



1. Ψηφιδωτό της Παναγίας της Αγγελόκτιστης, δος αιώνας. Η σύνθεση είναι σύμφωνη με την ελληνιστική παράδοση.

ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ ΣΤΗΝ ΚΥΠΡΟ

Η Κύπρος κατέχει ένα μεγάλο θησαυρό θυζαντινής τέχνης και αυτό δεν είναι καθόλου παράξενο, γιατί από την ίδρυση της Κωνσταντινούπολης έγινε μια από τις επαρχίες της Ανατολικής αυτοκρατορίας. Το νησί εκχριστιανίστηκε από την εποχή των Αποστόλων και κληρονομώντας σημαντική καλλιτεχνική παράδοση ήταν έτοιμο για τη νέα ανάπτυξη της τέχνης, που θα απαντούσε στις λειτουργικές ανάγκες της νέας θρησκείας.

Στην Κύπρο η εξέλιξη της θυζαντινής τέχνης ακολούθησε μερικώς διαφορετική πορεία από την τέχνη της Κωνσταντινούπολης αν και ήταν στην άμεση επιρροή της.

Εύη Φιούρη - Νίκος Γεωργίου

Αρχαιολόγοι

Η πρώτη περιόδος της βυζαντινής τέχνης στην Κύπρο αρχίζει από τα τέλη του 4ου αιώνα μέχρι τα μέσα του 7ου αιώνα με τις πρώτες αραβικές επιδρομές. Στην αρχιτεκτονική, κατά την περίοδο αυτή, επικρατεί ο ρυθμός της ξυλόστεγης βασιλικής. Δεν έχουν θρεψεί, μέχρι σήμερα τουλάχιστον, ναοί με λιθόκτιστους θόλους. Στη ζωγραφική υπάρχουν τρεις αφίδες με εντοιχία ψηφιδωτά ενωματισμένα σε ναούς της Μέσης Βυζαντίνης περιόδου: Η αιώνιδα του ναού της Παναγίας Αγγελοκτίστης στο Κίτι, η αιώνιδα του ναού της Παναγίας Κανακαρίας στη Λαυράγκωμη και η αιώνιδα του ναού της Παναγίας Κυράς στη Λειβάδι (τα δύο τελευταία είναι Τουρκοκρατούμενα). Τα τρία αυτά ψηφιδωτά χρονολογούνται στον 6ο αιώνα. Από τεχνικής άποψης τη φυμιδωτή της Αγγελοκτίστης είναι στη σημαντικότερο. Παρουσιάζει την Παναγία που κρατά το βρέφος μεταξύ των αρχαγγέλων, σύνθετη σύμφωνη με την ελληνιστική παράδοση (εικ. 1). Όπως δεν έχει διασωθεί καμάτι ψηφιδωτή παράσταση στην πανομάχια μέσω στην ίδια την Κωνσταντινούπολη, τα παραδείγματα αυτά της Κύπρου μας δείχνουν όχι μόνο τις σχέσεις του ντομπού με την πρωτεύουσα αλλά και την τέχνη που επικρατεί την εποχή αυτή στην Κωνσταντινούπολη.

Από τον 6ο αιώνα σώζεται και η μοναδική πρωτοβυζαντίνη τοιχογραφία της Κύπρου στο υπόγειο αγίασμα του Νικοδίμου στη Λαζαρίνη. Είναι μια νειλοτική σκηνή με υδρόβια φυτά και πτηνά πάνω από την οπαία στο κέντρο εικονίζεται η μορφή του Χριστού, όπως και στις λεγόμενες αχειροποίητες εικόνες του Χριστού. (Άγιο Μανδήλιο).

Μεγάλη ανάπτυξη είχε στην Κύπρο την εποχή αυτή και η αργυροχαρία και χρυσοχαρία. Εκτός από τα κοσμήματα που δρίσκονται στα δάφνωρα μουσεία της Ευρώπης και της Αμερικής, πολύ σημαντικό είναι ένα χρυσό κύπελλο με πρωσποποιήσεις της Ρώμης, της Κωνσταντινούπολης, της Αλεξανδρείας και της Κύπρου που δρίσκεται στο Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης. Πολύ γνωστά έργα τέχνης είναι οι ασημένιοι δίσκοι της Λάμπομας που χρονολογούνται στον 7ο αιώνα με έκτυπες παραστάσεις από τη ζωή του Δαυίδ. Οι δίσκοι αυτοί δρίσκονται στην Μητροπολιτικό Μουσείο Νέας Υόρκης και στο Κυπριακό Μουσείο.

Η Κύπρος δεν επηρεάστηκε από την εικονομαχία. Αντίθετα έγινε κέντρο των εικονόφωλων, όπως αναφέρουν διάφορες βυζαντινές πηγές. Αν και δεν υπέφερε κατά την περίοδο της

εικονομαχίας, αντίθετα υπέφερε από τα δεινά των αραβικών επιδρομών κατά την περίοδο 649-965 μ.Χ., με αποτέλεσμα την καταστροφή των ναών και του διακόπου τους και την εξαφάνιση των έργων τέχνης της εποχής αυτής. Από την περίοδο αυτή οώζονται οι ερειπωμένες καμαροσκέπαστες βασιλικές της Αρέντρικας στο Ριζοκάρποσο και της Αγίας Βαρβάρας στην Κορόβια. Στο τέλος της περιόδου αυτής εμφανίζονται και οι πολύτυρποι ναοί της Αγίας Παρασκευής Γεροσκήπου, του Αγίου Επιφανεία στη Σαλαμίνα, του Αγίου Λαζάρου στη Λάρνακα. Στον 9ο αιώνα μπορούν να χρονολογηθούν οι τοιχογραφίες του καμαροσκέπαστου ναού της Αγίας Σολωμονής στην Κώμη του Γιαλού, η τεχνοτροπία των οποίων είναι διαφορετική από τη βυζαντινή τεχνοτροπία. Οι τοιχογραφίες όμως στο λαξεύτο παρεκκλήσι της Αγίας Μαυρής στην Χρυσόκαβα (Κερύνεια) που μπορούν να χρονολογηθούν στο τέλος του 9ου αρχές του 10ου αιώνα, είναι από τις πιο σημαντικές της εποχής τους και μέσα στα πλαίσια της βυζαντινής τέχνης.

Στη Μέση Βυζαντίνη περίοδο όλοι οι ναοί είναι περιορισμένες διαστάσεων, επικρατεί ο απλός τετράπτυχος εγγεγραμμένος σταυροειδής με τρύπαλο, ο μονόκλιτος με τρούλο, ο οκταγωνικός και οι μικροί καμαροσκέπαστοι. Στη ζωγραφική, ιδίως μετά το σταμάτημα των αραβικών επιδρομών, οι βυζαντινοί αδεματούχοι αρχίζουν να διακοσμούν τους ναούς με τοιχογραφίες. Στον Άγιο Νικόλαο της Στέγης σώζονται τοιχογραφίες του 11ου και του 12ου αιώνα όπου η δυναμικότητα των παραστάσεων είναι εντυπωσιακή. Στην Ανάσταση του Αλάζαρου (εικ. 2) ο Χριστός φέρει πορφυρό χίτωνα και γαλάζιο μάτιο και στέκεται μπροστά σε οπλιάσιους πρόποδες του θυσίου. Στο στόμιο του οπτλιάσου δρισκεται ο Λάζαρος «δεδεμένος τους πόδας και τας χειρας κειρίμας». Το πρόσωπο του Χριστού εκφράζει τέτοια σοβαρή και δυναμική αποφασιστικότητα, ώστε να μη μπορεί κανείς να αμφιβάλλει ότι έχει την εξουσία να ανασταύει νεκρούς. Η σκηνή είναι απλή αλλά γεμάτη ζωή και με ιερατικό χαρακτήρα. Στον 11ο αιώνα ανήκει και η τοιχογραφία της Βασιλόφρου (εικ. 3). Η σκηνή εκτυλίσσεται στο πρώτο επίπεδο. Ο Χριστός στο κέντρο, πάνω σε λευκό γαϊδούρι ακολουθείται από τρεις μαθητές οι οποίοι βαδίζουν στη σειρά, δεξιά δύο παιδιά στρέφονται τα μάτια, άλλα δύο είναι οσκαρφωμένα πάνω στο δέντρο και πλήθες υποδεχεται το Χριστό προ της πύλης των Ιεροσο-



2. Αγ. Νικόλαος της Στέγης. Η Ανάσταση του Λαζαρού.

λύμαν.

Στο 12ο αιώνα ανήκει η τοιχογραφία των Εισοδίων της Θεοτόκου (εικ. 4). Ο αρχιερέας Ζαχαρίας είναι έτοιμος να παραλάβει τη Θεοτόκο από τους Θεοπάτορες. Τη ίδιας εποχής είναι και μια σειρά από μεμονωμένους αγίους, τοιχογραφίες που δείχνουν ελληνιστική ποιότητα στην πρόπλαση του προσώπου και λεπτότητα στο στούλο, στο συνόλο της κατασκευής τους. Από την απλότητα της σύνθεσης του δάθους και τη συμβολική εικονογραφία παίρνουν θέση στη σπουδή της μνημειακής τέχνης.



5-6. Τοιχογραφίες του 1183 στο κελί του Αγίου



3. Αγ. Νικόλαος της Στέγης, Βαθύφορος. Τοιχογραφία του 12ου αι.



4. Αγ. Νικόλαος της Στέγης. Εισόδια της Θεοτόκου. Τοιχογραφία του 12ου αι.



Νεοψήφιτον στην Εγκλείστρα Πάφου, φιλοτεχνημένες από το ζωγράφο Θεόδωρο Αψευδῆ.

Οι τοιχογραφίες του 12ου αιώνα της Παναγίας της Αΐδουνού είχουν παρόμοιο ύφος. Είναι οι πρώτες τοιχογραφίες σ' ένα ρυθμό μητροπολιτικό, που εικονίζουν ένα βαθύτερο συναίσθημα στα πρόσωπα. Αυτή η τάση αναπτύσσεται πιο αργά στο πέρασμα του 12ου αιώνα, όπως το βλέπουμε στην περιόδημη εκκλησία του Αγίου Παντελεήμονα (1164) Nerezi καθώς και στη σύνθετη του Επιταφίου στην ερειπωμένη εκκλησία της Παναγίας Αρέντρικας στον Κουτσοβέντη στην Κύπρο. Λίγο αργότερα χρονολογούνται οι τοιχογραφίες της Αγίας Μαύρης του Ριζοκαρπάσου.

Το 1183 ο ζωγράφος Θεόδωρος Αψευδῆς εικονογραφεί το κελλί του Αγίου Νεοψήφιτου στην Εγκλείστρα (Πάφος). Εδώ διακρίνεται το κομψότερο στύλο, γραμμικό, μοναστικό (εικ. 5-6).

Η σκηνή της Ανάστασης, που είναι ζωγραφισμένη πάνω από τον τάφο του αγίου, διακρίνεται για την ηρεμία στις εκφράσεις των προσώπων και τη ζωτικά στις κινήσεις τους που χαρακτηρίζουν οι γνώσεις ανατομίας και πλαστικότητας της φόρμας. Είναι μια από τις ωραιότερες συνθέσεις του 12ου αιώνα. Εικονίζει το Χριστό στην είσοδο της κόλασης να κινείται προς τα δεξιά και να ανασύρει τον Άδαμ από τον αριστερό καρπό. Η Εύα στέκεται πίσω από τον Άδαμ, στα δεξιά είναι ο Δαυίδ και ο Σολομών, ντυμένοι με παρφύρους μανδύες. Ο Δαυίδ κοιτάζει το Χριστό ενώ ο Σολομών γυρίζει να κοιτάζει τον λιώνταντο Βαπτιστή που έστειλε γείαν πάπυρο. Το ένα άκρο του ιματίου του Χριστού κυματίζει πάνω από τους ώμους του με έντονες πτυχώσεις δείχνοντας την κίνηση της καθόδου του στον Άδη, αυτοί οι κυματισμοί εμφανίζονται επίσης στο ιμάτιο του Άδαμ δείχνοντας έτσι την ανάβαση του όταν σύρεται έξω από τον Άδη. Άλλη μια σκηνή της ίδιας περιόδου είναι ο Ευαγγελισμός. Παρουσιάζει το θέμα με την Παρθένο να κάθεται στα αριστερά και τον Αρχάγγελο να στέκεται δεξιά. Η χάρη και η λεπτότητα του Αρχαγγέλου Γαβριήλ με τον αέρινο κυματισμό των ενδυμάτων του ενώ έρχεται να φέρει την αγγελία τον καθιστά μία από τις ωραιότερες μορφές της νέας τεχνοτροπίας της Βυζαντινής τέχνης, η οποία φθάνει στην κορύφωση της στην εκκλησία της Παναγίας του Αράκα κοντά στα λαγούδερα.

Άγνωστος ο ζωγράφος που ζωγράφιζε το 1192 την Παναγία του Αράκα στα Λαγούδερα με τις αγαλματώδεις κλασικές μορφές, τα επεξεργασμένα αρχιτεκτονικά θάβη, το λε-



7. Βαιόφορος, 13ος αι. Εκκλησία Αγίου Ηρακλείδου στη Μονή Αγ. Ιωάννη Λαμπαδιστή.

πτομερή διάκοσμο και τους απλούς αρμόνικους χρωματισμούς που μπορούν να συγκρίθουν με τα καλύτερα έργα της εποχής. Η εικονογραφική διάταξη των εικόνων ακολουθεί τους γενικούς βυζαντινούς κανόνες. Από τη Μέση Βυζαντίνη περίοδο σώζονται και εξαρίθμητες φορητές εικόνες όπως ο Πρόδρομος απ την Αδινού. Η τεχνοτροπία της μορφής του Αγίου είναι η ίδια μ' αυτή που συναντούμε στις πρώτες τοιχογραφίες του Ιδιου ναού (1105/1106). Στο 12ο αιώνα αντικούν και οι εικόνες του Χριστού και της Παναγίας του 'Αρακα που σήμερα βρίσκονται στο Βυζαντινό Μουσείο του ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ' καθώς και ο Χριστός και η Παναγία της Εγκελείστρας του Αγίου Νεοφύτου.

Ο 13ος αιώνας έφερε μεγάλες αλλαγές στην Κύπρο. Το νησί είναι πια χαρένο για τη βυζαντινή αυτοκρατορία και αυτός ο βίας χωρισμός είχε μεγάλες συνέπειες στην πολιτική, οικονομική και κοινωνική εξέλιξη του τόπου. Ο πρώτος Φράγκος βασιλιάς της Κύπρου, Γκυ ντε Λουζινάν (1192-1194), φρόντισ για την εδραιώση της δυναστείας στο νησί εξασφάλιζοντας ισχυρή αριστοκρατική τάξη, σύμφωνα με τη φεουδαρχικά πρότυπα της Ευρώπης Ακολουθώντας, όπως λέγεται, τη συμβούλη του συλλόγου Σαλαδίν, κάλεσε στην Κύπρο τους βαράνους της Παλαιστίνης που είχαν χάσει τη γη τους από τους Μουσουλμάνους: καθώς και τις χήρες και τα παιδιά όωντας είχαν ασκούσει στην Ανατολή. Τους πρόσφερε φέουδα στην νησί και σε αντάλλαγμα ζήτουσε τη στρατιωτική υποστήριξη που του διέφευλαν ως απότιμες και βαθασσούς πόλεις. Δελεασμένον από τις προσιφορές γης πολύ πιο σιγουρής

από τις αμφίβολες δυτικές κτήσεις στην Ανατολή, πολλοί ευγενείς ήρωες στην Κύπρο. Έτσι εγκαταστάθηκε στη νησί μια αριστοκρατία σύμφωνα με τα δυτικά μεσαιωνικά πρότυπα, βασισμένη στο φεουδαρχικό σύστημα και που την αποτελούσαν σχεδόν αποκλειστικά καθολικοί ευγενεῖς και κληρικοί. Η γη μοράστηκε σε φέουδα που αντικαν στο στέμμα, στην καθολική εκκλησία και στους ευγενείς που είχαν και τη δική τους νομική οργάνωση, την Υψηλή Αυλή. Οι υπόθεσις των ευγενών κρίνονταν έχεχωριά. Ήδασε άλλων νόμων, από αυτές των ντόπιων. Το ελληνικό στοιχείο έγινε, με λιγες εξαιρέσεις, υποδομή στους Φράγκους. Οι αγρότες ήταν δουλοπάροικοι, η «περπιράριο», δηλαδή αγρότες που υπούσαν σε ενοικιάσουν γη από τους κυρίους τους και να τους δίνουν μεγάλη μέρος της σοδίας τους σαν ενοικίο. Υπήρχαν και οι «ελέυθεροι», Κύπριοι που ήταν αρκετά πλού-



8. Γέννηση. 14ος αι. Αγ. Νικόλαος της Στέγης, Κακοπετριά.

οι, ώστε να εξαγοράσουν την ελευθερία τους, πλήρωντας φυσικά ένα μεγάλο ποσό. Τούς Έλληνες ορθόδοξους οι Φράγκοι τους αντιμετώπιζαν με περιφρόνηση και δεν έκαναν καμία προσπέσεια να τους καταλύσουν ή να τους προσεγγίσουν. Η ορθόδοξη εκκλησία θεωρήθηκε αρετική κι ένα από τα πρώτα πράγματα που έκανε ο βασιλιάς Αμερίγκιον της Λουζίνιανης ήταν να την παραμερίσει. Σύμφωνα με παπικό διατάγμα, ο αρχιεπισκοπική έδρα των ορθόδοξων καταρργήθηκε και αντικαταστάθηκε με καθολική έδρα στη Λευκωσία. Ο επισκοπικές έδρες από 14 μειωθήκαν σε τέσσερεις και οι ορθόδοξοι επίσκοποι διωχτήκαν από τη χώρα. Η περιοδού της ορθόδοξης εκκλησίας δόθηκε στο λατινικό κλήρο. Η κατάσταση χειρότερεψε όταν ο Πέτρος Θωμάς, Λεγάτος του Πατα στην Ανατολή, αποφάσισε να προστατίσει τους Έλληνες στον καθολικισμό, φτά-

νοντας μέχρι την εβδόκηση θίας. Η αντίδραση των Κυπρίων ήταν τόσο έντονη που ο γειτόνας ζήλιο αυτός, ιερουμένος διατάχτηκε από το βασίλιο να σταματήσει τους «προσάτισμασ». Μια βαθιά δυσπιστία και εχθρότητα αναπτύχθηκε ανάμεσα στις δύο εκκλησίες και ο αρχιεπίσκοπος Γερμανάς, από φόδο εκλατινήσης των Ελλήνων, απαγόρευσε τους γάμους μεταξύ Λατίνων και ορθόδοξων.

Οι Φράγκοι όρχθεν αδιαφορούν για στήριζαν δέν αφορά τα προνύμια τους, το κυνήγι και τους πολέμους. Μαζί με το βασίλια τους λαμβάνουν μέρος στις εκάστοτε ταυτομορφίες, που τους ενδιφέρουν ιδιαιτέρω γιατί οι λουζίνιαν είναι και βασιλίδες της Λερωσόπολης.

Τα λιμάνια της και κυρίως αυτό της Αμμοχωτών απόκτησαν αμέσως μεγάλη σημασία και οι Σύριοι χριστιανοί πρόσφυγες εγκαταστάθηκαν εκεί και δημιουργήθησαν δραστηρία και εύπορη εμπορική κοινότητα. Ενώ η βασιλιάσσα Αλίδα είχε παραχωρήσει, στις αρχές του αιώνα, σημαντικά προνόμια στους Γενοβέλους εμπόρους.

Ο 14ος αιώνας ήταν η «χρυσή εποχή» της Φραγκοκρατίας. Το εμπόριο αναπτύχθηκε σε μεγάλο βαθμό και η Αμμοχώτων με το λιμάνι της ήταν ο πιο μεγάλος παγκόσμιος διακομιτικός εμποριού της Ανατολικής Μεσογείου, αφού τα λιμάνια της Ανατολής είχαν πέσει στα χέρια των Μουσουλμάνων. Οι χρονικογράφοι και οι ταξιδιώ-

τες, που πέρασαν από την Κύπρο εκείνη την εποχή, γράφουν με βασιμοργά για την πολιτεία και τα πλούτη των ευεγένων και των εμπόρων της Αμμοχώστου, που ήταν μεγάλη κι εύπορη πόλη. Εκεί ζύωναν Έλληνες και Φράγκοι, πολλοί πρόσφυγες από την Ακρρα, Αρμένιοι κι Εβραίοι καθώς και δύο εμπορικές ιταλικές κοινότητες, εκείνη των Βενετσιάνων κι εκείνη των Γενοβέδων, που είχαν έρευνασιες προνόμια από τους Λαζανίνους Διψασμένες για περισσότερα πρόνομια και για υπεροχή, αυτές οι δύο κοινότητες βρίσκονταν σε μόνιμη διοικηση κι οι αντιτίλεις τους σταθμάκια μοιραΐστηκαν για τη νησί στα τέλη του αιώνα.

Έκτος από τη σημασία της ως εμπορικός σταθμός, η Κύπρος επαιδεί, την εποχή αυτή, και ένα αρκετά σημαντικό ρόλο σαν στρατιωτική δύναμη στην περιοχή, κυρίως επί της βασιλείας του Πέτρου Ι (1359-1369). Φιλόδοξος, φιλοπόλεμος κι πολύ δραστήριος ο Βασιλεὺς αυτούς, ο σημαντότερος από όλους τους Λουδίνιους, εκπράτευε στα 1365 ενοντάντι της Αλεξανδρείας και τη λεηφάτε, καθώς και εναντίον της Αδάνιας. Είχε κάνει μάλιστα ένα μεγάλο ταξίδι στην Ευρώπη για να εξαρτηστεί χρήματα κι στρατιωτική υποστήριξη από τους άλλους βασιλείους, στην προσπελία του να αναβιώσει τις Σταυροφορίες, χωρίς άμεση να πετύχει την υλική υποστήριξη που χρειάζοταν. Τότε άρχισε να παυλά την ελευθερία τους στους Κύπριους «πετρηρύους»: σε χαρτίτες τιμές και παραχώρησε νέα προνόμια στη Βενετία και τη Γενούα σαν αντάλλαγμα της οικονομικής δύναμης που έπιασαν. Αυτό έγινε σαν αποτέλεσμα της αύξησης της επιρροής των πολεμών αυτών στην Κύπρο. Οταν δολοφονήθηκε από τους ευεγένες το Γενάρη του 1369, ο γιος του Πέτρου Ι ήταν αντίλογος και δεν θετήθηκε πάρα μόνο στα 1372. Τη μέρα εκείνη έσπασε ρήγη μεταξύ Βενετσιάνων και Γενοβέδων που εξέλιγκτε σε στάση του πλήθυνσυνοντίων των Γενοβέδων οι οποίοι ήταν ιδιοτέρω μιστοί στο λαό. Η Γενούα εκπράτευε τότε εναντίον της Κύπρου και στον πόλεμο που άκολυθως ή υπήρχε κατσαρόργκες με μεγάλη δύναμη ενώ η Λευκωσία κι η Αμμόχωστος λεπτατήθηκαν. Στα 1474 η Κύπρος συνέβασε την επέληνση με βαρείς όρους, εκτός από τη τεράστια ποσά απόζυγωσης και τα μεγάλα πρόστιμα που θα πλήρωνε. Ο Αμμόχωστος θα έμεινε κάτιον από την αποκλειστική διαδικασία των Γενοβέδων, πράγμα που σημίωσε το εμπόριο του νησού σε μεγάλο βαθμό. Ο θεος του Πέτρου Ιάκωβος ήταν ομήρος πριν στη Γενούα. Οταν ο Πέτρος ήρθε χωρίς διάρκο, ο λάκωνς έγινε βασιλιάς της Κύπρου, αλλά για να τελευτεύσουν οι Γενοβέδοι έβεραν σαν όρο όλα τα εμπορικά πλοία να ξέφρωναν μόνο στο λιμάνι της Αμμόχωστου. Ο όρος αυτός έφερε το τελευτικό χτύπημα στην οικονομία και στο εμπόριο του νησού. Ο χρυσός οινός των Κύπρου είχε τελειώσει και το νησί δεν θα γνώριζε οικονομική ανθηση για αιώνες.

Ο 15ος αιώνας άρχισε με νέες καταστροφές. Στα 1425/26 ο σαυτάνος της Αγίου Πολυκαρπού εισέβαλε στη νησί και το λεπτάστηκε άγρια. Ο βασιλιάς Ιανός ασκολωτάστηκε και για να απελευθερώσει πλήρωσε βαρύ φόρο και αναγκάστηκε να δηλώσει υποτασσή στο σουλάταν. Τελικά η ειρήνη αποκα-

ταστάθηκε στο νησί, αλλά η εποχή της ευμέρειας είχε τελείωσε. Ωστόσο επι βασιλείας του Ιωάννη ΙΙ (1432-1458), οι ορθόδοξοι Έλληνες κι η εκκλησία της Κύπρου γνώρισαν καλύτερες μέρες χάρη στην υποστήριξη της βασιλικότητας Ελένης Παλαιολόγηνας, κόρης του Δεσπότη του Μαρέως κι αιφωνωμένης στην ορθόδοξη Δυναστική κι αυταρχική, η Ελληνιδιστή βασιλίσσα όχι μόνο έθεσε τέρμα στην καταστατική κυριαρχία της Λατινικής εκκλησίας αλλά κι υποστήριξε αναχτή την ορθόδοξη εκκλησία κι αποκάπησε το ορισμένα δικαιώματα της. Έφερε μαζί της, από την αυλή του πατέρα της, πολλούς δάγκων, ιερουργών κι καλλιτέχνες, που μετέφεραν στη νησί το πνεύμα καν την τέχνη της Παλαιολόγειας Αναγέννησης. Μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης πρόφερε καταφύγιο κι αλική βοηθεία σε πρόσφυγες από τη Βασιλεύουσα κι έχτισε για τους μοναχούς τη μονή του Αγίου Γεωργίου των Μαγγάνων. Έθεσε σημαντικά άδειώματα σε Ελλήνες του κυκλου της και αρκετοί Φράγκοι ευηνές ασπαστήρων της Ορθόδοξη πιστή, χωρίς άλλο από πολιτική οκουμποτύπων. Το Ελληνικό στοιχείο είχε εδαφίσει διευρυνόμενος από τη Βασιλεύουσα κι έχτισε κατατρύφημα την Υμηττό Άλια που ήταν το ουμβόλιο και η εγγυητή της τάξης τους και της δύναμής τους. Μέσα στους κόπτες της ίδιας τους τάξης επικράτησαν δύο τάξεις που πολλοί ευεγένεις τείνουν προς ένα είδος «ελληνικοποίησης», μιας κι μιλούν τα ελληνικά, έχουν προσχωρήσει στην Ορθόδοξη εκκλησία κι συνάπτουν μάλιστα γάμους με Ελλήνων Κύπριους, μεώνωντας έτσι το χώρο μεταξύ των δύο αυτών στοιχείων της Κυπριακής κοινωνίας. Άλλοι (και πρώτοι από όλους οι καθολικοί ιερμενοί) άλλωστε με δυσπιστία κι περιφρόνηση το Ελληνικό «αρετικό» στοιχείο κι υιώθουν περισσότερη αλληλεγγύη προς τους Βενετούς, όχιτεν από τις τελευταίους έχουν στερήσει από την Κυπριακή αριστοκρατία την ισχύ της. Είναι ώμας κι αυτοί δυτικοί, καθολικοί κι έχουν την ίδια κουλτούρα.

Εκτός από τις κυριαρχίες τάξεις, ζουν στην Κύπρο πολλές κοινότητες που έχουν ρίζες σε γαδιφόρες λόγους: Αρμένιοι, Κόπτες, Νεστοριανοί, Μαρινήτες, Εβραίοι, Κατολανοί, ακόμα κι Γεωργιανοί. Κάθε μια από αυτές τις κοινότητες έχει τη δική της γλώσσα, δημόσια, νομική κι κοινωνική υπόσταση. Οι χριστιανοί από τη Σύρια χρηματοποιούν τα Αραβικά στην υπόθεση που εκδικώνται στη Λευκωσία από το δικαστή τους, τον ραϊ. Έχουν τους δίκους τους ιερμενών και τις δίκες τους εκκλησίες, ακόμα κι τη δική τους τέχνη. Η κύρια ασχολία τους είναι το εμπόριο κι οι μικρές διατεχνίες. Είναι πλήθυνος αστικός.

Οι Ελλήνες Κύπρου αποτελούν την πλειονότητα της Κυπριακής πληθυσμού. Η αστική ελεύθερη περιήλια των Ελλήνων έχει αυξηθεί καθώς κι η τάξη των «ελευθέρων», των καθολικήτων που δεν δουλεύουν παρούσα. Οι πολλοί ήμιτις απόκολλοι γνωστούν να είναι «πάτρικοι», δεμένοι στη γη που γεννήθηκαν και είναι υποχρεωμένοι να δουλεύουν για τον ευεγένη ή την καθαλική εκκλησία στους οποίους υπάγονται και νομικά. Δεν έχουν δική τους για κι αυτό



9. Ευαγγελιμός, 14ος αι. Αγ. Νικόλαος της Στέγης.

ροι που πλήρωνουν τους κάνουν να ζουν σε μεγάλη εξαθλίωση. Πολλοί είναι αυτοί που δραπετεύουν στην Τουρκία και στη Μικρά Ασία. Στα 1562 δύο Έλληνες επιχειρούν εξέγερο ποταμογύρεται ανέλεπτα από τους Βενετούς. Η κατάσταση στην υπαίθρια είναι τόσο απλοποιητική, που παρατηρείται ανηρυχτήκη μέων του πληθυσμού από τους 500.000 που ήταν κατά τον 14ο αιώνα, από την πληθυσμό της Κύπρου λίγο πριν την τουρκική εισβολή έχει πέσει από 100.000. Οι Βενετοί δεν μπορούν να υπολογίζουν στην θερμή υποστήριξη του λαού όταν στα 1570 ο στρατός που έστειλε ο σουλτάνος Σελίμ Β' με επικεφαλή το Λαζι Μουσταφά Πασά εισέβαλε στο νησί. Στα 1571, μετά από ένα χρόνο απεγνωσμένης αντίστασης, η Αμύρχωστος, τα τελευταία ωράρια των Βενετών, πέφτει στα χέρια των Τούρκων. Οι έκκλησης για βοηθεία από τον Πάπα και την Ιστανάνια απέτυχαν λόγω της αντίδρασης του λαού που θαυμάζει φίλιππο II και της Γενοβάς.

Μέσα σ' αυτές τις αντίδρες συνθήκες η τέχνη συνέχεις να δημιουργείται, ενώ σημειώνει αισθητές αλλαγές: Αποκομμένη παί από το Βυζαντίο, η Κύπρος χάνει καθελιτεχνική επαφή με το κέντρο της θυζαντινής τέχνης που ήταν η Κωνσταντινούπολη. Κι ενώ στην θυζαντινή αυτοκρατορία αρχίζει το μεγάλο κεφαλόαι της Παλαιολόγειας Αναγέννησης, στην Κύπρο η ζωγραφική γνωρίζει μια ώστη, εντελώς διαφορετική φάση. Οι Κύπριοι ζωγράφοι αγορούν την παλαιολόγεια τέχνη και δεν δέχονται πια επιρροές από το Βυζαντίο. Η γοτθική τέχνη των Φράγκων είναι η μόνη νέα μορφή τέχνης που γνωρίζουν, αλλά η επίδραση της στην ντόπια ζωγραφική είναι ακόμα πολύ

περιορισμένη, τη συναντούμε σποραδικά και μόνο στις λεπτομέρειες κατά το 13ο αιώνα. Η εικονογραφία και η τεχνοτροπία στις αρχές του 13ου παραμένουν βασικά πιστές στη θυζαντινή παράδοση αλλά αυτό επενπακούει μια στασιμότητα στην τέχνη, γιατί, στερημένοι από νέες ίδες, οι Κύπριοι ζωγράφοι στρέφονται στην ήδη υπάρχουσα τέχνη για να αντλήσουν έμπνευση. Ετοι έχουμε μια μορφή „αναδρομική“ τέχνης, που εμφανίζονται στοιχεία αρχαϊκά, δανεισμένα από απλοτέρες συνθήσεις.

Η πτώση της Παλαιοτινιακής πόλης Άκκρα στα τέλη του 13ου αιώνα και η υποχώρηση των χριστιανικών δυνάμεων στην Ανατολή, φέρουν στην Κύπρο ένα κύμα χριστιανών προσφύγων από τις περιοχές αυτές, όπου ανθύσαν πολλά μοναστήρια που ήταν και καλλιτεχνικά εργαστήρια. Η τεχνοτροπία των ζωγράφων αυτών, που αντιπροσωπεύτικά τη δείγματα είναι οι εικόνες της μονής Σινά, επρέπεσε και τους Κύπριους ζωγράφους. Τα στοιχεία της τέχνης των δυτικών εμφανίζονται πιο συχνά στην Κυπριακή ζωγραφική, κυρίως στα εργαστήρια εικόνων μέσα στις πόλεις.

Οι μορφές θυζαντινής τέχνης στην Κύπρο περιορίζονται κυρίως σε δύο είδη: την εικόνα και την τοιχογραφία. Στις εικόνες ξεχωρίζουν δύο τάσεις: η πρώτη, που ανήκει στο πρώτο μισό του 13ου αιώνα ακολουθεί τη θυζαντινή παράδοση στην τεχνοτροπία, με φηλές, λεπτές μορφές και αποστεωμένα πρόσωπα με έντο-

νη πνευματικότητα. Έχουν όμως χάσει εκείνη τη γλυκύτητα και την απόκοσμη ηρεμία του βλέμματος που χαρακτηρίζουν τις μορφές της Κομνήνειας τεχνής ενώ εμφανίζουν στοιχεία ανατολικά. Η μορφή του αποστόλου Παύλου στην εικόνα του θυζαντινού μουσείου Λευκωσίας για παραδειγματικά διαφορού στην τεχνοτροπία. Οι γραμμές είναι πιο έντονες και αδρές, ζωγραφισμένες με σκούπα χρώματα και το σήμα V στη βάση της μύτης δίνει στη μορφή του αγίου συνορφυσμένο και αυστηρό υφός. Καπιτούλια γραμμές σε μετώπο, σαν τονισμένες ρυτίδες το κάνουν να φαίνεται προεξέχον εντα τα αυτιά έχουν έντονα σχηματοποιημένο περλύργαμα, σαν κοχύλια.

Η μορφή του Αγίου Νικολάου, στην εικόνα του αγίου με δωρητές, που αφιερωμένη στην εκκλησία του στην Κακοπετριά, παρουσιάζει επισης ενδιαφέρον. Είναι μια εικόνα μεγάλων διαστάσεων, ζωγραφισμένη πάνω σε περγαμηνή, με τη μορφή του αγίου να κυριαρχεί στο μεγαλύτερο της μέρος. Ο αγίος είναι ζωγραφισμένος σύμφωνα με την παραδοσιακή εικονογραφία, με τα αρχιερατικού του όμφατα, κρατώντας το ευαγγέλιο με τις μορφές του Χριστού και της Παναγίας που του προσφέρουν ευαγγέλιο και ωιοφόριο, σύμφωνα με το επεισόδιο της ζωής του αγίου. Στο κάτω μέρος της εικόνας απεικονίζονται οι δωρητές: ένας αρματωμένος ιππότης, ντυμένος με τη σιδερόπλεκτη στολή των Σταυροφόρων, γονατιστός σε στάση προσευχής. Πάνω στο χιτώνα του είναι ζωγραφι-



10. Αγ. Γεώργιος, 14ος αι. Παναγία της Ασίνου.

ομένο το οικόσημό του: ένας κόκκινος αετός με ανοιχμένα φτερά. Το ίδιο έμβλημα είναι ζωγραφισμένο πάνω στο κάλυμμα του αλάγου του που απεικονίζεται αριστερά στο περιθώριο της εικόνας. Στην απέναντι πλευρά είναι γονατισμένες η γυναίκα και η κόρη του, υπνούμενες και αυτές συμφύνα με τη μόδα των δυτικών: μακρύ εφαρμοστό φόρεμα, με τριγωνικό κούψιμο στο λαιμό, κάλυμμα της κεφαλής από λεπτό ύφασμα που περνά κάτω από το σαρόνι και μακρύ πέπλο από πάνω. Η κεντρική μορφή του αγίου με τους δώρητές απεικονίζεται κάτω από ένα μεγάλο τρίλοβο τόξο, που συναντάται συχνά στις εικόνες της μονής του Σίνα. Το πλαισίο της εικόνας αποτελείται από σειρά μικρών συνθέσεων που απεικονίζουν επεισόδια της ζωής του αγίου. Η τεχνοτροπία τους θυμίζει γοτθική τέχνη, το πρόσωπο του Αγίου Νικολάου όμως, παρουσιάζει στοιχεία της τεχνοτροπίας που χαρακτηρίζει το πρώτο μισό του 13ου αιώνα στην Κύπρο και που αναφέρεμε πολύ πάνω.

Η εικόνα της Αγίας Μαρίνας αποτελεί παραδείγμα της Κυπριακής ζωγραφικής που είναι επηρεασμένη από την τέχνη των Σταυροφόρων, καθώς και μια εικόνα που την μονή του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη, που είναι αφειρωμένη στον Άγιο Ηρακλείδιο και στη Ξυλόσπετη εκκλησία της Παναγίας του Μαυρούλλα στο ομώνυμο χωριό.

Στην πρώτη εκκλησία φινέται η συντηρητική τάση της ζωγραφισμένη στην οροσείρα του Τρόδους: Στο καδόλικό της μονής του Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή στον Καλοπαναγιώτη, που είναι αφειρωμένη στον Άγιο Ηρακλείδιο και στη Ξυλόσπετη εκκλησία της Παναγίας του Μαυρούλλα στο ομώνυμο χωριό.

Στην πρώτη εκκλησία φινέται η συντηρητική τάση της ζωγραφισμένη στην Τεχνοτροπία. Τα σώματα είναι ψηλά και λεπτά, τα πρόσωπα επιμηκή και αδύνατα, με έντονη πνευματικότητα. Οι πτυχές των ρουχών έχουν χάσει τους έντονους, φωτεινούς κιματισμούς της Κομνήνειας τέχνης και γίνονται πιο γραμμικές,

λιγότερο φυσικές και εύκαμπτες και δεν διαγράφουν με τόση επιτυχία την ανατομία των σωμάτων. Οι κινήσεις είναι ωμηρές αλλά κάπως αρθριστικές, αν και μημούνται τις κινησίες των μορφών του 12ου αιώνα, όπως φαίνεται από τις μορφές των αγγέλων στο τύμπανο του τρούλλου - που θυμίζουν εκείνες της εκκλησίας των Αγίων Αποστόλων στο Πέρα Χωριό, του 12ου αιώνα. Οι απόστολοι στην Ανάληψη δεν έχουν την ίδια μεγαλοπέρεια με την ανάλογη σύνθεση του 12ου αιώνα στην Παναγία του Αράκα στη Λαγούσερά. Κι εδώ οι κινήσεις γίνονται λιγότερο φυσικές και κάπως αδέξιες, θυμίζουν περισσότερο τα τοιχογραφίες του 11ου αιώνα στην Καππαδοκία.

Η τεχνική παρουσιάζει κάποια διαφοροποίηση στην απόδοση των μορφών, που συνομιζέται στην απλοποίηση των χρωμάτων και των χαρακτηριστικών: έντονες σκούρες γραμμές σχεδιάζουν τη φύσιδα και το περίγραμμα της μύτης, ενώ τα μάτια είναι διπλάτοι ανοιγμένα. Ο ζωγράφος δεν παραλέπει τις κοκκινές της κηλίδες στα μάγουλα, στοιχείο καθαρό αρχαϊκό.

Όσον αφορά όμως την εικονογραφία, τα νέα στοιχεία που εμφανίζονται στις οριζόμενες συνθέσεις παρειδούν ότι οι ζωγράφοι ήταν ενήμεροι των νέων τάσεων της εποχής τους και τις εφαρμόζουν στις συνθέσεις τους. Επιστρέφουμε πια πολύ ενδιαφέρουμερο παράσταση της ζωραστρισμού με την Παναγία να λιποθάμψα στα χέρια των γυναικών που τη συνδέουν, μια σάστη που καθερεύεται τη νέα τάση της βυζαντινής τέχνης προς τη δραματικότητα που εκδηλώνεται εκείνη την εποχή στη βυζαντινή αυτοκρατορία. Ο Εκαντόναρχος κρατά τη βυζαντινού τύπου στρογγυλή ασπίδα, αλλά πάνω της είναι ζωγραφισμένο το λιοντάρι του οίκου των Λουσιάνιδων. Αυτό και η παράξενη, σχεδόν χρεωτική του στάση, το μακριά που ποδιά με τα μιτερά παπούτσια είναι ένα παράδειγμα (από τα πρώτα) της διεισδύσης της γοτθικής τέχνης στην Κυπριακή βυζαντινή ζωγραφική. Η διεισδύση αυτή είναι κατά τον 13ο αι. πολύ περιορισμένη και εμφανίζεται μόνο στις λεπτομέρειες.

Η νεωτεριστική τάση των ζωγράφων στην εικονογραφία είναι αισθητή και στις σκηνές της Εισόδου στην Ιεροσόλυμα και στην Ανάσταση του Λαζάρου. Είναι συνθέσεις πολυπρόσωπες, που διακόπτουν με την εικονογραφική παράδοση των προγονούμενων αιώνων που χαρακτηρίζοταν από ολιγοπρόσωπες συνθέσεις. Όπως και στη Σταύρωση, έτσι και σ' αυτές τις σκηνές, ο ζωγράφος δει-



11. Δωρητής (πάνω), Προδοσία (κάτω). Αρχάγγελος στον Πέδουλα, 1474.

χνει την αγάπη του στα ζωηρά αλλά αρμονικά χρώματα και στις ασυνθήτες λεπτομέρειες, όπως τα μαύρα γάντια που φορούν τα παιδιά στη Βασιφόρο (εικ. 7).

Η εκκλησία της Παναγίας του Μουτουλλά κτίστηκε, σύμφωνα με την κτητορική επιγραφή που συνοδεύει τις μορφές των δωρητών, στα 1280. Οι τοιχογραφίες του 13ου αιώνα αποτελούνται από αναπαραστάσεις επεισοδίων της ζωής του Χριστού και από μορφές αγίων. Σ' αυτή την εκκλησία η τεχνοτροπία παρουσιάζει θεοτικές διαφορές από εκείνη του 12ου αιώνα και πληριάζει τη συγχρονή της τέχνης του Σινά: πρόσωπα στρογγυλά, με χαρακτηριστικά έντονα – κυρίως τα μάτια –, φρύδια που ενώνονται με το περιγράμμα της μύτης, που είναι κυρτή και έντονα σχεδιασμένη. Τα αυτά είναι πολύ σχηματοποιημένα και ο προπλάσμας είναι ορατός μόνο στο περιγράμμα του προσώπου και στη βάση του λαιμού. Τα σώματα είναι κοντά και βαριά και οι αναλογίες λανθασμένες.

Τα κεφάλια είναι δυσανάλογα σε σχέση με τα σώματα. Σε ορισμένες συνθέσεις οι δυσανάλογες μεταξύ των μορφών είναι ιδιαιτέρα τονισμένες, όπως στη Γέννηση, όπου οι μορφές της Παναγίας και του Χριστού είναι τεράστιες σε σύγκριση με εκείνες των υπόλοιπων προσώπων. «Οσο για την πτυχολογία, έχει γίνει πολύ σχηματική. Εντονά γραμμικότητα παραπέραται στην απόδοση των χαρακτηριστικών των προσώπων αλλά και στις κομμώσεις. Τα χαρακτηριστικά αυτά φαίνονται πολύ έντονα στις μοναχικές μορφές των αγίων. Σ' αυτή την εκκλησία παρατηρείται και πάλι η αγάπη του ζωηρά πορφύρα για την πολύχρωμη και οι κοκκινες κήλιδες στα μάγνυλα δείκνυνται από παλαιότερες μορφές τέχνης. Εικονογραφικό, ο ζωγράφος της Παναγίας του Μουτουλλά μένει πιο κοντά στην παράδοση από το συνάδελφο του στον Καλοπαναγάθη, ζωγραφίζοντας σκηνές με λίγα πρόσωπα και προτιμώντας τις συγκρατημένες χειρονομίες τόσο

στη σκηνή της Ανάστασης του Λαζάρου όσο και στη Σταύρωση και στη Βασιφόρο, αντλώντας από την εικονογραφία των προηγούμενων αιώνων. Στον Ευαγγελισμό, οι μορφές του Αρχάγγελου και της Παναγίας είναι ζωγραφισμένες χωριστά, δεξιά κι αριστερά από την αψίδα, σύνθετη αρκετά διαδεδομένη στην εικονογραφία του 12ου αιώνα που τη συντούμε στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου, στους Αγίους Αποστόλους στη Πέρα Χωρί, στην Παναγία του Άρακα στα Λαγουδερά. Η Παναγία Πλατυτέρα της αψίδας είναι εικονογραφικός τύπος πολύ διαδεδομένος στη θυάτινη τέχνη του 12ου αιώνα, αλλά στο Βυζάντιο κατά το 13ο αιώνα τον αντικαθιστά ο τύπος της ένθρονης Παναγίας.

Τοιχογραφίες του 13ου αιώνα υπάρχουν επίσης στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου της Στέγης στην Κακοπετριά, σ' εκείνη του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στα Κάτω Λεύκαρα, στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο.

Γενικά, στην Κύπρο διαπιστώνουμε μεγάλη αλλαγή στη βυζαντινή τέχνη κυρίων μετά το δεύτερο μισό του 13ου αιώνα. Κύριος λόγος για την αλλαγή αυτή είναι όπως τονίσιμες και πολάνη κατάληψη του νησιού από τους Φράγκους και η οπεζόνωση του από το Βυζάντιο και τις μορφές τέχνης που αναπτύσσονται εκεί. Ο 14ος αιώνας υπήρξε εποχή εμμάρειας για την Κύπρο, που ήταν ο μόνος χριστιανικός χώρος τόσο κοντά στη Συρία και στην Παλαιστίνη. Η Λευκωσία και η Αμμόχωστος ήταν πλούσια και πυκνοκατοικημένα αστικά κέντρα όπου συνυπήρχαν η ελληνική, φράγκικη, ιταλική, σιριακή, αρμενική και εβραϊκή κοινότητα με τη δική τους θρησκεία και τέχνη, τις συνοικίες, τα μοναστήρια και τις εκκλησίες τους. Πλήθη προσκυνητών στάθμευαν στην Αμμόχωστο κατά το ταξίδι τους προς τους Άγιους Τόπους και τα εμπορικά πλοία σταματούσαν στο μεγάλο λιμάνι της για να φορτώσουν ή να εξφορτώσουν εμπορεύματα. Οι πλούσιοι αστοί αστοί τροφοδοτούσαν με παραγγελίες τα εργαστήρια ικόνων και συχνά απεικονίζονταν και οι ίδιοι στο κάτω μέρος της εικόνας, ένα σώτημα πολύ διαδεδομένο στην Κύπρο επι Φραγκοκρατίας. Οι Έλληνες «ελεύθεροι» που ζύσαν στις πόλεις ήταν αρκετά εύποροι και ορισμένοι από αυτούς ήταν πλούσιοι, αν κρίνουμε από τα πορτραίτα τους στις εικόνες. Παράγγελναν τις εικόνες τους στα καλλιτεχνικά εργαστήρια των πόλεων που έρχονταν σε επαφή με τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής, είτε αυτά προέρχονταν

από την Δύση είτε από το Βυζάντιο. Η Παλαιολόγεια τέχνη είχε σίγουρα επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό το ζωγράφο της μακρότερης εικόνας του 14ου αιώνα, που απεικονίζει το Χριστό Παντοκράτορα στο θρόνο με δύο αγγέλους και με τους δωρητές στο κάτω μέρος. Η εικόνα αυτή δρισκόταν στην εκκλησία της Παναγίας Φανερωμένης και τώρα στεγάζεται στο Βυζαντινό Μουσείο Λευκωσίας. Ο Παντοκράτορας και οι αγγέλοι αντανακλούν τη γήινη τέχνη των Παλαιολόγων, με τις επιβλητικές μορφές, τα σγκαδή ώματα, και τα όμορφα χρώματα. Οι όγκοι αποδίδονται με φυσικότητα τόσο στο σώμα όσο και στο πρόσωπο κι αυτό χάρη στην απλή φωτοσκόπια που πετυχάινει ένα διακριτικό πέρασμα από το ένα χρώμα στο άλλο. Τα χρώματα είναι απαλά κι διάφανα. Οι ππυξές, πολύσιες και λειτουργικές αγκαλιάσουν και αναδεικνύουν τη σωματική ανατομία. Τα πρόσωπα είναι μάλλον στρογγυλά, καθόλου αποτελεωμένα, και αντανακλούν γαλήνη. Τα χαρακτηριστικά τους είναι έντονα, χωρίς γραμμοκόπτη. Χαρακτηριστική της Παλαιολόγειας τέχνης είναι ο διάχυτος αμφορδός φωτισμός του προσώπου που απλώνεται πάνω από το σκούρο προπλάσμα. Λεπτές, παραλήληρες γραμμές σε φωτεινότερο τόνο διαπλάσουν τους προεξόντες δύγκους τους προσώπου (μέτωπο, ζυγματικά, πτυχούν). Κάτω από αυτές τις μεγαλοπρεπες κι επιβλητικές μορφές, απεικονίζεται η οικογένεια των δωρητών: ο πατέρας, Μανούηλ Έπρος Αναγνώστης, η μητέρα, Ευφημία και η νεκρή κόρη τους Μαρία που στην μνήμη της αφιερώνεται η εικόνα.

Οι γονείς είναι τυπωμένοι με σκούρα, αυστηρά ρούχα, αλλά η Μαρία φορεί έπονα που πολυτελέστατο φόρεμα από βαρύτιμο ύφασμα, που στολίζουν φάρια κεντημένα με χρυσή κλωστή μέσα σε κύκλους, ένα μοτίβο καθαρά βυζαντινό. Το φόρεμα και τα κομψήματα της Μαρίας (σταυρός στο λαιμό, δαχτυλίδια κι διάδημα με τα βυζαντινά πρεπενδύτια στο κεφάλι) είναι βυζαντινού μοδάς. Υπήρχε λοιπόν στην Κύπρο μια ανώτερη κοινωνική τάξη που την αποτελούσαν «Ελληνες» που διατηρούσαν κάποιους δεσμούς με το Βυζάντιο, στην τέχνη, στη μόδα και στα γράμματα επίσης.

Στον τομέα της τοιχογραφίας δεν παρατηρείται η διάδοση της τέχνης των Παλαιολόγων στον ίδιο βαθμό. Τα τοιχογραφήμενα μνημεία του 14ου αιώνα είναι σχετικά λίγα. Είναι η εκκλησία του Αγίου Δημητρίου στο Δάλι, ορισμένες τοιχογραφίες της Παναγίας της Ασίνου, που αντι-

γράφουν κυριάκια τις συνθήσεις του 12ου αιώνα της ίδιας εκκλησίας. Οι τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου της Στέγης παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον λόγω των διαφορετικής προελεύσεως στοιχείων που συναντούμε σ' αυτές. Στη σκηνή της Γέννησης, παραδείγματος χάριν, η Παναγία είναι καθιστή αντί να βρίσκεται η Επαλήμπη και θηλάζει το Χριστό, θέμα που σπανώτατα συναντάται στην Γέννηση (εικ. 8). Το βρίσκομε στην «Ομορφή Εκκλησία Αιγίνης», του 13ου αιώνα, και στο πολλές δυτικές συνθήσεις του 14ου αιώνα. Η Παναγία η θηλάζει ήταν πολύ δημοφιλές θέμα στην Ιταλία εκείνη την εποχή αν και το συναντούμε σε παλιότερες βυζαντίνες εικόνες. Στο Βυζαντίο όμως η Παναγία Γαλακτοφρούφωνα δεν ήταν ποτέ θέμα πλαισίου διαδεδομένο στην εικονογραφία και ίδιως στα πλαίσια της παράστασης της Γέννησης: Ήταν η Παναγία της εκκλησίας του Αγίου Νικολάου της Στέγης να οφείλεται σε δυτική επίδραση. Στην Κύπρο υπήρχε, εκείνη την εποχή, η Φραγκοκρατία και στοις πολείς ζύνουν πολλοί Ιταλοί που την τέκνη τους ίσως να επηρέασε το ζωγράφο της εκκλησίας αυτής. Τα στέμματα των Μάγων είναι επίσης καθαρά δυτικά, καθώς και ο δασκός που παιζει την δάσκαλο - που τον συναντούμε στο πολλές παραστάσεις της Γέννησης στην Ιταλία και αργότερα, στην τέχνη του Αγίου Όρους, του 15ου-16ου αιώνα. Στη σκηνή του Ευαγγελισμού στην ίδια εκκλησία, η Παναγία αποκεντώνει όρια μπροστά στο θρόνο της - εικονογραφικός τύπος που συναντάται πολύ συχνά στη βυζαντινή ζωγραφική του 14ου αιώνα. Ο αρχαγγελός που προχωρεί μεγαλοπρεπά προς το μέρος της θυμιζεί τις παραιείς μορφές της Παλαιολόγειας τέχνης. Στην ίδια σκηνή έχουμε και μια σπανιώτατη απεικόνιση της Αγίας Τριάδας: ο Θεός-Πατέρας στο πάνω μέρος ευλογεί την Παναγία από ένα ημικυκλικό τμήμα του συραφάνου και στο χέρι του κρατά ένα ευλητό παιχνίδι που γράφει, «ελεύθερα προς σέ ίνα...» (εικ. 9). Ο φωτεινέστατος του ήμως είναι χωρίς αμφιβολία το χαρακτηριστικό σταυροδοχίου φωτοστέφανο του Χριστού, πρόγμα που δείχνει ότι ο ζωγράφος θέλεσε να ταυτίσει τον Πατέρα με τον Υιό. Από το στόμα του Θεού ξεκινά μια ακτίνα που ακουμπά στο κεφάλι της Παναγίας και το περιστέρι του Αγίου Πνεύματος κεδεύται πάνω στην ακτίνα-πνοή του Θεού. Σ' αυτή την πολύ σπάνια παράσταση ο ζωγράφος θέλει πιθανώτα να απεικονίσει την ίδια στιγμή της ενοράκωσης του Χριστού που αναφέρεται λεπτομε-

ρώχ στα απόκρυφα Ευαγγέλια. Είναι δύσκολο ν' αποφανθούμε κατά πόσο εμπνεύστηκε από κείμενο απόκρυφου Ευαγγελίου ή αν είδε πουθενά παρόμοια απεικόνιση. Παρόμοια παραδείγματα, με αρκετές διαφορές όμως, υπάρχουν στη βυζαντινή τέχνη (Άγιοι Ανάργυροι Καστοριάς, Καπέλλα Παλατίνα του 12ου αιώνα στο Πλέσμο, Άγιος Γεώργιος Πρέσπας του 14ου, εικόνα της συλλογής Τρετάκοφ του 16ου) καθώς και στη δυτική (πίνακας του Μελχιόρ Μπρέντερλαμ του 14ου αιώνα στη Νίσιν, έναν ανάγλυφο στο Οπινενχάιμ, ένας άλλος πίνακας του 16ου αιώνας της αυλαγών Σάκος στο Κλήβελαντ). Στη σκηνή της Πεντηκοστής στης έχουμε, κάτιον από την ημικυκλική αιώνια που καθονταιούν οι Απόστολοι, την πρωποποίηση του Κόσμου με τη μορφή ενός άντρα που φορά κορόνα στο κεφάλι, ένα εικονογραφικό στοιχείο που εμφανίζεται για πρώτη φορά στην τέχνη των Παλαιολόγων.

Γενικά μπορούμε να πούμε ότι ο ζωγράφος της εκκλησίας αυτής βρίσκεται μέσα στο πνεύμα της εποχής του κι οι δινές αγνοεί την Παλαιολόγεια τέχνης. Σχετικά με την τεχνοτροπία, τα αρχαϊκά στοιχεία είναι μάλλον λιγά (π.χ. οι κόκκινες κηλίδες στα μαύρωα των μορφών). Τα σώματα όμως είναι αρκετά σγκώδη στις περισσότερες συνθήσεις και τα πρόσωπα, κυρίως του Χριστού Παντοκράτορα στον τρύπουλο, είναι μάλλον στρογγυλά, με πλατιά μέτωπα και ηρεμητικό έκφραστο. Πιο συντρηπτική είναι η απόδοση των μορφών των αγώνων στην κατώτερη ζώνη, με τα επιμήκη, επιπλέον αρκετά σώματα και τα αποτελεσμένα πρόσωπα. Τα πρόσωπα πωτοσών αποδίδονται με σκούρο προπλάσμα κι με περιορισμένες τις φωτεινές επιφάνειες, όπου οι προεξόντες δύγκους που απεικονίζονται με λεπτές παραλήρες φωτεινές γραμμές, όπως στην τεχνική των εικόνων. Η ίδια λεπτομέρεια τεχνική παρατηρείται και στην απόδοση των μαλλιών και των γενειάδων. Αντιθέτως, οι μορφές των συνθήσεων έχουν πρόσωπα με διάχυτο τον απαλό φωτισμό πάνω από ένα όχι πολύ σκούρο προπλάσμα, όπως στην Παλαιολόγεια τέχνη.

Η αρχιτεκτονική, στις συνθήσεις, είναι παρόμοια με πλούσιες πολύτιλο-κες οικοδομές, που τα διαφορετικά επίπεδα τους επιχειρούν να σχηματίσουν εντύπων τρίτης διάστασης. Αυτή η αρχιτεκτονική που καθορίζει σχεδόν με αρκείσια το χώρο είναι σχαρακτηριστική της Παλαιολόγειας τέχνης. Τα χώρωμα, τέλος, αν και λίγα, είναι αρμόνικα και σε μερικές συνθήσεις αρκετά ωραρία. Οι τοιχο-



12. Από αριστερά: Ανάσταση (δυτικό τύπο), Μη μου άπου, Εις Ἀδην Κάθοδος. Θεοτόκος (Άρχαγγέλου) στη Γαλάτα, 1514. Ζωγράφος Συμεών Αξέντης.

γραφίες αυτής της εκκλησίας δείχνουν ότι η Παλαιολόγεια τέχνη δεν ήταν εντελώς άγνωστη στην Κυπριακή βυζαντινή ζωγραφική παρόλο που οι σχέσεις με το Βυζαντίο ήταν σχεδόν ανύπρκτες λόγω της Φραγκοκρατίας. Τα δυτικά στοιχεία κάνουν ξανά την εμφάνιση τους, αλλά περιορίζονται και πάλι στην λεπτομέρεια, αν εξαιρέσουμε τη μορφή της Παναγίας που θηλάζει — νοούμενου φυσικά ότι οφείλεται πρόγματι σε δυτική επίδραση.

Στην εκκλησία της Παναγίας της Ασίνου οι τοιχογραφίες που είναι χρονολογημένες από την επιγραφή με μημερυνία 1332/33, στοιχούνται με μεγαλύτερο μέρος του νάρθηκα με παραστάσεις από τη Δευτερά παρουσία και με μορφές αγίων με δωρητές.

Μια πολύ ενδιαφέρουσα μορφή, που συναντάται σχεδόν αποκλειστικά στην Κύπρο είναι αυτή του Αγίου Μάμα πάνω στο λιοντάρι. Ο άγιος απεικονίζεται ως βοσκός και κρατά γκλίτα και ένα μικρό αρνί. Αυτός ο εικονογραφικός τύπος βασίζεται πάνω σ' ένα επεισόδιο της ζωής του αγίου και αναπτύχθηκε κατά τον 14ο αιώνα.

Πολύ λιγά παραδείγματα υπάρχουν εκτός Κύπρου, ενώ στο νησί η μορφή του Αγίου Μάμα πάνω στο λιοντάρι εξελίχθηκε σε πολύ δημοφιλή εικονογραφικό τύπο από το 14ο αιώνα και έπειτα. Εκτός από τη μορφή του αγίου αυτού, που είναι στοιχείο καθαρά Κυπριακό με Ανατολική προέλευση, ορισμένα αρχαικά στοιχεία συναντούνται σε άλλες τοιχογραφίες, παρουσιασμένα με νέο τρόπο: Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το έμβλημα του σταυρού μέσα στην ημισέλιδη περιτριγυρισμένα από αστέρια, στο εσωτερικό της στρογγυλής ασπίδας του αγίου Γεωργίου που απεικονίζεται εδώ έφιπτος. Η σκηνή με το δράκοντα και την πριγκίπισσα έχει παραληφθεί και ο άγιος απεικονίζεται μόνος του, ίσως γιατί η τοιχογραφία αυτή είναι

αντίγραφο κάποιας παλαιότερης εικόνας, πιθανών του 12ου αιώνα (εικ. 10). Ο σταυρός μέσα στην ημισέλιδη και τα άστρα γύρω ήταν ένα από τα αρχαιότερα εμβλήματα του Βυζαντίου και το συναντούμε σε νομίσματα του 5ου αιώνα και του 11ου αιώνα.

Στην Κύπρο του 14ου αιώνα ο συναντούμενος και πάλι, προσαρμοσμένος σε ένα διαφορετικό εικονογραφικό τύπο, να στολίζει στην ασπίδα ενός αγίου, σαν οικόσημο, συνήθεια δυτική που ενέπνευσε τους Κύπριους ζωγράφους πολλές φορές. Αυτόν τον ασυνήθιστο συνδυασμό μιας δυτικής συνήθειας μ' ένα παλαιούβαντινό σύμβολο του παραπρόμουνος και με σια μάλλινη ελληνική και φραγκοκρατούμενη περιοχή, και μάλιστα με τον ίδιο, σχεδόν, τρόπο: Ο Άγιος Γεώργιος στην ομώνυμη εκκλησία του 14ου αιώνα στην φρύσιο Γεράκιου στη Λακωνία κρατά στρογγυλή ασπίδα με το ίδιο περιπού έμβλημα (μέσα στην ημισέλιδη υπάρχει ένα αστρο κι όχι ο σταυρός).

Στην εκκλησία του Αγίου Δημητριουνό στα Δάλι υπάρχει μια ενδιαφέρουσα αναπαράσταση της Αγίας Κυριακής, που συναντάται σε άλλες εκκλησίες της Κύπρου (Παναγία της Κοφίνου του 12ου αιώνα, εκκλησία του Αγίου Ηρακλείου στη μονή του Αγίου Ιωάννη Λαμπαδιστή, του 13ου, εκκλησία του Αρχάγγελου στο Πεδουλά, του 15ου και εκκλησία του Αγίου Σωζόμενου στη Γαλάτα, του 16ου). Η αγία είναι ιτυμένη με κόκκινο φόρεμα και πέπλο, φορεί κορόνα και κοσμήματα που συμβολίζουν την ιδιότητά της ως μάρτυρα. Φορεί ομώς και ένα μακρύ λόρο ζωγραφισμένο με μετάλια μέσα στα οποία απεικονίζονται τρεις γυναικείες μορφές που κρατούν σταυρούς και που είναι οι πρωσοποιηθείσεις των ημερών της εθδοσμάδας. Η ίδια η Αγία Κυριακή ξανεί παι την ταυτότητά της ως «παρέθενομάρτυρας του Χριστού» για να γίνει η συμβολική

απεικόνιση της ημέρας της Κυριακής που είναι αφιερωμένη στο Θεό και στην προσευχή. Τα σύμβολα της σαν μάρτυρα διατηρούνται, αλλά όχι όλα: τα αυτοκαταρικά ρούχα γίνονται, από τον 14ο και μετά, ρούχα μιας αρχόντισσας, ο σταυρός αντικαθίσταται από ένα τρίπλο κρηπτόγυι. Η νέα της ιδιότητα ως πρωσοποποίηση της μέρας της Κυριακής είναι ένα φαινόμενο που παρατηρείται μόνο στην Κύπρο, γιατί στις άλλες χώρες δεν φορεί λόρο με τις μορφές των ημερών της εθδοσμάδας. Στην περιπότιση της Κύπρου οι ζωγράφοι κρατησαν, με ελάχιστες παραλλαγές, τον εικονογραφικό τύπο της αγίας μάρτυρας, αλλά άλλαξαν ριζικά την υπόσταση της παρουσιάσαντάς την σαν ενδιάμεση της μέρας Κυριακής, πράγμα που δείχνει ότι δεν ικανοποιούνταν απλώς με το να δέχονται επιδράσεις η να επαναλαμβάνουν πιστά αρχαικά βυζαντινά πρότυπα.

Οι επόμενοι δύο αιώνες χαρακτηρίζονται από ποσοτική άνοδο των έργων υπαντινής ζωγραφικής, τόσο στον τομέα των εικόνων όσο και στον τομέα των τοιχογραφιών. Υπάρχουν πάρα πολλές εικόνες του 15ου αιώνα στην Κύπρο και αρκετές από αυτές ανήκουν στην Παλαιολόγεια τέχνη με έντονη ανθεμίωση έκφραση. Οι πιο πολλές θύματα ανήκουν στην ντόπια σχολή, όπως αναπτύχθηκε από τις αρχές του 15ου αιώνα. Η «σχολή» αυτή χαρακτηρίζεται από τα έντονα χρώματα, τις μορφές που είναι αποδομημένες με κάποια αφέλεια και έχουν χαρακτήρα αρκετά λαϊκό, στην απλοποίηση και σχηματοποίηση της πιττούλαγος, αν και τα ρούχα είναι πλούσια και στολισμένα με πλήθος από πολύτιμες πέτρες.

Ίσως μάλιστα ο τόσο πλούσιος διάκοσμος των ρούχων να είχε σαν σκοπό του να καλύψει τις αδημαίες της σωστής απόδοσης και της πτυ-

χολογίας και να κάνει την εικόνα πιο εντυπωσιακή. Πολλές εικόνες έχουν μεγάλες διαστάσεις, όπως εκείνη της Παναγίας της Καμαρώτισσας και του Αγίου Μάμα, που στεγάζονται στο βυζαντινό Μουσείο της Λευκωσίας. Οι δωρητές, συνοδευμένοι από μια επιγραφή που αναφέρει τα συνάδια τους εικονίζονται στο κάτω μέρος των περισσοτέρων εικόνων, φαινόμενο που οφείλεται μάλλον σε δυτική συνήθεια και που υιοθετήθηκε σε μεγάλο βαθμό από τους Έλληνες της Κύπρου. Όλοι σχεδόν είναι ντυμένοι σύμφωνα με τη δυτική μόδα της εποχής όπως διαμορφώθηκε στην Κύπρο, γιατί υπήρχε εποχή που η Κύπρος είχε το προβαθύδιο στη μόδα. Ο δωρητής απεικονίζεται μαζί με ολόκληρη την οικογένειά του και η γονιατήστι στάση προσευχής με ενυμένη στα χέρια ανήκει μάλλον σε δυτικά πάρα σε βυζαντινά πρότυπα. Καμιά φορά μάλιστα οι γυναίκες δωρήτριες κρατούν ένα βιβλίο προσευχής ή το ροζάριο των καθολικών, κι αυτό οδηγεί στην συμπέρασμα ότι αντίκαν στην άρχουσα τάξη των Φράγκων ή στην Ιταλική κοινότητα. Ας μην σχενδάμε όμως ότι (κυρίως μετά τον ερχομό της Ελληνίδας διοικησίας Ελένης Παλαιολογίνας) πολλοί τιτόπιοι πλούσιοι και βαρώνοι προσχώρησαν στην ορθόδοξη εκκλησία και οι γάμοι μεταξύ Φράγκων και Ελλήνων αυξήθηκαν, προς μεγάλη πικρή του καθολικού κλήρου.

Αποδεικτή της τάχαντικής τάξης στη βυζαντινή θέση της Κύπρου είναι οι πολυάριθμες μικρές εκκλησίες που χτίστηκαν στο 15ο και το 16ο αιώνα, κυρίως στην περιοχή της οροφερώς του Τρόδους, από ντόπιους άρχοντες, ιερείς, ακόμα και από σιμάδες κατοίκους των χωριών, που είχαν οικονομική άνεση. Οι εκκλησίες αυτές ήταν μικρές, ορθόδοξες, απλού αρχιτεκτονικού τύπου και στεγάζονταν συνήθως από μια ξύλινη αμφικλινή στέγη, σκεπασμένη από επίπεδα, αγκιστρωτά κεραμίδια. Από αυτές τις εκκλησίες είναι εκείνη του Αγίου Μάμα στο Λουσαρά, του Αρχάγγελου Μιχαήλ στον Πεδουλά, του Σταυρού του Αγιασμάτος στην Πλατανιστάσα, όλες του 15ου αιώνα. Άλλες εκκλησίες έγιναν ονδαδικοσμήθηκαν, όπως το καθολικό της μονής του Αγίου Ιωάννη του Λαμπαδίστη στον Καλοπαναγώπη, με τοιχογραφίες του 15ου αιώνα. Η τάχη των Παλαιολόγων που τη φέρουν στην Κύπρο οι πρόσφυγες της Κωνσταντινούπολης μετά την άλωση, έχει περιορισμένη επίδραση στην Κυπριακή ζωγραφική ίσως γιατί η ίδια έχει ήδη παρακάσει και γιατί φτάνει με μεγάλη καθυ-

στέρηση στο νησί, όταν δεν έχει πια να προσφέρει καινούργια, δημιουργική πνοή. Ωστόσο, εκείνη την εποχή είναι που βρίσκουμε, στους τοίχους της εκκλησίας της μονής του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο, τοιχογραφίες που αντανακλούν την Παλαιολόγεια τέχνη του Μυστρά, όπως τη θέλτουμα στην Περιβέλτεο και στην Παντάνασσα. Άλλες τοιχογραφίες που μοιάζουν, τεχνοτροπικά, με την τέχνη των Παλαιολόγων, είναι εκείνες της εκκλησίας του Αρχάγγελου στον Πεδουλά, που χρονογούνται με επιγραφή στα 1474 (εικ. 11). Τα κάπως κοντά σώματα με τις βαριές αναλογίες ακολουθούν τα Παλαιολόγων πρότυπα και η εικονογραφία επίσης παρουσιάζει αρκετά στοιχεία από τα Παλαιολόγεια μνημεία (Παναγία Πλατυτέρα στην αϊδα, σκηνές με πολλά πρόσωπα στις παραστάσεις του Δωδεκάπτου). Άλλα τα στοιχεία αυτά αλλοιώνονται από τη λαϊκή, και μάλλον αφελή απόδοση των μορφών. Μη μπορώντας να αντιγράψει πλήρως την Παλαιολόγεια τέχνη, ο ζωγράφος έκανε τη πρόσωπα και τις πτυχαλόγειες αρκετά σχηματοποιήμενες και απλοποιημένες. Τα πολύτικα αρχιτεκτονικά οικοδόμημα, τα συγκαθόλησμα, τα γεμάτα πρόσωπα και τα δραμάδη τοπία που σχηματίζουν διαφορετικά επίπεδα είναι στοιχεία της Παλαιολόγειας τέχνης αλλά χωρίς την φινέτα, την απαλότητα και τη διαφάνεια των χρωμάτων που τη χαρακτηρίζουν, χωρίς την αρμονική μετάβαση από τον ένα χρωματικό τόνο στον άλλο. Επίσης ανακατεύονται σε αυτήν και στοιχεία της δυτικής τέχνης, όπως οι διτούκινοι στολές των στρατιωτών της οικήνης της Προσδοσίας και τα αγένεια τους πρόσωπα, καθώς και τη φωλή, λεπτά ποδιά και τα μυτερά παπούτσια τους.

Υπάρχουν ακόμα και στοιχεία αρχαικά, όπως ο τεραστιών διαστάσεων Αρχάγγελος Μιχαήλ που θυμίζει εκείνους του 13ου αιώνα, στην εκκλησία του Αγίου Ηρακλείου στην μονή του Αγίου Ιωάννη Λαμπαδίστη. Σ αυτή την εκκλησία, στη οικήνη της 'Αρνητης του Πέτρου, του 15ου αιώνα, ο στρατιώτης φορεί στολή δυτικού τύπου, όπως στον Αρχάγγελο του Πεδουλά και ο Αγίος Πέτρος ζευγάρει το ποδία του στη φωτιά, ένα εικονογραφικό στοιχείο ιταλικής προέλευσης. Στην ίδια εκκλησία παρατηρείται ποστοτική αύξηση των παραστάσεων με θέμα τη ζωή του Χριστού, ένα φαινόμενο που εμφανίζεται στην βυζαντινή μητριακή ζωγραφική προς από τις αρχές του 14ου αιώνα και που εξαπλώνεται σε όλες

τις περιοχές της βυζαντινής αυτοκρατορίας. Αποτέλεσμα αυτής της καινούργιας εικονογραφικής τάσης ήταν η μείωση του μεγέθους των παραστάσεων και η απώλεια του μνημειακού χαρακτήρα της τοιχογραφίας. Το αποτέλεσμα αυτό φαίνεται πιο έντονο στον εικονογραφικό κύκλο της εκκλησίας του Αγίου Μάμα στο Λουσαρά, όπου οι παραστάσεις που ασχολούνται με το ίδιο επεισόδιο της ζωής του Χριστού είναι τόσες πολλές που καλύπτουν δύο παράλληλες ζώνες στους τοίχους της εκκλησίας, στο πάνω μέρος. Οι συνθέσεις αυτές αναγκαστικά είναι μικρού μεγέθους για να χρέωνται στους τοίχους μιας τόσο μικρής εκκλησίας και έρχονται σε μεγάλη αντίθεση με τις ολόωμες μορφές των αγίων στο κάτω μέρος. Το ίδιο φαινόμενο παρατίθεται και στην εκκλησία του Σταυρού του Αγιασμάτη στην Πλατανιστάσα και στην εκκλησία του Σωτήρος στο Παλιόχωρο. Και οι τρεις εκκλησίες είναι ζωγραφισμένες από τον ίδιο ωγράφο, τον Φίλιππο Γουλή, που το έργο του είναι χαρακτηριστικό της Κυπριακής ζωγραφικής του 15ου αιώνα. Στη ζωγραφική αυτή συναντώνται και τη τέχνη της τοπικής λαϊκής βυζαντινής παράδοσης (με τα κοντά, τετράγωνα σώματα, τα σχηματοποιημένα ρούχα με τις γραμμικές πτυχές και τα κάπως ατέχνα και χωντροκόμενα χαρακτηριστικά), αρχαϊκά στοιχεία, δύναεις από παλιότερες μορφές τέχνης και τα δάνεια από την δυτική τέχνη, την υστερία γοτθική και την τάχη της Αναγέννησης. Εποιητική σημασία της οικοδόμησης που πάρει πάντα με ιερό γοτθικής εκκλησίας. Οι αναλογίες και η προσποτή είναι σωστές, τα πρόσωπα, αντιθέτως, είναι ζωγραφισμένα με την τεχνοτροπία της τοπικής ζωγραφικής και οι πτυχές των ρούχων τους είναι απλοποιημένες και σχηματικές. Στη Γέννηση της ίδιας εκκλησίας οι μανδύες και τα καπέλα των Μάγων είναι καθαρά δυτικού τύπου. Η ζωντάνια της οικήνης αυτής και η γραφικότητά της αντιστοιχίζουν τη λαϊκή και αφελή τεχνοτροπία των ζωγράφων και μαρτυρούν την τάση της Κυπριακής ζωγραφικής προς τις ρεαλιστικές λεπτομέρειες και την κίνηση μέσα σε μια σύνθετη τόσο ψηλού ωρθοκέλιου περιεχόμενη όπως η Γεννησή. Στην ίδια σύνθεση απεικονίζονται οι τρεις Μάγοι, με τ' άλγα τους στην αριστερά, να προσφέρουν γονατιστούσι στα δεξιά, στοιχείο της

εικονογραφίας του 12ου-13ου αιώνα. Οι βσοκοί που περπάτωντο στο δυνού με τις γκλίσεις τους ή αρμέγουν πρόσθια, οι ζωηρές κινήσεις των αγγέλων και των Μάγων που καλπάζουν και μια κοπέλα με γυμνά μπράτσα που ρίχνει νερό στη λεκάνη για το μπάνιο του Θεού Βρέφους αποτελούν μια παράσταση πολύ ζωντανή και χαρούμενη, που τονίζει τον θριαμβευτικό χαρακτήρα της Γέννησης και δείχνει αρκετά εύγλωττα τις νέες τάσεις της Κυπριακής ζωγραφικής. Το ίδιο παραπρέβεται και στις μορφές των αγίων και των προφητών με τις πλούσια διακοσμήσεις και προσεκτική ζωγραφισμένες κορώνες και τα ρούχα που είναι κεντητέμενα με χρυσάφι και πολύτιμες πέτρες σε πολύτιμο σκέδια. Η αγάπη για πολυτέλεια και λεπτομέρεια είναι δείγμα της απομάκρυνσης των Κυπρίων ζωγράφων του 15ου αιώνα από τις αρχές της παραδοσιακής βυζαντινής τέχνης που επιζήστησε για να προβλεψει λατύτερα την πενυματικότητά των αγίων. Τα χρώματα επίσης γίνονταν πιο έντονα και τη ποιχιγραφία επιμήτηται να αιφηγηθεί τα επεισόδια που αναπαρίσταν με σօσ το δυνατόν περισσότερες λεπτομέρειες και μάλιστα όλα και πιο ρεαλιστικές. Το δυτικό στοιχείο της ιταλικής Αναγέννησης γίνεται όλο και πιο έντονο και στις αρχές του 16ου αιώνα έχουμε μια από τις πρώτες σειρές τοιχογραφιών της λεγόμενης Ιταλο-βυζαντινής σχολής της Κύπρου, στο λατινικό παρεκκλησί της μονής του Αγίου Ιωάννη του Λαμπτούστη στον Καλοπαναγάντη. Εδώ το θέμα του Ακάθιστου «Υμνού αναπατράται σε μια σειρά συνθέσεων που έχουν εικονογραφία βυζαντινή αλλά τεχνοτροπία της ιταλικής Αναγέννησης. Τα τοπιά με δέντρα (κι όχι τα σχηματοποιημένα δέντρα της βυζαντινής τέχνης), με κάστρα που μιμήσουν ιταλικά φρούρια, με ποτάμια και λόφους, αποτελούν φόντο ναυτουραλικού, όπου η αισθητή του θάθωση (η τρίτη διάσταση) είναι ωστά αποδομώμενη. Στη Γέννηση οι βσοκοί ακουμπούν με πλήρη φυσικότητα στις γκλίσεις τους και συνομιλούν μεταξύ τους ή με τον Ιωάννη, που παίει νερό είναι η ουδέτερη παρουσία της παραδοσιακής βυζαντινής εικονογραφίας. Τα σώματα και οι κινήσεις αποδίδονται με μεγάλη φυσικότητα. Η αναστοιχία, όπως και οι αναλογίες είναι σωστές. Το θέμα των Μάγων χρήζεται σε τρεις παραστάσεις, όπως συμβαίνει και στην εικονογραφία της Μακεδονικής σχολής, αλλά η απεικόνιση των Μάγων που οδηγούνται στην ποληπτική από έναν έφιππο άγγελο εί-

ναι λεπτομέρεια που συναντάται για πρώτη φορά στη Γέννηση του μοναστηρίου Μάρκο στη Γιουγκοσλαβία το 140 αιώνα και στον Ακάθιστο του Σέρβικου φαλτηρίου του Μονάχου. Στην Ελλάδα ο έφιππος άγγελος που οδηγεί τους Μάγους συναντάται στο παλιό καθολικό της μονής Μεταμόρφωσεως στα Μετέωρα (1483) και στη μονή Βαρλάμ στο Άγιον Όρος (τοσ ιωάννας). Υπήρχαν άραγε επαφές μεταξύ Κύπρου και Βαλκανίων εκείνη την εποχή; Η Ιταλο-βυζαντινή σχολή της Κύπρου έχει να επιδείξει και άλλα έργα της κατά τον 16ο αιώνα: η εκκλησία της Κοιμήσεως στο Κουρδάρι, η εκκλησία της Παναγίας Ποθίου στη Γαλάταια, εκείνη της Παναγίας Ιαματικής στον Αρακαπά, στολίζονται με τοιχογραφίες που αντανακλούν το καθαρό στυλ της Ιταλίκης Αναγέννησης, αν και ορισμένα θυμάντινα στοιχεία επιβιώνουν μέσα σ' αυτές τις τόσο δυτικού τύπου συνθέσεις, όπως π.χ. ο Ιωνίδας που απεικονίζεται αγένειος και που φεύγει γιρζίζοντας την πλάτη του στο Χριστό στην Κοινωνία των Αποστόλων (Παναγία της Ποθίου, 1502). Οι μορφές των αγγέλων στην εκκλησία της Παναγίας Ιαματικής στον Αρακαπά, με τα ένανθα κυματιστά μαλλιά τους, τα σταυρωμένα μπροστά στο στήθος χέρια, μέσα σε πλαισία που μιμήσουν με σκαλιτσές κορνίζες θυμάνιους τόσο έντονα ζάλιστο που άμηρουν την απολαύση τους στο ζάλο ή Κύπριος που είχε σπουδαίες τέχνη είχε, τουλάχιστον, ταξιδέψει στην Ιταλία. Πρέπει να σημειώσουμε ότι κατά το 16ο και 17ο αιώνα ανθύπεση στην Κύπρο μια Κυπριακή παροικία εκτός από την Ελληνική κι αυτό θα έπαιξε ένα αρκετά σημαντικό ρόλο στην ανάπτυξη της Ιταλο-βυζαντινής σχολής, την Παναγία της Ποθίου, η Σταύρωση στο δυτικό κέντρο είναι μια μεγάλη, πολύπλοκη σύνθεση όπου οι μορφές του σταυρωμένου Χριστού, των λιτότων, την Παναγίας και τον Ιωάννη περιτυπωίζονται από ένα ποικιλόμορφο πλήθος (ορταντίστες πάνω σε λόγια με λάθρα που κυματίζουν στη σταύρωση, γυναικες και παιδιά, πεζοί στρατιώτες), που γεμίζει τη σύνθεση και δεν αφίνει κανένα κώδιο. Η μορφή της Παναγίας που λιποθυμά είναι γνωστή στη βυζαντινή τέχνη από το 13ο ή αλλά η Μαρία η Μαγδαληνή που, γονατιστώντας στο σταύρο, σκουπίζει τα αίματα από τα πόδια του Χριστού με τα μακριά, ένανθα μαλλιά τη είναι εικονογραφικό θέμα κενθαρά δυτικό. Οι τρεις στρατιώτες στη δεξιά γνωία, που έρχονται στα χέρια για τα μάτια

του Χριστού που έπαιξαν στα ζάρια είναι αποδομένοι με αμόριασμό, άγνωστο στην ηγήσια βυζαντινή τέχνη. Ένας καμπουριασμένος γέρος, ντυμένος σαν καλόγερος και στηριγμένος πάνω σ' ένα ραβδί, απλώνει το χέρι του στον Εσταυρωμένο και τον κοιτάζει με δέος στην αριστερή γνωία της σύνθετης: είναι άραγε δωρητής;

Στο ίδιο στυλ, αλλά με πιο λαϊκό χαρακτήρα είναι και οι τοιχογραφίες της εκκλησίας του Τίμιου Σταυρού στην Παρεκκλησία.

Αλλού οι ζωγράφοι χρηματοποιούν πολλά δυτικά στοιχεία, αντλούν όμως και από την Παλαιολογεία παράδοση κυρίως στην τεχνοτροπία. Έτσι, ο ζωγράφος της εκκλησίας της Μεταμόρφωσης (Σωτήρα) στο Παλαιοχώρι ζωγραφίζει τις μορφές (πρόσωπα, χέρια κλπ.) χρηματοποιώντας σκούρο προπλασμό, πάνω στον οποίο απλώνει διάχυτο φωτισμό, πολὺ απαλό. Οι προσέξοντες δύκοι διαγράφονται με λεπτές φωτεινές πινελιές πάνω στον αμύρδο φωτισμό. Στα πρόσωπα των ασκητών χρηματοποιεί την τεχνική των εικόνων, με κυριαρχία τον πολύ σκούρο προπλασμό και τις φωτεινές επιφάνειες πολύ περιορισμένες (ζυγωματικά, μέρος του μετώπου) και αποδομένες με έντονες, φωτεινές γραμμές. Έτσι επιτυγχάνει να ζωγραφίσει μορφές με ιδιαιτερή αυτορρεύση και ασκητικό ύφος. Εικονογραφικά όμως δανείζεται θέματα από τη δυτική τέχνη, όπως την Ανάσταση, με το Χριστό να θυμίζει θριαμβευτικά από τον τάφο, κρατώντας ένα λάθρο, ενώ οι ρωμαϊοί στρατιώτες πέφτουν έντρομοι καταγής.

Ένας άλλος ζωγράφος, ίσως λιγό προγενέστερος, ζωγραφίζει την Κάθοδο στον Άδη σύμφωνα με τη βυζαντινή παράδοση και την Ανάσταση σύμφωνα με τη δυτική εικονογραφία (εικ. 12). Είναι ο Συμεών Αξέντης που η υπογραφή του εμφανίζεται στις επιγραφές των τοιχογραφιών της εκκλησίας της Αγίου Σωζόμενου στη Γαλάτα και σ' αυτήν της Παναγίας Θεοτόκου στο ίδιο χωρί, που ζωγραφίστηκαν στα 1520 και στα 1514 αντιτοιχα. Ο Συμεών Αξέντης δεν αντικείται τεχνοτροπία στην Ιταλο-βυζαντινή σχολή αλλά δανείζεται αρκετά στοιχεία από τη δυτική εικονογραφία, όπως την Ανάσταση που αναφέρομε πιο πάνω. Η τεχνοτροπία του Συμεών Αξέντη είναι λαϊκή με ζωηρά χρώματα, αφελείς και σχηματοποιημένες πτυχολογίες, πρόσωπα μάλλον οιδά, αρχιτεκτονική αρκετά περιπλοκή, που επιχειρεί να δώσει εντύπωση τρίτης διάστασης αλλά δεν μοιάζει με την έντενχη

αρχιτεκτονική της Ιταλο-Βυζαντινής σχολής. Η αγάπη του για τη λεπτομέρεια και τα στολίδια φαίνεται στις μορφές των όρθιων αγώνων που φορούν πλούσια κεντημένα ρούχα, με πολύτιμες πετρές και λοιστόλιστες κορώνες. Οι αγές φορούν σκουλαρίκια και διαδημάτα, ή κορώνες. Οι μορφές των δωρητών στην εκκλησία της Θεοτόκου είναι διαφοροποιημένες από τις υπόλοιπες και είναι φανερή η προσπέλαση του ζωγράφου να αποδύεται τα ίδιαιτερα χαρακτριστικά του κόθεν ενός από αυτούς. Στον τομέα των εικόνων παρουσιάζονται παρόμοιες τάσεις, δύον αφορά τα δανεία από τη δυτική τέχνη και μάλιστα σε πio πρωχρημένο στάδιο από τη ζωγραφική των τοιχογραφιών. Στις εικόνες του 16ου αιώνα διέλευσε, εκτός από την Ανάσταση δυτικού τύπου, και το καθαρό δυτικό θέμα της Ανάληψης της Παναγίας, τη βρύση, το βάρος με τα κρίνα και το βιθίο των προσευχών αντί το οδράχτη στον Ευαγγελισμό, που έχει σαν φόντο έναν κήπο, σύμβολο της παρέννιοτάτης της Μαρίας στη δυτική εικονογραφία. Συχνά, η Παναγία φορά κόκκινο φόρεμα και μπλε μαφρίο όπως συνιστάται στη δυτική εικονογραφία, ενώ στην Βυζαντινή παράδοση το φόρεμα είναι μπλε και το μαφρίο κόκκινο. Σ'ένα δύπτυχο του 16ου αιώνα η Παναγία φορά ρούχα πότε με τον έναν και πότε με τον άλλον συνύνθασμα, πράγμα που δείχνει καθαρά την ανάμιξη των δύο τρόπων ζωγραφικής και τη σύγχυση του ζωγράφου που δεν ακολούθει αποκλειστικά μια από τις δύο σχολές.

Σε άλλες εικόνες της «Πιετά», με τη μορφή της καθοτίστη Παναγίας που κρατά στα γόνατά της το σώμα του νεκρού Χριστού. Υπάρχει ακόμα και η απεικόνιση της Αγίας Τριάδας σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα: ο Θεός Πατέρας καθίστας, κρατά στα γόνατά του τον νεκρό Χριστό πάνω στο σταυρό και πάνω από το κεφάλι του φτερούγιται το Αγίο Πνεύμα υπό μορφή περιστεράς, ένα θέμα που εμφανίζεται για πρώτη φορά στα διπτύχων του Αθανασίου του Σαιν Ντενί και που διαδόθηκε κατόπιν σ' όλον τον δυτικό καρδιο.

Από τις τάσεις που παρατηρούμε στη ζωγραφική, κυρίως των εικόνων, μπορούμε να δηλούμε στο συμπέρασμα ότι, από το 15ο αιώνα υπήρχε στην Κύπρο μια αστική ελληνική τάξη που είχε υιοθετήσει πολλά στοιχεία από το δυτικό τρόπο ζωής και που αποτελούσε μεγάλο μέρος της πελατείας των εργαστηρίων εικόνων στις πόλεις. Επινοετρακάτη παρήρε στην Βενετία Κυπριακή παροικία που δεν ξεχνούσε την πατρίδα της.

όπως φαίνεται από την εικόνα που έστειλε ένας Κύπριος από τη Βενετία για την εκκλησία της γενετείρας του, της Βατούλης, με τα πορτραΐτα μελών της οικογένειας του στο κάτω μέρος. Ακόμα και στις αγιοτήκες περιοχές υπήρχαν «Ελληνες πλούσιοι και σημαντικοί, που έχτιζαν και στολίδιαν εκκλησίες – όπως τον Στέφανο και τον Πάυλο (Πάιλο) Ζαχαρία – που ήταν κατά τα φαινόμενα παντρεύειν με ζένες, όπως φαινόταν από τα ονόματά τους (Λουίζα και Μανταλένα) και τα ρούχα που κρατούν στην παράσταση των δωρητών της εκκλησίας της Θεοτόκου στη Γαλάτα. Στην ίδια παράσταση εικονίζεται και το οικόπεδο της οικογένειας Ζαχαρία, πράγμα που δείχνει την υπάρχει αριστοκρατικών ελληνικών οικογενειών στην υπόδουλη Κύπρο. Ιωσής της δυτικοποιημένης γούστα των Ελλήνων αυτών απόντων που πρώθιμαν την ανάπτυξη μιας μικτής ζωγραφικής στην Κύπρο, με στοιχεία δυτικά που γίνονταν πολύ έντονα με την παρόδο των χρόνων. Φυσικά, γεγονός είναι ότι η Κύπρος ήταν Φράγκικο βασίλειο και μετά αποκτία της Βενετίας, χωρίς επαφές με το Βυζάντιο από το 13ο αιώνα, καθώς και το ότι οι Ιταλικές εμπορικές παροικίες έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στη διείσδυση της δυτικής τέχνης, πρώτα τη γοτθική και υπέρτερα τη Αναγεννησιακή, στην Κυπριακή ζωγραφική. Αλλά η προσήγηση της ελληνικής αστικής τάξης με τη δυτική οιλαργαρία και την τέχνη της, έσπαισε τα φράγματα ανάμεσα στη δυτική και την τοπικά τέχνη και συνέτειν στην ανάπτυξη της Ιταλο-Βυζαντινής σχολής. Το φαινόμενο αυτό, ωστόσο, δεν είναι μοναδικό στην Κύπρο. Από τον 15ο αι. η δυτική τέχνη και ειδικότερα η Ιταλική διεισδύει και στη ζωγραφική της περιοχής των Βαλκανίων, στη Μολδαβία, στη Ρωσία. Υπάρχει επίσης στο «Άγιον Όρο», στα Μετέωρα, στην Κρήτη και στην Πελοπόννησο, κυρίως στις περιοχές που κυριαρχούσαν Φράγκοι και Ενετοί. Είναι λάθος όμως να χαρακτηρίσει την Κυπριακή ζωγραφική ως τέχνη επηρεασμένη μόνο από τη γοτθική ή την Αναγεννησιακή ζωγραφική. Η συνεισφορά της Παλαιολόγειας τέχνης δεν είναι ασήμαντη αν και δεν έχει την εξάπλωση που γνώρισε στην Κωνσταντινούπολη, το Μυστρά και στη Στερεά Ελλάδα και στην νησιά. Αν τα μνημεία που θυμίζουν καθαρά την Παλαιολόγεια τέχνη είναι λίγα στην Κύπρο, ωστόσο την συναντούμε συχνά στις εικόνες από το 14ο αιώνα, και μετά και στοιχεία της παράστασης στις πολλές τοιχογραφίες του 15ου και του 16ου αιώνα. Πολλοί

ζωγράφοι αντλούν από την Παλαιολόγεια παράδοση τόσο εικονογραφικά όσο και τεχνοτροπικά στοιχεία και τα συνδυάζουν με στοιχεία της δυτικής τέχνης ή και της παλιότερης θυζαντινής παράδοσης για να διαμορφώσουν στο τέλος ένα δικό τους τρόπο ζωγραφικής που κάνει την Κυπριακή τέχνη τόσο ξεχωριστή. Τα αρχαϊκά στοιχεία είναι πολλά στο 13ο και στο 14ο αιώνα, όταν οι Κύπριοι αντιμετώπισαν με περισσότερη καχοποιία και μίσος τους Φράγκους και την τέχνη τους. Η εκκλησία πρωτοστατούσε στην αντίδραση δικαιολογημένα, φυσικά, εναντίον των Φράγκων, της θρησκείας και της τέχνης τους και έτσι έχουμε, ιδιαίτερα κατά το 13ο αιώνα μια στροφή προς τη βυζαντινή παράδοση των προηγούμενων αιώνων – μια και η κατάληξη της Κύπρου από τους Φράγκους αποκύπει το νησί από κάθε ειδών επαρή με την Κωνσταντινούπολη. Το νέο ρεύμα της Παλαιολόγειας Αναγέννησης δεν θρέπει στην νησί παρά πολύ αργότερα, μαζί με την Ελληνίδα βασιλιάσσα Ελένη Παλαιολογίνα. Αυτή η συντριπτική μορφή τέχνης όρισε να υποχωρεί κατά το 15ο αιώνα, αλλά συνέβαλε στη διαμόρφωση μιας Κυπριακής σχολής που συχνά έπαιρνε στοιχεία αρχαϊκά και τα αναπροσάρμοζε σε νέους εικονογραφικούς τύπους, ανακατεύοντάς τα μάλιστα με δυτικά δανεία και στοιχεία που αντλούσε από την Παλαιολόγεια παράδοση. Ο «Άγιος Μάριος» πάνω στο λιοντάρι είναι ένα χαρακτηριστικό δείγμα αρχαϊκού ανατολικού εικονογραφικού θέματος (το συναντούμε σε ένα γεγενιανό χειρόγραφο του 12ου αιώνα) που υιοθετήθηκε από τους Κύπριους ζωγράφους και που έγινε τόσο δημοφιλές στη νησί από τον 15ο αιώνα που οι Κύπριοι έφεραν να θεωρούν τον «Άγιο Μάριο» δύο τους άγιοι και έκαναν μια ιστορία πρότι τη ζωή εντελώς φανταστική για να εξηγησουν τη μορφή πάνω στο λιοντάρι με ένα αργάκι στην αγκαλιά. Στερημένοι από την καλλιτεχνική καθοδηγήση της Κωνσταντινούπολης, οι Κύπριοι ζωγράφοι στρέφονται σ' όλες τις κατεύθυνσεις για να δρουν εμπνευστούς και αποτέλεσμα είναι η τόσο ξεχωριστή (και άδια βαθίας μελετής) Κυπριακή ζωγραφική από το 13ο μέχρι και το 17ο αιώνα. Ο 18ος και ο 19ος δεν έχουν να προσφέρουν και πάρα πολλά πράγματα, εκτός από λίγες εξαιρέσεις, όπως τα έργα του Κορνάρου: η τούρκικη κατοχή στάθηκε καταστρητική για την εξέλιξη της Κυπριακής ζωγραφικής και τα σημάδια της παρακής και της επανάληψης, χωρίς ζωή, των παλιότε-

ρων προτύπων διαφαίνονται από τα τέλη του 17ου αιώνα.

Βιβλιογραφία

A) ΙΣΤΟΡΙΚΑ

Αρχιμ. ΠΑΡΘΕΝΙΟΥ Ι. ΚΙΡΜΙΤΣΗ, «Η Ορθόδοξη Εκκλησία της Κύπρου επί Φραγκοκρατία», Κυπριακό Σπουδαϊκό, τόμ. MZ (1983), Λευκωσία, 1983.
Εκδ. Sir D. HUNT, Footprints in Cyprus, An Illustrated History, Λονδίνο, 1982/84

B) ΒΥΖΑΝΤΙΝΗ ΤΕΧΝΗ

Πρακτικά του Πρώτου Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία, 14-19 Απριλίου 1969), Τόμος Β', Μεσαιωνικό Τμήμα, Λευκωσία, 1972.

ΣΥΓΤΟΠΟΥΛΟΥ Α., Σχεδιασματική ιστορία της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση, Αθήνα, 1957
ARCHAEOLOGY CYPRIA, Τόμος I, 1985,
Εκδ. Συνδέσμου Κυπρίων Αρχαιολόγων, Λευκωσία, 1985

ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ Α. και Ι., Παναγία Φορβίσσια, Αΐδηνο, Λευκωσία, 1973
ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ Α., Οι Ευλόγευσα Ναοί της Κύπρου (Άνατολον εκ των Αναγνωστικού Τόμου επί της 50ετείρης του περιόδου «ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ ΒΑΡΝΑΒΑΣ») Λευκωσία, 1975

MEGAW, A.H.S., «The Mosaics in the Church of Panagia Kanakari in Cyprus». Atti dell' VIII congresso Internazionale di studi拜占庭 and neocellenici, Rome 1953 και
«Early byzantine monuments in Cyprus». Kyriaki Grammata, No 247-252, 1956
MANGO C. and HAWKINS, E.J.W., The Hermitage of Saint Neophytos and its wall-paintings. Dumbarton Oaks Papers xx, 1966

SCHMIT, «Panagia Angeloktisto», Invenstija Russogo Archeologičeskogo Instituta V Konstantinopole vol. XIV 1909.
PAPAGEORGIOU, A., Icons of Cyprus. Paris-Geneva-Munich, 1969 και «Recently discovered wall-paintings in 10th and 11th century churches of Cyprus». Actes du XVe Congrès International des Etudes Byzantines, Bucarest, 1971.

SACOPOULΟ, M., La Théotokos à la Mandorle de Lythrangomi. Centre National de la Recherche Scientifique, Paris Ve, 1975.
GARIDIS, M., «La peinture Chypriote de la fin du XV^e au début du XVI^e siècle et sa place dans les tendances générales de la peinture orthodoxe après la chute de Constantinople». Πρακτικά του Α' Διεθνούς Κυπρολογικού Συνεδρίου τομ. Β, Λευκωσία, 1972.

ΣΤΥΛΙΑΝΟΥ Α. και Ι., «Η εκκλησία του Αγίου Νικολάου στη Στέγη», Κυπριακά Σπουδαϊκά, τόμος I, 1946 και
«Αι τοιχογραφίαι της εκκλησίας της Παναγίας του Άρακα στα Λαγούδερά». Περιγράμμενα του VIII Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου, τομ. Α', Αθήναι 1954.

The Byzantine Art of Cyprus

E. Flouri - N. Georgiou

Cyprus possesses a treasure of Byzantine art and this is only natural, since it became one of the eastern provinces of the Byzantine Empire as soon as Constantinople was founded, in 334 AD. Having inherited the ancient Greek and Roman art, Cyprus was ready to develop a new form of art, which was, in a way, the continuation of the Hellenistic heritage. The first period of the Byzantine art in Cyprus begins at the end of the fourth and finishes at the seventh century when the devastating Arab raids began. From this period some basilicas with wooden roof, now ruined, are preserved, very few icons and three beautiful apsidal mosaics. Technically, the mosaic of the Panaghia Angeloktisti church is the most important and it belongs to the Hellenistic tradition. It shows Virgin Mary holding the Child and assisted by the Archangels (fig. 1). It reflects the art of Constantinople.

The Arab raids from 649 to 965, when the island was liberated by Nicephorus Phocas, destroyed most objects of art in Cyprus. From this period very little remains, like the basilicas of Panaghia Aphentrika and Hagios Varnavas. By the end of this period the domed churches appear in the island like the church of Hagia Paraskevi in Yeroskipou. The paintings in the rock-cut chapel of Hagia Mavri near Kyrenia, (10 th c.) are considered as very important for this period.

The mid-Byzantine period in Cyprus is rich in churches and wall - paintings, which reflect the metropolitan style and are most valuable since the contemporary paintings of Constantinople have been destroyed. In the church of Hagios Nikolaos tis Steghis near Kakopetria there are some eleventh century wall-paintings depicting scenes from the life of Christ, like the Resurrection of Lazarus (fig. 2). The figures are highly spiritual and are rendered in a hieratic and austere manner, with pale, oblong faces and wide open eyes.

The twelfth century wall-paintings belong to the commenian style emanating from Constantinople, like those of the Crypte of Hagioi Neophyti (fig. 5 and 6) and of Panaghia tou Arakou. The colours are soft and harmonious, the face expressions are calm and majestic, the anatomies of the bodies are correct and the draperies undulate gracefully and vividly around the lithe bodies. This art reflects grace and spirituality with

a mannerism, which also seeks beauty and harmony. The Frankish occupation (1192-1489) severs the island from the artistic centre guiding Byzantine art and the Cypriot artists turn to the already existing forms of art to get inspiration. Thus, we have a kind of conservative art which repeats the twelfth century style and ignores the Palaeologian Renaissance that started in Byzantium during the thirteenth century. Towards the end of the thirteenth century the Byzantine art in Cyprus is influenced by the art of the Crusaders. The short, rectangular bodies and the disproportionately big heads, the linear features and the simplified and linear folds and draperies characterise this form of art and can be seen in the wall-paintings of the Panaghia tou Moutoulla church and in several icons from this period.

The impact of the Western art was at the beginning hardly visible on the Cypriot paintings but its influence increased progressively and ended up with the creation of an Italo-Byzantine school, at the end of the fifteenth - beginning of the sixteenth century. Wall-paintings of this school are those of the Panaghia tou Podithou near Galata, the Panaghia lama-tiki at Arakapas and of the Latin chapel of the monastery of Hagios Ioannis Lampadistis. The iconography in these wall-paintings is Byzantine but the style is influenced very much by the Italian Renaissance with the naturalistic landscapes, the correct perspective, the gothic architectures at the background and the harmonious colours.

The Macedonian school also affected the Cypriot painters, although it arrived a bit late in the island. Still, there are some beautiful icons painted in the Palaeologian style, like the one of the 14th century showing Christ on the throne with two angels and three donors. The broad, calm faces, the robust bodies, the smooth draperies and the translucent, harmonious colours belong to this style that reflects the humanistic tendencies of the court of the Palaeologi. Next to these modern styles and influences one can always detect the archaic features preserved in wall-paintings or icons of Cyprus. The lack of an artistic centre and guide must be held responsible for this mixture of styles where the archaism stands next to the Italian Renaissance elements and where an old, almost forgotten feature of the former Byzantine art was brought back and inserted, under a new form in the Byzantine art of Cypriots.