη μορφή της η θύρα είναι καθαρά αναγεννησιακή, ενώ πίσω από τα οικοδομήματα του βάθους υψώνονται ρωμανικά κωδωνοστάσια και ένας τρούλος, του οποίου η απόληξη υποδεικνύει αναγεννησιακή αρχιτεκτονική²⁷. Αρχιτεκτονική της όψιμης Αναγέννησης παρουσιάζεται επίσης συχνά, όπως στο φ. 117α, όπου εικονίζεται η γυναίκα του Ποτιφάρ να πλησιάζει τον Ιωσήφ (Εικ. 6). Άλλα έντονα βενετσιάνικα και γενικότερα αναγεννησιακά στοιχεία είναι οι απεικονίσεις κρηνών και ο τρόπος δομής των τοξωτών πυλών που συνδέεται με αρχιτεκτονήματα του πρώτου μισού του 16ου αιώνα.

Ο συνδυασμός αυτός της αρχιτεκτονικής, όπως και η βενετσιάνικη καλαισθησία, είναι εμφανείς σε πολλές από τις μικρογραφίες του χειρογράφου. Στολές –ο Μελχισηδέκ σε μία σκηνή παρουσιάζεται ως δόγης–, ενδυ-

μασίες, θρόνοι, πλατιά κρεβάτια με βενετσιάνικους ουρανούς και δαντελένια παραπετάσματα και άλλα πολλά ακολουθούν τον συρμό της εποχής. Ενδεικτικές της καλαισθησίας αυτής είναι οι δύο σκηνές της παρουσίας του βρέφους Μωυσή στον φαράω (φ. 147β, 148α) (Εικ. 7 και 8). Στην πρώτη μικρογραφία ο φαράω απλώνει τα χέρια του για να αγκαλιάσει το βρέφος, ενώ στη δεύτερη *τὸ παιδάκιν ἤπλωσεν τὰ γένια του νὰ βγάνη* (στ. 2069-2070). Εδώ η «βασιλοπούλα» και οι συνοδοί της παρουσιάζονται ως αρχόντισσες της Βενετίας, με ενδυμασίες που αφήνουν γυμνό το επάνω μέρος του στήθους και τους ωραίους λαμούς, όπως τις ζωγράφιζαν οι καλλιτέχνες της Αναγέννησης.

Υπάρχουν μικρογραφίες με καθαρά τυποποιημένες ή καθιερωμένες συνθέσεις, με μεμονωμένες μορφές ή απεικονίσεις διαλόγων ή και σκηνές, όπως π.χ. η Σύλληψη του Ιωσήφ και η φυλάκισή του (φ. 118β), η Διάβαση της Ερυθράς Θάλασσας (φ. 181-182α), παράσταση που είχε μεγάλη διάδοση στο εικονογραφημένο βυζαντινό βί-

27. Πρβλ. π.χ. την Capella Emiliani στην εκκλησία του Αγίου Μιχαήλ (λιμνοθάλασσα Βενετίας), περ. 1530, G. Romanelli, *Die Architektur der Frührenaissance, Venedig, Kunst und Architektur*, Κολωνία 1997, I, σ. 202 κ.ε., εικ. στη σ. 208.



Εικ. 7. Κώδ. Σινά 1187. Η βασιλοπούλα παρουσιάζει το βρέφος Μωυσή στον φαραώ.

βλίο, και πολλές άλλες. Στην απεικόνιση της σύλληψης του Ιωσήφ αξιοσημείωτο είναι το «σύγχρονο» ιδίωμα, εμφανές στην απόδοση της φυλακής με τα σίδερα, αλλά και στην παρουσίαση του οπλισμένου δεσμοφύλακα, η εξουσία του οποίου υπογραμμίζεται ακόμη και με το στριφτό μουστάκι του. Η μορφή αυτή προαγγέλλει τους «ήρωες» του Θεόφιλου (Εικ. 9). Ο βοηθός του, που φοράει κρητική βράκα, μεταφέρει την πανάρχαιη ιστορία στον σύγχρονο κόσμο και εκφράζει μια ελκυστική αμεσότητα. Ο τύπος αυτός επαναλαμβάνεται στην απεικόνιση του κλειδούχου-δεσμοφύλακα στην επόμενη σκηνή της φυλάκισης του Ιωσήφ (φ. 119α).

Είναι φανερό ότι οι συνθέσεις αυτές απεικονίζουν σκηνές της καθημερινής ζωής. Η προσήλωση του μικρογράφου στην πραγματικότητα εμφανίζεται σε πολλά άλλα στοιχεία: Ο Παράδεισος είναι κήπος περικλειστος με τοίχους δομημένους με επιμέλεια και μαρμάρινη πύλη, κατάφυτος από κυπαρίσσια, εικόνα που θυμίζει νεκροταφεία έξω από πόλεις και χωριά, ενώ οι άγγελοι ή τα χερουβείμ, φύλακες της επιβλητικής πύλης, μοιάζουν με κρητικές εικόνες, που αιωρούνται πάνω στο μάρμαρο. Οι κρητικοί ανεμόμυλοι μεταφέρονται στην Αίγυπτο. Τα άλογα του Αγίου Μάρκου της Βενετίας συνοδεύουν τον Αβράαμ και τη Σάρα στο ταξίδι τους.

Άλλες μικρογραφίες επαναλαμβάνουν θέματα με ευρεία διάδοση στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή τέχνη, πέρα από τον συγκεκριμένο χώρο μιας εικονογρα-



Εικ. 8. Κώδ. Σινά 1187. Το βρέφος επιχειρεί να βγάλει τα γένια του φαραώ.

φημένης βίβλου ή γενικώς του εικονογραφημένου χειρογράφου. Στην τελευταία κατηγορία ανήκει ο Μωυσής και η Φλεγόμενη Βάτος (φ. 153α), παράσταση που έχει συνδεθεί με τη σιναϊτική εικονογραφία (Εικ. 10)²⁸.

Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του χειρογράφου αυτού αποτελούν οι απεικονίσεις του τοπίου, που στη διάθρωσή του θυμίζει έργα βενετών ζωγράφων, και οι πόλεις που συνδυάζονται με το τοπίο, όπως τις παρουσιάζουν βενετοί ζωγράφοι του τέλους του 15ου αιώνα, π.χ. ο Cima da Conegliano, με τα τείχη, τους πύργους και τον ξέχωρο πύργο, ο οποίος υψώνεται στο κέντρο.

Οι περιορισμένες αυτές εικονογραφικές παρατηρήσεις, που θα πρέπει να ολοκληρωθούν στην πλήρη δημοσίευση του χειρογράφου και του συγγενικού του στο

28. Βλ. K. Weitzmann, *Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine*, DOP 28 (1974), σ. 33-55, ανατ. στο *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton 1982, σ. 19-31. Θ. Αλιπράντης, *Ὁ Μωϋσῆς ἐπὶ τοῦ ὄρους Σινᾶ. Ἡ εἰκονογραφία τῆς κλήσεως τοῦ Μωϋσέως καὶ τῆς παραλαβῆς τοῦ Νόμου*, Θεσσαλονίκη 1992. Γ. Γαλάβαρης, *Ἡ ἁγία Αἰκατερίνα σὲ εἰκόνες τῆς Ἱ. Μονῆς Σινᾶ, Τό Σινᾶ διὰ μέσου τῶν αἰώνων, Εἰκοσιπενταετηρικόν ἑόρτιον... ἀρχιερατείας ἀρχιεπισκόπου Δαμιανοῦ, Ἰδρυμα Ὁρους Σινᾶ, Αθήναι, 25-28 Νοεμβρίου 1998 (υπό εκτύπωση)*. Ο ἴδιος, *Ὁ Μωϋσῆς στό Θεοβάδιστον Ὁρος Σινᾶ. Εἰκόνες καὶ χειρογράφα στήν Ἱερά Μονή Ἁγίας Αἰκατερίνης, Ἡμερολόγιον 2001, Ἱερά Μονή Σινᾶ*.



Εικ. 9. Κώδ. Σινά 1187. Η σύλληψη και η φυλάκιση του Ιωσήφ.



Εικ. 10. Κώδ. Σινά 1187. Ο Μωυσής καί η Φλεγόμενη Βάτος.

Λονδίνο, δεν μας οδηγούν στην αναζήτηση κάποιου μακρινού προγόνου. Δεν γνωρίζουμε πότε κυκλοφόρησε το έργο του Χούμνου εικονογραφημένο και εάν ο δημιουργός αυτής της πρώτης έκδοσης έλαβε υπόψη του κάποια εικονογραφημένη βίβλο. Αλλά και αν δεχθούμε την ύπαρξη κάποιου σήμερα «χαμένου προτύπου», ο δημιουργός του σιναιτικού χειρογράφου έχει απομακρυνθεί τόσο από την παράδοση αυτού του προ-

τύπου, ώστε δεν μπορεί να ανιχνευθεί με βεβαιότητα. Αντιθέτως οδηγούμεθα στο συμπέρασμα ότι ο μικρογράφος αυτός, ενώ χρησιμοποίησε το χειρόγραφο του Λονδίνου, αναπλάθει την εικονογράφηση με στοιχεία που πηγάζουν από το άμεσο περιβάλλον του.

II

Ιδιαίτερα σημαντικό είναι το ύφος των μικρογραφιών αυτών, η αισθητική προσέγγιση του μικρογράφου στην εικόνα, που απομακρύνει ουσιαστικά το σιναιτικό χειρόγραφο από το χειρόγραφο του Λονδίνου. Τα χρώματα των υδατογραφιών είναι διάφανα. Οι ουρανοί και τα όρη είναι φαιογάλαζα, οι κήποι και τα δάση πράσινα σε διαφορετικές αποχρώσεις που, μαζί με δύο τόνους καφέ, αποδίδουν όγκο και κίνηση στα φυλλώματα και στους κορμούς των δένδρων. Το σχέδιο με λεπτή πένα, ανοιχτό καφέ μελάνι και νευρώδη, γρήγορη γραμμική συμβάλλει στην απόδοση του όγκου και της κίνησης. Τα ενδύματα τονίζονται με πορτοκαλί και κόκκινο. Οι μορφές, που έχουν ροδαλές σάρκες και έντονη πλαστικότητα, η οποία δημιουργείται με πράσινες σκιές, ζωντανεύουν με τις χειρονομίες και την κίνηση και με την τοποθέτησή τους μέσα σε φυσικό χώρο.

Για τον χώρο αυτόν ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται ιδιαίτερος. Καταβάλλει κάθε προσπάθεια για τη διάρθρωση επιπέδων μέσα στη σύνθεση είτε σε κλειστό χώρο είτε στο υπαίθρο. Επιθυμεί να δώσει την αίσθηση φυσιοκρατικού βάθους (βλ. Εικ. 1), να παρουσιάσει τις πολυτελείς οικίες, τους κήπους με τα ξύλινα δικτυωτά περιφράγματα που υπάρχουν ακόμη και σήμερα στη Κρήτη και στη Βενετία και όχι μόνον (βλ. Εικ. 6, 7 και 8). Πέρα όμως από την αίσθηση του πραγματικού, το τοπίο γίνεται φορέας αισθημάτων. Στις σκηνές της Δημιουργίας τα δραματικά όρη μεταφέρουν το συγκλονιστικό νόημα της κοσμογέννησης. Πλατιά ποτάμια χαράζουν τη γη και κυλούν ανάμεσα στα όρη. Τα δάση είναι πραγματικά και εκφράζουν τη δύναμη του αρχέγονου. Ο Θεός βυθίζεται το πόδι του μέσα στην πυκνή βλάστηση. Ο αμπελώνας του Νώε, που μαζεύει τα σταφύλια σε καλάθι, εκφράζει την ευλογία της αφθονίας που επιθυμεί ο άνθρωπος. Η φυσιοκρατική διάθεση φθάνει στα άκρα του ρεαλισμού, όπως στην απεικόνιση του μεθυσμένου γυμνού Νώε (φ. 35α).

Για όλα αυτά ο μικρογράφος υιοθετεί λύσεις που είχαν παρουσιάσει ιταλοί καλλιτέχνες. Η προοπτική του είναι τολμηρή. Οι ορίζοντες ανοίγουν πάντα προς το βάθος.

Οι χρωματικές διαφοροποιήσεις του χώρου υπηρετούν την ορατή πραγματικότητα αλλά και το δράμα μιας συγκεκριμένης σκηνής. Στον κατακλυσμό οι καταρράκτες του ουρανού ρέουν αδιάκοπα, ο τρικυμισμένος ωκεανός των υδάτων μοιάζει σαν να έχει δεχθεί ανεμοστρόβιλο, ενώ τα κύματα καταλαγιάζουν, καθώς η κιβωτός πλησιάζει το όρος Αραράτ. Όμως ο μικρογράφος δεν τηρεί πάντοτε τις αναλογίες μεταξύ προσώπων και αρχιτεκτονημάτων ή τοπίου. Διστάζει, αλλά έχει τη δυνατότητα να κινεί τις μορφές μέσα στον χώρο αυτό με άνεση και ζωντάνια. Ακόμη, στις παρουσιάσεις του αυτές ο ζωγράφος καταφεύγει σε μια θεατρικότητα με το στήσιμο των σκηνικών (Εικ. 5), την προβολή των ουσιαστικών στοιχείων τους και την παρουσίαση των ηθοποιών, που ελεύθεροι απαγγέλλουν τους ρόλους τους (Εικ. 1, 6-8). Αυτή η θεατρική σύλληψη οφείλει πολλά στο θέατρο, όπως το αφομοίωσε και το εξέφρασε η βενετσιάνικη τέχνη, θέμα που είναι έξω από τα όρια της παρούσας μελέτης. Σχετικό με τη θεατρική σύλληψη είναι και το ερωτικό στοιχείο σε ανάλογες σκηνές. Ωστόσο, οι περιπτώσεις και οι εναγκαλισμοί, που φανερώνουν αυτό το στοιχείο, διαπνέονται από μια τρυφερότητα, η οποία εκφράζεται με την κίνηση και τη χειρονομία. Η κίνηση λαμβάνει πολλές φορές τη μορφή ανάλαφρου χορού, ενώ οι χειρονομίες φανερώνουν ψυχολογικές καταστάσεις που αγγίζουν τα όρια ανθρώπινου δράματος. Όταν ο Κάιν ακούει την κατάρα του Κυρίου (φ. 14α), καθώς τρέχει μακριά, κλείνει με τις μεγάλες παλάμες του, με δύναμη, τα αφτιά του. Δεν μπορεί να αντέξει ούτε τα λόγια ούτε το βάρος του ήχου της κατάρας.

Ασφαλώς στους «νεωτερισμούς» αυτούς ο σιναιίτης μοναχός δεν είναι μόνος. Παρόμοιες προσπάθειες απλοποιημένες ή και αφελείς παρατηρούνται στον κώδικα του Λονδίνου και σε άλλα χειρόγραφα της εποχής, αν και μερικά από αυτά είναι απλώς ιχνογραφημένα, τα οποία βρίσκονται σήμερα στην Αθήνα, στο Άγιον Όρος και στην Οξφόρδη²⁹. Ωστόσο, κατά τη γνώμη μου, ως προς το ύφος ο κώδικας του Σινά υπερεπεί των άλλων.

Όπως το κείμενό του εκφράζει γλωσσική ευαισθησία, έτσι και οι μικρογραφίες του εκφράζουν μια καλλιτεχνική προσέγγιση στην εικονογράφηση του κειμένου, που πλησιάζει πολύ το πνεύμα και το ύφος του Χούμνου.

Ο Χούμνος, καθώς έπλαθε το στιχουργήμα του, άσκησε τη φαντασία του για να εκφράσει τα αισθήματα των προσώπων, να απεικονίσει το φυσικό περιβάλλον, να αντλήσει θέματα από τη φύση, να δημιουργήσει ωραίες ποιητικές εικόνες. Ο μικρογράφος μας δημιουργεί με παρόμοιο τρόπο. Δεν υπογραμμίζει απλώς τα διάφορα στάδια της ιερής ιστορίας, όπως συμβαίνει στο πρωμότερο χειρόγραφο του Λονδίνου. Αντιθέτως ζωντανεύει την ιστορία με αισθητική αντίληψη, η οποία μεταφέρει τα συμβάντα, όσο είναι δυνατόν, στον «σύγχρονο», τον πραγματικό κόσμο. Δεν μπορούμε να αποφανθούμε εάν ο δημιουργός του σιναιίτικου χειρογράφου ήταν ενσυνείδητα γνώστης των καλλιτεχνικών του επιτευγμάτων. Όπως κάθε καλλιτέχνης ουσιαστικά θα ήταν και εκείνος ανίκανος να κρίνει το αποτέλεσμα. Απομένει στη γλώσσα της εικόνας η αποκάλυψη της προσπάθειας του στον θεατή. Και είναι αυτή η γλώσσα που μας αποκάλυψε τα αισθητικά χαρακτηριστικά που σημειώθηκαν εδώ.

Το χειρόγραφο δεν ανήκει στην κατηγορία πολυτελών χειρογράφων και δεν παρέχει ουδεμία ένδειξη για χορηγό. Ίσως να αποτελεί πρωτοβουλία ενός μοναχού που θέλησε να χαρεί εικονογραφημένο ένα δημοφιλές ανάγνωσμα. Όπως έχει ήδη τονισθεί, δεν ήταν μόνον το θρησκευτικό περιεχόμενο του Χούμνου και οι δημόδεις παραδόσεις του, που δικαιολογούν τη δημοτικότητα του έργου στο τέλος του 15ου και κατά τη διάρκεια του 16ου αιώνα, αλλά η ποιητική του αξία και προ πάντων η δημοτική γλώσσα³⁰. Και είναι αυτός ο λαϊκός χαρακτήρας του στιχουργήματος που ερμηνεύει την πλούσια εικονογράφηση του, την επιθυμία ή πρωτοβουλία κάποιων άγνωστων μοναχών να παρουσιάσουν μία νέα, βελτιωμένη έκδοση του κειμένου και της εικονογράφησης του.

29. Χφ. Αθηνών, Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Βολίδου 2 (Χρονογραφία), Βιβλιοθήκη της Βουλής 11α (Βαβυλόνια και Ιωάσαφ), Αγίου Όρους, Κουτλουμουσιού 100 και Οξφόρδης, Roe 5 (και τα δύο: Η Ιστορία του Ιωσήφ). Βλ. Γκράτζιου, ό.π. (υποσημ. 3), σ. 99 κ.ε. με επιλογή εικόνων και βιβλιογραφικές αναφορές, και παραπάνω

υποσημ. 6. Το χφ. της Βουλής έχει δημοσιευθεί πλήρως από την S. Der Nersessian, *L'illustration du roman de Barlaam et Joasaph*, Παρίσι 1937, σ. 27 κ.ε.

30. Μέγας, ό.π. (υποσημ. 1), σ. 35 κ.ε.

Στην ουσία τα εικονογραφικά και αισθητικά προβλήματα του χειρογράφου είναι αυτά που αφορούν γενικά τα εικονογραφημένα χειρόγραφα του 16ου αιώνα. Όπως έχει ήδη επισημανθεί, ανάμεσα στην Κρήτη και τη Βενετία παράγονται έργα που φανερώνουν μία γόνιμη ζήμωση παράδοσης και νεωτερισμού σε μία προσπάθεια ανανέωσης της εικαστικής έκφρασης³¹. Η γόνιμη αυτή ζήμωση είναι εμφανής και στη μνημειακή τέχνη και στις εικόνες και έχει μελετηθεί κατ' επανάληψη από τον αείμνηστο Μανόλη Χατζηδάκη. Τό χειρόγρα-

φο του Σινά παρουσιάζει την τάση αυτή, αλλά μας οδηγεί πέρα από αυτή. Η μεσαιωνική παράδοση αντιγραφής κειμένου και εικόνων από καθιερωμένα πρότυπα, που αναμφισβήτητα εξαρτιόταν από τη χρήση, έχει υποχωρήσει στο βάθος ή και δεν ισχύει πλέον καθόλου³². Ο ρόλος του χειρογράφου έχει αλλάξει. Σταδιακά μεταβάλλεται στο εικονογραφημένο, έντυπο βιβλίο, που έχει ευρύτερη κυκλοφορία και το οποίο υπακούει σε νέους αισθητικούς κανόνες³³.

31. Ο Γκράτζιου, Εικονογραφημένα χειρόγραφα του 16ου αιώνα. Προβλήματα της έρευνας, *Ενδέκατο Συμπόσιο βυζαντινής και μεταβυζαντινής αρχαιολογίας και τέχνης*, βλ. Πρόγραμμα και περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, Αθήνα 1991, σ. 14-16. G. Galavaris, *The Ornamentation of 15/16th Century "Sinaitic" Manuscripts*, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών/ΙΒΕ, *Η ελληνική γραφή κατά τους 15ο και 16ο αιώνες*, Διεθνή Συμπόσια 7, Αθήνα, 18-20 Οκτωβρίου 1996, Αθήνα 2000, σ. 443-463.

32. Για τις πηγές και τη μέθοδο εικονογράφησης χειρογράφων στον Μεσαίωνα βλ. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton 1970².

33. Πρβλ. Α. Κουμαριανού - Α. Δρούλια - Ε. Layton, *Τό ελληνικό βιβλίο, 1476-1830*, Αθήνα 1986, και Ε. Layton, *The Sixteenth Century Greek Book in Italy. Printers and Publishers in the Greek World*, Βενετία 1994, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

George Galavaris

THE ILLUMINATED *KOSMOGENESIS*
BY GEORGIOS CHOUMNOS AT SINAI
QUESTIONS OF ICONOGRAPHY AND AESTHETICS

The *Kosmogogenesis*, a poem by the Cretan Georgios Choumnos, written in Candia after 1493, has been preserved in four manuscripts of which only two are illuminated: cod. London Brit. Lib. Add. M. 40724 and Sinai 1187. The latter, produced probably at Sinai in the late sixteenth century, presents a better textual version of the poem and surpasses artistically its related London codex. The short study here constitutes the first presentation of the richly illustrated but unpublished Sinai manuscript. Of the 367 miniatures it contains, placed in the text, only eight are discussed.

Problems of iconography centre on the continuity or not of the tradition of early Bible illustration and of the Byzantine Octateuchs in the centuries after the Fall of Constantinople. The discussion shows that, with the exception of illustrations

found in different media and widely disseminated, e.g. Moses and the Burning Bush (Fig. 10), the miniatures relate to the 'contemporary' world rather than to an earlier tradition (cf. for example, the Ark of Noah as a cargo boat, Fig. 3). The aesthetic analysis reveals an imaginative, inventive artist influenced by Venetian taste, who understands the poetic value of the text and attempts to express it in his pictorial creations. These conclusions may apply to book illumination after the Fall. In general the aesthetic expression is renewed and the old, medieval tradition of copying manuscripts stemming from an archetype is no longer valid. The role of the manuscript has changed. Eventually the illuminated codex becomes the printed book with woodcuts or engravings, which obeys new aesthetic laws.