

Αναστασία Λαζαρίδου
Δρ. Αρχαιολόγος, Διευθύντρια ΕΦΑΑΝΑΤ

Το έργο του Γεωργίου Μάρκου σε ναούς των Μεσογείων. Νέες παρατηρήσεις

ΤΗΝ ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΗΣ βυζαντινής ζωγραφικής¹ φαίνεται να εκφράζει ο ζωγράφος Γεώργιος Μάρκου, του οποίου τα έργα – ενυπόγραφα και αποδιδόμενα – βρίσκονται στην Απική και στη Σαλαμίνα, το πρώτο μισό του 18ου αι.² Τα αξιόλογα σύνολα που φέρουν την υπογραφή του ζωγράφου και του εργαστηρίου του αναδεικνύουν τη δημιουργική συμβολή του στη ζωγραφική του 18ου αι, ενός αιώνα που σηματοδοτεί την μετάβαση προς την νεότερη εποχή όταν από τις πρώτες κιόλας δεκαετίες αρχίζει να αφυπνίζεται ο νεοελληνικός στοχασμός.³ Η πολυμορφία

1. Τον όρο *Αναγέννηση* χρησιμοποιεί συμβατικά, με την έννοια της επανόδου σε παλαιότερα πρότυπα, ο Δ. Τριανταφυλλόπουλος. Η επιλεκτική χρήση προτύπων των κρητικών ζωγράφων, κυρίως του αμέσως προηγούμενου 17ου αι. όπως και του 16ου αιώνα, που ακολουθεί ο Γ. Μάρκου υποδηλώνει τη μεταφορά της βυζαντινής παράδοσης στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Για τη χρήση του όρου *Αναγέννηση* βλ. Δ. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, “Αναγεννήσεις της Βυζαντινής Ζωγραφικής στη Μεταβυζαντινή και Νεοελληνική Τέχνη”, στο *Μελέτες για τη Μεταβυζαντινή Ζωγραφική, Ενετοκρατούμενη και Τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και Κύπρος*, Αθήναι 2002, 182-194, εδώ, 186. Πρβλ. επίσης *Post Byzantium: The Greek Renaissance*, κατάλογος έκθεσης (Byzantine and Christian Museum – Alexander Onassis Public Benefit Foundation New York, November 2002 – February 2003), Athens 2002.

2. Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 1, Αθήνα 1987, 114-116, Μ. Χατζηδάκης – Ε. Δρακοπούλου, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση*, τ. 2, Αθήνα 1998, Δ. Ι. Πάλλας, “Η βυζαντινή τοιχογραφία στην Ελλάδα” στο *Αποφόρτα*, (επιμ. Ε. Χαλκιά, Δ.Δ. Τριανταφυλλόπουλου) Αθήνα 2007, 274 κ.εξ., Αναστασία Λαζαρίδου, “Ο ζωγράφος Γεώργιος Μάρκου και οι τοιχογραφίες της Μονής Φανερωμένης Σαλαμίνας (1735)” στο *Ιστορία και Τέχνη*, Μνήμη Δημητρίου Κωνσταντίου, Αθήνα 2014, 185-207. Αναλυτική βιβλιογραφία για τον ζωγράφο βλ. Α. Lazaridou, *Les peintures murales de la Panaghia Phaneromeni à Salamine (1735): contribution à l'oeuvre du peintre Gheorghios Marcou (XVIIIe siècle)*, Université Paris I-Pantheon-Sorbonne, 2002 (διδακτορική διατριβή, υπό έκδοσιν).

3. Έχει πολλαπλώς επισημανθεί ότι στη Δύση ο Διαφωτισμός επιδρά βαθειά στην Εκκλησία δημιουργώντας νέα λατρευτικά σχήματα, αλλά και νέες μορφές στην τέχνη. Η ορθόδοξη εκκλησία

της ζωγραφικής του 18ου αι.⁴ μπορεί μιν να συνδέεται με τα πολυάριθμα τοπικής σημασίας εργαστήρια,⁵ ερμηνεύεται όμως και από τον τρόπο που μετουσιώνεται καλλιτεχνικά η σταθερή πρόσδεσή της στις βυζαντινές παραδόσεις. Η κοινωνική διαφοροποίηση των φορέων της τέχνης ως προς την προέλευση, τη μαθητεία και την επίγνωση του έργου τους, όπως και ο βαθμός απόρριψης ή αποδοχής των δυτικών εικαστικών προτύπων στην ορθόδοξη ζωγραφική, προσμετρώνται στις παραμέτρους που βοηθούν να γίνει περισσότερο κατανοητό το πλαίσιο στο οποίο αναπτύσσεται η ζωγραφική τέχνη την περίοδο αυτή.

Εάν προσδίδονται στη ζωγραφική του Μάρκου τα χαρακτηριστικά μιας αναβίωσης με την έννοια που ορίστηκε παραπάνω,⁶ θα πρέπει κανείς να επισημάνει ότι η τάση της αναδρομής στα παλαιότερα δοκιμασμένα και ανθεκτικά κρητικά πρότυπα – στην οποία προσγράφεται το έργο του Γεωργίου Μάρκου – κυριαρχεί κατά τον 18ο αι. στο Άγιο Όρος και σε άλλα εργαστήρια της βόρειας και της κεντρικής Ελλάδας,⁷ αφ' ετέρου να αντιπαραβάλει δύο κύριες καλλιτεχνικές τάσεις που παίρνουν την μορφή αναγεννητικών κινημάτων. Οι τάσεις αυτές συνοδεύονται με αντίστοιχες θεωρητικές τοποθετήσεις διακηρύσσοντας την επιστροφή προς άλλες

δεν μένει ανεπηρέαστη. Θωρακίζεται αλλά υφίσταται ταυτόχρονα, συνειδητά ή μή, την επίδραση των νέων ιδεών του λεγόμενου νεοελληνικού διαφωτισμού. Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, (*Νεοελληνικός Διαφωτισμός*), Ερμής, Νεοελληνικά Μελετήματα 2, Αθήνα 1998, Π.Μ. Κιπρομηλίδης, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1996, R.D. Argyropoulos, *Diversité des Lumieres dans la pensée grecque*, Paris 2014. Βλ. επίσης σημ. 4.

4. Δυτικοευρωπαϊκά και ισλαμικά στοιχεία υπεισέρχονται στη βυζαντινή παράδοση. Από τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα εμφανίζεται επίσης δυναμικά μια διακοσμητική ζωγραφική με μη θρησκευτικά θέματα που κοσμούσε τα αστικά πλέον σπίτια των πλούσιων εμπόρων, ενίοτε και τους ναούς, βλ. *Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, η Μόνιμη Έκθεση* (επ. επιμέλεια Δ. Κωνσταντίνος), Αθήνα 2010, 63, Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική, Βαλκάνια-Μικρασία, 18ος-19ος αιώνας*, Αθήνα 1996, 35 κ.εξ, 127, Δ. Κωνσταντίνος, *Προσέγγιση στο έργο των ζωγράφων από το Καπέσοβο της Ηπείρου*, Υπουργείο Πολιτισμού, ΤΑΠΑ, Αθήνα 2001, 135-145, βλ. επίσης Β. Κατσαρός, «Η επιβίωση των ιδεών του Βυζαντίου στην πνευματική ζωή του 18ου αιώνα» στο *Πολιτισμός και χώρος στα Βαλκάνια*, (17ος-20ός αιώνας), Διεθνές Συμπόσιο, 21-22 Νοεμβρίου 2014, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας, Εκδόσεις Πανεπιστημίου Μακεδονίας, 2015.

5. Η συντεχνιακή οργάνωση (εσνάφια) που ανιχνεύεται ασφαλέστερα από τον 17ο αιώνα στηρίζεται κατά βάση σε οικογενειακές συσσωματώσεις σε ένα κλειστό συντεχνιακό σύστημα παραγωγής. Η οργάνωση της καλλιτεχνικής παραγωγής φαίνεται να συνδέεται ως προς τη δομή και αντίληψη με το έργο ενός εργαστηρίου παρά μιας σχολής, D. D. Triantaphyllopoulos, 'Byzance après Byzance'. Post Byzantine Art (1453-1830) in the Greek Orthodox World' στο *Post Byzantium: The Greek Renaissance*, κατάλογος έκθεσης (Byzantine and Christian Museum – Alexander Onassis Public Benefit Foundation New York, November 2002-February 2003), Athens 2002, 3-24, εδω 5.

6. Βλ. σημ 1.

7. Ε.Ν. Κυριακούδης, "Η Μνημειακή Ζωγραφική στη Θεσσαλονίκη και το Άγιο Όρος, το 18ο αιώνα, Αισθητικές Αναζητήσεις και Τεχνοτροπικά Ρεύματα", *Θεσσαλονικέων Πόλις*, τεύχ. 4, Φεβρουάριος 2001, 143 κ.εξ.

καλλιτεχνικές παραδόσεις. Η πρώτη, με επίκεντρο πάλι τον Άθω, υποστηρίζεται στην περιβόητη *Ερμινεία της ζωγραφικής τέχνης* που συντάχθηκε μεταξύ των ετών 1728-1733 από τον ιερομόναχο Διονύσιο τον εκ Φουρνά, προτείνοντας την επιστροφή στα πρότυπα του Πανσελήνου.⁸ Η τάση αυτή επιστροφής εξακτινώνεται στην Μακεδονία και σε όμορες περιοχές⁹. Η δεύτερη, σχεδόν ταυτόχρονα, το 1726, εκφράζεται από τον πελοποννήσιο ζωγράφο Παναγιώτη Δοξαρά με το *Περί ζωγραφίας*¹⁰ πόνημα προπαγανδίζοντας απερίφραστα την υιοθέτηση της παλικής ζωγραφικής στην ορθόδοξη εκκλησία.

Ο Γεώργιος Μάρκου, όπως σχετικά μαρτυρείται από τις κτητορικές επιγραφές, έρχεται στην Απική από το Άργος. Η καλλιτεχνική του σκευή συγκροτείται μέσα στην πλούσια και μακρά καλλιτεχνική παράδοση της Πελοποννήσου, η οποία συσχετίζεται και με το έργο πολλών και σημαντικών κρητικών ζωγράφων, του Βίκτωρα,¹¹ των αδελφών Πεδιώτη και άλλων, και ιδιαίτερος των ζωγράφων από την Αργολίδα¹², των αδελφών Κακαβά και Μόσχων, οι οποίοι δραστηριοποιούνται κατά τον 17ο αι. στην νότια Ελλάδα.¹³ Με την καλλιτεχνική παράδοση του Ναυπλίου και της Πελοποννήσου θα πρέπει επίσης να συνδεθεί και ο ζωγράφος του καθολικού της Μονής Καισαριανής, όπως και ο Ιωάννης Ύπατος που εργάσθηκε στο νάρθηκα της ίδιας Μονής (1682)¹⁴. Η Πελοπόννησος, κατά την εποχή της δεύτερης ενετοκρατίας, στο τέλος του 17ου και στις αρχές του 18ου αιώνα

8. Στη Διακήρυξη της Συνόδου των Πατριαρχών της Ανατολής στη Μόσχα (1666), η εκκλησιαστική ηγεσία είχε καταδικάσει την αυστηρή τεχνοτροπία ως δραστηριότητα αμαθών και ανοήτων, βλ. Πάλλας, *Αποφόρτα*, 276. Κύριος εκφραστής της αντίδρασης προς την ακολουθούμενη παράδοση της αυστηρής κρητικής τεχνοτροπίας που είχε απλωθεί στο Άγιο Όρος ήταν ο Αγιορείτης μοναχός Διονύσιος από τον Φουρνά της Ευρυτανίας. Βλ. Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμινεία της ζωγραφικής τέχνης*, Εν Πετρούπολει 1909, Χατζηδάκης, Έλληνες ζωγράφοι, τ. 1, 105-106 και 276, όπου και η προγενέστερη βιβλιογραφία. G. Kakavas, *Dionysios of Fourná. Artistic Creation and Literary Description*, Leiden 2008.

9. Το ρεύμα αυτό της επιστροφής στα παλαιολόγια πρότυπα συνεχίστηκε σε υψηλότερο ποιοτικά επίπεδο από τους ζωγράφους Δαβίδ από τη Σελένιτσα και Κοσμά από τη Λίμνο, βλ. Κυριακούδης, "Η μνημειακή ζωγραφική", 146 κ.εξ., Ε. Ν. Τσιγαρίδας, "Οι τοιχογραφίες του ναού της Νέας Παναγίας Θεσσαλονίκης και το κίνημα επιστροφής του 18ου αιώνα στην παράδοση της τέχνης της "Μακεδονικής Σχολής", *Χριστιανική Θεσσαλονίκη*. Οθωμανική Περίοδος 1430-1912, Β' Θεσσαλονίκη (Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης), 1994.

10. Τριανταφυλλόπουλος, "Αναγεννήσεις" στο *Μελέτες*, 187 και σποραδικά, Triantaphyllopoulos, "Byzance après Byzance", 21, Λαζαρίδου, "Ο ζωγράφος Γεώργιος Μάρκου", 188.

11. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 1, 192 κ.εξ.

12. M. Chatzidakis, «Contribution a l'étude de la peinture post-byzantine», *L'Hellenisme Contemporain. Le Cinquantième Anniversaire de la Prise de Constantinople*, Athenes, 29 mai 1953, 5 κ.εξ. εδώ 25 (Ανατύπωση στο *Études sur la peinture postbyzantine*, Variorum Reprints, London 1976),

13. Πάλλας, *Αποφόρτα*, 274, Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι*, τ. 1, 98.

14. Πάλλας, ό.π.

(1684-1715), παρείχε ευνοϊκές συνθήκες διαβίωσης και εργασίας μέσα σε ένα ευρύτερο πλαίσιο μιας οικονομικής, δημογραφικής και πολιτιστικής άνθησης που παρατηρείται σε όλη την επικράτεια και συνδέεται με τις θεμελιώδεις Συνθήκες του Κάρλοβιτς (1699) και του Πασσάροβιτς (1718), και οι οποίες βοήθησαν αποτελεσματικά στην ανόρθωση του ελληνισμού.¹⁵

Οι κτητορικές επιγραφές των μνημείων που ιστορεί ο Γεώργιος Μάρκου αποτελούν τα μοναδικά τεκμήρια της καλλιτεχνικής του δράσης. Τα ευνόγραφα έργα του οριοθετούνται από το 1719 έως το 1746 και βρίσκονται στον ευρύτερο χώρο της Αττικής.¹⁶ Η μετάκληση ζωγράφων από τη γειτονική Πελοπόννησο, με την αξιόλογη σε εκφραστικά μέσα καλλιτεχνική παράδοση, δεν προκαλεί εντύπωση. Αυτό εξάλλου είχε ήδη συμβεί, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, με τον Ιωάννη Ύπατο, καθώς η καλλιτεχνική παράδοση κατά τον προηγούμενο αιώνα στην Αττική εμφανίζεται αποσπασματική¹⁷. Το πρώτο χρονολογικά γνωστό έργο του Μάρκου είναι οι τοιχογραφίες στη Μονή Πετράκη, μετόχι της Μονής Καρέα, το 1719. Το καθολικό είναι κατάγραφο και αποτελεί ένα αξιόλογο σύνολο μέσα στην πόλη της Αθήνας κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο.¹⁸ Η επιγραφή παραδίδει το όνομα του Παρθενίου Πετράκη, ιατρού από τη Δημητσάνα,¹⁹ με πρωτοβουλία του οποίου, το 1673, ανακαινίστηκε ο βυζαντινός ναός του 11ου αι. Σύμφωνα με την επιγραφή, ο ναός τοιχογραφήθηκε, με πρωτοβουλία του ανεψιού του Παρθενίου, διαδόχου του, επίσης ιατρού και ιερομονάχου Δαμασκηνού.²⁰

Το 1727, σύμφωνα με τη σχετική επιγραφή, εκτελεί μόνος του τις τοιχογραφίες στο ναύδριο του Αγίου Γεωργίου Χωστού στη Γαργηπτό, παλιά κατά την παράδοση σκήπη του Τιμόθεου, ιδρυτή της μονής Πεντέλης. Μετά το 1732 οι σωζόμενες επιγραφές παραδίδουν τα ονόματα ενός κύκλου συνεργατών – μαθητών του που δουλεύουν μαζί του. Οι τοιχογραφίες της Κοίμησης της Θεοτόκου στο Κορωπί

15. Ι. Χασιώτης, "Οι Βενετοτουρκικές συγκρούσεις στις ελληνικές χώρες", *ΙΕΕ ΙΑ'*, 19-51, G. Castelan, *Histoire des Balkans (XIVe-XXe siècle)*, Paris 1989, 194-199.

16. Λαζαρίδου, "Ο ζωγράφος Γεώργιος Μάρκου", 189 κ.εξ.

17. Αναφέρουμε τον ζωγράφο Δημήτριο εξ Αθηνών που εργάστηκε στο μικρό ναό του Άγ. Δημητρίου στο Μαρούσι (1622) και παλαιότερα (1609-1610) στην Επισκοπή στη Παλαιοχώρα στην Αίγινα (Χατζηδάκης, *Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, τ. 1, 267, Μ. Garidis, *La peinture murale dans le monde orthodoxe après la chute de Byzance (1450-1600) et dans les pays sous domination étrangère*, Athènes 1989, 248 κ.εξ. εδώ 252.

18. Ν. Χατζηδάκη, "Ψηφιδωτά και τοιχογραφίες στις βυζαντινές και μεταβυζαντινές εκκλησίες της Αθήνας" στο *Αθήναι, από την Κλασική Εποχή έως σήμερα (5ος αι. π.Χ - 2000 μ.Χ)*, Συλλογικός τόμος, Αθήνα 2000, 255 κ.εξ.

19. Γ. Καρβέλας, *Ιστορία της Δημητσάνης*, Αθήνα 1972, 86-89, 113-117.

20. Α. Ορλάνδος, "Μεσαιωνικά Μνημεία της πεδιάδος των Αθηνών και των κλιτύων", *ΕΜΜΕ*, τεύχ. 3 (1933), 127, Μ. Σωτηρίου, "Το καθολικόν της Μονής Πετράκη Αθηνών", *ΔΧΑΕ*, περ. Δ', 2 (1960-61), 102.

υπογράφονται, εκτός από τον Γεώργιο Μάρκου, από τον αδελφό του Αντώνιο, τον Νικόλα Μπενιζέλο, τον Γεώργιο Κυπριώτη (;) και τον ιερέα Δημήτριο Οικονόμο Φαναρίου.²¹ Η τρίκλιτη βασιλική της Κοίμησης της Θεοτόκου, με τις εργασίες ανακαίνισης και επιζωγράφησης που υπέστη σε διάφορες φάσεις – ιδιαιτέρως από τον 19ο αι. – σε βάρος της αρχικής της μορφής, διασώζει ωστόσο το αρχικό εικονογραφικό πρόγραμμα του 1732.

Με τον ίδιο κύκλο συνεργατών, εκτός του Δημητρίου, θα αναλάβει τρία χρόνια αργότερα, το 1735,²² την τοιχογράφηση του καθολικού της Μονής Φανερωμένης Σαλαμίνας. Η κτητορική επιγραφή που διασώζεται στον δυτικό τοίχο, δεξιά της εισόδου²³ αναφέρει ότι ο ναός ιστορήθηκε από τον εκ πόλεως Άργους Γεώργιο Μάρκου και τους μαθητές του, Νικόλαο Μπενιζέλο, Γεώργιο Κυπριώτη και Αντώνιο, με δαπάνες του Ιωακείμ, νγούμενου της μονής, γιου του κτήτορα της μονής Λαυρεντίου, με την βοήθεια των ιερομονάχων Ιωάσαφ και Μακαρίου, όταν Μητροπολίτης Αθηνών ήταν ο Ζαχαρίας.

Στη μονόκλιτη βασιλική της Αγίας Παρασκευής (1741) με την δίδυμη Αγία Θέκλα (1767) στο Μαρκόπουλο, ο Μάρκου φαίνεται ότι δίνει, σύμφωνα με τις σωζόμενες επιγραφές, τη γενική κατεύθυνση, ενώ το εικονογραφικό πρόγραμμα εκτελείται από τον Γεώργιο Κυπριώτη, και τον Αντώνιο Μάρκου. Σχετική επιγραφή στο κτιστό τέμπλο του ναού αναφέρει “Γέγονε και η παρούσα αρχή της ιστορίας υπό χειρός Γ(εωργίου) Μάρκου”.²⁴

Η εικονογράφηση της μονόκλιτης ξυλόστεγης βασιλικής του Αγίου Αθανασίου στον Κουβαρά το 1744²⁵ είναι το τελευταίο ενυπόγραφο τοιχογραφημένο σύνολο²⁶ (εικ. 1), αφού μετά από αυτή τη χρονολογία συναντούμε μόνον τα ονόματα του κύκλου του εργαστηρίου του.

Η εικόνα της Κοίμησης της Θεοτόκου που σήμερα βρίσκεται στο τέμπλο της Φανερωμένης στη Σαλαμίνα φέρει την υπογραφή “Δέησης του δούλου του Θεού Μακαρίου ιερομονάχου 1746, χειρ Γεωργίου Μάρκου αργείου” και από τη μέχρι

21. Μ. Χ. Γκητάκος, *Χριστιανικά αρχαιότητες της κομοπόλεως Κορωπί. Ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου*, Αθήναι, 1909, 24. Η κτητορική επιγραφή στη σημερινή της μορφή, καλυμμένη, στο κάτω μέρος, με λευκό επίχρισμα, δεν επιτρέπει την ανάγνωση όλων των αναφερομένων από την Γκητάκο ονομάτων μετά την αναγραφή του ονόματος του Νικόλα Μπενιζέλου. Χρίζει περαιτέρω έρευνας.

22. Την κτητορική επιγραφή πρώτος δημοσίευσε ο Γεώργιος Λαμπάκης, βλ. Γ. Λαμπάκης, “Η Μονή της Φανερωμένης”, *Έσπερος* 32 (15-27 Αυγούστου 1882), βλ. επίσης Γ. Σωτηρίου, “Η εν Σαλαμίνα Μονή της Φανερωμένης”, *ΕΕΒΣ* 1 (1924), 109-138.

23. Ό.π, σημ. 22.

24. Μ. Λάζαρη, “Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Παρασκευής στο Μαρκόπουλο Μεσογείων”, *ΔΧΑΕ* 11 (1982-83), 189-196, εδw 189-192.

25. Α. Ορλάνδος, «Αι καμαροσκέπασται βασιλικαί των Αθηνών», *ΕΕΒΣ* 2 (1925), 304».

26. Lazaridou, *Les peintures murales de la Panaghia Phaneromeni à Salamine*, ό.π.

στιγμής έρευνα φαίνεται να είναι από τα τελευταία υπογεγραμμένα έργα του ζωγράφου.²⁷ Η πλούσια και συνεχής πάντως καλλιτεχνική δραστηριότητα του Γεωργίου Μάρκου και του εργαστηρίου του, θα πρέπει να συνδεθεί αφ' ενός με την καλή οικονομική κατάσταση των μονών στην Απική, η οποία επιτρέπει την ανακαίνιση των παλαιών ερημωμένων εκκλησιών, αλλά και με τη λογιοςύνη σημαντικών κληρικών, οι οποίοι αρχίζουν και διδάσκουν σε σχολές που ιδρύονται στην Αθήνα.²⁸

Αναμφισβήτητα, κεντρικό ρόλο στη συνολική καλλιτεχνική δημιουργία του ζωγράφου έχουν οι τοιχογραφίες του καθολικού της Παναγίας Φανερωμένης στη Σαλαμίνα, εντυπωσιακό δείγμα ενός ενιαίου ζωγραφικού συνόλου (εικ. 2), προνομιούχο παράδειγμα μεταξύ των εικονογραφημένων μνημείων του 18ου αιώνα. Η λεπτομερής μελέτη των τοιχογραφιών του καθολικού, όψιμο έργο του ζωγράφου, κατέδειξε ότι οι τοιχογραφίες της Φανερωμένης συγκεφαλαιώνουν τις αναζητήσεις της εποχής ως οι εντολοδότες και ο (οι) ζωγράφος (οι) να επεδίωκαν να περιληφθεί στο εικονογραφικό πρόγραμμα του καθολικού όλος ο θεματικός θησαυρός της ορθοδοξίας²⁹.

Η διάταξη των εικονογραφικών κύκλων, σε απόλυτη συνάφεια με τα αρχιτεκτονικά μέρη του ναού, με συνέπεια στη λειτουργική χρήση και σημασία των χώρων,³⁰ παρουσιάζει εμφανείς αναλογίες με το πρόγραμμα των μονών του 16ου αι., όπως διαμορφώθηκε από τους κρητικούς ζωγράφους³¹. Ένας αφάνταστος πλούτος σκηνών σε αφηγηματική διαδοχή, με τάξη.³² Το πρόγραμμα είναι εντυπωσιακό. Τα καλλιτεχνικά πρότυπα αντλούνται από τους κρητικούς ζωγράφους εικόνων του 16ου (εικ. 3) και 17ου,³³ από την εντοίχια ζωγραφική στα μοναστικά κέντρα του Αγίου Ορους και των Μετεώρων,³⁴ από τα δυτικά χαρακτηριστικά που έχουν μεγάλη διάδοση ήδη από τους προηγούμενους αιώνες, ενώ η λεπτομερειακή αφήγηση με την προσθήκη συμπληρωματικών επεισοδίων υποδηλώνει τη σχέση με

27. Α. Ξυγγόπουλος, *Σχεδιάσμα ιστορίας της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση*, Αθήνα 1957, 284, βλ. επίσης Α. Λαζαρίδου, “Οι φορητές εικόνες του τέμπλου της Ι. Μ Παναγίας Φανερωμένης στην Σαλαμίνα” (υπό δημοσίευση).

28. Α. Λαζαρίδου, “Ο ζωγράφος Γεώργιος Μάρκου”, ό.π. 190.

29. Πάλλας, *Αποφόρτα*, 276, Χατζηδάκης, “*Ζωγράφοι μετά την Άλωση*”, τ. 1, 114 κ.εξ. Λαζαρίδου, *Les peintures murales de la Panaghia Paneromeni à Salamine*. ό.π (με όλη την προηγούμενη βιβλιογραφία).

30. J.-M Spieser, “Liturgie et programmes iconographiques”, *Travaux et Memoires* 11 (1991), 575-590.

31. Στο Άγιο Ορος, στις μονές των Μετεώρων, στην Εύβοια, βλ. ενδεικτικά, Μ. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis, The Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita*, Mount Athos 1986, Σ. Χούλια – Τζ. Αλμπάνη, *Μετεώρα, Αρχιτεκτονική, ζωγραφική*, Αθήνα 1999.

32. Για την διάταξη του εικονογραφικού προγράμματος, Μ.Χ Γκπτάκος, *Η Μονή Φανερωμένης Σαλαμίνας*, Αθήνα 1981, 165 κ.εξ. Α. Λαζαρίδου, “Ο ζωγράφος Γ. Μάρκου”, ό.π. 194 κ.εξ.

33. Χατζηδάκης, *Ζωγράφοι μετά την Άλωση*, τ. 1, 89 κ.εξ., 93-94.

34. Ό.π. 82-87, Garidis, *La peinture murale*, 137-171.

τα μνημεία της ΒΔ. Ελλάδος, τον κύκλο του ζωγράφου Φράγκου Κατελάνου και των αδελφών Κονταρή³⁵ (εικ. 4). Αυτός ο συγκερασμός τάσεων και σχολών, η αυστηρή παράδοση και οι δυτικές εικονογραφικές και μορφολογικές διεισδύσεις, η δημιουργία νέων εικονογραφικών θεμάτων διαφοροποιούν το μνημείο από το υπόλοιπο έργο του Μάρκου και του εργαστηρίου του. Το πρόγραμμα συνδέεται με τις θεωρητικές θέσεις των δημιουργών του και υποτάσσεται σε μια πνευματικότερη ανανεωτική αναζήτηση. Πρός την κατεύθυνση αυτή, ένα εικονογραφικό άπαξ³⁶, εξ όσων γνωρίζουμε, αποτελεί η εικονογράφηση του κύκλου του Συμβόλου της Πίστεως με δώδεκα άρθρα στον τρούλο³⁷ (εικ. 5). Η θέση του Συμβόλου της Πίστεως στον τρούλο, καθώς εντάσσεται στη δοξαστική για το Χριστό εικονογραφία του χώρου με τον ύψιστο συμβολισμό, διακηρύσσει την ορθή πίστη και ανακτά τον χαρακτήρα της δογματικής ομολογίας. Εικονογραφικά, πρόκειται για μία μεταφορά φλαμανδικών χαρακτικών ενός δυτικού θέματος, των οποίων τα πρότυπα έχουν ήδη μεταφερθεί από προηγούμενους ζωγράφους στη μεταβυζαντινή ζωγραφική³⁸. Έχει ενδιαφέρον να επισημάνει κανείς ότι το ομολογιακό νόημα του εικονογραφικού αυτού κύκλου επιτείνεται όχι μόνον από την επιλογή των εικονογραφικών στοιχείων που δεν μεταφέρονται αυτούσια από το δυτικό πρότυπο όσον αφορά τα θέματα ορθού δόγματος (πχ. εκπόρευση Αγίου Πνεύματος-filioque), αλλά και ότι ο μηχανισμός υιοθέτησης όχι μόνον εκβυζαντινίζει – κατά το σύνηθες – το πρότυπο³⁹ αλλά και επιδιώκει τη δογματική καθαρότητα. Οι συντάκτες του προγράμματος

35. Πάλλας, *Αποφόρτα*, 267 κ.εξ. εδw 269.

36. Α. Λαζαρίδου, “Οι τοικογραφίες του καθολικού της Μονής Φανερωμένης Σαλαμίνας. Παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του ναού,” *Εικοστό τέταρτο συμπόσιο Βυζαντινής και Μεταβυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης* (Μάιος 2014), Περιλήψεις εισηγήσεων και ανακοινώσεων, 55-56. Βλ. επίσης D.D. Triantaphyllopoulos, *Die Nachbyzantinische Wandmalerei auf Kerkyra und den anderen ionischen inseln: Untersuchungen zur konfrontation zwischen ostkirchlicher und abendlanischer Kunst* (13-18 Jahrhundert), München 1985, 258, αναφορά για την εικονογράφηση του Συμβόλου στον τρούλο του καθολικού της Μονής Ζερμπίτσας, η οποία όμως δεν επιβεβαιώνεται από αυτοψία.

37. Η αναλυτική εικονογράφηση των δώδεκα άρθρων του Συμβόλου της Πίστεως στον τρούλο παρουσιάζεται διεξοδικά στο Α. Lazaridou, *Les peintures murales de la Panaghia Phaneromeni à Salamine*, ό.π. 138-187. Το θέμα της εικονογράφησης του Συμβόλου εντάσσεται στο ευρύτερο πλαίσιο της μεταφοράς δυτικών θεμάτων στη μεταβυζαντινή ζωγραφική – αντιγραμμένων από καλλιγραφίες – στις ενετοκρατούμενες κατ’ εσοχήν περιοχές, Τριανταφυλλόπουλος, “Θρησκευτικοί ανταγωνισμοί στο πεδίο της θρησκευτικής τέχνης. Η περίπτωση των Ιονίων Νήσων (13ος-18ος αι.” στο *Μελέτες*, ό.π. 240-245., Τριανταφυλλόπουλος, “Ορθόδοξη Ανατολή και Λατινική Δύση” στο *Μελέτες*, ό.π. 133, “Κέρκυρα και Ιόνια νησιά στη Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή εποχή (4ος-18ος αι.) στο *Μελέτες*, ό.π. 155 και σποραδικά, Triantaphyllopoulos, “Byzance après Byzance,” ό.π. 23.

38. Γ. Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη Μεταβυζαντινή ζωγραφική*, Α’ Τόμος, Αθήνα 1998, 261 κ.εξ.

39. Τριανταφυλλόπουλος, “Ορθόδοξη Ανατολή και Λατινική Δύση” στο *Μελέτες*, ό.π. 131-133.

στη Φανερωμένη σχετίζονται με τους λόγιους κληρικούς της Αθήνας. Ο Νικόλαος Μπενιζέλος, ο οποίος προτάσσεται στην κτητορική επιγραφή, είναι γιος του Ιωάννη Μπενιζέλου, χορηγού της εικονογράφησης του νάρθηκα της Καισαριανής, και απόγονος μιας από τις σημαντικότερες οικογένειες των Αθηνών, ήδη από τον 17ο αι.⁴⁰ Το μνημείο συνδέεται με μια εποχή που οι έριδες και ο φόβος της δυτικής σκέψης με τις ετεροδοξίες πυροδότησαν ακραίες εκδηλώσεις. Το εικονογραφικό πρόγραμμα συγκροτεί αναμφισβήτητα μια δογματική ομολογία.

Οι ταπεινές διαστάσεις των μνημείων των Μεσογείων⁴¹ δεν επιτρέπουν την εικονογράφηση στο εσωτερικό όλων των κύκλων, πολύ δε περισσότερο την εκτενή ανάπτυξή τους, έτσι ώστε η επιλογή του προγράμματος σε κάθε μνημείο να είναι διαφορετική και να επηρεάζεται από τις προτιμήσεις των συντακτών του, αλλά και από την ικανότητα των ζωγράφων.

Τα ίδια τα εικονογραφικά προγράμματα των ενυπόγραφων μνημείων του Μάρκου στα Μεσόγεια δια φωτίζουν τις επιρροές και αλληλεπιδράσεις του ζωγράφου και του εργαστηρίου του, ή τους χορηγούς τους. Ενδεικτικά για παράδειγμα σημειώνεται ότι το εικονογραφικό πρόγραμμα της Αγίας Παρασκευής, έξι χρόνια μετά την εικονογράφηση της Φανερωμένης, παρά τις μικρές διαστάσεις του μονόχωρου ναού, υπό την επίδραση ενός αυστηρότερου προγράμματος που συνδέεται με τον μοναστικό χαρακτήρα των δύο μονών – της Μονής Πετράκη και της Μονής Φανερωμένης – περιλαμβάνει τον πλήρη κύκλο του Ακαθίστου Ύμνου με τους 24 οίκους,⁴² όπως και έναν ανεπτυγμένο κύκλο μαρτυριών,⁴³ (εικ. 6) κατ' αντιστοιχία της Φανερωμένης⁴⁴. Οι σκηνές δεν έχουν τον αφηγηματικό πλούτο ούτε και την δραματικότητα των σκηνών της Φανερωμένης, φανερώνουν όμως εικονογραφικές αποκλίσεις και στυλιστικές διεργασίες εξαιρετικά ενδιαφέρουσες για το εργαστήριο του ζωγράφου. Μία άλλη παρατήρηση είναι ότι και οι τρεις μονόχωροι ναοί των Μεσογείων, η Κοίμηση της Παναγίας στο Κορωπί, η Αγία Παρασκευή με την δίδυμη εκκλησία της Αγίας Θέκλας στο Μαρκόπουλο, και ο Άγιος Αθανάσιος στον Κουβαρά,⁴⁵ ακολουθούν ένα εικονογραφικό πρόγραμμα στο οποίο διακρίνεται μία ευχέρεια επιλογής ως προς την θέση ορισμένων εικονογραφικών θεμάτων. Η εικονογράφηση των ευαγγελιστών στα μέτωπα των τόξων του κεντρικού κλίτους στην Κοίμηση της Παναγίας στο Κορωπί (εικ. 7) ή στα εσωράχια των τόξων στον

40. Ι. Γεννάδιος, *Ο Οίκος των Βενιζέλων και η Οσία Φιλοθέη (1420-1920)*, Αθήναι 1929, 71.

41. Χ. Μπούρας – Α. Καλογεροπούλου – Ρ. Ανδρεάδη, *Εκκλησίες της Αττικής*, Αθήνα 1969.

42. Μ. Λάζαρη, *Οι τοιχογραφίες του ναού της Αγίας Παρασκευής στο Μαρκόπουλο*, ό.π. 198 κ.εξ.

43. Ό.π. 202-205.

44. Στη Φανερωμένη εικονογραφείται ένας ανεπτυγμένος κύκλος Μαρτυρολογίου με εκατόν επτά σκηνές Μαρτυριών, ο οποίος, απουσία νάρθηκα, εντάσσεται στο πρόγραμμα του ναού.

45. Χ. Μπούρας – Α. Καλογεροπούλου – Ρ. Ανδρεάδη, *Εκκλησίες της Αττικής*, ό.π. 162-163.

Άγιο Αθανάσιο Κουβαρά (εικ. 8) είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα ένταξης των παραστάσεων στο ναό και της προσαρμογής του προγράμματος στον δεδομένο αρχιτεκτονικό τύπο. Στην περίπτωση της Μονής Πετράκη και της Παναγίας Φανερωμένης στη Σαλαμίνα, για να αναφερθούμε στα δύο σημαντικά αυτά μνημεία του Μάρκου, παρά την διάθεση καινοτομίας, η διάταξη των θεμάτων είναι ιεραρχημένη και αυστηρή, και ο συμβολισμός του προγράμματος συνδέεται με τον μοναστικό χαρακτήρα των δύο ναών.

Η σύνθεση της Παναγίας Πλατιτέρας στον τύπο της δεομένης, με τους σεβίζοντες αρχαγγέλους, την σύνθρονη Αγία Τριάδα και τον Ευαγγελισμό στο χώρο του ιερού, απαντά σχεδόν πανομοιότυπα στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Κορωπί και στην Αγία Παρασκευή στο Μαρκόπουλο.⁴⁶ Στη Φανερωμένη η σύνθεση ανακτά πλήρως το δογματικό της περιεχόμενο ως προς την Ενσάρκωση, καθώς αναπτύσσεται εικονογραφικά και στους τρεις χώρους του ιερού⁴⁷. Η απεικόνιση της ένθρονης Παναγίας στην αψίδα της κόγχης του ιερού στη Φανερωμένη (εικ. 9), σχετίζεται με την εικόνα του Τζάνε του Βυζαντινού Μουσείου⁴⁸. Η δημιουργική συμβολή του Μάρκου αναδεικνύεται εδώ ως προς την επιλογή της διακόσμησης του θρόνου της Παναγίας με ορθόδοξους υμνωδούς (Ανδρέα Κρήτης, Ιωάννη Δαμασκηνό, Κοσμά, επίσκοπο Μαΐουμά, Ιωσήφ) (εικ. 10) αντί των προφητών των παλαιότερων προτύπων. Η ιδιαιτερότητα αυτή προβάλλει τους ορθόδοξους υμνωδούς και σχετίζεται με την παράσταση του Ακαθίστου Ύμνου που εικονογραφείται στην καμάρα του ιερού. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η ταινία που πλαισιώνει την σκηνή. Στην κορυφή, ακριβώς επάνω από την κεφαλή της Παναγίας, ο προφήτης Ιεσσαί, ενώ στο βόρειο και νότιο τμήμα του τόξου, η σύνθεση του Άνωθεν οι Προφίτες. Οι μορφές δεν περικλείονται σε μετάλλια αλλά είναι ζωγραφισμένες απευθείας σε βάθος ελεύθερο περιβαλλόμενες από ελικοειδή βλαστό. Η ιδιαίτερη αυτή σύμπτυξη του Ιεσσαί, με τους προφίτες που προεικονίζουν το ρόλο της Παναγίας, ξαναβρίσκεται στην κόγχη του ιερού σε μια ομάδα εκκλησιών των Μεσογείων που συνδέεται με τον ζωγράφο, όπως η Αγία Τριάδα στο Μαρκόπουλο⁴⁹ (εικ. 11). Η εικονογραφική αυτή ιδιαιτερότητα που ξαναβρίσκεται στην Αγ. Παρασκευή στο

46. Μ. Λάζαρη, ό.π. 193.

47. Η Θεοτόκος Πλατιτέρα με τους σεβίζοντες αρχαγγέλους στην κόγχη του ιερού συνδέεται με την σύνθρονη Αγία Τριάδα στην πρόθεση, και με την σκηνή της Κολακείας στο διακονικό, συνθέσεις που αντιστοίχως περιβάλλονται από σεβίζοντες αρχαγγέλους, Α. Lazaridou, *Les peintures murales de la Panaghia Phaneromeni à Salamine*, 210-221. Πρβλ. επίσης την απεικόνιση της ένθρονης Πλατιτέρας με τους σεβίζοντες αρχαγγέλους στην κόγχη του ιερού στον Άγ. Γεώργιο Κουβαρά, όπου το τρίτο στρώμα τοιχογραφιών έχει γίνει με το χέρι του Μάρκου (Μπούρας – Καλογεροπούλου – Ανδρεάδη, *Εκκλησίες της Ατικής*, ό.π. 161, φ. 171.

48. Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, *Εικόνες του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών*, Αθήνα 1998, 234.

49. Χ. Μπούρας – Α. Καλογεροπούλου – Ρ. Ανδρεάδη, *Εκκλησίες της Ατικής*, 156.

Μαρκόπουλο⁵⁰ με τις προτομές των προφητών σε μετάλλια, στο σφενδόνιο της καμάρας του ναού σε συνεχή ζώνη, το κέντρο της οποίας κατέχει η Παναγία σε προτομή – παρά την διαφοροποίηση ως προς την επιλογή, τον αριθμό και τα κείμενα των προφητών – συνέχει όλα τα μνημεία που συνδέονται με τον ζωγράφο, το εργαστήριό του, και τους επιγόνους τους στην ευρύτερη περιοχή της Αττικής⁵¹.

Με τον χώρο του Ιερού συνδέεται η επιλογή των ιεραρχών. Η απεικόνιση του μεγάλου Βασιλείου και του Ιωάννη Χρυσοστόμου, συγγραφέων των Λειτουργιών (εικ. 12), ξαναβρίσκεται σταθερά σε όλα τα μνημεία που σχετίζονται με τον ζωγράφο. Ο Γρηγόριος ο Θεολόγος, ο Ιάκωβος Αδελφόθεος, ο Γερμανός Πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως, ο Διονύσιος ο Αρεοπαγίτης βρίσκονται στον πυρήνα των εικαστικών επιλογών που εναλλάσσονται στα διάφορα μνημεία. Η ιδιαιτερότητα ωστόσο η πλέον χαρακτηριστική είναι η επιλογή του αγίου Πέτρου, αρχιεπισκόπου Άργους,⁵² που εικονίζεται για πρώτη φορά στην Κοίμηση της Παναγίας στο Κορωπί στο ιερό και εντάσσεται στη συνέχεια στον κύκλο των ιεραρχών στην αψίδα του ιερού στη Φανερωμένη (εικ. 13), προσδίδοντας στο θέμα μία μεγάλη σπουδαιότητα. Το θέμα απαντάται και σε άλλα μνημεία του Μάρκου και του εργαστηρίου του, όπως στην Παναγία Μερέντα στο Μαρκόπουλο (εικ. 14). Η αναμφίβολα προσωπική αυτή επιλογή σχετίζεται με την πρωτοβουλία του Μάρκου να χρηματοδοτήσει την έκδοση της Ακολουθίας του Αγίου στην Βενετία το 1727 και να την αφιερώσει στην γενέτειρά του, στο Άργος, στην Πελοποννησιακού σκήπτρου βασιλίδα, όπως σημειώνεται στη σελίδα τίτλου της Ακολουθίας⁵³.

Στις χαμηλότερες επιφάνειες των ναών, στο σύνολο σχεδόν των μνημείων, ανάμεσα στις ολόσωμες μορφές αγίων δίνεται σημαντική θέση στις μεγάλες μορφές του μοναστικού βίου, όπως στον Άγιο Σάββα, Αντώνιο, Εφραίμ τον Σύρο, Μάξιμο τον Ομολογητή. Στον Άγ. Αθανάσιο και στην Αγ. Παρασκευή οι άγιοι του μοναχισμού απεικονίζονται μετωπικοί και ιερατικοί κρατώντας ειλητά. Η ίδια σημαντική θέση δίνεται και στους ιαματικούς αγίους (Παντελεήμονα, Κοσμά, Δαμιανό, Αρτέμιο, Θαλαλαίο, Αγ. Παρασκευή, κ.ά.), ενώ εντυπωσιάζει η αναγωγή στην ιστορία της Εκκλησίας με την απεικόνιση παλαιότερων αγίων και μαρτύρων των πρώτων χριστιανικών χρόνων, των οποίων η επιλογή είναι εξαιρετικά πλούσια και εντυπωσιακή στη Φανερωμένη. Η εικονογράφηση του Αγ. Ιωάννη του Δαμασκηνού ως υμνογράφου, στο χώρο του ιερού, στην Κοίμηση της Παναγίας

50. Μ. Λάζαρη, “Τοιχογραφίες ναού Αγίας Παρασκευής”, ό.π. 209.

51. Παλαιοπαναγιά στην Κάντζα, βλ. Μπούρας – Καλογεροπούλου – Ανδρεάδη, *Εκκλησίες της Αττικής*, 236.

52. *Oxford Dictionary of Byzantium*, 1639, Κ. Θ. Κυριακόπουλος, *Αγίου Πέτρου επισκόπου Άργους βίος και λόγοι*, Αθήνα 1976.

53. Η Ακολουθία είχε μία δεύτερη έκδοση το 1861, στην Αθήνα, και ακολούθως το 1870 και το 1895.

στο Κορωπί, ανακαλεί την σκηνή στο τύμπανο του τρούλλου στη Μονή Πετράκη, αποκαλύπτει όμως την θεολογική εγρήγορση του ζωγράφου και των εμπνευστών του προγράμματος στη Φανερωμένη, καθώς εδώ η σκηνή που βρίσκεται στη νοτιοανατολική παραστάδα που χωρίζει την αψίδα του ιερού από το διακονικό, διαμορφώνει ένα πρωτότυπο εικονογραφικό θέμα⁵⁴ που σχετίζεται, όσον αφορά το περιεχόμενό της, με το επίμαχο θέμα της εκ του πατρός εκπόρευσης του αγίου Πνεύματος⁵⁵ που επικυρώνεται με τον αδιαμφισβήτητο λόγο του Δαμασκηνού, συγγραφέα της Ορθοδόξου Πίστεως και του Τρισαγίου Ύμνου.⁵⁶

Η συγκριτική μελέτη των εικονογραφικών προγραμμάτων των ναών στους οποίους αναγνωρίζεται το χέρι του Μάρκου και του εργαστηρίου του αποκαλύπτει και άλλες συνάψεις, ως προς την τοποθέτηση κάποιων σκηνών ή κύκλων σε συγκεκριμένες θέσεις. Ενδεικτικά αναφέρουμε το όραμα του αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας με τον νεαρό Χριστό, στο χώρο της πρόθεσης, και χαμηλότερα στο ύψος της ποδέας, το θηρίο που εκβράζει τον Άρειο. Το θέμα αυτό απαντάται στην Κοίμηση της Θεοτόκου στο Κορωπί, στην Φανερωμένη, στην Αγία Παρασκευή και στη δίδυμη Αγία Θέκλα (εικ. 15), στον Άγιο Αθανάσιο Κουβαρά, όπως και στην Αγία Παρασκευή στην Παιανία, στην Παναγία Μεσοπορίτισσα στο Κίτσι Κορωπίου (εικ. 16), που συνδέονται με το εργαστήριο του Μάρκου⁵⁷.

Ένα ενδιαφέρον πεδίο έρευνας, στο οποίο έχουν συμβάλει σημαντικά παλαιότεροι συνάδελφοι,⁵⁸ αποτελεί η συνολική καταγραφή των τοιχογραφιών που θα μπορούσαν να αποδοθούν στον ίδιο τον Γεώργιο Μάρκου, όπως επίσης και στο εργαστήριό του. Η πρόσφατη συντήρηση των τοιχογραφιών της Φανερωμένης και η αναλυτική πλέον μελέτη των τοιχογραφιών που πραγματοποιήσαμε, όπως και η επικείμενη συντήρηση των τοιχογραφιών της Αγίας Παρασκευής, θεωρούμε ότι επιτρέπει με μεγαλύτερη ασφάλεια την απόδοση τοιχογραφιών στη Σχολή Μάρκου σε έργα που βρίσκονται όχι μόνον στη νοτιοανατολική Ατική αλλά και στον ευρύτερο χώρο της Ατικής, ανοίγοντας ένα νέο δρόμο έρευνας για τη σχέση του Μάρκου με τα παλαιότερα και σύγχρονα της εποχής του μνημεία.

Στο πλαίσιο αυτό, θα ήθελα, κλείνοντας, να κάνω μια σύντομη αναφορά σε ένα σημαντικό μνημείο με πολλά στρώματα τοιχογράφησης. Ο ναός της Παναγίας

54. Α. Λαζαρίδου, “Οι τοιχογραφίες του καθολικού της Μονής Φανερωμένης Σαλαμίνας”, ό.π.

55. Μ. Θεοκάρη, “Ένα άπαξ στην ορθόδοξη αγιογραφία”, *Κερκυραϊκά Χρονικά* 26 (1981) 238 κ.εξ. Βλ. επίσης Τριανταφυλλόπουλος, “Θρησκευτικοί ανταγωνισμοί στο πεδίο της θρησκευτικής τέχνης. Η περίπτωση των Ιονίων Νήσων (13ος-18ος αι.), στο *Μελετήματα*, ό.π. 242 κ.εξ.

56. *De fide Orthodoxa*, P.G. XCIV, col 1017-1021.

57. Βλ. Ν. Βασιλικού, “Ο ναός της Αγίας Παρασκευής στην Παιανία: νεότερα στοιχεία για τις οικοδομικές φάσεις και τον τοιχογραφικό του διάκοσμο”, παραπάνω στον παρόντα τόμο, σ. 565-576.

58. Μ. Λάζαρη, “Τοιχογραφίες ναού Αγίας Παρασκευής”, ό.π., Ελένη Γκίνη-Τσοφοπούλου, “Μεταβυζαντινοί χρόνοι-Περίοδος Τουρκοκρατίας (1456-1833)” στο *Μεσογαία*, Αθήνα 2001, 201.

Μερέντας στο Μαρκόπουλο, μονόχωρος καμαροσκέπαστος ναός του 13ου αι. ένα από τα αξιολογότερα μνημεία της περιοχής, είναι κατάγραφος με τοιχογραφίες σε τέσσερα διαφορετικά στρώματα. Αρκετές τοιχογραφίες στο ανατολικό τμήμα χρονολογούνται τον 18ο αι. και αποδίδονται στον Γεώργιο Μάρκου. Η συγκριτική μελέτη της παράστασης της Κοίμησης της Θεοτόκου (εικ. 17), που εικονίζεται στο βόρειο τοίχο του ναού, με την πολυπρόσωπη και εντυπωσιακή σκηνή της Κοίμησης στη Φανερωμένη⁵⁹ (εικ. 18, 19) αποκαλύπτει ότι η σκηνή στη Μερέντα είναι δουλεμένη από το ίδιο χέρι ενός δεξιότεχνη ζωγράφου, με παρόμοιο τρόπο δουλειάς και φροντίδας για την πλαστική ανάδειξη των όγκων. Η λεπτομέρεια του Χριστού που σκύβει προς το πρόσωπο της νεκρής Παναγίας σαν να έχει πάρει μόλις την ψυχή, σε μορφή μικροσκοπικής παιδίσκης, η οποία συγκροτεί μία σπάνια εκδοχή και που συναντάται στην ομώνυμη εικόνα από τη Σύρο του Δομήνικου Θεοτοκόπουλου και ξαναβρίσκεται σε εικόνα του Βίκτωρα, του β' μισού του 17ου αι.⁶⁰, πείθει για τη χρήση του ίδιου σχεδίου στη Μερέντα. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η προσαρμογή του προτύπου στις μικρότερες διαστάσεις του μονόχωρου ναού που παρόλα αυτά εντάσσει το συμπληρωματικό επεισόδιο της Μετάστασης της ψυχής της Παναγίας στο επάνω μέρος της. Το ίδιο πρότυπο ακολουθείται και στην εικόνα της Κοίμησης στο τέμπλο της Φανερωμένης που είναι, όπως είπαμε, το τελευταίο χρονολογημένο έργο του ζωγράφου το 1746. Είναι ενδιαφέρον ότι η αντίστοιχη σκηνή στον Άγιο Αθανάσιο είναι ολιγοπρόσωπη και περιορίζεται στη βασική σκηνή. Με τον ίδιο τον ζωγράφο επίσης συνδέεται η σκηνή των Εισοδίων της Θεοτόκου στην Παναγία Μερέντα (εικ. 20), στη Φανερωμένη (εικ. 21) και στον Άγιο Αθανάσιο (εικ. 22), αποκαλύπτοντας μια προσήλωση στη λεπτομέρεια του σχεδίου, με ικανότητα στην απόδοση της κίνησης, των ιματίων, η οποία ξαναβρίσκεται στον κοιμητηριακό ναό του Μαρκοπούλου, αλλά και στην Παναγία στη Βάρη, μνημείο που συνδέεται με τους επιγόνους του Μάρκου.

Έχει ξεχωριστή σημασία ότι ο ζωγράφος διαμορφώνει μαθητές και συνεργάτες. Το έργο του βρίσκει συνέχεια. Οι επίγονοί του στον ευρύτερο χώρο της Αττικής έχουν μια παρουσία σε όλη την διάρκεια του β' μισού του 18ου αι. Ο ναός της Παναγίας Μεσοσπορίτισσας στο Κίτσι Κορωπίου, η εκκλησία της Αγίας Τριάδας στο Μαρκόπουλο, της Αγίας Παρασκευής στην Παιανία και τόσα άλλα που σταδιακά προστίθενται στην ευρύτερη περιοχή της Αττικής συμπληρώνουν την εικόνα της ακμάζουσας τέχνης στην περιοχή και επιβεβαιώνουν την σημαντική συμβολή του Μάρκου κατά τον αιώνα αυτόν.

59. Α. Λαζαρίδου, "Ο ζωγράφος Γεώργιος Μάρκου", ό.π. εικ. 7 και Α. Lazaridou, *Les peintures murales de la Panaghia Phaneromeni à Salamine*, ό.π. 329-335.

60. Α. Ξυγγόπουλος, *Μουσείον Μπενάκη*, Αθήναι. Κατάλογος των εικόνων, Αθήναι 1936, αρ. 32, πίν. 24B.

Προϋπόθεση παραμένει η αδιάκοπη φροντίδα για τα μνημεία, η συντήρηση των τοιχογραφιών, η αναγνώριση της αξίας τους ως αναπόσπαστου κομματιού της ιστορίας του τόπου, της αξίας του διαχρονικού παλίμψηστου, θέματα για τα οποία η Εφορεία Αρχαιοτήτων Ανατολικής Απικής θα πρέπει να συμπορευθεί στενά με όλους τους αρμόδιους φορείς της τοπικής κοινωνίας προς αποκλειστικό όφελος των μνημείων.



Εικ. 1. Άγιος Αθανάσιος, Κουβαράς. Δυτικός τοίχος. Σκηνές από τα Πάθη.



Εικ. 2. Μονή Παναγίας Φανερωμένης, Σαλαμίνα. Βόρειο κλίτος.



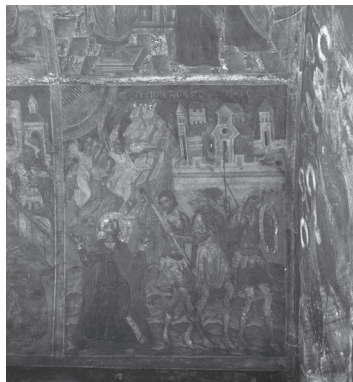
Εικ. 3. Μονή Παναγίας Φανερωμένης, Σαλαμίνα. Η αποτομή του Προδρόμου.



Εικ. 4. Μονή Παναγίας Φανερωμένης, Σαλαμίνα. Ο απαχονισμός του Ιούδα.



Εικ. 5. Μονή Παναγίας Φανερωμένης, Σαλαμίνα. Το 9ο άρθρο του Συμβόλου της Πίστεως.



Εικ. 6. Αγία Παρασκευή, Μαρκόπουλο.
Το Μαρτύριο της Αγίας Κυριακής.



Εικ. 8. Άγιος Αθανάσιος, Κουβαράς.
Ο Ευαγγελιστής Μάρκος.



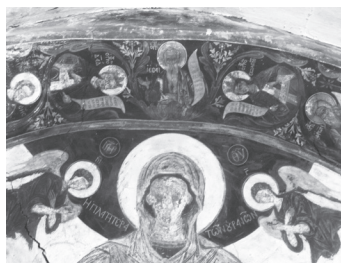
Εικ. 10. Μονή Παναγίας Φανερωμένης, Σαλαμίνα.
Η Παναγία Πλατυτέρα στην κόγχη του ιερού.
Η διακόσμηση του θρόνου της Παναγίας
με ορθόδοξους υμνωδούς.



Εικ. 7. Κοίμηση της Παναγίας, Κορωπί.
Ο Ευαγγελιστής Ματθαίος.



Εικ. 9. Μονή Παναγίας Φανερωμένης, Σαλαμίνα.
Η Παναγία Πλατυτέρα στην κόγχη του ιερού.



Εικ. 11. Αγία Τριάδα, Μαρκόπουλο.
Η κόγχη του ιερού. Προφήτης Ιεσαΐ.



Εικ. 12. Αγία Παρασκευή, Μαρκόπουλο.
Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες στην κόγχη
του ιερού.



Εικ. 14. Παναγία Μερέντας, Μαρκόπουλο.
Άγιος Πέτρος, αρχιεπίσκοπος Άργους.



Εικ. 16. Ναός Μεσοσπορίτισσας, Κίτι
Κορωπίου. Λεπτομέρεια από το Όραμα του
Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας (το θηρίο που
αποβάλλει τον Άρειο).



Εικ. 13. Μονή Παναγίας Φανερωμένης, Σαλαμίνα.
Άγιος Πέτρος, αρχιεπίσκοπος Άργους.



Εικ. 15. Αγία Θέκλα, Μαρκόπουλο.
Λεπτομέρεια από το Όραμα
του Αγίου Πέτρου Αλεξανδρείας
(ο νεαρός Χριστός με σχισμένο ιμάτιο).



Εικ. 17. Παναγία Μερέντας, Μαρκόπουλο.
Κοίμηση της Θεοτόκου.



Εικ. 18. Μονή Παναγίας Φανερωμένης,
Σαλαμίνα. Η Κοίμηση της Θεοτόκου.



Εικ. 19. Μονή Παναγίας Φανερωμένης,
Σαλαμίνα.
Η Κοίμηση της Θεοτόκου (λεπτομέρεια).



Εικ. 20. Παναγία Μερέντας, Μαρκόπουλο.
Τα Εισόδια της Θεοτόκου.



Εικ. 21. Μονή Παναγίας Φανερωμένης,
Σαλαμίνα. Τα Εισόδια της Θεοτόκου.



Εικ. 22. Άγιος Αθανάσιος, Κουβαράς. Τα Εισόδια της Θεοτόκου.