

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 εἴδους, 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.

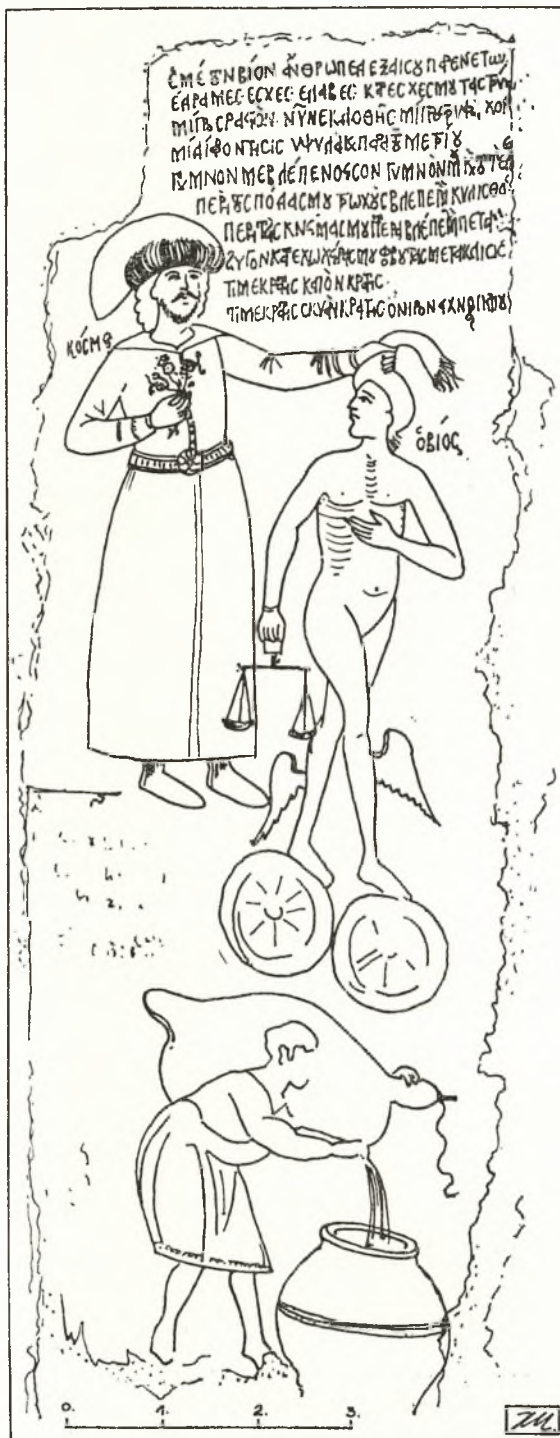
Ὁ Βίος παριστάνεται σὰν ἀγένειος νέος, ὀλόγυμνος, μὲ μικρὰ φτερὰ πού φυτρῶνουν ἀπὸ τὶς κνήμες του. Βαδίζει πρὸς τὰ δεξιὰ πατώντας πάνω σὲ δυὸ τροχοῦς, ἐνῶ στρέφει τὸ κεφάλι πρὸς τὰ πίσω, ἀριστερὰ, κοιτάζοντας τὸν Κόσμο, τὸ δεῦτερο πρόσωπο τῆς σκηνῆς. Μὲ τὸ δεξιὸ τοῦ χέρι κρατᾶει ζυγαριὰ· μὲ τὸ ἀριστερὸ 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 τοῦ 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 τοιχογραφιῶν 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 κομπόττητα 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 γραμμμένη 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) τρυφήν 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-
[βοῦ τὰς μετακλίσις

Τί με κρ(α)τῆς. Καπ(ν)ὸν κρατῆς.

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

Πολύ χαμηλότερα, αλλά χωρίς να υπάρχει διαχωριστική γραμμή, έχουμε το δεύτερο θέμα (Πί ν. 14 β). Ένας άνθρωπος με κοντό χειριδωτό χιτώνιο, φέρει στον αριστερό του ώμο ένα μεγάλο άσκό, τον οποίο αδειάζει μέσα σε ένα πιθάρι. Το πρόσωπο είναι τελείως κατεστραμμένο από νεώτερα κτυπήματα, αλλά και ολόκληρη ή παράσταση είναι φθαρμένη από την υγρασία του δαπέδου. Λίγο ψηλότερα, αριστερά, υπήρχε άλλοτε μία ακόμα επιγραφή σε τέσσερις τουλάχιστον στίχους, από την οποία σήμερα δεν διακρίνεται τίποτα, εκτός από τη λέξη Βίος, άβέβαιη και αυτή.

Μία προσεκτικότερη παρατήρηση ολόκληρης τῆς ἐπιφάνειας τοῦ τοίχου, δείχνει πὼς ἡ σύνθεση στὸ σύνολό της ἀνήκει σ' ἓνα πρόσθετο στρώμα τοιχογραφίας. Ὁ τοίχος ἀρχικὰ χρωματίστηκε μετὸ ἀπλὸ σκουρο μπλε χρῶμα, ποὺ συνηθίζοταν στὸν κάμπο τῶν φρέσκων τῆς Τουρκοκρατίας. Ἀργότερα σ' ἓνα λεπτὸ νέο ἐπίχρισμα, χωρίς σαφῆ ὄρια, καὶ περιορισμένο στὴν παραστάδα τῆς εἰσόδου, ἀποδόθηκαν τὰ θέματα ποὺ μᾶς ἀπασχολοῦν. Ἀπὸ τὸν τύπο τῶν γραμμάτων καὶ ολόκληρο τὸ χαρακτήρα τῆς ἐπιγραφῆς διαπιστώνεται ὅτι ἔχει γραφῆ ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι μετὴν κτητορικὴ ἐπιγραφή στὸ ὑπέρθυρο τῆς εἰσόδου³, ποὺ ἀναφέρει τὴ χρονολογία (ἈΨΛΔ', 1734) καὶ τὸν καλλιτέχνη Μιχαήλ Χωματζᾶ⁴. Μετὴν σχετικὴ βεβαιότητα λοιπὸν μπορεῖ κανεὶς νὰ δεχθῆ ὅτι ὁ ἴδιος ζωγράφος τὴν ἐποχὴ αὐτὴ σχεδίασε καὶ τὴν παράσταση τοῦ Βίου καὶ τοῦ Κόσμου, διακομώντας μίαν ἐπιφάνεια ποὺ ἀρχικὰ λογάριάζε νὰ τὴν ἀφήση χωρίς 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 (ποὺ μεταφέρθηκε στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ σωζόταν ἐκεῖ ὡς τὸ 475)⁶, συνδυασμένη μετὴν 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 μιὰ ἐποχὴ πολὺ προχωρημένη, εἶναι ἓνα ἀκόμα παράδειγμα τῶν ἐπιβιώσεων αὐτῶν.

Τὰ ἀρχαῖα ἔργα ποὺ παριστάνουν τὸν Καιρὸ, δὲ χρειάζεται νὰ μνημονευθοῦν ἐδῶ, γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ⁷. Τὰ χαρακτηριστικὰ ἦταν πάντοτε τὰ ἴδια : Ἐνας γυμνὸς ἔφηβος,

3. Ἡ ἐπιγραφή ἔχει δημοσιευθῆ, κατὰ τρόπο τελείως ἐσφαλμένο. Βλ. Γ. Ι. Ζολῶτα, Χιακῶν καὶ Ἐρυθραϊκῶν ἐπιγραφῶν συναγωγή, 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 ἐπιγραφή (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 αἰώνα (Πί ν. 15β). Ἐδῶ ὁ Καιρὸς πατάει σὲ φτερωτοὺς τροχοὺς, κρατᾷ τὸ ζυγὸ καὶ ἓνα μαχαίρι (;) καὶ φεύγει πρὸς τὰ ἄριστερά. 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 αἰώνα¹². 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 αἰώνα.

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.έ., 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.έ.

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. Είναι 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. Ό 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). Όπως και στο χειρόγραφο τής Λαύρας ή προσωποποίηση του πανδαμάτορος χρόνου έχει πρόθεση διδακτική.

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

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

15. Αναφέρεται και πάλι από τον Martin, έ.ά. Ό δημοσιευόμενη φωτογραφία όφείλεται στον Έπιμελητή κ. Παναγιώτη Βοκοτόπουλο. Στην Ίερά 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. Άπλώς σημειώνεται ή ύπαρξή του.

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

18. Τό έποικοδομητικό μήνυμα προς τό θεατή τής τοιχογραφίας θά πρέπει 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, "Άγ. Ίωάννης ό Πρόδρομος, ΔΧΑΕ τόμ. Η' (1908) σ. 8. Ό ύπόδειξη του μνημείου όφείλεται και πάλι στον κ. Π. Βοκοτόπουλο.

20. Ό έπιγραφή κατά τον Λαμπάκη (έ.ά.):... και ό καιρός του χρόνου... γρήγορα διαβαίνω από... γυρίζει 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 ποιήμα 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 Μύηου, γιατί η έπιγραφή που την συνοδεύει, είναι ακριβώς το προδρομικό ποίημα. Το παραθέτομε δλόκληρο για να βοηθηθῆ ἡ ἀπαραίτητη σύγκριση :

1. *Ἐμὲ τὸν βίον ἄνθρωπε ἔχε σου παραινέτην.
Ἐτυχες εὖρες ἔλαβες, κατέσχεες μου τὰς τρίχας
Μὴ πρὸς ραστώνην ἐκδοθῆς, μὴ πρὸς τρυφήν χωρίσης
Μηδὲ φροντίσης ὕψηλὰ καὶ πέρα τοῦ μετροῦ*
5. *Γυμνὸν μὲ βλέπεις· νόησον γυμνὸν μου καὶ τὸ τέλος
Ἐπὸ τοὺς πόδας μου τροχοί· φρίττε μὴ κυλισθῶσι
Περὶ τὰς κνήμας μου πτερά· φεύγω περίπταμαί σε
Ζυγὰ κατέχω τῇ χειρὶ· φοβοῦ τὰς μετακλίσεις
Τί μὲ κρατεῖς ; Σκιὰν κρατεῖς· πνοὴν κρατεῖς ἀνέμου*
10. *Τί μὲ κρατεῖς ; Καπνὸν κρατεῖς ὄνειρον ἵχνος πλοίου
Ἐμὲ τὸν βίον ἄνθρωπε, δέξαι σου παραινέτην
Ὅκ ἔτυχες οὐκ ἔλαβες, οὐκ ἔσχες μου τὰς τρίχας
Μὴ σκυθρωπάσης τοῦ λοιποῦ, μηδὲ δυσελπιστήσης
Γυμνὸς εἶμι καὶ τῶν χειρῶν ἐξολισθήσης τούτων*
15. *Ἴσως μεταρρηήσομαι πρὸς σὲ καὶ μεταπέσω
Ἐπὸ τοὺς πόδας μου τροχοί· τάχα σοὶ κυλισθῶσι
Περὶ τὰς κνήμας μου πτερά, τρέχω προσίπταμαί σοι
Ζυγὰ κατέχω· τάχα σοὶ τὴν πλάστιγγα χαλάσω
Μὴ τοίνυν ἀποπροσποιοῦ τὰς ἀγαθὰς ἐλπίδας.*

Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ δύο κείμενα (ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ὅτι ἡ έπιγραφὴ τῆς Χίου περιορίζεται στοὺς δέκα πρώτους στίχους) εἶναι ἐλάχιστες. Τὸ γεγονὸς ὅμως ὅτι παραλείφθηκε ἓνα τμήμα τοῦ στίχου 9 καὶ ὅτι παρεμβάλλονται ἀνορθογραφίες καὶ παρανοήσεις λέξεων²⁵, κάνει πιθανὸ ὅτι ὁ ζωγράφος δὲν ἀντέγραψε ἓνα χειρόγραφο, ἀλλὰ μᾶλλον ἔγραψε τὸ ποίημα ἀπὸ μνήμης. Πρέπει νὰ σημειωθῆ ἀκόμα, ὅτι ἡ παράλειψη τοῦ δευτέρου μέρους τοῦ ποιήματος εἶναι σκόπιμη, γιατί ἀντίστοιχα καὶ στὴν παράσταση παραλείπεται τὸ δεύτερο μέρος (πὺ εἶδαμε στὴν πλάκα τοῦ Torcello) τοῦ ἀνθρώπου πὺ ἀπέτυχε στὴν προσπάθειά του.

Ἡ ἰδιομορφία τῆς τοιχογραφίας τῆς Κρίνας ὀφείλεται στὸ ὅτι τὸ δεύτερο πρόσωπο τῆς σκηνῆς χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν έπιγραφὴ σάν προσωποποίηση τοῦ κόσμου. Τὸ πράγμα εἶναι δυσεξήγητο γιατί ἔτσι χάνεται ἡ ἀντιστοιχία μετὴν έπιγραφὴ καὶ μετὴν προδρομικὸ ποίημα γενικότερα.

Ὁ έποικοδομητικὸς χαρακτήρας τοῦ ἔργου, πὺ διδάσκει γενικὰ τὴ ματαιότητα τοῦ κόσμου, παρέσυρε τὸ ζωγράφο νὰ νομίσει ὅτι τὸ δεύτερο πρόσωπο εἶναι ὁ ἴδιος ὁ

24. Ὡς βίος ἀναφέρεται καὶ ἀπὸ τὸν Μανουὴλ Φιλῆ (14ος αἰώνας). Βλ. Carmina ἐκδ. E. Miller, Paris 1855, L XVII. Εἰς μερικάκιον γυμνὸν εἰκόνα φέρον τοῦ Βίου, τ. I, σ. 32. Βλ. ἐπίσης σ. 126 καὶ 380.

25. Στίχος 3, ραστόν νῦν, ἀντὶ ραστώνην, στίχος 6, βλέπε, ἀντὶ 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, χρυσοῦφанта 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 ἐποικοδομητικὸν 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 άπαντούν σε άλλους ναούς ανάλογες παραστάσεις τής ματαιότητας των έγκοσμίων. Πρόχειρα σημειώνονται, εκτός από την άπεικόνιση του 'Αγίου 'Ιωάννου τής Αίνου, τά παραδείγματα του 'Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης³², τής εκκλησίας τής Cozia στη Ρουμανία³³ ή στην Sucevita τής Μολδαβίας³⁴ και στον 'Αγιο Μάρκο στη Βενετία³⁵, όπου άπεικονίζεται ή γνωστή από τὸ μυθιστόρημα του Βαρλαάμ και 'Ιωάσαφ παράσταση τής « γλυκύτητος του Κόσμου ». Στο σημείο αυτό του ναού, ή σκηνή έμμενε έξω από τους εικονογραφικούς κύκλους των άγιογραφιών, ενώ συγχρόνως ήταν άμεσα προσιτή στους είσερχόμενους πιστούς. 'Ας σημειωθῆ ότι στην άπέναντι παραστάδα τής θύρας στην Κρίνα έχομε τὸ τυπικὸ γιά τήν είσοδο θέμα του φύλακα άγγέλου.

Μέ διδακτικὸ σκοπὸ φαίνεται ὅτι συνδέεται και ή δεύτερη παράσταση πὸν κοσμεῖ τήν ἴδια ἐπιφάνεια του τοίχου χαμηλότερα από τὸν Βίο και τὸν Κόσμο. Τὸ πράγμα προτείνεται με ἐπιφυλάξεις, γιατί ή ἐρμηνεία τής μορφῆς μένει στὸν γράφοντα τουλάχιστον προβληματική. Πιθανότατα πρόκειται γιά εἰκόνα τιμωρίας άμαρτωλοῦ, ὁ ὁποῖος προσέθετε νερό στὸ κρασί πὸν ἐμπορευόταν. Τὸ μόνο (;) γνωστὸ δεύτερο παράδειγμα βρίσκεται σε μία ανέκδοτη τοιχογραφία, στη Χίο και πάλι, στὸ ναὸ του 'Αγίου 'Ιωάννου 'Αργέντη³⁶, ὅπου σε μία ὁμοια παράσταση μία ἐπιγραφή ἀναφέρει τοὺς « συμμί(σ)γοντας οἶνον ὕδατι » (Π í ν. 19α). Σημειώνομε ὅτι τὸ θέμα δὲν ἦταν άγνωστο στη δυτικὴ τέχνη³⁷. Στην κατεστραμμένη ἐπιγραφή ὑπῆρχε ἴσως ή λέξη « Βίος », ἀλλὰ δὲν εἶναι βέβαιο ὅτι σχετίζεται με τήν ἐξεταζομένη μορφή. Τὸ γεγονός ὅτι δὲν πρόκειται γιά άγιογραφία, καθὼς και ή αὐτονομία τής παράστασης, ἐνισχύουν τήν παραπάνω ἐρμηνεία, καθὼς και τήν άποψη γιά τὸν διδακτικὸ της χαρακτήρα.

'Η διατήρηση ἑνὸς εἰκονογραφικοῦ τύπου από τήν 'Ελληνικὴ ἀρχαιότητα και τὸν Λύσιππο, ὡς τὸν 18ο αἰῶνα, δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῆ κάτι τὸ ἐξαιρετικὸ. Πολὺ πιὸ ἐκτεταμένη από τὸς 18 αἰῶνες πὸν ὑπέθετε ὁ Cook³⁸, ή ἐπιβίωση του θέματος βεβαιώνει τήν χωρὶς διακοπὴ στροφὴ τής βυζαντινῆς Τέχνης πρὸς τὰ πρότυπα τής ὕστερης ἀρχαιότητας. 'Οπως ἔχει παρατηρηθῆ³⁹, ή περιοχὴ τής εἰκονογράφησης φιλολογικῶν κειμένων συνδέεται με τὰ πρότυπα αὐτὰ πολὺ στενά. Τὸ θέμα του Καιροῦ βρισκόταν άσφαλῶς μέσα στην περιοχὴ αὐτῆ.

χρόνου, σε σχέση με τήν εἰκόνα του βίου. Βλ. Χιλιάδες, ἔκδ. Th. Kiesslingius, Leipzig, 1926, σ. 299, 373, 374.

32. Βλ. Γ. Σωτηρίου, 'Η γλυκύτης του Κόσμου, 'Ημερολόγιον τής Μεγάλης 'Ελλάδος, 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, 'Αγιος 'Ιωάννης 'Αργέντης, Χιακά Χρονικά, 'Αθήναι, 1911, Α' σ. 116 - 123 και A. C. Smith, The architecture of Chios, London, 1962, σ. 85, Πίν. 165. Οἱ αξιόλογες τοιχογραφίες του ναοῦ μένουν τελείως άγνωστες ακόμα.

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 τής Βυζαντινῆς Τέχνης. Εἰς τὸν Κατάλογο τής 'Εκθέσεως Βυζαντινῆς Τέχνης, 'Αθήναι, 1964, σ. 9.

Τά δψιμα μεταβυζαντινά παραδείγματα με τὰ ἀρχαία ἐπιγράμματα τοῦ Ποσειδίππου θὰ μποροῦσαν ἴσως νὰ συνδεθοῦν καὶ με ἕνα πνεῦμα λογιοςύνης 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.

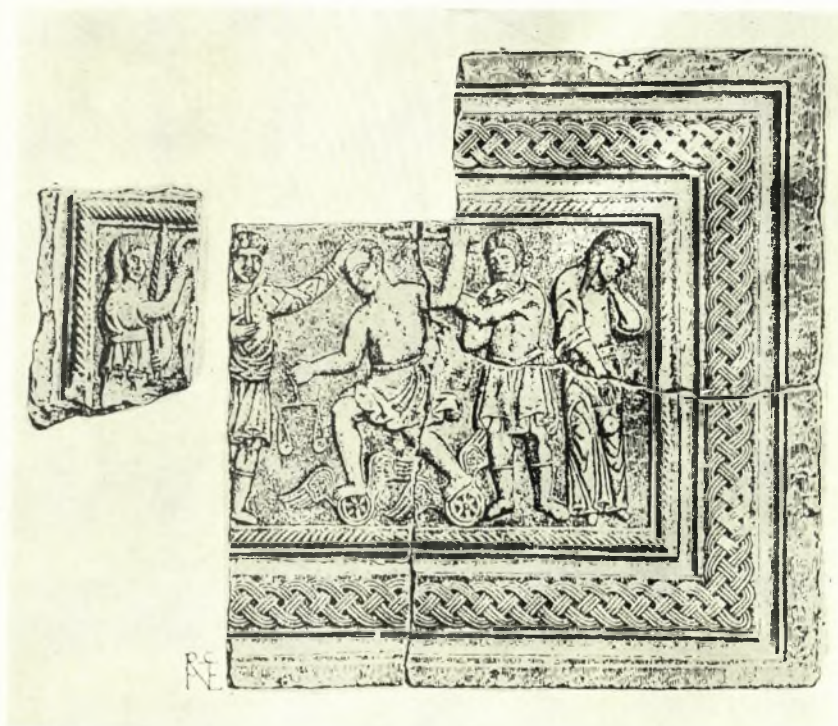
Ἀθήνα, 13 Δεκεμβρίου 1965

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



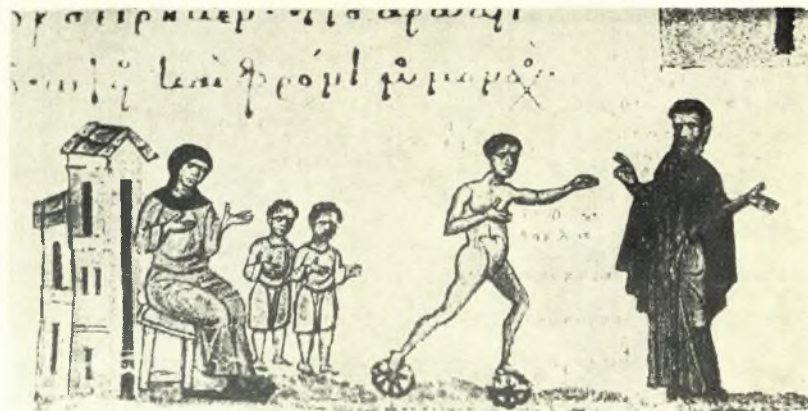
Παναγία Κρίνα Χίου: α. Παράσταση του Βίου και του Κόσμου. Έπιγραφή, β. Διδακτική παράσταση
 άμαρτωλού (;)

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



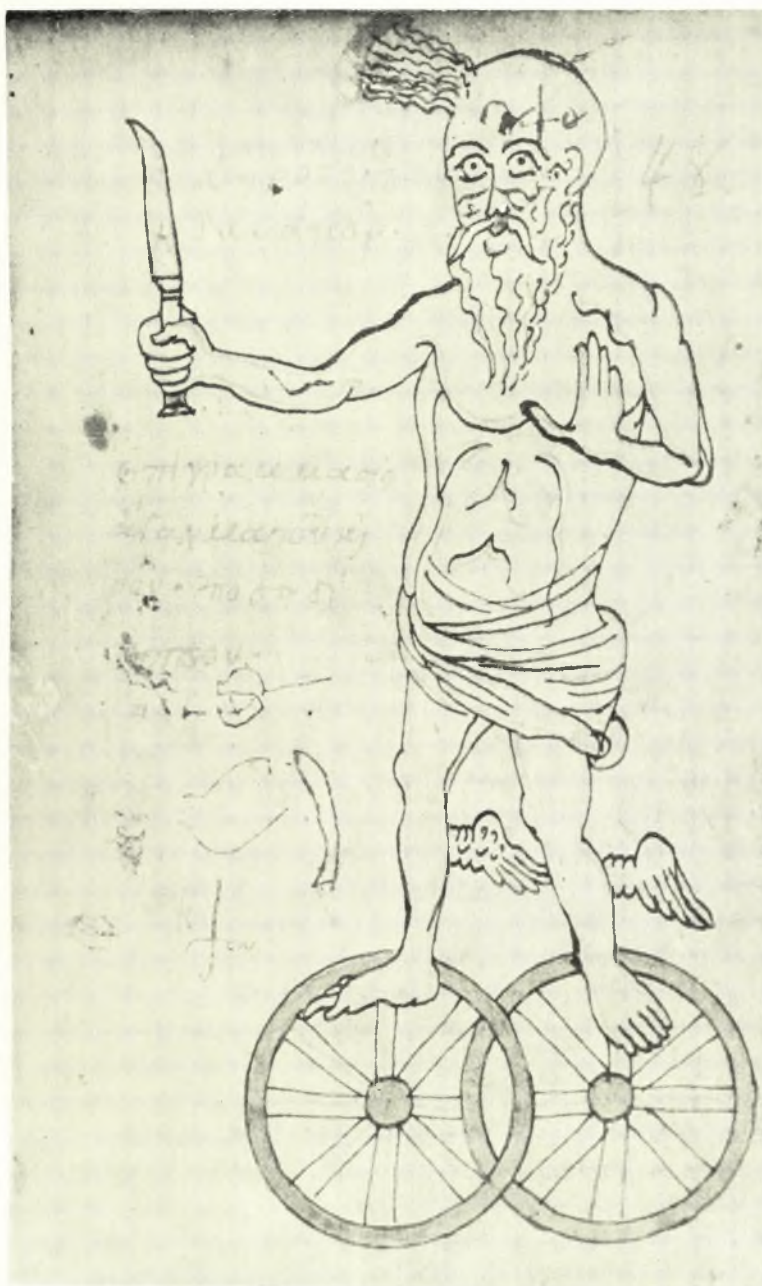
Ἀνάγλυφα Καιροῦ: α. Κοπτικό Μουσεῖο Καίρου (D. M. Dalton). β. Μητρόπολη τοῦ Torcello (A. B. Cook)

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



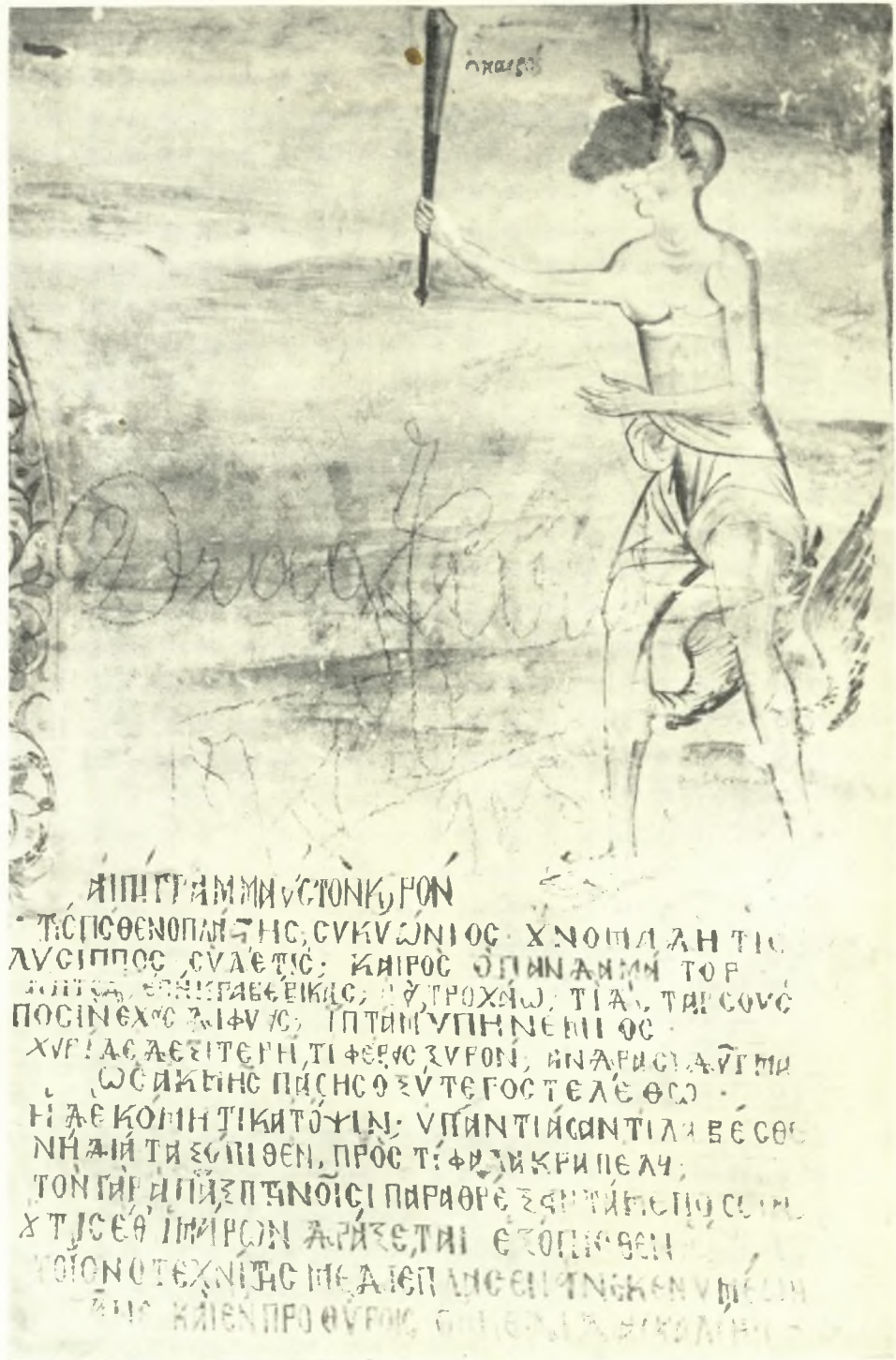
Μικρογραφίες τοῦ COD. VAT. GR. 394, Ἁγίου Ἰωάννου Κλίμακος (J. R. Martin): α. Φ. 7r, β. Φ. 12r

X. ΜΠΟΥΡΑΣ



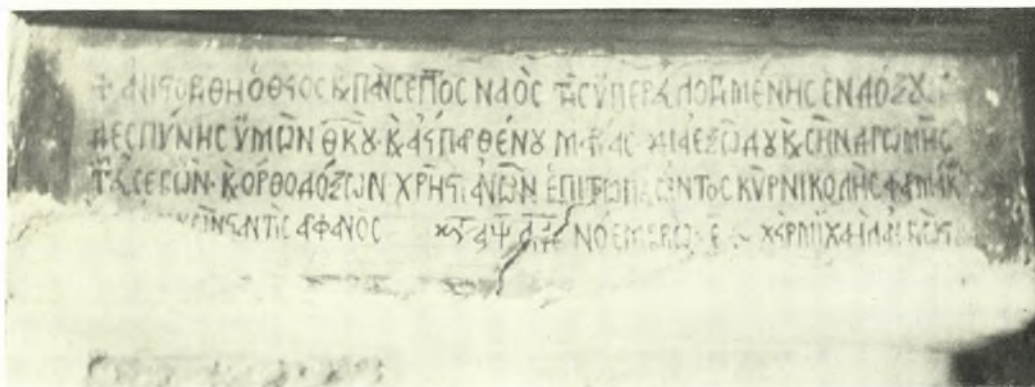
Μικρογραφία τοῦ Κώδικος Η.16 (Ἀρ. 671) τῆς Ἱ. Μονῆς Μεγίστης Λαύρας (1602): Καίρὸς ὁ Πανδαμάτωρ

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ



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

X. ΜΠΟΥΡΑΣ



α. Άγιος Ιωάννης ό Άργέντης Χίου. Τοιχογραφία με διδακτική παράσταση τιμωρίας άμαρτωλοϋ,
β. Παναγία Κρίνα Χίου. Κτητορική έπιγραφή

Χ. ΜΠΟΥΡΑΣ