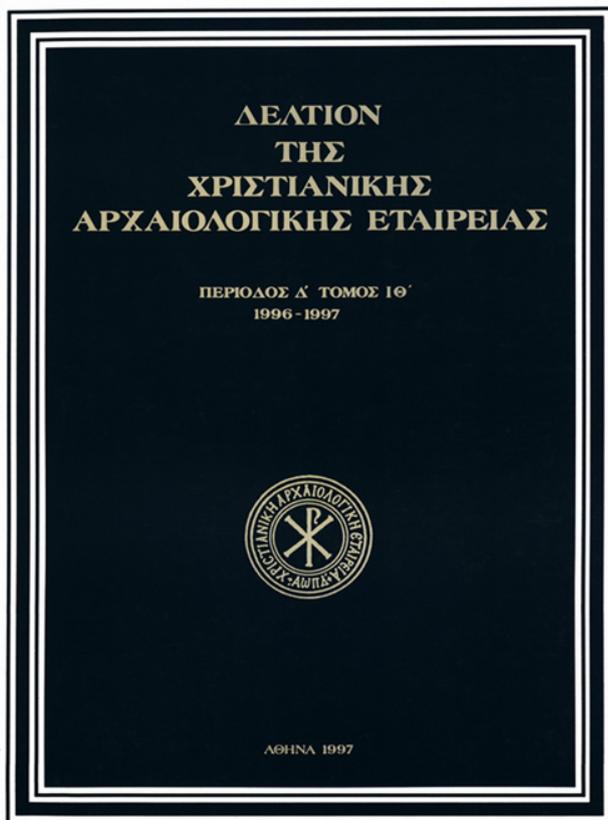


## Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 19 (1997)

Δελτίον ΧΑΕ 19 (1996-1997), Περίοδος Δ'



Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού.  
Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη  
βυζαντινή τέχνη (4ος αι. - 15ος αι.)

Ανδρομάχη ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ

doi: [10.12681/dchae.1169](https://doi.org/10.12681/dchae.1169)

### Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ Α. (1997). Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη (4ος αι. - 15ος αι.). *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 19, 167-200.  
<https://doi.org/10.12681/dchae.1169>



# ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Ο Χριστός Ελκόμενος επί σταυρού. Εικονογραφία  
και τυπολογία της παράστασης στη βυζαντινή τέχνη  
(4ος αι. - 15ος αι.)

Ανδρομάχη ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ

Δελτίον ΧΑΕ 19 (1996-1997), Περίοδος Δ' • Σελ. 167-200

ΑΘΗΝΑ 1997

Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΕΛΚΟΜΕΝΟΣ ΕΠΙ ΣΤΑΥΡΟΥ.  
ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΑ ΚΑΙ ΤΥΠΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ  
ΣΤΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ (4ος αϊ.-15ος αϊ.)

Η εικονογραφία του επεισοδίου του Χριστού Ελκόμενου έχει απασχολήσει αρκετές φορές τους μελετητές. Ο Gabriel Millet στο πολύτιμο βιβλίο του *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, έχει αφιερώσει στο θέμα αυτό ένα μεγάλο κεφάλαιο<sup>1</sup>. Στην εκτενή μελέτη του ο Millet δέν διακρίνει εικονογραφικούς τύπους, αλλά περιορίζεται στην περιγραφή και ανάλυση των διαφόρων προσώπων που μετέχουν στο επεισόδιο, δηλαδή του Χριστού, του Σίμωνα, των ρωμαίων στρατιωτών και των Μυροφόρων, στη βυζαντινή και δυτική εικονογραφία. Διατυπώνει επίσης τη θεωρία της «διπλής πομπής» (double cortège) για ορισμένες περιπτώσεις όπου στο ίδιο ζωγραφικό σύνολο το επεισόδιο ιστορείται δύο φορές. Κατά τὸν Millet αυτή η διπλή απεικόνιση ακολουθεί τη διήγηση των Αποκρύφων, σύμφωνα με την οποία η πορεία προς τον Γολγοθά ολοκληρώνεται σε δύο φάσεις. Στην ίδια μελέτη ο Millet διατυπώνει την άποψη ότι ο εικονογραφικός τύπος με την Προσήλωση του σταυρού (2), που θα εξετάσουμε παρακάτω<sup>2</sup>, δεν εικονογραφεί το επεισόδιο του Χριστού Ελκόμενου, αλλά αποτελεί μέρος του αμέσως επόμενου χρονικά, δηλαδή της Ανάβασης στον σταυρό.

Με το ίδιο θέμα ασχολείται αργότερα η Βενετία Κώττα στο άρθρο της *Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως του Χριστού Ελκόμενου εν τη χριστιανική τέχνη*<sup>3</sup>. Ἡ Κώττα συμφωνεῖ με τὸν Millet και θεωρεῖ ότι ο τίτλος

«Ελκόμενος ἐπὶ σταυροῦ» χρησιμοποιήθηκε καταχρηστικά, αρχικά ἀπὸ τους ζωγράφους και στη συνέχεια ἀπὸ τους ερευνητές, στις παραστάσεις με τον προσηλωμένο σταυρό. Ἡ ἴδια διακρίνει τρεις παραλλαγές στην εικονογραφία του θέματος: στην πρώτη, που κυριαρχεῖ στη βυζαντινή ζωγραφική, ο Σίμων φέρει τον σταυρό· στη δεύτερη, που απαντά κυρίως στη Δυτική τέχνη, ο Χριστός φέρει ο ἴδιος τον σταυρό· τέλος στην τρίτη, που πιθανόν ακολουθεῖ ελληνοιστικά πρότυπα, ο Χριστός οδηγείται μόνος στον Γολγοθά, χωρίς τον σταυρό και τον Σίμωνα. Ἡ Β. Κώττα κάνει ἐπίσης διάκριση ἀνάμεσα στον Χριστό Ελκόμενο ἐπὶ σταυροῦ και στον Χριστό Ελκόμενο προς κρίση (ἢ ἀλλιῶς Ελκόμενο δευτέρου τύπου) καθὼς τα δύο επεισόδια παρουσιάζουν στενή εικονογραφική ομοιότητα. Τέλος σε εικονογραφικές μελέτες<sup>4</sup> ἢ μονογραφίες ζωγραφικῶν συνόλων, ὅπου υπάρχει απεικόνιση του επεισοδίου, γίνεται συχνά εκτενής εικονογραφική ἀνάλυση της παράστασης<sup>5</sup>.

Ὡστόσο, η συνεχής δημοσίευση μεγάλου αριθμοῦ μνημείων, εικόνων, χειρογράφων και ἄλλων ἔργων της βυζαντινῆς τέχνης, μας προτρέπει σε μία εκ νέου εξέταση των δεδομένων, προκειμένου να μελετηθεῖ και να παρουσιασθεῖ συνολικά ὅλο το ως τώρα γνωστό υλικό. Στη μελέτη που θα ακολουθήσει θα προσπαθήσουμε να κατατάξουμε τις παραστάσεις σε εικονογραφικούς τύπους, να τους συνδέσουμε με τα κείμενα και να ερμηνεύσουμε ορισμένες σκηνές σπάνιες και ιδιαίτερες.

1. G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIVe, XVe et XVIe siècles, d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont Athos*, Παρίσι 1916 (στο ἐξῆς Millet, *Recherches*), σ. 362-379.

2. Βλ. σ. 186-196.

3. Β. Κώττα, «Ἡ εξέλιξις της εικονογραφικῆς παραστάσεως του Χριστοῦ Ελκόμενου εν τη χριστιανική τέχνη», *BNJ* 14 (1-2), 1938, σ. 245-267.

4. G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst, Die Passion, Jesu Christi*, τόμ. 2, Güterloh 1968, σ. 88-98, εικ. 281-296, L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, vol. II, *Iconographie de la Bible*, Nouveau Testament, Παρίσι 1957, σ. 463-469.

5. Πα παράδειγμα Στ. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης. Ὁλης Θεσσαλίας ἀριστος ζωγράφος*, εν Αθήναις 1973, σ. 50-53, πίν. 26, Α. Τούρτα, «Εικόνα με σκηνές Πάθους στη μονή Βλατάδων», *Μακεδονικά ΚΒ* (1982), σ. 167-169, Ν. Β. Δρανδάκης, «Απὸ τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Κροκεῶν (1286)», *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', ΙΒ', 1984, σ. 203-278, Α. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικός διάκοσμος του Αγ. Νικολάου Ὁρφανοῦ στη Θεσσαλονίκη. Συμβολή στη μελέτη της παλαιολόγιας ζωγραφικῆς κατὰ τον πρώιμο 14ο αϊ.*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 122-123, Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μονή των Φιλανθρωπηῶν και η πρώτη φάση της μεταβυζαντινῆς ζωγραφικῆς*, Αθήνα 1995<sup>2</sup> (στο ἐξῆς Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Ἡ Μονή των Φιλανθρωπηῶν*), σ. 83-86.



Εικ. 1. Ρώμη. Santa Sabina. Αριστερό φύλλο πόρτας (1α).

Οι πηγές που περιγράφουν το επεισόδιο του Χριστού Ελκόμενου είναι πολλές και με αρκετές διαφοροποιήσεις. Στα ευαγγελικά κείμενα η αφήγηση του γεγονότος ποικίλλει. Στα συνοπτικά ευαγγέλια του Μάρκου<sup>6</sup>, του Ματθαίου<sup>7</sup> και του Λουκά<sup>8</sup> ο σταυρός φέρεται από τον Σίμωνα, ενώ κατά τον Ιωάννη<sup>9</sup> από τον Χριστό. Σύμφωνα με τη διήγηση του Μάρκου (ιε', 16-22) και του Ματθαίου (κζ', 27-33) κατά την άνοδο στον Γολγοθά ο Χριστός συνοδευόταν μόνον από ρωμαίους

στρατιώτες. Κατά τον Ιωάννη οι Ιουδαίοι παρέλαβαν τον Ιησού και τον οδήγησαν στο μαρτύριο (ιθ', 16), ενώ σύμφωνα με τον Λουκά (κγ' 26-33) ήκολούθει δὲ αὐτὸν πολὺ πλῆθος τοῦ λαοῦ καὶ γυναικῶν, αἵτινες καὶ ὠδύροντο καὶ ἐθρήνον αὐτόν· τις τελευταίες μάλιστα ο Κύριος προσπάθησε να παρηγορήσει απευθύνοντάς τους τον λόγο. Στη μακριά πομπή συμμετείχαν, επίσης, και οι δύο ληστές, οἵτινες ἦσαν κακοῦργοι, που σταυρώθηκαν εκατέρωθεν του Χριστού<sup>10</sup>.

6. Μάρκ. ιε' 21-22: «... καὶ ἐξάγουσιν αὐτόν ἵνα σταυρώσωσιν αὐτόν. Καὶ ἀγγαρεύουσιν παράγοντά τινα Σίμωνα Κυρηναῖον ἐρχόμενον ἀπ' ἀγροῦ, τὸν πατέρα Ἀλεξάνδρου καὶ Ρούφου, ἵνα ἄρῃ τὸν σταυρὸν αὐτοῦ. Καὶ φέρουσιν αὐτόν ἐπὶ Γολγοθά τόπον...».

7. Ματθ. κζ' 32-33: «... καὶ ἀπήγαγον αὐτόν εἰς τὸ σταυρῶσαι. Ἐξερχόμενοι δέ, εὗρον ἄνθρωπον Κυρηναῖον, ὀνόματι Σίμωνα· τοῦτον ἠγγάρευσαν ἵνα ἄρῃ τὸν σταυρὸν αὐτοῦ. Καὶ ἐλθόντες εἰς

τόπον λεγόμενον Γολγοθά...».

8. Λουκ. κγ' 26: «Καὶ ὡς ἀπήγαγον αὐτόν, ἐπιλαβόμενοι Σίμωνος τινὸς Κυρηναῖον ἐρχομένου ὑπ' ἀγροῦ, ἐπέθηκαν αὐτῷ τὸν σταυρὸν φέρειν ὀπίσω τοῦ Ἰησοῦ».

9. Ἰωάν. ιθ' 17-18: «Παρέλαβον δὲ τὸν Ἰησοῦν καὶ ἤγαγον. Καὶ βασιτάζων τὸν σταυρὸν αὐτοῦ ἐξήλθεν εἰς τὸν λεγόμενον Κρανίου τόπον, ὃς λέγεται ἐβραϊστὶ Γολγοθάς».

10. Ἰωάν. ιθ' 18, Λουκ. κγ' 33, Μάρκ. ιε' 27-29, Ματθ. κζ' 38-39.



Εικ. 2. Εύβοια, Σπηλιές. Ναός Παναγίας (BIE 98-41) (1α).

Στα Απόκρυφα Ευαγγέλια ορισμένα από τα πρόσωπα που συμπορεύονται με τον Κύριο ονοματίζονται. Ανάμεσα στο πλήθος παρευρίσκονται η Παναγία με τον Ιωάννη, η Σαλώμη, η Μάρθα και η Μαρία η Μαγδαληνή. Τα Απόκρυφα μας δίνουν μία ακόμη λεπτομέ-

11. «Εὐθὺς οὖν (οἱ Ἰουδαῖοι) κατασκευάσαντες τὸν σταυρὸν καὶ δόντες τοῦτον πρὸς αὐτὸν ἐπέταντο ὀδεύειν· καὶ οὕτω πορευόμενος, βαστάζων τὸν σταυρὸν, ἦλθε μέχρι τῆς πύλης τῆς πόλεως Ἱερουσαλὺμων, ἀπὸ πολλῶν οὖν πληγῶν καὶ ἀπὸ τοῦ βάρους τοῦ σταυροῦ μὴ δυναμένον τούτου περιπατεῖν, ἐκ τῆς ἐπιθυμίας ἧς εἶχον οἱ Ἰουδαῖοι σταυρῶσαι αὐτὸν πρὸς τινὰ συναντήσαντα αὐτοῖς ὀνόματι Σίμωνα, ὅστις εἶχε καὶ δύο υἱούς, Ἀλέξανδρον καὶ Ρουφὸν· ἦν δὲ ἀπὸ Κυρήνης τῆς πόλεως· ἔδωκεν οὖν πρὸς αὐτὸν τὸν σταυρὸν...», C. Tischendorf, *Εὐαγγέλια Ἀπόκρυφα*, ἐπὶ τῆ βάσει ἑλληνικῶν καὶ λατινικῶν κειμένων, ἐν Αθήναις 1959, σ. 281.

12. «Λαβόντες δὲ οἱ στρατιῶται τὸν Ἰησοῦν ... τὸν ἐπεφόρτισαν εἰς τοὺς ὤμους τὸν σταυρὸν...· καὶ κατόπιν βλέποντες αὐτὸν ὡς φαίνεται ἀποκαμωμένον ... ἐπειδὴ εἰς τὸν δρόμον εὗρον τὸν Κυρηναῖον Σίμωνα, ἐκεῖνον ἠγγάρευσαν, καὶ ἐσήκωσεν τὸν ἐπίλοιπον δρόμον τὸν σταυρὸν αὐτοῦ». Κ. Χρ. Δουνάκης, *Μέγας Συναξαριστής πασῶν των κινητῶν εορτῶν του Τριῶδιου*, ἐν Αθήναις 1896, σ. 245.

ρεια σε σχέση με τον σταυρό. Ἔως τα τείχη της πόλης ο ἴδιος ο Χριστός ἔφερε τον σταυρό, ἐνῶ στη συνέχεια το βαρὺ φορτίο ἐπωμίζεται ο Σίμων<sup>11</sup>. Ἀνάλογα περιγράφεται τὸ ἐπεισόδιο στο συναξάρι της Μεγάλης Παρασκευῆς<sup>12</sup> καὶ στο ποίημα του Κοσμά του Μοναχοῦ, που διαβάζεται στην ακολουθία της Μεγάλης Πέμπτης<sup>13</sup>. Ἡ ἴδια λεπτομέρεια ἐπαναλαμβάνεται καὶ στην Ερμηνεῖα του Διονυσίου του ἐκ Φουρνά, ὅπου η πομπὴ ἐμπλουτίζεται ἀπὸ ἐφιππους στρατιώτες<sup>14</sup>. Συγκρίνοντας τις ἀφηγήσεις αὐτές διαπιστώνουμε διαφορὲς στα πρόσωπα που οδήγησαν ἢ συνόδευσαν τὸν Χριστὸ στον Γολγοθᾶ, ἐνῶ ἀσυμφωνία ὑπάρχει καὶ στο πρόσωπο που ἔφερε τὸν σταυρό. Ὡστόσο, παρὰ τις διαφοροποιήσεις, κοινὸς τόπος σε ὅλες τις ἀφηγήσεις εἶναι ὅτι ο Χριστὸς πορεύεται πρὸς τὸν Γολγοθᾶ ὀδηγούμενος συνήθως ἀπὸ στρατιώτες καὶ Εβραίους. Πρόκειται γιὰ μιὰ πορεία με ἀφετηρία τὴν πόλη της Ἱερουσαλὴμ καὶ κατάληξη τὸν λόφο του Γολγοθᾶ.

Με βάση τις σωζόμενες παραστάσεις ἀπὸ τὴν παλαιохριστιανικὴ περίοδο ἕως τὸν 15ο αἰῶνα, ἀλλὰ καὶ τὰ σχετικά κείμενα, μποροῦμε νὰ διακρίνουμε δύο βασικούς εἰκονογραφικούς τύπους:

1. Ὁ πρῶτος (1) ἀπεικονίζει τὴν πορεία τοῦ Χριστοῦ πρὸς τὸν Γολγοθᾶ καὶ ἐμφανίζεται με τρεῖς παραλλαγές<sup>15</sup>:

1α. Ὁ Χριστὸς συνοδεύεται ἀπὸ τοὺς στρατιώτες καὶ τὸν Σίμωνα που φέρει τὸν σταυρό.

1β. Ὁ Χριστὸς συνοδεύεται ἀπὸ στρατιώτες χωρὶς τὸν Σίμωνα καὶ τὸν σταυρό.

1γ. Ὁ Χριστὸς φέρει ὁ ἴδιος τὸν σταυρό καὶ συνοδεύεται μόνο ἀπὸ στρατιώτες χωρὶς τὸν Σίμωνα.

2. Ὁ δεῦτερος τύπος παριστάνει τὸ τέλος τῆς πορείας αὐτῆς, δηλαδή τὴν ἀφιξὴ τοῦ Κυρίου στον Γολγοθᾶ καὶ τὴν προσήλωση τοῦ σταυροῦ στο ἔδαφος.

13. «Οἱ μὲν στρατιῶται... ἐπιφορτίζουσιν αὐτῷ τὸν σταυρὸν εἶτα καὶ τὸν ἀπὸ Κυρήνης Σίμωνα ἀγγαρεύσαντες τὸν σταυρὸν βαστάζειν ἐπιείγουσιν». Τριῶδιον, Ἐκδοσις Ἀποστολικῆς Διακονίας τῆς Ἐκκλησίας τῆς Ἑλλάδος, ἐν Αθήναις 1960, σ. 392, στ. 2.

14. «Βονὰ καὶ στρατιῶται πεζοὶ καὶ καβαλλοροὶ σύροντες τὸν Χριστόν, καὶ εἷς ἐξ αὐτῶν βαστῶν φλάμπουρον καὶ ὁ Χριστὸς λιποθυμισμένος καὶ πίπτων εἰς τὴν γῆν, ἀκουμπίζων μὲ τὸ ἕνα χέρι καὶ ἐπάνωθεν τοῦ Σίμων ὁ Κυρηναῖος, στρογγυλογενῆς, φορῶν κοντὰ ροῦχα παίρνει τὸν σταυρὸν ἀπὸ τὸν ὦμον του καὶ ὀπισθεν αὐτοῦ ἢ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος καὶ ἄλλαι γυναῖκες θρηνοῦσαι καὶ εἷς στρατιώτης μὲ μίαν ράβδον ἐμποδίζει αὐτοῦς». Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς, *Διονυσίου του ἐκ Φουρνά, Ερμηνεῖα τῆς ζωγραφικῆς τέχνης*, ἐν Πετροῦπόλει 1909, σ. 107.

15. Οἱ παραλλαγές τοῦ πρῶτου εἰκονογραφικοῦ τύπου συμπίπτουν με τὴ διάκριση που εἶχε κάνει καὶ ἡ Κώττα, ὀ.π., σ. 252-263.

## 1. Η ΠΟΡΕΙΑ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΓΟΛΓΟΘΑ

## α) Ο Σίμων φέρει τον σταυρό

Στην πρώτη παραλλαγή της πορείας, τα βασικά πρόσωπα που συνθέτουν την πομπή είναι ο Χριστός, ο Σίμων ο Κυρηναίος με τον σταυρό, στρατιώτες και Εβραίοι. Η παραλλαγή αυτή εμφανίζεται από την παλαιοχριστιανική περίοδο στη σαρκοφάγο του Λατεράνου 171 (340)<sup>16</sup>. Η σύνθεση με ελληνοιστικές καταβολές αναπτύσσεται σε δύο διάχωρα: στο πρώτο ο Χριστός στραμμένος κατά τα τρία τέταρτα προχωρεί με τα χέρια σταυρωμένα μπροστά. Στο αριστερό χέρι κρατεί κλειστό ειλητάριο. Πίσω του ακολουθεί ένας στρατιώτης που ετοιμάζεται να τον στεφανώσει με το ακάνθινο στεφάνι. Στο δεύτερο διάχωρο ο Σίμων με νεανικά χαρακτηριστικά και κοντό ένδυμα προχωρεί ζωνερά, φορτωμένος με τον σταυρό, ενώ ένας ρωμαίος στρατιωτικός τον σπρώχνει από τον ώμο. Με ανάλογο τρόπο αποδίδεται το επεισόδιο στις πόρτες της Santa Sabina στη Ρώμη (5ος αι.)<sup>17</sup> (εικ. 1). Στα ψηφιδωτά του Άγιου Απολλινάριου του Νέου (6ος αι.)<sup>18</sup> η σύνθεση είναι πιο πολυπρόσωπη. Προπορεύονται ο Χριστός, που προχωρεί ελεύθερα, και ο Σίμων. Ο Σίμων αποδίδεται νέος και αγένειος με κοντό χιτώνα, κρατεί στο δεξιό χέρι τον σταυρό και προχωρεί χωρίς κόπο. Ακολουθούν Ιουδαίοι και στρατιώτες που δείχνουν τον δρόμο. Έντονα κινούνται και οι μορφές στη Santa Maria Antiqua (7ος αι.)<sup>19</sup>. Ο Σίμων μπροστά σκύβει από το βάρος του σταυρού, ενώ ο Χριστός ακολουθεί κυκλωμένος από Ιουδαίους και στρατιώτες.

Σε αυτές τις πρώιμες συνθέσεις, που περιορίζονται στα βασικά πρόσωπα του επεισοδίου επικρατεί κοινή αντίληψη απόδοσης του επεισοδίου. Ο Χριστός προχωρεί ελεύθερος και γύρω του στρατιώτες και Ιουδαίοι τον συνοδεύουν στην πορεία του. Ο Σίμων, με νεανικά χαρακτηριστικά συνήθως, προπορεύεται. Η σκηνή χαρακτηρίζεται από έντονη κίνηση, αλλά στερείται δραματικότητας.



Εικ. 3. Βέροια. Άγιος Γεώργιος του άρχοντος Γραμματικού (φωτ. Ευθ. Τσιγαρίδα) (1α).

Στα κωνσταντινουπολίτικα μνημεία της Καππαδοκίας του 10ου αιώνα, όπως η εκκλησία της Tokali I (913-920)<sup>20</sup>, εισάγεται ένα δραματικής υψής στοιχείο, το οποίο θα επικρατήσει στο εξής σε όλες τις εικονογραφικές παραλλαγές: οι στρατιώτες δεν συνοδεύουν τον Χριστό, αλλά τον έλκουν με σχοινί δεμένο στον λαϊμό του<sup>21</sup>. Ο Σίμων με φωτοστέφανο φέρει τον σταυρό<sup>22</sup>. Ο Σίμων φέρει φωτοστέφανο και στον ναό του Kiliclar (α΄

16. A. Saggiolato, *I sarcofagi paleocristiani con scene di passione*, Bologna 1968, αρ. 5, σ. 20-23, εικ. 5.

17. S. Tsuji, *Les reliefs des portes de Sainte Sabine à Rome* (thèse de Doctorat), Παρίσι 1961, σ. 120-121, Schiller, *Ikongraphie*, εικ. 207.

18. Η ίδια, εικ. 281.

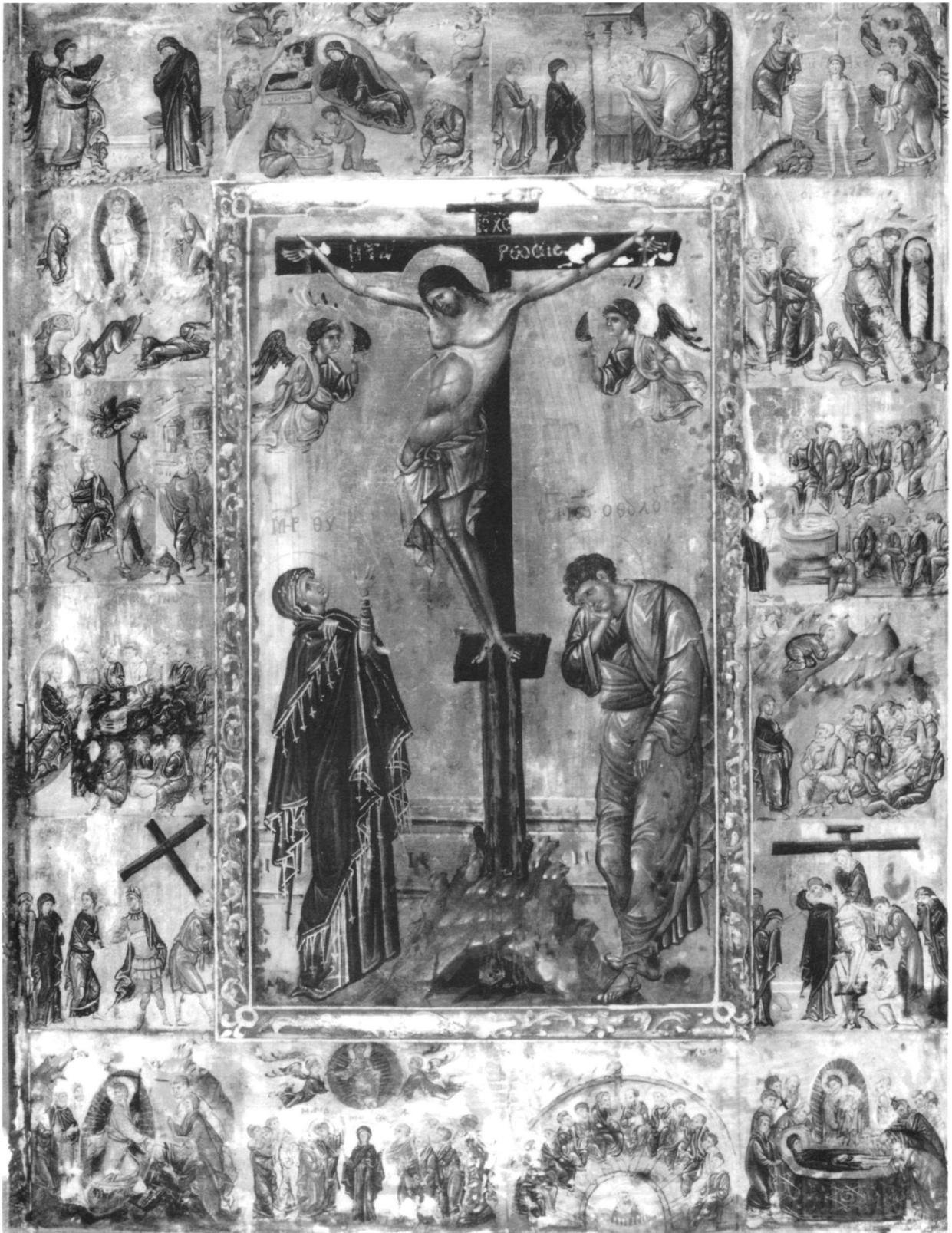
19. W. de Grüneisen, *Sainte-Marie Antique*, Ρώμη 1911, εικ. 120, P. Romanelli - I. J. Nordhagen, *Santa Maria Antiqua*, Ρώμη 1964.

20. A. Epstein-Wharton, «Tokali Kilise. Tenth-century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia», *DOS* 22 (1986), σ. 64, εικ. 37.

21. Το σχοινί στον λαϊμό του Κυρίου δεν αναφέρεται σε καμία

από τις ευαγγελικές περιγραφές του επεισοδίου. Σύμφωνα με τα Απόκρυφα ο Χριστός σύρεται με δεμένα χέρια, Tischendorf, ό.π., σ. 282: ... λέγει ο Ιωάννης: «Οράς εκείνον τὸν φοροῦντα τὸν στέφανον τὸν ἀκάνθινον καὶ τὰς χεῖρας δεδεμένον». Η αναφορά στο ποίημα του Κοσμά του Ιησού ως Ελκόμενου, υπαινίσσεται ότι ίσως σύρεται δεμένος με σχοινί: «Τὸν ἴδιον Ἄρνα, ἢ ἀμνάς θεωροῦσα πρὸς σφαγὴν ἐλκόμενον ἠκολούθει τρυχομένη μεθ' ἑτέρων γυναικῶν», *Τριώδιον*, σ. 396 στ. 1.

22. Η απεικόνιση του Σίμονα με φωτοστέφανο είναι αρκετά σπάνια και περιορίζεται κυρίως στα μνημεία της Καππαδοκίας. Κατά



Εικ. 4. Σινά. Μονή Αγίας Αικατερίνης. Εικόνα Σταύρωσης και χριστολογικός κύκλος (φωτ. Εκδοτικής Αθηνών) (1α).

μισό του 10ου αι.)<sup>23</sup>. Ο Χριστός, που ευλογεί με το δεξιό χέρι, προχωρεί ανάμεσα σε δύο στρατιώτες. Ο πρώτος κρατεί το σχοινί που δένεται στον λαϊμό του Κυρίου, ενώ ο δεύτερος τον σπρώχνει στον ώμο. Δύο Ιουδαίοι, σε μικρότερη κλίμακα, κλείνουν την πομπή. Σπάνια είναι η παράσταση στον ναό του Carikli (μέσα 11ου αι.)<sup>24</sup>. Αριστερά ο Σίμων ο Κυρηνεύς με σχοινί στον λαϊμό, καταβεβλημένος από το βάρος του τεράστιου σταυρού, βαδίζει σχεδόν γονατιστός. Δεξιά οι στρατιώτες των Ιουδαίων οπλισμένοι με λόγχες παρακολουθούν αδιάφοροι. Ανάλογη είναι η περίπτωση στη μικρογραφία του fol. 18ν στο Coislin 239, της Εθνικής Βιβλιοθήκης των Παρισίων (τ. 11ου αι.)<sup>25</sup>. Εδώ, ο Σίμων ο Κυρηνεύς με νεανικά χαρακτηριστικά βαδίζει τελείως μόνος φορτωμένος με τον σταυρό, περίπτωση εξαιρετικά σπάνια στη βυζαντινή ζωγραφική.

Διαφορετική είναι η ψηφιδωτή παράσταση στον Άγιο Μάρκο Βενετίας (1180-1190)<sup>26</sup>, όπου ο Ελκόμενος συνδυάζεται με το επεισόδιο του Εμπαιγμού. Ο Κύριος μετωπικός δεσπόζει στο κέντρο της σύνθεσης. Φορεί πορφύρα μανδύα και ακάνθινο στεφάνι στο κεφάλι, κρατεί με το δεξιό χέρι ανοιχτό ειλητήριο και με το αριστερό τον κάλαμο. Γύρω του οι Ρωμαίοι στρατιώτες με ζωηρές χειρονομίες τον εμπαιζουν. Σε δεύτερο επίπεδο εικονίζεται ο Σίμων με λευκή κόμη και γενειάδα να φέρει τον σταυρό στον αριστερό ώμο. Η σκηνή κλείνει με τον Πιλάτο, ντυμένο με διάλιθα ενδύματα. Ο Πιλάτος, επί-

σης μετωπικός, κρατεί ανοιχτό ειλητήριο και δείχνει με το αριστερό χέρι προς τον Χριστό. Η λυπημένη έκφραση των τριών βασικών προσώπων, του Χριστού, του Σίμωνα και του Πιλάτου, έρχεται σε αντίθεση με την εύφορη διάθεση των Ρωμαίων. Η πνευματική υπεροχή των πρώτων τονίζεται και με το φυσικό μέγεθος, καθώς αποδίδονται σε μεγαλύτερη κλίμακα. Η ωραία και σπάνια σύνθεση του Αγίου Μάρκου διαφοροποιείται αρκετά από υπόλοιπες του ίδιου τύπου, καθώς αποτελεί σύμπλεγμα δύο επεισοδίων. Ο καλλιτέχνης στο εικονογραφικό σχήμα του Εμπαιγμού ενσωμάτωσε και το επεισόδιο του Ελκόμενου, με αποτέλεσμα να δημιουργήσει μία σκηνή στατική, χωρίς να αποδώσει την πορεία προς τον Γολγοθά, τυπικό εικονογραφικό στοιχείο του τύπου. Το σχοινί, που έχει πλέον καθιερωθεί στην εικονογραφία του θέματος, εδώ παραλείπεται. Η απεικόνιση του Πιλάτου, που αποτελεί πιθανόν το παλαιότερο γνωστό παράδειγμα παρουσίας του στη σκηνή, διαφέρει από τον τρόπο με τον οποίο απαντά αργότερα όπως στο Lesnovo και τον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ζευγοστάσι Καστοριάς (1432), όπου είναι έφιππος<sup>27</sup>.

Το σχοινί στον λαϊμό του Κυρίου επαναλαμβάνεται και αργότερα κυρίως στα μνημεία της Μακεδονίας, όπως στη Μητρόπολη της Βέροιας (τέλη 12ου-αρχές 13ου αι.)<sup>28</sup>, στη Bojana (1259)<sup>29</sup>, στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep (1298)<sup>30</sup>, στον ναό του Χριστού στη Βέροια (1315)<sup>31</sup> και

τον Millet ο Σίμων φέρει φωτοστέφανο επειδή είναι ένας από τους εβδομήντα αποστόλους. Millet, *Recherches*, σ. 363. Με φωτοστέφανο ο Σίμων εικονίζεται και στη μικρογραφία του Λένινγκραντ 105, που εικονογραφεί το κείμενο του Λουκά κγ', 26 (E. C. Colwelle - H. R. Willoughby, *The Four Gospels of Karahissar, The cycle of text illustration*, τόμ. II, Σικάγο 1936, σ. 344-348, πίν. CV), και πολύ αργότερα σε δύο μεταβυζαντινά μνημεία της Ηπείρου, τον Άγιο Νικόλαο στη Βίτσα (1618-19) και τον Άγιο Μηνά στο Μονοδένδρι (1619-20). (Α. Γ. Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι. Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Λινοτόπι*, Αθήνα 1991, σ. 107-108, πίν. 60α και 59, αντίστοιχα).

23. M. Restle, *Byzantine Wall-Paintings in Asia Minor*, II Recklinghausen 1967, πίν. 274.

24. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, τόμ. II, (Album), Παρίσι 1928, πίν. 130. 3.

25. G. Galavaris, *The illustration of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton 1969, σ. 246-249, εικ. 192.

26. O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Σικάγο 1984, πίν. 22b, Ν. Χατζηδάκη, *Βυζαντινά Ψηφιδωτά* (Ελληνική Τέχνη), Αθήνα 1994, αρ. 141, σ. 248-249.

27. Για το Lesnovo, βλ. παρακάτω σ. 178. Για τον ναό της Κοίμησης βλ. Ε. Ν. Τσιγαρίδα, «Συμβολή στη χρονολόγηση των τοιχογραφιών του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Ζευγοστάσι Κασ-

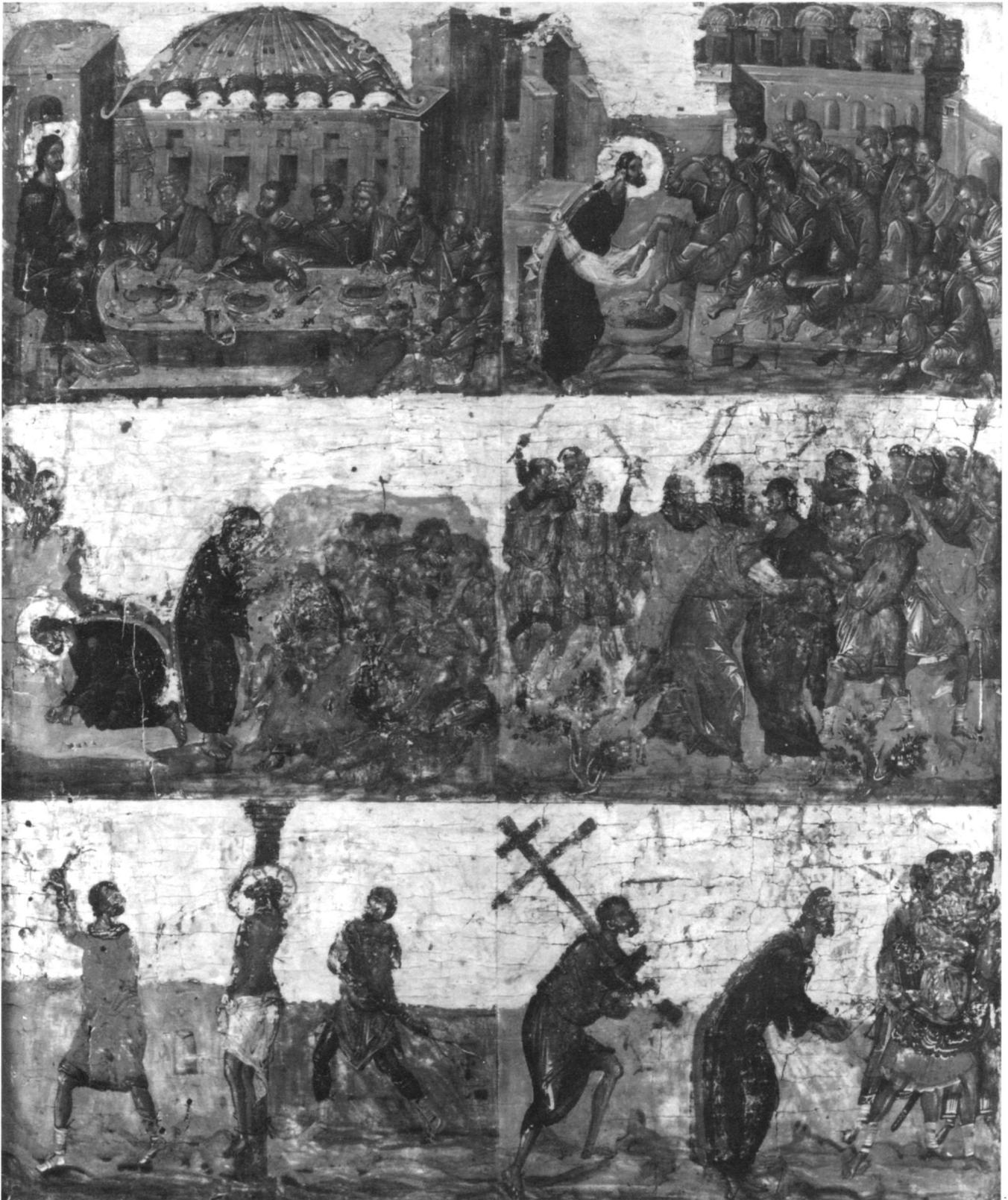
τοριάς», *Φύλια Έπη εις Γ. Ε. Μυλωνά*, Γ', Αθήνα 1989, πίν. 83β. Συντότερα ο Πιλάτος απαντά σε μεταβυζαντινές παραστάσεις, όπως στη μονή των Φιλανθρωπηνών (Αχεμιάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπηνών*, σ. 85), (εικ. 7). Ευχαριστώ την κ. Μ. Αχεμιάστου-Ποταμιάνου για την παραχώρηση της φωτογραφίας. Επίσης απαντά στη Βελτσιότα (Α. Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltista (1568) en Epire et l'atelier des peintres Kondaris*, Ιωάννινα 1989, εικ. 23), στον Άγιο Νικόλαο Μαγαλειού Καστοριάς (Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά. I, Βυζαντινά Τοιχογραφία*, Πίνακες, Θεσσαλονίκη 1953, πίν. 170) και στον Άγιο Νικόλαο στη Βίτσα (Τούρτα, *Οι ναοί του Αγίου Νικολάου στη Βίτσα και του Αγίου Μηνά στο Μονοδένδρι*, σ. 107-108, πίν. 60α), κ.α.

28. E. Τσιγαρίδας, «Les peintures murales de l'ancienne Métropole de Veria», στο *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe, Colloque Scientifique International à l'occasion de 750 ans de son existence, Juin 1985*, Βελιγράδι 1987, σ. 91-10, πίν. 30, Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος-18ος αι.)*. Ιστορική και αρχαιολογική σπουδή των μνημείων της πόλης, Αθήνα 1994, σ. 242-249.

29. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie* (Texte), Παρίσι 1928, σ. 142.

30. G. Millet - A. Frolow, *La peinture du Moyen Âge en Yougoslavie* (Serbie, Macédoine et Montenegro), III, Παρίσι 1962, πίν. 24. 3.

31. Πελεκανίδης, *Καλλιέργη*, ό.π. πίν. 26.



Εικ. 5. Θεσσαλονίκη. Μονή Βλατάδων. Εικόνα με έξι σκηνές Πάθους (φωτ. Εκδοτικής Αθηνών) (1α).



*Εικ. 6. Καστοριά. Ταξιάρχης Μητροπόλεως (φωτ. Πελεκανίδης) (1α).*

στον ναό των Ταξιαρχών στην Καστοριά (1359-60)<sup>32</sup> (εικ. 6). Συχνά μάλιστα ο Χριστός έχει δεμένα και τα χέρια, όπως στο Ivanovo (αρχές 14ου αι.)<sup>33</sup>. Άλλοτε παραλείπεται το σχοινί στον λαμίο και ο Χριστός σύρεται δεμένος μόνο στα χέρια, όπως στον Άγιο Νικόλαο της Ροδιάς στην Άρτα (α' μισό 14ου αι.)<sup>34</sup>.

Σε αυτή την παραλλαγή (1α), τα βασικά πρόσωπα που μετέχουν στο επεισόδιο παρουσιάζουν ορισμένα σταθερά εικονογραφικά χαρακτηριστικά:

I) Ο Σίμων εικονίζεται άλλοτε με νεανικά χαρακτηριστικά και άλλοτε με λευκά μαλλιά και γενειάδα, και ιδιαίτερα στις όψιμες παραστάσεις<sup>35</sup>, φορεί κοντό ένδυμα και με ζωηρό βήμα είναι συνήθως επικεφαλής της πορείας, όπως στην εικόνα της Θεοτόκου με σκηνές θαυμάτων και Παθών του Σινά, έργο του μοναχού Ιωάννη (β' μισό 11ου αι.)<sup>36</sup>, στην εικόνα-λειψανοθήκη του Ermitage (11ος αι.)<sup>37</sup>, στη μικρογραφία του Laur. VI 23 (γύρω στα 1100)<sup>38</sup> που εικονογραφεί το κείμενο του Ματθαίου (κβ', 31-32), στον ναό του Χριστού στα Πλεμενιανά της Κρήτης (γύρω στα 1150)<sup>39</sup>, στον Χριστό Σωτήρα στα Μέγαρα (γύρω στα 1200)<sup>40</sup>, στη Μητρόπολη της Βέροιας, στον Άγιο Νικόλαο στο Priler, στον ναό του Χριστού στη Βέ-

ροια, στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη στην Καστοριά (1385)<sup>41</sup>, στον Άγιο Αχίλλειο στο Arilje (1296)<sup>42</sup> και αλλού.

II) Ο στρατιώτης, που ακολουθεί, κρατεί το σχοινί και σύρει τον Χριστό στο μαρτύριο. Προχωρεί αποφασιστικά με ζωηρό βηματισμό και στρέφει έντονα τον κορμό προς τα πίσω<sup>43</sup>. Τη μορφή του στρατιώτη την βρίσκουμε στον Άγιο Νεόφυτο στην Κύπρο (1196)<sup>44</sup>, στη μικρογραφία του κώδικα 93 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος (τ. 12ου αι.)<sup>45</sup>, στον ναό του Σωτήρα στα Μέγαρα, στην εικόνα με σκηνές Πάθους της μονής Βλατάδων (1360-70)<sup>46</sup> (εικ. 5) και στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη, όπου είναι οπλισμένος με λόγχη και σπαθί και κρατεί τριγωνική ασπίδα. Στη Ζωοδόχο Πηγή στο Σάμαρι Μεσσηνίας (τ. 12ου-αρχές 13ου αι.) η σκηνή αναπτύσσεται σε δύο πίνακες, που τοποθετούνται ο ένας κάτω από τον άλλον. Εδώ ο στρατιώτης προηγείται του Σίμωνα<sup>47</sup>.

III) Ο Χριστός πορεύεται πίσω από τον στρατιώτη ελκόμενος από το σχοινί. Φορεί ποδήρη πορφυρό χιτώνα, όπως στον Άγιο Νικόλαο Μάζα (1325-26) και στον Προφήτη Ηλία Τραχινιακό στην Κάντανο της Κρήτης (1328-29)<sup>48</sup>. Σπάνια ο χιτώνας διακοσμείται με πολύ-

32. Στ. Πελεκανίδης, *Καστοριά*, ό.π. σημ. 27, πίν. 123β, Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, Αθήνα 1984, σ. 92-105.

33. T. Velmans, «Les fresques d'Ivanovo (Bulgarie) et la peinture byzantine à la fin du Moyen Âge», *JSav Janvier-Mars* 1965, σ. 372-374, πίν. II, εικ. 10. Ο Χριστός εικονίζεται συχνά με δεμένα χέρια και στις σκηνές της Κρίσης των αρχιερέων και του Πιλάτου. Παπαδόπουλος-Κεραμειός, *Ερμηνεία*, σ. 105 (βλ. σημ. 14).

34. Α. Κ. Ορλάνδος, «Ο Άγιος Νικόλαος της Ροδιάς», *ABME Β'* (1936), σ. 143.

35. Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε δύο εξαιρέσεις, όπου ο Σίμων, σύμφωνα με την επιγραφή που ταυτίζει τη μορφή που φέρει τον σταυρό, έχει αντικατασταθεί από τον Νικόδημο. Η πρώτη εντοπίζεται στον ναό του Χριστού στα Μεσκλά της Κρήτης (1303), όπου η σκηνή επιγράφεται: *Ο Νικόδημος παρεβήμενος επί σταυρο(ύ)*, (Α. Κ. Ορλάνδος, «Δύο βυζαντινά μνημεία της Δυτικής Κρήτης: α) ο Χριστός των Μεσκλών β) ο Αϊ Κυρ-Πάννης του Αλυκιανού Κυφού», *ABME*, τ. Η', τευχ. 2, 1955-56, σ. 157, εικ. 20). Τη δεύτερη την βρίσκουμε στη Gračanica (1335-50), όπου η σκηνή επιγράφεται *Ο Νικόδημος φέρων τον σταυρόν*. Ο Νικόδημος με χαρακτηριστικά που θυμίζουν τον Σίμωνα τον Κυρηναίο, δηλαδή λευκή γενειάδα και κόμη και κοντό χιτώνα, προπορεύεται με τον σταυρό. Ακολουθούν Εβραίοι και στρατιώτες που δείχνουν στον Κύριο τον δρόμο προς τον Γολγοθά (S. Radojić, «Les fresques de Gračanica» στο *L'art byzantin au début du XIVe siècle, Symposium de Gračanica 1973*, Βελιγράδι 1978, σ. 181-182). Πιθανόν το λάθος αυτό οφείλεται σε σύγχυση των ζωγράφων, καθώς ο Νικόδημος συμμετέχει επίσης στο Θείο Πάθος λίγο αργότερα, στην Αποκαθήλωση.

36. Γ. και Μ. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, Αθήνα 1958, τόμ. 2, σ. 125-128, Αθήνα 1956, τόμ. 1, εικ. 146.

37. A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Âge*, Βενετία 1975, σ. 75-76, αρ. 48, εικ. 102.

38. T. Velmans, *Le Tétraévangile de la Laurentienne. Florence VI 23*, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, Παρίσι 1971, εικ. 119.

39. Στ. Ν. Μαδεράκης, «Μία εκκλησία στην επαρχία Σελίνου: ο Χριστός στα Πλεμενιανά», *Πεπραγμένα Ε' Κορητολογικού Συνεδρίου, Ηράκλειο Κρήτης 1985*, τόμ. 2, σ. 274.

40. K. M. Skawran, *The development of Middle Byzantine fresco painting in Greece*, Πρωτότυπα 1982, εικ. 332.

41. Στ. Πελεκανίδης - Μ. Χατζηδάκης, *Καστοριά*, ό.π., σ. 117, εικ. 11.

42. Millet-Frolow, *Yougoslavie*, ό.π., II, Παρίσι 1957, πίν. 76. 2.

43. Ο στρατιώτης που έλκει τον Κύριο απαντά σε όλες τις εικονογραφικές παραλλαγές του επεισοδίου του Ελκομένου, βλ. παρακάτω, σ. 181-196.

44. C. Mango - E. J. W. Hawkins, «The Hermitage of Saint Neophytos and its Wall Paintings», *DOP* 20 (1966), σ. 201, εικ. 31.

45. Α. Μαραβά-Χατζηνικολάου και Χρ. Πάσχου-Τουφεξή, *Κατάλογος μικρογραφιών βυζαντινών χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος*, τόμ. 1, Αθήνα 1978, εικ. 637.

46. Τούρτα, *Εικόνα με σκηνές Παθών*, πίν. 4β.

47. Hel. Grigoriadou, *Peintures murales du XIIe s. en Grèce* (Thèse de Doctorat), Παρίσι 1968, σ. 66-67, η ίδια, «Le décor peint de l'église de Samari en Messénie», *CahArch* 20 (1970), σ. 177-196.

48. Κ. Λασσιθιωτάκης, «Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης Δ': επαρχία Σελίνου», *ΚρητΧρον* 22 (1970), αρ. 52, σ. 481 και αρ. 33, σ. 198, αντίστοιχα.



Εικ. 7. Νησί Ιωαννίνων. Μονή Φιλανθρωπηών (φωτ. Μ. Αχεμάστου-Ποταμιάνου) (1α).

τιμα πετράδια, όπως στον ναό της Παναγίας στις Σπηλιές Ευβοίας (1311)<sup>49</sup> (εικ. 2) και την Παναγία Ασίνου στην Κύπρο (τρίτο τέταρτο 14ου αι.)<sup>50</sup>. Μερικές φορές φέρει ο Κύριος ακάνθινο στεφάνι<sup>51</sup>, όπως στις Σπηλιές της Εύβοιας, στην Ασίνου και τον Άγιο Ιωάννη Λαμπαδιστή της Κύπρου (γύρω στα 1400)<sup>52</sup>. Ο Ιησούς προχωρεί αργά, αποκαμωμένος από την πορεία. Η θλιμμένη έκφραση του προσώπου και η έντονη κάμψη του σώματος υποδηλώνουν το Πάθος, όπως στη μικρογραφία του κώδικα 93, στο χειρόγραφο 196 των Αρχαίων της Μόσχας<sup>53</sup>, στην εικόνα της μονής Βλατάδων (εικ. 5) και στον Άγιο Ιωάννη Λαμπαδιστή.

IV) Στρατιώτες και Εβραίοι σε πυκνές ομάδες κλείνουν την πομπή. Οι μορφές αυτές είτε ακολουθούν τον Χριστό, όπως στον Άγιο Νεόφυτο στο Arilje, στον

Άγιο Κωνσταντίνο στον Βουτά (14ος-15ος αι.)<sup>54</sup> και άλλοτε τον κυκλώνουν, όπως στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο της Κρήτης (1436-1437)<sup>55</sup>.

V) Η Παναγία με τις Μυροφόρες<sup>56</sup> συχνά συμμετέχει στην πορεία, όπως στη μικρογραφία που εικονογραφεί το κείμενο του Λουκά (κγ', 21-27) στο Laur. VI 23<sup>57</sup>, σε τοιχογραφίες στον Άγιο Κλήμη της Αχρίδας (1295)<sup>58</sup> και στο Zemen (1354)<sup>59</sup>, όπου η Θεοτόκος τείνει τα χέρια στον Χριστό. Στο Χιλανδάρι (14ος αι.)<sup>60</sup> οι γυναίκες προβάλλουν από τα τείχη της Ιερουσαλήμ, ενώ στην εικόνα της Σταύρωσης με σκηνές Δωδεκαόρου στο Σινά (β' μισό 14ου αι.)<sup>61</sup> η Παναγία μόνη ακολουθεί την πομπή (εικ. 4). Στο Ιβανοπο οι γυναίκες συνωθούνται ακριβώς πίσω από τον Χριστό. Αντίθετα, στη μικρογραφία του τετραευάγγελου του Βερολί-

49. Α. Σ. Ιωάννου, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Εύβοιας, Α', 13ου-14ου αιώνας*, Αθήνα 1959, πίν. 59.

50. A. and J. Stylianos, *The painted churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art*, Λονδίνο 1985, σ. 130, εικ. 67.

51. Το ακάνθινο στεφάνι αναφέρεται μόνο στα Απόκρυφα, βλ. παραπάνω σημ. 21.

52. Stylianos, *The churches of Cyprus*, ό.π. εικ. 178.

53. A. L. Saminsky, «The unknown Constantinopolitan miniatures of the beginning of Comnenian epoch», *Musei* 9 (1988), σ. 175-197, εικ. 3.

54. Λαοσιθιωτάκης, *Κρητ.Χρον* 22 (1970), ό.π., αρ. 63, σ. 160.

55. K. Gallas - K. Wessel - M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, Μόναχο 1983, εικ. 133, 429.

56. Βλ. παραπάνω, σημ. 21.

57. Velmans, *Le tétraévangile*, σ. 47, εικ. 263 (βλ. σημ. 38).

58. Millet-Frolow, *Yougoslavie*, ό.π., ΙΙΙ, πίν. 8.2.

59. Grabar, *La peinture religieuse*, σ. 191, εικ. 30 (βλ. σημ. 29).

60. G. Millet, *Monuments de l'Athos*, Παρίσι 1927, τόμ. Ι, πίν. 72. 3.

61. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, σ. 187-189, πίν. 205. Π. Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες* (Ελληνική Τέχνη), Αθήνα 1995, αρ. 83, σ. 210.



Εικ. 8. Καππαδοκία. Elmalı (φωτ. G. Millet) (1β).

νου Berol. qu. 66 (13ος αι.)<sup>62</sup> και στην εικόνα της μονής Βλατάδων προπορεύονται<sup>63</sup> (εικ. 5). Στη μνημειακή σε μέγεθος τοιχογραφία στον Άγιο Γεώργιο του άρχοντος Γραμματικού στη Βέροια (14ος αι.) η Παναγία συνοδεύεται από τον αγαπημένο μαθητή του Κυρίου, τον Ιωάννη<sup>64</sup> (εικ. 3). Οι δύο μορφές προβάλλουν πίσω από χαμηλό λόφο και παρακολουθούν με συγκρατημένη έκφραση οδύνης τη δραματική πομπή. Τον Ιωάννη ξαναβρίσκουμε σπάνια σε ορισμένα μνημεία

της Μακεδονίας, όπως στον Άγιο Γεώργιο στο Staro Nagoričino (1316-17)<sup>65</sup> και στους Αγίους Αποστόλους στο Ρεέ (β' τέταρτο 14ου αι.)<sup>66</sup>.

VI) Εκτός από αυτές τις βασικές μορφές η πομπή συχνά εμπλουτίζεται με πρόσωπα δευτερεύοντα, που αυξάνουν τον δραματικό τόνο και τον ρεαλισμό της σύνθεσης. Στον Άγιο Γεώργιο στη Βέροια, πίσω από τον Σίμωνα ακολουθεί ένας ηλικιωμένος Εβραίος που κρατεί το καλάθι με τα σύνεργα για τη Σταύρωση (εικ. 3). Η

62. Κώττα, «Η εξέλιξις», εικ. 7.

63. Για την ταύτιση των μορφών με τις Μυροφόρες βλ. Τουρτα, *Εικόνα με σκηές Πάθους*, ό.π., σ. 167-168.

64. Ε. Ν. Τσιγαρίδας, «Η ζωγραφική στους ναούς της Βέροιας κατά το δεύτερο μισό του 14ου αιώνα», *Ένατο Συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης, Πρόγραμμα, Περιλήψεις Εισηγήσεων και Ανακοινώσεων Αθήνα 1989*,

σ. 83, Παπαζώτος, *Η Βέροια και τα μνημεία της*, ό.π., σ. 169. Ευχαριστώ θερμά τον κ. Ε. Τσιγαρίδα για την παραχώρηση της φωτογραφίας.

65. Millet-Frolow, *Yougoslavie*, ό.π., III, πίν. 90. 1.

66. R. Ljubinković, *The church of the Apostles in the Patriarchate of Peć*, Βελιγράδι 1964, εικ. 38.

ίδια μορφή στον Άγιο Αθανάσιο του Μουζάκη προβάλλει από βραχώδη λόφο. Στη Gračanica και το Lesnovo (1349)<sup>67</sup> προχωρεί ανάμεσα στους στρατιώτες<sup>68</sup>. Στην Αγία Πελαγία Άνω Βιάννου Κρήτης (1360) ένας νεαρός υπηρέτης ακριβώς πίσω από τον Χριστό φέρει το καλάθι<sup>69</sup>. Ενδιαφέρουσα είναι η λεπτομέρεια ότι αυτός αποδίδεται με αραβικά χαρακτηριστικά, μαύρος με πυκνά σγουρά μαλλιά. Στο Lesnovo τη δραματική πορεία κλείνει ο Πιλάτος που ακολουθεί έφιππος μαζί με άλλους καβαλάρηδες, για να στερεώσει στον σταυρό τον τίτλο<sup>70</sup>. Στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως Καστοριάς (εικ. 6) ένας στρατιώτης τείνει στον Χριστό το κανάτι με το όξος<sup>71</sup>. Στην Αγία Παρασκευή Χόντρου Κρήτης (α' μισό 14ου αι.) ένας στρατιώτης της ακολουθίας παίζει έγχορδο όργανο<sup>72</sup>, στοιχείο πιθανόν επηρεασμένο από τις διαπομπεύσεις των καταδικασμένων<sup>73</sup>.

Ο εικονογραφικός τύπος με τον Σίμωνα να φέρει τον σταυρό ακολουθεί τη διήγηση των συνοπτικών Ευαγγελίων του Λουκά, του Μάρκου και του Ματθαίου. Ο τύπος αυτός, γνωστός από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια, απαντά σε όλη τη βυζαντινή περίοδο και κυριαρχεί στην παλαιολόγεια ζωγραφική. Σε όλο αυτό το διάστημα η βασική δομή της σύνθεσης παραμένει αναλλοίωτη. Εκτός από τον Σίμωνα με τον σταυρό, κύρια

πρόσωπα είναι ο Χριστός και ο Ρωμαίος στρατιώτης που τον έλκει με το σχοινί. Όπως ήδη αναφέρθηκε, στις πρώιμες απεικονίσεις ο Κύριος προχωρεί ελεύθερος, ενώ από τον 10ο αιώνα σύρεται δεμένος με σχοινί από τον στρατιωτικό, στοιχείο που αναφέρεται μόνο στο ποίημα του Κοσμά και στα Απόκρυφα. Τοποθετημένος ο Ρωμαίος στον κεντρικό συνήθως άξονα της σύνθεσης έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τον Ιησού, αφού ο πρώτος προχωρεί ζωνρά και βιαστικά, ενώ ο δεύτερος με κόπο. Μορφή ρωμαλέα και πλατιά, ο στρατιωτικός με ζωνρό παράστημα και έντονες χειρονομίες, δεσπόζει στη σύνθεση και διαφοροποιείται από τα υπόλοιπα πρόσωπα, που πορεύονται συνωθούμενα, σε ομάδες σχεδόν συμπαγείς.

Σταδιακά, ωστόσο, παρατηρούμε αύξηση των δευτερευόντων προσώπων ή επεισοδίων στις όψεις συνθέσεις. Οι σκηνές γίνονται πολυπρόσωπες, θεαματικές, καθώς οι διαφορετικές ομάδες κινούνται ρυθμικά και προχωρούν προς τον Γολγοθά. Ποικίλες χειρονομίες, ζωηρές κινήσεις και στάσεις, συχνά αντιθετικές, και κυρίως αντικρουόμενα συναισθήματα φορτίζουν το περιεχόμενο της σύνθεσης. Η συγκρατημένη θλίψη της Θεοτόκου αντιπαραβάλλεται με την εγρήγορση και την ευφορία των στρατιωτών και των Ιουδαίων ή ακόμα των νεαρών μουσικών. Οι μορφές αυτές, άλλοτε εμπνευ-

67. Στο Lesnovo το επεισόδιο εικονίζεται δύο φορές, σε διαφορετικά σημεία του ναού και με διαφορετικό τρόπο κάθε φορά. Millet-Velmans, *Yougoslavie*, ό.π., IV, Παρίσι 1969, πίν. 10. 22 και 15. 33.

68. Η μορφή αυτή επαναλαμβάνεται συχνά και στο επεισόδιο της Ανάβασης στον σταυρό, για παράδειγμα στον Ταξιάρχη Μητροπόλεως (Πελεκανίδης-Χατζηδάκης, *Καστοριά*, σ. 99, εικ. 12), στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο (Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 429) και αργότερα στο νέο καθολικό του Μεγάλου Μετέωρου (1552), (Μ. Χατζηδάκης - Δ. Σοφριανός, *Το Μεγάλο Μετέωρο, Ιστορία και Τέχνη*, Αθήνα 1990, σ. 139), στον ναό Μεταμορφώσεως στη Βελτσίστα (1568), (Stavropoulou-Makri, *Les peintures murales de l'église de la Transfiguration à Veltsista*, εικ. 30).

69. Ρ. Θεοχαροπούλου, «Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού της Αγίας Πελαγίας Βιάννου», *Ζ' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, Ρέθυμνο 25-31 Αυγούστου 1991*, Περιλήψεις Ανακρινώσεων, Ρέθυμνο 1991, σ. 121. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, εικ. 426.

70. Millet-Velmans, *Yougoslavie*, ό.π., IV, πίν. 10. 22. Τον τίτλο αναφέρει ο Ιωάννης (10', 19) «... έγραψε δέ και τίτλον ό Πιλάτος και έθεσεν επί του σταυρου ήτο δέ γεγραμμένον ΙΗΣΟΥΣ Ο ΝΑΖΩΡΑΙΟΣ Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΙΟΥΔΑΙΩΝ». Οι άλλοι τρεις ευαγγελιστές αναφέρουν μόνο το κείμενο του τίτλου Μαρκ., ιε', 26, Λουκ., κγ', 38, Ματθ., κζ', 37.

71. Σύμφωνα με τον Μάρκο (ιε', 23) και τον Ματθαίο (κζ' 34) το επεισόδιο με το όξος τοποθετείται χρονικά αμέσως μετά την άφιξη της πομπής στον Γολγοθά. Αντίθετα, κατά τον Λουκά (κγ',

36) έπεται της Σταύρωσης. Στην Ερμηνεία είναι ταυτόχρονο με την Προσήλωση στον σταυρό, «... Καί πάλιν έμπροσθεν του σταυρου ό Χριστός ιστάμενος και είς στρατιώτης έμπροσθεν αυτού, προσάγων είς τό στόμα τον άγγελιον γεμάτον οίνου· και ό Χριστός στρέφει τό πρόσωπόν του είς τά όπίσω ως μη θέλων πίνειν». Παπαδόπουλος-Κεραμειός, *Ερμηνεία*, σ. 107, όπως και στον Λόγο Η' του Γεωργίου Νικομηδείας «Τόν μὲν έσμυρνωμένον οίνου, τῷ σταυρῷ και τοῖς ήλοις δι' ύπερβολήν μανίας συνεκόμισαν. Έπεδίδουν, γάρ, φησίν, αὐτῷ πρό τοῦ αναρτηθῆναι, και οὐκ ήθελεν», Migne, *PG* 100, στ. 480. Στη βυζαντινή ζωγραφική σπάνια εικονίζεται αυτόνομα, όπως για παράδειγμα στη μικρογραφία του κώδ. 93 και αργότερα στον Άγιο Κλήμη Αχρίδας, το Ιβανονο και αλλού, Μαραβά-Χατζηνικολάου, Τουφεξή-Πάσχου, *Κατάλογος*, εικ. 630, Millet-Frolow, *Yougoslavie* III, πίν. 8. 4, Velmans, *Ivanovo*, σ. 373-374, αντίστοιχα.

72. Η μορφή αυτή –εξαιρετικά σπάνια στη βυζαντινή ζωγραφική– είναι προφανώς δανεισμένη από το προηγούμενο επεισόδιο του Εμπαριμού. Βλ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Η Μονή των Φιλανθρωπικών*, σ. 82-83. Για τον ναό της Αγίας Παρασκευής βλ. Κ. Λαοσιθιώτικη, *Κρητ.Χρον* 22 (1970), ό.π., σ. 137-138, πίν. ΙΔ', εικ. 162.

73. Για τη διαπόμπηση των καταδικασμένων στο Βυζάντιο βλ. Ηλ. Ε. Κόλλια, «Η διαπόμπηση του Χριστού στον Αγ. Νικόλαο στα Τριάντα», *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, Αθήνα 1991, τ. 1, σ. 258-260.



Εικ. 9. Σινά. Μονή Αγίας Αικατερίνης. Φύλλο Τετραπύχου (φωτ. Εκδοτικής Αθηνών) (1β).



Εικ. 10. Lesnovo. Ναός Αρχαγγέλων (φωτ. G. Millet) (1β).

σμένες από διάφορα λειτουργικά κείμενα και άλλοτε δανεισμένες από άλλα επεισόδια, καθιστούν τη σκηνή πιο αφηγηματική, προσθέτουν ζωντάνια, δράση και αποκαλύπτουν τις συνήθειες της εποχής για τη διαπόμπηση των καταδικασμένων. Κυρίως, όμως, εντείνουν τον δραματικό της χαρακτήρα. Παράλληλα, αποκαλύπτουν και τονίζουν την ανθρωπινή πλευρά του Κυρίου, στοιχείο που ταιριάζει απόλυτα με το πνεύμα της ζωγραφικής της εποχής των Παλαιολόγων<sup>74</sup>.

### β) Ο Χριστός χωρίς τον σταυρό και τον Σίμωνα

Η παραλλαγή αυτή απεικονίζει την πορεία του Χριστού προς τον Γολγοθά. Παραλείπονται ο Σίμων και ο σταυρός, αλλά διατηρούνται οι ομάδες των στρατιωτών και των Εβραίων που πλαισιώνουν τον Κύριο. Τις παλαιότερες γνωστές παραστάσεις που ακολουθούν αυτόν τον τύπο εντοπίζουμε στην Καππαδοκία. Στην εκκλησία του Cavusin (10ος αι.) ο Χριστός δεσπόζει στο κέντρο της σύνθεσης<sup>75</sup>. Κρατεί κλειστό ειλητάριο στο αριστερό χέρι και με το δεξιό ευλογεί, εικονίζεται δηλαδή με τρόπο θριαμβευτικό<sup>76</sup>. Δύο πυκνές ομάδες στρατιωτών τον κυκλώνουν και τον βιάζονται να προχωρήσει. Ένας από αυτούς κρατεί το σχοινί που δένεται στον λαϊμό του Κυρίου. Η πλατιά μορφή του Χριστού κυριαρχεί και στη σύνθεση στο Elmali (11ος αι.)<sup>77</sup> (εικ. 8). Ο Ιησούς με λευκό ποδήρη χιτώνα και με ακάνθινο στέφανο στο κεφάλι σύρεται με σχοινί δεμένο στον λαϊμό του από τον προπορευόμενο στρα-

τώτη. Κι εδώ ο Κύριος ευλογεί με το δεξιό χέρι και κρατεί ειλητό στο αριστερό. Πίσω του ακολουθούν οι στρατιώτες με λόγχες, οι οποίοι «δήσαντες αυτόν από γαγον ης το σταυρωθήν»<sup>78</sup>.

Εικονογραφικές ομοιότητες έχουν και οι μεταγενέστερες παραστάσεις, που εντοπίζονται κυρίως στον ευρύτερο χώρο της Μακεδονίας και χρονολογούνται στα χρόνια των Παλαιολόγων. Τώρα, ο Κύριος παριστάνεται συνήθως με δεμένα χέρια, όπως στο Πρωτάτο (γύρω στα 1300)<sup>79</sup>, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό (1310-20), όπου διατηρείται το σχοινί στον λαϊμό και το ακάνθινο στέφανο στο κεφάλι<sup>80</sup>, στο τετράπτυχο του Σινά (β' μισό 14ου αι.)<sup>81</sup> (εικ. 9) και το Berende (1350-1400), όπου ο Χριστός μοιάζει να αρνείται να προχωρήσει<sup>82</sup>. Στη σταυροθήκη του Βησσαρίωνος (14ος αι.) οι Ιουδαίοι στέκονται μπροστά από τα κτήρια της Ιερουσαλήμ<sup>83</sup>. Στο σέρβικο ψαλτήρι (α' μισό 14ου αι.) μια πολυάριθμη ομάδα γυναικών, που κρύβουν με τα χέρια το πρόσωπο σε ένδειξη απελπισίας και οδύνης, συμμετέχει στην πορεία<sup>84</sup>. Ο Χριστός δεμένος από τα χέρια και τον λαϊμό στρέφει το κεφάλι του προς αυτές, καθώς ο στρατιώτης που κρατεί το σχοινί τον βιάζει να προχωρήσει. Η ίδια ομάδα γυναικών με τον Ιωάννη παρακολουθεί την πομπή και στο Berende. Στο τετράπτυχο του Σινά, πίσω από τον Κύριο διακρίνεται μία γυναικεία μορφή στραμμένη προς την αντίθετη κατεύθυνση, ενώ σε πρώτο επίπεδο μία ανδρική αποφεύγει επίσης να κοιτάξει προς τον Χριστό (εικ. 9). Με την αριστερή παλάμη ανοιχτή μπροστά στο στήθος και το δεξιό χέρι στο

74. T. Velmans, «L'Heritage antique dans la peinture murale byzantine à l'époque du roi Milutin (1282-1321)», στο *L'art Byzantin au début du XIVe s. Symposium de Gračanica 1973*, Βελιγράδι 1978, σ. 43-44.

75. Jerphanion, *Eglises rupestres*, τόμ. II, πίν. 142. 3.

76. Η απεικόνιση Χριστού να ευλογεί και να κρατεί κλειστό ειλητάριο περιορίζεται κυρίως στον χώρο της Καππαδοκίας. Ο Κύριος ευλογεί και στο Kiliclar, όπου το επεισόδιο ακολουθεί εικονογραφικά την πρώτη παραλλαγή (1α), ενώ στις μικρογραφίες του Laur. VI 23 ο Κύριος ευλογεί και κρατεί κλειστό ειλητάριο. Η Κώττα θεωρεί ότι σε αυτόν τον τρόπο απόδοσης του Χριστού ανιχνεύονται επιδράσεις από την ελληνιστική τέχνη, άποψη που επιβεβαιώνεται από την παράσταση της σαρκοφάγου του Λατερανού 171, Κώττα, «Η εξέλιξις», σ. 254. Σε καμία πάντως από τις περιγραφές του επεισοδίου δεν γίνεται λόγος για ειλητάριο ή κίνηση ευλογίας. Πιθανόν, λοιπόν, οι χειρονομίες αυτές να είναι επηρεασμένες από το κείμενο του Ιωάννη του Χρυσοστόμου, σύμφωνα με το οποίο ο Χριστός είναι ο νικητής ενάντια στον θάνατο, Migne, *PG LIX*, Ομιλίες ΠΕ', στ. 459. Μερικές φορές ο Χριστός κρατεί ειλητάριο και στην Κρίση του Πιλάτου, όπως στον Άγιο

Νεόφυτο και τον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, Mango-Hawkins, *The Hermitage*, εικ. 30, Τσιτουρίδου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού*, πίν. 37, αντίστοιχα. Για την εικονογραφία του επεισοδίου της Κρίσης του Πιλάτου βλ. S. Radojčić, «Le Jugement de Pilate dans la peinture byzantine du début du XIVe siècle», *ZRVI XIII* (1971), σ. 293-310 (σερβικά-γαλλική περίληψη), σ. 311-312).

77. Jerphanion, *ό.π.*, τόμ. II, πίν. 121. 2.

78. Η επιγραφή ακολουθεί την ευαγγελική διήγηση του Μάρκου (ιε', 20) και του Ματθαίου (κζ', 31).

79. G. Millet, *Athos*, *ό.π.*, πίν. 25. 2.

80. Τσιτουρίδου, *Άγιος Νικόλαος Ορφανός*, σ. 122-123, πίν. 41.

81. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, εικ. 211, Βοκοτόπουλος, *Βυζαντινές Εικόνες*, αρ. 108, σ. 215-216.

82. Grabar, *La peinture religieuse*, σ. 267, πίν. LIV c.

83. K. Weitzmann - M. Chatzidakis - S. Radojčić, *Le grand livre des icônes*, Zagreb 1987, αρ. 125, εικ. 125.

84. S. Dufrenne - S. Radojčić - R. Stichel - I. Ševčenco - H. Belting, *Der serbische Psalter*, τόμ. 1 (κείμενο), Wiesbaden 1978, σ. 215, τόμ. 2 (πίνακες-fac simile), Wiesbaden 1983, εικ. 88.



Εικ. 11. Μυστράς. Περίβλεπτος (BIE 80-82) (1β).

μάγουλο εκδηλώνει θλίψη. Οι χειρονομίες αυτές μας παραπέμπουν στον Ιωάννη, όπως αυτός εικονίζεται στη Σταύρωση. Δεν θα ήταν επομένως άστοχο να ταυτίσουμε τη νεανική μορφή της παράστασης με τον Ιωάννη, ο οποίος, όχι σπάνια, συμμετέχει στο επεισόδιο. Ενδιαφέρουσες είναι οι συνθέσεις στην Παναγία Donza Camenica (1323-1330)<sup>85</sup> και στο Lesnovo (1349)<sup>86</sup> (εικ. 10). Στον ναό της Παναγίας ο Χριστός φορεί ποδήρη χιτώνα και φέρει τον ακάνθινο στέφανο. Ανάμεσα στα δεμένα χέρια του κρατεί κάλαμο. Ένας ρωμαίος στρα-

τιώτης τον έλκει από το σχοινί. Πίσω Εβραίοι και στρατιώτες κλείνουν την πομπή, ενώ μπροστά από τον Κύριο ένας υπηρέτης σε κατά τομή με ζωηρές κινήσεις μοιάζει να τον εμπαιξεί<sup>87</sup>. Στο Lesnovo ο Χριστός γέρνει ελαφρά το κεφάλι με το ακάνθινο στεφάνι προς τα δεξιά. Τα δεμένα χέρια σταυρώνουν μπροστά στο στήθος. Με έντονη έκφραση θλίψης στο πρόσωπο υπερέχει σε φυσικό και ηθικό μέγεθος από τις υπόλοιπες μορφές. Ένας νεαρός στρατιώτης τον κρατεί από το χέρι και τον οδηγεί. Πίσω του δύο γέροντες υπηρέτες κρατούν

85. D. Piguet-Panayotova, *Recherches sur la peinture en Bulgarie du bas Moyen Âge*, Παρίσι 1987, σ. 159-253 και κυρίως σ. 197.

86. Millet-Velmans, *Yougoslavie*, ό.π., IV, πίν. 15. 33.

87. Η Piguet-Panayotova θεωρεί ότι η παράσταση δεν εικονογραφεί τον Ελκόμενο Χριστό, αλλά ένα επεισόδιο που προηγείται της

Κρίσης του Καϊάφα και έπεται της Μαστίγωσης. Ωστόσο, τα εικονογραφικά στοιχεία της σύνθεσης, εκτός από τον κάλαμο, ταυτίζονται με αυτά του Ελκόμενου. Άλλωστε σύμφωνα με τα κείμενα η Μαστίγωση ακολουθεί χρονολογικά τις κρίσεις του Άννα, του Καϊάφα και του Πιλάτου, Piguet-Panayotova, ό.π., σ. 197.

τα απαραίτητα για τη σταύρωση σύνεργα, τη σκάλα και το καλάθι με τα καρφιά, αντίστοιχα<sup>88</sup>. Δεξιά μια ομάδα νεαρών παίζουν κάθε λογής μουσικά όργανα, κρουστά, έγχορδα και πνευστά (εικ. 10). Και στις δύο σκηνές, που χαρακτηρίζονται από στατικότητα, εισάγονται στοιχεία από το προηγούμενο επεισόδιο του Εμπαιγμού, όπως ο κάλαμος και οι υπηρέτες ή οι μουσικοί που εμπαιξουν τον Κύριο. Κι εδώ έχουμε μία περίπτωση ανάλογη με αυτήν που είδαμε στον Άγιο Μάρκο Βενετίας, όπου στοιχεία από τον Εμπαιγμό συμψύρονται, χωρίς να αλλοιώνουν τη βασική δομή –εικονογραφική και νοηματική– της σύνθεσης.

Αυτή η παραλλαγή του εικονογραφικού τύπου της πορείας δεν γνώρισε μεγάλη διάδοση. Εμφανίζεται σποραδικά και κυρίως στην παλαιολόγεια ζωγραφική. Εκτός από την απουσία του Σίμωνα και του σταυρού, εικονογραφικά η σύνθεση ταυτίζεται σε οργάνωση και εξέλιξη με την προηγούμενη παραλλαγή (1α), όπου ο Σίμων φέρει τον σταυρό. Πράγματι, στα πιο όψιμα παραδείγματα αυξάνεται ο αριθμός των εικονιζομένων μορφών και εισάγονται πρόσωπα δευτερεύουσας σημασίας προκειμένου να τονισθεί ο δραματικός της χαρακτήρας. Η σύνδεση της παραλλαγής αυτής με τις πηγές παρουσιάζει δυσκολίες, καθώς απουσιάζει από τη σύνθεση το κύριο στοιχείο-σύμβολο του Πάθους, ο σταυρός. Πράγματι, σε όλες τις περιγραφές του επεισοδίου ο Χριστός οδηγείται στον Γολγοθά, ενώ ο Σίμων ή ο Κύριος φέρει τον σταυρό. Δεν υπάρχει κείμενο που να ιστορεί την παραλλαγή αυτή. Κατά τον Millet, αυτό το εικονογραφικό σχήμα αποτελεί τμήμα μιας πιο ανεπτυγμένης σύνθεσης, που παρακολουθεί το κείμενο των Αποκρύφων, είναι δηλαδή η «διπλή πομπή»<sup>89</sup>. Τα *Acta Pilati* αναφέρουν ότι ο Χριστός σήκωσε τον σταυρό έως τα τείχη της πόλης και από εκεί έως τον Γολγοθά επιφορτίσθηκε ο Σίμων με τον σταυρό<sup>90</sup>. Η παραλλαγή αυτή κατά τον Millet εικονογραφεί το δεύτερο μέρος της διήγησης, όταν ο Χριστός έχει πλέον απαλλαγεί από τον σταυρό. Ωστόσο η μόνη γνωστή ως τώρα παράσταση που ανταποκρίνεται απόλυτα στη διήγηση των Αποκρύφων σώζεται στον κώδικα του



Εικ. 12. Ηράκλειο-Ποταμιές. Ναός Παναγίας Γκουβερνιώτισσας (φωτ. Μ. Βασιλάκη) (1β).

Cambridge (6ος αϊ.), όπου ο Σίμων ετοιμάζεται να σηκώσει τον σταυρό<sup>91</sup>.

Πολύ αργότερα στη Dečani (1335-1350)<sup>92</sup> βρίσκουμε κάτι ανάλογο, όμως, εδώ πρόκειται για δύο σκηνές, ανεξάρτητες μεταξύ τους, που εικονογραφούν τις δύο διαφορετικές εκδοχές των ευαγγελικών διηγήσεων, δηλαδή του Ιωάννη και των Συνοπτικών αντίστοιχα<sup>93</sup>. Στην πρώτη παράσταση ο Χριστός με τον βαρύ σταυρό στον αριστερό ώμο σύρεται δεμένος στον λαϊμό από στρατιώτη που προχωρεί με ζωηρό δρασκελισμό. Πίσω ένας υπηρέτης παίζει πνευστό όργανο. Στη δεύτερη, ο Σίμων προχωρεί φορτωμένος συνοδευόμενος από τους δύο ληστές, που φέρουν επίσης τους δικούς τους σταυρούς. Στις σπάνιες περιπτώσεις όπου το επεισόδιο συντελείται σε δύο σκηνές ουσιαστικά πρό-

88. Για τη μορφή με τη σκάλα βλ. Κόλλια, «Η διαπόμπευση του Χριστού», σ. 255 (βλ. σημ. 73).

89. Millet, *Recherches*, σ. 364-367.

90. Βλ. σημ. 11.

91. Willoughby-Colwell, *The four Gospels*, πίν. XXXII.

92. V. Petković, *Manastir Dečani, I: Historija, Arhitektura*, Βελιγράδι 1941, τόμ. II, πίν. CCXIII. 1 και CCVIII, αντίστοιχα.

93. B. Todić, «Tradition et innovations dans le programme et l'iconographie des fresques de Dečani», *Dečani et l'art byzantin au milieu du XIVe siècle. Septembre 1985*, Βελιγράδι 1989, σ. 258.

κειται για μία ενιαία, πιο αναλυτική και περιγραφική σύνθεση, που εικονογραφικά ακολουθεί την πρώτη παραλλαγή της πορείας (1α), δηλαδή αυτή με τον Σίμωνα να φέρει τον σταυρό. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα εμφανές στο *Mateič* αφού οι διαδοχικές φάσεις του επεισοδίου συνδέονται με την κοινή ομάδα των στρατιωτών, που ανήκει και στις δύο<sup>94</sup>. Στην πρώτη σκηνή ιστορείται ο διάλογος του Χριστού με την Παναγία και τις γυναίκες που προβάλλουν πίσω από χαμηλό λόφο. Πίσω από τον Ιησού συνωστίζεται ο λαός του Ισραήλ. Στο βάθος υψώνονται τα κτήρια της Ιερουσαλήμ. Κατόπιν, εικονίζεται και πάλι ο Κύριος με τον Σίμωνα που κρατεί τον σταυρό. Και στις δύο σκηνές ο Χριστός σύρεται δεμένος από τα χέρια και τον λαϊμό. Αντίθετα, οι παραστάσεις που μας απασχόλησαν και απεικονίζουν τον Ιησού μόνο, πιθανόν οφείλονται σε μία πιο ακαδημαϊκή διάθεση ορισμένων ζωγράφων που επιθυμούν να αποδώσουν το επεισόδιο με τρόπο συμβολικό και ίσως πιο θριαμβευτικό.

### 1γ) Ο Χριστός φέρει τον σταυρό

Στην τελευταία παραλλαγή της πορείας ο Χριστός φέρει ο ίδιος τον σταυρό του μαρτυρίου του, οδηγούμενος από στρατιώτες και Εβραίους.

Στο δίπτυχο του Λονδίνου (4ος αι.) βρίσκουμε μία από τις παλαιότερες απεικονίσεις του τύπου<sup>95</sup>. Η λιτή σκηνή περιορίζεται σε ένα στρατιώτη και τον Χριστό. Ο πρώτος σπρώχνει από τον ώμο τον Κύριο, που προχωρεί ζωντά αν και κρατεί τον σταυρό. Πολύ αργότερα στη μικρογραφία του *Par. Gr. 74* (11ος αι.) ο Χριστός ελεύθερος στέκεται σχεδόν μετωπικός στο μέσο της παράστασης<sup>96</sup>. Πίσω του ακολουθεί μια πυκνή ομάδα πέντε στρατιωτών, ενώ μία άλλη Ιουδαίων προηγείται με ζωντά βήμα. Δύο δένδρα ορίζουν την παράσταση, ενώ από το έδαφος ξεφυτρώνουν φουντωτοί θάμνοι και λουλούδια. Ανάλογα οργανώνεται η σύνθεση και στο Ευαγγέλιο του τσάρου *Ivan-Alexander* (1356)<sup>97</sup>. Αντίθετα στον

ναό των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αχρίδα παραλείπεται η πλούσια χλωρίδα και όλες οι μορφές τοποθετούνται μπροστά από οικοδομήματα<sup>98</sup>. Με ζωντά διασκελισμό προχωρεί ο Χριστός φορτωμένος με τον σταυρό στην Παναγία Γκουβερνιώτισσα στις Ποταμίες της Κρήτης (α' μισό 14ου αι.)<sup>99</sup> (εικ. 12). Κυκλωμένος από στρατιώτες και δεμένος με σχοινί στον λαϊμό κυριαρχεί στο κέντρο της σύνθεσης. Πλατιά μορφή, προχωρεί ευθυτενής παρά το βάρος του ογκώδους σταυρού. Πίσω του εικονίζεται ένα σπάνιο επεισόδιο αυτό του Πέτρου και Μάλχου, που συνήθως συμπεριλαμβάνεται στη σκηνή της Προδοσίας<sup>100</sup>. Πιο ανεπτυγμένη είναι η σκηνή στον Άγιο Νικόλαο στην *Curtea de Argeș* (1300-1330)<sup>101</sup>. Η μακριά πολυπρόσωπη πομπή αποτελείται από τρεις ομάδες. Στην πρώτη οι δύο ληστές μόνο με το περιζώμα φέρουν στους ώμους τους σταυρούς τους. Ο δεύτερος μοιάζει να στρέφεται προς τον Χριστό που ακολουθεί και να συνομιλεί μαζί του. Πιθανόν πρόκειται για τον καλό ληστή. Ο Χριστός με ποδήρη χιτώνα, κρατεί επίσης σταυρό. Ακολουθεί συμπαγής ομάδα στρατιωτών. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ανδρική μορφή με λευκά πυκνά μαλλιά και γενειάδα, που τείνει τα χέρια προς τον Κύριο: πιθανόν πρόκειται για τον Σίμωνα που πλησιάζει τον Χριστό για να πάρει τον σταυρό. Η σκηνή κλείνει με την ομάδα των Μυροφόρων και της Παναγίας που προβάλλουν από σπήλαιο.

Σε όλες αυτές τις παραστάσεις κοινό στοιχείο είναι ότι ο Χριστός, αν και επιφορτισμένος με το σύμβολο του μαρτυρίου, εικονίζεται πάντα ευθυτενής να προχωρεί χωρίς κόπο. Επαναλαμβάνονται επίσης οι μορφές που αναφέραμε και στις προηγούμενες παραλλαγές, δηλαδή οι Ιουδαίοι, οι στρατιώτες, η Θεοτόκος με τις Άγιες γυναίκες. Περιορίζεται αντίθετα ο ρόλος του στρατιώτη που κρατεί το σχοινί και έλκει τον Κύριο, καθώς εδώ ο τελευταίος συχνά προχωρεί ελεύθερος. Διαφορετική απόδοση αυτής της παραλλαγής με τον Χριστό που φέρει τον σταυρό βρίσκουμε σε δύο μνημεία του Μυστρά.

94. Millet, *Recherches*, εικ. 390.

95. Schiller, *Ikonographie*, εικ. 206.

96. H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XIe siècle*, Παρίσι 1929, vol. II, πίν. 178.

97. B. Filon, *Les miniatures de l'évangile du roi Jean-Alexandre à Londres*, Σόφια 1934, πίν. 128. 3.

98. O Subotić χρονολογεί τις τοιχογραφίες γύρω στα 1370, G. Subotić, *L'église des Saints Constantin et Hélène à Ohrid*, Βελιγράδι 1971, ενώ ο Grozdanov τις τοποθετεί γύρω στα 1400, C. Grozdanov, *La peinture murale d'Ohrid au XIVe siècle*, Αχρίδα 1980, σ. 159-165.

99. M. Vassilakis, *The church of the Virgin Gouverniotissa at Potamies, Crete*, Λονδίνο 1986, Ph. D. Dissertation Courtauld Institute of Art (δακτυλογραφημένη), σ. 208-209. Ευχαριστώ την κ. Μ. Βασιλάκη για την παραχώρηση της φωτογραφίας.

100. Σύμφωνα με την Βασιλάκη ο ζωγράφος προσδίδει με αυτόν τον τρόπο περισσότερη κίνηση και ορμητικότητα στη σκηνή, ό.π., σ. 209.

101. O. Tafrafi, *Les monuments byzantins de Curtea de Argeș, Album*, Παρίσι 1931, πίν. LXXXIX.



Εικ. 13. Ν. Υόρκη. Μητροπολιτικό Μουσείο. Νικόλαος Τζαφούρης. Ο Χριστός Ελκόμενος (Φωτογραφικό Αρχείο Βυζαντινού Μουσείου) (1β).

Στην Αγία Σοφία (1350-1365) και στην Περίβλεπτο (1360-1370) (εικ. 11) η σκηνή είναι ολιγοπρόσωπη και λιτή, αλλά με μεγαλύτερη δραματικότητα<sup>102</sup>. Ο Χριστός με τσακισμένο το σώμα από το βάρος του ογκώδους σταυρού προχωρεί με δυσκολία<sup>103</sup>. Αντίθετα ο μεγαλόσωμος στρατιώτης που προπορεύεται βαδίζει με μεγάλο διασκελισμό. Με το δεξί χέρι κρατεί το σχοινί που δένεται στον λαϊμό του Κυρίου, ενώ με το αριστερό δείχνει προς τον Γολγοθά. Στις παραστάσεις αυτές μειώνεται δραστικά ο αριθμός των μορφών, επανέρχεται όμως ο στρατιωτικός με το σχοινί, με αποτέλεσμα η σκηνή να αποκτά μεγαλύτερη συναισθηματική φόρτιση.

Η τρίτη παραλλαγή της πορείας με τον Χριστό να φέρει ο ίδιος τον σταυρό ακολουθεί τη διήγηση του Ιωάννη και το Τριώδιο<sup>104</sup>. Εμφανίζεται κυρίως στην ύστερη βυζαντινή περίοδο, ενώ απαντά συχνότερα στη μεταβυζαντινή τέχνη, κυρίως σε έργα σημαντικών ζωγράφων της κρητικής σχολής, όπου βρίσκουμε και τις δύο εκδοχές. Στην ωραία εικόνα του Νικολάου Τζαφούρη (β' μισό 15ου αι.) (εικ. 13), στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Ν. Υόρκης, επαναλαμβάνονται όλα τα στοιχεία της βυζαντινής εικονογραφίας<sup>105</sup>. Ο Κύριος, ευθυτενής, δεμένος από τον λαϊμό, με τον σταυρό στον αριστερό ώμο, φέρει ακάνθινο στέφανο στο κεφάλι και έχει συγκρατημένη έκφραση θλίψης. Ένας στρατιώτης με πανοπλία δυτικού τύπου προπορεύεται τραβώντας το σχοινί. Τον Ιησού ακολουθούν οι στρατιώτες. Ο πρώτος από αυτούς σπρώχνει τον

Χριστό από τον ώμο. Στο βάθος, πίσω από τους ορεινούς όγκους, διακρίνεται το τείχος της πόλης. Αντίθετα στην ακαδημαϊκή απόδοση του Τζαφούρη, ο Γεώργιος Κλόντζας δημιουργεί συνθέσεις πολυπρόσωπες με αυξημένη τη δραματική ένταση, καθώς προσθέτει νέα δευτερεύοντα επεισόδια, όπως αυτό της Βερονίκης που σκουπίζει το πρόσωπο του Χριστού<sup>106</sup>. Ο Κύριος ανήμπορος να φέρει τον σταυρό γονατίζει, η Θεοτόκος λιποθυμά, ενώ παρακολουθεί το μαρτύριο του Υιού της, υπηρέτες μαστιγώνουν τους δύο ληστές για να προχωρήσουν, τέλος ο Πιλάτος έφιππος κλείνει τη θλιβερή πορεία<sup>107</sup>. Η ίδια αντίληψη επιβιώνει και σε μεταγενέστερους ζωγράφους, όπως στην εικόνα του Επί σοι Χαίρει του Θεόδωρου Πουλάκη, στο Μουσείο Μπενάκη (β' μισό 17ου αι.)<sup>108</sup>.

## 2. Η ΠΡΟΣΗΛΩΣΗ ΤΟΥ ΣΤΑΥΡΟΥ

Στον δεύτερο εικονογραφικό τύπο απεικονίζεται το τέλος της πορείας του Χριστού από την Ιερουσαλήμ στον τόπο του μαρτυρίου, η στιγμή δηλαδή όπου ο Ιησούς φθάνει στον Γολγοθά και ο σταυρός στερεώνεται στο έδαφος.

Το πρωιμότερο γνωστό παράδειγμα με αυτό το σχήμα σώζεται σε εικόνα-μηνολόγιο του Σινά, των αρχών του 12ου αι.<sup>109</sup>. Στο φύλλο του Φεβρουαρίου στην τελευταία ζώνη εικονίζεται ο Χριστός Ελκόμενος. Στη λιτή και συμμετρική σύνθεση συμμετέχουν δύο πρόσωπα, που προβάλλονται μπροστά από δύο λόφους.

102. G. Millet, *Monuments byzantins de Mistra, Album*, Παρίσι 1910, πίν. 134. 5, 123. 3, αντίστοιχα.

103. Η μορφή του Χριστού που φέρει τον σταυρό καταβεβλημένος ή ακόμα και γονατισμένος, λιποθυμισμένος και πίπτων εις την γήν, άκουμπίζων με τὸ ἕνα χέρι, κατά τον Διονύσιο Παπαδόπουλο-Κεραμέα, *Ερμηνεία*, σ. 107, είναι επηρεασμένη από τη Δύση και το κείμενο του S. Bohnaventura, *Meditationes*, Ρώμη 1956, τόμ. VI, σ. 405. Ανάλογη απεικόνιση, συμβολικού όμως χαρακτήρα, βρίσκουμε στον μαρμαρίνο διάκοσμο της Παρηγορήτισσας της Άρτας. Σε ανάγλυφο τόξο ο Χριστός εικονίζεται ως Αμνός, γονατιστός με φωτοστέφανο, να φέρει τον σταυρό. Η επιγραφή που συνοδεύει την παράσταση αποκαλύπτει το συμβολικό νόημά της: «Ο άμνός του Κυρίου ό αίρων τήν άμαρτίαν του κόσμου». Η απαγόρευση από την Ορθόδοξη Εκκλησία της απεικόνισης του Χριστού με τη μορφή του Αμνού υποδηλώνει δυτική επίδραση του αναγλύφου. Α. Ορλάνδος, *Η Παρηγορήτισσα της Άρτας*, Αθήνα 1963, σ. 88-89, εικ. 91. Για την απαγόρευση βλ. Ράλλη-Ποτλή, *Σύνταγμα Θείων και Ιερών κανόνων*, Αθήνα 1852, τόμ. 2, σ. 493.

104. Ιωάν. ιθ' 16-17, ... *Καί παρέλαβον τὸν Ἰησοῦν καί ἀπήγαγον. Καί βαστάζων τὸν σταυρὸν αὐτοῦ ἐξῆλθεν...*, Τριώδιον: ... *ἐπιθέντες δὲ τὸν σταυρὸν ἐπὶ τῶν ὤμων αὐτοῦ ἄς ἀπάγωσιν αὐτὸν εἰς τὸ σταυρῶσαι*, σ. 413α.

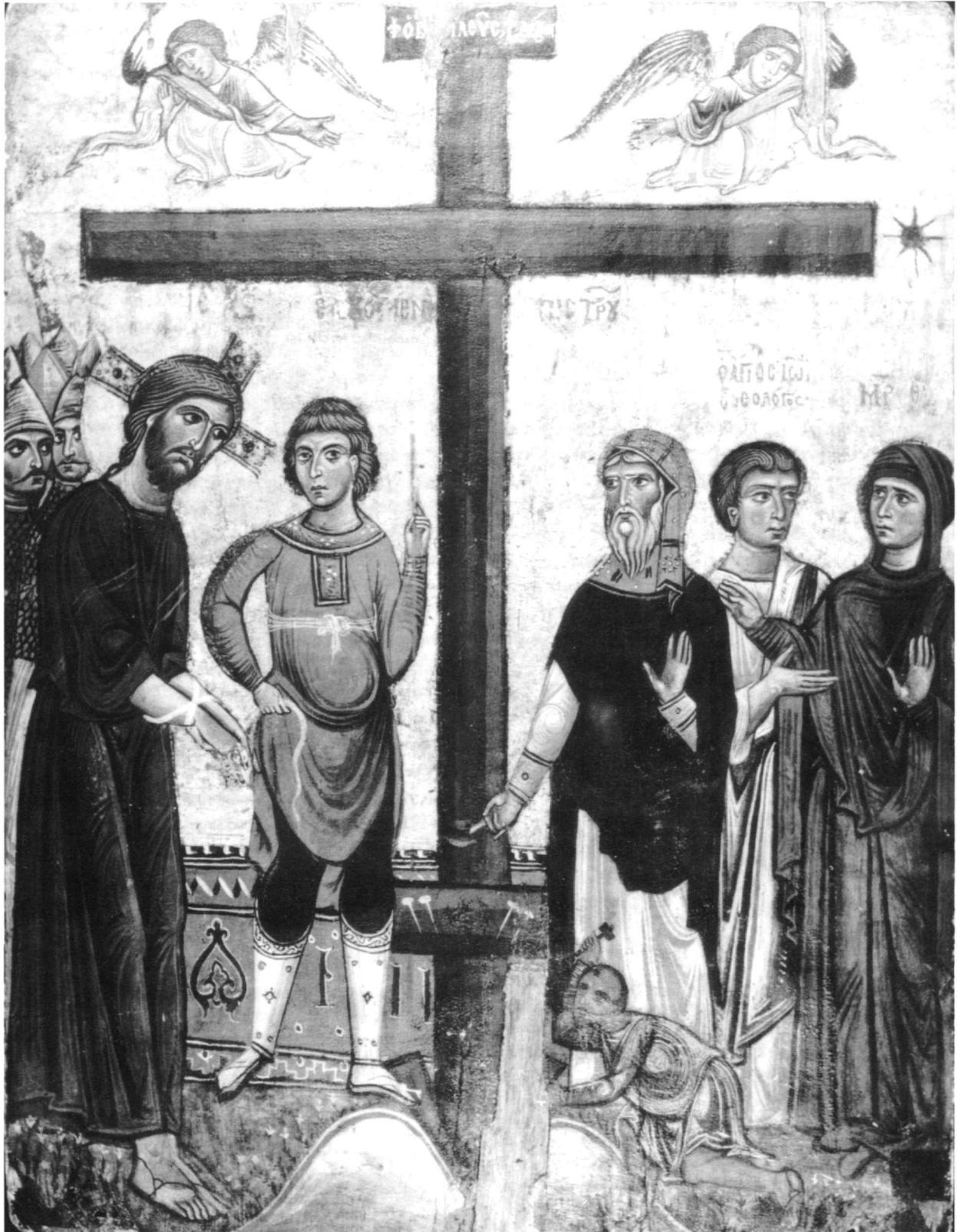
105. *Holy Image, Holy Space. Icons and Frescoes from Greece*, Greek Ministry of Culture, Byzantine Museum, Αθήνα, The Walters Art Gallery, Baltimore, Κατάλογος έκθεσης, Αθήνα 1988, αρ. 52.

106. Για τη Βερονίκη βλέπε Réau, *L'iconographie*, σ. 465.

107. Αναφέρουμε πρόχειρα τρίπτυχο σε ιδιωτική συλλογή στις ΗΠΑ, Π. Βοκοτόπουλος, «Ένα άγνωστο τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα», στα *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, 1981*, Ηράκλειο 1985, τόμ. 2, σ. 64-74, πίν. ΚΣΤ', *Holy Image, Holy Space*, αρ. 69, τρίπτυχο σε ξένη ιδιωτική συλλογή, Μ. Κωνσταντουδάκη-Κιτρομηλίδου, «Τρίπτυχο του Γεωργίου Κλόντζα (:) άλλοτε σε ξένη ιδιωτική συλλογή», στα *Πεπραγμένα του Ε' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου, 1981*, Ηράκλειο 1985, τόμ. 2, σ. 209-249, πίν. ΜΖ' και τρίπτυχο που αποδίδεται στον Κλόντζα στην Walters Art Gallery, *Holy Image, Holy Space*, αρ. 70.

108. *Εικόνες της Κρητικής Τέχνης* (Από τον Χάνδακα ως την Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη), Βικελαία Βιβλιοθήκη-Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 1993, αρ. 201. Ανάλογη είναι και η εικόνα από το τέμπλο της μονής του Αγίου Ανδρέα στη Μηλαπιδιά, επίσης του Πουλάκη. (*Κεφαλονιά, Ένα Μεγάλο Μουσείο, Εκκλησιαστική Τέχνη*, τόμ. 1, περιοχή Κραναίας, Αργοστόλι 1989, εικ. 232).

109. Σωτηρίου, *Εικόνες της Μονής Σινά*, σ. 123-125, εικ. 145.



Εικ. 14. Κύπρος, Πελέντρι. Ναός Τιμίου Σταυρού. Ο Χριστός Ελκόμενος (φωτ. Εκδοτικής Αθηνών) (2).

Αριστερά, κάτω από την οριζόντια κεραία του σταυρού στέκεται ο Χριστός κατά τα τρία τέταρτα με τα χέρια δεμένα μπροστά. Αντίστοιχα, δεξιά ένας γέροντας Εβραίος δείχνει τον σταυρό. Η μορφή αυτή θα αποτελέσει κοινό τόπο στις περισσότερες παραστάσεις με τον προσηλωμένο σταυρό. Στο δίπτυχο του Χιλανδαρίου (τέλη 13ου-αρχές 14ου αι.) πίσω από τις δύο κύριες μορφές στέκεται ένας Ρωμαίος στρατιωτικός με πλούσια εξάρτυση<sup>110</sup>. Όλες οι μορφές εκτός από τον αποκαμωμένο Ιησού κοιτούν τον σταυρό.

Στην ψηφιδωτή παράσταση του Monreale (1175) δύο πυκνές ομάδες στρατιωτών, οπλισμένων με λόγχες, ακολουθούν τον Κύριο και τον ηλικιωμένο Ιουδαίο<sup>111</sup>. Ένας υπηρέτης γονατιστός στο έδαφος στερεώνει με σφυρί τον μεγάλο σταυρό. Την ίδια εργασία εκτελούν με ζωηρές κινήσεις δύο υπηρέτες στη μικρογραφία του ευαγγελίου Ιβήρων 5 (13ος αι.)<sup>112</sup>. Εδώ, ο Χριστός στέκεται μόνος δεξιά και ξεχωρίζει σε φυσικό μέγεθος από τις υπόλοιπες μορφές. Μπροστά του, στηριγμένη στον σταυρό, είναι η σκάλα για να ανεβεί (εικ. 15).

Εξαιρετικά ενδιαφέρουσα είναι η εικόνα από τον ναό του Τιμίου Σταυρού στο Πελέντρι της Κύπρου, καθώς είναι η μόνη έως τώρα γνωστή βυζαντινή εικόνα με το θέμα αυτό, και χρονολογείται γύρω στα 1200<sup>113</sup>. Πλούσια σε γραφικές λεπτομέρειες η σύνθεση εμπλουτίζεται με νέα πρόσωπα (εικ. 14). Αριστερά ο καταβεβλημένος Χριστός με έντονη θλίψη στο πρόσωπο φορεί ακάνθινο στεφάνι στο κεφάλι και έχει δεμένα χέρια. Πυκνός όμιλος επτά στρατιωτών με στολές δυτικού τύπου τον οδηγεί, ενώ ένας νεαρός στρατιώτης που κρατεί στο αριστερό χέρι λόγχη και στο δεξιό το σχοινί προηγείται. Δεξιά πίσω από τον ηλικιωμένο Ιουδαίο στέκονται η Παναγία και ο Ιωάννης. Γονατισμένος στο έδαφος και σε μικρότερη κλίμακα ένας υπηρέτης καρφώνει τον σταυρό. Δύο μικρογραφημένοι άγγελοι επάνω από

την οριζόντια κεραία του σταυρού φανερώνουν με έντονες χειρονομίες τη λύπη τους και τονίζουν το δραματικό στοιχείο της σύνθεσης. Δεξιά και αριστερά της οριζόντιας κεραίας εικονίζονται ο ήλιος και η σελήνη αντίστοιχα. Οι δύο άγγελοι, ο ήλιος και η σελήνη αποτελούν βασικά στοιχεία στην εικονογραφία της Σταύρωσης, από όπου προφανώς επηρεάστηκε ο ζωγράφος της Κύπρου<sup>114</sup>. Η σκηνή διαδραματίζεται μπροστά από χαμηλό ενιαίο τείχος. Τη σπάνια λεπτομέρεια των αγγέλων που θρηνούν εντοπίζουμε αργότερα στον ναό του Χριστού στις Ποταμιές της Κρήτης (α' μισό 14ου αι.)<sup>115</sup>. Η παράσταση παρουσιάζει εικονογραφικές ομοιότητες με την εικόνα της Κύπρου. Μπροστά από ψηλό τείχος με επάλξεις, δύο υπηρέτες στήνουν τον μεγάλο σταυρό. Ο ένας γονατισμένος στη βάση τον στερεώνει στο έδαφος με σφυρί. Ο δεύτερος είναι ανεβασμένος επάνω στον σταυρό. Κάτω από την αριστερή οριζόντια κεραία στέκεται ο Χριστός ντυμένος με αχειρίδωτο χιτώνα με μαργαριτοκόσμητες παρυφές. Λεπτό διάφανο μαντήλι που απολήγει σε κρόσια δένει μπροστά στο στήθος. Ένας νεαρός στρατιώτης με ζωηρό βηματισμό, σχεδόν μετωπικός, προπορεύεται και τον οδηγεί στο σταυρό. Δεξιά στέκονται στρατιώτες και Εβραίοι. Στο ανώτερο τμήμα οι δύο άγγελοι καλύπτουν με τα χέρια το πρόσωπο σε ένδειξη θλίψης.

Ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού Ελκομένου με τον προσηλωμένο σταυρό εμφανίζεται πολύ συχνά στη Νότια Ελλάδα. Στα μνημεία αυτά οι συνθέσεις είναι πιο απλές, ολιγοπρόσωπες, με τυποποιημένο το εικονογραφικό τους σχήμα. Χαρακτηριστικό δείγμα αποτελεί η παράσταση στην Όμορφη Εκκλησιά στην Αίγινα (1282)<sup>116</sup> (εικ. 16). Αριστερά ένας στρατιώτης σπρώχνει στον ώμο τον Χριστό, που φορεί ακάνθινο στεφάνι στο κεφάλι. Ένας δεύτερος στέκεται δεξιά και δείχνει τον σταυρό, στον οποίο στηρίζεται κλίμακα για

110. *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Αθήναι 1975, τ. 2, σ. 401, εικ. 441, 443, *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη 1997, αρ. 9.29, σ. 323-326.

111. Ot. Demus, *The mosaics of Norman Sicily*, Λονδίνο 1949, πίν. 71α.

112. Α. Ξυγγόπουλος, *Ιστορημένα Ευαγγέλια Μονής Ιβήρων Αγίου Όρους*, Αθήναι 1932, πίν. 34.

113. *Βυζαντινές Εικόνες της Κύπρου, Κατάλογος Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα 1967, αρ. 9, σ. 40, S. Sophocleous, *Icons of Cyprus, Seventh to Twentieth Century*, Λευκωσία 1994, σ. 78, *The Glory of Byzantium, Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, Edited by H. C. Evans and W. D. Wixom, The Metropolitan Museum of Art, N. York 1997, αρ. 73, *Βυζαντινή Μεσαιωνική Κύπρος. Βασίλισσα στην Ανατολή και Ρήγαινα στη Δύση*, Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, Λευκωσία 1997, αρ. 47.

114. Για παραδείγματα βλ. Millet, *Recherches*, σ. 395-450, και Schiller, *Ikono-graphie*, εικ. 327-348. Μερικές φορές οι άγγελοι εμφανίζονται στην παράσταση της Ανάβασης στον σταυρό, όπως στον Ταξιάρχη Καστοριάς, (Πελεκανίδης-Χατζηηδάκης, *Καστοριά*, εικ. 12), και αργότερα στον Άγιο Νικόλαο στα Τριάντα, (Κόλλιας, *Η διαπόμπηση του Χριστού*, πίν. ΙΔ') ή ακόμα και της Αποκαθίλωσης, όπως στις τοιχογραφίες της τράπεζας της Μονής του Θεολόγου στην Πάτμο, (Α. Κ. Ορλάνδος, *Η αρχιτεκτονική και οι Βυζαντινά τοιχογραφία της μονής Θεολόγου Πάτμου*, Αθήναι 1970, πίν. 91).

115. Gallas-Wessel-Borboudakis, *Kreta*, σ. 407-408.

116. Γ. Σωτηρίου, «Η Όμορφη Εκκλησιά Αιγίνης», *ΕΕΒΣ Β'* (1925), σ. 266, εικ. 15.



Εικ. 15. Άγιον Όρος. Μονή Ιβήρων. Ευαγγέλιο Ιβήρων 5 (Φωτογραφικό Αρχείο Μ. Μπενάκη Ρ. 28.34) (2).

να ανεβεί ο Ιησούς. Πάνω από τον στρατιώτη στα δεξιά αναγράφεται η προσταγή *ἀνάβηθι*, που απευθύνεται στον Χριστό. Ανάλογες είναι οι παραστάσεις στον Άγιο Σώζοντα στο Γεράκι (γύρω στα 1200)<sup>117</sup>, στους Άγιους Θεοδώρους Καφιόνας (1264-1270)<sup>118</sup>, στον Άγιο Νικόλαο Βαρικού στο Αλεποχώρι κοντά στο Γεράκι (τελευταία εικοσαετία 13ου αι.)<sup>119</sup>, στην Παναγία Αγήτρια της Μάνης (13ος αι.)<sup>120</sup>, στον Άγιο Δημήτριο Κροκεών (1286)<sup>121</sup>, στη Χρυσοφίτισσα Λακωνίας (1292)<sup>122</sup> (εικ. 17), στον Άγιο Νικόλαο στις Μολιγκάτες (τέλη 13ου αι.)<sup>123</sup>, στον Άγιο Νικόλαο στο Γεράκι (τέλη 13ου αι.)<sup>124</sup>, στον Άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο (γύρω στα 1300)<sup>125</sup> και στη Ζωοδόχο Πηγή στο Γεράκι (1431)<sup>126</sup> (εικ. 18). Στην απλοποιημένη παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής, τοποθετημένη στον δυτικό τοίχο, δίπλα στην είσοδο του ναού, δεσπόζει ο Χριστός, που εικονίζεται μόνος με δεμένα χέρια να στέκεται δίπλα στον σταυρό, μπροστά από τη σκάλα. Η ψηλόλιγνη μορφή του, με το ωοειδές πρόσωπο με τη μακριά ίσια μύτη και τα μεγάλα γεμάτα καρτεριά μάτια αποκαλύπτουν τη βαθιά του θλίψη και τονίζουν το Θείο Πάθος<sup>127</sup>. Σε διαφορετικό πίνακα, στον νότιο τοίχο, εικονίζεται ο Ιωάννης ολόσωμος, κατά τα τρία τέταρτα, στραμμένος προς τον Κύριο. Ο Ιωάννης έχει υψωμένο το αριστερό χέρι στο μάγουλο και το δεξιό στο στήθος, ενώ η έκφρασή του δείχνει θλίψη και αγωνία. Οι χειρονομίες, η στάση και η συναισθηματική

φόρτιση της μορφής μας παραπέμπουν στον τρόπο με τον οποίο απεικονίζεται ο απόστολος στη σκηνή της Σταύρωσης. Ανάλογα διαρθρώνεται η σκηνή και στην Αγία Παρασκευή, επίσης, στο Γεράκι (μέσα 15ου αι.)<sup>128</sup>. Στον βόρειο τοίχο σώζεται μόνο τμήμα της κλίμακας. Στον δυτικό τοίχο τοποθετείται ο απόστολος, που απεικονίζεται στην ίδια στάση. Αξίζει να σημειώσουμε ότι στην Αγία Παρασκευή ο Ιωάννης απεικονίζεται σε προχωρημένη ηλικία, με λευκή κόμη και γενειάδα, και επιγράφεται *Θεολόγος*. Τα στοιχεία αυτά – η στερεωμένη στον σταυρό κλίμακα, το ακάνθινο στεφάνι, η εντολή *ἀνάβηθι* – επαναλαμβάνονται σταθερά σε όλα σχεδόν τα μνημεία που αναφέραμε, ενώ σπάνια απαντούν αλλού. Το ακάνθινο στεφάνι απαντά σποραδικά και σε συνθέσεις με διαφορετικό εικονογραφικό τύπο, όπως στη σαρκοφάγο του Λατερανού, στο Elmalı, στις Σπηλιές Ευβοίας, στον Άγιο Νικόλαο Ορφανό και αλλού. Η εντολή *ἀνάβηθι*, που εκφέρεται είτε από στρατιώτη είτε από κάποιον Εβραίο προς τον Χριστό περιορίζεται στα παραπάνω μνημεία. Μία εξαίρεση έχουμε εντοπίσει έως τώρα στον ναό του Χριστού στα Μεσκλά στο επεισόδιο της Ανάβασης στον σταυρό<sup>129</sup>. Εδώ η προσταγή *ἀνάβηθι ἐν τῷ σταυρῷ* εκφέρεται από τον γέροντα Ιουδαίο<sup>130</sup>. Σπάνια είναι και η στερεωμένη σκάλα, που αποτελεί βασικό εικονολογικό στοιχείο της Ανάβασης στον σταυρό.

117. J. Lafontaine, «Le village byzantin de Jéraki», *Reflets du Monde*, IX, Βρυξέλλες, Μάιος 1956, σ. 49-57, Α. Γιαούρη, «Γεράκι, Άγιος Σώζων», *ΑΑΑ* 100 (1977), σ. 88-92.

118. Ν. Β. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1995, σχ. 10.

119. Α. Γιαούρη, «Ο ναός του Αγίου Νικολάου κοντά στο Γεράκι», *ΑΔ* 32 (1977), Μελέται, σ. 101-102.

120. Ν. Β. Δρανδάκης, *Βυζαντινά τοιχογραφία Μέσα Μάνης*, Αθήνα 1964, σ. 96, σημ. 2, πίν. 75β. Δρανδάκης, *Βυζαντινές τοιχογραφίες*, σχ. 15.

121. Ν. Β. Δρανδάκης, «Από τις τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου Κροκεών», ό.π. εικ. 31.

122. J. Albani, «Byzantinische Freskomalerei in der Kirche Panagia Chrysaphitissa. Retrospektive Tendenzen eines lakonischen Monuments», *JÖB* 38, σ. 397, πίν. 19. Ευχαριστώ την κ. Τζ. Αλμπάνη για την παραχώρηση της φωτογραφίας.

123. *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή τέχνη*, Αθήνα Παλιό Πανεπιστήμιο 26 Ιουλίου 1985-6 Ιανουαρίου 1986, Αθήνα 1985, αρ. 47, Μ. Χατζηδάκης - Ι. Μπίθα, *Ευρετήριο Βυζαντινών Τοιχογραφιών Κυθήρων*, Αθήνα 1997, σ. 254, εικ. 1, 8, 9.

124. Μ. Panayotidi, «Eglises de Geraki et de Monembasie», *Corso di cultura XXII* (1974), σ. 342-344, Ν. Κ. Μουτσόπουλος - Ι. Κ. Δημητροκάλλης, *Γεράκι Ι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Θεσσαλονίκη 1981, σ. 48-73.

125. Panayotidi, ό.π., σ. 340-342 και Μουτσόπουλος-Δημητροκάλλης,

ό.π., 2-45.

126. Lafontaine, ό.π., σ. 57-58, Panayotidi, ό.π., σ. 348-349.

127. Ανάλογη είναι η παράσταση στο χειρόγραφο του Λονδίνου Cod. Add. 37006, που αποδίδεται στον Ανδρόνικο Β' Παλαιολόγο. Κάτω από την οριζόντια κεραία στέκονται δεξιά ο Χριστός με δεμένα χέρια και αριστερά ο αυτοκράτορας. Επάνω από τον Χριστό διαβάζουμε την επιγραφή *Ελκόμενος επί στ(αυ)ρού*. T. Masuda, «A Lectionary of the Emperor Andronicus II Palaeologus», στο *Byzantium. Identity, Image, Influence, XIX International Congress of Byzantine Studies, University of Copenhagen, 18-24 August 1996*, Abstracts of Communications, Copenhagen 1996, αρ. 10015.

128. Panayotidi, ό.π., σ. 346.

129. Η σκηνή διατηρεί όλα τα εικονογραφικά στοιχεία του Ελκόμενου με την προσήλωση του σταυρού. Επιγράφεται μάλιστα *Ελκόμενος επί σταυρό*, ενώ στο ίδιο μνημείο υπάρχει και άλλη σκηνή που απεικονίζει την πορεία. Το μόνο στοιχείο που μας οδηγεί να την ταυτίσουμε με την Ανάβαση στον σταυρό είναι ότι ο Χριστός είναι ήδη ανεβασμένος στην κλίμακα. Ωστόσο, η παράσταση του Χριστού στα Μεσκλά είναι σημαντική, γιατί δείχνει την άμεση εικονογραφική σχέση που έχουν μεταξύ τους τα επεισόδια αυτά, δηλαδή ο Ελκόμενος, η Ανάβαση στον σταυρό και η Σταύρωση.

130. Ορλάνδος, *Δύο βυζαντινά μνημεία της Δυτικής Κρήτης*, σ. 157, εικ. 22.



Εικ. 16. Αίγινα. Όμορφη Εκκλησιά (BIE 8-32) (2).

Ενδιαφέρουσα είναι η όψιμη παράσταση του Χριστού Ελκομένου με προσηλωμένο σταυρό στον Άγιο Γεώργιο στον Αρτό της Κρήτης (1401)<sup>131</sup>. Η σύνθεση οργανώνεται έκκεντρα, σε δύο ομάδες. Αριστερά, μπροστά από απόκρημνο λόφο προχωρεί ο Χριστός με δεμένα χέρια. Ένας στρατιώτης που αποδίδεται κατά κρόταφο του προτείνει το κανάτι με το όξος. Για να το αποφύγει ο Χριστός, στρέφει το κεφάλι προς τους Εβραίους και τους στρατιώτες που τον ακολουθούν και τον σπρώχνουν από τον ώμο. Δεξιά δύο υπηρέτες τοποθετούν τον σταυρό, ένας στη βάση κι ένας επάνω καρφώνει την οριζόντια κεραία. Σε δεύτερο επίπεδο, ένας

στρατιώτης, σε μικρότερη κλίμακα, δείχνει τον σταυρό. Στην παράσταση του Αρτού διασπάται η στατικότητα που χαρακτηρίζει τις περισσότερες από τις παραπάνω συνθέσεις, καθώς ο καλλιτέχνης τοποθετεί έκκεντρα τον σταυρό στη δεξιά άκρη της σκηνής. Με τον τρόπο αυτό ο σταυρός ορίζει το τέλος της πορείας, ενώ η παράσταση εικονογραφεί ακριβώς τη στιγμή της άφιξης στον Γολγοθά. Άλλωστε και ο Ιησούς και ο όμιλος πίσω του εικονίζονται να προχωρούν. Επομένως, ο ζωγράφος του Αρτού συνδύασε και ενσωμάτωσε σε μία σκηνή την πορεία του Χριστού, το επεισόδιο με το όξος και την προσήλωση του σταυρού.

131. Ν. Δρανδάκης, «Ο εις Αρτόν Ρεθύμνης ναΐσκος του Αγίου

Γεωργίου», *ΚρητΧρον* ΙΑ' (1957), σ. 65-161, πίν. Θ'.

*Δύο ιδιόμορφες περιπτώσεις: η αργυρή επένδυση της Σιέννα και η Λειψανοθήκη του Esztergom*

Στην αργυρή επένδυση της Σιέννα, δύο σμάλτα, του τέλους του 11ου αιώνα ή των αρχών του 12ου, που τοποθετήθηκαν αργότερα σε αυτήν συνθέτουν το επεισόδιο του Ελκομένου<sup>132</sup>. Η σκηνή βρίσκεται στο μέσο της πίσω όψης. Αριστερά και δεξιά από την Ανάληψη βλέπουμε αντίστοιχα τον Χριστό, κατά τα τρία τέταρτα με δεμένα τα χέρια, και την Παναγία με τον Ιωάννη που της παραστέκεται. Αν και παραλείπεται ο σταυρός, η ταύτιση της σκηνής με το επεισόδιο του Ελκομένου επιβεβαιώνεται από την επιγραφή *Χ(ριστός) Έλκομένος επί σ(αυ)ροῦ*, που αναγράφεται στο πρώτο σμάλτο με τον Χριστό. Η στάση των μορφών και η διάταξή τους μας οδηγούν στην υπόθεση ότι αρχικά η σύνθεση –η οποία δεν προοριζόταν για το συγκεκριμένο κάλυμμα– περιελάμβανε ένα σταυρό, κάτω από την οριζόντια κεραία του οποίου στέκονταν τουλάχιστον τα τρία πρόσωπα, ενώ πιθανό είναι να υπήρχαν και άλλα σμάλτα με στρατιώτες ή Εβραίους.

Και αυτή η σύνθεση επομένως απεικονίζει τον Ελκομένο Χριστό, στον τύπο με τον προσηλωμένο σταυρό, και, αν η υπόθεσή μας είναι ορθή, τότε αποτελεί και το πρωιμότερο γνωστό παράδειγμα παράστασης του Ελκομένου Χριστού, όπου στο επεισόδιο μετέχουν η Παναγία και ο Ιωάννης.

Στη λειψανοθήκη του Esztergom (γύρω στα 1190) το επεισόδιο του Ελκομένου εικονίζεται στην κατώτερη ζώνη, αριστερά<sup>133</sup>. Στη σκηνή, που ταυτίζεται από την επιγραφή *Έλκομένος επί σ(αυ)ροῦ*, μετέχουν τρία πρόσωπα. Ένας Ιουδαίος προπορεύεται και δείχνει τον δρόμο. Ακολουθεί ο Κύριος με ακάνθινο στεφάνι στο κεφάλι. Ο Χριστός, στατικός σχεδόν, με ποδήρη χιτώνα, έχει δεμένα τα χέρια. Πίσω ένας στρατιώτης τον σπρώχνει με τα δύο χέρια από τον ώμο. Η ιδιομορφία της σύνθεσης εντοπίζεται στην απουσία του σταυρού.

Ας εξετάσουμε όμως το σύνολο των σκηνών και μορφών της λειψανοθήκης. Το κεντρικό τμήμα, στο οποίο

δεσπόζει σταυρός με διπλή οριζόντια κεραία, χωρίζεται σε τρεις οριζόντιες ζώνες. Στην ανώτερη ίπτανται δύο άγγελιοι στηθαίοι. Στη μεσαία οι άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη δείχνουν τον κεντρικό σταυρό. Στην τελευταία ζώνη τοποθετούνται αριστερά ο Ελκόμενος και δεξιά η Αποκαθήλωση. Η επιλογή των θεμάτων αλλά και η διάταξή τους μας παραπέμπουν στο πάθος του Χριστού, και σε γεγονότα άμεσα συνδεδεμένα με τον σταυρό. Επομένως καθένα από αυτά συνδέεται άμεσα με τον κεντρικό σταυρό της λειψανοθήκης.

Η παρουσία των δύο αγίων υπαινίσσεται το επεισόδιο της Εύρεσης του Τιμίου Σταυρού. Ο κεντρικός σταυρός με τους θρηνούντες αγγέλους αποδίδουν συμβολικά και συνοπτικά τη Σταύρωση, επεισόδιο που παρεμβάλλεται χρονικά ανάμεσα στα δύο εικονιζόμενα, δηλαδή τον Ελκόμενο και την Αποκαθήλωση. Τέλος, ο σταυρός συνδέεται άμεσα με τον Ελκόμενο, καθώς ο προπορευόμενος Ιουδαίος δείχνει προς αυτόν. Έχουμε, λοιπόν, κι εδώ μια παράσταση του Χριστού Ελκομένου με τον στημένο σταυρό, ο οποίος αν και δεν ανήκει αποκλειστικά στη συγκεκριμένη σκηνή, αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της<sup>134</sup>. Η οργάνωση της σύνθεσης της λειψανοθήκης είναι ανάλογη με αυτήν στον Άγιο Γεώργιο Αρτού, καθώς και οι μορφές πορεύονται προς τον προσηλωμένο σταυρό.

Σύμφωνα με τις σωζόμενες παραστάσεις ο εικονογραφικός τύπος του Χριστού Ελκομένου με τον στημένο σταυρό (2) εμφανίζεται στα τέλη του 11ου αιώνα και τις αρχές του 12ου στην επένδυση της Sienna, στο μνηολόγιο του Σινά και στη λειψανοθήκη του Esztergom, και επιβιώνει σποραδικά έως το πρώτο μισό του 15ου αι. Κατά τον 12ο και 13ο αιώνα, αν και συνυπάρχει με άλλους προγενέστερους χρονολογικά εικονογραφικούς τύπους, καθιερώνεται για την απεικόνιση αυτού του γεγονότος και επικρατεί. Αυτό γίνεται φανερό αφού στα σημαντικά έργα της εποχής, που εκφράζουν και αντανακλούν την επίσημη τέχνη της αυτοκρατορίας, όπως τα ψηφιδωτά του Monreale, η μικρογραφία του Ιβήρων 5 (εικ. 15), η εικόνα της Κύπρου (εικ. 14) ή το

132. P. Hetherington, «Byzantine enamels on a venetian book cover», *CahArch* 27 (1978), σ. 117-146, εικ. 2. Σύμφωνα με τον Hetherington τα σμάλτα τοποθετήθηκαν στο κάλυμμα μεταξύ του τέλους του 12ου αιώνα και του 1357, ό.π., σ. 123.

133. L. Hadermann-Misguich, «Pour une datation de la staurotèque d'Esztergom à l'époque tardo-comnène», *Zbornik, Narodni Museum IX-X* (1979), σ. 289-304, εικ. 1, 6, *Glory of Byzantium*, σφ. 40.

134. Ανάλογη διάταξη θεμάτων εντοπίζουμε και σε δίπτυχο της σχολής της Lucca στη Φλωρεντία, όπου τα θέματα διατάσσονται με

περισσότερη σαφήνεια. Στο κέντρο του ενός φύλλου εικονίζεται ο Χριστός επάνω στον σταυρό. Κάτω από την οριζόντια κεραία, στην άνω ζώνη στέκονται δεξιά και αριστερά γυναίκες και η Παναγία με τον Ιωάννη· στην κατώτερη ζώνη ιστορούνται αριστερά ο Ελκόμενος, σε διαφορετικό εικονογραφικό τύπο, αφού ο Χριστός φέρει ο ίδιος τον σταυρό, και δεξιά η Αποκαθήλωση (H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter, Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Βερολίνο 1981, σ. 204-205, εικ. 81).



Εικ. 17. Μάνη. Χρυσοαφίτισσα (φωτ. Τζ. Αλμπάνη) (2).

δίπτυχο του Χιλανδαρίου, επιλέγεται αυτός ο τύπος για την απόδοση του επεισοδίου του Ελκομένου. Στην περίοδο αυτή γνωρίζει όχι μόνο διάδοση, αλλά και ανάπτυξη. Πράγματι, στη λιτή παράσταση της εικόνας του Σινά προστίθενται σταδιακά νέα πρόσωπα και γεγονότα όπως οι στρατιώτες, η Θεοτόκος με τον Ιωάννη ή οι υπηρέτες που στερεώνουν τον σταυρό. Σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις διαπιστώνεται ο συνδυασμός πορείας και προετοιμασίας του σταυρού, αφού οι μορφές εικονίζονται να προχωρούν, όπως στη λειψανοθήκη του Esztergom και την εικόνα της Κύπρου (εικ. 14) και αργότερα στον Αγτό.

Αντίθετα, στα ελλαδικά μνημεία και κυρίως σε αυτά της Πελοποννήσου, όπου ο εικονογραφικός τύπος επιβιώνει έως και τον 15ο αιώνα, παρουσιάζει φθίνουσα εξέλιξη, με κύριο χαρακτηριστικό την απλοποίηση των εκφραστικών μέσων και τη μείωση του αριθμού των μορφών. Η τάση αυτή ερμηνεύεται από το γεγονός ότι οι τοιχογραφίες αυτές οφείλονται σε επαρχιακά εργα-

στήρια με έντονες αναμνήσεις από παλαιότερα καλλιτεχνικά ρεύματα.

Σύμφωνα με τις ευαγγελικές περιγραφές, το επεισόδιο του Χριστού Ελκομένου είναι αυτό κατά το οποίο ο Κύριος οδηγείται στον Γολγοθά για να σταυρωθεί. Αντίθετα με τα κείμενα, στις παραστάσεις που εξετάσαμε ο σταυρός είναι ήδη στερεωμένος στο έδαφος ή τοποθετείται από κάποιους υπηρέτες, ενώ ο Χριστός μόλις έχει φθάσει στον τόπο του μαρτυρίου. Πρόκειται δηλαδή για το τέλος της δραματικής του πορείας και την προετοιμασία του σταυρού. Επομένως, ο συγκεκριμένος εικονογραφικός τύπος δεν ανταποκρίνεται στις διηγήσεις του επεισοδίου. Μοναδική αναφορά στην προσήλωση βρίσκουμε στα Απόκρυφα<sup>135</sup>. Το ερώτημα που

135. Acta Pilati, σ. 281: «... Τότε άπεσώθησαν εις τόν λεγόμενον κρανιον τόπον, ός ήν λιθόστρωτος και εκεί έσθησαν οι Ιουδαίοι τόν σταυρόν».



*Εικ. 18. Γεράκι. Ζωοδόχος Πηγή (Φωτογραφικό Αρχείο Μ. Μπενάκη).*

προκύπτει από αυτή την αντίφαση είναι γιατί οι καλλιτέχνες του 11ου αιώνα δημιούργησαν ένα νέο εικονογραφικό σχήμα, αφού είχαν απεικονίσει τη σκηνή με τρόπο πιο πιστό προς τα κείμενα –δηλαδή την πορεία– ήδη από την παλαιοχριστιανική εποχή. Αυτή η ανακολουθία παραστάσεων και κειμένων οδήγησε τον Millet να θεωρήσει τη σκηνή αυτή ως μία παραλλαγή της Καθήλωσης του Χριστού στον σταυρό<sup>136</sup>. Ωστόσο, όλες οι παραστάσεις που μας απασχόλησαν φέρουν επιγραφή που ταυτίζει το επεισόδιο με τον Ελκόμενο<sup>137</sup>. Επιπλέον, το γεγονός ότι προϋπήρχε ένας διαφορετικός εικονογραφικός τύπος δηλώνει ότι η επιλογή των ζωγράφων είναι συνειδητή και σκόπιμη.

Με βάση τις πηγές, ανάμεσα στην Προδοσία και τη Σταύρωση παρεμβάλλονται ορισμένα μικρότερης σημασίας επεισόδια, όπως η Κρίση των αρχιερέων και του Πιλάτου, ο Εμπαϊγμός, η Μαστίγωση, ο Ελκόμενος, η Άρνηση του όξους και η Ανάβαση στον σταυρό. Στην παλαιοχριστιανική τέχνη τα περισσότερα από αυτά ιστορούνται σπάνια, με εξαίρεση αυτό του Χριστού Ελκομένου. Καθώς πρόκειται για επεισόδιο που συνδέεται άμεσα με τον σταυρό και καταλήγει στη σταυρική θυσία, είναι πιθανό ότι θεωρήθηκε το σημαντικότερο από όλα. Άλλωστε είναι το μόνο που συμπεριλαμβάνεται, και συχνά με εκτενείς περιγραφές, σε όλα τα σχετικά με το Πάθος κείμενα. Από τον 11ο αιώνα, οπότε το θέμα εμφανίζεται συχνότερα, οι εικονογραφικές αναζητήσεις εντείνονται, ενώ παράλληλα το ενδιαφέρον για τις επιμέρους λεπτομέρειες αυξάνεται και κορυφώνεται κατά τον 13ο και 14ο αιώνα<sup>138</sup>. Καθώς η παράσταση του Ελκομένου Χριστού είναι ήδη οικεία, δίνεται η δυνατότητα στους ζωγράφους να συμπεριλάβουν ή να υπαινιχθούν σε αυτήν όλα τα δευτερεύοντα σχετικά με τον σταυρό επεισόδια, για τα οποία δεν έχουν ακόμα διαμορφώσει αυτόνομα εικονογραφικά σχήματα, όπως την Προετοιμασία του σταυρού, την Άρνηση του όξους και την Ανάβαση στον σταυρό. Θεωρούμε επομένως

ότι η επινόηση του τύπου με την Προσήλωση του σταυρού οφείλεται στην προσπάθεια των ζωγράφων να εικονογραφήσουν πιο πιστά τα κείμενα, να δημιουργήσουν νέες πρωτότυπες συνθέσεις, σε δομή και νόημα. Μέσα από αυτό το νέο σχήμα προαναγγέλλεται η εικονογραφική εξέλιξη και ανάπτυξη που θα γνωρίσει ο κύκλος του Πάθους, αφού στην παλαιολόγια ζωγραφική και αργότερα στη μεταβυζαντινή αυτές οι δευτερεύουσες λεπτομέρειες άλλοτε θα αποκτήσουν εικονιστική αυτοτέλεια<sup>139</sup> και άλλοτε θα παραμείνουν ενταγμένες σε μία πιο ανεπτυγμένη σύνθεση. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε ότι ορισμένα εικονογραφικά στοιχεία του τύπου με την Προσήλωση(2) απαντούν αργότερα στις παραστάσεις με την Προετοιμασία του σταυρού ή την Ανάβαση στον σταυρό, όπως ο ηλικιωμένος Ιουδαίος με το καλάθι, οι υπηρέτες που στερεώνουν τον σταυρό, η κλίμακα κ.λπ. Παραμένει ωστόσο διαφορετικός ο τρόπος με τον οποίο εικονίζεται ο Κύριος. Στον δεύτερο τύπο του Ελκομένου με την Προσήλωση, ο Χριστός στέκεται δίπλα στον σταυρό, ενώ στο επεισόδιο της Ανόδου έχει ήδη ανεβεί τη σκάλα και οι υπηρέτες ετοιμάζονται να τον σταυρώσουν, όπως στον Άγιο Γεώργιο στην Έμπαρο<sup>140</sup>.

Παράλληλα, ο τύπος με τον προσηλωμένο σταυρό και μάλιστα στην ανεπτυγμένη του μορφή, με τη Θεοτόκο, τον Ιωάννη, τους στρατιώτες και τους θρηνούντες αγγέλους, συνδέεται εικονογραφικά με το πρώτιστο γεγονός του Θείου Πάθους, τη Σταύρωση. Είναι δηλαδή προεικόνισή της και κυρίως προετοιμασία του πιστού που παρακολουθεί το Θείο Δράμα να κορυφώνεται σε ένταση και περιεχόμενο. Αυτή η άμεση σχέση Ελκομένου και Σταύρωσης γίνεται εμφανής στη λειψανοθήκη του Esztergom, καθώς η τελευταία παραλείπεται και καλύπτεται νοηματικά από τον Ελκόμενο. Στην απλοποιημένη παραλλαγή του τύπου όπως την είδαμε στη Ζωοδόχο Πηγή (εικ. 18) και στην Αγία Παρασκευή στο Γεράκι, η έκφραση και η στάση του

136. Millet, *Recherches*, σ. 381-385.

137. Αναφέρουμε για παράδειγμα το μνηολόγιο του Σινά «ὁ (ἐλκόμε)νος ἐν τῷ σταυρῷ», την εικόνα της Κύπρου «ἐλκόμενος [ἐ]πὶ στ(αυ)ροῦ», το Monreale «Jesus Christus ductus ad crucis passionem», τη Λειψανοθήκη του Esztergom «ἐλκόμενος ἐπὶ στ(αυ)ρο(ῦ)», την Όμορφη Εκκλησιά «ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ», τον Άγιο Γεώργιο Αρτού «ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ».

138. S. Dufrenne, «L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle», *Symposium de Sopotani 1965*, Beograd 1967, σ. 42-49, D. Mouriki, «Stylistic trends in monu-

mental painting of Greece at the beginning of the XIV century», *L'art Byzantin au début du XIVème siècle, Symposium de Gračanica 1973*, Βελιγράδι 1978, σ. 55-84.

139. Αναφέρουμε για παράδειγμα το Χιλανδάρι, όπου εκτός από τον Ελκόμενο, ιστορείται η Προετοιμασία του σταυρού και η Ανάβαση στον σταυρό (Millet, *Athos*, ό.π., πίν. 72. 1), ενώ η δεύτερη σκηνή περιλαμβάνεται στον Χριστό Βεροίας (Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 27), και αργότερα στις μονές της Λαύρας και Κουτλουμουσιού (Millet, *Athos*, ό.π., πίν. 72. 1, 128. 1 και 162. 1, αντίστοιχα).

140. Πελεκανίδης, *Καλλιέργης*, πίν. 27.

Χριστού μπροστά από τον σταυρό και η παρουσία του Ιωάννη δημιουργούν την ίδια εντύπωση.

Από τα παραπάνω συνάγεται ότι ο εικονογραφικός τύπος με την Προσήλωση του σταυρού αποτελεί σύλληψη με ιδιαίτερη νοηματική φόρτιση. Δηλώνει αποδεδειγμένα τις εικονογραφικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών του 11ου και 12ου αιώνα, καθώς με το σύνθετο εικονογραφικό σχήμα του επιτυγχάνονται υπαινιγμοί και αναφορές στα αμέσως επόμενα επεισόδια. Παράλληλα, οι εικονογραφικές, συμβολικές και θεολογικές συσχετίσεις με τη σταυρική θυσία και το Πάθος, προσδίδουν στη σύνθεση χαρακτηρισά δραματικό.

Μετά από τις παραπάνω παρατηρήσεις μπορούμε να καταλήξουμε στα εξής: Μελετώντας τα κείμενα που περιγράφουν το επεισόδιο παράλληλα με τις σωζόμενες παραστάσεις, διαπιστώνουμε ανακολουθία, που αφορά στον τίτλο της σκηνής *Ελκόμενος επί σταυρού*. Εκτός από το ποίημα του μοναχού Κοσμά, η μετοχή *Ελκόμενος* δεν επαναλαμβάνεται στις υπόλοιπες γνωστές πηγές. Αυτή η έλλειψη συγκεκριμένου τίτλου ή διατύπωσης γίνεται εμφανής στους πρώτους βυζαντινούς χρόνους και στην τέχνη, όπου οι καλλιτέχνες δεν συνοδεύουν τη σκηνή με κάποια επιγραφή (Άγιος Απολλινάριος, Santa Maria Antiqua κ.λπ.). Την ίδια δυσκολία ίσως αντιμετώπισε και ο ζωγράφος του Elmalı, ο οποίος προτίμησε να προσθέσει την περικοπή από το Ευαγγέλιο του Μάρκου. Άλλοι καλλιτέχνες στην Καππαδοκία αρκέστηκαν στα ονόματα των κυρίων προσώπων που συμμετέχουν. Ωστόσο, φαίνεται ότι το επεισόδιο ήταν εύκολα αναγνωρίσιμο στους πιστούς και η επιγραφή δεν ήταν απαραίτητη. Η δημιουργία του νέου εικονογραφικού τύπου (2) κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, που παρουσιάζει μεγάλη ομοιότητα με την Ανάβαση στον σταυρό, υποχρέωσε τους καλλιτέχνες να προσθέσουν επιγραφή που να διακρίνει και να ταυτίζει το επεισόδιο. Στις παραστάσεις με αυτόν τον τύπο είναι χαρακτηριστική η σταθερή επανάληψη του τίτλου *Ελκόμενος επί σταυρού*, σε αντίθεση με τις προηγούμενες ή σύγχρονες που ακολουθούν άλλα σχήματα. Η εισαγωγή ενός νέου εικονογραφικού στοιχείου, του σχοινοῦ, οδήγησε στην εύρεση του σχετικού τίτλου. Πράγματι, ο Χριστός εικονίζεται να έλκεται από τον στρατιώτη που κρατεί το σχοινί, στον Γολγοθά. Εξαιρετικά σπάνια, αντί του *Ελκόμενος* χρησιμοποιείται το *Ερχόμενος*, όπως στον Άγιο Νικόλαο στο Prilep. Επομένως η χρήση και καθιέρωση της επιγραφής *Ελκόμενος επί σταυρού* αποτελεί πιθανόν απόηχο του ποιήματος του Κοσμά, αλλά κυρίως αποτελεί δημιουργία των ίδιων των καλλιτεχνών.

Αν και οι δύο βασικοί εικονογραφικοί τύποι ο πρώτος με την Πορεία και ο δεύτερος με την Προσήλωση του σταυρού διαφέρουν σε δομή, οργάνωση και νοηματικό περιεχόμενο, πολλά εικονογραφικά στοιχεία είναι κοινά. Αναφέρουμε για παράδειγμα το σχοινί δεμένο στον λαιμό και τα χέρια του Κυρίου, τον στρατιώτη που τον έλκει, τους ομίλους των Ρωμαίων στρατιωτικών και των Ιουδαίων, τη Θεοτόκο και τον Ιωάννη. Αντίθετα, ορισμένα πρόσωπα καταργούνται αναγκαστικά λόγω της συγκεκριμένης δομής κάθε τύπου, όπως ο Σίμων που εμφανίζεται μόνο στην παραλλαγή 1α, οι υπηρέτες που καρφώνουν τον σταυρό και ο ηλικιωμένος Εβραίος που απεικονίζονται μόνο στον δεύτερο τύπο 2 κ.ο.κ.

Εξετάζοντας διαχρονικά το σύνολο των παραστάσεων διαπιστώνουμε ότι ο πρώτος τύπος (1) με την Πορεία προς τον Γολγοθά εμφανίζεται ήδη από την παλαιохριστιανική εποχή και μάλιστα όχι μόνο στη μνημειακή ζωγραφική, όπως ο Άγιος Απολλινάριος, αλλά επίσης στις πόρτες της Santa Sabina, στη σαρκοφάγο του Λατερανού και αλλού, δηλαδή σε ποικίλα έργα τέχνης. Κατά την περίοδο αυτή συχνή είναι η πρώτη παραλλαγή με τον Σίμωνα να φέρει τον σταυρό (1α), ενώ αυτή με τον Χριστό να φέρει το σταυρό (1β) εμφανίζεται μόνο σε μία περίπτωση στις πλάκες του Λονδίνου.

Ο εικονογραφικός τύπος με την πορεία εξακολουθεί να χρησιμοποιείται όταν τον 10ο αιώνα στην Καππαδοκία εμφανίζεται η τρίτη παραλλαγή (1γ) με τον Χριστό να σύρεται στο μαρτύριο χωρίς τον Σίμωνα και τον σταυρό. Η παραλλαγή αυτή πιο ακαδημαϊκή και λιτή από τις προηγούμενες, με έντονες κλασικές καταβολές, εμφανίζεται στο περίφημο σπουδιτικό χειρόγραφο *Par. Gr. 74*, και επανέρχεται στην παλαιολόγεια ζωγραφική, ιδιαίτερα στο πρώτο μισό του 14ου αιώνα, και μάλιστα σε έργα που οφείλονται σε ζωγράφους υψηλής καλλιτεχνικής παιδείας, όπως ο Άγιος Νικόλαος ο Ορφανός, το Πρωτάτο, το τετράπτυχο του Σινά (εικ. 9).

Ο εικονογραφικός τύπος με την πορεία (1) δεν εγκαταλείφθηκε ποτέ, αλλά συνυπάρχει κατά τον 12ο και 13ο αιώνα, με τον δεύτερο (2) που επικρατεί το διάστημα αυτό. Ιδιαίτερα η παραλλαγή με τον Σίμωνα (1α) απαντά σε όλες τις φάσεις της βυζαντινής ζωγραφικής και εμπλουτίζεται διαρκώς με νέα πρόσωπα ή άλλες γραφικές λεπτομέρειες, που τονίζουν τη σταυρική θυσία. Κυριαρχεί στα περισσότερα παραδείγματα από την παλαιολόγεια τέχνη, όπως αυτή εκφράζεται κυρίως στα μνημεία της ευρύτερης περιοχής της Μακεδονίας. Στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο αρκετά

συχνά απαντά στη μνημειακή ζωγραφική της Κρήτης, όπου την εποχή αυτή αρχίζει να δημιουργείται ένα νέο καλλιτεχνικό κέντρο.

Αντίθετα, η παραλλαγή με τον Χριστό να φέρει τον σταυρό (1γ) είναι σπανιότερη, αν και είναι γνωστή από την παλαιοχριστιανική τέχνη. Συχνότερη σε όλο τον 14ο αιώνα, παραμένει λιτή και ολιγοπρόσωπη με εξαίρεση την παράσταση στην Curtea de Argeș, καθώς στην παραλλαγή αυτή το Πάθος τονίζεται πολύ περισσότερο, αφού το σύμβολο του μαρτυρίου φέρεται από τον ίδιο τον Κύριο. Ίσως για τον λόγο αυτό οι καλλιτέχνες παρέμειναν στα βασικά εικονογραφικά στοιχεία της σύνθεσης, δηλαδή στις ομάδες των Εβραίων και των στρατιωτικών, που σύρουν τον Χριστό με τον σταυρό στον Γολγοθά.

Ωστόσο, κατά τη μεσοβυζαντινή περίοδο, εποχή καλλιτεχνικών ζυμώσεων και αναζητήσεων, περιορίστηκε η απεικόνιση της πορείας και ένας δεύτερος τύπος δημιουργείται, αυτός με την Προσήλωση του σταυρού (2). Από τον 11ο αιώνα έως τον 13ο κυριαρχεί και απαντά στα σημαντικά έργα της εποχής, που προέρχονται από το περιβάλλον της Πρωτεύουσας, όπως το δίπτυχο του Χιλανδαρίου, η εικόνα της Κύπρου (εικ. 14), η εικόνα-μηνολόγιο του Σινά, η επένδυση της Σιέννα και η λειψανοθήκη του Esztergom. Ο τύπος αυτός επιβιώνει έως τον 15ο αιώνα, αλλά κατά τους όψιμους χρόνους απαντά συνήθως σε μνημεία επαρχιακά, κυρίως στην περιοχή της Λακωνίας. Η Προσήλωση του σταυρού αποτελεί τύπο μεταβατικό, στον οποίο συμφύρονται δευτερεύοντα γεγονότα, πολύ κοντά χρονικά με τον Ελκόμενο και τη Σταύρωση. Τα επεισόδια αυτά, καθώς δεν έχουν ακόμα αποκρυσταλλωθεί εικονογραφικά, ενσωματώνονται στην οικεία παράσταση του Χριστού Ελκόμενου, αυτονομούνται και απεικονίζονται πλέον μεμονωμένα.

Η διαχρονική και συγκριτική μελέτη των δύο τύπων δείχνει ότι οι δύο παραλλαγές με τον Σίμωνα τον Κυρηναίο (1α) και τον Χριστό να φέρει τον σταυρό (1γ) είναι οι μόνες που ακολουθούν πιστά τις περιγραφές του επεισοδίου, γι' αυτό και εμφανίζονται από τα παλαιοχριστιανικά χρόνια. Αντίθετα, η παραλλαγή με τον Χριστό μόνο (1β) και ο τύπος με την Προσήλωση του σταυρού εμφανίζονται αρκετά αργότερα, στα μεσοβυζαντινά χρόνια, καθώς προκύπτουν μέσα από καλλιτεχνικές ζυμώσεις και διεργασίες.

Και στους δύο τύπους εισάγονται εικονογραφικά στοιχεία ή δευτερεύοντα επεισόδια από προηγούμενες ή επόμενες χρονικά σκηνές, όπως ο Μάλχος, ο υπηρέτης με τον σταυρό, οι άγγελοι που θρηνούν, ο ήλιος και η σελήνη κ.ά. Οι λεπτομέρειες αυτές προσδίδουν ζωντάνια και δραματικότητα, εμπλουτίζουν και διανθίζουν τη σύνθεση με νέα στοιχεία. Παράλληλα, φανερώνουν την άμεση σχέση που έχουν μεταξύ τους οι σκηνές που ανήκουν στον κύκλο του Πάθους.

Με εξαίρεση τις πρώιμες παραστάσεις που εικονογραφικά μένουν κοντά στις περιγραφές των ευαγγελιστών, από τον 12ο αιώνα και εξής οι ζωγράφοι εμπνέονται επίσης από άλλα λειτουργικά κείμενα ή από τα Απόκρυφα Ευαγγέλια. Αλλά και οι ίδιοι επινοούν και καθιερώνουν ορισμένα εικονογραφικά στοιχεία, τα οποία δεν αναφέρονται στις γνωστές πηγές, όπως η μορφή του στρατιώτη που κρατεί το σχοινί και αναδεικνύεται σε μία από τις σημαντικότερες μορφές της σύνθεσης. Το ίδιο ισχύει και για τη μορφή του Ιουδαίου που δείχνει τον σταυρό στον δεύτερο τύπο (2). Η διαπίστωση αυτή φανερώνει τη δημιουργικότητα των βυζαντινών καλλιτεχνών και υπαινίσσεται τη δυνατότητα που είχαν να «αυτοσχεδιάζουν» σε σκηνές περισσότερο αφηγηματικές, παρά συμβολικές ή δογματικές.

*Αθήνα 1996*

## ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΟΣ ΚΑΙ ΤΥΠΟΛΟΓΙΚΟΣ ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Δίπτυχο Λονδίνου	4ος αι.	1γ
Σαρκοφάγος Λατερανού 171	340	1α
Πόρτες Santa Sabina	5ος αι.	1α
Άγιος Απολλινάριος ο Νέος	6ος αι.	1α
Κώδικας Cambridge	6ος αι.	1β
Santa Maria Antiqua	7ος αι.	1α
Άγιος Ιωάννης Πρόδρομος, Cavuşin	7ος αι.	1α
Cavuşin	10ος αι.	1β
Tokali I	913-920	1α
Kiliclar	900-950	1α
Τετραευάγγελο Laur. VI 23	περ. 1100	1α
Par. Gr. 74	11ος αι.	1γ
Elmali	11ος αι.	1β
Εικόνα - λειψανοθήκη Ermitage	11ος αι.	1α
Tcareqle	μέσα 11ου αι.	1α
Εικόνα Θεοτόκου και παθών, Σινά	1050-1100	1α
Coislin 239	τ. 11ου αι.	1α
Επικάλυψη Σιέννας	τ. 11ου-αρ. 12ου αι.	2
Ναός Χριστού στα Πλεμεριανά	περ. 1150	1α
Monreale	1175	2
Άγιος Μάρκος, Βενετία	1180-1190	1α
Λειψανοθήκη Esztergom	περ. 1190	2
Άγιος Νεόφυτος, Κύπρος	1196	1α
Κώδ. 93, Αθήνα	τέλη 12ου αι.	1α
Εικόνα - μνηολόγιο Σινά	τέλη 12ου αι.	2
Λένινγκραντ 105	13ος αι.	1α
Ευαγγέλιο Ιβήρων 5	13ος αι.	2
Εικόνα Κύπρου	περ. 1200	2
Άγιος Σώζων, Γεράκι	περ. 1200	2
Χειρόγραφο 196, Μόσχα	περ. 1200	1α
Χριστός Σωτήρας, Μέγαρο	περ. 1200	1α
Μονή Ζωοδόχου Πηγής Σάμαρι, Μεσσηνία	τ. 12ου-αρ. 13ου αι.	1α
Μητρόπολη, Βέροια	τ. 12ου-αρ. 13ου αι.	1α
Τετραευάγγελο Berol qu. 66	13ος αι.	1α
Παναγία Αγίτρια, Μάνη	13ος αι.	2
Bojana	1259	1α
Άγιοι Θεόδωροι Καφιόνας, Μάνη	1264-70	2
Άγιοι Ανδρέας και Γεώργιος Περμεγγιάνικα, Κύθηρα (νάρθηκας)	1275-1300	1α, 2
Άγιος Νικόλαος Βαρικού, Γεράκι	1280-1300	2
Όμορφη Εκκλησιά, Αίγινα	1282	2
Άγιος Δημήτριος Κροκεών, Μάνη	1286	2
Παναγία Παρηγορήτισσα, Άρτα	1190	1γ
Χρυσοαφίτισσα, Λακωνία	1292	2
Άγιος Κλήμης, Αχρίδα	1295	1α
Άγιος Αχίλλειος, Arilje	1296	1α
Άγιος Νικόλαος, Prilep	1298	1α
Άγιος Νικόλαος Μολιγκάτες, Κύθηρα	τ. 13ου αι.	2

Άγιος Νικόλαος, Γεράκι	τ. 13ου αι.	2
Άγιος Βλάσιος και Παναγία, Φριλιγγιάνικα, Κύθηρα	τ. 13ου αι.	1α
Δίπτυχο Χιλανδαρίου	τ. 13ου-αρχές 14ου αι.	2
Cod. Add. 370006	περ. 1300	2
Άγιος Ιωάννης Χρυσόστομος, Γεράκι	περ. 1300	2
Πρωτάτο	περ. 1300	1β
Ivanopo	αρχές 14ου αι.	1α
Άγιος Γεώργιος, Βέροια	14ος αι.	1α
Σταυροθήκη Βησσαριωνος	14ος αι. (1318-1340)	1β
Χιλανδάρι	14ος αι.	1α
Ναός Χριστού Μεσκλά, Κρήτη	1303	2
Ναός Παναγίας Σπηλιές, Εύβοια	1311	1α
Ναός Χριστού, Βέροια	1315	1α
Άγιος Γεώργιος, Staro Nagoričino	1316-17	1α
Άγιος Νικόλαος Ορφανός	1310-20	1β
Άγιος Νικόλαος, Curtea de Arges	1300-1330	1γ
Σέρβικο ψαλτήρι	1300-1350	1β
Άγιος Νικόλαος Ροδιάς, Άρτα	1300-1350	1α
Ναός Χριστού Ποταμιές, Κρήτη	1300-1350	2
Αγία Παρασκευή, Κρήτη	1300-1350	1α
Παναγία Γκουβερνιώτισσα, Κρήτη	1300-1350	1γ
Dona Camenica	1323-1330	1β
Άγιος Νικόλαος Μάζα, Κρήτη	1325-1326	1α
Προφήτης Ηλίας Τραχινιακός, Κρήτη	1328-1329	1α
Gračanica	1335-1350	2
Dečani	1335-1350	1α, 1γ
Άγιοι Απόστολοι Ρεέ	1325-1350	1α
Lesnovo	1349	1α
Zemen	1354	1α
Mateić	1335-60	1α
Αγία Σοφία, Μυστράς	1350-65	1γ
Περίβλεπτος, Μυστράς	1360-70	1γ
Τετράπτυχο Σινά	1350-1400	1β
Berende	1350-1400	1β
Εικόνα Σταύρωσης Σινά	1400-1350	1α
Ευαγγέλιο Ivan-Alexander	1356	1γ
Ταξιάρχες, Καστοριά	1359-60	1α
Αγία Πελαγία, Κρήτη	1360	1α
Εικόνα μονής Βλατάδων	1360-70	1α
Παναγία Ασίνου, Κύπρος	1350-1375	1α
Άγιοι Κωνσταντίνος και Ελένη, Αχρίδα	1370-1400	1γ
Άγιος Αθανάσιος Μουζάκη, Καστοριά	1385	1α
Άγιος Ιωάννης Λαμπαδιστής, Κύπρος	περ. 1400	1α
Άγιος Γεώργιος Αρτού, Κρήτη	1401	2
Ζωοδόχος Πηγή, Γεράκι	1431	2
Ναός Κοίμησης Θεοτόκου, Ζευγοστάσι, Καστοριά	1432	1α
Άγιος Γεώργιος Εμπάρως, Κρήτη	1436-37	1α
Αγία Παρασκευή, Γεράκι	μέσα 15ου αι.	2
Άγιος Κωνσταντίνος Βουτά, Κρήτη	14ος-15ος αι.	1α

*THE WAY TO CAVALRY. THE ICONOGRAPHIC DEVELOPMENT OF THE REPRESENTATION OF CHRIST ELKOMENOS IN BYZANTINE PAINTING*  
(4th cent. - 1453)

Christ Elkomenos is an episode in the Passion cycle depicting the Lord's progress from Jerusalem to Golgotha (Calvary), after his Trial and the Washing of Hands by Pontius Pilate. Although several scholars, among them G. Millet and V. Kotta, have studied the iconography of the representation, important problems remain unresolved, since the texts, such as the four Gospels, the Apocrypha, the Triodio and the Hermeneia by Dionysios, differ in their descriptions of the event. In the known representations from the Early Christian period until 1453, two basic iconographic types can be distinguished: 1. The route to Golgotha, with three variants: 1a. Christ is led to Golgotha by soldiers, while Simon of Cyrene carries the Cross. 1b. Christ is led to Golgotha without the Cross and Simon. 1c. Christ is led to Golgotha and carries the Cross. 2. The nailing of the Cross, which is the end of the route to Golgotha at the moment the servants set up the Cross. In the first variant (1a), known from the Early Christian period on the Lateran sarcophagus, the doors of Santa Sabina (fig. 1) and Sant'Apollinare Nuovo, Simon goes ahead with the Cross, while Christ walks behind freely in the midst of Jews and soldiers. Later, at Kiliclar in Cappadocia, a Roman centurion drags the Lord from the rope round his neck. In Macedonian monuments Jesus is portrayed with his hands bound. Jews and Roman soldiers are in the rear. Frequently in Palaeologan representations the Theotokos with the Virgins and John participate in the procession, while more rarely some secondary figures are included, such as servants with the instruments of the Passion, young musicians or Pilate with his retinue (fig. 3,6). These figures enliven the scene and heighten its dramatic impact. This variant follows the descriptions in the synoptic gospels and is the one most frequently encountered in Byzantine painting.

The earliest known examples of the second variation (1b) occur in Cappadocia, where the Lord holds a furled scroll and blesses, as for example at Elmali (fig. 8). On the contrary, in Palaeologan compositions (fig. 9, 10), as in the Protaton and Saint Nikolaos Orphanos, Christ, tied with rope round the neck and hands, is led by a soldier. This version, which appears sporadically, usually remains few-figured. The absence of the Cross and the austerity of the

representation express a more symbolic artistic tendency, alluding to the Passion without presenting it directly.

The third variation of the first type (1c), also known from the 4th century on ivory plaques in London, is based on the narration in St John. It is encountered later in the miniatures of Par. Gr. 74, and sporadically in some 14th-century monuments, such as Dečani, Saint Sophia and the Peribleptos at Mystras (fig. 12), and Saint Nikolaos at Curtea de Arges. Here Christ, burdened with the Cross, is led to Calvary by soldiers and Jews. This variation, which was also adopted by Cretan painters (fig. 13), although tending towards simplicity, has a markedly dramatic character since it depicts the Passion overtly.

According to the basic iconographic scheme of the second, type (2), the Cross already fixed in the ground occupies the centre of the composition; below the horizontal bar stand Christ with bound hands, the soldier holding the rope, Jews and more rarely the Virgin with John, as in the icon on Cyprus (fig. 14). Occasionally servants nail the Cross on the ground, as in the miniature in the codex Iviron 5 (fig. 15). This type, which illustrates the end of the dramatic progress and the arrival of the procession at Golgotha, appeared in the 12th century and dominated the iconography of the episode throughout the 13th. In very rare instances it occurs in late provincial monumental ensembles, mainly at Geraki, such as the Zoodochos Pigi church (fig. 18). The presence of this iconographic type in monuments reflecting the art of Constantinople, for example Monreale, even though the type with the course was already known and crystallized, presaged the iconographic evolution and elaboration of the Passion cycle experienced during the 14th and 15th centuries. Under the title *Ελκόμενος επί σταυρού*, on which artists insisted in all the representations of this type (2), they combined several secondary episodes, such as the Way to Calvary, the Preparation of the Cross and the Ascent to the Cross, which were later depicted in as independent subjects.

Christ Elkomenos, principal episode in the Passion cycle, enjoyed significant iconographic development in Byzantine painting. Inspired by many texts simultaneously, the painters created a host of versions that express the artistic, spiritual and doctrinal inquiries and concepts of each period.