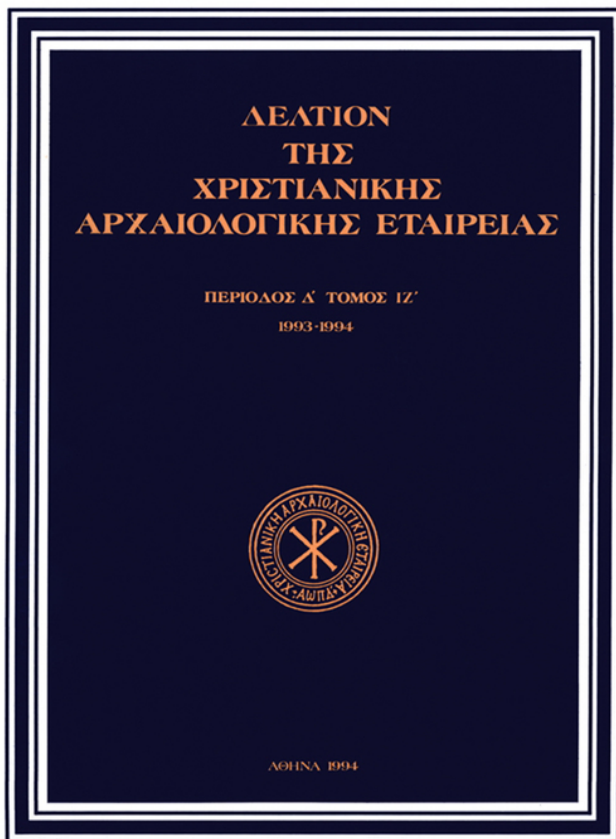


Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας

Τόμ. 17 (1994)

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



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

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 Μαρίας στον Μουρνέ της Κρήτης. Ένας άγνωστος βιογραφικός κύκλος της Αγίας Μαρίας. *Δελτίον της Χριστιανικής Αρχαιολογικής Εταιρείας*, 17, 211-222. <https://doi.org/10.12681/dchae.1106>



ΔΕΛΤΙΟΝ ΤΗΣ ΧΡΗΣΤΙΑΝΙΚΗΣ 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 Μουρνές 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 Μουρίκη εἶχε ἀφιερῶσει μέρος τῆς ἔρευνάς 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 ναοῦς τῆς Κρήτης, ἡ προτομή τοῦ Παντοκράτορα. Κρατεῖ ἀνοιχτό εὐαγγέλιο, ὅπου ἀναγράφεται: *Εγὼ εἰ/μί τὸ φ(ᾶ)ς / τοῦ κόσμ/(ου) ὁ ἀκο[λου]/θων οὐ / μὴ περπα/τήσι εν τη* (Ἰω. η', 12). Δεξιά καί ἀριστερά του βρίσκονται δύο ἐνεπίγραφοι κύκλοι πού περιείχαν τμήματα τῆς ἐπιγραφῆς [Παντο]κρατορ, ἡ χρήση τῆς ὁποίας γενικεύεται στή μνημειακὴ ζωγραφικὴ κυρίως ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 12ου αἰώνα³. Στόν ἡμικύλινδρο τῆς ἀψίδας διατηροῦνται ἀποσπασματικά οἱ προτομῆς τεσσάρων συλλειτουργούντων ἱεραρχῶν πάνω ἀπὸ κτιστὸ πεζούλι. Στά δεξιά τοῦ παραθύρου τῆς κόγχης παριστάνεται ὁ ἅγιος Βασίλειος ([Ἵ ὁ ἅγιος Βασί]λειος). Στό εἰλητάριό του ἀναγράφεται: *+Ουδείς / ἄξιος τῶν / συνδε-δε/[...] καί*⁴. Ὁ ἱεράρχης πού εἰκονίζεται δίπλα του μπορεῖ μέ βάση τὰ φυσιογνωμικά του χαρακτηριστικά νά ταυτισθεῖ μέ τὸν Ἀθανάσιο⁵ ἢ ἐπιγραφῆ σὸ εἰλητάριό του δέν διατηρεῖται⁶. Ἀπὸ τῆ μορφῆ τοῦ Ἰωάννη Χρυσοστόμου, ἢ ὁποία θά εἰκονίζοταν στά ἀριστερά τοῦ παραθύρου, σώζεται μόνο τὸ εἰλητάριο, ὅπου διαβάζουμε: *Ὁ Θεὸς ο / Θε(ε)ς ἡμῶν / ο τ...*⁶. Ὁ τελευταῖος ἱεράρχης εἶναι ὁ Γρηγόριος ὁ Θεολόγος ([Ἵ ὁ ἅγιος] Γρη[γόριος]).

Στό μέτωπο τοῦ τόξου τῆς ἀψίδας παριστάνεται ἡ Ἀνάληψη, πὸ κάτω στά δεξιά καί ἀριστερά τῆς ἀψίδας ὁ Εὐαγγελισμὸς, ἀπὸ τὸν ὁποῖο διατηρεῖται μόνο ἡ καθιστὴ μορφῆ τῆς Παναγίας. Στά ἀριστερά τῆς Παναγίας ἀναγράφεται: *ἰδου ἡ δου[λ]η τοῦ κυρίου γέ/νοῖτο μὴ κατα το ρημα / σου* (Λουκ. α, 38). Στήν κατώτατη ζώνη τοῦ ἀνατολικοῦ τοῖχου παίρνουν θέση οἱ προτομῆς τῶν διακόνων Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ ([Ἵ ὁ

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

Στό εἰκονογραφικό πρόγραμμα τοῦ ἱεροῦ περιλαμβάνονται ἐπίσης τέσσερις σκηνές τοῦ χριστολογικοῦ κύκλου, ἡ Γέννηση καί ἡ Ἔγερση τοῦ Λαζάρου σὸ νότιο μισὸ τῆς καμάρας, ἡ Ὑπαπαντῆ (Εἰκ. 3) καί ἡ Ἀνάσταση σὸ βόρειο μισὸ (Εἰκ. 5). Οἱ σκηνές ἀκολουθοῦν ὡς πρὸς τὴν εἰκονογραφία τους τὰ τυπικά μεσοβυζαντινὰ σχήματα, χωρὶς νά παρουσιάζουν εἰκονογραφικὲς ἰδιαιτερότητες. Στὴν κατώτατη ζώνη τοῦ βόρειου καί τοῦ νότιου τοῖχου 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 τῆ διακόσμηση τῆς ἐπόμενης ζώνης σώζονται μόνο δύο σκηνές ἀπὸ τὸ συναξάριο τῆς ἁγίας Μαρίας, ὁ Ραβδισμὸς καί ἡ Ξέσις. Στὴν κατώτατη ζώνη τοῦ νότιου τοῖχου, δίπλα σὸ ἱερό, βρισκόταν ἡ Δέησης, ἀπὸ τὴν ὁποία διακρίνεται μόνο

* Εὐχαριστῶ τὸν προϊστάμενο τῆς 13ης Ἐφορείας Βυζαντινῶν Ἀρχαιοτήτων κ. Μανόλη Μπορμπουδάκη γιὰ τὴν ἄδεια μελέτης καί δημοσίευσης τοῦ μνημείου, καθὼς καί τὴν κ. Ἄλεξ 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 τὸ Φωτογραφικὸ Ἀρχεῖο τοῦ Μουσείου Μπενάκη. 1. Γιὰ σύντομες ἀναφορὲς σὸ μνημεῖο βλ. G. Gerola, Monumenti veneti nell'isola di Creta, Venezia 1905-1932, IV, σ. 490-491. G. Gerola - K. E. Λασσιθιωτάκης, 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, ὁ.π., σ. 319.

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



Εικ. 1. "Αποψη του ναού της Ἁγίας Μαρίας στὸν Μουρνέ ἀπὸ νοτιοδυτικά.

ἡ μορφή του Προδρόμου. Ἄκολουθοῦν τρεῖς δλόσωμοι μετωπικοί ἅγιοι με ἐνδύματα πατρικίων. Ὁ τρίτος ἀπὸ ἀνατολικά ταυτίζεται ἀπὸ ἐπιγραφή ([Ὁ ἅγιος] Παντε[λεήμων]). Οἱ δύο ἄλλες μορφές πιθανόν νά εἰκόνιζαν τούς ἁγίους Κοσμά καί Δαμιανό. Τό τελευταῖο ἀπὸ τὰ ἁγιογραφικά πορτραῖτα τοῦ νότιου τοίχου ἀνήκει στὸν ἅγιο Μάμαντα ([Ὁ ἅγιος Μά]μας), τὸν προστάτη τῶν ἀγροτῶν, ὁ ὁποῖος εἶναι ἰδιαίτερα ἀγαπητός στήν Κρήτη, ὅπου ἐκκλησίες καί τοπωνύμια φέρουν τό ὄνομά του.

Στό βόρειο μισό τῆς καμάρας τοῦ κυρίως ναοῦ παίρνουν θέση ψηλά, ἀπὸ τὰ ἀνατολικά πρὸς τὰ δυτικά, ἡ Μεταμόρφωση, ὁ Νιπτήρας καί ὁ Μυστικός Δεῖπνος. Στή Μεταμόρφωση ὁ Μωυσῆς (Εἰκ. 4), ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται σέ δέηση, εἶναι νέος καί ἀγένειος, ὅπως συνηθίζεται στήν κομνήνεα ἐποχή. Στόν Μυστικό Δεῖπνο δεσπόζει τό χαρακτηριστικό γιά τή μεσοβυζαντινὴ εἰκονογραφία τῆς σκηνῆς ἡμικυκλικό τραπέζι με τὸν Χριστό καθισμένο στά ἀριστερά. Τὰ ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους ἔχουν ἀξιοπρόσεκτα μορφολογικά στοιχεῖα, ὅπως ἀνθρωπόμορφα κιονόκρανα⁷.

Στήν ἐπόμενη ζώνη διατάσσονται πέντε σκηνές ἀπὸ τὸν βίο τῆς ἁγίας Μαρίας, ἡ Προσευχή τῆς ἁγίας Μαρίας μέσα στή 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[τομή]) (Εἰκ. 10). Στήν κάτω ζώνη τοῦ βόρειου τοίχου μία γυναικεῖα μορφή με λευκό διακοσμημένο χιτώνα καί κόκκινο μαφόριο, ἡ ὁποία εἰκονίζεται δίπλα στό τέμπλο, θά πρέπει νά

ταυτισθεῖ με τὴν τιμωμένη στὸν ναό ἁγία Μαρίνα. Δίπλα στή Μαρίνα διατηροῦνται ἐξίτηλες τρεῖς δλόσωμες γυναικεῖες μορφές κάτω ἀπὸ τοξοστοιχία. Στό δυτικὸ ἄκρο τοῦ βόρειου τοίχου βρίσκεται ἡ παράσταση τοῦ ἁγίου Γεωργίου, τοῦ κατ' ἐξοχὴν τιμωμένου ἁγίου στήν Κρήτη, ἐφίππου, δρακοντοκτόνου. Δύο κύκλοι στά δεξιά καί ἀριστερά τοῦ ἁγίου ἔφεραν ἐπιγραφές, ἀπὸ τίς ὁποῖες σώζονται μόνο ἡ ἐπιγραφή τοῦ ἀριστεροῦ κύκλου (ὁ [ἅ]γιος]). Ὁ Γεώργιος (Εἰκ. 11) φέρει στό κεφάλι τό ἀπὸ τὸν 12ο αἰώνα χαρακτηριστικό γιά 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 σέ δυτικὴ ἐπίδραση¹⁰.

Στόν δυτικὸ τοῖχο τό τύμπανο τῆς καμάρας καταλαμβάνει ἡ Σταύρωση, ἀπὸ τὴν ὁποία διακρίνεται μόνο τό κάτω μέρος τοῦ σταυροῦ. Στά ἀριστερά τῆς θύρας εἰκονίζονται οἱ ἅγιοι Κωνσταντῖνος καί Ἑλένη, ἐνῶ στά δεξιά 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):

[Ἐνεγέρθη] καὶ ἀνιστορήθη ὁ πάνσεπτος καὶ θεῖος
ναὸς τῆς ἁγίας καὶ ἐνδόξου παρθένου[.....
.....Μαρίας διὰ συνεργίας κ(αι) κόπου καὶ μόχθου τῶν]
τριῶν ἀδελφῶν τῶν Κουδ(ου)μνιάκων [.....
.....καὶ τῆς μ(η)τρ(ὸ)ς αὐτῶν] Εὐγενίας μοναχῆς. Γεγο-
νε [...

Σύμφωνα με τό περιεχόμενο τῆς ἐπιγραφῆς ὁ ναὸς τῆς Ἁγίας Μαρίας στὸν Μουρνέ ὀφείλεται στή χορηγία τῆς οἰκογένειας τῶν Κουδουμνιάκων. Μέλη τῆς — συγγενικῆς πιθανότατα — οἰκογένειας Κουδουμνῆ ἀναφέρονται στήν κτιτορικὴ ἐπιγραφή τοῦ ναοῦ τοῦ Σωτήρα στό χωριὸ Κούμια τοῦ νομοῦ Ρεθύμνου, ἡ ὁποία φέρει τὴ χρονολογία 1389¹².

Ο ΚΥΚΛΟΣ ΤΟΥ ΒΙΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΜΑΡΙΑΣ

Ὁ Βίος τῆς ἁγίας Μαρίας, γραμμένος ἀπὸ τὸν στρατιώτη Θεότιμο, ὁ ὁποῖος τῆς ἔφερνε τροφή κατὰ τὴν παραμονή τῆς στή φυλακή, σώζεται σέ ἀρκετὰ χειρόγραφα, τὰ ἀρχαιότερα τῶν ὁποίων ἀνάγονται στὸν 9ο αἰώνα¹³. Ἐκκλησιαστικὲς προσωπικότητες, ὅπως ὁ ὀσιος Νεόφυτος καί ὁ πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως Γρηγόριος Κύπρου, συνέγραψαν ἐγκώμια καὶ λόγο πρὸς τιμὴν τῆς, ὅπου ἀναφέρονται στὸν βίο καὶ τὴν προσωπικότητά τῆς¹⁴. Σύμφωνα με τὰ δεδομένα τοῦ Βίου τῆς Ἁγίας Μαρίας ἀπὸ τὴν Ἀντιόχεια τῆς Πισιδίας ἦταν κόρη τοῦ εἰδωλολάτρη ἱερέα Αἰδεσίου. Ἐμεινε



Εικ. 3. Ἡ Ὑπαπαντή.

σέ στενή ἐπικοινωνία μεταξύ τους — κατά τή λατινοκρατία θά πρέπει νά συσχετισθεῖ μέ τή διεύρυνση τῆς λατρείας τῆς αὐτῆ τήν ἐποχή²¹.

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 ἀρνήσή της νά τόν πανδρευθεῖ, ὀδηγεῖται δέσμια μπροστά του²³.

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

τα πατρικίου, πιθανότατα ὁ ἑπαρχος Ὀλύβριος. 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 τούς 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 περικεντρο 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 μὲ 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 μὲ τὰ τυπικά γιά τήν εἰκονογραφία τῆς ἐνδύματα, λευκό χειριδωτό χιτώνα καὶ κόκκινο μαφόριο. Πατεῖ πάνω στή μελαψή μορφή τοῦ δαίμονα, ὁ ὁποῖος, ἄλυσοδεμένος καὶ σωριασμένος στό ἔδαφος, τήν κοιτάζει μὲ δέος. Σηκώνει τό σφυρί μὲ τό ὁποῖο νίκησε τόν δαίμονα καὶ ταυτόχρονα κοιτάζει λίγο ἐκπληκτη πρὸς τὰ δεξιά. Ἐκεῖ διατηρεῖται μόνο τό κάτω τμήμα τοῦ σταυροῦ, ὁ ὁποῖος σύμφωνα μὲ τὰ δεδομένα τοῦ Βίου ἐμφανίσθηκε μὲ τρόπο ὑπερφυσικό «ὡς σύμβολο νίκης» στή φυλακή ἀμέσως μετά τόν θρίαμβό τῆς. Πάνω στόν σταυρό θά βρισκόταν ἡ περισσότερά, ἡ ὁποία ἐπευφήμησε τή Μαρτίνα γιά τή νίκη τῆς. Στό βάθος τῆς σκηνῆς διακρίνεται στά ἀριστερά ἕνα πέτασμα στό χρῶμα τῆς ὄχρας διακοσμημένο μὲ μαῦρες ταινίες.

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

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

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



Εἰκ. 4. Ὁ Μωυσῆς. Λεπτομέρεια τῆς Μεταμόρφωσης.

20. Ἡ Μαρτίνα, 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 fünfsten 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 καὶ του Βρασμοῦ τῆς βρῖσκουν πλησιέστερα ἀνάλογα.

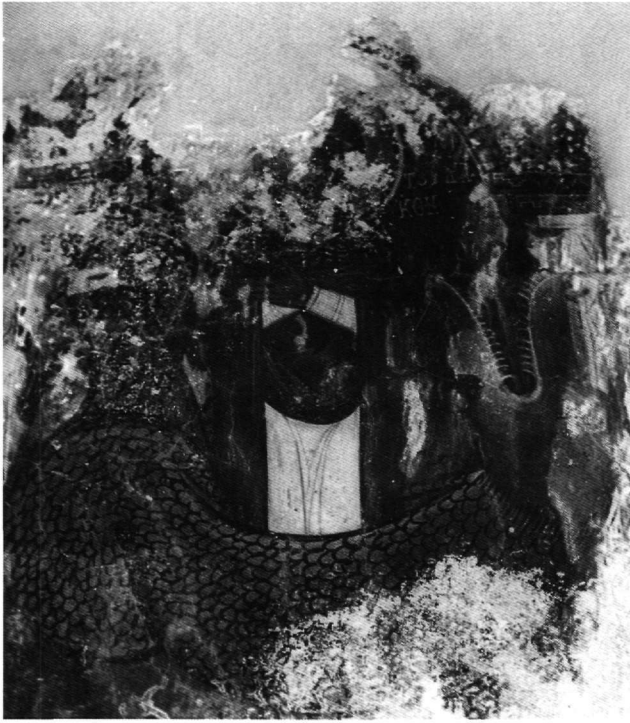
στραμμένο, βιογραφικό κύκλο βρίσκονται ἐπίσης στόν ναό τῆς Ἁγίας Μαρίνας στόν Ραβδοῦχα (τελευταῖο τέταρτο 13ου αἰώνα). Τήν πληροφορία ὀφείλω στόν Δρα κ. Σταῦρο Μαδερᾶκη. Ἀρκετοί ναοί τῆς Κρήτης εἶναι ἀφιερωμένοι ἐξᾴλλου στή μνήμη τῆς ἁγίας Μαρίνας. Βλ. Gerola - Λασιθιωτάκης, ὁ.π., σποράδη.



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

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





Είκ. 7. Ἡ Ἐξόντωση τοῦ δράκοντα Ρούφου.

κύκλων τοῦ βίου τῆς ἁγίας Μαρίας σέ ἄλλους δύο ναοὺς τῆς Κρήτης προϋποθέτουν τὴν ὑπαρξὴ κάποιου εἰκονογραφημένου συναξαρίου³², τὸ ὁποῖο θὰ μπορούσαν νὰ συμβουλευθῶνται 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 ἐξἄλλου 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 ἕνα 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 ἄνδρα 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 μιὰ πρὸ προχωρημένη ἐποχὴ.



Εἰκ. 8. Ἡ Ἐξόντωση τοῦ δαίμονα Βεελζεβούλ.

Ἡ ἀφιέρωση τοῦ ναοῦ τοῦ Μουρνέ στὴν ἁγία Μαρίνα, πέρα ἀπὸ τὸ ἐνδεχόμενο νὰ ὑπῆρχε στὴν εὐρύτερη περιοχὴ³⁴ 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. (Ἐναρ. 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 μιὰ 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 (Παναγεωργίου, 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 με θεραπευτικές ιδιότητες, τούς άγιους Ἐναργύρους, ανάμεσα στους όποιους, σύμφωνα με μία πηγή τής «Ἑρμηνείας τής ζωγραφικής τέχνης», συγκαταλέγεται καί ἡ Μαρίνα³⁵. Ἐπίσης ἀπό τήν ἄλλη πλευρά ἡ ἀπεικόνιση τῶν ἁγίων Γεωργίου καί Μάμαντα, οἱ όποιοί ἀπολαμβάνουν ιδιαίτερης λατρείας στήν Κρήτη, φανερώνει στενοῦς δεσμούς μέ τήν τοπική παράδοση.

Ἐπιπλέον ἐπίσης 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 μιὰ σκηνή λειτουργικοῦ χαρακτήρα, τήν Κοινωνία τῶν Ἀποστόλων, τονίζει δύο κύριες ιδέες: τή Λύτρωση διά μέσου τῆς Ἐνσάρκωσης καί τοῦ Πάθους (Γέννηση καί Ὑπαπαντή) καί τή Νίκη πάνω στόν θάνατο (Ἐγερση 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 εἰδῶθεϊ καί ὁ ἱστορημένος βίος τῆς ἁγίας Μαρίνας, στήν ἀπεικόνιση τοῦ όποίου ὁ ρόλος τῆς δέησης — τῆς προσευχῆς —, χάρη

στήν όποία ἡ ἁγία ἄντεξε στά μαρτύρια, κατανίκησε τίς δυνάμεις τοῦ Κακοῦ καί τελικά πέτυχε τήν παρηγορία 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 ἐνδεδειγμένη γιά τόν ναό τῆς οἰκογένειας τῶν Κουδουμνιάκων, ἕνα μικρό ἰδιωτικό χῶρο προσευχῆς.

ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΚΑΙ ΧΡΟΝΟΛΟΓΗΣΗ ΤΩΝ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΩΝ

Οἱ τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρίνας στόν Μουρνέ παρουσιάζουν στό σύνολό τους ἐνότητα ὕφους, θά πρέπει ἐπομένως νά ἀποδοθοῦν σέ ἕνα ζωγράφο, πιθανότατα καί σέ ἕνα βοηθό. Οἱ σκηνικές παραστάσεις χαρακτηρίζονται ἀπό μιὰ 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 τή μεσοβυζαντινή παράδοση. Ἐκ τῆς ἄλλης πλευρᾶς μιά πληθωρική παράθεση ἀρχιτεκτονικῶν στοιχείων³⁷ μαρτυρεῖ παλαιολόγιες ἐπιδράσεις. Οἱ μορφές τῶν σκηναίων παραστάσεων εἶναι κοντές, μέ ἀναλογικά μεγάλο κεφάλι, στενοῦς ὤμους, μικρό στέρνο, ἰδιαίτερα μεγάλα πέλματα (Εἰκ. 4). Ἐναντίοντα, 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 προπλασμός γίνεται μέ ὄχρα. Καστανές σκιές γύρω ἀπό τά μάτια αὐξάνουν τήν ἔνταση τοῦ βλέμματος. Κατ' ἐξαιρέσειν 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 ἴριδα τοῦ ματιοῦ σχεδιάζεται στά περισσότερα πρόσωπα σάν ὀλόκληρος 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 χειλῶν 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 ὁποῖων χρησιμοποιεῖται ἕνας ἀνοιχτότερος τόνος τοῦ τοπικοῦ χρώματος. Τά σχήματα τῶν πτυχῶν εἶναι ἀπλά, δέν λείπουν ὡστόσο καί κάποιες μανιεριστικές λεπτομέρειες, χαρακτηριστικές ἔργων τοῦ 12ου αἰῶνα, ὅπως γιά παράδειγμα ἐλικοειδεῖς πτυχές³⁹ ἢ ἀναδιπλώσεις τῆς παρυφῆς τοῦ χιτώνα (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.

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

36. Στή Βάπτισι, τήν Ἑπαπαντή (Εἰκ. 3), τή Μεταμόρφωσι, τήν Ἀνάστασι, τήν Ἀνάληψι.

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

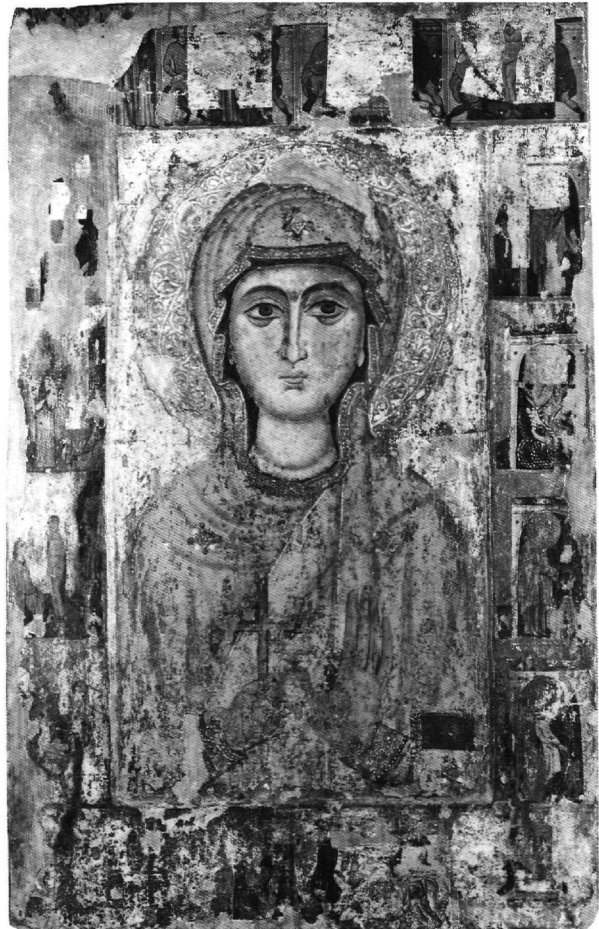
38. Buchthal, ὁ.π. (ὑπόσημ. 11), σποράδην. Κ. Weitzmann, Thirteenth-Century Crusader Icons on Mount Sinai, ArtB 45 (1963), σ. 189.

39. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ἀποτελεῖ ὁ χιτώνας τοῦ Ἀδάμ στήν Ἀνάστασι.



Εἰκ. 11. Ὁ ἅγιος Γεώργιος δρακοντοκτόνος. Λεπτομέρεια.

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



Ἡ κλίμακα τῶν χρωμάτων στή ζωγραφική τῆς Ἁγίας Μαρίας εἶναι φτωγή. Προτιμῶνται τό χονδροκόκκινο καί τό μπλέ, ἐνῶ ἡ χρήση τῆς ὄχρας εἶναι σχετικά περιορισμένη. Ἐπικρατοῦν τά σκοῦρα 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 κεραιῶν τοῦ σταυροῦ τῶν φωτοστεφάνων⁴⁰ καί τῆς τοξοστοιχίας τοῦ βόρειου τοίχου τοῦ κυρίου 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.

Ἡ 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 Ἁγίας Μαρίας 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 ἐξελιξίξεις τῆς ζωγραφικῆς στά μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα.

Ἡ παλαιότερος ἀσφαλῶς χρονολογημένος γραπτός διάκοσμος αὐτῆς τῆς ὁμάδας, ὁ ὁποῖος τοποθετεῖται ἀπό ἐπιγραφή στό 1290/91, βρίσκεται στόν ναό τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στή Σκλαβοπούλα Σελίνου. Ἡ φυσιογνωμία καί ἡ ἤρεμη, μειλίχια ἔκφραση ὀρισμένων μορφῶν τῆς Ἁγίας Μαρίας, καθῶς καί ὁ δισδιάστατος χαρακτήρας τους, παρουσιάζουν ἀναλογίες μέ μορφές ἀπό τίς τοιχογραφίες τοῦ Ἁγίου 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 τεχνολογικά 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 Ἁγία Μαρίνα (Εἰκ. 11) βρίσκει ἐξάλλου παράλληλα στή ζωγραφική ἑνός γειτονικοῦ μνημείου, τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στόν Μουρνέ, ἡ ὁποία τοποθετεῖται στίς ἀρχές τοῦ 14ου αἰώνα⁴⁸.

Τό ἔργο τῶν Βενέρηδων, στοῦς ὁποίους ἀποδίδονται οἱ τοιχογραφικοῖ 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 Ἁγίας Μαρίας παρουσιάζεται λιγότερο στατική, πιό ἀνάλαφρη. Ὅπως ἔχει ἤδη παρατηρηθεῖ ἡ τεχνολογική 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 νεοτέρου ἀπό τούς δύο ζωγράφους, δέν εἶναι τόσο αὐστηρή στή ζωγραφική τῆς Ἁγίας Μαρίας. Οἱ μορφές τοῦ ναοῦ τοῦ Μουρνέ εἶναι λιγότερο βαριές καί ἀναπνέουν καλύτερα μέσα στίς συνθέσεις⁵⁰. Σέ σχέση ὁμως μέ τό ἔργο τοῦ Θεοδώρου-Δανιήλ οἱ μορφές αὐτές ὑστεροῦν σέ ἔκφραση στικότητα καί ζωντάνια.

Οἱ κοντές μορφές μέ τά μεγάλα κεφάλια καί τούς στενοὺς ὄμους, τά πρόσωπα μέ τό ἔντονο βλέμμα καί ἡ ὥς ἕνα βαθμό γραμμική ἀπόδοση τῶν χαρακτηριστικῶν καί τῆς πτυχολογίας συνδέει τίς τοιχογραφίες τοῦ ναοῦ τῆς Ἁγίας Μαρίας μέ τή ζωγραφική τοῦ μεσαιῶν κλίτους τῆς Κερᾶς στήν Κριτσά, πού χρονολογεῖται μέ τεχνολογικά 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 ἄνεση μέσα στίς σκηνικές παραστάσεις, ὅπου τά ἀρχιτεκτονήματα τοῦ βάθους ἐντάσσονται μέ τρόπο πιό ὀργανικό.

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

40. Στόν Παντοκράτορα τῆς ἀψίδας καί στόν Χριστό τοῦ Νιπτῆρα καί τῆς Ἀνάστασης.
 41. T. Velmans, Deux églises byzantines du début du XI^e siècle en Eubée, CahArch 18 (1968), σ. 199-200. Μ. Ἐμμανουήλ, 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 Νιπτῆρα 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 Ἁγία Πελαγία στό χωριό Ἄνω Βιάννος, στόν Ἅγιο Φανούριο στό Βαλσαμόνερο, στήν Παναγία στό Θρόνος (προσωπική παρατήρηση).
 45. Πρβλ. τήν Παναγία τῆς Ὑπαπαντῆς στήν Ἁγία Μαρίνα (Εἰκ. 3) μέ τήν Πλατυτέρα στόν Ἅγιο Γεώργιο (Gallas - Wessel - Borboudakis, ὁ.π. (ὑποσημ. 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. (ὑποσημ. 9), εἰκ. 5.
 47. Πρβλ. τόν Ἥλια τῆς Μεταμόρφωσης στόν Μουρνέ (Μπορ-

- μπουδάκης, Μεσαιωνικά μνημεῖα Κρήτης, ὁ.π. (ὑποσημ. 1), πίν. 617α) μέ τόν Ρουβίμ ἀπό τήν Ἄρνηση τῶν προσφορῶν τῶν Θεοπατόρων στό Θρόνος (Κ. Δ. Καλοκύρης, Αἱ βυζαντιναί τοιχογραφίαι τῆς Κρήτης, Ἀθήνα 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, Πειραγμένα τοῦ Δ' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου (Ἡράκλειο, 29 Αὐγoῦστoυ - 3 Σεπτεμβρίου 1976), II, Ἀθήνα 1981, σ. 155 κ.έ.
 50. Πρβλ. τή σκηνή τῆς Μεταμόρφωσης στοῦς δύο ναοῦς. Μπορμπουδάκης, ὁ.π., πίν. 617α. Ἄ. Κ. Ὁρλάνδος, Δύο βυζαντινά μνημεῖα τῆς Δυτικῆς Κρήτης, ABME Η' (1955-56), εἰκ. 16.
 51. Πρβλ. τόν Χριστό τῆς Μεταμόρφωσης στήν Ἁγία 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 Routhos (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.