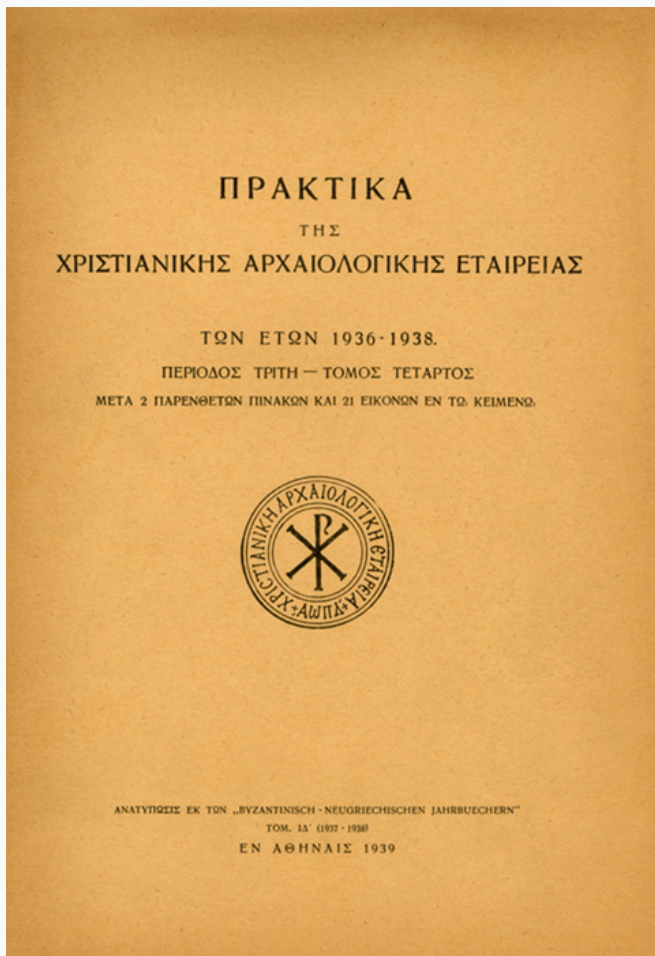


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 4 (1939)

Δελτίον ΧΑΕ 4 (1936-1938), Περίοδος Γ'



Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως του Ελκομένου (Χριστού) εν τη χριστιανική τέχνη

Βενετία Α. ΚΩΤΤΑ

doi: [10.12681/dchae.1412](https://doi.org/10.12681/dchae.1412)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΚΩΤΤΑ Β. Α. (2013). Η εξέλιξις της εικονογραφικής παραστάσεως του Ελκομένου (Χριστού) εν τη χριστιανική τέχνη. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 4, 5-27. <https://doi.org/10.12681/dchae.1412>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Η εξέλιξις της εικονογραφικῆς παραστάσεως του
Ελκομένου (Χριστού) εν τη χριστιανικῇ τέχνῃ

Βενετία ΚΩΤΤΑ

Δελτίον ΧΑΕ 4 (1936-1938), Περίοδος Γ' • Σελ. 5 - 27

ΑΘΗΝΑ 1939

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ

Ἑπὶ

ΒΕΝΕΤΙΑΣ Λ. ΚΩΤΤΑ.

Ἡ ἘΞΕΛΙΞΙΣ ΤΗΣ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΣ ΤΟΥ ἘΛΚΟΜΕΝΟΥ (ΧΡΙΣΤΟΥ) ΕΝ Τῇ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚῇ ΤΕΧΝῇ,

Ἐν τῇ ἀνατολικῇ χριστιανικῇ τέχνῃ παρατηρεῖται ποιά τις κατά-
χρησις περὶ τὴν χρησιμοποίησιν τοῦ τίτλου «Ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ». Ὁ τίτλος οὗτος δίδεται—ὄχι μόνον ὑπὸ τῶν μελετητῶν, ἀλλὰ καὶ ὑπὸ παλαιῶν ζωγράφων—ἀκόμη καὶ εἰς παραστάσεις, αἱ ὁποῖαι ἀνήκουσιν εἰς τὸ θέμα τῆς *Εἰς τὸν σταυρὸν ἀναβάσεως* ἢ καθ-
λώσεως· ἀποτελοῦσιν αἱ παραστάσεις αὗται τὸ τελευταῖον πρὸ
τῆς σταυρώσεως ἐπεισόδιον καὶ μεσολαβοῦσι μεταξὺ ταύτης καὶ τῆς κυ-
ριῶς σκηνῆς τοῦ Ἐλκομένου. Οἱ Δυτικοί, τὰ δευτερεύοντα ταῦτα μο-
τίβια συγκαταλέγουσιν εἰς τὸ θέμα τῆς λεγομένης *Mise en croix*
καὶ διακρίνουσιν ἀπ' ἐκείνων, τὰ ὁποῖα—ἀποτελοῦντα τὸ κυριῶς θέμα
τοῦ Ἐλκομένου—εἰκονίζουσιν ἀκριβῶς τὴν στιγμήν, καθ' ἣν ὁ Χριστὸς
σύρεται πρὸς τὸν Γολγοθᾶν.

Ἡ συστηματικὴ κατάταξις τῶν παραστάσεων, αἵτινες ἀνήκουσιν
εἰς τὴν στιγμήν τῆς *Εἰς τὸν σταυρὸν ἀναβάσεως*, δίδει
τρία διάφορα ἐπεισόδια, ἀνταποκρινόμενα εἰς τρεῖς διαφόρους στιγμὰς
ἐν τῇ ἀνατολικῇ χριστιανικῇ τέχνῃ: πρῶτον, τὴν στιγμήν, καθ' ἣν βλέ-
πομεν τὸ Χριστὸν ἀναμένοντα, μὲ δεδεμένας τὰς χεῖρας, παρὰ τὸν σταυ-
ρόν, ἐν ᾧ οἱ Ἰουδαῖοι καρφώνουσι τὸ ὄργανον τοῦ μαρτυρίου εἰς τὴν
γῆν· εἰς τὴν κατηγορίαν αὐτὴν ἀνήκει τοιχογραφία τοῦ ἸΔ' αἰῶνος
τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Βατοπεδίου¹, τοιχογραφία ἐπίσης τοῦ ἸΔ'
αἰῶνος τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Χίλανδαρίου² (εἰκ. 1), μικρογραφία τοῦ
ὑπ' ἀριθμ. 5 κώδικος τῆς μονῆς Ἰβήρων, ἸΓ' αἰῶνος. Κατὰ τὴν τελευ-
ταίαν ταύτην εἰκονίζεται καὶ ἀντικείμενον, τὸ ὁποῖον προσδίδει μεγάλην

1) *Gabriel Millet*, *Monuments de l'Athos* (Paris 1925, 2 albums), pl. 92, fig. 1.

2) Ἐνταῦθα βλέπομεν μάλιστα λεπτομέρειαν ἐλλείπουσαν συνήθως εἰς παρο-
μοίας παραστάσεις: τὸν Χριστὸν ἀποστρέφοντα παραστατικώτατα τὸ πρόσωπον,
ὅπως μὴ πίῃ ἀπὸ τὸ προσφερόμενον ὑπὸ στρατιώτου δοχεῖον.

δραματικότητα εἰς τὴν παράστασιν: ἦτοι ἡ κλίμαξ, διὰ τῆς ὁποίας μέλλει νὰ ἀνέλθῃ ὁ Χριστὸς εἰς τὸ μαρτύριον ¹.

Δεύτερον, τὴν στιγμήν, ἡ ὁποία ἀπεικονίζει ὄχι πλέον τὸ ἐπεισόδιον τῆς στηρίξεως τοῦ σταυροῦ, ἀλλὰ τὸ ἐπεισόδιον κατὰ



Εἰκ. 1.—'Ἡ στηρίξις τοῦ σταυροῦ
Τοιχογραφία καθολικοῦ μονῆς Χιλανδαρίου.
(Album G. Millet—archives photographiques
Παρισίων A. 3327).

μίαν ἔτι στιγμήν προκεχωρημένον, μεσολαβοῦν μεταξὺ τῆς στηρίξεως καὶ τῆς ἀναβάσεως, διότι ὁ σταυρὸς παρουσιάζεται πλέον ἔτοιμος, ἐπ' αὐτοῦ μάλιστα εὐρίσκεται στηριγμένη καὶ ἡ κλίμαξ, στρατιώτης δέ, ἀριστερᾶ τοῦ σταυροῦ, δεικνύων ταύτην εἰς τὸν Χριστὸν διατάσσει « ἀνάβηθι! ». Εἰς τὴν κατηγορίαν αὐτὴν ἀνήκει τοιχογραφία τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης, ΙΓ' αἰῶνος, ἐπίσης μωσαϊκὸν τοῦ *Monreale* ², ΙΒ' αἰῶνος, ἐνθα εἰκονίζεται τὸ σφηνώμα τοῦ σταυροῦ, μετὰ τὴν στήριξιν αὐτοῦ, πρὸ τῶν ὀμμάτων τοῦ μέλλοντος νὰ ἀνέλθῃ εἰς αὐτὸν Χριστοῦ. Κατὰ τοιχογραφίαν τοῦ Ταξιάρχου Καστορίας (1439) εἰκονίζεται σκηνή, εἰς ἣν, στρατιώτης ἰστάμενος ἐπὶ τῆς κλίμακος, ἔλκει τὸν Χριστὸν πρὸς τὸν σταυρόν. Καταχρηστικῶς πῶς ὅμως, — τὸν δὲ λόγον τῆς

καταχρήσεως θὰ ἐξηγήσωμεν κατωτέρω — καὶ αἱ τρεῖς αὗται παραστάσεις, τῆς Αἰγίνης, τοῦ *Monreale* καὶ τῆς Καστορίας, φέρουσι τὸν τίτλον Ἑ λ κ ὀ μ ε ν ο ς ἐ π ἰ σ τ α υ ρ ο ῦ, ἀντὶ τοῦ κανονικοῦ αὐτῶν τίτλου, ὅστις ὤφειλε νὰ εἶναι Ἡ εἰ ς τ ὸ ν σ τ α υ ρ ὸ ν ἀ ν ά β α σ ἰ ς ³. Τούναντίον εἰς

1) *G. Millet*, Recherches sur l'iconogr. de l'évangile aux 14^e, 15^e et 16^e siècles. Paris 1916, εἰκ. 410.

2) *D. Domenico Benedetto Gravina*, Il duomo di Monreale illustrato et riportato in tavole cromo-litografiche. Palermo 1859, tav. 20.

3) Εἰς τὴν σταυροθήκην τοῦ Gran, ἐν Οὐγγαρίᾳ, ἔχομεν παραπλήσιον θέμα, ἀνευ ὁμως τῆς κλίμακος, μετὰ τὸν τίτλον Ἑ λ κ ὀ μ ε ν ο ς ἐ π ἰ σ τ α υ ρ ο ῦ, ὅπερ ἀναπληροῖ τὸ θέμα τῆς Σταυρώσεως (*Charles Diehl*, Manuel d'art byzantin. Paris 1926, t. II, σελ. 692, εἰκ. 342).

παράστασιν ἀνήκουσαν εἰς τὸ τρίτον ἐπεισόδιον τοῦ Θέματος τῆς Εἰς τὸν σταυρὸν ἀναβάσεως ἢ καθ' ἡλώσεως (καὶ τοῦτο εἶναι τὸ ἐπεισόδιον, καθ' ὃ ὁ Χριστὸς παρίσταται ἀναβαίνων πλέον



Εἰκὼν 2.—Τοιχογραφία "Ὁμορφης Ἐκκλησιᾶς Αἰγίνης, ΙΓ' αἰῶνος.
(Φωτογραφία εὐγενῶς παραχωρηθεῖσα ὑπὸ τοῦ καθηγ. Γ. Σωτηρίου).

διὰ τῆς κλίμακος εἰς τὸν σταυρὸν), ἀναγράφεται εἰς τοιχογραφίαν τοῦ ΙΔ' αἰῶνος τοῦ καθολικοῦ τῆς μονῆς Χιλανδαρίου ὁ πραγματικὸς τίτλος τῆς τελευταίας ταύτης στιγμῆς: Ἡ εἰς τὸν σταυρὸν καθ' ἡλώσις (εἰκ. 3)· ὁ τίτλος ὁμοῦς ἀντιπαραβαλλόμενος πρὸς τὰς παραστάσεις, τὰς ὁποίας ἐμνημονεύσαμεν, ἀπεδόθη ὑπὸ τῶν μελετητῶν εἰς σύγχυσιν τοῦ ζωγράφου. Φρονοῦμεν ἀντιθέτως, ὅτι ὁ τίτλος Ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ, ἐπὶ παραστάσεων, αἰτινες εἰκονίζουσι τὴν Εἰς τὸν σταυρὸν ἀνάβασιν ἢ καθ' ἡλώσιν, ἔπρεπε νὰ θεωρηθῇ μᾶλλον ὡς προελθὼν κατόπιν συγχύσεως τῶν ζωγράφων καὶ οὐχὶ ὁ προμνημονευθεῖς. Ἡ Ἑρμηνεία Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, ὑπὸ τὸν τίτλον ὁ Χριστὸς Ἐλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ, δίδει παράστασιν, ἀνταποκρινομένην πρὸς τὴν στιγμὴν τῆς πορείας εἰς τὸν Γολγοθᾶν, ὄχι ὁμοῦς καὶ πρὸς τὰ δεδομένα τῆς ἀνατολικῆς εἰκονογραφικῆς τέχνης¹. Ἐν τούτοις περιγράφεται τὸ πρῶτον ἐπεισόδιον

¹) «βουνὰ καὶ στρατιῶται πεζοὶ καὶ καβαλλарοὶ σύρνοντες τὸν Χριστόν, καὶ εἰς ἑξ αὐτῶν βασιτῶν φλάμπουρον καὶ ὁ Χριστὸς λιποθυμισμένος καὶ πίπτων εἰς

τῆς Εἰς τὸν σταυρὸν ἀναβάσεως ἢ καθελώσεως κατὰ τὰ ἀκριβῆ δεδομένα τῆς εἰκονογραφικῆς τέχνης παρ' ἡμῖν, δηλαδή ὅπως εἶδομεν τοῦτο εἰς τὴν μονὴν Χιλανδαρίου— μὲ τὸν στρατιώτην, ἰστάμενον παρὰ τὸν σταυρὸν καὶ προσφέροντα εἰς τὸν Χριστὸν νὰ πῖη (εἰκ. 1)— οὕτως ὥστε ἡ νομισθεῖσα ὡς ἐπιπόνησις τοῦ ζωγράφου ἐπιγραφὴ ἐπὶ τῆς ἐτέρας τοιχογραφίας τῆς μονῆς Χιλανδαρίου (εἰκ. 3) νὰ εὐρίσκηται δεδικαιολογημένη.

Εἰς τὰ τρία ταῦτα ἐπεισόδια τοῦ Θέματος τῆς Εἰς τὸν σταυρὸν ἀναβάσεως δέον νὰ προστεθῇ καὶ τέταρτον ἐπεισόδιον, καίτοι τοῦτο δύναται μᾶλλον νὰ χαρακτηρισθῇ καὶ ὡς πρῶτον ἐπεισόδιον τοῦ ἀμέσως ἐπομένου Θέματος: τῆς Σταυρώσεως. Τὸ ἐπεισόδιον τοῦτο εἶναι ἐκεῖνο, ὅπερ ἀναπαριστᾷ ἀκριβῶς τὴν στιγμήν, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ Χριστὸς καθελώνεται, καρφώνεται, ἐπὶ τοῦ σταυροῦ. Τῆς στιγμῆς ταύτης διεσώθησαν ὠραιόταται παραστάσεις, προκεχωρημένης ὁμως ἐποχῆς, 15' αἰῶνος, εἰς τὸ Καθολικὸν τῆς μονῆς τῆς Λαύρας καὶ εἰς τὴν μονὴν Κουτλουμουσίου¹. Ὅφειλω ὁμως νὰ σημειώσω ἐν παρόδῳ, ὅτι ἡ τετάρτη αὕτη στιγμή τοῦ Θέματος τῆς Καθελώσεως ἐτιμήθη κυρίως ὑπὸ τῶν Δυτικῶν, ἐθεωρήθη δὲ καὶ ὡς ἐπιπόνησις τούτων. Διότι μέχρι πρό τινος ἐπιστεύετο, κακῶς, ὅτι τῆς παραστάσεως ταύτης δὲν ἀνευρίσκετο τὸ ἀντίστοιχον ἀλλαχοῦ ἐν τῇ φιλολογίᾳ, εἰμὴ εἰς τὸ ἔργον τοῦ *ψευδο - Bonaventure* τὸ ἐπιγραφόμενον «*Les Méditations de la vie du Christ*»², ἔργον εἰς τὸ ὁποῖον, ὡς γνωστόν, ἀπὸ τοῦ 11' αἰῶνος καὶ πέραν ὀφείλονται πλεῖστα ἀνανεώσεις τῆς δυτικῆς εἰκονογραφικῆς τέχνης³. Αἱ εἰκονογραφικαὶ ὁμως λεπτομέρειαι τόσον τῆς παραστάσεως ταύτης, ὅσον καὶ πολλῶν ἄλλων παραστάσεων τοῦ κύκλου τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ ἀνευρίσκονται ἄπασαί, ἀκριβῶς ὅπως διέσωσεν αὐτάς ἡ χριστιανικὴ ἀνατολικὴ τέχνη, ἐν τῷ θρησκευτικῷ δράματι, τῷ ἐπιγραφομένῳ «Χριστὸς Πάσχων», ἐν τῷ ὁποίῳ μετὰ πολλῆς χαρᾶς ἀνεύρομεν τὴν βυζαντινὴν φιλολογικὴν πηγὴν τοσοῦτων θεμάτων⁴, ἀποδιδομένων κακῶς, μέχρι πρό τινος, εἰς ἐπιπόνησιν τῶν ζωγράφων τῆς Δύσεως ἐν τῇ χριστιανικῇ τέχνῃ.

τὴν γῆν, ἀκουμπίζων μὲ τὸ ἓνα χέρι· καὶ ἐπάνωθεν τοῦ Σίμων ὁ Κυρηναῖος, στρογγυλογένης, μιξαιπόλιος, φορῶν κοντὰ ροῦχα, παίρνει τὸν σταυρὸν ἀπὸ τὸν ὠμόν του· καὶ ὀπισθεν αὐτοῦ ἡ Παναγία καὶ ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος καὶ ἄλλαι γυναῖκες θρηνοῦσαι καὶ εἰς στρατιώτης μὲ μίαν ράβδον ἐμποδίζει αὐτούς.» «Εκδοσις Ἁ. Παπαδοπούλου - Κεραμέως, Πετροῦπολις 1909, σελ. 107.

1) G. Millet, Monum. de l'Athos, pl. 128, 1 καὶ 162, 1.

2) Trad. en français par le R. P. Dom le Bannier, Arras 1881, 2 vol. (εἶχε προηγηθῆ μία ἄλλη μετάφρασις ὑπὸ H. de Riancey. Paris 1847).

3) Πρβλ. Emile Mâle: 1) *L'art religieux du XIII s. en France*. Paris 1897. — 2) *L'art religieux de la fin au moyen âge en France*, Paris 1908 — 3) *L'art religieux du XIIe s. en France*, Paris 1922.

4) Vénétia Cottas, *L'influence du drame «Christos Paschon» sur l'art chrétien d'Orient*. Paris 1931 (εἰδικῶς περὶ τοῦ Ἑλκομένου ἐν σελ. 71-72 καὶ 38-42).

Τὰ ἐπεισόδια τῆς εἰς τὸν σταυρὸν ἀναβάσεως διετήρησαν καὶ αἱ σλαβικάι χῶραι. Παρὰ τοῦτο δυνάμεθα νὰ εἴπωμεν, ὅτι οἱ Σλαῦοι, εἰκονίζοντες τὸ θέμα τῆς Εἰς τὸν σταυρὸν ἀναβάσεως, ἢ καθήλωσεως, δίδουσι τὴν προτίμησιν εἰς τὸ τρίτον ἐκ τῶν ἀνωτέρω ἐπεισοδίων, δηλαδή εἰς τὴν στιγμὴν τῆς ἀναβάσεως τοῦ Χριστοῦ ἐπὶ τοῦ σταυροῦ, τὴν ὁποῖαν στιγμὴν εἰκονίζουσι, κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον, καθ' ὃν καὶ ἡμεῖς¹. Τὸ δεύτερον ἐπεισόδιον εἶναι σπάνιον παρ' αὐτοῖς, ὅπως καὶ παρ' ἡμῖν. Ὅσον διὰ τὸ πρῶτον ἐπεισόδιον, δηλαδή τὸ τῆς στηρίξεως τοῦ σταυροῦ, τοῦτο εἰκονίζουσιν οἱ Σλαῦοι ἀραιότερον. Παραλείπουσι δὲ εἰς αὐτὸ συνήθως τὸ πρόσωπον τοῦ Χριστοῦ, δηλαδή τὸ παρ' ἡμῖν καθιερωμένον τραγικὸν πρόσωπον τοῦ παρὰ τὸν σταυρὸν ἱσταμένου Ἐλκομένου Χριστοῦ, ἀναμένοντος καρτερικῶς, ὅπως λήξωσιν αἱ προετοιμασίαι τοῦ μαρτυρίου². Ἐπίσης οἱ Δυτικοί, ἐξαιρέσει μερικῶν σπανίων παραστάσεων, ἃς θὰ ἀναφέρωμεν κατωτέρω, παραλείπουσι τὸ πρόσωπον τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ, τεθλιμμένου καὶ τραγικοῦ, πλησίον τοῦ σταυροῦ, κατὰ τὸ πρῶτον ἐπεισόδιον τοῦ Θέματος, δηλαδή κατὰ τὴν στιγμὴν τῆς στηρίξεως τοῦ σταυροῦ. Τὸ τρίτον δὲ ἐπεισόδιον τοῦ Θέματος, δηλαδή τὸ τῆς Ἀναβάσεως εἰς τὸν σταυρὸν, εἰκονίζουσιν οἱ Δυτικοὶ κατ' ἄλλον τρόπον, ἀνταποκρινόμενον κατὰ γράμμα, τὴν φορὰν ταύτην, πρὸς τὸ κείμενον τῶν *Méditations* τοῦ *ψευδο-Bonaventure*, τὸ ὁποῖον κείμενον, ἐξαιρέτικῶς διὰ τὴν στιγμὴν ταύτην, ἀπέχει κατὰ πολὺ ἐκ τῶν ἡμετέρων πηγῶν, ἐνῶ δι' ὅλας τὰς ἄλλας στιγμὰς τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ ἀντιγράφει πιστῶς αὐτάς, καθόσον³ ἀναβιβάζει τὸν Χριστὸν εἰς τὸν σταυρὸν ὄχι μόνον οἰκειοθελῶς, ἀλλὰ καὶ πρὸ τῶν ὀμμάτων τῆς ἰδίας μητρός⁴. Τὸ πρόσωπον τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ, τὸ ὁποῖον προστίθεται πάντοτε παρ' ἡμῖν, εἰς τὰ δύο πρῶτα ἐπεισόδια τοῦ Θέματος, ὅπερ ἀναλύομεν, ἀνήκει ἀποκλειστικῶς

1) Ὅτε δέ, δημιουργοῦντες οἱ Σλαῦοι ἰδιάζοντα ἀτομικὸν τύπον, εἰκονίζουσι τὸν Χριστὸν ἀναβαίνοντα, οὐχὶ μὲ τὴν ράχιν, ὡς παρ' ἡμῖν, ἀλλὰ πλαγίως, μὲ τὸ σῶμα ἡμιστραμμένον πρὸς τὸν θεατὴν, καὶ πάλιν παριστάνουσιν αὐτὸν συρόμενον, ὡς ἡμεῖς, ὑπὸ τῶν δημίων καὶ οὐχὶ ἀναβαίνοντα οἰκειοθελῶς (πρβλ. τοιχογραφίαν ἐν *Pogánovo* τῆς Βουλγαρίας (*A. Grabar, La peinture religieuse en Bulgarie, Paris 1928, album tabl. LXI, fig. 6*). Ἐπίσης ἐν *Nagorica* καὶ ἀλλαχοῦ. (Millet, *Iconogr. σελ. 389*). Ἀντιθέτως δέ, ὡς ἴσως οἱ Σλαῦοι μιμοῦνται τοὺς Δυτικούς εἰκονίζουσι τὸν Χριστὸν ἀναβαίνοντα, οὐχὶ μὲ τὴν ράχιν καὶ συρόμενον (ὡς ἄκακον ἀρνίον ἀγόμενον τοῦ θύεσθαι) ὑπὸ τῶν δημίων, ἀλλὰ οἰκειοθελῶς μὲ τὰς χεῖρας καὶ τοὺς πόδας, συμφώνως πρὸς τὰς προσθήκας, τὰς ὁποίας ἐπέφερον ἐξαιρετικῶς εἰς τὸ θέμα τῆς Ἀναβάσεως ὁ συγγραφεὺς τῶν *Méditations*. Ἐν τούτοις οὐδέποτε προσθέτουσι καὶ τὸ πρόσωπον τῆς Παρθένου, εἰς τὸ θέμα τοῦτο, ὡς οἱ Δυτικοί.

2) Βλ. τοιχογραφίαν ἐν Ματέικα τῆς Σερβίας (*G. Millet, Recherches sur l'iconogr. de l'évangile, εἰκ. 411*).

3) *Vénétia Cottas*, ἐνθ' ἀνωτέρω, σελ. 39, 68, 69, 70, 71, 82.

4) Βλ. εἰκόνα παλαιᾶς συλλογῆς Artaud de Montor ἐν *G. Millet, ἐνθ' ἀνωτέρω, εἰκ. 415*.

εἰς τὴν ἡμετέραν εἰκονογραφίαν. Ὅφειλε δὲ τὴν ὑπαρξιν αὐτοῦ εἰς τὴν λατρευτικὴν σημασίαν, ἣν ἔλαβεν — ὀλίγον κατ' ὀλίγον — ἡ παράστασις τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ παρ' ἡμῖν, καταλήξασα εἰς τὸν μεμονω-



Εἰκ. 3.—Ἡ εἰς τὸν σταυρὸν ἀνάβασις ἢ καθήλωσις.

Τοιχογραφία καθολικοῦ μονῆς Χιλανδαρίου. (Album G. Millet.—Arch. phot. Παρισίων Α. 3327) Ἐλκόμενον τῆς Μονεμβασίας, εἴτε ὀρθοῦ πρὸ τοῦ σταυροῦ κατὰ τὸ πρότυπον τῆς τοιχογραφίας τοῦ Γερακίου, παντελῶς μόνου καὶ ἄνευ συνοδείας τινός³. Προσεκτικὴ ἔρευνα ἀπέδειξεν, ὅτι καὶ ὁ νεώτερος τύπος τοῦ *Christ de Pitié* ἐν τῇ Δύσει, τὸν ὁποῖον κατέστησε γνωστὸν ὁ κ. *Emile*

μενον τύπον τοῦ λεγομένου καινούριου Ἐλκομένου — κατὰ τὸ πρότυπον τῆς μεταγενεστέρως εἰκόνας τῆς Μονεμβασίας¹ — τύπον ἐφάμιλλον, ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφικὴν καὶ λατρευτικὴν σημασίαν, πρὸς τὸν ἐπίσης Καινούριον τύπον τοῦ *Christ de Pitié* ἐν τῇ Δύσει², εἰς τὸν ὁποῖον θὰ ἀναγκασθῶμεν νὰ ἀφιερῶσωμεν μικρὰν παρέκβασιν.

Ἀφ' ἧς ἡμέρας ἡ λατρεία τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ παρ' ἡμῖν γενικεύεται, ἡ εἰκονογραφίαις τῶν παλαιῶν συνθέσεων ἀπλοποιεῖται σημαντικῶς καὶ τελειωτικῶς περιορίζεται εἰς τὸ ἐλάχιστον, εἰκονίζουσα ἀπλῶς καὶ μόνον τὸ τραγικὸν πρόσωπον τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ. Ἐχομεν πολλὰς φορητὰς εἰκόνας μὲ τὴν παράστασιν τοῦ Χριστοῦ ὡς Ἐλκόμενον, εἴτε μεμονωμένον, ὅπως εἰς τὸν καινούριον Ἐλκόμενον τῆς Μονεμβασίας, εἴτε ὀρθοῦ πρὸ τοῦ σταυροῦ κατὰ τὸ πρότυπον τῆς τοι-

1) Νίκου Ἀ. Βέη (*Bees*), Ὁ Ἐλκόμενος Χριστὸς τῆς Μονεμβασίας ἐν Byz.-Neogr. Jahrbücher, τόμ. Ι' (1933-34) σελ. 246, Πίναξ Γ'. (=Πρακτικὰ τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας, ἔτους 1932, σελ. 80, πίναξ Γ'.)

2) Ὁ παλαιὸς τύπος τοῦ *Christ de Pitié* εἶναι ἐκεῖνος, ὅστις ἀνταποκρίνεται πρὸς τὴν παρ' ἡμῖν παράστασιν τοῦ Χριστοῦ, καθ' ἣν οὗτος εἰκονίζεται ὡς «Ἄκρα Ταπεινῶσις».

3) Βλ. τοιχογραφίαν Ζωοδόχου Πηγῆς Γερακίου, παρὰ *G. Millet*, ἐν 9' ἄνω τέρω, εἰκ. 409.

*Mâle*¹ και ὁ ὁποῖος ἀπαντᾷ μόνον εἰς ὠρισμένα μέρη τῆς Γαλλίας, κατὰ τὸν ΙΔ' και ΙΕ' αἰῶνα, δὲν εἶναι παρὰ ἓν ἀπόσπασμα πληρεστέρων συνθέσεων (εἰκ. 4) ὅπως και παρ' ἡμῖν αὐται ἐνεφάνιζον τὸν Χριστὸν ὄχι ὀρθόν, ἀλλὰ καθήμενον και ἀναμένοντα ἡρέμως, ὅπως λήξωσιν αἱ προετοιμασίαι τοῦ μαρτυρίου. Ὁ νεώτερος οὗτος *Christ de Pitié*, εἰς τὸν ὁποῖον ἐνίοτε δίδεται, κατὰ μαρτυρίαν τοῦ κ. *Mâle*, και ὁ τίτλος τοῦ *Ecce Homo*, λανθασμένως ὅμως, ἀπαντᾷ κατὰ δεκάδας εἰς γλυπτὰ ὠρισμένων περιφερειῶν τῆς Γαλλίας. Πολὺν δικαίως δὲ διὰ τὴν παράστασιν τῶν γλυπτῶν τούτων, ὁ κ. *Mâle* διηρωτᾷ τὸ πόθεν ἢ προέλευσις αὐτῶν; Κατὰ τὴν γνώμην ἡμῶν στενὴ συγγένεια συνδέει τὰς γαλλικὰς ταύτας παραστάσεις πρὸς τὴν ἡμετέραν παράστασιν τοῦ Ἐλκομένου, δι' ὃ και ἐθεωρήσαμεν ἀναγκαῖον νὰ συμπεριλάβωμεν αὐτὰς παροδικῶς εἰς τὴν μελέτην ἡμῶν. Ἐκτὸς τούτου φρονοῦμεν, ὅτι προσεκτικὴ ἐξέτασις τῶν περιφερειῶν τῆς Δύσεως, εἰς ἃς ἐξηπλώθη ἡ παράστασις τοῦ Ἐλκομένου, θὰ μᾶς ἔπειθῃ ἴσως, ὅτι ἡ προέλευσις ταύτης δὲν εἶναι ξένη πρὸς τὴν ἐπίδρασιν, ἣν θὰ ἔχωσιν ὑποστῆ οἱ Φράγκοι, ἀτενίζοντες, παρ' ἡμῖν, τὸ καρτερικῶς τραγικὸν θέαμα τοῦ ἀναμένοντος τὸ μαρτύριον Χριστοῦ, ὡς ἐνεφανίζετο τοῦτο εἰς παραστάσεις ὁμοίας πρὸς τὴν τῆς διασῆμου εἰκόνας τοῦ Ἐλκομένου τῆς Μονεμβασίας.

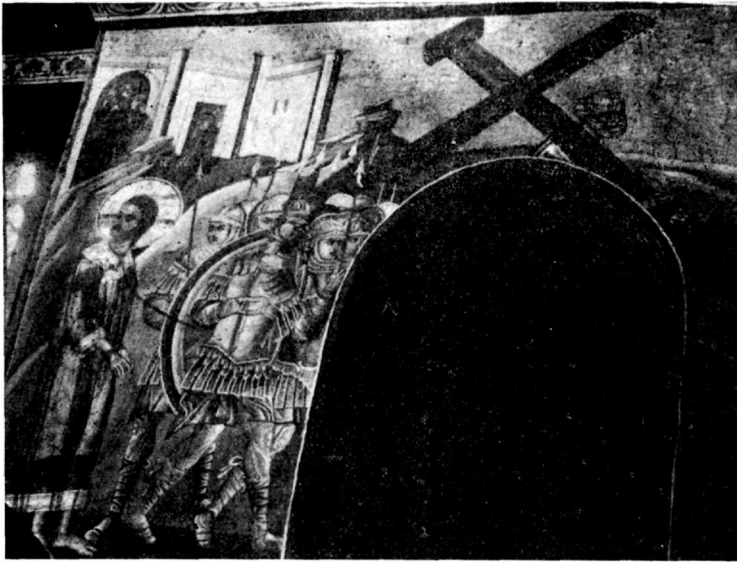


Εἰκ. 4. — Ἡ στήριξις τοῦ σταυροῦ.
(Em. Mâle, *L'art relig. de la fin du moyen âge*, εἰκ. 31).

Συμπέρασμα: Αἱ παραστάσεις, αἱ ὁποῖαι καθ' ἡμᾶς φέρονται ὡς ἀνήκουσαι εἰς τὸ θέμα τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ, δεόν νὰ περιορισθῶσι κατὰ πολὺ. Ἐξ αὐτῶν αἱ παριστάνουσαι τὴν στιγμήν τῆς στηρίξεως τοῦ σταυροῦ, ἢ τῆς ἀναβάσεως τοῦ Χριστοῦ εἰς τὸν σταυρόν, ἢ τῆς καθηλώσεως τοῦ Σωτῆρος ἐπὶ τοῦ σταυροῦ, εἰκονίζουσιν ἐπεισόδια, ἅτινα ἔπονται τῆς στιγμῆς τῆς ἀνόδου εἰς τὸν Γολγοθᾶν, ἥτοι τοῦ κυρίως θέματος τοῦ Ἐλκομένου, ὡς ἔφθασε τοῦτο μέχρις ἡμῶν, και ἐθεωρήσαμεν ὀρθόν νὰ χωρίσωμεν ταύτας, ἵνα μὴ δυσχεράνωμεν τὴν περαιτέρω μελέτην ἡμῶν.

1) *Emile Mâle*, *L'art religieux de la fin du moyen âge*, σελ. 88 κ. ἔξ., εἰκ. 31.

Κατὰ τὰ Συνοπτικά Εὐαγγέλια, Σίμων ὁ Κυρηναῖος αἶρει τὸν σταυρὸν τοῦ Κυρίου· κατὰ τὸν Εὐαγγελιστὴν Ἰωάννην ὁ Χριστὸς φέρει μόνος τὸν σταυρὸν αὐτοῦ. Ἡ Δύσις ἀκολουθεῖ τὸν δεύτερον τύπον: τοῦ Χριστοῦ αἶροντος τὸν σταυρὸν. Ἡ Ἀνατολή ἔδωσε τὴν προτίμησιν εἰς τὸν πρῶτον τύπον: Σίμων ὁ Κυρηναῖος φέρει τὸν σταυρὸν, ὁ Σωτὴρ ἀκολουθεῖ μὲ δεδεμέναις τὰς χεῖρας διὰ σχοινίου συρόμενος ὑπὸ στρατιώτου ἢ στρατιωτῶν (εἰκ. 5). Ἡ παράστασις ἐπιγράφεται ὁ *Ἐλκόμενος ἐπὶ τοῦ σταυροῦ*, εἴτε *Σίμων ὁ Κυρηναῖος*. Ἐχομεν ὠραιότατας παραστά-



Εἰκ. 5.—Ἐλκόμενος ἐπὶ τοῦ σταυροῦ.
Τοιχογραφία καθολικοῦ μονῆς Χιλανδαρίου.
(Album G. Millet,—Arch. phot. Παρισίων A. 3326).

σεις τοῦ Ἐλκομένου ἐν Ἀθῶ¹. Εἰς τὸν Μυστρᾶν, τὸ θέμα τοῦτο εἶναι σύμφωνον πρὸς τὸν τύπον, ὅστις εἶναι σπανιώτερος παρ' ἡμῖν, ἀπαντᾷ δὲ μᾶλλον εἰς τὴν Δύσιν: ὁ Χριστὸς μόνος, μὲ κυρτὸν τὸ σῶμα ὑπὸ τὸ βάρος, φέρει τὸν σταυρὸν καὶ σύρεται ὑφ' ἑνὸς μόνου στρατιώτου, διὰ σχοινίου, δεδεμένου εἰς τὸν λαιμόν. Οὐδεὶς τίτλος². Εἰς τὴν Καππαδοκίαν τὸ θέμα

1) Ἐλκόμενος Χιλανδαρίου, (εἰκ. 5), Βατοπεδίου. Ἐπίσης εἰς τὸ καθολικὸν τῆς Λάυρας, εἰς τὴν μονὴν Κουτλουμουσίου—αἱ δύο τελευταῖαι προκεχωρημένης κάπως ἐποχῆς.

2) Βλ. τοιχογραφίαν ναοῦ Περιβλέπτου ἐν Μυστρᾷ παρὰ G. Millet, Monuments de Mistra, pl. 132,3.

παρουσιάζεται συντετμημένον. Ἄλλοτε μὲν προσδίδεται σημασία εἰς τὸν τρόπον, καθ' ὃν οἱ Ἰουδαῖοι ἔσυρον τὸν Χριστὸν εἰς τὸ μαρτύριον, καὶ εἰκονίζεται ὁ Χριστὸς μόνος ἄνευ τοῦ σταυροῦ καὶ τοῦ Σίμωνος, φέρων τὸ σχοινίον εἰς τὸν λαιμόν, καὶ συρόμενος ὑπὸ στρατιώτου [Elmalé-Kilissé, Tchaouch In] μετὰ τὴν ἐπιγραφὴν: καὶ δῆσαντες αὐτὸν ἀπήγαγον εἰς τὸ σταυρωθῆναι, ἄλλοτε δὲ



Εἰκ. 6.—Ὁ Ἐλκόμενος πρὸς κρίσιν.

Μικρογραφία τοῦ ὑπ' ἀριθμ. qu. 66 Βερολινάου εὐαγγελικοῦ κώδικος.
(Φωτογραφία Ἀρχαιολογικῆς Βιβλιοθήκης Παρισίων (Bibl. Doucet) ἀρ. 5456).

εἰκονίζεται ὁ Σίμων, αἴρων τὸν σταυρὸν καὶ συνοδευόμενος ὑπὸ στρατιώτου ἢ στρατιωτῶν, ἄνευ τοῦ Χριστοῦ, μετὰ τὴν ἐπιγραφὴν Σίμων, ἢ Σίμων ὁ Κυρηναιὸς (*Tcharegle*). Ἐχομεν ὅμως ἐπίσης εἰς τὴν Καππαδοκίαν καὶ τὸν πλήρη τύπον τοῦ θέματος, δηλαδὴ τὸν Χριστὸν βαδίζοντα συνοδείᾳ τοῦ Σίμωνος (ὅστις ἐνταῦθα ἔπεται), τῶν στρατιωτῶν καὶ τῶν Ἰουδαίων, καὶ μάλιστα τὸν τύπον αὐτὸν ἀπαντῶμεν εἰς τὰς παλαιοτέ-

ρας τῶν ἐκκλησιῶν (παλαιὰν *Togale, Qeledjlar*). Εἰς τὰς τελευταίας ὁμως ταύτας παραστάσεις, δὲν παρατηροῦνται εἰσέτι τὰ δραματικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα ἀργότερον εἰσεχώρησαν εἰς τὴν εἰκονογράφειαν τῆς πλήρους παραστάσεως τοῦ Ἐλκομένου, ὡς εἶναι ταῦτα: ὁ ἀκάνθινος στέφανος, ἡ πορφύρα καὶ αἱ δεδεμέναι χεῖρες¹. Ἐνταῦθα κατὰ τὰ ἑλληνιστικὰ πρότυπα, ὁ Χριστὸς φέρει τὸ ἀρχαῖον ἔνδυμα, βαδίζων δὲ ἐλεύθερος ὑψώνει τὴν χεῖρα καὶ ὁμιλεῖ. Εἰς τὰ ἴδια ἑλληνιστικὰ πρότυπα ὀφείλεται ἐπίσης ἡ συντομία τῆς συνθέσεως, περὶ ἣν ἡσυχολήθημεν, ἥτοι ἡ παράλειψις τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἑτέρου ἐκ τῶν κυρίων προσώπων τῆς παραστάσεως. Ἡ παράλειψις αὕτη πηγάζει, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, ἀπὸ τὰ ἀρχαϊκώτερα τῶν προτύπων τούτων, εἰς ἃ αἱ σκηναὶ τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ ἦσαν λιτόταται καὶ κλασσικαί, ὡς βλέπομεν αὐτὰς εἰς τὴν μνημειακὴν τέχνην τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων, ἐπὶ παραδείγματι εἰς χριστιανικὴν σαρκοφάγον, τοῦ Δ' ἢ Ε' αἰῶνος, φυλασσομένην ἐν τῷ μουσεῖῳ τοῦ Λατερανοῦ τῆς Ρώμης². Εἰς ταύτην παρουσιάζονται αἱ σκηναὶ μὲ καταπληκτικὴν συντομίαν. Δεξιᾷ τῆς κεντρικῆς διακοσμητικῆς ζώνης, πρὸς τὰ ἔσω: πρῶτον ὁ Χριστὸς ὀδηγούμενος πρὸς κρίσιν τῆ συνοδείᾳ ἑνὸς μόνου στρατιώτου, καὶ παραπλεύρως ἡ ἀπόνιψις τοῦ Πιλάτου. Ἐξ ἀριστερῶν ἐπίσης πρὸς τὰ ἔσω: πρῶτον, ὁ Χριστὸς μεθ' ἑνὸς μόνου στρατιώτου, ἔτοιμος νὰ ὀδηγηθῆ εἰς τὸ μαρτύριον καὶ παραπλεύρως ὁ Σίμων, μόνος, ὠθούμενος ὑπὸ στρατιώτου καὶ φέρων τὸν σταυρόν. Εἰς ἐκάστην ἐκ τῶν ὡς ἄνω κυρίων παραστάσεων δύο πρόσωπα: τρία, εἰς τὴν σκηνὴν τῆς ἀπονίψεως: περιπλέον, ὁ Χριστὸς εἰκονίζεται συρόμενος πρὸς κρίσιν, κατὰ τρόπον, καθ' ὃν θὰ ἠδύνατο νὰ συρθῆ καὶ εἰς τὸ μαρτύριον. Ἡ ὁμοιομορφία, ἣν παρουσιάζει, ἐν τῇ τέχνῃ τῶν πρώτων χριστιανικῶν χρόνων, ἡ παράστασις τῆς στιγμῆς, καθ' ἣν ὁ Χριστὸς ἔλκεται πρὸς κρίσιν, μετ' ἐκείνης καθ' ἣν ἔλκεται εἰς τὸ μαρτύριον, θὰ μᾶς χρησιμεύσῃ εἰς τὴν ἀνάλυσιν, τὴν ὁποῖαν προτιθέμεθα νὰ κάμωμεν, ἐν σχέσει πρὸς δεύτερον τύπον τῆς παραστάσεως τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ.

Ἡ παράστασις τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ, ἣν ἀποκαλοῦμεν

1) Καὶ αἱ μὲν δεδεμέναι χεῖρες ἀπετέλεσαν ἐφ' ἑξῆς στοιχεῖον ἀπαραίτητον διὰ τὴν εἰκονογράφειαν πάσης συνθέσεως τοῦ Ἐλκομένου πρὸς τὸν Γολγοθᾶν Χριστοῦ. Ἡ πορφύρα ὁμοίως καὶ ἰδίως ὁ ἀκάνθινος στέφανος ἐχρησιμοποιήθησαν κατὰ βούλησιν ὑπὸ τῶν ζωγράφων, θεωρηθέντα ὡς στοιχεῖα ἀπαραίτητα μᾶλλον διὰ τὴν παράστασιν τοῦ μεμονωμένου τύπου τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ, οὐχὶ ὁμοίως πάντοτε καὶ διὰ τὰς πληρεστέρας συνθέσεις. Διὰ τὰ περὶ ὧν ὁ λόγος δραματικὰ ταῦτα στοιχεῖα, τὴν προέλευσιν αὐτῶν καὶ τοὺς δύο δραματικούς τύπους, καθ' οὓς ὁ Χριστὸς ἄλλοτε μὲν φέρει τὸν σταυρόν, ἄλλοτε δὲ ἀκολουθεῖ τὸν Σίμωνα φέροντα τοῦτον ἀντ' αὐτοῦ, ὅρα ἐν τῷ βιβλίῳ ἡμῶν *L'influence du drame* κτλ., τὰς σελίδας 36 - 42, 60 - 65 καὶ 66 - 72.

2) *Annales archéologiques* t. 22 (1862) σελ. 251. Ὁμοίως ἐν *Rohault de Fleury, L'Évangile*. Tours, 1874, t. II. πίν. LXXXV.

τοῦ δευτέρου τύπου συμπεριλαμβάνεται μεταξύ τῶν μικρογραφιῶν τοῦ ὑπ' ἀριθμὸν 66 Βερολιναίου ἑλληνικοῦ εὐαγγελικοῦ κώδικος. Ἐν τῷ ἱστοριμένῳ τούτῳ χειρογράφῳ τοῦ ΙΓ' αἰῶνος, εἰς τὴν εἰκονογράφησιν τοῦ κατὰ Λουκᾶν Εὐαγγελίου, εἰς ἣν θέσιν εἰκονογραφεῖται ἡ μεταμέλεια τοῦ Πέτρου καὶ συγχρόνως μετ' αὐτῆς (Καὶ ἐξελθὼν ἔξω ὁ Πέτρος ἐκλαυσε πικρῶς... Καὶ οἱ ἄνδρες οἱ κρατοῦντες τὸν Ἰησοῦν ἐνέπαιζον αὐτὸν δέροντες καὶ περικαλύψαντες αὐτὸν ἑρράπιζον... Καὶ καθὼς ἔγινεν ἡμέρα συνήχθη τὸ πρεσβυτέριον τοῦ λαοῦ, ἄρχιερεῖς τε καὶ γραμματεῖς καὶ ἀνεβίβα-



Εἰκ. 7.—Ὁ Ἐλκόμενος ἐπὶ τοῦ σταυροῦ.

Μικρογραφία τοῦ ὑπ' ἀριθμ. γμ. 66 Βερολιναίου εὐαγγελικοῦ κώδικος.
(Φωτογρ. Βιβλιοθήκης Doucet, ἀρ. 5441).

σαν αὐτὸν εἰς τὸ συνέδριον...), παραδόξως πως εἰκονίζεται καὶ ἡ σκηνὴ τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ. Μάλιστα δὲ —προφανῶς κατ' ἀρχαϊκόν τι πρότυπον — ἀνευ τῆς συνοδείας τοῦ Σίμωνος (εἰκ. 6). Εἰς τὸ ἐπόμενον δὲ κεφάλαιον, μετὰ πολλὰς σελίδας, καὶ εἰς τὴν θέσιν εἰς ἣν πραγματικῶς ἀναγράφεται ἐν τῷ εὐαγγελικῷ κειμένῳ τοῦ Λουκᾶ ἡ στιγμή τῆς πορείας πρὸς τὸν Γολγοθᾶν (καὶ ἔδεσαν τὸν σταυρὸν διὰ νὰ φέρῃ αὐτὸν ὀπισθεν τοῦ Ἰησοῦ. Ἦκολούθει δὲ αὐτὸν πολὺ πλῆθος τοῦ λαοῦ καὶ γυναικῶν...) εἰκονογραφεῖται ἡ πρὸς τὸν Γολγοθᾶν πορεία, δηλαδὴ ὁ κυρίως τύπος τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ μετὰ τοῦ Σίμωνος, τῶν στρατιωτῶν, τοῦ ὄχλου καὶ τῶν γυναικῶν (αἱ ὁποῖαι ἐνταῦθα προη-

γούνται τοῦ Χριστοῦ, ὁ δὲ Σίμων ἔπεται ὡς εἰς τὴν Καππαδοκίαν) (εἰκ. 7).

Εἰς τὰς προμνημονευθείσας συντετημένους ἢ ἀπλοποιημένους παραστάσεις τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ, εἴτε κατ' ἀπομίμησιν τῶν ἀρχαίων προτύπων ἐκτελοῦνται αὐταί, εἴτε πρὸς ἐξοικονόμησιν χώρου δίδεται εἰς ταύτας ἢ προτίμησις ὑπὸ τῶν ζωγράφων, τὸ θέμα καθίσταται γνωστόν — ὡς εἰς τὴν Καππαδοκίαν — διὰ μιᾶς ἐπιγραφῆς καταλλήλου (καὶ δὴσαντες αὐτὸν ἀπήγαγον εἰς τὸ σταυρωθῆναι). Ἀκόμη καὶ οἱ Σλαῦοι, ὅταν, ἀκολουθοῦντες ἐπίσης ἀρχαϊκὰ πρότυπα, προτιμῶσι καὶ αὐτοὶ τὸν τύπον τοῦ Χριστοῦ Ἐλκομένου ἄνευ τοῦ Σίμωνος, προσθέτουσι τὰς γυναῖκας καθιστῶντες οὕτω γνωστόν καὶ ἀναμφισβήτητον, ὅτι πρόκειται περὶ τῆς στιγμῆς τῆς πορείας πρὸς τὸν Γολγοθᾶν, ὅπως εἰς τοιχογραφίας τοῦ ΙΔ' — ΙΕ' αἰῶνος ἐν Μάτέικα τῆς Σερβίας¹, καὶ ἐν *Berende* τῆς Βουλγαρίας². Εἰς Ματέικαν τῆς Σερβίας, περιέργως πως, ἐπὶ τῆς αὐτῆς συνθέσεως ἔχομεν δύο συνεχόμενας παραστάσεις: κατὰ τὴν πρώτην, ὁ Χριστὸς βαδίζει μόνος — ἄνευ τοῦ Σίμωνος, ἀλλὰ καὶ τοῦ σταυροῦ — προστίθενται ὅμως, ὡς παρατηρήσαμεν ἄνωτέρω, καὶ αἱ γυναῖκες· κατὰ τὴν δευτέραν ὁ Χριστὸς σύρεται εἰς τὸ μαρτύριον τῆ συνοδεία τοῦ Σίμωνος. Παραπλησίαν σύνθεσιν μετὰ τῆς διπλῆς πορείας τοῦ Χριστοῦ ἀπαντῶμεν καὶ εἰς τὸν ὑπ' ἀριθμ. IV 23, Λαυρεντιανὸν κώδικα τοῦ ΙΔ' αἰῶνος³. Γνωρίζομεν τὴν θεωρίαν τοῦ μεγάλου ἡμῶν διδασκάλου κ. *Gabriel Millet* διὰ τὰς συνεχόμενας ταύτας παραστάσεις ὡς εἶναι αἱ τῆς Μ α τ έ ι κ α. Εἰς τὸ εὐαγγελικὸν κείμενον « ἐν ᾧ δὲ ἐξήρχοντο εὖρον ἄνθρωπον Κυρηναῖον (τοῦ κατὰ Ματθαῖον), καὶ «καθὼς ἔφεραν αὐτὸν ἔξω ἐπίασαν Σίμωνα τινὰ Κυρηναῖον» (τοῦ κατὰ Λουκᾶν), ὁ κ. *Millet* διέβλεπε τὸ ἐξῆς ὑπονοούμενον: ὅτι πιθανὸν ὁ Χριστὸς νὰ εἶχε βαδίσει μόνος πρὶν ἀκόμη συναντήσῃ τὸν Σίμωνα. Ὅθεν συνεπέρανε, ὅτι εἰς αὐτὴν τὴν στιγμὴν ἀνεφέροντο ἴσως αἱ διπλαῖ παραστάσεις, αἱ ὁποῖαι δεικνύουσι τὸν Χριστὸν καὶ ἄνευ τοῦ Σίμωνος⁴. Ἀλλὰ διερωτώμεθα ἀμέσως: διατί ἡ παράλειψις τῆς παραστάσεως τοῦ σταυροῦ, ἢ τοῦ φέροντος αὐτόν;

Ἡ θεωρία τοῦ *double-cortège*, ὡς ἀποκαλεῖ ταύτην ὁ κ. *Millet*, εἶναι ὅπωςδῆποτε ἄσχετος πρὸς τὴν μικρογραφίαν, ἣν ἀνα-

1) G. Millet, ἐνθ' ἄνωτέρω, fig. 390, p. 366.

2) *Grabar*, ἐνθ' ἄνωτέρω, album, tabl. LIV (54) fig. 2. Συνήθως δὲ ἡ παράστασις αὕτη ἀκολουθεῖ τὸν Ἐμπαιγμόν, ὡς ἐνταῦθα, καὶ οὕτω ἡ θέσις αὐτῆς ἐν τῇ σειρᾷ τοῦ κύκλου τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ, μαρτυρεῖ περὶ τῆς στιγμῆς, ἣν εἰκονίζει. Ἐνταῦθα τίθεται μετὰ τοῦ Ἐμπαιγμοῦ καὶ τοῦ Ἐνταφιασμοῦ καὶ ἀναπληροῖ τὴν σκηνὴν τῆς Σταυρώσεως.

3) G. Millet, *Recherches sur l'iconogr. de l'évangile*, εἰκ. 389.

4) G. Millet, ἐνθ' ἄνωτέρω, σελ. 364 - 367.

λύομεν. Διότι τὸ double-cortège, (ἤτοι ἡ παράστασις, καθ' ἣν ὁ Χριστὸς παρίσταται ἄφ' ἑνὸς βαδίζων μόνος καὶ ἄνευ τοῦ σταυροῦ καὶ ἄφ' ἑτέρου συνοδευόμενος ὑπὸ τοῦ Σίμωνος, αἶροντος τὸν σταυρὸν) ὅπουδῆποτε καὶ ἂν ἀπαντᾷ αὕτη—καίτοι σπανιώτατα—τυγχάνει συνεχομένη ἐπὶ τῆς αὐτῆς τοιχογραφίας, ὡς εἰς Ματέικαν, εἴτε ἐπὶ τῆς αὐτῆς μικρογραφίας, ὡς εἰς τὸν Λαυρεντιανὸν κώδικα, ἐν μιᾷ λέξει ἐπὶ τῆς αὐτῆς συνθέσεως.

Ἡ περίπτωση τῆς μικρογραφίας, ἣν ἀναλύομεν, δὲν εἶναι ἡ τοῦ double-cortège. Κατὰ ταύτην ἡ παράστασις τοῦ κυρίως Ἐλκόμενου δὲν εἶναι συνέχεια τῆς παραστάσεως, ἐν ἣ ὁ Χριστὸς βαδίζει ἄνευ τοῦ Σίμωνος καὶ τοῦ σταυροῦ, ἀλλ' ἡ τελευταία αὕτη εἰκονογραφεῖται ἀνεξαρτήτως τῆς πρώτης, πολὺ ἐνωρίτερον αὐτῆς καὶ συγχρόνως μὲ τὴν



Εἰκ. 8.—ἽΟ Ἐλκόμενος πρὸ τοῦ ἀρχιερέως Χριστός.

Μικρογραφία τοῦ ὑπ' ἀριθμ. 4452 λατινικοῦ κώδικος τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Μονάχου. (C. Teufel, πανομοιότυπα τῶν μικρογραφιῶν τῶν ἐν τῇ Βιβλιοθήκῃ τοῦ Μονάχου χειρογράφων, εἰκ. 1987)

μεταμέλειαν τοῦ Πέτρου (εἰκ. 6.) Ἐν τῷ Εὐαγγελικῷ δὲ κειμένῳ, ἀπὸ τῆς στιγμῆς τῆς μεταμελείας τοῦ Πέτρου μέχρι τῆς πρὸς τὸν Γολγοθᾶν πορείας, μεσολαβοῦσιν—ὡς γνωστὸν—ἡ ἐμφάνισις τοῦ Χριστοῦ πρὸ τοῦ ἡγεμόνος (κατὰ τὸν Εὐαγγελιστὴν δὲ Λουκᾶν καὶ πρὸ τῶν ἀρχιερέων), ἡ ἀπόνιψις τοῦ Πιλάτου καὶ ὁ ἐμπαιγμός. Δι' ὃ καὶ δὲν συμπεριελήφθη εἰς τὴν σπανίαν περίπτωσιν τοῦ double-cortège ἡ μικρογραφία ἡμῶν. Ἔμενε δὲ ἀνεξήγητος οὐχὶ μόνον ὁ λόγος, διὰ τὸν ὅποιον εὕρισκετο εἰς τὴν θέσιν, εἰς ἣν ἀπαντᾷ, ἐν τῷ κώδικι, ἀλλὰ καὶ ἡ στιγμή, εἰς ἣν ἀκριβῶς ἀνταποκρίνεται, διότι εἶναι, δύναται τις νὰ εἴπη, ὡς παράστασις σπανιωτάτη, ἂν μὴ μοναδική παρ' ἡμῖν εἰς τὸ εἶδος τῆς. Οὕτω εἰς μὲν τὰ πανομοιότυπα τῶν ἐν τῇ βιβλιοθήκῃ τοῦ Βερολίνου μικρογραφιῶν

τοῦ χειρογράφου ἡ ἡμετέρα μικρογραφία φέρει ἀντὶ τίτλου ἀποσιωπητικά, ἐνῶ ὀρίζονται διὰ τῶν πραγματικῶν αὐτῶν τίτλων ὅλαι αἱ ἄλλαι μικρογραφίαι τοῦ κώδικος, εἰς δὲ τὰ πανομοιότυπα, τὰ ὁποῖα εὕρισκονται ἐν τῇ ἀρχαιολογικῇ βιβλιοθήκῃ τῶν Παρισίων (Bibliothèque Doucet) φέρει τὸν ἀδηλον τίτλον «scènes de l'évangile».

Ἐζητήσαμεν νὰ ἐξηγήσωμεν τὴν περὶ ἧς ὁ λόγος μικρογραφίαν. Διὰ τὴν μελέτην δὲ ταύτης κατεφύγομεν εἰς τὰς μικρογραφίας τῶν κωδίκων τῆς ὁθωνικῆς λεγομένης περιόδου ἐν τῇ τέχνῃ, εἰς ἃς φρονοῦμεν, ὅτι ἔχομεν εὖρει τὸ ζητούμενον. Περιττὸν νὰ ἐνδιατρίψωμεν εἰς τὴν σημασίαν, ἣν ἔχουσι τὰ χειρόγραφα τῆς ἐποχῆς ταύτης διὰ τὴν μελέτην τῆς τέχνης, καὶ τὰς σχέσεις, αἱ ὁποῖαι συνδέουσι τὰς ἐν αὐταῖς μικρογραφίας πρὸς καθαρῶς ἀνατολικά πρότυπα. Τόσον εἰς τὴν ὁθωνικὴν περιόδον, ὅσον καὶ εἰς ἐκείνην, ἡ ὁποία ἐν τῇ τέχνῃ χαρακτηρίζεται ὑπὸ τὸν ὄρον *art carolingien*, ἀνευρίσκομεν πολλάκις τὰ πρότυπα, τὰ ὁποῖα ἐλλείπουσι παρ' ἡμῖν, λόγῳ τῆς τεταλαιπωρημένης ἐθνικῆς ἡμῶν ἱστορίας. Ἡ στιγμή, ἣν μελετῶμεν, δὲν εἶναι ἄλλη —καθ' ἡμᾶς— παρὰ ἐκείνη, κατὰ τὴν ὁποίαν ὁ Χριστὸς, δεδεμένος, σύρεται, ἔλκεται ἐνώπιον τοῦ Πιλάτου.

Εἰς τὰς ὁθωνικὰς λεγομένας μικρογραφίας, ὁ Χριστὸς σύρεται γενικῶς πρὸ ὄλων τῶν κριτῶν αὐτοῦ, ἀκριβῶς καθ' ὃν τρόπον σύρεται πρὸς τὸν Γολγοθᾶν, αἱ δὲ παραστάσεις τοῦ Ἐλκομένου πρὸς κρίσιν καὶ τοῦ Ἐλκομένου ἐπὶ τοῦ σταυροῦ παρουσιάζονται ἐκάστοτε ὡς δύο διδυμοὶ συνθέσεις μὲ ἐλαχίστας εἰκονογραφικὰς διαφορὰς. Αὐτὸ τοῦτο συμβαίνει καὶ εἰς τὸν ἑλληνικὸν Βερολιναῖον κώδικα. Ὁ Χριστὸς μὲ δεδεμένας τὰς χεῖρας σύρεται πρὸ τοῦ Πιλάτου, καθ' ὃν τρόπον ἀκριβῶς ἀργότερον ἔλκεται πρὸς τὸ μαρτύριον (εἰκ. 6 καὶ 7).

Τὴν παράστασιν τοῦ Χριστοῦ ἔλκομένου πρὸς κρίσιν συνητήσαμεν εἰς πλεῖστα χειρόγραφα τῆς ὁθωνικῆς περιόδου. Εἰς πολλὰ ἐξ αὐτῶν ἡ ἰδία σύνθεσις ἐπαναλαμβάνεται πλειστάκις, συμφώνως πρὸς τὰς ἐμφανίσεις τοῦ Χριστοῦ ἐνώπιον τῶν κριτῶν αὐτοῦ, κατὰ τοὺς διαφοροὺς εὐαγγελιστάς: δις κατὰ τὸν Ματθαῖον (πρὸ τοῦ Καϊάφα καὶ πρὸ τοῦ Πιλάτου), ἐπίσης δις κατὰ τὸν Μᾶρκον, τέσσαρες κατὰ τὸν Λουκᾶν (πρὸ τῶν ἀρχιερέων, Πιλάτου, Ἡρώδου καὶ πάλιν Ἡρώδου) καὶ τρίς κατὰ τὸν Ἰωάννην (πρὸ τοῦ Ἄννα, Καϊάφα καὶ Πιλάτου). Εἰς τὰ προκεχωρημένης ὁμως ἐποχῆς λατινικὰ χειρόγραφα, ΙΓ' καὶ ΙΔ' αἰῶνος, ἡ παράστασις τοῦ Ἐλκομένου πρὸς κρίσιν εἰκονογραφεῖται, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, ἄπαξ, ὅπως καὶ εἰς τὴν μοναδικὴν περίπτωσιν τοῦ ἡμετέρου ἑλληνικοῦ κώδικος, καὶ ἡ σύνθεσις παρουσιάζεται ὡς διδυμος ἀδελφὴ τῆς ἐν τῷ ἰδίῳ χειρογράφῳ συνθέσεως τοῦ Ἐλκομένου ἐπὶ τοῦ σταυροῦ. Μὲ τὴν διαφορὰν, ὅτι εἰς τὰ λατινικὰ χειρόγραφα, ἐπὶ τοῦ φύλλου, ἐφ' οὗ εἰκονίζεται ἡ παράστασις τοῦ Ἐλκομένου πρὸς κρί-

σιν Χριστοῦ, προστίθεται, ἀπέναντι ταύτης, εἰς δευτερεύουσαν καὶ μικροτέραν μικρογραφίαν, εἴτε καὶ ἐπὶ αὐτῆς ταύτης τῆς κυρίας μικρογραφίας, τὸ πρόσωπον τοῦ ἀναμένοντος νὰ κρίνη τὸν Χριστὸν ἐνθρόνου ἡγεμόνος ἢ ἀρχιερέως, διὰ τοῦ ὁποίου προσώπου καθίσταται γνωστὴ εἰς τὸν μελετητὴν ἢ στιγμῇ, ἦν παριστᾷ ἡ κυρίως μικρογραφία (εἰκ. 8). Ἀκριβῶς δὲ μία παρομοία παράστασις, εἰκονίζουσα ἀφ' ἑνὸς μὲν τὴν σιγ-



*Εἰκ. 9.— Ὁ Ἐλκόμενος πρὸς κρίσιν Χριστός.
Τοιχογραφία ἐν Ζεμέν τῆς Βουλγαρίας.
(Album A. Grabar εἰκ. XXVI)*

μὴν τοῦ Ἐλκομένου, ἄνευ τοῦ σταυροῦ καὶ τοῦ Σίμωνος ὅπως ἡ ἡμετέρα, ἀφ' ἑτέρου δὲ, ἀπέναντι ταύτης, μίαν δευτέραν — ἐνταῦθα — ἀλλὰ μικροτέραν παράστασιν, τοῦ Πιλάτου ἐνθρόνου, πρὸς ὃν ἐφαίνετο ὅτι βαδίζει ὁ Χριστὸς (ἐνῶ ἐν τῇ ὑπ' ἀριθ. 8 εἰκόνι ὁ Χριστὸς ἔλκεται πρὸ τοῦ Καϊάφα) ἐχρησίμωσεν εἰς ἡμᾶς ὡς ἐπεξήγησις τῆς κάπως σκοτεινῆς ἡμετέρας παραστάσεως.

Παραστάσεις τοῦ Χριστοῦ κρινομένου ἔχομεν ἀπὸ τῆς Καππαδοκίας μέχρι τοῦ Ἁγίου Ὀρους, καὶ μάλιστα ἀπὸ τῆς μικρογραφίας τοῦ κώδικος τοῦ Rossano, δηλαδή ἀπὸ τῆς προεικονοκλαστικῆς ἤδη ἐποχῆς. Εἰς αὐτὰς ὁμοῦς ὁ Χριστός, εἴτε εἰκονίζεται μὲ ἐλευθέρας τὰς χεῖρας, ὅπως εἰς τὴν Καππαδοκίαν (Toqale ancienne, Qeledjlar, Tchaoueh — In) — ὅρα ἐπίσης μικρογραφίαν τοῦ Λαυρεντιατοῦ νοῦ κώδικος¹ — εἴτε μὲ δεδεμένας, ὅπως εἰς τὸν Ἄθω (Χιλανδάρη, Λαύρα, Κουτλουμούσιον, Ξενοφῶντος, Δοχειαρίου, Διονυσίου) πάντοτε παρίσταται στάσιμος καὶ ὁμιλῶν, ἐν ἀντιθέσει πρὸς τὸν Ἐλκόμενον ἐπὶ σταυροῦ, ὅπου σύρεται βιαίως. Οὕτω στάσιμον ἐνώπιον τῶν κριτῶν αὐτοῦ ἀναφέρει τὸν Χριστὸν καὶ ἡ Ἑρμηνεία Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ. Στάσιμον ἐπίσης ἀνευρίσκομεν τὸν Χριστὸν πρὸ τῶν κριτῶν αὐτοῦ εἰς τὰς σλαβικὰς παραστάσεις, πλὴν ἐλαχίστων σπανίων τοιχογραφιῶν, συγγενευσῶν πρὸς ἀλλήλας. Ἐπὶ μιᾷ ἐξ αὐτῶν, εἰς τὴν μεσημβρινὴν Βουλγαρίαν, ἀνευρίσκομεν, κατὰ τὸν ΙΔ' αἰῶνα, τὸ θέμα τῆς μικρογραφίας ἡμῶν: τὸν Χριστὸν, ἔλκόμενον, συρόμενον βιαίως πρὸς κρίσιν (εἰκ. 9). Γνωρίζομεν τὴν θεωρίαν τοῦ ἐκδόσαντος τὰς βουλγαρικὰς τοιχογραφίας κ. Α. Grabar². Τὸ Ζεμεν ἀντιπροσωπεύει τὴν σχολὴν ἐκείνην, ἣτις εἰσαχθεῖσα εἰς τὰ Βαλκάνια τὴν ἐποχὴν τοῦ προσηλυτισμοῦ τῶν Σλαύων, ἠνθῆσεν εἰς ὠρισμένα μέρη τῆς Βουλγαρίας, σχολὴν, ἣς ἡ παράδοσις διετηρήθη μέχρι τοῦ ΙΔ' αἰῶνος καὶ ἐπέκεινα καὶ ἣτις σχολὴ συγγενεῦει μὲ τὴν εἰκονογραφίαν τῶν ἀνατολικῶν καὶ λατινικῶν χωρῶν. Λέγουσα εἰκονογραφίαν, ἐννοῶμεν τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα μόνον· ἡ τεχνικὴ, ἣτοι ὁ ρυθμὸς τῶν εἰκόνων, ἀποτελεῖ ἰδιαιτέρον κεφάλαιον. Ἐπίσης γνωρίζομεν, ὅτι ὁ Βερολιναῖος κώδιξ, οὗ τὴν μικρογραφίαν ἀναλύομεν, εἶναι ἀνατολικῆς προελεύσεως, ὅτι συγγενεῦει στενῶς μὲ τὸν ὑπ' ἀριθμὸν 1 ἀραβοκοπτικὸν κώδικα τοῦ Institut Catholique τῶν Παρισίων σίων, καὶ ὅτι, κατὰ πᾶσαν πιθανότητα, ἐγράφη εἰς μονὴν τῆς Αἰγύπτου³. ὡς πρὸς τὴν εἰκονογράφειαν δὲ συγγενεῦει μὲ τὴν συριακὴν καὶ παλαιστινιακὴν⁴, ἐν γένει μὲ τὴν ἀνατολικὴν εἰκονογραφίαν. Δὲν εἶναι λοιπὸν τυχαία, νομίζομεν, κατὰ τὰ ἀνωτέρω ἐκτεθέντα, ἡ σύμπτωση, ἡ ὁποία συνέβαλεν εἰς τὸ γεγονὸς νὰ ἀνεύρωμεν τὴν σπανίαν ταύτην καὶ δευτέραν παράστασιν τοῦ Ἐλκόμενου Χριστοῦ, ἄνευ τοῦ Σίμωνος καὶ τοῦ σταυροῦ, εἰς τόσον συγγενεύοντα πρὸς ἀλλήλα, ὡς πρὸς τὴν προέλευσιν, μνημεῖα, ἣτοι εἰς τὰ ἀνατολικῆς προελεύσεως εἰκονογραφήματα.

Εἶπομεν, ὅτι παλαιόθεν οἱ τεχνῖται παρέστησαν τὸν Χριστὸν ὀδηγούμενον πρὸ τοῦ Πιλάτου, ἀκριβῶς κατὰ τὸν ἴδιον τρόπον, καθ' ὃν θὰ ὠδηγεῖτο καὶ εἰς τὸν Γολγοθᾶν· περιπλέον, ἐτοποθέτησαν τὰς δύο ταύτας συνθέσεις ἐν συνεχείᾳ, ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ μνημείου, ὡς ἐπὶ τῆς σαρ-

1) *G. Millet*, ἐνθ' ἀνωτέρω, εἰκ. 407.

2) *A. Grabar*, *La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris 1928.

3) *G. Millet*, ἐνθ' ἀνωτέρω, σελ. 671 - 672.

4) Ὅμοίως, ἐνθ' ἀνωτέρω, σελ. 673.

κοφάγου τοῦ Λατερανοῦ. Εἰς τὴν ἀρχαϊκωτάτην ταύτην συνήθειαν ὀφείλεται, νομίζομεν, οὐχὶ μόνον ἡ ὁμοιομορφία τῶν δύο συνθέσεων τοῦ Ἐλκομένου πρὸς κρίσιν καὶ τοῦ Ἐλκομένου ἐπὶ τοῦ σταυροῦ, ὅπουδῆποτε καὶ ἂν εἰκονογραφηθῶσιν αὐταὶ ἀπὸ κοινοῦ, —ὡς εἰς τὸν ἰδικὸν μας βερολιναῖον κώδικα καὶ εἰς τὰ θρωικὰ χειρόγραφα, —ἀλλὰ καὶ ἡ γειτνίασις τῶν δύο τούτων παραστάσεων ἐπὶ τοῦ αὐτοῦ φύλλου καὶ τῆς αὐτῆς μικρογραφίας, ὡς εἰς τὸν Λαυρεντιανὸν κώδικα, ἐπὶ τοῦ ὁποίου, φρονοῦμεν, ὅτι ἔχομεν ὁμοίως τὴν ἀναπαράστασιν τῶν δύο πορειῶν: «πρὸς κρίσιν» καὶ «ἐπὶ τοῦ σταυροῦ»



- Εἰκ. 10. α) Ὁ Χριστὸς ὁμιλῶν πρὸς τοὺς μαθητάς.
 β) Ἡ προδοσία.
 γ) Ὁ Χριστὸς ἐπιπλήττων τὸν Πέτρον.
 δ) Ἡ ἀπαγωγή ἐκ τοῦ κήπου τῆς Γεσθημανῆς.
 ε) Ἡ φυγὴ τῶν ἀποστόλων.

Μικρογραφία τοῦ ὑπ' ἀριθμ. VI 23 Λαυρεντιανοῦ κώδικος.
 (Βιβλιοθ. Doucet Παρισίων ἀρ. 34 (fol. 55).

χωριζομένων διὰ τῶν *τοιχογραμμάτων*, ἅτινα τόσον πιστῶς ἀντιγράφουσι οἱ ἐκτελεσταὶ τῶν μικρογραφιῶν τῶν χειρογράφων ἐκ τῆς μνημειακῆς τέχνης. Οὕτω αἱ δύο πορεῖαι, τοποθετημέναι ἢ μία παραπλευρῶς τῆς ἄλλης, ἀπετέλεσαν νομίζομεν τὸ ἀπασχολῆσαν τοὺς μελετητὰς αὐτοῦ *double-cortège*¹ τοῦ Χριστοῦ ἐν τῇ εἰκονογραφίᾳ.

Εἰς τὰς τοιχογραφίας τοῦ Ζεμεν τῆς Βουλγαρίας, πλὴν τῆς σπανίας παραστάσεως τοῦ Χριστοῦ Ἐλκομένου πρὸς κρίσιν, ἀνευρίσκο-

1) εἰς ὃ, σημειωτέον, οἱ Σλαῦοι, ἀπομακρυνθέντες τελείως ἐκ τῶν πηγῶν, προσέθεσαν σὺν τῷ χρόνῳ καὶ τὰς γυναῖκας εἰς τὴν πρώτην ἐκ τῶν δύο πορειῶν, —ὡς εἰς τὴν Ματέικαν τῆς Σερβίας—ὑποτάξαντες οὕτω καὶ τὰς δύο πορεῖας εἰς μίαν καὶ τὴν αὐτὴν στιγμὴν: τῆς ἀνόδου πρὸς τὸν Γολγοθᾶν.

μεν παραδόξως πως και την συνέχειαν ταύτης: την σπανιωτάτην σκηνήν τῆς κρίσεως τοῦ Χριστοῦ ὑπὸ τοῦ Πιλάτου, καίτοι εἰκονίζεται εἰς αὐτὰς και ἡ τόσον συνήθης και κοινὴ εἰς ὅλα τὰ μνημεῖα παράστασις τῆς ἀπονίψεως τῶν χειρῶν τοῦ Πιλάτου (εἰκ. 11). Μάλιστα, ἐπίσης παραδόξως, ἡ σκηνὴ τῆς κρίσεως ὑπὸ τοῦ Πιλάτου εἰκονίζεται ταυτοχρόνως μετὰ τῆς μεταμελείας τοῦ Πέτρου, συμφώνως πρὸς τὰς πηγὰς, ὡς ἐμνημονεύσαμεν. Ἐπί-



Εἰκ. 11. Ὁ κρινόμενος ὑπὸ τοῦ Πιλάτου Χριστὸς και ἡ μεταμέλεια τοῦ Πέτρου. (Album A. Grabar, εἰκ. XXVIII και XXIX).

σης ὡς σύγχρονος τῆς μεταμελείας τοῦ Πέτρου παρουσιάζεται ἡ ἀπαγωγή τοῦ Χριστοῦ πρὸς κρίσιν και εἰς Ματείικαν τῆς Σερβίας¹. Δι' ὅ και εὑρίσκομεν λίαν ὀρθὴν τὴν παρατήρησιν τοῦ κ. Grabar, τόσον περὶ τῆς συμφωνίας τῶν μνημείων τοῦ Zemen μετὰ τῶν συγχρόνων αὐτῶν τῆς Σερβίας και Μακεδονίας, ὅσον και περὶ τῆς ἀρχαιότητος τῶν δύο τούτων θεμάτων: τῆς σκηνῆς τῆς κρίσεως ὑπὸ τοῦ Πιλάτου και τῆς τοῦ Ἐλκομένου πρὸς κρίσιν, καίτοι τὴν τελευταίαν ταύτην ἐν Zemen ὁ κ. Grabar χαρακτηρίζει ὡς ἐκείνην, ἐν ᾗ ὁ Χριστὸς συλλαμβάνεται και ἀπάγεται ἐκ τοῦ κήπου τῆς Γεσθημανῆς².

1) G. Millet, Recherches sur l'évangile, εἰκ. 379.

2) ἐπιγράφων αὐτὴν ὡς ἐξῆς: «Le Christ arrêté est emmené du jardin de Gethsémani» A. Grabar, ἐν 9' ἀνωτέρω, σελ. 195.

Καθ' ἡμᾶς εἶναι ἐκείνη, ἐν ἣ ἀπάγεται πρὸς κρίσιν. Πραγματικῶς εἶναι δύσκολον νὰ διακρίνη τις τὰς δύο ταύτας, τόσον σπανίας καὶ συγγενεούσας πρὸς ἀλλήλας στιγμὰς ἐν τῇ εἰκονογραφικῇ τέχνῃ: τὴν ἀπαγωγὴν ἐκ τοῦ κήπου τῆς Γεσθημανῆς κατὰ τὸ πρότυπον τῆς μικρογραφίας τοῦ Λαυρεντιανοῦ κώδικος (εἰκ. 10), εἴτε τοῦ Κοπτο-ἄραβικοῦ τετραευαγγελίου τοῦ Institut Catholique τῶν Παρισίων¹ — καίτοι αὕτη ἀκολουθεῖ τὸ φίλημα, καθίσταται δὲ συνήθως γνωστὴ διὰ τῆς φυγῆς τῶν Ἀποστόλων καὶ ἐκτελεῖται, καθ' ὅν χρόνον ὁ Πέτρος ἀποκόπτει τὸ ὠτίον τοῦ ὑπηρέτου, — καὶ τὴν ἀπαγωγὴν τοῦ Χριστοῦ πρὸς κρίσιν ἐνώπιον τοῦ Πιλάτου, ἐκ τῆς αὐτῆς τῶν ἀρχιερέων, ὅσakis ἐλλείπουσι τὰ στοιχεῖα, ἅτινα ἀνεύσαμεν καὶ ἐξεθέσαμεν ἀνωτέρω: ἡ συναγωγὴ τῶν Ἰουδαίων, ἣτις συνοδεύει τὸν Χριστὸν τὴν στιγμὴν ταύτην, εἴτε ἡ μεταμέλεια τοῦ Πέτρου, ἣτις ἐκτελεῖται συγχρόνως. Τὰ στοιχεῖα ταῦτα καὶ ἡ προέλευσις αὐτῶν, — περὶ ταύτης θὰ ἀσχοληθῶμεν εἰς τὸ Γ'. μέρος τῆς παρούσης μελέτης — εἶναι ἐκεῖνα, ἅτινα ἐβοήθησαν νὰ ἀναγνωρίσωμεν τὴν στιγμὴν, ἣν ἀναπαριστᾷ τὸ σπάνιον τοῦτο θέμα, ἵνα χωρίσωμεν αὐτὸ τόσον ἀπὸ τὴν ἀπαγωγὴν ἐκ τοῦ κήπου τῆς Γεσθημανῆς, ὅσον καὶ ἀπὸ τὸ θέμα τῆς ἀνόδου εἰς τὸν Γολγοθᾶν (Ἐλκομένον ἐπὶ τοῦ σταυροῦ), δίδοντες εἰς αὐτὸ τὴν ὀνομασίαν τοῦ Δευτέρου τύπου τοῦ Ἐλκομένου Χριστοῦ, ἢ ἄλλως τοῦ Ἐλκομένου πρὸς κρίσιν Χριστοῦ.

Γ'.

Τὰ ὡς ἄνω ἐκτεθέντα καὶ ἡ ἀνάλυσις τῆς σπανίας παραστάσεως, ἣν ἀποκαλοῦμεν τοῦ δευτέρου τύπου τοῦ Ἐλκομένου, καὶ εἰς τὴν ὁποίαν ἡ συναγωγὴ τῶν Ἰουδαίων ἀναπληροῖ Σίμωνα τὸν Κυρηναῖον, θὰ ἐπιτρέψωσιν εἰς ἡμᾶς νὰ ἐκθέσωμεν εἰκασίαν, εἰς ἣν κατελήξαμεν κατόπιν τῶν πορισμάτων τῆς ἡμετέρας μελέτης.

Γνωρίζομεν τοὺς περὶ τῆς παλαιᾶς εἰκόνης τῆς Μονεμβασίας θρύλλους, ὅσον καὶ τὰ περὶ ταύτης ἱστορικὰ τεκμήρια, ἐκ τῆς πολυτιμοτάτης μελέτης τοῦ καθηγητοῦ κ. Νίκου Ἀ. Βέη (Bses)². Τὸ ἐπίγραμμα τοῦ Ἰωάννου Ἀποκαύκου, μητροπολίτου Ναυπάκτου, τὸ ἀναφερόμενον εἰς τὴν εἰκόνα ταύτην, φέρει τὸν Χριστὸν τῆς Μονεμβασίας συρόμενον ἄνευ

1) *G. Millet*, ἐνθ' ἀνωτέρω, εἰκ. 337. Ἐπὶ τούτου ἔχομεν ἐπίσης δύο συνεχεῖς σκηνάς: τὴν Προδοσίαν καὶ τὴν Ἀπαγωγὴν ἐκ τοῦ κήπου. Ἐπίσης Ἀπαγωγὴν τοῦ Χριστοῦ ἐπὶ ἐλεφαντοστοῦ, προερχομένου ἐξ Ἰταλίας καὶ φυλασσομένου ἐν τῷ Kaiser-Friedrich Museum τοῦ Βερολίνου ὑπ' ἀριθ. 68, ἀναφέρει ὁ κ. *G. Millet* (*Recherches sur l'évangile*, σελ. 333).

2) Νίκου Α. Βέη (Bees), Ὁ Ἐλκόμενος Χριστὸς τῆς Μονεμβασίας... ἐν Byz. — *Neugr. Jahrbücher*, τόμ. Ι' (1933—1934) σελ. 199—262 (= Πρακτικὰ τῆς ἐν Ἀθήναις Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας τοῦ ἔτους 1932, σελ. 33-96).

τοῦ Σίμωνος καὶ τοῦ σταυροῦ, ἀλλὰ «μετὰ συναγωγῆς Ἰουδαίων, ἰσταμένων ἐγγύθεν», ὡς καὶ με «στέφανον ἀκάνθινον» ἐπὶ κεφαλῆς¹.

Γνωρίζομεν ἐπίσης, ὅτι ἡ λεπτομέρεια τῆς «συναγωγῆς τῶν Ἰουδαίων» εἰς παράστασιν τοῦ Ἐλκομένου ἐπὶ τοῦ σταυροῦ, ὅπως καὶ ἡ ἀποσιώπησις τῶν πρώτων εἰκονογραφικῶν στοιχείων ταύτης, ὡς εἶναι ὁ Σίμων καὶ ὁ σταυρός, εἶχον ἐμβάλει εἰς σκέψεις τοὺς διατρίψαντας περὶ τὸν Ἐλκόμενον τῆς Μονεμβασίας. Ὄθεν, κατόπιν τῆς ἀνακαλύψεως τῆς στιγμῆς, ἦν ἀναπαριστᾶ ἡ πρωτότυπος μικρογραφία τοῦ Βερολιναίου κώδικος, —αὕτη παρουσιάζει ἐπίσης τὴν συναγωγήν τῶν Ἰουδαίων ἄνευ τοῦ Σίμωνος καὶ τοῦ σταυροῦ—ἐθεωρήσαμεν σκόπιμον νὰ ἐρευνήσωμεν μήπως καὶ ἡ εἰκὼν τοῦ λεγομένου Παλαίου Ἐλκομένου τῆς Μονεμβασίας ἀνῆκεν εἰς τὸν δεύτερον τύπον τοῦ Ἐλκομένου, ἦτοι τοῦ Χριστοῦ συρομένου πρὸς κρίσιν, ὑπὸ συναγωγῆς Ἰουδαίων, καὶ οὐχὶ τοῦ Χριστοῦ Ἐλκομένου ἐπὶ τοῦ σταυροῦ.

Ὑπάρχει καὶ δευτέρα μαρτυρία σχετιζομένη πρὸς τὴν εἰκόνα τῆς Μονεμβασίας. Αὕτη εἶναι ἡ τοῦ μεταγενεστέρου διασκευαστοῦ τοῦ Νικήτα Χωνιάτου, καθ' ἣν ὁ Χριστὸς τῆς Μονεμβασίας ἐπὶ τῆς εἰκόνας ἐθαυματουργεῖ², δηλαδὴ ἐφέρετο θαυματουργῶν. Γνωρίζομεν τὴν ἐπεξήγησιν, ἣτις ἐδόθη εἰς τὴν μαρτυρίαν ταύτην: ἐνομίσθη, πολὺ φυσικῶς, ὅτι ἡ εἰκὼν τοῦ Ἐλκομένου τῆς Μονεμβασίας ἦτο θαυματουργός, ὅτι εἶχε δηλαδὴ θαυματουργικὴν δύναμιν. Ἐν τούτοις, μετ' ἐκπλήξεως ἐπιστοπήσαμεν, κατὰ τὴν διάρκειαν τῆς ἐρεῦνης ἡμῶν, ὅτι ἡ μαρτυρία αὕτη τυγχάνει πραγματικὴ καὶ οὐχὶ συμβολικὴ. Ὡς ἐκ τούτου δὲ θεωροῦμεν ταύτην πολυτιμοτάτην, διότι θὰ συντελέσῃ, μετὰ τῶν ἄλλων στοιχείων τῆς εἰκόνας, εἰς πληρεστέραν μελέτην καὶ ἐξακρίβωσιν τῆς προελεύσεως τοῦ τύπου, ὃν ἀποκαλοῦμεν τοῦ δευτέρου Ἐλκομένου.

Ὁ ὅρος «καὶ θαυματουργῶν ἐν αὐτῇ ὁ δεσπότης Χριστὸς» ἀφορᾷ εἰς εἰκονογραφικὰς λεπτομερείας τῆς συνθέσεως τοῦ Ἐλκομένου τῆς Μονεμβασίας καὶ οὐχὶ εἰς τὴν θαυματουργικὴν δύναμιν αὐτῆς ταύτης τῆς εἰκόνας. Ἐξηγοῦμεθα: πλὴν τῆς λεπτομερείας τῆς συναγωγῆς τῶν Ἰουδαίων, ἐπὶ τῆς εἰκόνας τῆς Μονεμβασίας εἰκονίζοντο κατὰ πᾶσαν πιθανότητα καὶ τὰ θαύματα τοῦ Χριστοῦ, ἦτοι τὰ τρία κύρια πρόσωπα, ἅτινα ἰάθησαν ὑπὸ τοῦ Χρι-

1) «Εἰς τὸν ἐν Ἀνάπλῳ Χριστὸν τὸν Ἐλκόμενον, φοροῦντα στέφανον ἀκάνθινον καὶ συναγωγῆς Ἰουδαίων ἰσταμένων ἐγγύθεν» (Πρβλ. Νίκον Α. Βέην [Bees], ἐνθ' ἄνωτέρω, σελ. 49).

2) «Ἦν γὰρ ἐξεικονισμὸς (γρ.: ἐξεικονισμένος) καὶ θαυματουργῶν ἐν αὐτῇ ὁ δεσπότης Χριστὸς καὶ θεὸς ἡμῶν ἐλκόμενος ἐπὶ τοῦ σταυροῦ» (Πρβλ. Νίκον Α. Βέην [Bees], ἐνθ' ἄνωτέρω, σελ. 45). Ὅρίζεται ἀρκετὰ σαφῶς—νομίζομεν—τοῦτο διὰ τῶν λέξεων: ἦν ἐξεικονισμένος.

στοῦ, τουτέστιν ὁ παραλυτικός, ὁ τυφλὸς καὶ ἡ αἰμορροῦσα. Εἰς τὴν δευτέραν δὲ ταύτην λεπτομέρειαν ἀναφέρεται προφανῶς ὁ διασκευαστὴς τοῦ Χωνιάτου, λέγων: « ἦν γὰρ ἐξ εἰκονισμ[ένος] καὶ θυματουργῶν ἐν αὐτῇ ὁ δεσπότης Χριστὸς καὶ θεὸς ἡμῶν, ἔλκόμενος ἐπὶ τοῦ σταυροῦ. » Τὰ πρόσωπα ὁμως ταῦτα παρίσταντο, οὐχὶ διὰ τὸν λόγον τῆς ἰάσεως αὐτῶν, ὡς φαίνεται πιστεύσας ὁ διασκευαστὴς, ἀλλὰ δι' ἄλλον λόγον, τὸν ὁποῖον θὰ ἐκθέσωμεν.

Γνωρίζομεν, ὅτι διὰ τὴν στιγμήν, καθ' ἣν ὁ Χριστὸς ἔλκεται ἐπὶ τοῦ σταυροῦ, δὲν ἀναφέρονται θάματα, οὔτε ἐν τῇ κανονικῇ θρησκευτικῇ φιλολογίᾳ, οὔτε καὶ ἐν τῇ ἀποκρύφῳ. Κατεφύγομεν λοιπὸν διὰ τὴν ἐξ ακρίβωσιν τῆς προελεύσεως τούτων εἰς τὴν δραματικὴν θρησκευτικὴν φιλολογίαν. Ἀσκόπως ὁμως ἠρευνήσαμεν εἰς τὰ δράματα, τὰ ἀναφερόμενα εἰς τὴν Σταύρωσιν τοῦ Χριστοῦ (διότι ταύτης λεπτομέρειαν ἀποτελεῖ ἀναμφισβητήτως ἡ στιγμή τοῦ Ἐλκομένου ἐπὶ τοῦ Σταυροῦ), τόσον ἐν τῇ σκηνοθετικῇ διατάξει τῶν Παθῶν τῆς Βατικανῆς βιβλιοθήκης, ὅσον καὶ εἰς τὴν χριστιανικὴν τραγωδίαν «Χριστὸς Πάσχω», ἀκόμη δὲ καὶ εἰς τὰ δυτικὰ μυστήρια. Ὅταν ὁμως ἐζητήσαμεν νὰ ἐξετάσωμεν τὸ δράματιον τὸ ἐπιγραφόμενον εἰς τὴν σκηνοθετικὴν διάταξιν τῆς Βατικανῆς βιβλιοθήκης «Περὶ τῆς ἀρνήσεως τοῦ Πέτρου» καὶ τοῦτο διότι, ὅπως εἴπομεν, ἡ μελετωμένη μικρογραφία τοῦ δευτέρου τύπου τοῦ Ἐλκομένου ἐν τῷ Βερολιναιῷ κώδικι τυγχάνει συνοδύουσα τὴν μικρογραφίαν, ἣτις παριστᾷ τὴν μεταμέλειαν τοῦ Πέτρου (εἰκ. 6), εὔρέθημεν παραδόξως πως ἀντιμέτωποι ὄλων τῶν λεπτομερειῶν τοῦ τύπου, ὃν μελετῶμεν, ἀκόμη καὶ αὐτῆς τῶν θάματων, ἅτινα ἀναφέρονται διὰ τὸν Ἐλκόμενον τῆς Μονεμβασίας.

Ἐν τῷ δραματικῷ τῷ ἐπιγραφόμενῳ «Περὶ τῆς ἀρνήσεως τοῦ Πέτρου» συμπεριλαμβάνονται δύο παράλληλα μέρη, δι' ἃ ὀρίζονται ὅλαι αἱ σκηνοθετικαὶ λεπτομέρειαι: ἅφ' ἑνὸς ἡ Ἀρνησις καὶ ἡ Μεταμέλεια τοῦ Πέτρου, ἅφ' ἑτέρου δὲ ὁ Ἐλκόμενος πρὸς κρίσιν πρὸ τοῦ Πιλάτου Χριστός. Τὸ δεύτερον τοῦτο μέρος τοῦ Ἐλκομένου πρὸς κρίσιν Χριστοῦ εἶναι ἐκεῖνο, οὗ ἡ σκηνοθεσία ἐνδιαφέρει ἐνταῦθα. Ἐκ τούτου πηγάζουσι τρεῖς παράλληλοι σκηναί, ἥτοι εἰκόνες, ἐν τῷ δραματικῷ: μία, ἐν ἣ ὁ Χριστὸς ἔλκεται, συνοδουόμενος ὑπὸ συναγωγῆς Ἰουδαίων, πρὸ τοῦ Πιλάτου (εἶναι ἡ περίπτωσις τῆς μικρογραφίας τοῦ Βερολιναιῶ κώδικος (εἰκ. 13)· δευτέρα, ἐν ἣ ὁ Πιλάτος ἀναμένει καθήμενος τὸν Χριστόν. Ἐνταῦθα μεσολαβοῦσι διάφορα ἐπεισόδια, ἅτινα ὁμως δὲν ἀλλοιώνουσι τὴν βασικὴν σκηνοθεσίαν τοῦ Πιλάτου ἐνθρόνου, ἀναμένοντος ὅπως εἰσαχθῇ ὁ Χριστός: πρὸ τοῦ ἡγεμόνος, κατὰ τὴν σκηνὴν ταύτην, ἐμφανίζονται οἱ ἀρχιερεῖς, ἵνα ἐκφέρωσι τὴν κατηγορίαν αὐτῶν κατὰ τοῦ Χριστοῦ, κατόπιν τῆς ὁποίας ὁ Πιλάτος ἀποστέλλει τὸν κοῦρσορα, ἵνα εἰσαγάγῃ τὸν Χριστόν. Ἐνταῦθα

μεσολαβεί τὸ ἐπεισόδιον, καθ' ὃ—συμφώνως πρὸς τὸ κατὰ Νικόδημον ἀπόκρυφον εὐαγγέλιον¹—ὁ κούρσωρ ἐξελθὼν δύο φορές, ὅπως ὀδηγήσῃ τὸν Χριστὸν ἐνώπιον τοῦ Πιλάτου, ἀπλώνει τὸ φακεόλιόν του ἵνα πατήσῃ ἐπάνω εἰς αὐτὸ ὁ μέλλων νὰ εἰσέλθῃ Χριστὸς, ἐνῶ οἱ Ἰουδαῖοι μαινόμενοι καὶ ἀγανακτοῦντες σύρουσιν ἐνώπιον τοῦ Πιλάτου τὸν κούρσωρα, δι' ὃ καὶ ἡ ἐπανάληψις, δις, τοῦ ἰδίου ἐπεισοδίου. Τρίτη σκηνὴ εἶναι ἐκείνη, καθ' ἣν ὁ Χριστὸς εἰσελθὼν προχωρεῖ, τῆς συναγωγῆς τῶν Ἰουδαίων ἰσταμένης ἐγγύθεν, πρὸς τὸν Πιλάτον. Κατὰ τὴν στιγμὴν ταύτην προσέρχονται διάφορα πρόσωπα ἐκ τοῦ ὄχλου, ἵνα ὑπερασπίσωσι πρὸ τοῦ ἡγεμόνος τὸν Χριστὸν. Καὶ κατ' ἀρχὰς μὲν εἰς εὐσεβῆς ἀνὴρ, λεγόμενος Νικόδημος λαμβάνει τὸν λόγον, ἐναντίον τοῦ ὁποῦοι **Θ υ μ α ἰ ν ο ν τ α ἰ οἱ Ἰουδαῖοι, ἀμέσως δὲ κατόπιν παρουσιάζονται τὰ «τρία θάματα»** τοῦ Χριστοῦ, ἥτοι τὰ ἰαθέντα ὑπὸ τοῦ Χριστοῦ τρία πρόσωπα: ὁ παραλυτικός, ὁ τυφλὸς καὶ ἡ αἰμορροῦσα, ἵνα πιστοποιήσωσιν ἐνώπιον τοῦ ἡγεμόνος τὴν ἀγαθοεργὸν δρᾶσιν τοῦ μέλλοντος νὰ κριθῆ ὑπ' αὐτοῦ Χριστοῦ. Ὡς γνωστὸν αἱ σκηναὶ αὗται, ὡς καὶ εἰς ὅλα τὰ ἄλλα δράματα τῆς ἰδίας διατάξεως ποικίλλονται διὰ διαλόγων, ὧν μᾶς δίδεται μόνον ἡ ἀρχικὴ φράσις. Ἀποσπασθεῖς ἐκ τοῦ ὄχλου ὁ παραλυτικός, μετὰ τοῦ τυφλοῦ καὶ τῆς αἰμορροούσης προχωρεῖ πρὸς τὸν Πιλάτον: «**Κέλευσόν με**». Λέγει αὐτῷ ὁ ἡγεμὼν «**Εἰπέ**». Λέγει ὁ ἄνθρωπος, «**ἐγὼ τριάκοντα...**» Καὶ πληρώσας οὗτος τὸν λόγον, ἀποκρίνεται ὁ τυφλός, λέγων «**Ἐγὼ τυφλὸς ἐξ ἤλθον...**» Καὶ πληρώσας οὗτος ἀποκρίνεται ἡ αἰμορροοῦσα, λέγουσα «**Ἐγὼ αἰμορροοῦσα**». Ἐνταῦθα ἡ σκηνοθετικὴ διάταξις ὀρίζει ἐκ νέου: «**οἱ δὲ ἀρχιερεῖς καὶ ὁ λαός, δήσαντες τὸν Ἰησοῦν, ἄς ἀπαγάγωσιν αὐτὸν ἔμπροσθεν τοῦ Πιλάτου**», παρ' ὅτι προηγουμένως, μετὰ τὸ ἐπεισόδιον τοῦ κούρσωρος, μᾶς παρουσιάσθη ὁ Χριστὸς ὡς εἰσελθὼν ἔμπροσθεν τοῦ Πιλάτου. Καὶ τοῦτο, διὰ νὰ κατασταθῆ γνωστὸν, ὅτι ὁ διάλογος τῶν τριῶν **Θ α υ μ α τ ω ν** ἐκτελεῖται καθ' ὃν χρόνον ὁ Χριστὸς, δεδεμένος τὰς χεῖρας, ἀπάγεται ἔμπροσθεν τοῦ Πιλάτου. Οὕτω εἰς τὴν τελευταίαν ταύτην σκηνὴν ἔχομεν τὴν ἐξῆς σκηνοθεσίαν: τὸν Χριστὸν προχωροῦντα, ἀπαγόμενον—μὲ δεδεμένας τὰς χεῖρας—πρὸς τὸν Πιλάτον, καὶ τὰ τρία πρόσωπα, τὰ **θαύματα**, ἅτινα μεσολαβοῦσιν ὑπὲρ αὐτοῦ πρὸ τοῦ Πιλάτου².

1) Acta Pilati, κεφ. Α', σελ. 216-210 (ἔκδ. β' C. Tischendorf, Evangelia apocrypha, ἐν Λειψίᾳ 1876.)

2) «Νέος Ἑλληνομνήμων» τόμ. ΙΓ' (1916) σελ. 391-394 (ἔκδοσις ὑπὸ Σπ. Π. Λάμπρου τῆς ὑπ' ἀριθ. 367 ἐν τῷ Παλατινῷ κώδικι, τῆς Βατικανῆς Βιβλιοθήκης, περιεχομένης σκηνοθετικῆς διατάξεως τῶν Παθῶν τοῦ Χριστοῦ).

Οὐδεμία ἀμφιβολία μένει, ὅτι ἐκ τῶν ὡς ἄνω τριῶν σκηνῶν τοῦ «Περὶ τῆς ἀρνήσεως τοῦ Πέτρου» δραματίου, ἡ εἰκὼν τῆς Μονεμβασίας ἀντέγραφε τὴν πληρεστέραν καὶ τελειότεραν, τὴν τελευταίαν σκηνήν, ἐν ἣ πλήν τοῦ Χριστοῦ, φέροντος τὸν ἀκάνθινον στέφανον ἐπὶ κεφαλῆς¹ καὶ τῆς συναγωγῆς τῶν Ἰουδαίων, εἰκονίζοντο καὶ τὰ τρία θάματα τοῦ Χριστοῦ, ἅτινα εὕρισκόμενα, ὡς εἴπομεν, πρὸ τῆς διόδου τοῦ Χριστοῦ, ἄφινον εἰς τὸν θεατὴν νὰ πιστεύσῃ, ὅτι κατὰ τὴν στιγμὴν, καθ' ἣν εἶλκετο ὁ Χριστός, ἐθαυματουργεῖ.

Συμπέρασμα: Τὸ θρησκευτικὸν δράμα ὑπῆρξε μίᾳ ἐκ τῶν κυρίων πηγῶν τῶν εἰκονογραφικῶν θεμάτων ἐν τῇ χριστιανικῇ τέχνῃ. Τοῦτο δὲ πιστοποιεῖται σαφῶς ἐκάστοτε, ὅτε ἀναζητεῖται ἀσκοπῶς ἐν τῇ κανονικῇ θρησκευτικῇ φιλολογίᾳ ἡ προέλευσις μιᾶς ἐκ τῶν σπανίων εἰκονογραφικῶν παραστάσεων· μεταξύ τούτων δύναται νὰ συγκαταλεχθῇ καὶ ἡ τοῦ Παλαιοῦ Ἑλκομένου τῆς Μονεμβασίας, γενικώτερον δὲ ἡ τοῦ δευτέρου τύπου τοῦ Ἑλκομένου Χριστοῦ, ἥτοι τοῦ Χριστοῦ Ἑλκομένου πρὸς κρίσιν.

1) Ὡς εἶναι γνωστόν, εἰς τὴν κανονικὴν θρησκευτικὴν φιλολογίαν δὲν ἀναφέρεται ὁ στέφανος διὰ τὴν στιγμὴν ταύτην. Οὗτος ἀποτελεῖ στοιχεῖον καθαρῶς δραματικόν (Πρβ. *Vénétia Cottas, L'influence du Drame . . .* σελ. 38).