

ΑΛΛΗΓΟΡΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ ΒΙΟΥ - ΚΑΙΡΟΥ ΣΕ ΜΙΑ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗ ΧΙΟ

(Σχ έ δ. 1· Πί ν. 14 — 19)

Ἡ μελέτη ἀρχαίων εἰκονογραφικῶν θεμάτων, πού ἐπέζησαν στή βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ τέχνη, παρουσιάζει σχεδὸν πάντοτε ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον. Ξεχωριστὰ ὁμως ἀξίζει νὰ μελετηθοῦν οἱ παραστάσεις τοῦ εἶδους, πού ἐμφανίζονται σπάνια, σὲ λίγα παραδείγματα.

Ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ παράσταση τοῦ φτερωτοῦ Καιροῦ, πού συναντᾶμε σὲ μιὰ μεταβυζαντινὴ τοιχογραφία στή Χίο, παράδειγμα ἀπὸ τὰ ἐλάχιστα στή μνημειακὴ ζωγραφικὴ, εἶναι τὸ ἀντικείμενο τῆς μελέτης πού ἀκολουθεῖ.

Ἡ τοιχογραφία βρίσκεται στή βυζαντινὴ ἐκκλησία τῆς Παναγίας τῆς Κρίνας, ἓνα μνημεῖο ἀρκετὰ γνωστὸ¹ κυρίως γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ του, καὶ δὲν ἔχει δημοσιευθῆ ἀκόμα². Διακοσμεῖ τὴν παραστάδα τῆς κεντρικῆς θύρας ἀπὸ τὸ νάρθηκα στὸν κυρίως ναό, στὰ ἀριστερὰ τοῦ εἰσερχομένου, σὲ σχετικὰ μικρὸ ὕψος. Στὴν ἀπέναντι παραστάδα ἀπεικονίζεται τὸ γνωστὸ θέμα τοῦ Ἀρχάγγελου Μιχαήλ, ἔνοπλου φύλακα τῆς εἰκόνας τῆς Θεοτόκου καὶ τῆς εἰσόδου τοῦ Ναοῦ.

Ἡ παράσταση πού μᾶς ἀπασχολεῖ (Σχ έ δ. 1) χωρίζεται σὲ δύο μέρη : Ψηλὰ ἱστοροῦνται δύο πρόσωπα, ὁ Κόσμος καὶ ὁ Βίος, συνοδευόμενα ἀπὸ μεγάλη ἐπιγραφὴ σὲ δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Χαμηλότερα, μία μόνη μορφή καὶ δευτέρη ἐπιγραφὴ, φθαρμένη καὶ δυσανάγνωστη.

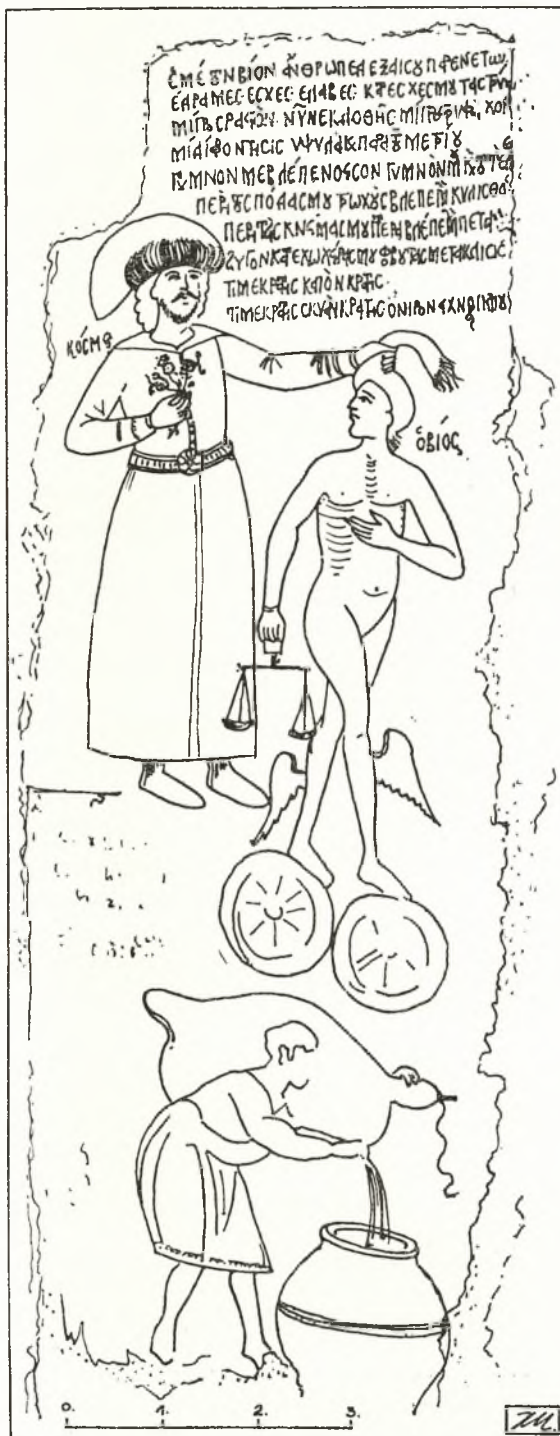
Ὁ Βίος παριστάνεται σὰν ἀγένειος νέος, ὀλόγυμνος, μὲ μικρὰ φτερά πού φυτρῶνουν ἀπὸ τὶς κνήμες του. Βαδίζει πρὸς τὰ δεξιὰ πατώντας πάνω σὲ δυὸ τροχοῦς, ἐνῶ στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πίσω, ἀριστερὰ, κοιτάζοντας τὸν Κόσμο, τὸ δεύτερο πρόσωπο τῆς σκηνῆς. Μὲ τὸ δεξιὸ χέρι κρατᾶει ζυγαριὰ· μὲ τὸ ἀριστερὸ κάνει μιὰ ἀόριστη χειρονομία. Τὰ μαλλιά του, στὸ ἐμπρὸς μέρος τῆς κεφαλῆς, σχηματίζουν μιὰ μακριὰ δέσμη ἀπὸ τὴν ὁποία τὸν κρατᾶει σταθερὰ, μὲ τὸ ἀριστερὸ χέρι ὁ Κόσμος (Πί ν. 14α).

Αὐτός, εἰκονίζεται σὰ νέος, μὲ κοντὰ γένεια καὶ μακριὰ μαλλιά, ντυμένος μὲ μακρὸ πολυτελὲς πορφυρὸ χειριδωτὸ ἔνδυμα, καὶ μεγάλο κάλυμμα τῆς κεφαλῆς, πού διακοσμεῖται περιμετρικὰ στή βάση του μὲ γούνα. Στὴ μέση του ὑπάρχει ζώνη μὲ μεγάλη πόρπη στολισμένη μὲ ἕξι πολύτιμους λίθους (;), ἐνῶ ἀπὸ τοὺς ὤμους του φαίνεται ὅτι κρεμόταν

1. Βλ. Α. C. Orlandos, *Monuments byzantins de Chios*, II, Planches, Athènes, 1932, Πίν. 31-37· Γ. Σωτηρίου, *Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Χίου*, Παράρτ. ΑΔ 2 (1916) σ. 33-34 καὶ Ο. Wulff, *Das Katholikon von Hosios Loukas*, *Baukunst*, II, σ. 22.

2. Ἐλάχιστα παραδείγματα ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τῆς Κρίνας ἔχουν δημοσιευθῆ : Βλ. Α. C. Orlandos, ἔ.ἀ. Πίν. 37, 1 - 3· Γ. Σωτηρίου, ἔ.ἀ. Πίν. 6, Εἰκ. 17, Πίν. 7, Εἰκ. 22.

ένα λευκό πέπλο, πού δὲ διακρίνεται ὁμως πίσω του. Στὸ δεξί του χέρι, μπροστά στὸ στήθος, κρατάει τρία μικρὰ ἄνθη μὲ φύλλα.



Σχέδ. 1. Παναγία Κρίνα Χίου. Σχέδιο τοιχογραφιών στήν παραστάδα τῆς εἰσόδου

Τὰ δύο πρόσωπα καθὼς καὶ οἱ ἐπιγραφές σχεδιάζονται σὲ βάθος λευκό. Τὸ γυμνὸ σῶμα καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ Βίου ὀρίζονται μὲ λεπτὰ μαύρα περιγράμματα, ἐνῶ οἱ ἀνατομικὲς λεπτομέρειες ἀποδίδονται μὲ ἀφέλεια καὶ κάποια ἀδεξιότητα. Ἀντίστροφα, ἡ μορφή τοῦ Κόσμου ἔχει σχεδιαστῆ μὲ κομπόγνη καὶ ἀκρίβεια, ἂν καὶ τὰ φορέματα ἔχουν ἀποδοθῆ μὲ κάπως συνοπτικὸ τρόπο. Τὸ σύνολο, πού χαρακτηρίζεται ἀπὸ συνθετικὴ ἰσορροπία, δὲ διατηρεῖ τὸ ὕφος καὶ τὴ θρησκευτικότητα τῶν ἄλλων τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ, ἀλλὰ παίρνει χαρακτῆρα μᾶλλον κοσμικό.

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς μικροὺς τίτλους «Κόσμος» καὶ «ὁ Βίος», ἔχομε ψηλότερα τὴ μεγάλη ἐπιγραφή διατηρημένη εὐτυχῶς σὲ πολὺ καλὴ κατάσταση. Εἶναι γραμμὴ μὲ κεφαλαῖα μαύρα γράμματα καὶ βρίσκεται σὲ ἄμεση σχέση μὲ τὴ σύνθεση. Μεταγράφεται ὡς ἑξῆς :

1. Ἐμὲ τὸν Βίον ἄνθρωπε δέξαι
[σου παρενέτην.
Ἐδραμες. ἔσχες. ἔλαβες. κατέ-
[σχες μου τὰς τρύχ(ας)
Μι πρὸς ραστόν. νῦν ἐκδοθῆς.
[Μι πρὸ(ς) τρυφὴν χορή(σης)
Μι δι φροντήσις ὕψυλά κ(αι)
[παρὰ τοῦ μετρίου
5. Γυμνὸν μὲ βλέπε νόεισον. γυ-
[μνόν μου κ(αι) τὸ τέλος
Περὶ τοὺς πόδας μου τρωχούς.
[Βλέπε μ(ῆ) κυλισθόσι
Περὶ τὰς κνείμας μου πτερά.
[Βλέπε μ(ῆ) πετα(...)
Ζυγὸν κατέχω χείρας μου. Φο-
[βῶ τὰς μετακλίσις

Τί μὲ κρ(α)τῆς. Καπ(ν)ὸν κρατῆς.

10. *Τί μὲ κρατῆς σκνὰν κρατῆς· ὄνηρον εἶχρος πλίου.*

Πολύ χαμηλότερα, ἀλλὰ χωρὶς νὰ ὑπάρχη διαχωριστικὴ γραμμὴ, ἔχομε τὸ δεῦτερο θέμα (Πί ν. 14 β). Ἔνας ἄνθρωπος μὲ κοντὸ χειριδωτὸ χιτῶνιο, φέρει στὸν ἀριστερό του ὄμο ἓνα μεγάλο ἄσκό, τὸν ὁποῖο ἀδειάζει μέσα σὲ ἓνα πιθᾶρι. Τὸ πρόσωπο εἶναι τελείως κατεστραμμένο ἀπὸ νεώτερα κυττήματα, ἀλλὰ καὶ ὀλόκληρη ἡ παράσταση εἶναι φθαρμένη ἀπὸ τὴν ὑγρασία τοῦ δαπέδου. Λίγο ψηλότερα, ἀριστερά, ὑπῆρχε ἄλλοτε μίᾶ ἀκόμα ἐπιγραφὴ σὲ τέσσερις τουλάχιστον στίχους, ἀπὸ τὴν ὁποία σήμερα δὲν διακρίνεται τίποτα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ λέξη Βίος, ἀβέβαιη καὶ αὐτὴ.

Μία προσεκτικότερη παρατήρηση ὀλόκληρης τῆς ἐπιφάνειας τοῦ τοίχου, δείχνει πὼς ἡ σύνθεση στὸ σύνολό της ἀνήκει σ' ἓνα πρόσθετο στρώμα τοιχογραφίας. Ὁ τοίχος ἀρχικὰ χρωματίστηκε μὲ τὸ ἀπλὸ σκούρο μπλε χρῶμα, πού συνηθιζόταν στὸν κάμπο τῶν φρέσκων τῆς Τουρκοκρατίας. Ἀργότερα σ' ἓνα λεπτὸ νέο ἐπίχρισμα, χωρὶς σαφῆ ὄρια, καὶ περιορισμένο στὴν παραστάδα τῆς εἰσόδου, ἀποδόθηκαν τὰ θέματα πού μᾶς ἀπασχολοῦν. Ἀπὸ τὸν τύπο τῶν γραμμάτων καὶ ὀλόκληρο τὸ χαρακτῆρα τῆς ἐπιγραφῆς διαπιστώνεται ὅτι ἔχει γραφῆ ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι μὲ τὴν κτητορικὴ ἐπιγραφὴ στὸ ὑπέρθυρο τῆς εἰσόδου³, πού ἀναφέρει τὴ χρονολογία (,ΑΨΛΔ', 1734) καὶ τὸν καλλιτέχνη Μιχαὴλ Χωματζᾶ⁴. Μὲ σχετικὴ βεβαιότητα λοιπὸν μπορεῖ κανεὶς νὰ δεχθῆ ὅτι ὁ ἴδιος ζωγράφος τὴν ἐποχὴ αὐτὴ σχεδίασε καὶ τὴν παράσταση τοῦ Βίου καὶ τοῦ Κόσμου, διακομώντας μίᾶ ἐπιφάνεια πού ἀρχικὰ λογάριάζε νὰ τὴν ἀφήση χωρὶς εἰκονογράφηση.

Τὸ ἀποδιδόμενο στὸν Λύσιππο ἀρχαῖο θέμα τοῦ Καιροῦ, ἀλληγορικὴ προσωποποίηση τῶν εὐκαιριῶν τῆς ζωῆς, δὲν ξεχάστηκε στὸ Βυζάντιο. Εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι ἡ ἄμεση γνώση τοῦ ἀρχικοῦ προτύπου⁵ (πού μεταφέρθηκε στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ σωζόταν ἐκεῖ ὡς τὸ 475)⁶, συνδυασμένη μὲ τὴν ἀγάπη τῶν Βυζαντινῶν γιὰ τὶς ἀλληγορίες καὶ τὴν ἀρχαία μυθολογία, ἦταν ἡ ἀφετηρία γιὰ τὶς καλλιτεχνικὲς ἢ τὶς λόγιες ἐπιβιώσεις του. Ἡ ἐξεταζόμενη τοιχογραφία τῆς Κρίνας, σὲ μιᾶ ἐποχὴ πολὺ προχωρημένη, εἶναι ἓνα ἀκόμα παράδειγμα τῶν ἐπιβιώσεων αὐτῶν.

Τὰ ἀρχαῖα ἔργα πού παριστάνουν τὸν Καιρό, δὲ χρειάζεται νὰ μνημονευθοῦν ἐδῶ, γιὰ μιᾶ ἀκόμα φορὰ⁷. Τὰ χαρακτηριστικὰ ἦταν πάντοτε τὰ ἴδια : Ἔνας γυμνὸς ἔφηβος,

3. Ἡ ἐπιγραφὴ ἔχει δημοσιευθῆ, κατὰ τρόπο τελείως ἐσφαλμένο. Βλ. Γ. Ι. Ζολῶτα, Χιακῶν καὶ Ἐρυθραϊκῶν ἐπιγραφῶν συναγωγὴ, Ἀθηνᾶ, Κ' (1908) σ. 319 ἀριθ. 48. Ἡ ὀρθὴ ἀναδημοσίευσή της εἶναι ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια τοῦ ἄρθρου αὐτοῦ. Ὅλες οἱ ἐπιγραφὲς τῆς Κρίνας ἐπρόκειτο νὰ ἐκδοθοῦν καὶ πάλι (βλ. Γ. Σωτηρίου, ἔ.ἀ. σ. 35 σημ. 1).

4. Τὸ ὄνομα τοῦ Χωματζᾶ δὲν διακρίνεται πιά στὴν ἐπιγραφὴ (Πί ν. 19 β). Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Ζολῶτα καὶ τὸν Γ. Σωτηρίου (ἔ.ἀ. σ. 36) ὡς ζωγράφος τῆς Κρητικῆς Σχολῆς.

5. Δηλ. τοῦ Καιροῦ τοῦ Λυσίππου. Δὲν εἶναι ὁμοῦ ἀπολύτως βέβαιο ὅτι τὸ ἔργο ἦταν πράγματι τὸ πρῶτο.

6. Βλ. Cyril Mango, *Antique statuary and the byzantine Beholder*, *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963) σ. 53 - 77 (κατὰ τὸν Κεδρηνὸ καὶ τὸν Ζωναρᾶ). Γιὰ τὴν ἀκριβῆ χρονολογία τῆς καταστροφῆς βλ. A. M. Schneider, *Brände in Konstantinopel*, *Byz. Zeit.* XLI (1941) σ. 384.

7. Πλήρη ἀνάλυση τοῦ θέματος τοῦ Καιροῦ, βλ. εἰς A. B. Cook, *Zeus*, II, 2, Appendix A, Cambridge, 1925, σ. 859 - 867. Στὰ παλιὰ παραδείγματα πρέπει νὰ προστεθῆ τοῦ Trau (Trogir) τῆς Δαλματίας, βλ. M. Abramič, *Ein neues Kairos-Relief*, *Jahreshefte des Österreichischen Arch. Institutes*, XXVI (1930) σ. 1 - 8, Πίν. 1. Γιὰ τὸ ἀμφισβητούμενο παράδειγμα τῆς Θάσου, βλ. G.

μέ φτερωτές κνήμες, ζυγὸ στὰ χέρια καὶ τὸ περίεργο κτένισμα μὲ μακριὰ μαλλιά μπροστά, καὶ φαλακρὸ τὸ πίσω μέρος τοῦ κεφαλιοῦ. Ἡ ζυγαριὰ ποὺ ταλαντευόταν « ἐπὶ ξυροῦ ἀκμῆς », καὶ ἡ ιδιότυπη κόμη, συνδέονταν μὲ τὸ μῦθο γιὰ τὴν ἀβεβαιότητα τῶν πραγμάτων καὶ τὶς εὐκαιρίες τοῦ βίου, τὶς ὁποῖες οἱ ἄνθρωποι γιὰ νὰ ἐξασφαλίσουν ἔπρεπε νὰ σπεύσουν νὰ ἀρπάξουν ἐγκαίρως.

Τὰ καθέκαστα τῆς μορφῆς καὶ ὁ μῦθος πέρασαν στὸ Βυζάντιο. Οἱ παραστάσεις εἶναι σχετικὰ λίγες, ἀλλὰ ἡ ἔρμηνεῖα, ποὺ ὅπως φαίνεται ἦταν διαδεδομένη σὰν διδακτικὸς μῦθος, διατυπώθηκε κατὰ ἐποχὲς ἀπὸ διαφόρους λογίους, σχεδὸν πάντα σὲ στίχους.

Ἡ παλαιότερη παράσταση εἶναι, ἴσως, ἡ κοπτικὴ πλάκα τοῦ Μουσείου τοῦ Καῖρου, ἔργο σὲ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὴν Ἑλληνιστικὴ παράδοση⁸ (Πί ν. 15α).

Δεύτερο παράδειγμα εἶναι τὸ περίφημο ἀνάγλυφο τῆς βασιλικῆς τοῦ Torcello, γνωστὸ ἀπὸ πολλὰς δημοσιεύσεις⁹, ἀναγόμενο στὸν 11ον αἰῶνα (Πί ν. 15β). Ἐδῶ ὁ Καιρὸς πατάει σὲ φτερωτοὺς τροχοὺς, κρατᾶει τὸ ζυγὸ καὶ ἓνα μαχαίρι (;) καὶ φεύγει πρὸς τὰ ἀριστερά. Ἡ προσωποποίηση τῆς Νίκης στεφανώνει στὸ ἓνα ἄκρο κάποιον ποὺ πρόλαβε νὰ ἀρπάξῃ τὸν Καιρὸ ἀπὸ τὰ μαλλιά, ἐνῶ δεξιὰ ἓνας δεύτερος ἄνθρωπος, ἀποτυχημένος στὴν προσπάθειά του, συνοδεύεται ἀπὸ τὴ θλιμμένη προσωποποίηση τῆς Λύπης (;). Ὀλόκληρος ὁ μῦθος ἀπεικονίζεται ἔτσι στὸ ἔργο, καὶ ἡ ταύτιση μὲ τὸν ἀρχαῖο Καιρὸ εἶναι ἀναμφισβήτητη¹⁰.

Τὸ τρίτο καὶ τὸ τέταρτο παράδειγμα παράστασης τοῦ Καιροῦ βρίσκονται στὸ χειρόγραφο Cod. Vat. Gr. 394 στὶς σελίδες 7r καὶ 12r¹¹ (Πί ν. 16α καὶ β). Πρόκειται γιὰ μικρογραφίες ποὺ εἰκονογραφοῦν τὴν πρώτη ἀπὸ τὶς 30 βαθμίδες τῆς Οὐρανοῦ Κλίμακος τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου, τὴν « περὶ ἀποταγῆς βίου » ἀναγόμενες στὸν 11ον αἰῶνα¹². Ἐδῶ, τὸ γυμνὸ παιδί ποὺ τρέχει πατώντας στοὺς τροχοὺς¹³ παίρνει γιὰ πρώτη φορὰ τὸ ὄνομα τοῦ Βίου καὶ συσχετίζεται μὲ τὴ σκηνὴ τοῦ πραγματικοῦ Μοναχοῦ ποὺ ἐγκαταλείπει τὸ σπίτι καὶ τὴν οἰκογένειά του, ἀπαρνούμενος τὰ ἀγαθὰ τῆς ζωῆς. Ἡ ἀλλαγὴ τοῦ ὀνόματος τῆς ἀρχαίας προσωποποίησης εἶναι ἀπλὴ καὶ εὐνόητη : Οἱ εὐκαιρίες γιὰ τὴν ἐπιτυχία στὴ ζωὴ ταυτίζονται μὲ τὶς ἴδιες τὶς ἀπολαύσεις της. Τὸ νόημα τῆς σκηνῆς εἶναι διδακτικὸ, καί, ἀντίθετα μὲ τὴν πλάκα τοῦ Torcello, ἀφήνει νὰ ἐννοηθῇ ὅτι ὁ πραγματικὰ κερδισμένος εἶναι αὐτὸς ποὺ ἀποστρέφεται τὴ ματαιότητα τοῦ Βίου¹⁴.

Mendel, Catalogue des Sculptures Grecques, Romaines et Byzantines, τ. III, Constantinople, 1914, σ. 75, ἀριθ. 862 (915). Γιὰ παραλλαγές τοῦ τύπου στὴ Δύση βλ. A. Greifenhagen, Zur Saturnglauben der Renaissance, Der Antike, 1935 (11) σ. 67 - 84.

8. J. Strzygowski, Koptische Kunst, Wien, 1904, σ. 103, εἰκ. 159. Τὸ ἀνάγλυφο ἀνάγεται στὸν 3ο ἢ τὸν 4ο αἰῶνα.

9. O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, Oxford, 1911, σ. 158 - 159, Εἰκ. 91· A. Muñoz, Le rappresentazioni allegoriche della vita nell' arte bizantina, L'Arte, VII, fasc. III - V, Roma - Milano, 1904· A. B. Cook, ἔ.ἀ. A. Greifenhagen, ἔ.ἀ. κ.ἀ.

10. Ἡ πρώτη ταύτιση τοῦ ἀναγλύφου τοῦ Torcello μὲ τὸν ἀρχαῖο Καιρὸ ἐγίνε ἀπὸ τὸν Muñoz. Βλ. ἔ.ἀ. καὶ Studi d'arte Medioevale, Roma, 1909, σ. 12.

11. Βλ. John Rupert Martin, The illustration of the heavenly ladder of John Climacus, Princeton, 1954, σ. 51 κ.ἐ., 177 - 181, Εἰκ. 70 καὶ 72, καὶ D.O.P. 17 (1963) Εἰκ. 11, σ. 73. Παλαιότερες δημοσιεύσεις καὶ μελέτες τῆς μικρογραφίας εἰς A. Muñoz, ἔ.ἀ. καὶ A. B. Cook, ἔ.ἀ.

12. Βλ. J. R. Martin, ἔ.ἀ. σ. 177 - 181.

13. Οἱ τροχοὶ δὲν διακρίνονται πιά στὴν πρώτη μικρογραφία, λόγω φθορᾶς τοῦ χειρογράφου.

14. Πλήρη ἀνάλυση βλ. στὸν Martin, ἔ.ἀ. σ. 51 κ.ἐ.

Σε μικρογραφία χειρογράφου βρίσκεται η πέμπτη άπεικόνιση του Καιρού, που δημοσιεύεται για πρώτη φορά¹⁵ έδω (Πί ν. 17). Με τον τίτλο «Καιρός ό Πανδαμάτωρ» ιστορείται στον Κώδικα Η.16 (άριθ. 671) Φ. 48 τής Μονής Μεγίστης Λαύρας¹⁶ γυμνός, με τροχούς και φτερά στα πόδια, ό χρόνος. Είμαι κάπως περίεργο, αλλά άντι του έφήβου με τό ζυγό, έχομε έδω έναν ήλικιωμένο τύπο, με γενειάδα και μαχαίρι (τον άρχαίο ξυρό προφανώς) στο δεξι χέρι. Τό χειρόγραφο χρονολογείται στο 1602 και εικονογραφεί τό « έπίγραμμα εις άγαλμα του καιρου Ποσειδίπου ». Στην περίπτωση αυτή έχομε την προσωποποίηση του ίδιου του χρόνου που παρέρχεται, με πρόθεση και πάλι διδακτική και κάπως έμμεση έρμηνεία του άρχαίου προτύπου.

Τά δύο τελευταία παραδείγματα άνήκουν στη μνημειακή ζωγραφική τών χρόνων τής Τουρκοκρατίας, και είναι περίπου σύγχρονα. Τό ένα βρίσκεται στον άνοικτό έξω-νάρθηκα του Καθολικού τής Μονής Ρεντίνας στην Πίνδο¹⁷, στα άριστερά τής εισόδου. 'Ο Καιρός άπεικονίζεται και πάλι μόνος, γυμνός, με φτερά στις κνήμες, με ξυράφι στο χέρι και συνοδεύεται από τό γνωστό έπίγραμμα του Ποσειδίπου (Πί ν. 18). 'Οπως και στο χειρόγραφο τής Λαύρας ή προσωποποίηση του πανδαμάτορος χρόνου έχει πρόθεση διδακτική.

'Η δεύτερη άπεικόνιση, που χρονολογείται από έπιγραφή στο 1680, βρίσκεται στο ναό του 'Αγίου 'Ιωάννου στην Αίνο τής Θράκης¹⁹. 'Ο καιρός έδω ιστορείται ως « άνήρ πατών επί τροχών » και συνοδεύεται από παραινετική έπιγραφή σε λαϊκή γλώσσα²⁰. 'Η παράσταση μένει άδημοσίευτη.

Δέν είναι άπαραίτητο νά μνημονευθοϋν έδω τά βυζαντινά φιλολογικά κείμενα που αναφέρουν τον Καιρό, γιατί από παλιά έχομε συγκεντρωθή και μελετηθή²¹. 'Ο Μύνοz πρώτος²² ύπέδειξε τή σχέση ενός ποιήματος άποδιδομένου στο Θεόδωρο Πρόδρομο²³

15. 'Αναφέρεται και πάλι από τον Martin, έ.ά. 'Η δημοσιευόμενη φωτογραφία όφείλεται στον 'Επιμελητή κ. Παναγιώτη Βοκοτόπουλο. Στην 'Ιερά Μονή Μεγίστης Λαύρας, που έπέτρεψε τή δημοσίευση τής μικρογραφίας, έκφράζονται θερμές εύχαριστίες.

16. Βλ. Σπυρίδωνος Λαυριώτου και Σ. Εϋστρατιάδου, Κατάλογος τών κωδίκων Μεγίστης Λαύρας, Paris, 1925, σ. 105. 'Απλώς σημειώνεται ή ύπαρξή του.

17. Βλ. Α.Κ. 'Ορλάνδου και Μ. Θεοχάρη. Αί επί τής Πίνδου 'Ιεραί Μοναί Βράχας και Ρεντίνας, ΑΕ 1958 (1961) Χρονικά σ. 8, όπου και σχετική βιβλιογραφία. 'Η τοιχογραφία θεωρείται μεταγενέστερη του 1676 (βλ. σ. 8).

18. Τό έποικοδομητικό μήνυμα προς τό θεατή τής τοιχογραφίας θά πρέπη ίσως νά συσχετισθή περισσότερο με τήν έννοια του χρόνου που άφανίζει τά έγκόσμια, παρά με τό νόημα τής εύκαιρίας για πνευματικό άγώνα τών μοναχών.

19. Βλ. Γ. Λαμπάκη, "Αγ. 'Ιωάννης ό Πρόδρομος, ΔΧΑΕ τόμ. Η' (1908) σ. 8. 'Η ύπόδειξη του μνημείου όφείλεται και πάλι στον κ. Π. Βοκοτόπουλο.

20. 'Η έπιγραφή κατά τον Λαμπάκη (έ.ά.):... και ό καιρός του χρόνου... γρήγορα διαβαίνω από... γυρίζω ή νεότης κυλούντας αυτή ή τροχί... γεροντάκι εις τοϋτο συμβουλεύω σάς όλους/ μικρούς και μεγάλους νά κάμνετε έργα άρετής/(εις) τήν ζωήν σας διότι όλα τά πρόσκαιρα/στρέφονται μετά/βίας ώσαν καπνός και όνειρον ως λωλουδιού τό φύλον.

21. Βλ. Α. Β. Cook, έ.ά. και Vasile Grecu, Die Darstellung des Kairos bei den Byzantinern, Atti del V. Congresso Internaz. di Studi Bizantini, Roma, 1936, II, σ. 147 - 154.

22. Α. Μύνοz, Le rappresentazioni...

23. Βλ. Κ. Krumbacher, Geschichte der Byzantinischen Litteratur, München, 1897, σ. 753- Migne, Patr. Gr. στ. 1419' Α. Β. Cook, έ.ά. και Α. Μύνοz, έ.ά. Τό ποίημα άνάγεται στο 12ο αιώνα.

μέ την πλάκα του Torcello, καθώς και τη σχέση του Βίου²⁴ που αναφέρεται σ' αυτό, με το αρχαίο θέμα του Καιρού. Η τοιχογραφία της Χίου έρχεται τώρα να επαληθεύσει με τον πιό σίγουρο τρόπο την αρχική υπόθεση του Μύπου, γιατί η έπιγραφή που την συνοδεύει, είναι άκριβώς το προδρομικό ποίημα. Το παραθέτομε δλόκληρο για να βοηθηθί ή άπαραίτητη σύγκριση :

1. *Έμε τον βίον άνθρωπε έχε σου παραινήτην.
Έτυχες εύρες έλαβες, κατέσχεσ μου τας τρίχας
Μή προς ραστώνην εκδοθής, μή προς τρυφήν χωρίσης
Μηδέ φροντίσης ύψηλά και πέρα του μετρίου*
5. *Γυμνόν με βλέπεις· νόησον γυμνόν μου και το τέλος
Έπό τους πόδας μου τροχοί· φρίττε μή κυλισθώσι
Περί τας κνήμας μου πτερά· φεύγω περίπταμαί σε
Ζυγά κατέχω τή χειρί· φοβού τας μετακλίσεις
Τί με κρατείς ; Σκιάν κρατείς· πνοήν κρατείς άνέμου*
10. *Τί με κρατείς ; Καπνόν κρατείς θνειρον ίχνος πλοίου
Έμε τον βίον άνθρωπε, δέξαι σου παραινήτην
Ούκ έτυχες ούκ έλαβες, ούκ έσχες μου τας τρίχας
Μή σκυθρωπάσης του λοιπού, μηδέ δυσελπιστήσης
Γυμνός ειμί και των χειρών έξολισθήσης τούτων*
15. *Ίσως μεταρρηήσομαι προς σε και μεταπέσω
Έπό τους πόδας μου τροχοί· τάχα σοι κυλισθώσι
Περί τας κνήμας μου πτερά, τρέχω προσίπταμαί σοι
Ζυγά κατέχω· τάχα σοι την πλάστιγγα χαλάσω
Μή τοίνυν άποπροσποιού τας αγαθάς έλπίδας.*

Οί διαφορές άνάμεσα στα δύο κείμενα (εκτός άπό το ότι η έπιγραφή της Χίου περιορίζεται στους δέκα πρώτους στίχους) είναι έλάχιστες. Το γεγονός όμως ότι παραλείφθηκε ένα τμήμα του στίχου 9 και ότι παρεμβάλλονται άνορθογραφίες και παρανοήσεις λέξεων²⁵, κάνει πιθανό ότι ο ζωγράφος δεν άντέγραψε ένα χειρόγραφο, αλλά μάλλον έγραψε το ποίημα άπό μνήμης. Πρέπει να σημειωθί άκόμα, ότι η παράλειψη του δευτέρου μέρους του ποιήματος είναι σκόπιμη, γιατί άντίστοιχα και στην παράσταση παραλείπεται το δεύτερο μέρος (που είδαμε στην πλάκα του Torcello) του άνθρώπου που άπέτυχε στην προσπάθειά του.

Η ιδιομορφία της τοιχογραφίας της Κρίνας όφείλεται στο ότι το δεύτερο πρόσωπο της σκηνής χαρακτηρίζεται άπό την έπιγραφή σαν προσωποποίηση του κόσμου. Το πράγμα είναι δυσεξήγητο γιατί έτσι χάνεται η άντιστοιχία με την έπιγραφή και με το προδρομικό ποίημα γενικότερα.

Ο έποικοδομητικός χαρακτήρας του έργου, που διδάσκει γενικά τη ματαιότητα του κόσμου, παρέσυρε το ζωγράφο να νομίση ότι το δεύτερο πρόσωπο είναι ό ίδιος ό

24. Ός βίος αναφέρεται και άπό τον Μανουήλ Φιλί (14ος αιώνας). Βλ. Carmina έκδ. E. Miller, Paris 1855, L XVII. Είς μειράκιον γυμνόν εικόνα φέρον του Βίου, τ. I, σ. 32. Βλ. επίσης σ. 126 και 380.

25. Στίχος 3, ραστόν νν, άντι ραστώνην, στίχος 6, βλέπε, άντι φρίττε, κλπ.

Κόσμος. Γνωρίζουμε ότι την εποχή αυτή, μιὰ τέτοια προσωποποίηση δὲν ἦταν ἀγνωστή καὶ ὅτι σὲ ἄλλες συνθέσεις ὁ « μάταιος κόσμος » ἐμφανιζόταν μὲ « καλάκι, χρυσοῦφανα ροῦχα καὶ γούνες »²⁶. Εἶναι πολὺ πιθανὸν λοιπὸν ὁ πλούσιος ντυμένος « ἄνθρωπος » τοῦ ἀγνώστου προτύπου τῆς τοιχογραφίας τῆς Χίου, νὰ παρανοήθηκε ἀπὸ τὸ ζωγράφο καὶ νὰ ἄλλαξε ὄνομα. Ἐν πάσῃ περιπτώσει τὸ ὕφος τῆς σύνθεσης καὶ τὰ ἄνθη ποὺ κρατᾶει στὸ χέρι ὁ « Κόσμος » (σχετιζόμενα ἀπὸ ἀρχαιότατη παράδοση μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἀπόλαυσης²⁷) κάνουν παραπλήσιες τὶς δυὸ μορφές καὶ εὐκόλη τὴ σύγχυσή τους.

Ἐνάντια στὶς διδακτικὲς συνθέσεις ποὺ περιγράφονται ἀπὸ τὸν Διονύσιο τὸν ἐκ Φουρνᾶ στὴν Ἑρμηνεία του, δὲ θὰ βροῦμε τὴν ἀλληγορικὴ παράσταση τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ βίου. Σὲ κάποια ἀνέκδοτα χειρόγραφα²⁸ τῆς δμῶς, ὅπως ἔδειξε ὁ Grezu²⁹, ὁ φτερωτὸς νέος τοῦ ἀρχαίου μύθου ἀναφέρεται μόνος του, στὸ κεφάλαιο « πῶς ἱστορίζεται ὁ Καιρὸς »³⁰. Ἡ περιγραφή ἐδῶ πλησιάζει πολὺ περισσότερο τὸ ἀρχαῖο πρότυπο παρὰ τὴν τοιχογραφία ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, ἐνῶ ἡ διατήρηση τοῦ ἀρχικοῦ ὀνόματος « καιρὸς » δείχνει ὅτι ὁ συγγραφέας εἶχε ὑπόψη του, πιθανότατα, κάποιον πολὺ παλιότερο ἔργο. Αὐτὸ θὰ πρέπη ἴσως νὰ συσχετιστῆ ἔμμεσα μὲ τὸ παράδειγμα τοῦ 1602, τοῦ Κώδικα Η. 16 τῆς Λαύρας, ποὺ ἤδη ἀναφέραμε, τὸ ὁποῖο εἰκονογραφεῖ τὸ ἀρχαῖο ἐπίγραμμα τοῦ Ποσειδίππου, καὶ ἀσφαλῶς μὲ τὴν τοιχογραφία τοῦ καθολικοῦ τῆς Μονῆς Ρεντίνας ποὺ ἀποδίδεται ἀπὸ τὴν παράδοση στὸν ἴδιο τὸν Διονύσιο τὸν ἐκ Φουρνᾶ. Ὁ τίτλος, ποὺ ἀναφέρει τὸν Καιρὸν σὰν Πανδαμάτορα Χρόνον, κάνει πάντως βέβαιο ὅτι καὶ στὴ μία περίπτωση καὶ στὴν ἄλλη ὁ χαρακτήρας τῆς παράστασης εἶναι διδακτικὸς³¹.

Στὸ παράδειγμα τῆς Αἴνου, ἀπρόσιτο δυστυχῶς, μένει ἀγνωστος ὁ εἰκονογραφικὸς τύπος τοῦ Βίου. Ἡ ἐπιγραφή ποὺ τὸν συνοδεύει φαίνεται ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὴν παράδοση τῶν παλιῶν βυζαντινῶν κειμένων. Ἡ παρομοίωση τῆς ζωῆς μὲ « καπνὸν καὶ ὄνειρον » δείχνει πιθανὴ μακρινὴ σχέση μὲ τὸ Προδρομικὸ ποίημα ποὺ ἀπαντᾷ καὶ στὴν Κρίνα.

Ἡ σπανιότητα τοῦ θέματος καὶ ἡ δυσχέρεια ἔρευνας τῶν ἀνέκδοτων ζωγραφικῶν ἔργων σὲ μικρογραφίες ἢ μεταβυζαντινὲς τοιχογραφίες κάνουν πολὺ δύσκολη τὴ μελέτη τῶν προτύπων τῆς παράστασης τῆς Κρίνας. Ἡ ἐξάρτηση τοῦ ὄψιμου αὐτοῦ ἔργου ἀπὸ τὰ παλιὰ βυζαντινὰ παραδείγματα φαίνεται γιὰ τὴν ὥρα ἐπίσης ἀνεφικτή. Ὅπως ἀναφέραμε ἤδη, ἡ ἄμεση ἀντιγραφή τῆς ἐπιγραφῆς τουλάχιστον, ἀπὸ ἓνα χειρόγραφο μὲ τὰ προδρομικὰ ποιήματα, δὲν εἶναι πολὺ πιθανή.

Ἡ θέση τῆς τοιχογραφίας μέσα στὴν ἐκκλησία εἶναι χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸν ἐποικοδομητικὸ χαρακτήρα της. Βρίσκεται στὴν παραστάδα τῆς εἰσόδου, στὴν ἴδια

26. Βλ. Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία ἐκ τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, ἐκδ. Παπαδοπούλου Κεραμέως, Πετρούπολις 1909, σ. 208 - 209. Πῶς ἱστορίζεται ὁ βίος τοῦ ἀληθοῦς μοναχοῦ.

27. Βλ. Doro Levi, *Antioch Mosaic Pavements*, Princeton, 1947, τ. 1, σ. 305 - 306, τ. 2, Πίν. LXVII d, CLXVIII b.

28. Ἰβήρων Κῶδιξ λ. 685 καὶ HS. 85 S. 310 τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρείας.

29. V. Grezu, *Eine kritische Ausgabe der Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης*, Actes du IV Congrès International des Etudes Byzantines, Sofia, 1934, τ. 1, σ. 225 - 237.

30. « Ἄνθρωπος νέος ἀγένειος γυμνός, βαστάζων ἐν τῇ δεξιᾷ χειρὶ αὐτοῦ ξυράφιον ἠκονημένον, καὶ ἔχων τὰ μαλῖα τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ ἔμπροσθεν τῆς τοῦ προσώπου αὐτοῦ καὶ τὸ ὀπισθεν τῆς κεφαλῆς αὐτοῦ φαλακρὸν ὄλων διόλου, καὶ εἰς τὰς κνήμας τῶν ποδῶν αὐτοῦ ἔχων πτέρυγας πολίου, τρέχων καὶ πετάμενος εἰς τὸν ἀέρα ».

31. Στὸς στίχους τοῦ Ἰωάννου Τζέτζη (12ος αἰώνας) γίνεται λόγος γιὰ προσωποποίηση τοῦ

δηλαδή θέση στην οποία άπαντοῦν σὲ ἄλλους ναοὺς ἀνάλογες παραστάσεις τῆς ματαιότητος τῶν ἔγκοσμιῶν. Πρόχειρα σημειώνονται, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τῆς Αἴνου, τὰ παραδείγματα τοῦ Ἁγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης³², τῆς ἐκκλησίας τῆς Cozia στὴ Ρουμανία³³ ἢ στὴν Sucevita τῆς Μολδαβίας³⁴ καὶ στὸν Ἅγιο Μάρκο στὴ Βενετία³⁵, ὅπου ἀπεικονίζεται ἡ γνωστὴ ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Βαρλαάμ καὶ Ἰωάσαφ παράσταση τῆς « γλυκύτητος τοῦ Κόσμου ». Στὸ σημεῖο αὐτὸ τοῦ ναοῦ, ἡ σκηνὴ ἔμενε ἔξω ἀπὸ τοὺς εἰκονογραφικοὺς κύκλους τῶν ἀγιογραφῶν, ἐνῶ συγχρόνως ἦταν ἄμεσα προσιτὴ στοὺς εἰσερχόμενους πιστοὺς. Ἄς σημειωθῆ ὅτι στὴν ἀπέναντι παραστάδα τῆς θύρας στὴν Κρίνα ἔχομε τὸ τυπικὸ γιὰ τὴν εἴσοδο θέμα τοῦ φύλακα ἀγγέλου.

Μὲ διδακτικὸ σκοπὸ φαίνεται ὅτι συνδέεται καὶ ἡ δευτέρη παράσταση ποὺ κοσμεῖ τὴν ἴδια ἐπιφάνεια τοῦ τοῖχου χαμηλότερα ἀπὸ τὸν Βίο καὶ τὸν Κόσμο. Τὸ πράγμα προτείνεται μὲ ἐπιφυλάξεις, γιὰτὶ ἡ ἔρμηνεῖα τῆς μορφῆς μένει στὸν γράφοντα τουλάχιστον προβληματικὴ. Πιθανότατα πρόκειται γιὰ εἰκόνα τιμωρίας ἁμαρτωλοῦ, ὁ ὁποῖος προσέθετε νερὸ στὸ κρασί ποὺ ἐμπορευόταν. Τὸ μόνο (;) γνωστὸ δευτέρω παράδειγμα βρῖσκεται σὲ μία ἀνέκδοτη τοιχογραφία, στὴ Χίο καὶ πάλι, στὸ ναὸ τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου Ἀργέντη³⁶, ὅπου σὲ μιὰ ὁμοία παράσταση μιὰ ἐπιγραφὴ ἀναφέρει τοὺς « συμμί(σ)γοντας οἶνον ὕδατι » (Πί ν. 19α). Σημειώνομε ὅτι τὸ θέμα δὲν ἦταν ἄγνωστο στὴ δυτικὴ τέχνη³⁷. Στὴν κατεστραμμένη ἐπιγραφὴ ὑπῆρχε ἴσως ἡ λέξις « Βίος », ἀλλὰ δὲν εἶναι βέβαιο ὅτι σχετίζεται μὲ τὴν ἐξεταζομένη μορφή. Τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν πρόκειται γιὰ ἀγιογραφία, καθὼς καὶ ἡ αὐτονομία τῆς παράστασης, ἐνισχύουν τὴν παραπάνω ἔρμηνεῖα, καθὼς καὶ τὴν ἀποψη γιὰ τὸν διδακτικὸ τῆς χαρακτῆρα.

Ἡ διατήρηση ἑνὸς εἰκονογραφικοῦ τύπου ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα καὶ τὸν Λύσιππο, ὡς τὸν 18ο αἰῶνα, δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῆ κάτι τὸ ἐξαιρετικὸ. Πολὺ πιὸ ἐκτεταμένη ἀπὸ τοὺς 18 αἰῶνες ποὺ ὑπέθετε ὁ Cook³⁸, ἡ ἐπιβίωση τοῦ θέματος βεβαιώνει τὴν χωρὶς διακοπὴ στροφὴ τῆς βυζαντινῆς Τέχνης πρὸς τὰ πρότυπα τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος. Ὅπως ἔχει παρατηρηθῆ³⁹, ἡ περιοχὴ τῆς εἰκονογράφησης φιλολογικῶν κειμένων συνδέεται μὲ τὰ πρότυπα αὐτὰ πολὺ στενά. Τὸ θέμα τοῦ Καιροῦ βρισκόταν ἀσφαλῶς μέσα στὴν περιοχὴ αὐτῆ.

χρόνου, σὲ σχέση μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ βίου. Βλ. Χιλιάδες, ἔκδ. Th. Kiesslingius, Leipzig, 1926, σ. 299, 373, 374.

32. Βλ. Γ. Σωτηρίου, Ἡ γλυκύτης τοῦ Κόσμου, Ἡμερολόγιον τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, 1929, σ. 111 - 116.

33. Βλ. Sirarpie der Nersessian, L' illustration du roman de Barlaam et Josaph, Paris 1937, σ. 67.

34. Βλ. ἔ.ά.

35. Βλ. A. Muñoz, Le rappresentazioni . . . σ. 15, εικ. 10.

36. Βλ. Αἰμ. Ζολώτα, Ἅγιος Ἰωάννης Ἀργέντης, Χιακὰ Χρονικά, Ἀθήναι, 1911, Α' σ. 116 - 123 καὶ A. C. Smith, The architecture of Chios, London, 1962, σ. 85, Πίν. 165. Οἱ ἀξιόλογες τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ μένουν τελείως ἄγνωστες ἀκόμα.

37. Βλ. Marcel Aubert κ.ά. L'art Roman en France, Paris, 1961, σ. 58 (Andlau).

38. Βλ. A. B. Cook, ἔ.ά. σ. 867.

39. Βλ. A. Grabar, Τὸ Μήνυμα τῆς Βυζαντινῆς Τέχνης. Εἰς τὸν Κατάλογο τῆς Ἐκθέσεως Βυζαντινῆς Τέχνης, Ἀθήναι, 1964, σ. 9.

Τά δψιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα με τὰ ἀρχαία ἐπιγράμματα τοῦ Ποσειδίου θὰ μποροῦσαν ἴσως νὰ συνδεθοῦν καὶ με ἕνα πνεῦμα λογιόσῦνης καὶ θαυμασμοῦ γιὰ τὴν ἀρχαία σοφία τὸ ὁποῖο ὠρίμασε στοὺς δύο τελευταίους αἰῶνες τῆς Τουρκοκρατίας, ἀλλὰ σὲ τελικὴ ἀνάλυση ὄλα μποροῦν νὰ ἀναχθοῦν στὴν καλλιτεχνικὴ κληρονομία ποῦ δέχτηκε ἄμεσα ἢ μεσαιωνικὴ θρησκευτικὴ τέχνη τοῦ Βυζαντίου ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἑλληνικὴ Παράδοση.

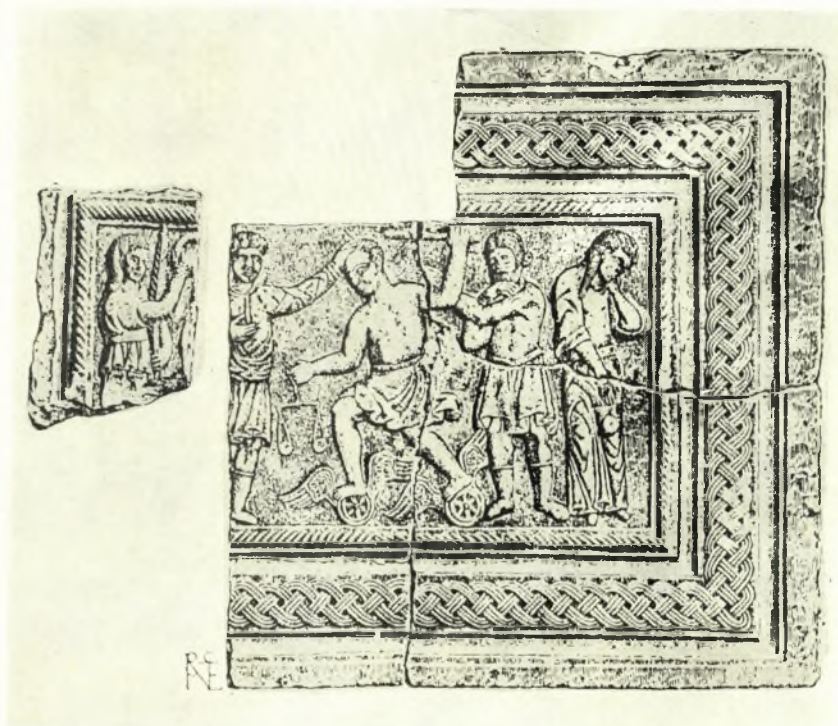
Ἀθήνα, 13 Δεκεμβρίου 1965

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



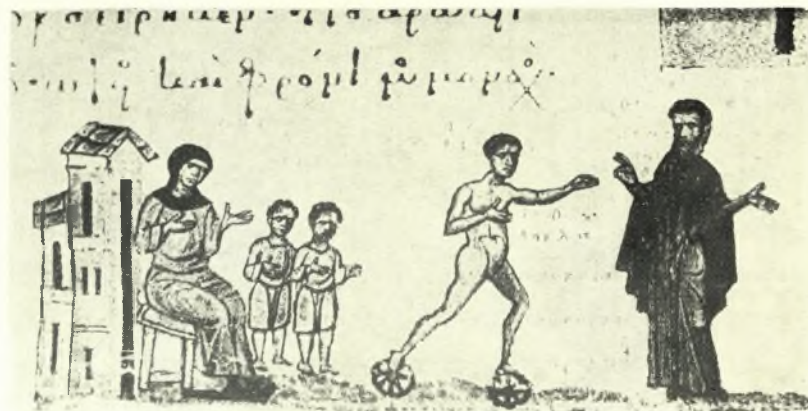
Παναγία Κρίνα Χίου: α. Παράσταση του Βίου και του Κόσμου. Ἐπιγραφή, β. Διδακτική παράσταση
ἀμαρτωλοῦ (;)

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



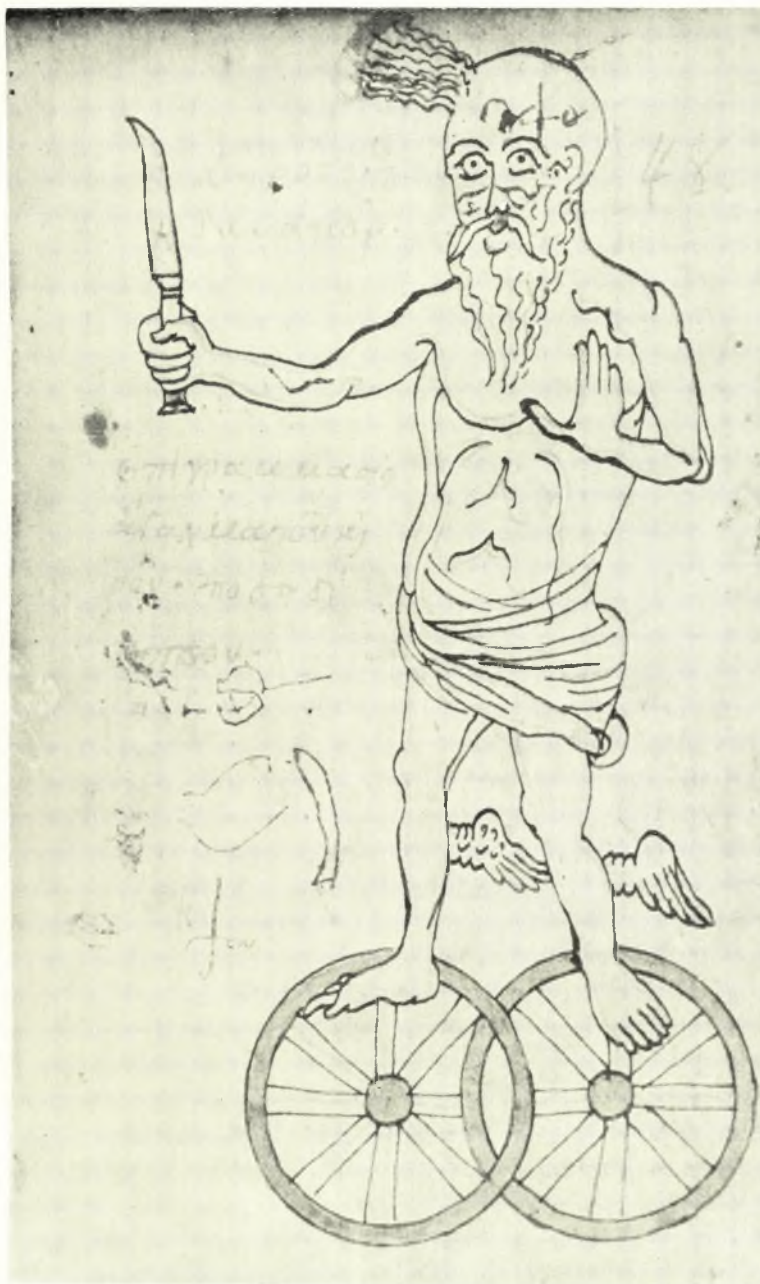
Ἐνάγλυφα Καιροῦ: α. Κοπτικό Μουσεῖο Καίρου (D. M. Dalton). β. Μητρόπολη τοῦ Torcello (A. B. Cook)

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



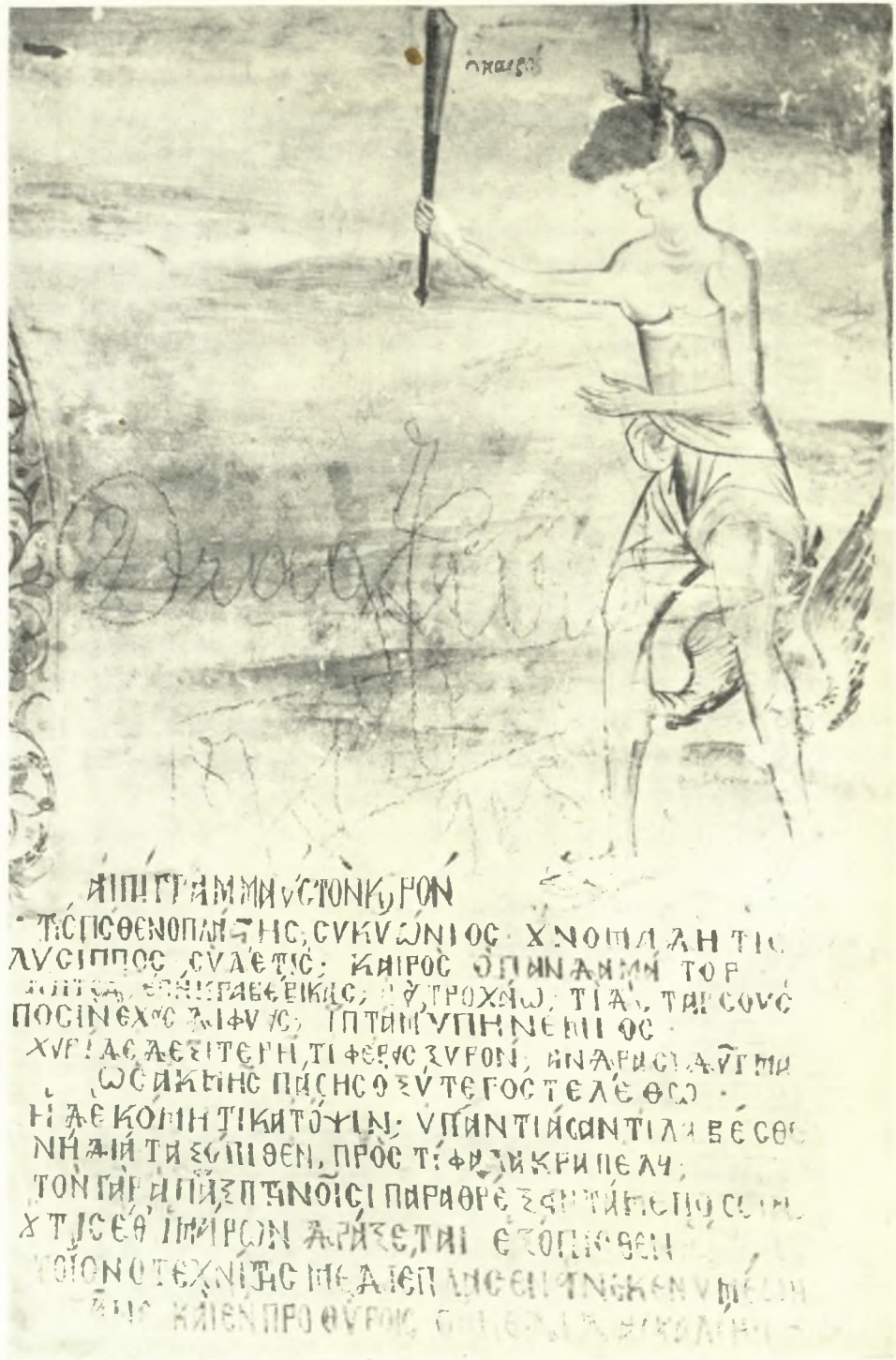
Μικρογραφίες τοῦ COD. VAT. GR. 394, Ἁγίου Ἰωάννου Κλίμακος (J. R. Martin): α. Φ. 7r, β. Φ. 12r

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



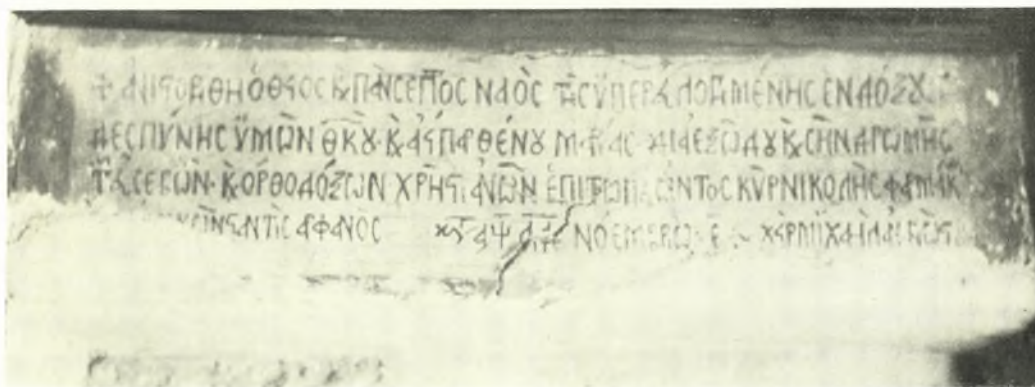
Μικρογραφία τοῦ Κώδικος Η.16 (Ἄρ. 671) τῆς Ἱ. Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (1602): Καίρὸς ὁ Πανδαμάτωρ

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



Μονή Ρεντίνας στη Νότια Πίνδο: Τοιχογραφία του Καιρού, στον άνοικτο έξωνάρθηκα του Καθολικού

X. ΜΠΟΥΡΑΣ



α. "Άγιος Ιωάννης ό 'Αργέντης Χίου. Τοιχογραφία με διδακτική παράσταση τιμωρίας άμαρτωλοῦ,
β. Παναγία Κρίνα Χίου. Κτητορική έπιγραφή

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ