

Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 17 (1994)

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της Ντούλας Μουρίκη (1934-1991)



Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίνας
στον Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος
βιογραφικός κύκλος της Αγίας Μαρίνας

Τζένη ΑΛΜΠΑΝΗ

doi: [10.12681/dchae.1106](https://doi.org/10.12681/dchae.1106)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΑΛΜΠΑΝΗ Τ. (1994). Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίνας στον Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιογραφικός κύκλος της Αγίας Μαρίνας. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17, 211-222.
<https://doi.org/10.12681/dchae.1106>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ

Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Μαρίνας στον
Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιογραφικός
κύκλος της Αγίας Μαρίνας

Τζένη ΑΛΜΠΙΑΝΗ

Δελτίον ΧΑΕ 17 (1993-1994), Περίοδος Δ'. Στη μνήμη της
Ντούλας Μουρίκη (1934-1991) • Σελ. 211-222

ΑΘΗΝΑ 1994

ΟΙ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ ΝΑΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΡΙΝΑΣ ΣΤΟΝ ΜΟΥΡΝΕ ΤΗΣ ΚΡΗΤΗΣ ΕΝΑΣ ΑΓΝΩΣΤΟΣ ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΚΥΚΛΟΣ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΡΙΝΑΣ*

Ο ναός της Ἀγίας Μαρίας (Εἰκ. 1), λίγο έξω από τό χωριό Μορνής τοῦ νομοῦ Ρεθύμνου στήν Κρήτη¹, εἶναι ἕνα μονόχωρο καμαροσκέπαστο κτίριο, διαστάσεων 6,40 × 4,60 μ. ἔξωτερικά. Ἡ μελέτη τοῦ ἀποσπασματικά διατηρημένου τοιχογραφικοῦ διακόσμου του μπορεῖ νά διευρύνει τίς γνώσεις μας σχετικά μέ τήν εἰκονογραφία τῆς ἁγίας Μαρίας, στήν ὁποία καί ἡ Ντούλα Μορική εἶχε ἀφιερώσει μέρος τῆς ἐρευνᾶς της λόγω τῆς σημαντικῆς θέσης τῆς ἁγίας στήν ἀγιογραφική παράδοση τῆς Κύπρου².

ΤΟ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ - ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Στό τεταρτοσφαίριο τῆς κόγχης τοῦ ἱεροῦ τῆς Ἀγίας Μαρίας εἰκονίζεται, ὅπως συχνά σέ ναούς τῆς Κρήτης, ἡ προτομή τοῦ Παντοκράτορα. Κρατεῖ ἀνοιχτό εὐαγγέλιο, ὅπου ἀναγράφεται: *Εγὼ εἰ/μὶ τὸ φ(ῶ)ς / τοῦ κόσμ/(ου) ὁ ἀκο[λου]/θων οὐ / μὴ περπα/τήσι ἐν τη* (Ἰω. η', 12). Δεξιά καί ἀριστερά του βρίσκονται δύο ἐνεπίγραφοι κύκλοι πού περιείχαν τμήματα τῆς ἐπιγραφῆς [*Παντο*]κράτορ, ἡ χρήση τῆς ὁποίας γενικεύεται στή μνημειακὴ ζωγραφικὴ κυρίως ἀπὸ τό τέλος τοῦ 12ου αἰώνα³. Στόν ἡμικύλινδρο τῆς ἀψίδας διατηροῦνται ἀποσπασματικά οἱ προτομές τεσσάρων συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν πάνω ἀπὸ κτιστὸ πεζοῦλι. Στά δεξιά τοῦ παραθύρου τῆς κόγχης παριστάνεται ὁ ἅγιος Βασίλειος ([*Ὁ ἅγιος Βασίλ*]ειος). Στό εἰλητάριό του ἀναγράφεται: *+Ουδεὶς / ἄξιος τῶν / συνδε-δε/[...] καὶ*⁴. Ὁ ἱεράρχης πού εἰκονίζεται δίπλα του μπορεῖ μέ βάση τὰ φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά νά ταυτισθεῖ μέ τόν Ἀθανάσιο· ἡ ἐπιγραφή στό εἰλητάριό του δὲν διατηρεῖται⁵. Ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Ἰωάννη Χρυσοστόμου, ἡ ὁποία θά εἰκονιζόταν στά ἀριστερά τοῦ παραθύρου, σώζεται μόνο τό εἰλητάριο, ὅπου διαβάζουμε: *Ὁ Θεὸς ο / Θε(ε)ς ἡμῶν / ο τ...*⁶. Ὁ τελευταῖος ἱεράρχης εἶναι ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος ([*Ὁ ἅγιος*] Γρη[γ]όριος).

Στό μέτωπο τοῦ τόξου τῆς ἀψίδας παριστάνεται ἡ Ἀνάληψη, πὺς κάτω στά δεξιά καί ἀριστερά τῆς ἀψίδας ὁ Εὐαγγελισμός, ἀπὸ τόν ὁποῖο διατηρεῖται μόνο ἡ καθιστὴ μορφή τῆς Παναγίας. Στά ἀριστερά τῆς Παναγίας ἀναγράφεται: *ἰδου ἡ δουλ[η] τοῦ κυρίου γέ/νοῖτο μὴ κατα το ρημα / σου* (Λουκ. α, 38). Στήν κατώτατη ζώνη τοῦ ἀνατολικοῦ τοίχου παίρνουν θέση οἱ προτομές τῶν διακόνων Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ ([*Ὁ*

ἅγιος] Ρωμανός) στά ἀριστερά καί Στεφάνου τοῦ πρωτομάρτυρα ([*Ὁ ἅγιος Στέφανος ὁ*] πρω[τομάρτυς]) στά δεξιά τῆς ἀψίδας.

Στό εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ περιλαμβάνονται ἐπίσης τέσσερις σκηνές τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου, ἡ Γέννηση καί ἡ Ἑγερση τοῦ Λαζάρου στό νότιο μισό τῆς καμάρας, ἡ Ὑπαπαντή (Εἰκ. 3) καί ἡ Ἀνάσταση στό βόρειο μισό (Εἰκ. 5). Οἱ σκηνές ἀκολουθοῦν ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφία τους τὰ τυπικά μεσοβυζαντινὰ σχήματα, χωρὶς νά παρουσιάζουν εἰκονογραφικὲς ιδιαιτερότητες. Στὴν κατώτατη ζώνη τοῦ βόρειου καί τοῦ νότιου τοίχου τοῦ ἱεροῦ σώζονται ἐλάχιστα οἱ παραστάσεις τριῶν μετωπικῶν ἱεραρχῶν. Στόν κυρίως ναὸ διατηροῦνται ἐξίτηλες στήν ἐπάνω ζώνη τοῦ νότιου μισοῦ τῆς καμάρας, ἀπὸ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικά, ἡ Βάπτισμα, ἡ Βαῖοφόρος καί ἡ Προδοσία τοῦ Ἰούδα. Ἀπὸ τὴ διακόσμηση τῆς ἐπόμενης ζώνης σώζονται μόνο δύο σκηνές ἀπὸ τό συναξάριο τῆς ἁγίας Μαρίας, ὁ Ραβδισμός καί ἡ Ξέσις. Στὴν κατώτατη ζώνη τοῦ νότιου τοίχου, δίπλα στό ἱερό, βρισκόταν ἡ Δέσις, ἀπὸ τὴν ὁποία διακρίνεται μόνο

* Εὐχαριστῶ τὸν προϊστάμενο τῆς 13ης Ἑφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων κ. Μανόλη Μπορμπουδάκη γιὰ τὴν ἄδεια μελέτης καί δημοσίευσης τοῦ μνημείου, καθὼς καί τὴν κ. Ἀλεξ Ντούμα γιὰ τίς γλωσσικὲς διορθώσεις στήν ἀγγλικὴ περίληψη. Οἱ φωτογραφίες τῶν Εἰκ. 2, 5, 11 ἔγιναν ἀπὸ τὴν καθηγήτρια κ. Σοφία Καλοπίση, τὴν ὁποία θά ἤθελα ἐπίσης νά εὐχαριστήσω. Ἡ φωτογραφία τῆς Εἰκ. 12 προέρχεται ἀπὸ τό Φωτογραφικὸ Ἀρχεῖο τοῦ Μουσείου Μπενάκη. 1. Γιὰ σύντομες ἀναφορὲς στό μνημεῖο βλ. G. Gerola, Monumenti veneti nell'isola di Creta, Venezia 1905-1932, IV, σ. 490-491· G. Gerola - K. E. Λαοσυνιωτάκης, Τοπογραφικὸς κατάλογος τῶν τοιχογραφημένων ἐκκλησιῶν τῆς Κρήτης, Ἡράκλειον 1961, σ. 58· E. Μπορμπουδάκης, Βυζαντινὰ καί μεσαιωνικά μνημεῖα Κρήτης, ΚρητΧρον 24 (1972), σ. 495-496· ὁ ἴδιος, Μεσαιωνικά μνημεῖα Κρήτης, ΑΔ 27 (1972), Χρονικά, σ. 658-659, πίν. 614β, 617α, β· K. Gallas - K. Wessel - M. Borboudakis, Byzantinisches Kreta, München 1983, σ. 288-289.

2. Βλ. κυρίως D. Mouriki, The Cult of Cypriot Saints in Medieval Cyprus as Attested by Church Decorations and Icon Painting (ὑπὸ ἐκδόση).

3. J. Timken Matthews, The Byzantine Use of the Title Pantocrator, OCP 44 (1978), σ. 442-462.

4. Εὐχὴ τοῦ Χερουβικοῦ. F. E. Brightman, Liturgies Eastern and Western, Oxford 1896, σ. 318.

5. Διακρίνονται μόνο δύο λέξεις τῆς τελευταίας σειρᾶς: *τὴν ζωήν*. Πρόκειται πιθανῶς γιὰ τὴν ἀρχὴ τῆς Προσκομιδῆς: «Κύριε ὁ Θεὸς ἡμῶν ὁ κτίσας ἡμᾶς καὶ ἀγαθὸν εἰς τὴν ζωήν», Brightman, δ.π., σ. 319.

6. Ἀρχὴ τῆς λειτουργίας τοῦ Μεγάλου Βασιλείου, δ.π., σ. 309.



Είκ. 1. "Αποψη του ναού της Ἀγίας Μαρίας στὸν Μορνέ ἀπὸ νοτιοδυτικά.

ἡ μορφή του Προδρόμου. Ἀκολουθοῦν τρεῖς ὁλόσωμοι μετωπικοί ἅγιοι με ἐνδύματα πατρικίων. Ὁ τρίτος ἀπὸ ἀνατολικά ταυτίζεται ἀπὸ ἐπιγραφή ([Ὁ ἅγιος] Παντε[λεήμων]). Οἱ δύο ἄλλες μορφές πιθανόν νά εἰκονίζαν τοὺς ἁγίους Κοσμά καὶ Δαμιανό. Τό τελευταῖο ἀπὸ τὰ ἁγιογραφικά πορτραῖτα τοῦ νότιου τοῖχου ἀνῆκει στὸν ἅγιο Μάμαντα ([Ὁ ἅγιος Μά]μας), τὸν προστάτη τῶν ἀγροτῶν, ὁ ὁποῖος εἶναι ἰδιαίτερα ἀγαπητός στὴν Κρήτη, ὅπου ἐκκλησίες καὶ τοπωνύμια φέρουν τὸ ὄνομά του.

Στὸ βόρειο μισό τῆς καμάρας τοῦ κυρίως ναοῦ پايرουν θέση ψηλά, ἀπὸ τὰ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικά, ἡ Μεταμόρφωση, ὁ Νιπτήρας καὶ ὁ Μυστικός Δεῖπνος. Στὴ Μεταμόρφωση ὁ Μωυσῆς (Εἰκ. 4), ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται σὲ δέηση, εἶναι νέος καὶ ἀγένειος, ὅπως συνηθίζεται στὴν κομνήνεια ἐποχή. Στὸν Μυστικό Δεῖπνο δεσπόζει τὸ χαρακτηριστικό γιὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς ἡμικυκλικό τραπέζι με τὸν Χριστὸ καθισμένο στὰ ἀριστερά. Τὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους ἔχουν ἀξιοπρόσεκτα μορφολογικά στοιχεῖα, ὅπως ἀνθρωπόμορφα κιονόκρανα⁷.

Στὴν ἐπόμενη ζώνη διατάσσονται πέντε σκηνές ἀπὸ τὸν βίὸ τῆς ἁγίας Μαρίας, ἡ Προσευχή τῆς ἁγίας Μαρίας μέσα στὴ φυλακή (Εἰκ. 6), ἡ Ἐξόντωση τοῦ δράκοντα Ρούφου (Εἰκ. 7), ἡ Ἐξόντωση τοῦ δαίμονα Βεελζεβούλ (Εἰκ. 8), ὁ Βρασμός τῆς ἁγίας (Εἰκ. 9), ἡ Ἀποτομή τῆς ([Ἡ] ἀπο[τ]ομή) (Εἰκ. 10). Στὴν κάτω ζώνη τοῦ βόρειου τοῖχου μία γυναικεῖα μορφή με λευκό διακοσμημένο χιτῶνα καὶ κόκκινο μαφόριο, ἡ ὁποία εἰκονίζεται δίπλα σὲ τέμπλο, θά πρέπει νά

ταυτισθεῖ με τὴν τιμωμένη στὸν ναὸ ἁγία Μαρίνα. Δίπλα στὴ Μαρίνα διατηροῦνται ἐξίτηλες τρεῖς ὁλόσωμες γυναικεῖες μορφές κάτω ἀπὸ τοξοστοιχία. Στὸ δυτικὸ ἄκρο τοῦ βόρειου τοῖχου βρίσκεται ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Γεωργίου, τοῦ κατ' ἐξοχὴν τιμώμενου ἁγίου στὴν Κρήτη, ἐφίππου, δρακοντοκτόνου. Δύο κύκλοι στὰ δεξιὰ καὶ ἀριστερά τοῦ ἁγίου ἔφεραν ἐπιγραφές, ἀπὸ τίς ὁποῖες σώζονται μόνο ἡ ἐπιγραφή τοῦ ἀριστεροῦ κύκλου (ὁ [ἅ]γιος]). Ὁ Γεώργιος (Εἰκ. 11) φέρει στὸ κεφάλι τὸ ἀπὸ τὸν 12ο αἰῶνα χαρακτηριστικό γιὰ τὴν εἰκονογραφία τῶν στρατιωτικῶν ἁγίων στεμματογύριο⁸. Ἡ κυκλικὴ ἀσπίδα του εἶναι διακοσμημένη ἐσωτερικά με ἓνα πουλί⁹, λεπτομέρεια με ἀποτροπαϊκὸ χαρακτήρα, ἡ ὁποία πιθανόν νά ὀφείλεται σὲ δυτικὴ ἐπίδραση¹⁰.

Στὸν δυτικὸ τοῖχο τὸ τύμπανο τῆς καμάρας καταλαμβάνει ἡ Σταύρωση, ἀπὸ τὴν ὁποία διακρίνεται μόνο τὸ κάτω μέρος τοῦ σταυροῦ. Στὰ ἀριστερά τῆς θύρας εἰκονίζονται οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καὶ Ἑλένη, ἐνῶ στὰ δεξιὰ ὁ ἀρχάγγελος Μιχαὴλ με αὐτοκρατορικὴ ἐνδυμασία ὡς φύλακας τοῦ ναοῦ.

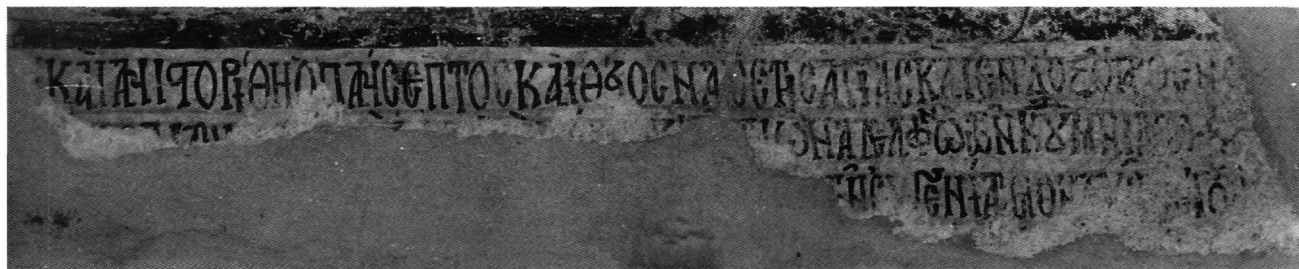
Κάτω ἀπὸ τὴ Σταύρωση, ἀκριβῶς πάνω ἀπὸ τὴ θύρα, διατηρεῖται ἀποσπασματικά ἡ κτιτορικὴ ἐπιγραφή, ἡ ὁποία με βάση τὰ δεδομένα τοῦ χώρου, πιθανόν νά ἦταν πεντάστιχη¹¹ (Εἰκ. 2):

[Ἀνεγέρθη] καὶ ἀνιστορίθη ὁ πάνσεπτος καὶ θεῖος
ναὸς τῆς ἁγίας καὶ ἐνδόξου παρθένου[.....
.....Μαρίας διὰ συνεργίας καὶ] κόπου καὶ μόχθου τῶν
τριῶν ἀδελφῶν τῶν Κουδ(ου)μινιάκων [.....
.....καὶ τῆς μ(η)τ(ὸ)ς αὐτῶν] Εὐγενίας μοναχῆς. Γεγο-
νε [...

Σύμφωνα με τὸ περιεχόμενο τῆς ἐπιγραφῆς ὁ ναὸς τῆς Ἀγίας Μαρίας στὸν Μορνέ ὀφείλεται στὴ χορηγία τῆς οἰκογένειας τῶν Κουδουμινιάκων. Μέλη τῆς — συγγενικῆς πιθανότατα — οἰκογένειας Κουδουμνῆ ἀναφέρονται στὴν κτιτορικὴ ἐπιγραφή τοῦ ναοῦ τοῦ Σωτήρα στὸ χωριὸ Κούμια τοῦ νομοῦ Ρεθύμνου, ἡ ὁποία φέρει τὴ χρονολογία 1389¹².

Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΡΙΝΑΣ

Ὁ Βίος τῆς ἁγίας Μαρίας, γραμμένος ἀπὸ τὸν στρατιώτη Θεότιμο, ὁ ὁποῖος τῆς ἔφερνε τροφή κατὰ τὴν παραμονή της στὴ φυλακή, σώζεται σὲ ἀρκετὰ χειρόγραφα, τὰ ἀρχαιότερα τῶν ὁποίων ἀνάγονται στὸν 9ο αἰῶνα¹³. Ἐκκλησιαστικὲς προσωπικότητες, ὅπως ὁ ὁσῖος Νεόφυτος καὶ ὁ πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Γρηγόριος Κύπρου, συνέγραψαν ἐγκώμια καὶ λόγο πρὸς τιμὴν της, ὅπου ἀναφέρονται στὸν βίὸ καὶ τὴν προσωπικότητά της¹⁴. Σύμφωνα με τὰ δεδομένα τοῦ Βίου της ἡ Μαρίνα ἀπὸ τὴν Ἀντιόχεια τῆς Πισιδίας ἦταν κόρη τοῦ εἰδωλολάτρη ἱερέα Αἰδεσίου. Ἐμεινε



Είκ. 2. Ἡ κτιτορική ἐπιγραφή.

ὄρφανή ἀπὸ μητέρα καὶ ὁ πατέρας της ἐμπιστεύθηκε τὴν ἀνατροφή της σὲ χριστιανὴ τροφὸ. Ἐξαιτίας τῆς ἄρνησής της νὰ παντρευτεῖ τὸν ἑπαρχο Ὀλύβριο καὶ νὰ θυσιάσει στὰ εἰδῶλα ἡ Μαρίνα ὑπέστη μιὰ σειρά μαρτυριῶν καὶ τελικὰ ἀπεκεφαλίσθη. Ἡ μνήμη της ἐορτάζεται στίς 17 Ἰουλίου καὶ ἡ σύναξίς της ἐτελεῖτο στὸν ναὸ τοῦ Ἀγίου Μηνᾶ¹⁵.

Ἡ ἁγία Μαρίνα, μία ἀπὸ τίς πρὶ δημοφιλεῖς μορφές τῆς βυζαντινῆς ἀγιογραφίας, περιλαμβάνεται συχνὰ στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν βυζαντινῶν ναῶν εἴτε ὡς μεμονωμένο ἀγιογραφικὸ πορτραῖτο¹⁶ εἴτε σὲ αὐτοτελὴ παράσταση, ἡ ὁποία εἰκονίζει τὴν πάλῃ της μὲ τὸν Βεελζεβούλ¹⁷. Ἡ ἐμφάνιση ἱστορημένων κύκλων τοῦ Βίου της σὲ εἰκόνες καὶ τοιχογραφικοὺς διακόσμους στὴν Κύπρο¹⁸ καὶ τὴν Κρήτη¹⁹ — δύο νησιά²⁰

7. Ἡ ἴδια λεπτομέρεια παρατηρεῖται στὴν παράσταση τῆς Ὑπαπαντῆς τοῦ ναοῦ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου τοῦ Ἀνυδριώτη στὰ ΒΑ. τῆς Παλαιοχώρας Σελίνου (1323). Κ. Ε. Λασιθιωτάκης, "Ἅγιος Γεώργιος ὁ Ἀνυδριώτης, ΚρητΧρον 13 (1959), σ. 154-155, πίν. Κ', εἰκ. 2. Κιονόκρανα μὲ ἀνθρώπινες μορφές στίς πλευρές ἢ στίς γωνίες εἶναι ἀρκετὰ συνηθισμένα στὴ βυζαντινὴ γλυπτικὴ ἀπὸ τὴν πρωτοβυζαντινὴ ἐποχὴ (δ.π., σ. 155, σημ. 33). Στὴ ζωγραφικὴ ἀνθρώπινες μορφές ἐνσωματωμένες σὲ κιονόκρανα ἀπαντοῦν καὶ σὲ βυζαντινὰ ἀλλὰ κυρίως σὲ δυτικὰ χειρόγραφα. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρονται τὸ Μηνολόγιο τοῦ Βασιλείου (cod. vat. gr. 1613) τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ στὴ Ρώμη (τέλη 10ου αἰ.), ὁ codex aureus τοῦ Canterbury (A. 135, φ. 9v) τῆς Kungliga Biblioteket στὴ Στοκχόλμη (8ος αἰ.) καὶ τὸ εὐαγγέλιο τοῦ Ὁθωνα III (cod. lat. 4453) τῆς Bayerische Staatsbibliothek στὸ Μόναχο (περ. 1000). Βλ. Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin, Paris 1910, εἰκ. 294· C. Nordenfalk, L'enluminure au moyen âge, Genève 1988, εἰκ. στή σ. 41· J. Beckwith, Early Medieval Art, Toledo 1988, εἰκ. 85, 90.

8. Τ. Παπαμαστοράκης, "Ἐνα εἰκαστικὸ ἐγκώμιο τοῦ Μιχαήλ Η' Παλαιολόγου: Οἱ ἐξωτερικὲς τοιχογραφίες στὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τῆς Μαυριώτισσας στὴν Καστοριά, ΔΧΑΕ, περ. Δ' - τ. ΙΕ' (1989-90), σ. 232.

9. Πρβλ. ἀνάλογη λεπτομέρεια στὴν ἀσπίδα τοῦ ἁγίου Δημητρίου στὸν ναὸ τῆς Παναγίας στὸ Καρύδι (τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰ.) καὶ στὴν τριγωνικὴ ἀσπίδα στρατιώτῃ ἀπὸ σκηνὴ τοῦ βιογραφικοῦ κύκλου τοῦ ἁγίου Γεωργίου στὸν ναὸ τοῦ Ἀγίου Γεωργίου στὸ Ἀνύδρι Σελίνου (1323). Σ. Ν. Μαδεράκης, Ἀναζητήσεις τῶν κρητικῶν ἀγιογράφων στὴν παράσταση τοῦ γυμνοῦ στὸ θέμα τῶν Ποινῶν σὲ τρεῖς ἐκκλησίες τῶν Χανίων, Χανιά 1984, εἰκ. 2. Gallas - Wesel - Borboudakis, δ.π., εἰκ. 187.

10. Ἡ λεπτομέρεια βρίσκεται πολὺ συχνὰ σὲ δυτικὰ ἔργα. Βλ. γιὰ παράδειγμα τίς μικρογραφίες τοῦ codex unicus (cod. lat. 120, φ. 109)

στὴν Burgbibliothek τῆς Βέρνης (1195) καὶ τῶν χειρογράφων τῆς Histoire Universelle στὴν Bibliothèque Royale τῶν Βρυξελλῶν (cod. 10175, φ. 224v) ἀπὸ τὸ 1279-80 καὶ στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο τοῦ Λονδίνου (cod. Add. 15268, φ. 210v) ἀπὸ τὸ 1285 περίπου· I. Ševčenko, The Madrid Manuscript of the Chronicle of Skylitzes in the Light of its New Dating, στὸ I. Hutter (ἐκδ.), Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters, Wien 1984, πίν. XL· H. Buchthal, Miniature Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem, Oxford 1957, πίν. 125b, c. Πρβλ. ἐπίσης Τ. G. Kollias, Byzantinische Waffen. Ein Beitrag zur byzantinischen Waffenkunde von den Anfängen bis zur lateinischen Eroberung (ByzVindo, XVII), Wien 1988, σ. 128.

11. Πρβλ. Gerola, δ.π., σ. 490-491.

12. Ὁ.π., σ. 492-493.

13. F. Halkin, BHG (SubH, ἀριθ. 8a), τ. II, Bruxelles 1957, σ. 84-86. Ὁ ἴδιος, Auctarium Bibliothecae Hagiographicae Graecae (SubH, ἀριθ. 47), Bruxelles 1969, σ. 125. Ὁ ἴδιος, Novum Auctarium Bibliothecae Hagiographicae Graecae (SubH, ἀριθ. 65), Bruxelles 1984, σ. 139.

14. Ι. Π. Τσικνόπουλλος, Ἅγιοι τῆς Κύπρου, ΚυπρΣπουδ 30 (1966), σ. 160-161. Γ. Γαβριήλ Σταυρονικητιανός, Λόγος εἰς τὸ μαρτύριον τῆς ἁγίας καὶ ἐνδόξου μεγαλομάρτυρος καὶ ἀθληφόρου Μαρίνης. Ὑπὸ τοῦ Σοφωτάτου καὶ Λογιωτάτου Πατριάρχου κυρίου Γρηγορίου τοῦ Κυπρίου, Γρηγόριος ὁ Παλαμᾶς 19 (1935), σ. 189-200, 227-239. Ι. Συκουτρῆς, Γρηγορίου τοῦ Κυπρίου Ὁμιλίες εἰς τὸν ἅγιον Διονύσιον καὶ τὴν ἁγίαν Μαρῖνην, Ἐκκλησιαστικὸς Φάρος 23 (1924), σ. 406-424.

15. Synaxarium CP, στ. 825.

16. G. Kühnel, Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem (Frankfurter Forschungen zur Kunst, 14), Berlin 1988, σ. 110-111. S. Kimpel, Margareta (Marina) von Antiochien, LChrI 7, στ. 494-495. 17. J. Lafontaine-Dosogne, Un thème iconographique peu connu: Marina assommant Belzébut, Byzantion 32 (1962), σ. 251 κ.ε. S. Kalopissi-Verti, Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stilistische Analyse der Malereien (MiscByzMon, 20), München 1975, σ. 206-209.

18. Ὅπως γιὰ παράδειγμα ἡ εἰκόνα (13ος αἰ.) ἀπὸ τὸν ναὸ τοῦ Τιμίου Σταυροῦ στὸν Πεδουλά (Εἰκ. 12) καὶ ἡ εἰκόνα (15ος αἰ.) ἀπὸ τὸ καθολικὸ τῆς μονῆς τοῦ Ἀγίου Ἰωάννη Λαμπαδιστῆ στὸν Καλοπαναγιώτη, οἱ ὁποῖες βρίσκονται σήμερα στὸ Ἀρχιεπισκοπικὸ Μουσεῖο Εἰκόνων τῆς Λευκωσίας. Α. Παπαγεωργίου, Βυζαντινὲς εἰκόνες τῆς Κύπρου. Μουσεῖο Μπενάκη, Ἀθήνα 1976, ἀριθ. 11, 35. Στὴν Κύπρο ἡ Μαρίνα ἀπολαμβάνει ἰδιαίτερης λατρείας. Σὲ μοναστήρια τοῦ νησιοῦ φυλάσσονται λείψανα τῆς ἁγίας ἐνῶ πολλοὶ ναοὶ καὶ τοπωνύμια φέρουν τὸ ὄνομά της. Βλ. Mouriki, δ.π. (ὑποσημ. 2).

19. Μεταξὺ τῶν ἐξίτηλων τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Μαρίας στὸ χωριὸ Καλογέρου Ἀμαρίου (1300) σώζονται ἐλάχιστα τρεῖς σκηνές τοῦ μαρτυρίου τῆς ἁγίας (προσωπικὴ παρατήρηση). Δύο κακὰ διατηρημένες σκηνές ἀπὸ ἓνα μεγαλύτερο, σήμερα κατε-



Εικ. 3. 'Η 'Υπαπαντή.

σέ στενή επικοινωνία μεταξύ τους — κατά τή λατινοκρατία θά πρέπει νά συσχετισθεῖ μέ τή διεύρυνση τῆς λατρείας τῆς αὐτῆς ἐποχῆς²¹.

Σύμφωνα μέ τόν Βίο²² ἡ ἀφήγηση τῶν σκηνῶν τοῦ μαρτυρίου τῆς ἁγίας Μαρίας στόν ναό τοῦ Μουρνέ ξεκινάει ἀπό τά ἀνατολικά πρὸς τά δυτικά στόν νότιο τοῖχο καί στή συνέχεια μέ τήν ἴδια φορά στόν βόρειο. Στόν νότιο τοῖχο ὑπάρχει χώρος γιά δύο ἀκόμα σκηνές τοῦ κύκλου. Ἐκεῖ πιθανότατα εἰκονίζονταν ἡ σκηνή τῆς πρώτης τυχαίας συνάντησης τοῦ ἐπάρχου καί τῆς Μαρίας καί ἡ σκηνή κατά τήν ὁποία ἡ ἁγία, μετά τήν ὁμολογία τῆς χριστιανικῆς τῆς πίστεως καί τήν ἄρνησή της νά τόν πανδρευθεῖ, ὁδηγεῖται δέσμια μπροστά του²³.

Στήν πρώτη ἀπό ἀνατολικά σκηνή τοῦ νότιου τοίχου, τόν Ραβδισμό²⁴, ἡ Μαρίνα εἰκονίζεται δεμένη χειροπόδα ἐπάνω σέ «σκαμνίο». Φορεῖ μόνο ἓνα λευκό περίζωμα. Στά δεξιά στέκεται κτυπώντας τήν ὁ δῆμιος. Στά ἀριστερά εἰκονίζεται ἓνας δευτερός ἄνδρας μέ ἐνδύμα-

τα πατρικίου, πιθανότατα ὁ ἐπαρχος 'Ολύβριος. Στό βάθος διακρίνεται συνεχῆς τοῖχος ἀπό μπλέ τοῦβλα. Στήν ἐπόμενη σκηνή, τήν Ξέσι²⁵, ἡ Μαρίνα εἰκονίζεται δεμένη σέ πάσσαλο. Στά ἀριστερά τῆς διακρίνεται ἓνας ἀπό τοὺς δημίους. Φορεῖ κόκκινο κοντό ἐνδυμα καί ψηλό καπέλο καί ὑψώνει μέ τά δύο του χέρια πρὸς τήν ἁγία ὀξύληκτες ράβδους.

Ἡ πρώτη ἀπό ἀνατολικά σκηνή τοῦ βόρειου τοίχου, ἡ Προσευχή τῆς ἁγίας στή φυλακή²⁶, δέν διατηρεῖται ἱκανοποιητικά (Εἰκ. 6). Μέσα στή φυλακή — ἓνα περίκεντρο κτίριο πού ὀρίζεται στό πρῶτο ἐπίπεδο ἀπό χαμηλό τοῖχο μέ ἐπάλξεις — εἰκονίζεται ἡ Μαρίνα δεομένη. Ἡ φυλακή εἶναι προσπελάσιμη ἀπό μία τοξωτή θύρα, τήν ὁποία φρουροῦν τρεῖς στρατιῶτες.

Ἡ ἐπόμενη σκηνή δείχνει τή νίκη τῆς Μαρίας πάνω στόν δράκοντα Ροῦφο²⁷ (Εἰκ. 7). Ἡ ἁγία εἰκονίζεται ὄρθια στόν ἄξονα τῆς σκηνῆς ξεπροβάλλοντας μέσα ἀπό τήν κοιλιά τοῦ δράκοντα, ὁ ὁποῖος ἔχει σωριασθεῖ ἀδύναμος μέ ἀνοιχτό τό τεράστιο στόμα του. Ἡ Μα-

ρίνα φορεῖ λευκό χειριδωτό χιτώνα καὶ κόκκινο μαφόριο καὶ προσεύχεται μέ τὰ χέρια σταυρωμένα μπροστά στό στήθος. Στόν τοῖχο τοῦ βάθους, πίσω ἀπό τή μορφή τῆς ἁγίας, διαμορφώνεται κόγχη. Στά ἀριστερά τοῦ κεφαλιοῦ τῆς σώζεται τμήμα ἐπιγραφῆς: *τος δρᾶ/κον*.

Στή συνέχεια παριστάνεται ἡ νίκη τῆς Μαρίνας πάνω στόν δαίμονα Βεελζεβούλ²⁸ (Εἰκ. 8). Στόν ἄξονα τῆς σκηνῆς στέκεται ἡ ἁγία μέ τὰ τυπικά γιά τήν εἰκονογραφία τῆς ἐνδύματα, λευκό χειριδωτό χιτώνα καὶ κόκκινο μαφόριο. Πατεῖ πάνω στή μελαψή μορφή τοῦ δαίμονα, ὁ ὁποῖος, ἄλυσσοδεμένος καί σωριασμένος στό ἔδαφος, τήν κοιτάζει μέ δέος. Σηκώνει τό σφυρί μέ τό ὁποῖο νίκησε τόν δαίμονα καί ταυτόχρονα κοιτάζει λίγο ἐκπληκτη πρός τὰ δεξιά. Ἐκεῖ διατηρεῖται μόνο τό κάτω τμήμα τοῦ σταυροῦ, ὁ ὁποῖος σύμφωνα μέ τὰ δεδομένα τοῦ Βίου ἐμφανίσθηκε μέ τρόπο ὑπερφυσικό «ὡς σύμβολο νίκης» στή φυλακή ἀμέσως μετά τόν θρίαμβό τῆς. Πάνω στόν σταυρό θά βρισκόταν ἡ περυστέρα, ἡ ὁποία ἐπευφήμησε τή Μαρίνα γιά τή νίκη τῆς. Στό βάθος τῆς σκηνῆς διακρίνεται στά ἀριστερά ἕνα πέτασμα στό χρῶμα τῆς ὥχρας διακοσμημένο μέ μαῦρες ταινίες.

Ἀκολουθεῖ ὁ Βρασμός (Εἰκ. 9), τό μαρτύριο στό ὁποῖο ὁ ἑπαρχος ὑπέβαλε τή Μαρίνα τήν ἐπομένη τῆς νίκης τῆς πάνω στόν Βεελζεβούλ, ὅταν ἡ ἁγία ἀρνήθηκε καί πάλι νά θυσιάσει στούς θεούς²⁹. Στή σκηνή κυριαρχεῖ ἕνας μεγάλος ξύλινος κάδος γεμάτος νερό, μέσα στόν ὁποῖο εἰκονίζεται ἡ Μαρίνα γυμνή, μετωπική, μέ τὰ χέρια ὑψωμένα σέ δέηση. Διακρίνονται ἐπίσης τμήματα ἐπιγραφῆς (*σκεβ/ [...]*τος).

Ἡ τελευταία παράσταση αὐτῆς τῆς ἐνότητος δείχνει τήν τελική πράξη τοῦ μαρτυρίου τῆς ἁγίας, τήν Ἀποτομή³⁰ (Εἰκ. 10). Στόν ἄξονα τῆς σκηνῆς, ἡ ὁποία διαδραματίζεται σέ ὀρεινό τοπίο, εἰκονίζεται ἡ Μαρίνα μέ δεμένα τὰ χέρια. Σκύβει τό κεφάλι τῆς πρός τὰ ἐμπρός, ἔτοιμη νά δεχθεῖ τό κτύπημα τοῦ στρατιώτη δημίου τῆς, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται μέ σηκωμένο τό ξίφος στό ἀριστερό ἄκρο τῆς σκηνῆς. Στά δεξιά ὁ Χριστός μέσα σέ δόξα, μέ ἀκολουθία τεσσάρων ἀγγέλων, εὐλογεῖ τήν ἁγία.

Ἡ στενή σχέση τοῦ κύκλου τῆς ἁγίας Μαρίνας στόν Μουρνέ μέ τό κείμενο τοῦ Βίου, ἡ εἰκονογραφική ἐξάρτηση τῶν σκηνῶν τοῦ μαρτυρίου τῆς ἀπό βυζαντινά πρότυπα³¹ καί ἡ παρουσία εἰκονογραφημένων



Εἰκ. 4. Ὁ Μωυσῆς. Λεπτομέρεια τῆς Μεταμόρφωσης.

20. Ἡ Μαρίνα, ἡ χριστιανική, ὅπως πιστεύεται, μεταλλαγή τῆς Venus Marina, εἶναι μία ἁγία τῆς θάλασσας. H. Delehay, *Les légendes hagiographiques* (SubH, ἀριθ. 18), Bruxelles 1927, σ. 186-194.

21. Σημαντική θέση κατέχουν ἄλλωστε οἱ παραστάσεις τῆς ἁγίας στή σταυροφορική τέχνη. D. Mouriki, *The Wall Paintings of the Church of the Panagia at Moutoullas, Cyprus*, στό I. Hutter (ἐκδ.), *Byzanz und der Westen. Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Wien 1984, σ. 197.

22. H. Usener (ἐκδ.), *Acta S. Marinae et S. Christophori, Festschrift zur fünften Säcularfeier der Carl-Ruprechts-Universität zu Heidelberg*, Bonn 1886, σ. 15 κ.έ.

23. Πρβλ. εἰκ. 12.

24. Usener, ὁ.π., σ. 21. Σταυρονικητιανός, ὁ.π., σ. 198.

25. Usener, ὁ.π., σ. 22-23. Σταυρονικητιανός, ὁ.π., σ. 198-199.

26. Usener, ὁ.π., σ. 24. Σταυρονικητιανός, ὁ.π., σ. 228.

27. Usener, ὁ.π., σ. 24-27. Σταυρονικητιανός, ὁ.π., σ. 228-230.

28. Usener, ὁ.π., σ. 27-36. Σταυρονικητιανός, ὁ.π., σ. 230-233.

29. Usener, ὁ.π., σ. 38-40. Σταυρονικητιανός, ὁ.π., σ. 235.

30. Usener, ὁ.π., σ. 40-45. Σταυρονικητιανός, ὁ.π., σ. 236.

31. Ἱστορημένα μνηολόγια ἢ ἱστορημένους βίους ἄλλων ἁγίων, ὅπως γιά παράδειγμα τοῦ Γεωργίου, ὅπου οἱ σκηνές τῆς Μαρίνας μπροστά στόν ἑπαρχο, τοῦ Ραβδισμοῦ, τῆς Ξέσεως καί του Βρασμοῦ τῆς βρῖσκουν πλησιέστερα ἀνάλογα.

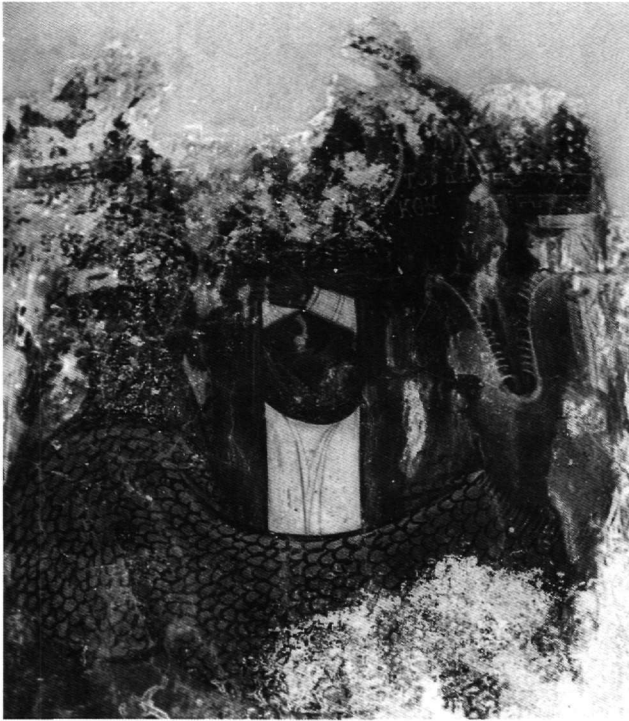
στραμμένο, βιογραφικό κύκλο βρίσκονται ἐπίσης στόν ναό τῆς Ἁγίας Μαρίνας στόν Ραβδοῦχα (τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα). Τήν πληροφορία ὀφείλω στόν Δρα κ. Σταῦρο Μαδερᾶκη. Ἀρκετοί ναοί τῆς Κρήτης εἶναι ἀφιερωμένοι ἐξάλλου στή μνήμη τῆς ἁγίας Μαρίνας. Βλ. Gerola - Λασιθιωτάκης, ὁ.π., σποράδην.



Είκ. 5. Οί προφητάνακτες Δαβίδ καί Σολομών. Λεπτομέρεια τῆς Ἀνάστασης.

Είκ. 6. Ἡ Προσευχή τῆς ἁγίας Μαρίας στή φυλακή.





Είκ. 7. 'Η 'Εξόντωση τοῦ δράκοντα Ρούφου.



Είκ. 8. 'Η 'Εξόντωση τοῦ δαίμονα Βεελζεβούλ.

κύκλων τοῦ βίου τῆς ἁγίας Μαρίας σέ ἄλλους δύο ναοὺς τῆς Κρήτης προϋποθέτουν τὴν ὑπαρξὴ κάποιου εἰκονογραφημένου συναξαρίου³², τὸ ὁποῖο θὰ μπορούσαν νὰ συμβουλευόνται οἱ τοπικοὶ ζωγράφοι. Σέ σχέση με τὶς δύο κυπριακές εἰκόνες με τὴν ἁγία Μαρίνα καὶ σκηνές τοῦ βίου τῆς στό πλαίσιο (Εἰκ. 12), ὁ βιογραφικός κύκλος τοῦ Μουρνέ παρουσιάζει μικρότερο ἀριθμὸ ἐπεισοδίων. Εἶναι ἐξάλλου ἐμφανές ὅτι, παρά τὶς εἰκονογραφικὲς ὁμοιότητες αὐτῶν τῶν κύκλων με τὶς τοιχογραφίες τοῦ Μουρνέ, οἱ ζωγράφοι τοὺς εἶχαν ὑπόψη τοὺς καὶ δυτικὰ ἔργα, πιθανότατα κάποια εἰκονογραφημένα μαρτυρολόγια³³. Οἱ εἰκόνες τῆς Λευκωσίας θὰ πρέπει συνεπῶς νὰ ἐνταχθοῦν σέ ἕναν ἄλλο κύκλο ἔργων.

Στό εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρίας στὸν Μουρνέ εἰκονογραφικὲς λεπτομέρειες, ὅπως ἡ ἀπουσία τοῦ Μελισμοῦ ἀπὸ τὴν ἀψίδα, ἡ ἀπεικόνιση τοῦ Μωσῆ τῆς Μεταμόρφωσης ὡς νεαροῦ καὶ ἀγένειου ἀνδρα καὶ ἡ παράσταση ἁγίων κάτω ἀπὸ τοξοστοιχία, δείχνουν τὴν ἐξάρτηση αὐτοῦ τοῦ τοιχογραφικοῦ διακόσμου ἀπὸ τὴ μεσοβυζαντινὴ παράδοση. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ διαπίστωση λεπτομερειῶν δυτικοῦ χαρακτήρα, καθὼς καὶ ἡ παρουσία τοῦ βιογραφικοῦ κύκλου τῆς ἁγίας Μαρίας, ἀποτελοῦν ἐνδείξεις γιὰ τὴ χρονολογικὴ τοποθέτηση τῶν τοιχογραφιῶν σέ μιά πιὸ προχωρημένη ἐποχὴ.

Ἡ ἀφιέρωση τοῦ ναοῦ τοῦ Μουρνέ στὴν ἁγία Μαρίνα, πέρα ἀπὸ τὸ ἐνδεχόμενο νὰ ὑπῆρχε στὴν εὐρύτερη περιοχή³⁴ κάποιο κέντρο τοπικῆς λατρείας τῆς ἁγίας, πρέπει νὰ σχετίζεται καὶ με συγκεκριμένες ἐπιλογές τῶν κτιτόρων. Ἡ προσωπικότητα τῶν κτιτόρων θὰ ἔπαιξε ἐπίσης καθοριστικὸ ρόλο στὴν ἐπιλογή τῶν ἀγιογραφικῶν πορτραίτων. Στόν ναὸ τοῦ Μουρνέ δό-

32. Σχετικὰ με τὰ πρότυπα εἰκονογραφημένων βιογραφικῶν κύκλων στὴ μνημειακὴ ζωγραφικὴ βλ. K. Weitzmann, *The Selection of Texts for Cyclical Illustration in Byzantine Manuscripts, Byzantine Books and Bookmen. A Dumbarton Oaks Colloquium* (1971), Washington, D.C. 1975, σ. 84-86. ('Ανατ. στό *Byzantine Book Illumination and Ivories, Variorum Reprints*, London 1980).

33. Γιὰ παράδειγμα ἡ ἀπεικόνιση τῆς Μαρίας στό στόμα τοῦ δράκοντα στὴν εἰκόνα τοῦ Πεδουλά (Εἰκ. 12) παρουσιάζει ἀξιοπρόσεκτη ὁμοιότητα με τὸ ἀντίστοιχο θέμα σέ μία μικρογραφία — πιθανῶς φράγκικου — χειρογράφου, ἡ ὁποία βρίσκεται στὴ Staatliche Graphische Sammlung τοῦ Μονάχου (ἀριθ. 39817) καὶ τοποθετεῖται στὰ μέσα τοῦ 13ου αἰώνα. Ἐνδεικτικὰ μπορεῖ ἐπίσης νὰ ἀναφερθεῖ ὅτι ἡ σκηνὴ τοῦ Βρασμοῦ στὴν εἰκόνα τοῦ Καλοπαναγιώτη (Παπαγεωργίου, ὁ.π., ἀριθ. 35) παρουσιάζει ἀναλογίες με τὴν ἀντίστοιχη σκηνὴ σέ μικρογραφία τῆς ἴδιας Συλλογῆς (K 556, φ. Dv). J. Weitzmann-Fiedler, *Zur Illustration der Margaretenlegende*, *MJb* 17 (1966), εἰκ. 21a, 17b.

34. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ σημειωθεῖ ὅτι τμῆμα τοῦ λειψάνου τῆς ἁγίας Μαρίας φυλάσσεται στὴ μονὴ τοῦ Προφήτη Ἡλία στὰ Ρούστικα τοῦ νομοῦ Ρεθύμνου. O. Meinardus, *A Study of the Relics of Saints of the Greek Orthodox Church*, *OrChr* 54 (1970), σ. 212.

θηκε ιδιαίτερη έμφαση στους άγιους μέ θεραπευτικές ιδιότητες, τούς άγιους Ἀναργύρους, ανάμεσα στους όποιους, σύμφωνα μέ μία πηγή τής «Ἑρμηνείας τής ζωγραφικῆς τέχνης», συγκαταλέγεται καί ἡ Μαρίνα³⁵. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἁγίων Γεωργίου καί Μάμαντα, οἱ όποιοι ἀπολαμβάνουν ιδιαίτερης λατρείας στήν Κρήτη, φανερώνει στενοῦς δεσμούς μέ τήν τοπική παράδοση.

Ἐπεμβάσεις ἀπό τούς κτίτορες στή διαμόρφωση τοῦ εἰκονογραφικοῦ προγράμματος διαπιστώνονται καί στή διάταξη τῶν σκηνῶν. Ἡ προνομιακή θέση πού δόθηκε ἐπιλεκτικά σέ τέσσερις σκηνές τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου μέσα στό ἱερό, ἀποκλείοντας ἀπό τόν χῶρο αὐτό μία σκηνή λειτουργικοῦ χαρακτήρα, τήν Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων, τονίζει δύο κύριες ιδέες: τή Λύτρωση διά μέσου τῆς Ἑνσάρκωσης καί τοῦ Πάθους (Γέννηση καί Ὑπαπαντή) καί τή Νίκη πάνω στόν θάνατο (Ἑγερση τοῦ Λαζάρου, Ἀνάσταση). Σωτηριολογικά μηνύματα περιέχει ἄλλωστε καί ἡ παράσταση τῆς Δέησης, ἡ όποία ἔχει περίοπτη θέση στόν νότιο τοῖχο, ἀκριβῶς δίπλα στό τέμπλο. Μέσα σέ αὐτό τό πλαίσιο θά πρέπει ἴσως νά εἰδωθεῖ καί ὁ ἱστορημένος βίος τῆς ἁγίας Μαρίνας, στήν ἀπεικόνιση τοῦ όποιου ὁ ρόλος τῆς δέησης — τῆς προσευχῆς —, χάρη

στήν όποία ἡ ἁγία ἄντεξε στά μαρτύρια, κατανίκησε τίς δυνάμεις τοῦ Κακοῦ καί τελικά πέτυχε τήν παρρησία πρὸς τόν Χριστό, γίνεται ιδιαίτερα φανερός (Εἰκ. 6, 7 καί 9). Πέρα ἀπό τόν ἀποτροπαϊκό του συμβολισμό ὁ κύκλος αὐτός τονίζει λοιπόν τήν ἀξία τῆς προσευχῆς γιά τή σωτηρία τοῦ σώματος καί τῆς ψυχῆς καί κατά συνέπεια ἡ παρουσία του εἶναι ιδιαίτερα ἐνδειγμένη γιά τόν ναό τῆς οἰκογένειας τῶν Κουδουμνιάκων, ἓνα μικρό ιδιωτικό χῶρο προσευχῆς.

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Μαρίνας στόν Μουρνέ παρουσιάζουν στό σύνολό τους ἐνότητα ὕφους, θά πρέπει ἐπομένως νά ἀποδοθοῦν σέ ἓνα ζωγράφο, πιθανότατα καί σέ ἓνα βοηθό. Οἱ σκηνικές παραστάσεις χαρακτηρίζονται ἀπό μία ἀντιμνημειακή τάση. Στίς περισσότερες ἀπό τίς σκηνές ἀκολουθεῖται ἡ στερεότυπη συμμετρική σύνθεση μέ τόν τονισμό τοῦ κύριου ἄξονα³⁶. Ἡ μεγάλη κλίμακα τῶν μορφῶν σέ σχέση μέ τά ἀρχιτεκτονήματα, ἡ ἀπουσία τῆς τρίτης διάστασης καί γενικά ὁ σκηνογραφικός ρόλος τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ βάθους στή σύνθεση συνδέουν αὐτή τή

Εἰκ. 9. Ὁ Βρασμός τῆς ἁγίας Μαρίνας.



Εἰκ. 10. Ἡ Ἀποτομή τῆς ἁγίας Μαρίνας.



ζωγραφική με τη μεσοβυζαντινή παράδοση. Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά μία πληθωρική παράθεση ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων³⁷ μαρτυρεῖ παλαιολόγιες ἐπιδράσεις. Οἱ μορφές τῶν σκηνικῶν παραστάσεων εἶναι κοντές, μέ ἀναλογικά μεγάλο κεφάλι, στενοῦς ὤμους, μικρό στέρνο, ἰδιαίτερα μεγάλα πέλματα (Εἰκ. 4). Ἀντίθετα, στά ἀγιογραφικά πορτραῖτα οἱ μορφές δέν στεροῦνται μνημειακοῦ χαρακτήρα. Στά πρόσωπα τό μέτωπο εἶναι μικρό, τά μάτια μεγάλα, τά χεῖλη συνήθως σαρκώδη (Εἰκ. 11). Ὁ προπλάσμος γίνεται μέ ὄχρα. Καστανές σκιές γύρω ἀπό τά μάτια αὐξάνουν τήν ἔνταση τοῦ βλέμματος. Κατ' ἐξαίρεσιν στό πορτραῖτο τοῦ Παντοκράτορα τῆς ἀψίδας χρησιμοποιοῦνται λαδοπράσινες σκιές μέ ἔντονα διακοσμητικό χαρακτήρα στά μῆλα τοῦ προσώπου, τή ρίζα τῆς μύτης καί τό μέτωπο, οἱ ὁποῖες ὑπογραμμίζουν τή μεταφυσική του ὑπόσταση. Ἡ ἱριδα τοῦ ματιοῦ σχεδιάζεται στά περισσότερα πρόσωπα σάν ὁλόκληρος κύκλος (Εἰκ. 5), λεπτομέρεια πού σέ φραγκοκρατούμενες περιοχές ἔχει ἀποδοθεῖ σέ δυτική ἐπίδραση ("rolling eyes")³⁸. Μεμονωμένες λευκές πινελιές κάτω ἀπό τά μάτια, πάνω ἀπό τά φρύδια, γύρω ἀπό τά πτερύγια τῆς μύτης, στίς γωνίες τῶν χειλέων καί κάποτε στό πηγούνι ἀποδίδουν τά φῶτα. Γραμμική εἶναι, τέλος, καί ἡ ἀπόδοση τῶν μαλλιῶν καί τῆς γενειάδας. Ἡ πτυχολογία εἶναι λιτή καί χαρακτηρίζεται ἀπό γραμμικότητα καί σχηματοποίηση. Σκοῦρες καστανές γραμμές τεμαχίζουν τίς ἐπιφάνειες τῶν ἐνδυμάτων σέ ἐπίπεδα, γιά τά φωτισμένα μέρη τῶν ὁποίων χρησιμοποιεῖται ἓνας ἀνοιχτότερος τόνος τοῦ τοπικοῦ χρώματος. Τά σχήματα τῶν πτυχῶν εἶναι ἀπλά, δέν λείπουν ὥστόσο καί κάποιες μανιεριστικές λεπτομέρειες, χαρακτηριστικές ἔργων τοῦ 12ου αἰώνα, ὅπως γιά παράδειγμα ἐλικοειδεῖς πτυχές³⁹ ἢ ἀναδιπλώσεις τῆς παρυφῆς τοῦ χιτῶνα (Εἰκ. 10). Ἡ περιορισμένη καί ἀτολμη ἐφαρμογή τῆς τεχνικῆς τῆς φωτοσκίασης ἀπό τόν ἐπαρχιακό ζωγράφο τοῦ Μουρνέ, τόσο στό πλάσιμο τῶν προσώπων ὅσο καί στήν ἀπόδοση τῶν ἐνδυμάτων, δέν κατορθώνει νά ἀλλοιώσει τόν ἐπίπεδο χαρακτήρα τῶν μορφῶν.



Εἰκ. 11. Ὁ ἅγιος Γεώργιος δρακοντοκτόνος. Λεπτομέρεια.

Εἰκ. 12. Λευκωσία, Ἀρχιεπισκοπικό Μουσεῖο Εἰκόνων. Ἡ ἁγία Μαρίνα μέ σκηνές τοῦ βίου της στό πλαίσιο.



35. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς (ἐκδ.), Διονυσίου τοῦ ἐκ Φουρνᾶ. Ἑρμηνεία τῆς ζωγραφικῆς τέχνης, ἐν Πέτρουπόλει 1909, σ. 278. Θεραπευτικές ἰδιότητες ἀποδίδονται στό λείψανο τῆς ἁγίας καί στόν Βίο (Usener, ὁ.π., σ. 46).

36. Στή Βάπτιση, τήν Ὑπαπαντή (Εἰκ. 3), τή Μεταμόρφωση, τήν Ἀνάσταση, τήν Ἀνάληψη.

37. Στήν Ὑπαπαντή (Εἰκ. 3), τόν Νιπτήρα, τόν Μυστικό Δεῖπνο.

38. Buchthal, ὁ.π. (ὑπόσημ. 11), σποράδην. K. Weitzmann, Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai, ArtB 45 (1963), σ. 189.

39. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ἀποτελεῖ ὁ χιτῶνας τοῦ Ἀδάμ στήν Ἀνάσταση.

Ἡ κλίμακα τῶν χρωμάτων στή ζωγραφική τῆς Ἀγίας Μαρίνας εἶναι φτωχή. Προτιμῶνται τό χονδροκόκκινο καί τό μπλέ, ἐνῶ ἡ χρήση τῆς ὄχρας εἶναι σχετικά περιορισμένη. Ἐπικρατοῦν τά σκούρα κορεσμένα χρώματα καί οἱ βαθεῖς τόνοι· τά φωτεινά θερμά χρώματα καί τό λευκό χρησιμοποιοῦνται γιά νά δημιουργήσουν ρυθμό. Ἐμφανής εἶναι μία τάση γιά περίτεχνη διακόσμηση, ἡ οποία ἀνήκει στίς αἰσθητικές ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν καί ἐπιβιώνει σέ ἐπαρχιακοῦς τοιχογραφικοῦς διακόσμους τοῦ 13ου αἰώνα. Ἡ μικρογραφική ἀπόδοση τῶν διακοσμημένων ἐνδυμάτων καί τῶν στρατιωτικῶν στολῶν εἶναι χαρακτηριστική αὐτῆς τῆς τάσης. Στό ἴδιο πλαίσιο θά πρέπει νά ἐνταχθεῖ καί ἡ σταυρόσχημη διακόσμηση τῶν κεραίων τοῦ σταυροῦ τῶν φωτοστεφάνων⁴⁰ καί τῆς τοξοστοιχίας τοῦ βόρειου τοίχου τοῦ κυρίως ναοῦ, ἡ ὁποία μιμεῖται τήν τεχνική τοῦ σμάλτου. Ἡ διάδοση πού παίρνει ἡ διακόσμηση τῶν φωτοστεφάνων ἀπό τόν 13ο αἰώνα σέ λατινοκρατούμενες περιοχές ἔχει γενικά ἀποδοθεῖ σέ δυτική ἐπίδραση⁴¹. Διακοσμητικό χαρακτήρα ἔχει, τέλος, καί ἡ ἐναλλακτική διαδοχή τοῦ κόκκινου καί τῆς ὄχρας στόν χρωματισμό τῶν φωτοστεφάνων⁴². Ἡ λεπτομέρεια αὐτή, πού συνδέεται ἐπίσης σέ μεγάλο βαθμό μέ τήν τέχνη τῶν σμάλτων⁴³, ἔχει ἰδιαίτερη διάδοση στήν παλαιολόγια ζωγραφική τῆς Κρήτης⁴⁴, ὅπως καί στή ρωμανική τέχνη.

Ὁ συνδυασμός γραμμικῆς ἀπόδοσης τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν καί τῆς πτυχολογίας μέ τήν τεχνική τῆς φωτοσκίασης, ἡ πληθωρική παράθεση ἀρχιτεκτονικῶν μορφῶν καί στοιχείων χωρίς ὀργανική σύνδεση μεταξύ τους καί γενικά ἡ ἀντικλασική ἀντίληψη στήν ἀπόδοση τῶν συνθέσεων καί τῶν μορφῶν συνδέουν τίς τοιχογραφίες τῆς Ἀγίας Μαρίνας στόν Μουρνέ μέ μιὰ ὁμάδα κρητικῶν τοιχογραφικῶν συνόλων ἀπό τά τέλη τοῦ 13ου καί τίς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 14ου αἰώνα, τά ὁποῖα παραμένουν σέ ἕνα μεγάλο βαθμό ἀποκομμένα ἀπό τίς ἐξελίξεις τῆς ζωγραφικῆς στά μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα.

Ὁ παλαιότερος ἀσφαλῶς χρονολογημένος γραπτός διάκοσμος αὐτῆς τῆς ὁμάδας, ὁ ὁποῖος τοποθετεῖται ἀπό ἐπιγραφή στό 1290/91, βρίσκεται στόν ναό τοῦ Ἀγίου Γεωργίου στή Σκλαβοπούλα Σελίνου. Ἡ φυσιογνωμία καί ἡ ἥρεμη, μειλίχια ἔκφραση ὀρισμένων μορφῶν τῆς Ἀγίας Μαρίνας, καθῶς καί ὁ δισδιάστατος χαρακτήρας τους, παρουσιάζουν ἀναλογίες μέ μορφές ἀπό τίς τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Γεωργίου πού ἀποδίδονται στόν πιό συντηρητικό ἀπό τούς δύο ζωγράφους τοῦ ναοῦ⁴⁵. Μεγάλη εἶναι ἐπίσης ἡ φυσιογνωμική ὁμοιότητα πού παρουσιάζουν οἱ μορφές τοῦ ναοῦ στόν Μουρνέ μέ δύο τοιχογραφικά σύνολα, τά ὁποῖα τοποθετοῦνται μέ τεχνοτροπικά κριτήρια στό τέλος τοῦ 13ου αἰώνα: τίς τοιχογραφίες τῆς Παναγίας στό Καρύ-

δι⁴⁶ καί τό πρῶτο στρώμα τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας στό Θρόνος⁴⁷. Ἡ ἀπουσία ἱερατικοῦ χαρακτήρα καί μία γλυκύτητα στήν ἔκφραση ὀρισμένων μορφῶν στήν Ἀγία Μαρίνα (Εἰκ. 11) βρίσκει ἐξάλλου παράλληλα στή ζωγραφική ἐνός γειτονικοῦ μνημείου, τοῦ Ἀγίου Γεωργίου στόν Μουρνέ, ἡ ὁποία τοποθετεῖται στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα⁴⁸.

Τό ἔργο τῶν Βενέρηδων, στούς ὁποίους ἀποδίδονται οἱ τοιχογραφικοὶ διάκοσμοι ἐννέα περίπου μνημείων τῆς Δυτικῆς Κρήτης⁴⁹, φαίνεται νά εἶναι γνωστό στόν ζωγράφο τοῦ Μουρνέ. Σέ σχέση μέ τό ἀσφαλῶς χρονολογημένο ἔργο τῶν Βενέρηδων, τόν Χριστό στά Μεσκλά (1303), ἡ ζωγραφική τῆς Ἀγίας Μαρίνας παρουσιάζεται λιγότερο στατική, πιό ἀνάλαφρη. Ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ ἡ τεχνοτροπική ἀνομοιογένεια τῶν τοιχογραφιῶν τοῦ ναοῦ στά Μεσκλά ὀφείλεται στήν παρουσία δύο ζωγράφων. Ἡ σχηματοποίηση πού χαρακτηρίζει τίς τοιχογραφίες τοῦ νότιου τοίχου, ἔργο τοῦ Μιχαήλ Βενέρη, τοῦ νεότερου ἀπό τούς δύο ζωγράφους, δέν εἶναι τόσο αὐστηρή στή ζωγραφική τῆς Ἀγίας Μαρίνας. Οἱ μορφές τοῦ ναοῦ τοῦ Μουρνέ εἶναι λιγότερο βαριές καί ἀναπνέουν καλύτερα μέσα στίς συνθέσεις⁵⁰. Σέ σχέση ὅμως μέ τό ἔργο τοῦ Θεοδώρου-Δανιήλ οἱ μορφές αὐτές ὑστεροῦν σέ ἔκφραση καί ζωντάνια.

Οἱ κοντές μορφές μέ τά μεγάλα κεφάλια καί τούς στενούς ὤμους, τά πρόσωπα μέ τό ἐντονο βλέμμα καί ἡ ὥς ἕνα βαθμό γραμμική ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν καί τῆς πτυχολογίας συνδέει τίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἀγίας Μαρίνας μέ τή ζωγραφική τοῦ μεσαιῶν κλίτους τῆς Κερᾶς στήν Κριτσά, πού χρονολογεῖται μέ τεχνοτροπικά κριτήρια στό τέλος τοῦ 13ου μέ ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα⁵¹. Ὡστόσο, ὁ καλλιτέχνης τῆς Κερᾶς ἔχει πιό στέρεη καλλιτεχνική παιδεία. Οἱ μορφές κινοῦνται μέ περισσότερη ἀνση μέσα στίς σκηνικές παραστάσεις, ὅπου τά ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους ἐντάσσονται μέ τρόπο πιό ὀργανικό.

Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἀγίας Μαρίνας στόν Μουρνέ μποροῦν λοιπόν νά τοποθετηθοῦν γύρω στό 1300, δέν φαίνεται ὅμως νά ἔγιναν μετά τή δευτέρα δεκαετία τοῦ 14ου αἰώνα. Ἡ περίοδος αὐτή εἶναι μιὰ ἥρεμη ἐποχή στήν περιοχή τοῦ Ρεθύμνου μετά τή συνθήκη εἰρήνης τοῦ Ἀλεξίου Καλλέργη (1299), ὅποτε μιὰ ἐντονη καλλιτεχνική δραστηριότητα ἀρχίζει στήν περιοχή. Ὡστόσο, ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ, τό νησί βρίσκεται ἀκόμα σέ καλλιτεχνική ἀπομόνωση, τά μνημεῖα τῆς παλαιολόγιας ἀναγέννησης ἔρχονται μόνο σποραδικά. Ἐτσι, οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἀγίας Μαρίνας στόν Μουρνέ ἐντάσσονται σέ ἕνα ὀπισθοδρομικό καλλιτεχνικό ρεῦμα, τό ὁποῖο ἔχει δώσει ἄλλωστε μνημεῖα ἀνάλογης ποιότητας καί σέ ἄλλες λατινοκρατούμενες περιοχές.

40. Στόν Παντοκράτορα της άψιδας καί στόν Χριστό τοῦ Νιπτήρα καί τῆς Ἀνάστασης.
41. T. Velmans, Deux églises byzantines du début du XI^e siècle en Eubée, CahArch 18 (1968), σ. 199-200. Μ. Ἑμμανουήλ, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Ἀγ. Δημητρίου στό Μακρυχώρι καί τῆς Κοιμήσεως τῆς Θεοτόκου στόν Ὁξύλιθο τῆς Εὐβοίας, Ἀθήνα 1991, σ. 155-157.
42. Στίς σκηνές τοῦ Νιπτήρα καί τῆς Ἀνάληψης.
43. Σχετικά μέ τή χρήση χρωματιστῶν φωτοστεφάνων βλ. Ντ. Μουρίκη, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ Σωτήρα κοντά στό Ἀλεποχώρι τῆς Μεγαρίδος, Ἀθήνα 1978, σ. 37-38.
44. Ὅπως γιά παράδειγμα στήν Ἀγία Πελαγία στό χωριό Ἀνω Βιάννος, στόν Ἅγιο Φανούριο στό Βαλσαμόνερο, στήν Παναγία στό Θρόνος (προσωπική παρατήρηση).
45. Πρβλ. τήν Παναγία τῆς Ὑπαπαντῆς στήν Ἀγία Μαρίνα (Εἰκ. 3) μέ τήν Πλατυτέρα στόν Ἅγιο Γεώργιο (Gallas - Wessel - Borboudakis, ὁ.π. (ὑπόσημ. 1), εἰκ. 163).
46. Πρβλ. τή Μαρίνα ἀπό τή σκηνή τοῦ Βρασμοῦ στόν Μουρνέ (Εἰκ. 9) μέ τή μορφή τῆς «Ἀνυφαντοῦς» στό Καρύδι, Μαδεράκης, ὁ.π. (ὑπόσημ. 9), εἰκ. 5.
47. Πρβλ. τόν Ἥλία τῆς Μεταμόρφωσης στόν Μουρνέ (Μπορ-

- μπουδάκης, Μεσαιωνικά μνημεῖα Κρήτης, ὁ.π. (ὑπόσημ. 1), πίν. 617α) μέ τόν Ρουβίμ ἀπό τήν Ἀρνηση τῶν προσφορῶν τῶν Θεοπατόρων στό Θρόνος (Κ. Δ. Καλοκύρης, Αἱ βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, Ἀθήναι 1957, πίν. LXXV.2, LXXVI.1).
48. Οἱ τοιχογραφίες αὐτές εἶναι ἀδημοσίευτες. Γιά τή χρονολόγηση βλ. Gallas - Wessel - Borboudakis, ὁ.π., σ. 287.
49. Σ. Ν. Μαδεράκης, Οἱ κρητικοί ἀγιογράφοι Θεόδωρος-Δανιήλ Βενέρης καί Μιχαήλ Βενέρης, Πεπραγμένα τοῦ Δ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Ἡράκλειο, 29 Αὐγoῦστoυ - 3 Σεπτεμβρίου 1976), II, Ἀθήνα 1981, σ. 155 κ.έ.
50. Πρβλ. τή σκηνή τῆς Μεταμόρφωσης στοὺς δύο ναοὺς. Μπορμπουδάκης, ὁ.π., πίν. 617α. Ἀ. Κ. Ὁρλάνδος, Δύο βυζαντινά μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης, ABME H' (1955-56), εἰκ. 16.
51. Πρβλ. τόν Χριστό τῆς Μεταμόρφωσης στήν Ἀγία Μαρίνα (Μπορμπουδάκης, ὁ.π., πίν. 617α) μέ τόν Χριστό τῆς Βάπτισης στήν Κερά (Σ. Παπαδάκη-Ökland, Ἡ Κερά τῆς Κριτσᾶς. Παρατηρήσεις στή χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν της, ΑΔ 22 (1967), Μελέται, σ. 105, πίν. 64), τίς μορφές τῆς Ἀποτομῆς στόν Μουρνέ (Εἰκ. 10) μέ ἐκεῖνες τῆς Βρεφοκτονίας στήν Κριτσά (ὁ.π., πίν. 70α).

Tzeni Albani

THE WALL PAINTINGS OF THE CHURCH OF SAINT MARINA AT MOURNES ON CRETE AN UNKNOWN BIOGRAPHICAL CYCLE OF ST. MARINA

The church of Saint Marina (Fig. 1) situated outside the village of Mournes in the district of Rethymnon on Crete is a single-aisle, barrel-vaulted building 6.40 m long and 4.60 m wide. Its painted decoration includes one of the few biographical cycles of St. Marina preserved in Byzantine monumental painting.

In the conch of the apse a bust of the Pantocrator is depicted, the semi-cylindrical section of the apse is occupied by four half-length portraits of officiating bishops, namely of Athanasios, Basil, John Chrysostom and

Gregory the Theologian. On the pediment above the conch the Ascension is represented, lower down the Annunciation is placed, as usually, on either side of the apse. In the bottom register of the east wall of the Bema are the busts of the deacons Romanos Melodos and Stephanos Protomartyr. The barrel vault of the Bema displays four Christological scenes, the Nativity and the Presentation of Christ in the Temple (Fig. 3) in the north section, the Raising of Lazarus and the Resurrection in the south. Three full-length depictions of bishops

are fragmentarily preserved in the bottom register of the north and of the south wall. The south section of the barrel vault of the nave contains depictions of the Baptism, the Entry into Jerusalem and the Kiss of Judas, which have suffered severe damage. Two scenes of the Life of St. Marina are preserved in the lower register, the Flogging and the Scratching. In the bottom register of the south wall, next to the templon, the Deesis was located. There follow four full-length portraits of saints dressed in the garments of Byzantine patricians. The last two figures of this group, starting from the east, can be identified by inscriptions as Panteleimon and Mamas, the remaining figures should have represented Cosmas and Damianos. In the upper north half of the barrel vault, from right to left, are the representations of the Transfiguration, the Washing of the Feet and the Last Supper. The decoration of the lower register includes five scenes from the cycle of St. Marina: the Prayer of St. Marina in prison (Fig. 6), the Killing of the dragon Rouphos (Fig. 7), the Victory over the demon Belzebuth (Fig. 8), the Boiling (Fig. 9), the Decapitation (Fig. 10). In the bottom register of the north wall is a group of four female martyrs. The first of these figures, to the east, in close proximity to the templon, is identifiable as St. Marina. The westernmost representation of the north wall is an equestrian portrait of St. George killing the dragon (Fig. 11). The tympanum of the west wall is occupied by the fragmentarily preserved scene of the Crucifixion. Lower down, on either side of the door, are represented the saints Constantine and Helen and the archangel Michael. A rectangular framed space above the door, under the Crucifixion, was reserved for the dedicatory inscription (Fig. 2) giving the name of the church and identifying the donors as members of the local family of Koudoumniakoi.

The compositional schemes of the scenic representations and some iconographic details at Mournes reveal the dependence of this painted decoration on Middle Byzantine tradition. On the other hand certain iconographic features affected by Western influence and the presence of a biographical cycle of St. Marina, whose cyclical illustrations can be detected in the monumental and icon painting of the East from the end of the 13th century, point to a later date.

The dedication of the church of Mournes to St. Marina, besides indicating that the saint probably had a local cult centre in the district, may have been related to the predilections of the donors. In the iconographic programme of the church special emphasis has been placed on healing saints, the Saints Anargyroi, to whom, according to a tradition, St. Marina also belongs. On the other hand the depictions of Sts. George and Mamas,

whose cult enjoyed great popularity on Crete, reveal close relation to local tradition. The prominent place given to four Christological scenes inside the Bema, instead of a scene with liturgical symbolism, namely the Communion of the Apostles, accentuates two major concepts: the Redemption through the Incarnation and the Passion (Nativity and Presentation in the Temple) and the Victory over the death (Raising of Lazarus, Resurrection). The representation of the Deesis, which has a conspicuous place on the south wall next to the templon, also has connotations of Salvation. The illustrated Life of St. Marina, where the role of the prayer, by means of which she withstood her martyrdom, defeated the powers of the devil and at last succeeded the *παρρησία* to Christ, becomes apparent (Figs 6, 7, 9), should also be considered in the same context. Besides its prophylactic symbolism this cycle gives special emphasis to the role of prayer in the salvation of the body and the soul, and its depiction is indeed appropriate for the church of the Koudoumniakoi family, a small private place of prayer.

The wall paintings of the church of Saint Marina at Mournes reveal an homogeneous style and may thus be assigned to one painter and probably an assistant. Most of the scenes, which show the typical symmetrical compositional scheme with the accentuation of the main axis, are characterized by an anti-monumental approach. The scale of the figures in relation to the buildings, the absence of the sense of depth and the backdrop rendering of the architectural background in the compositions hark back to Comnenian models. On the other hand an abundant juxtaposition of architectural features betrays Palaeologan influences. The restricted and timid use of painterly elements in the modelling of the faces and the drapery does not succeed in altering the flat impression of the figures. The gamut of colours is poor, however, and an attempt at detailed rendering of the decorated garments and military costumes, which belongs to the aesthetical preferences of the Comnenian period, is evident. On the basis of stylistic comparisons with a group of wall paintings in other Cretan churches the painted decoration of Saint Marina at Mournes can be placed to around 1300 but not later than the second decade of the 14th century. This period is characterized by an intense artistic activity in the district of Rethymnon after the treaty of Alexios Callergis (1299). However the island of Crete still remains artistically isolated from the stylistic developments of the "Palaeologan renaissance". The wall paintings of Saint Marina at Mournes can thus be assigned to a retrospective stylistic trend, which can also be observed in other areas of Greece under Western rule.