

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФГБОУ ВО

Саратовский государственный университет имени Н.Г.
Чернышевского

Институт искусств

**Византийское искусство в полихудожественном мире.
Часть 1: Искусство Византии**

Учебное пособие

Мещанова Любовь Николаевна

Саратов, 2017

Мещанова Л.Н.

Византийское искусство в полихудожественном мире. Часть 1: Искусство Византии: Учебное пособие. – Саратов, 2017. – 53с.

Учебное пособие предназначено студентам институтов искусств очной и заочной форм обучения в качестве теоретического и практического руководства при изучении искусства Византии в полихудожественном аспекте: истории, музыки, литературы, изобразительного искусства, мифологии, мировой художественной культуры, культурологии, истории искусств и других гуманитарных дисциплин. Их комплексное изучение объединяет философский, исторический, эстетический и собственно художественный аспекты искусства Византии в целом.

Рецензент:

Профессор, доктор педагогических наук
Рахимбаева Инга Эрленовна,
директор Института искусств СГУ им. Н.Г. Чернышевского

Введение

Искусство – литература, музыка, театр, кино и телевидение, пластические искусства – составляет часть **духовной** культуры.

Пластические искусства делятся на **изобразительные** – создающие произведения, предназначенные для созерцания, и **неизобразительные** – производящие предметы, предназначенные также и для практического использования. К первым относятся **скульптура, живопись, графика**, ко вторым – **архитектура и декоративно-прикладное искусство**.

Пластические искусства тесно связаны с религией и на протяжении тысячелетий отдельно от нее не мыслились. Например, древняя архитектура – это храмы; скульптура – статуи божеств; живопись – иконы и росписи церковных стен; произведения декоративно-прикладного искусства – по преимуществу церковная утварь.

На первый взгляд, соприкосновение искусства с наукой менее очевидно. Но есть особая область, где роль искусства не уменьшается, а скорее возрастает, – это познание внутренней природы человека. Философия, история, психология, например, не в состоянии решить эту проблему, не опираясь на опыт всех искусств, особенно изобразительных.

Живопись

Живопись – изображение на плоскости с помощью красок – связана исключительно со зрительным восприятием.

Живописец может изобразить решительно все: тела живые и неживые, явления природы, события подлинные и воображаемые. Язык живописи условен. Плоскость холста не тождественна пространству, краски палитры не передают в точности окраску реальных предметов, впечатление освещённости, создаваемое средствами живописи, не совпадает с солнечным светом. Самая черная краска, имеющаяся в распоряжении живописца, только в 60 раз темнее самой белой, а ведь цвет имеет десятки тысяч оттенков,

уловимых зрением. Наконец, всё в природе находится в движении, а на картине запечатлено лишь одно мгновение. Поэтому предназначение художника – пересказать языком искусства, пропустив через свои чувства и мировоззрение, то, о чем поведала ему видимая натура.

Живопись разделяется на **монументальную** (стенные росписи) и **станковую** (картины). Монументальная живопись по тематике и стилю согласовывается с пространством, в котором находится. Станковая живопись заключает в себе отдельный мир с собственным пространством.

Исторически монументальная живопись сложилась раньше становой. Правда, античные авторы сообщают, что афинский живописец Аполлодор первым начал писать не на стенах храма, а на оштукатуренных досках, т. е. был первым станковистом. Но древнегреческая живопись до нас не дошла, и судить о ней трудно.

В средневековой Европе царила живопись монументальная – фреска, мозаика, витраж. Из них только **фреска** – настенная роспись по сырой штукатурке – требует непосредственного использования красок. Техника **мозаики** очень сложна – изображение выкладывается из мелких разноцветных кубиков **смальты** (сплав стекла с минеральными красками). **Витраж** – композиция из цветных стекол, скрепленных свинцовым переплетом, - заменяет окна в западноевропейских готических сооружениях и создает в интерьере поразительные свето-цветовые эффекты.

Цвет – одно из выразительных средств живописи. Как известно, цвета оказывают различное воздействие на психику: одни возбуждают, другие успокаивают; есть цвета теплые и холодные, веселые и грустные. В последнем можно убедиться, посмотрев на что-либо сквозь цветное стекло. Например, один и тот же вид местности кажется радостным или унылым в зависимости от цвета стекла.

Символика цвета была разработана еще в древности. Так, в византийских фресках и мозаиках, в русской иконописи небо всегда золотое, ибо именно оно считалось источником божественного света. Красный цвет

символизировал кровь мучеников; синий – созерцательность; зеленый – животворность; белый – чистоту и непорочность и т. д.

Сильнейшее эмоциональное средство живописи – **колорит** – разнообразные сочетания цветов и их оттенков. Количество возможных вариантов безгранично, установить какие-либо законы цветовой гармонии никому не удавалось: все определяют глаз и чувство художника. Средневековые мастера любили чистые, несмешанные, так называемые **локальные** цвета.

Скульптура

Живопись и графика создают изображения на плоскости. Скульптура – объёмные формы из камня, дерева, гипса, металла. Наиболее характерной её разновидностью является **круглая** скульптура, т. е. допускающая круговой обход. Другая разновидность скульптуры – **рельеф**, где выпуклое изображение располагается на плоском фоне и от него не отделяется. Различают низкий рельеф – **барельеф**, на котором объёмное изображение только слегка выступает из фона, и высокий – **горельеф**, где изображение поднимается над фоном более чем на половину своего объема.

Круглая скульптура – это не видимость материальных тел, как живопись, а настоящие материальные тела: медный всадник, фарфоровая балерина и т. д. Примечательно, что во все времена предметом скульптурного воплощения были в основном живые существа – люди и животные, растительный мир. Неодушевленные предметы языку скульптуры поддаются с трудом.

Иллюзия подлинного, “живого” бытия статуй во многом определяла историческую судьбу скульптуры. В древности люди создавали идолов, которые являлись предметами культа. Им приносили жертвы, снабжали пищей, иной раз “наказывали” за неисполнение просьб. Надо заметить, что нарисованные фигуры и лики никогда не отождествлялись с богами: икона

есть символический образ божества, напоминание о божестве, но не само божество. Идол же – божество во плоти.

Произведения скульптуры существуют не в условном, а в реальном пространстве, поэтому так важно их взаимодействие с ним. Площади, парки, фасады зданий и т. п. являются благоприятной средой для скульптуры больших форм – **монументальной** скульптуры.

Станковая скульптура не рассчитана на установку в определенном месте, не зависит от окружения и чаще всего находится в музейных залах. Её разновидность – **мелкая пластика**: статуэтки из фарфора, терракоты и др.

Техника скульптуры бывает двух видов – валяние, лепка.

Архитектура

Архитектура (от греческого “архитектон” - “зодчий”, “строитель”) – искусство проектировать, строить и украшать здания, это не просто возведение сооружений, соответствующих своему назначению, так как архитектор стремится создать завершённый художественный образ через отвлеченные представления: тяжести и легкости, грузности и стройности, стесненности и свободы, строгости и декоративности. “Прочность, польза, красота” – слагаемые истинного произведения архитектуры. Зодчие времен античности, готики, ренессанса представляли себе идеальное здание зримым воплощением совершенных законов мироздания, моделью мира, творец которого – Бог – виделся им “Великим архитектором”.

Художественный язык архитектуры

Каждый вид искусства имеет особые, присущие лишь ему средства и приемы создания художественного образа, свой неповторимый художественный язык. Основа художественного языка в графике – **линия и цвет**, в скульптуре – **объёмная форма**.

Архитектор преобразует природный материал, вносит в него определенную организацию, т. е. создает **архитектурную конструкцию**.

При этом он обязательно учитывает и физические свойства материалов: сопротивление, прочность, а самое главное – вес. Так, тяжелые части здания располагаются внизу, легкие – вверху. Фундамент должен обладать большей прочностью, чем кровля, опоры – быть более массивными, чем перекрытия.

В основе конструкции заложен принцип **тектоники** – гармоничного сочетания различных частей сооружения, что создает впечатление устойчивости, законченности, естественности постройки. Нарушение принципа дает так называемый **атектонический эффект**. Он может использоваться в архитектуре как художественный прием. Например, в готических соборах стены здания заменяются витражами – живописными изображениями, выложенными из цветных стекол, которые вставляли в проемы окон. Сооружения кажутся невесомыми, не имеющими никакой иной опоры, кроме льющегося сквозь стекла света.

Огромное пространство собора, его устремленные к небу своды, игра света в витражах оказывают сильнейшее эмоциональное воздействие. Именно такой образ храма, как будто не подчиняющегося земным законам, наиболее точно соответствовал возвышенному состоянию верующих.

Иногда архитекторы для создания особого художественного эффекта прибегают к помощи **декора**. Обычно это слово понимают как “украшение”. Но “декорум” в переводе с латинского означает “подобающий”. Именно соответствовать конструкции, подчеркивать её устройство должны декоративные детали.

Масштаб – впечатление от величины здания – еще одно выразительное средство архитектуры. Но не следует путать его с **размером**. Римские триумфальные арки, например, не очень велики, но производят грандиозное впечатление.

Форма – внешнее очертание здания – бывает простой, тяготеющей к правильной геометрической фигуре, как в египетской пирамиде, или же сложной, расчлененной на множество деталей. Она может быть **симметричной** или **асимметричной**. Простая, симметричная форма здания

гармонична, легко воспринимается, а сложная, асимметричная, несущая в себе элементы дисгармонии – будит воображение.

Соответствие архитектурных форм друг другу и зданию в целом не менее важно, чем сами формы. Эти соответствия – **пропорции** – важнейший элемент художественного языка архитектуры. Веками архитекторы искали идеальные пропорции. Античные зодчие даже изобрели своеобразную единицу их вычисления – **модуль**. За модуль принимали диаметр колонны или его половину. Высота колонны должна была составлять, к примеру, девять диаметров, а высота её венчающей части – капители – треть диаметра. Основываясь на принципе модуля, греки создали **ордер** – правила определения пропорций и форм. Архитекторы всех эпох стремились к созданию совершенных пропорций: одни считали наилучшим соотношением стороны квадрата и его диагонали, другие “золотое сечение”, т. е. такие пропорции сторон прямоугольника, когда меньшая из них относится к большей, как большая – к их сумме.

Архитектурная форма подчиняется определенному **ритму**, например, гигантский фасад Версаля, протяженность которого превышает полкилометра, имеет преимущественно горизонтальное направление развития.

Горизонтальные линии фасада и чередование отдельных деталей (окон, колонн, элементов скульптурной декорации) создают особый ритм, вызывающий ощущение спокойствия, устойчивости, свободного естественного движения. Вертикальная форма здания выглядит, напротив, более динамичной. Развиваясь вверх, архитектурное сооружение как бы преодолевает силы земного притяжения. Наиболее яркий тому пример – готический собор.

Материал и конструкция, масштаб и форма, пропорции и ритм – все эти выразительные средства присущи не только архитектуре, но и, например, скульптуре.

Однако особенности художественного языка выделяют архитектуру среди других видов искусств. Ведь цель архитектурной конструкции – создание **внутреннего** пространства (помещение, парк, город). И этому пространству архитектор придает выразительные свойства, делая его неотъемлемой частью художественного языка.

Важнейшим инструментом организации внутреннего пространства является **свет**. Располагая определенным образом его источники, выделяя светом одни части пространства и затемняя другие, архитектор добивается нужного эффекта. С древнейших времен зодчие также использовали цвет, чтобы выделить, подчеркнуть наиболее важные детали архитектурной формы. В Древней Греции, например, цвет выбирали в соответствии с принципом тектоники: опорные, несущие части покрывались синей краской, а опирающиеся, несомые – красной.

Конструкции, форма и пространство, пропорции и ритм, свет и цвет образуют единство характерных признаков развития архитектуры – **стиль**. Стиль архитектуры, как и других видов искусств, - это, с одной стороны, внешняя форма, художественный образ, а с другой – отражение представлений определенной эпохи.

Именно в архитектуре наиболее полно и точно выражаются художественные идеалы определенного периода. **Стиль эпохи** – это прежде всего **стиль архитектуры**.

Раздел I. Искусство Византии

Эпоха Древнего мира завершилась крушением в V веке Римской империи. Началась новая эпоха всемирной истории – Средние века.

Характерной чертой духовной жизни средневекового общества было сильнейшее влияние господствующих религиозных учений – христианства, буддизма, ислама. Религия служила реальной силой, сплачивающей народы, объединяющей целые регионы.

Искусство Византии открывает первую и очень важную страницу в истории средневековой культуры Европы и Ближнего Востока.

Начало Византийскому государству было положено императором Константином Великим (306-337 гг.). Существует легенда об основании Константинополя. В безоблачном небе над берегами Босфора парил орел со змеей в когтях. Змея извивалась, пытаясь ужалить врага, но орел камнем упал вниз и раздробил ей голову ударом мощного клюва. Победу царя пернатых встретили радостными криками посланники римского императора Константина, искавшие место для новой столицы. Битву орла со змеей они истолковали как знак свыше. На месте старой греческой колонии Византий был основан город Константина – Константинополь, который 11 мая 330 г. официально провозгласили столицей Римской империи, Новым Римом.

“Новый Рим” (Константинополь) был расположен очень удачно: острый мыс, где был заложен город, с одной стороны омывался водами Мраморного моря, с другой – извилистым заливом Золотой Рог. Залив был удобной естественной гаванью. Здесь был крупнейший порт, пересекались главные торговые пути между странами Востока и Запада. Константинополь был и важнейшим военно-стратегическим пунктом, который обеспечивал Византии господство над проливами.

Расположение Константинополя на перекрестке между Востоком и Западом может служить символом истории Византии – цивилизации, чья история и культура всегда была связана с этими двумя столь различными мирами. Уже к концу IV века Константинополь превратился в крупный

торгово-ремесленный, культурный и религиозный центры. Константинополь для византийцев всегда был олицетворением их империи, ее мощи и красоты.

Константинополь мыслился императором Константином как “второй Рим”. Этот город должен был затмить блеском и величием западную столицу. Для его украшения из разных городов было привезено множество античных статуй, воздвигнуты триумфальные арки и колонны, увенчанные статуями императоров.

В 425 году здесь **был основан университет**, где работали ученые из разных стран. Они собирали древние рукописи, изучали греческих классиков. До VII века существовал **античный народный театр**.

Константинополь действительно был непохожим на другие римские города, основу которых составляла любимая римлянами прямоугольная сетка – неприхотливая схема планировки военных лагерей. Константинополь получил центростремительную структуру. Сердцем города стал гигантский императорский дворец, предусмотрительно помещенный в наименее доступной части полуострова. Он выходил на обширную площадь – Августейон, также как и здание сената; вблизи лежал ипподром – центр общественной жизни города. От дворца начиналась широкая главная улица, обрамленная рядами арок – Меса, в которую как бы втягивался веер боковых улиц. Такая планировка объяснялась природными условиями (треугольной формой полуострова) и одновременно наглядно выявляла исключительную роль императорской власти и самого императора. От врагов город защищали мощные стены, которые начали строить при Константине (по преданию, он своим копьём разметил их местоположение), а закончили в V веке при императоре Феодосии. Они охватили весь полуостров. Перед стеной был вырыт десятиметровой глубины ров, заполненный водой. За рвом поднималась стена высотой в три человеческих роста, за ней – вторая стена с мощными башнями вдвое выше первой. А дальше вздымалась третья стена, казалось построенная сказочными великанами-циклопами: ее толщина

доходила до 6-7 метров, а башни достигали высоты современного 12-тиэтажного дома. Фундаменты уходили в землю так глубоко, что подкопать их было практически невозможно. Подобная стена шла и по берегу моря, что делало столицу неприступной с воды.

Главным въездом служили Золотые Ворота – огромный массив каменной кладки; все три их проема много превосходили рост человека. Золотые ворота мыслились не как простые ворота, а как подобие триумфальной арки – памятника славы и побед Константинополя.

В 395 году Римская империя разделилась на Западную и Восточную. Судьбы этих государств сложились по-разному. Вторжение варварских племен привело в V веке к крушению Западной Римской империи, тогда как Восточная сохранилась и именовалась «государством ромеев». Ее подданные продолжали считать себя римлянами. В результате долгого развития здесь сложилась могущественная феодальная империя – Византия, просуществовавшая более тысячи лет и рухнувшая в 1453 г. под натиском турок.

За свою тысячелетнюю историю Византия неоднократно переживала периоды упадка и подъема. Изменялась и ее культура, сохраняя тем не менее на протяжении многих столетий основные черты: торжественную праздничность и высокую духовность.

На заре средневековья Византия оставалась единственной хранительницей эллинистических культурных традиций. Здесь уцелели античные принципы градостроительства, хозяйственного уклада. От Римской империи была унаследована и форма централизованного государства. Переход к средневековому искусству также совершался на основе непрерывной связи с великой культурой античности. Духовное наследие Византии до сих пор поражает своим разнообразием и богатством. В средние века Византия была наставницей славянского мира: южные и восточные славяне ей обязаны появлением письменности, у Византии перенимали они политические и богословские идеи, моральные нормы, у византийских

мастеров учились строить храмы и писать иконы. Плодами византийской культуры пользовалась и Западная Европа.

Художественную жизнь Византии определяло христианство. Зародившееся в I веке в Палестине, сначала гонимое, а в IV веке признанное императором Константином как официальная религия, оно стремительно распространилась по всей территории Римской державы, вытесняя прежние культы.

Основание нового Рима знаменовало новый этап в истории человечества. Угасал старый языческий Рим, где происходил упадок экономики и политической жизни. Жестокий кризис не мог не поколебать традиционную систему взглядов и представлений, принадлежавших людям уходящей эпохи. Они все еще продолжали поклоняться языческим богам Юпитеру и Венере, находили интеллектуальное высшее наслаждение в совершенной логике классической философии, считали человеческое тело самым прекрасным творением природы. Однако уже таяли надежды на реальную помощь богов, менее логичной и предсказуемой становилась жизнь, явственнее обнаруживалась хрупкость человеческого существования. Земной мир не мог предложить надежной опоры - ее оставалось искать на небесах.

Наиболее остро ощущали общее неблагополучие самые бедные и бесправные. Первоначально именно они становились сторонниками новой религии - Христианства.

Важный принцип нового учения - равенство всех перед Богом. Богач и нищий, знатный человек и раб оказывались "Братьями во Христе", что противоречило главным устоям римского общества. Отречение от прежних богов во имя Христа ставило христиан вне закона, ведь поклонение языческим богам, особенно поклонение императору как земному богу, было обязательным для всех граждан и подданных Римской империи. Христианство объявили вреднейшей ересью, сторонников которой подвергали пыткам и казням.

Первые христиане, вынужденные таиться, собирались в укромных местах. Особенно подходили для молитвенных собраний катакомбы - лабиринты пещер, созданных для погребения усопших. Христиане Рима и Неаполя, Керчи и Сиракуз, Милоса и Александрии построили целые подземные города, где коридоры с погребениями располагались в несколько этажей друг над другом. Они замуровывали тела отошедших в мир иной в нишах по сторонам коридоров или клали в саркофаги, стоявшие в небольших комнатах. В этих комнатах христиане и собирались для богослужения.

Прообразом раннехристианских погребальных сооружений послужили иудейские усыпальницы, поскольку в такой пещере-усыпальнице был погребен Христос.

Христиане часто посещали катакомбы, которые были для них и церковью и мавзолеем (постройкой над могилой мученика), и кладбищем. Стены катакомб белили и украшали живописью. Слабые лучи, проходившие через люминии – отверстия в потолке, и неровный свет горящих факелов вырывали из полутьмы отдельные фигуры, орнаменты... В катакомбной живописи христиане использовали художественный язык и сюжеты античности. В некоторых мотивах нет ничего христианского: это вазы, цветы, плоды, птицы, звери, амурсы... Однако, возможно, часто встречающиеся фигуры языческих божеств Амура и Психеи приобрели новый символический смысл. Например, образ Психеи мог истолковываться как изображение христианской души, а чудесный песнопевец Орфей, которому внимали даже животные, стал обозначать Христа.

К античной мифологии первые христиане обратились, желая скрыть свое вероисповедание от посторонних глаз. Но, кроме того, их волновала сама возможность изображать священные лица и сюжеты. Прижизненные портреты персонажей христианского пантеона (святых, Иисуса Христа и его учеников - апостолов) встречались крайне редко, и вряд ли кто-нибудь мог похвастаться, что видел истинное портретное изображение Богородицы или

Христа. Верующие неизбежно по - разному представляли себе облик тех, к кому возносили свои молитвы. Поэтому их стали изображать иносказательно, символически, чтобы вообще не возникал вопрос о достоверности изображения. Так в катакомбах появились фигуры юноши-пастуха – доброго Пастыря. Ведь Христос, согласно Евангелию от Иоанна, сказал: “Я есмь пастырь добрый, пастырь добрый полагает жизнь свою за овец”. Пальмовая ветвь – атрибут императорских триумфов – означала райское блаженство; голубка с оливковой ветвью стала символом души, якорь остался олицетворением надежды, но уже совершенно новой надежды – на спасение в вечной жизни.

Еще более важным был вопрос о назначении изображений. Римляне создавали изваяния своих богов, чтобы поклоняться им; они считали, что бог может вселиться в собственную статую. Христиане уничтожали такие статуи, называя их идолами, поскольку считали, что бога нельзя представить человекоподобным. Он находился на небе, незримо пребывая повсюду: Христос обещал своим ученикам, что, если двое или трое соберутся во имя Его, Он будет среди них. Изображение Бога должно было только напоминать об оригинале, но не замещать Его. Таким напоминанием для ранних христиан были, например, изображение Богородицы с Младенцем Христом в Катакомбах Присциллы в Риме (III век) или сцены евангельских чудес. Сами молящиеся представляли в росписях в виде фигур с воздетыми к небу руками. Их называли **Орантами** (от греч. “оранс” – “молящийся”).

Образ Иисуса Христа – мудрого проповедника, Сына Божьего, рожденного земной женщиной, посланного в мир, чтобы наставить людей на путь истинный, принявшего страдания и смерть для искупления грехов человека, но чудесным образом воскресшего и вознесшегося на небо, - стал **главным** в Христианской художественной культуре.

На смену античному искусству, прославлявшему человека в его земной красоте, пришло искусство, стремящееся возвысить людей над бренным миром. Византийские художники, хотя и представляли Христа в

человеческом облике, подчеркивали в Нём уже не физическое совершенство, а нравственную силу, победу духа над телом.

На протяжении IV-VI веков в византийском искусстве шел сложный процесс создания христианской **иконографии**. При этом – в одних произведениях явно прослеживались традиции античности, в других (монастыри Сирии и Палестины) – ощущалось влияние восточного искусства. Велись долгие и жесткие споры, как следует изображать Иисуса Христа, Богородицу, святых, ангелов, мучеников, принявших смерть за Христианскую веру.

Однако приверженцы нового учения о воплощении Христа не могли отказаться от изображения человеческой фигуры. Необходимо было найти такой способ изображения, который стал бы окончательной победой духа над плотью. И тогда христианство обратилось к надгробному портрету, который существовал в то время и в скульптурной и в живописной форме. Много таких живописных портретов было обнаружено в египетском оазисе Эль-Фаюм, за что они и получили свое название фаюмских. Они изображают умерших и потому представляют свои модели как бы находящимися по ту сторону земной жизни. Их лица лишены выражения, взгляд огромных глаз, устремленный мимо зрителя, видит что-то недоступное живым. Плоскость и схематизм форм подчеркивают отрешенность персонажей, которые словно уже истлевают под внешней оболочкой. Эти принципы вполне могли быть использованы и развиты в христианском искусстве.

Конечно, искусство не могло расцвести в период гонений, которые стали особенно жестокими при римском императоре Диоклетиане. В начале IV в. появился эдикт (императорский указ), запрещавший исповедание христианства под угрозой пыток и смерти.

Искусство Византии V-VIII веков

Распространение Христианства повлекло за собой широкое строительство храмов.

Знаменательно, что раннее христианство вообще начинало с негативного отношения к культу, с призыва к упрощению культа. Напротив, победившее христианство создало пышные формы богослужения, напоминавшие театральные зрелища. Богослужение шло в специальных помещениях храма, функции которых принципиально отличались от назначения античных храмов. Греко-римские храмы были жилищем статуи бога и доступ внутрь святилища был открыт лишь жрецам. Верующие не выступали участниками религиозных церемоний, но наблюдали их извне. Христианство, распахнув двери храма, сделало верующих соучастниками богослужения. Поэтому в греческом храме основную художественную нагрузку нес **экстерьер** (зритель воспринимал храм преимущественно снаружи). Византийская церковь, особенно ранняя, наоборот была лишена бросающихся в глаза наружных украшений, зато ее внутреннее пространство украшалось мозаикой и фресками, колонадами и арками. Здесь горели сотни свечей, все было великолепно: храм, одежда священника, гимны Христу и Богородице.

Таким образом, **античный храм**, посвященный какому-либо из божеств, считался его обителью; в нем проходили празднества и жертвоприношения, в середине храма всегда находилась статуя божества. Назначение **христианской церкви** другое: она отделяет людей от мира суеты и повседневности, приобщая их к идеальному миру божественно прекрасных небесных сфер

Новый тип церковного здания рождался постепенно. Первые культовые постройки предназначались для увековечивания памяти героев-мучеников, пострадавших за веру в период гонений, или для совершения обряда крещения. Они (здания) имели в плане круг или квадрат и унаследовали многие черты античной архитектуры: уравновешенность,

компактность. Круглый план здания гармонировал с формой находящейся внутри купели. В качестве примера можно рекомендовать Ротонду-Мавзолей короля остготов Теодориха. Этот вождь варваров завоевал Италию в 493 г. и сделал Равенну своей столицей. Мавзолей построен в V веке. Прямоугольный – с формой гробницы, хранящей мощи (останки) христианского мученика.

Символика Византийского искусства. Исходным принципом христианского культа был символизм, благодаря которому реальные предметы наделялись сверхъестественным смыслом. Все элементы культа становились символами, аллегориями, обнаруживали иное внутреннее, тайное значение. Самый храм оказывался символом космоса, и вся его архитектура предназначалась к тому, чтобы воплощать в зримых образах христианскую идею связи земного и небесного. Храм заключал в себе все пространство: небо-купол, рай- алтарная апсида, ад – западные части здания, где первоначально стояли во время богослужения те, кто не принял еще крещения и только стремился стать христианином. Здесь, в западной части храма, помещалось и изображение Страшного Суда.

Храм также заключал в себе и все время: изображения истории Христа рассматривались не как напоминание о прошлом, но именно как воспроизведение его, как его повторение.

По мере усиления роли церкви, и развития обряда богослужения перед зодчими встала задача создания более вместительного храма, рассчитанного на большое количество молящихся. Таким типом церковной постройки стала **базилика** – вытянутое с запада на восток прямоугольное здание, разделенное колоннами на 3 или 5 продольных частей – **нефов**. Средний неф – самый просторный и высокий – открывал путь к алтарю, священному месту, расположенному в полукруглой нише – **апсиде**. Снаружи апсида завершала восточную часть храма полукруглым или граненым выступом. В западной части был расположен вход. Ближе к восточному концу храм пересекало поперечное помещение – **трансепт**, выступающий с обеих

сторон здания, так что оно приобретало в плане здания форму креста, главного символа христианства. Мягкий рассеянный свет проникал в храм из окон в верхней части центрального нефа. Торжественный ритм колонн направлял взоры к алтарю.

Базилика



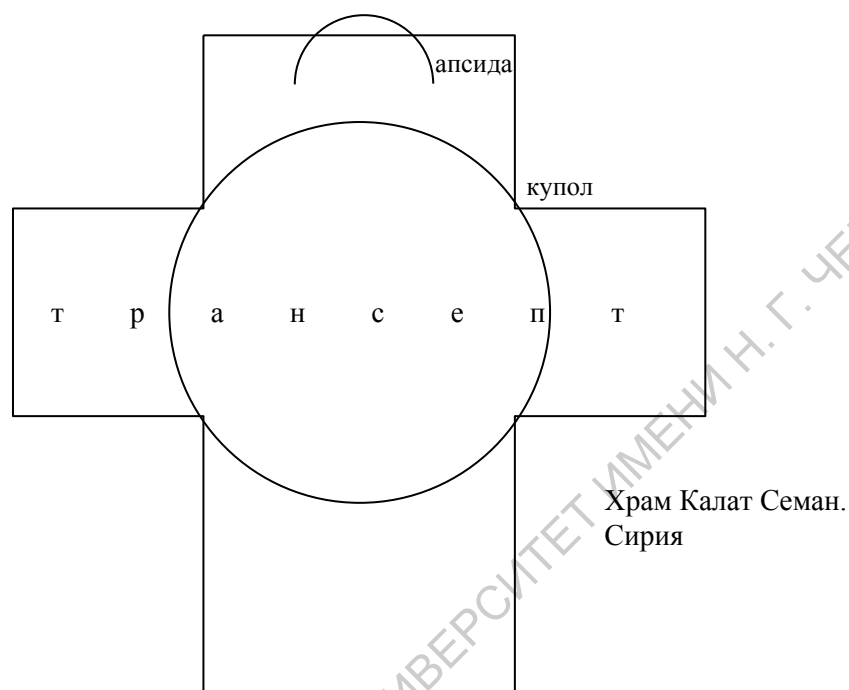
Ранние столичные базилики почти не сохранились. Здания сооружались из плоского кирпича, который назывался **плинфа**. Большое развитие получила **мозаика**.

Главной заботой зодчих и художников стало декоративное внутреннее убранство храма. Подчеркнутая простота, строгость наружного оформления и пышность внутреннего интерьера символически отождествлялись с образом христианина – аскетически строгого, но душевно неизмеримо богатого. И храмы Византии уже в раннее время поражали богатым внутренним убранством, цветовой игрой драгоценных пород камня, тонкостью резьбы, разнообразием изобразительных форм.

Еще один тип храмовой постройки – это центрические здания – **храмы-мавзолеи**. Цилиндрическая форма: массивная ротонда (круглое или полукруглое здание, обычно с куполом). Внутреннее убранство – богатая мозаика (неземной, райский мир). Сохранили свое значение и центрические

храмы – мавзолеи. Строгость их цилиндрических форм резко контрастировала с красотой внутреннего убранства.

Получили развитие **крестово-купольные** храмы, которые легли в основу церковных построек, в основном, на Ближнем Востоке.



В архитектуре Малой Азии делались попытки соединить базилику и купол. Особенно в Сирии, где введение купола было связано с особенностями восточно-христианского богослужения, где церемония разворачивалась в центре храма, отмеченного возвышением – символическим тронем Бога. Воздвигнутый в V веке в честь сирийского подвижника массивный каменный храм Симсона Столпника включал в себя уже не одну, а четыре трехнефные базилики, сгруппированные крестообразно вокруг центральной части, перекрытой куполом. Сложная задача перекрытия куполом прямоугольного в плане помещения выдвинула новые конструктивные решения. Массивные столбы, перекрытые арками, служили ему опорой, а угловые конусообразные ниши – **тронпы** – сглаживали пространство между столбами и куполом.

Период правления императора Юстиниана I (527-565 гг)

В V – VII вв Византия достигла размеров и величия былой Римской империи. Расцвет византийского искусства этой поры связан с политическим и экономическим подъемом, который переживало государство. Выдающийся политик, блестяще образованный человек, жестокий и властный правитель, Юстиниан добился небывалого могущества своей империи, значительно расширил ее границы. На западе к Византии были присоединены Италия, юго-восток Испании, острова Сицилия, Сардиния, Корсика, северная Африка. Византия продолжала господствовать и на Черном море, где ей принадлежали Босфор, Таманский полуостров, Херсонес. На ограниченной территории Византийской империи создавались многочисленные укрепления, воздвигались церкви и дворцы, украшенные резьбой, мозаикой, драгоценными камнями. Главным художественным центром империи стал **Константинополь**, с его смешанным греческим, восточным и варварским населением, с его ученостью и богословскими спорами.

Здесь были возведены грандиозные постройки, прославляющие власть императора, силу, могущество империи. При Юстиниане был перестроен “Большой дворец”, сооружена колоссальная цистерна – хранилище воды на случай осады города, опирающаяся на множество мраморных колонн и перекрытая сводами. Впоследствии это сказочное количество колонн послужило поводом для ее наименования “1000 и 1 колонна”. Город украсился термами (банями), арками, бассейнами. Городской ансамбль, сложившийся еще в 1-ой половине V века, приобрел блеск и величие подлинной “столицы мира”. Дворцовый комплекс занимал огромное пространство – более 600 тысяч квадратных метров. Его аркады и террасы уступами спускались в сторону Мраморного моря. Императорский Двор отличался необыкновенной пышностью. Жизнь императора, считавшегося наместником Бога на земле, была подчинена торжественному церемониалу: только император носил корону, пурпурные одежды и пурпурные сапоги,

подписывался пурпурными чернилами. В дни торжеств облачался в тяжелые одежды, расшитыми драгоценными камнями. Во время приемов он восседал на высоком золотом троне; по бокам стояли придворные; подданные падали ниц. Роскошные изделия из золота, серебра, слоновой кости дополняли праздничный быт двора. Частью церемониала являлись и столичные церковные службы, напоминающие церковные службы. На строительство храмов тратились огромные средства. Церковные здания своей мощью, великолепием внутреннего убранства превосходили роскошь дворца.

Церковь Сан – Витале была построена в Равенне в VI веке. В плане церковь Сан-Витале представляет восьмигранник с граненым выступом алтаря. Плоскость ее фасадов нарушают только мощные контрфорсы – выступы, укрепляющие стены. Основу конструкции составляет восемь высоких опор, несущих купол.

На алтарной стене показаны две процессии, приносящие дары храму. Одну из них возглавляет император Юстиниан, другую – его супруга Феодора. Бедный иллирийский крестьянин, вознесшийся в начале IV в. благодаря удаче и решительности к высотам императорского сана и явивший в редком сочетании властолюбие и аскетизм, великодушие и коварство, женился на дочери циркового зрителя, танцовщице и куртизанке. Ее, смелую и умную, своекорыстную и мстительную, энергичную и прекрасную, по праву считают самой знаменитой женщиной византийской истории. Подробности биографии императорской четы служили любимой темой пересудов константинопольской черни, в то время как мудрые государственные установления Юстиниана и незаурядный ум Феодоры стали предметом внимания историков. Однако, ни намек на личные качества изображенных нельзя усмотреть в отрешенном выражении большеглазых лиц, в застылых позах венценосцев. Мантии скрывают очертания фигур, превращая их в плоские, наложенные на стену силуэты. Все плотское сиюминутное, недостаточно пристойное для храма словно осталось за его пределами: Юстиниан и Феодора являются зрителям как

идеальные образы идеальных правителей, осиянные отблеском Божественной славы.

Юстиниан предоставил византийской церкви новые экономические и юридические льготы, даровал ей земли и имущество. По его словам, «источником всех богатств церквей является щедрость императора». Поэтому в равенской мозаике императорская чета представлена как дарители (донаторы) – оба супруга держат в руках золотые чаши.

До нашего времени дошли имена великих зодчих Византии: Анфимия из Траля и Исидора из Милета – **архитекторов Собора Святой Софии** (Святой Премудрости) в Константинополе. Строительство этого “**чуда света**” началось в 532 году. К огромному комплексу дворцовых построек примыкала церковь Святой Софии, возведенная при Константине, но она сгорела во время народного восстания. Юстиниан задумал создать на ее месте грандиозный храм, который воплощал бы могущество империи и торжество Христианской религии. И действительно, воздвигнутый всего за 5 лет храм Святой Софии поражал величием и размерами: длина храма – 77 метров, высота купола – 55 метров, диаметр купола – 31,5 метр.

В основу строительства был положен принцип объединения базилики и купольного перекрытия.

Внешне – храм из крупного кирпича, строг, величествен и массивен. Внутри – огромное пространство. Исидор и Амфимий были не только прекрасными зодчими, но и выдающимися учеными своего времени. Исидор собрал сохранившиеся работы Архимеда и составил комментарии к сочинению Герона Александрийского о конструкции сводов; Амфимий написал трактат о зажигательных зеркалах. Основная сложность которую им пришлось преодолеть при строительстве храма Святой Софии, заключалась в грандиозных размерах постройки, заказанной императором Юстинианом. Возвести сооружение почти стометровой длины да еще перекрыть его куполом было почти неразрешимой задачей: ведь чем больше тяжелый кирпичный купол, тем больше сила его распора, стремящаяся как бы

раздвинуть, развалить несущие купол стены. В отличие от римских зодчих византийцы не имели под рукой сырья для производства бетона – вулканического песка-пуццоланы, который позволял создавать монолитные купола, практически не дающие распора. Чтобы погасить нежелательный эффект, можно было увеличить толщину стен, но в слишком толстой стене невозможно было бы проделать окна.

Шедевром архитектурной мысли Анфимия и Исидора стала гигантская полусфера главного купола Софии Константинопольской. Вошедшим в храм казалось, что его огромный купол не имеет реальной опоры, а подвешен на золотой цепи, спущенной с неба. Этот эффект объяснялся тем, что мощные устои скрыты от глаз: они зрительно включены в состав нижней и верхней аркады центрального нефа и выглядят просто мраморными стенками, завершающими ряды колонн. Кроме того окна, находящиеся в основании купола, зрительно отрезают его от нижней части храма. Залитая потоками солнечного света гигантская полусфера, словно парящая в воздухе, заставила писателя VI века Прокопия Кесарийского сказать: «Всякий... сразу понимает, что не человеческим могуществом или искусством, но Божьим соизволением завершено такое дело».

Купол опирается на четыре столба, но ощущения, что он давит на опоры – нет. Дело в том, что между столбами переброшены плавные дуги арок, на верхние точки которых лишь слегка опирается основание купола, а между арками по углам тяжесть сводов принимают на себя **паруса** (расширяющиеся кверху изогнутые своды, облегчающие давление купола и напоминающие надутые паруса). Сам купол кажется парящим в воздухе, т. к. тонкую оболочку его у основания пререзают 40 округленных сверху окон, образующих световое кольцо.

Главный собор империи не мог остаться без внутреннего украшения – сверкающих мозаик. Но, очевидно, в основном они имели декоративный характер, а в куполе «парил» мозаичный гигантский крест. Почему не захотел Юстиниан поместить в своем храме евангельские сцены, шествия

мучеников, наконец, портреты – свой и Феодоры? Может быть, это объяснялось сомнением в допустимости изображать человеческое тело? Ведь античные традиции еще сохраняли свою силу, и икона Богоматери с Младенцем, где тела объемны почти до осязаемости и чувственно-красивы, в VI в. скорее напоминала бы портрет какой-нибудь знатной красавицы.

Византийские произведения пластики также выполнены в традиции античности. Серебряные блюда IV – VII вв. с изображениями пляшущих легендарных персонажей Древней Греции – Силена и Менады, Аякса и Одиссея, пастуха с козами и собакой, резвящихся дельфинов и даже языческих богов – настолько напоминают памятники классической древности, что дать верную датировку можно только по византийскому клейму на серебре. Эти вещи получили в науке название *византийский антик* (от слова «античность»).

В Византии была очень развита **мозаика** – ее применяли для украшения подкупольного пространства, стен, арок, алтарной части храма. Здесь были необходимы яркие, звучные цвета, сильные контрасты, контуры, видимые с далекого расстояния. Для усиления яркости своих композиций византийские мастера стали использовать не натуральные камни, а **смальту** (сплав стекла с минеральными красителями). Сложная техника мозаики требовала большого искусства. Изображение выкладывали мелкими разноцветными кубиками различных оттенков и глубины тона на прямых и вогнутых поверхностях стен. Мозаика лучше всего смотрелась с дальнего расстояния, поэтому ею украшали только верхнюю часть стены, а нижнюю облицовывали цветным мрамором. Византийские мастера умели добиваться удивительного эффекта, точно рассчитывая угол падения света и покрывая поверхность каждого кубика смальты тонкой стеклянной пленкой. Изображения переливались и вспыхивали, отражая свет. Наибольшую силу изображению придавало сочетание насыщенных цветов разной яркости и густоты с золотым фоном. **Золото** – символ праздничности и великолепия, самый яркий из всех цветов, окружал фигуры немеркнущим сиянием.

Золотой фон символизировал сияющее небо – беспредельность. Наиболее яркое представление о характере ранневизантийских мозаик V-VI вв. дают памятники **Равенны** – города, расположенного на севере Италии, на побережье Адриатического моря.

К VI веку в Византии сложились художественные приемы **иконописи**. Иконой – от греческого “изображение”, “образ” – называется любое изображение на христианскую тему. Особенно выразительны в иконах глаза – символ вечной духовной жизни. Икона ведет свое происхождение от погребальных портретов Египта, приближаясь к ним и по технике изображения: святые изображались в фас, чаще по пояс, погрудно. В пристальном взгляде, как бы устремленном в вечность, передавалась особая потусторонняя сила. Но икона играла иную роль, чем погребальный портрет: священный образ олицетворял связь между молящимися и Богом. Византийская икона постепенно отходила от портретности, выявляя в лице святого идеальную духовную красоту, т. е. византийские иконописцы пытались решить проблему отдаленности **священного образа от всего материального**.

В то время иконы писались в основном восковыми расплавленными красками в технике *энкаустики* (от греч. «энкайо» - «выжигаю»), создававшей блестящую, жирную, реально осязаемую поверхность.

Период иконоборчества 726 – 842 гг

Одним из главных выражений этой борьбы стали ожесточенные споры о правомерности священных изображений. Партия иконоборцев, влиятельная при константинопольском дворе, восстала против возможности изображать Христа и святых в человеческом облике, усматривая в этом пережиток идолопоклонства. Иконоборческое движение имело глубокие корни. Еще в IV веке велись дискуссии о том, был ли Христос Богом или земным пророком. Бог есть дух, **утверждали сторонники иконоборчества**, а дух необозрим и не поддается изображению.

Среди последователей Христа было много жителей Востока, чьи традиции вообще недопускали изображения человека. “Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху и что на земле внизу...” – гласила одна из библейских заповедей. Даже независимо от этого сомнительной представлялась возможность изображать Бога, необходимость существования икон и почитания их. Противники иконописания доказывали, что Бог неизобразим, поскольку безмерно превосходит слабые возможности человеческого восприятия. Если же художник пишет Бога-сына (Иисуса Христа) в человеческом облике, то он как бы разделяет надвое Его Богочеловеческую сущность, ограничиваясь чисто человеческим телесным изображением. Между тем подобное разделение считалось злейшей ересью (т.е. нарушением важнейших принципов вероисповедания).

Иконопочитатели полагали, что между Богом и иконой, его изображающей, есть тайная связь. Созерцая икону, человек приобщается к этой связи, почитание иконы приближает его к Богу.

В 716 году императором Византии стал Лев III, прозванный Исавром. Неизвестно, действительно ли он происходил из малообразованного и воинственного народа исавров, обитавшего на берегу Средиземного моря в Византийской провинции Исаврия. Очевидно в этот период жизни у него появилось предубеждение к иконам, сказавшееся позже, когда Лев, прекрасный полководец, сумевший защитить страну от арабов уверенно почувствовал себя на троне византийских василевсов. По просьбе духовенства Малой Азии Лев III в 730 г. издал эдикт (указ), запрещающий почитать иконы.

Все огромное население Византии раскололось на два лагеря. В Византии и ее провинциях были запрещены не только иконы, но и любые изображения Бога. Считалось, что искусство должно создавать лишь знаки, иносказательно намекающие на присутствие Христа: крест (напоминающий тот, на котором распят Спаситель), виноградная лоза, намекавшая на вино,

красное, как кровь Христова и т. д. **Иконоборцы** жгли иконы, выкалывали глаза изображенным святым, замазывали мозаики в церквях и т. д.

История иконоборчества изобилует драматическими событиями. Когда иконоборцы попытались публично уничтожить в Константинополе чтимую икону Христа, они были растерзаны толпой; в ответ начались казни иконопочитателей. Императору пришлось низложить патриарха Германа, не согласного с эдиктом; византийский флот, вставший на сторону иконопочитателей, двинулся на собственную столицу, чтобы низложить императора, но корабли были уничтожены “греческим огнем” (особой зажигательной смесью). Иконоборчество утвердилось во всей империи, за исключением отдельных монастырей, обитатели которых продолжали хранить и писать иконы и иллюстрированные рукописи.

Конфликт между иконоборцами и иконопочитателями приобрел настолько серьезный характер, что светские и церковные власти вынуждены были пойти на примирение. Афинянка Ирина (жена внука Льва III) была воспитана в любви к священным образам. Оставшись вдовой и став правительницей государства, она в 787 г. созвала новый, VII Вселенский церковный собор.

На Вселенском церковном соборе удалось достичь **соглашения**: утвердить иконопочитание, так как изображения Бога и святых являются отражением идеального образа, который художник может воплотить средствами искусства, но при этом он должен подчиняться строгим правилам, установленным церковью. В постановлениях собора напоминалось, что первый образ Христа, согласно традиции, чудесно отпечатался на плате, поднесенном им к лицу. Этот нерукотворный образ, по легенде исцелил от проказы царя города Эдессы Авгаря, т.е. доказал свою чудотворную силу. Значит сам Христос заповедал создавать священные образы, поклоняться им.

Для дальнейшего развития византийской живописи очень важным стало утверждение, что через внешний облик запечатленного на иконе,

можно передать духовную сущность. Поэтому икона Христа изображала не только Его телесную природу, но единство природы Божественной и человеческой. Перед живописцами встала задача найти художественные средства, с помощью которых можно было бы воплотить священную сверхреальность. Наконец, в 843 г. иконопочитание было окончательно восстановлено.

Мощный центр сопротивления иконоборчеству сложился в Дамаске – арабском городе, где на службе у арабского халифа (правителя) находился знатный и образованный христианин Иоанн-Мансур, в последствии получивший прозвище Дамаскин. Возражая иконоборцам, он разработал теорию священного образа. По его мнению, можно изображать невидимое и бестелесное, но в символическом или аллегорическом виде. Тем более можно и даже нужно изображать то, что существовало в земной жизни – сцены из Евангелия, из жизни святых, Богоматерь и Христа в том виде, какой они имели на земле. Нельзя писать на иконах только Бога-отца, поскольку никто из смертных не видел его в человеческом облике. Изображения необходимы: они заменяют книги неграмотным, напоминают о священных событиях, вызывают желание подражать их героям, возвышают человеческий ум к духовному созерцанию, украшают храмы.

Иконам надо поклоняться, но поклонение относится не к самой иконе, ее дереву и краскам, не к искусству художника, но к первообразу, т.е. оригиналу иконы. При этом Иоанн Дамаскин решительно заявил, что икона – не картина, а священный предмет. Она содержит в себе Божественную благодать, данную ей ради изображенного на ней святого, и поэтому икона способна, не будучи идолом, творить чудеса. Такое чудо по житию (церковному жизнеописанию) Иоанна Дамаскина, произошло и с ним самим. Халиф Дамаска, заподозрив Иоанна в пособничестве Византии, приказал отсечь ему кисть правой руки. Иоанн, непрестанно молившийся Богоматери, приложил отрубленную кисть на место, и на утро она приросла; напоминанием о казни остался только тонкий красный шрам у запястья. В

честь этого исцеления Иоанн заказал художнику икону Богоматери, к которой в знак благодарности прикрепил серебряное изображение исцеленной руки. Икона получила название “Богоматерь троеручница”.

Иконографический канон. Упорядоченность системы росписей соответствовала высокой степени регламентации церковной жизни, достигнутой в послеиконоборческой Византии. Все догматы (установления) и обряды Греко-Восточной Церкви полностью сформировались и были признаны боговдохновенными и неизменяемыми. Отсвет вечности лег и на церковное искусство, которое придерживалось определенных схем основных композиций – иконографического канона.

В основе иконографического канона лежало представление об истинности изображаемого. Если евангельские события были в действительности, их следовало изображать точно так, как они и происходили. Но книги Нового завета (главный источник иконописцев) крайне скупы на описание обстановки той или иной сцены; обычно евангелисты дают лишь перечень действий персонажей, опуская характеристики внешности, одежды, места действия. Поэтому наряду с каноническими текстами образовывались и единообразные канонические схемы изображения различных священных сюжетов, ставшие опорой для иконописца. Иконография предписывала, как передавать внешность различных святых. Например, Святого Иоанна Златоуста полагалось писать русым и короткобородым, а Святой Василий Великий – творец литургии – представлял темноволосым мужем с длинной, заостренной бородой. Благодаря этому фигуры святых были легко узнаваемы даже на большом расстоянии, когда не было видно сопровождающих надписей.

Канон, безусловно, ограничивал свободу художника: он не мог построить композицию и даже выбрать краски по своему усмотрению. Покрывало Богоматери – мафорий – полагалось писать вишневым (реже лиловым или синим), а одеяние синим; у Христа наоборот, синим был гиматий (плащ), а вишневым – хитон (рубаша). Однако жесткие рамки,

которые предписывала иконография, заставляли мастеров совершенствоваться внутри этих рамок: изменять оттенки цвета, детали композиций, ритмическое решение сцен. Поэтому канонические требования вошли в систему художественных средств византийского искусства, благодаря которым оно достигло такой отточенности и совершенства.

Цвета Византийской иконописи. В отношении цвета иконописец довольствовался основной идеей: отказывался от полутонов, цветовых переходов, отражений одного цвета в другом. Плоскости закрашивались локально: красный плащ писался исключительно киноварью (так называлась краска, включавшая все оттенки красного цвета), желтая горка – желтой охрой. При этом основные цвета имели символическое значение изложенное в трактате VI в. «О небесной иерархии». В нем сообщалось, что «белый цвет изображает светлость, красный – пламенность, желтый – златовидность, зеленый – юность и бодрость; словом в каждом виде символических образов ты найдешь таинственное изъяснение». Белый и красный цвета занимали исключительное положение по сравнению с другими, поскольку белый означал также чистоту Христа и сияние Его Божественной славы, а красный был знаком его императорского сана, цветом багряницы, в которую облекли Христа при поругании, и крови мучеников и Христа.

Общие принципы Византийского искусства. Византийские иконописцы обнаружили, что уплощение фигур, сведение их к простым по очертаниям силуэтам делает персонажи бестелесными, подобными ангелам. Разумеется, тогда пришлось отказаться и от многопланового пейзажного и архитектурного фона, который превращался в своеобразные знаки архитектурного ландшафта или пейзажа либо же вообще уступал место чистой однотонной плоскости. Покрытие этой плоскости золотом повлекло за собой новый и весьма уместный эффект. Мерцающая позолота создала впечатление не материальности, погруженности фигур в некое мистическое

пространство, напоминавшее о сиянии небес горнего мира. Поскольку золото в христианской символике означало Божественный свет, его присутствие в священном изображении не требовало объяснений. Разлитое по всей живописной поверхности золотое сияние исключало какой бы то ни было другой источник света – на иконах не изображали ни солнца, ни факелов, ни свеч. Точнее их могли изображать, но от них не исходило свечение, они не влияли на освещение других предметов, представленных на иконе. Поэтому даже та минимальная объемность фигур, которую допускала новая живопись, не могла выявляться светотенью. Возникла особая техника последовательного наложения друг на друга высветляющих слоев краски, когда самой светлой оказывалась самая выпуклая точка поверхности не зависимо от места ее расположения. Так, например, в лице наиболее светлыми красками изображали кончик носа, виски, надбровные дуги, скулы. Кстати и сами краски стали другими: на смену навязчиво-материальной энкаустике пришла темпера. Минеральные пигменты, растертые на яичном желтке, ровным слоем ложились на загрунтованную доску. Сама доска при этом словно полностью исчезала: для зрителя существовал лишь ускользающий тонкий слой живописного пространства, в котором не столько изображались, сколько являлись священные персонажи. Произошли изменения и в отношениях этих персонажей друг с другом и со зрителем. Зрителя сменил молящийся, который не созерцал произведение живописи, а предстоял перед своим Небесным Заступником. Изображение было направлено на человека, стоящего перед иконой, что повлияло на смену перспективных систем. Античная перспектива – разновидность линейной или прямой, когда линии сходятся как бы позади полотна, в художественном пространстве, которое создавалось иллюзией «глубины» изображенного. Византийские художники пользовались обратным приемом: линии сходились не за плоскостью иконы, а перед ней – в глазу у зрителя, в его реальном мире. Изображение представлялось словно опрокинутым, нацеленным на смотрящего, зритель включался в систему живописного

произведения, а не заглядывал в него, как случайный прохожий в чужое окно. Помимо «эффекта включения» обратная перспектива способствовала и уплощению трехмерных предметов – они будто распластывались по поверхности расписанной стены или иконной доски. Формы становились стилизованными, освобожденными от всего лишнего. Художник писал не сам предмет, а как бы идею предмета, при этом мастер всегда жертвовал видимостью ради существа изображаемого. У пятиглавого храма, например, все пять куполов выстраивались в одну линию, хотя в реальности две главы оказались бы заслоненными. Точно также у стола обязательно должно быть четыре ножки, несмотря на то, что при фронтальном положении задние ножки полностью скрылись бы за передними. Изображенное на иконе открывается человеку во всей своей полноте – таким, каким оно доступно Божественному оку. Свои особенности имеет и передача времени в иконе. Святой предстоящий молящемуся, вообще находится вне времени, в ином времени. Но сюжеты его земной жизни, конечно, разворачиваются и во времени, и в пространстве: в житийных иконах показано рождение будущего святого, его крещение, обучение, иногда путешествия, иногда страдания, чудеса, погребение и перенесение мощей... Формой объединения временного и вечного стала житийная икона с клемами – небольшими картинками, образующими раму вокруг крупной фигуры святого. Однако даже «земные» пространство и время в иконе достаточно условны: в сцене казни, например, может быть изображен палач, который поднял меч над склонившим голову мучеником, и рядом – отрубленная и лежащая на земле голова. Вскоре после восстановления иконопочитания сложилась такая же стройная система росписи храма. Купол отводился для изображения Христа Пантократа, или Вседержителя – Владыки мира. В апсиде – выступе алтарной части храма – чаще всего находилось изображение Богородицы Оранты, представленной в позе моления в воздетыми руками. Поднятые руки воспринимались как жест покровительства и защиты, как обращение к Богу за милостью для людей. Ниже Богородицы стояли библейские

патриархи и пророки, апостолы и мученики; их изображали также на столбах и стенах. Большая часть стен и сводов была занята евангельскими сценами. Смысл такого грандиозного ансамбля заключался в том, чтобы показать единство Церкви небесной, воплощенной в образе Христа, с Церковью земной в лице Богородицы и со всеми членами церковной общины через образы святых и мучеников – земных людей, удостоенных рая.

Искусство Византии IX – XII веков

Наиболее известные и значительные династии правления в это время:

- Македонская (867 - 1057)
- Комнинов (1081 - 1185).

Именами этих двух династий и принято называть два больших периода – время расцвета зрелого средневекового византийского искусства.

Македонский Ренессанс (867 - 1057)

Важнейшее отличие константинопольского искусства от большинства провинциальных школ заключалось в том, что, обращаясь к собственным истокам, провинции быстро утрачивали достигнутый уровень, их художественный язык становился более примитивным, а Константинополь наоборот, возрождал традиции неувядающей античности. Неоднократно столичные мастера оглядывались в прошлое, и каждый раз за этим следовал небывалый расцвет искусства, называемый историками очередным ренессансом. Однако в отличие от итальянского Ренессанса основа византийского искусства оставалась средневековой, поэтому всплески возврата к античности носят местные названия (их принято писать в кавычках). Таким всплеском в X-XI вв. стал так называемый «македонский ренессанс».

Вряд ли в искусстве был сведущ македонский крестьянин Василий. За необыкновенную физическую силу и умение укрощать лошадей его приблизил к себе, а потом сделал своим соправителем император Михаил III. Михаилу это не принесло счастья. Заговорщики зарезали его в собственной спальне, чтобы освободить трон для Василия. Новому императору удалось не только закрепиться на троне, но и основать македонскую династию, правившую Византией в течение почти двухсот лет (867-1056).

Еще недавно кончилось иконоборчество, прервавшее развитие художественной традиции. В центре империи более ста лет создавались только светские или орнаментальные произведения. Сюжетная живопись при иконоборцах существовала, но развивалась буквально в подполье – в пещерных монастырях Каппадокии. Она и выглядит уродливым, хотя по своему выразительным растением, выросшим без воздуха и света. Неуклюжие большеголовые коренастые фигуры, крепко стоящие на коротких ногах, представляли совсем другое искусство, чем то, к которому привыкли столичные аристократы.

После восстановления иконопочитания именно такая живопись могла бы заполнить образовавшуюся нишу и долгие годы проходить к совершенству. В действительности одна из первых мозаик, воссоздания в Софии Константинопольской – Богоматерь с Младенцем Христом и двумя ангелами – исполнена не позабытой прелести античного искусства. Патриарх Фотий писал о ней: «Так живо написаны красками уста Ее, они сжаты и умолкли, как от неизречаемой тайны, однако нет в них и неподвижного молчания. Видимо, искусство живописца вдохновлено было свыше: так верно подражает оно природе». Надпись над мозаикой гласила: «Изображения, которые обманщики здесь низвергли, благочестивые правители восстановили». Вероятно, это восстановление былого великолепия было понято и как возврат к былому стилю. В послеиконаборческий период неиссякаемый источник античности оживил начавшее увядать древо византийской живописи.

В то время в Константинополе изготавливали копии с рукописей античной поры. Одна из них, иллюстрирующая библейскую историю полководца Иисуса Навина, даже имеет форму свитка, а не книги кодекса, хотя свитки вышли из употребления.

«Македонское возрождение» проявилось и в прикладном искусстве. В императорских мастерских изготавливали ларцы для драгоценностей и благовоний, украшенные пластинами слоновой кости. В основе сюжета украшений греческие мифы.

В XI веке создан цикл церковных праздников:

□ Благовещение (весть, провозглашенная Деве Марии архангелом Гавриилом о рождении Сына Божьего)

□ Рождество Христово

□ Сретение (принесение младенца Христа в Храм)

□ Крещение

□ Распятие

□ Вознесение

В это время было широко развито искусство книжной миниатюры (см. ниже).

В архитектуре в это время был создан один из наиболее изысканных образцов крестово-купольного храма, получивший название храма “на четырех колоннах”. Его примером может служить северная церковь константинопольского монастыря. Величественность Софии сменилась в ней миниатюрностью. Миниатюрность форм монастырского храма отражает не только аристократическую любовь византийцев к ювелирным предметам. Сама Византийская империя в этот период сжалась под ударами воинственных соседей, из огромной державы превратившись в государство средних размеров. Строительство больших храмов уже требовало чрезмерного напряжения сил. Однако став рядовой по величине, Византия отнюдь не стала заурядной: наоборот, отпадение провинций, всегда

склонных к архаичным формам, способствовало кристаллизации величайшего искусства.

Конечно, в македонский период речь не шла о настоящем возрождении античности: духовное искусство христианства должно было утверждать свои идеалы. Разновременные мозаики Софии Константинопольской (с конца IX до сер XII в) наглядно показывают процесс изживания античной чувственности. По сравнению с мозаикой Богоматери в апсиде, другая мозаика, над входом в храм, кажется более плоскостной и грубоватой. Она изображает императора Льва VI (886-912), преклонившего колени перед восседающим на престоле Иисусом Христом.

В македонский период повышен интерес мастеров к орнаменту. Искусство становится все более символичным, символ окончательно восторжествовал над реальностью.

Эпоха Комнинов

(1057-1185)

Первый император из этой династии – выходец из Малой Азии, талантливый полководец Исаак Комнин. И хотя в результате политических интриг ему пришлось отказаться от власти и постричься в монахи, но в Византии утвердилась династия Комнинов.

Во время правления **Династии Комнинов** (XI – XII вв.) – в византийском искусстве утверждается классический возвышенный стиль: внимание обращается на тончайшую разработку духовной стороны образа.

Иконы пишут по-прежнему на досках, но уже не **восковыми красками**, а **яичной темперой** (краска, растертая на яичном желтке) по поверхности, загрунтованной мелом – **левкасу**.

Образы стали гармоничней и человечней, в них появилась эмоциональность.

Существовали определенные правила написания иконы, они помогали художникам найти точные пропорции, гармонию сочетания цветов, ритм линий. Композиция строилась вокруг центральной фигуры или нескольких фигур, больших по размеру и помещенных на золотом или светлом фоне. К лучшим образцам константинопольской школы принадлежит икона Владимирской Богоматери (первая половина XII века). Её привезли из Константинополя в Киев, а затем перенесли в Успенский Собор во Владимире. Чудотворной икона была объявлена после того, как двигавшееся на Москву войско Тимура повернуло внезапно назад в тот день, когда икону привезли в этот город. Композиция иконы, впоследствии повторенная в разных вариантах, получила также наименование “Умиление”.

Книжная миниатюра. Разнообразие школ и стилистических направлений ярко проявилось в книжной миниатюре IX – XII вв. Книжная миниатюра развивалась в нескольких направлениях:

- Псалтырь – канонический сборник молитвенных песнопений – псалмов
- Книжные миниатюры
- Евангелия

В оформлении книги преобладает ювелирно-виртуозная манера исполнения мелких рисунков, вплетающихся в текст. Особое значение приобрел цвет – желтоватый тон пергамента, коричневые чернила и золото в узорах.

Искусство Византии (XIII – XV вв.)

В 1204 году крестоносцы захватили Константинополь. 16 мая в соборе Святой Софии короновался первый император Романии (так отныне стали называть Византийскую империю) фландрский граф Балдуин. Крестоносцы превратили богатый и цветущий город в опустевший и разоренный: осквернили царские могилы, разграбили церкви, вывезли ценнейшие памятники искусства. Византийская империя на 50 лет прекратила свое существование.

Константинопольские мастера бежали из столицы или стали выполнять заказы новых хозяев – например, создавать скульптурные надгробия для франкских рыцарей. На обломках империи возникли три независимых греческих царства: Никейское, Эпирское и Трапезундское, которые хранили традиции византийской культуры. По-прежнему продолжали украшать портретами императора никейские рукописи. За неимением дорогой смальты для мозаики мастера расписали церкви Трапезунда пестрыми фресками; продолжали строиться храмы Эпира (область в северной Греции) – очень простые, немного странные, без купола в центре планового креста. Никейская империя упорно набирала силу: ее владения кольцом подходили к Константинополю. В ночь на 25 июля 1261 г., когда основное войско латинян находилось в походе, жители столицы провели в город небольшой никейский отряд. Отобрать Константинополь рыцари уже не смогли. Три недели спустя император Никеи Михаил Палеолог триумфально вошел в древнюю столицу через Золотые ворота и основал свою династию, давшую название последнему высочайшему взлету византийского искусства – **«Палеологовскому ренессансу»**.

Воссозданная Византийская империя и по территории, и по богатству далеко уступала прежней. Константинополь был полуразрушен; кони греческого скульптора Лисиппа (IV в. до н.э.), служившие украшением константинопольского ипподрома со времен Константина Великого, стояли теперь в Венеции на площади Святого Марка; драгоценные изделия византийских ювелиров перешли в католические соборы; лучшие произведения императорских книгописных мастерских попали в латинские библиотеки. «Прививка» Византийской культуры полученная Западной Европой, благотворно сказалась в дальнейшем развитии ее искусства – особенно искусства Италии и южных областей Франции. Но и Византия не осталась лежать в руинах: осознав победу над грозным врагом, она восстановила свою государственность, утвердила свою «правую веру», что вызвало духовный подъем в византийском обществе, по масштабам не

сравнимый со скромным экономическим подъемом. Гордые византийцы еще раз вспомнили о своих истоках, и дух эллинизма снова соединился с духом учения Христа.

Большой императорский дворец в Константинополе пришел в запустение; двор обосновался во Влахернском дворце, стоявшем на самой высокой точке города, у залива Золотой рог. Для летних императорских трапез в нем соорудили обширное трехэтажное помещение, известное ныне под турецким названием Текфур-Сарай. Аркада нижнего этажа манила под свои проходные своды; трапезный зал на третьем этаже был открыт северным ветрам. Щеголеватой нарядностью отличался дворцовый фасад, сложенный из чередующихся полос обожженного кирпича и гладко отесанного золотистого камня. Кирпич и камень чередовались в плоских декоративных аркадах, оформляющих нижние этажи: обрамления окон были свиты из ярких жгутов – соломенного и красного. Кое-где из кусочков тех же материалов выложены разнообразные узоры, напоминающие то пчелиные соты, то ромбическую решетку, то пеструю ткань.

Оскудели богатства Византии, не было средств строить новые большие церкви, поэтому храмы в Палеологовскую эпоху строились миниатюрными, как часовни или перестраивались из старых. В основе конструкции была пока еще крестово-купольная церковь, но центральное крестообразное пространство отделено стенками, как бы вырезано из интерьера; столь же обособлена южная часть, представляющая собой самостоятельный храм. Некогда единое пространство храма распалось по многим причинам: изменилось мироощущение жителя империи, потому что уменьшилась Византия, меньше стали и ее храмы. Сказалось и подсознательное стремление отгородиться от враждебного внешнего мира, замкнуться внутри святых стен. Однако самой главной причиной превращения византийских храмов в капеллы-молельни, вероятно, стало новое ощущение контакта с Богом – более глубокого и личного, требующего не коллективного предстояния, а индивидуальной молитвы. Монах Григорий Палама в XIV в.

разработал учение о единении человека с Богом. Он считал, что человек ведущий праведную жизнь, может удостоиться Божественного озарения, а затем и слияния с Богом. Такой Божественный свет, согласно Евангелию, озарил учеников Иисуса Христа на горе Фавор; он был необычным, “творным” (т.е. сотворенным) светом, а сиянием Божественной природы Христа. Последователь Паламы, Николай Кавасила, писал: “Есть некое непосредственное ощущение Бога, когда луч от Него невидимо касается самой души”. Потому каждый истинно верующий должен стремиться достичь такого озарения, т.е. соединиться с Богом не путем общей молитвы, но через углубленное размышление и безмолвную молитву. Последователей нового учения называли “исихастами” (от греч. “исихия” – “молчание”).

Мозаики также стали миниатюрнее – теперь они находились на более близком расстоянии от зрителя. Художники получили возможность ввести в свои композиции множество деталей, подробно развернуть интересующие их сцены. В церкви монастыря Хора (Кахрие Джами) они даже воспользовались так называемыми апокрифическими, или тайными, Евангелиями, не принятыми официальной церковью, но содержащими много дополнительных сведений о жизни Девы Марии и Христа. Это понадобилось для того, чтобы приблизить евангельскую историю к человеку, вызвать у него умиление, сочувствие, сострадание. Пришедший в храм должен был не просто просить святых о своих нуждах, но радоваться вместе с Иоакимом и Анной, родителями Марии, ласкающими свое долгожданное дитя, разделять тревогу Святого Семейства во время бегства в Египет, горевать вместе с апостолами у смертного одра Богоматери.

На этом пути легко было впасть в бытовизм, приземленность: зритель увидел бы в Богоматери простую женщину, в Иосифе – старика, почему-то увенчанных нимбами. Однако, художники ни на миг не забывали, что под их руками оживают события, перевернувшие всю историю человечества, и их герои – не обычные люди, а святые, отмеченные Божественной благодатью. Чтобы подчеркнуть это, они нарушали реальные пропорции тел: фигуры

стали вытянутыми, с небольшими головами, длинными стройными ногами, маленькими кистями рук. Неудивительно, что персонажи не опираются на землю всей ступней: они настолько легки, что им достаточно прикоснуться к почве кончиками пальцев или вообще свободно витать в золотом пространстве подобно бесплотным ангелам. Легкость и хрупкость придала им, согласно художественному замыслу, особую духовность, отстраненность от всего земного. Но одновременно здесь отразилось и то представление об одиночестве человека, о непрочности бытия, о котором писал Феодор Метохит – заказчик этих мозаик.

Можно говорить и о повышенной эмоциональности такой живописи. В позах и жестах персонажей запечатлена не бесстрастная отрешенность от всего земного, а чувства, близкие и понятные человеку. Окрылен радостью Иоаким, несущий на руках бережно закутанную в плащ маленькую дочку, которой будет суждено стать Матерью Царя Небесного. Смущена и испугана Мария, которой у колодца явился Божественный вестник.

В церкви монастыря Хора, в южной пристройке, есть и фрески – живопись водяными красками, нанесенная по влажной штукатурке. Когда известь высыхала, проникшие в ее глубину краски прочно сцеплялись с поверхностью и долговечностью немногим уступали мозаике. Конечно, фреска не была столь эффектной, не создавала впечатление драгоценного блеска, который так любили в великой империи. Поэтому ее использование – также свидетельство материального оскудения Византии. Фрески церкви более суровы, чем мозаики, что объясняется их главной темой – изображением Страшного суда. В пристройке были устроены ниши для саркофагов. Понятно, что выбор сюжетов росписи усыпальницы диктовался размышлениями о загробной судьбе погребенных. Византийцы усомнились в прочности и ценности земного благополучия, и это заставило их уповать на справедливость Бога и жизнь вечную. Спокойно, с достоинством идут на Суд умершие; спокойно их встречают апостолы и Христос, готовый воздать каждому по заслугам.

Иконописная манера XIV века приобрела большую свободу. Художники особое внимание уделяли свету, исходящему от священных образов.

Блестящий расцвет искусства эпохи Палеологов длился около полутора столетий. Ученые спорят о том, смог бы «палеологовский ренессанс» перерасти в настоящее Возрождение, подобное итальянскому, или эпоха Средневековья в Византии еще не собиралась уступать своих позиций Новому времени. Однако воинственные турки-османы не дали истории длительного срока, чтобы разрешить этот вопрос...

В XV веке Византии был нанесен последний сокрушительный удар – в 1453 году турки захватили Константинополь и уничтожили византийское государство.

Султан Мехмет II вел умную и коварную политику, изолируя Византию от возможных союзников. Две турецкие крепости встали по обе стороны Босфора, заблокировав Константинополь с моря. Под знамена султана собралось двухсот тысячное войско, вооруженное лучшей в мире артиллерией. Турецкое войско осадило столицу империи в 1453 г. Мехмету II пришлось два месяца провести под стенами великого города, ибо византийцы, по словам очевидца, «мужественно и благородно делали то, что выше сил человеческих». И в самом падении еще раз проявила Византия свое величие, свою эллинскую гордость. Турки разграбили Константинополь, перебили и увели в плен его жителей. Мехмет II въехал на белом коне в храм Святой Софии. Византийское искусство, называемое учеными уже поствизантийским, т.е. послевизантийским, сохранялось с тех пор не в Константинополе, а в монастырях Афона и на острове Крит. Однако жизнь византийского искусства оказалась длительнее, чем жизнь византийской империи. Многие греки перебрались в Италию и на Русь, где обогатили местную культуру своими традициями. Даже сами завоеватели вдохновились достижениями побежденного народа, хотя и принадлежали к иной вере – исламу. Они использовали древние византийские храмы как

мечети, а множество построенных самими турками константинопольских мечетей подражает великому и непревзойденному храму Святой Софии. Вокруг этого собора выросли четыре башни-минарета, с высоты которых мусульман созывали на молитву. Турки, захватившие Константинополь, переименовали его в Стамбул; само это слово (“Истампол”) происходит от греческого “полис” – “город”.

Декоративно-прикладное искусство играло в жизни Византии важную роль. Богатство узоров, изощренность форм, тонкое чувство природных свойств материала – отличительные особенности византийских мастеров. Они освоили технику изготовления предметов из **перегородчатой эмали**, которая в XI – XII вв. достигла высокого уровня: тонкие золотые нити (контуры узорчатого рисунка) напаивались на золотую пластину или поверхность любого золотого предмета, а в образовавшиеся ячейки крошечной ложечкой наливалась цветная эмаль (непрозрачная стекловидная масса). Отполированные после обжига, эти золотые нити в сочетании с яркими красками эмалей производили удивительное впечатление. Ценностью Византии считались шелковые ткани и византийская парча, замечательные изделия из серебра – чаши, блюда, кубки, кувшины, предметы церковного обихода. Высокая одухотворенность Палеологовской эпохи сказалась и в прикладном искусстве, где получило особое развитие художественное шитье. Оно существовало в Византии и раньше, но занимало подчиненное место по сравнению с ювелирным искусством. Когда иссякло золото в императорской казне и кошельках знатных вельмож, мастерам перестали заказывать ценные вещи, и они разучились делать красивые эмали, мозаичные иконы, ажурные украшения. К тому же византийцы начали утрачивать вкус к вызывающей роскоши: ведь многие бережно хранимые реликвии перешли в руки крестоносных рыцарей, уплыли в другие страны... Прежняя роскошь была уже невозможна. Своеобразным воспоминанием о золотых предметах стало золотое шитье.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Этапы развития Византийского государства

1 этап – 330 г. – император Константин Великий основал столицу Византийского государства Константинополь на месте греческого поселения Византий.

2 этап – V – VIII вв. интересен как период иконоборчества, возникновения церковных канонов. В архитектуре три типа зданий – базилики, цилиндрические, крестово-купольные храмы.

Император Юстиниан укрепил и расширил границы империи, умножил славу и богатство Византии.

3 этап – IX – XII вв. По именам династий (Македонская, Комнинов). Расцвет государства – расцвет художественной культуры.

4 этап – XIII – XV вв. Захват Константинополя крестоносцами. Несколько государств: Никейская и Трапезундская империи, Эпирское царство. Освободил Константинополь император Михаил III Палеолог – украшение столицы, расцвет искусства в античных традициях.

Конец Византийскому государству положили турки (1453г.), захватившие Константинополь и уничтожившие Византийское государство.

В искусстве:

1. Византия являлась хранительницей античных традиций. Особенности византийского искусства: светскость наряду с церковным созданием произведений искусства, интерес к античности, связь с искусством других стран.

2. Вместе с тем церковь Византии служила светской власти, т. е. поддерживала императора. И в такой обстановке искусство находилось под строгим контролем правившей власти и церкви.

3. Византия была многонациональным государством. История ее полна войн, катастроф, восстаний, распрей, поэтому искусство, проникнутое

возвышенными идеями, обращавшееся ко всем классам населения играло большую роль в объединении общества.

4. Церковное зодчество активно развивалось, т. к. храм был основным типом общественного здания и выполнял важнейшую идейно-воспитательную роль. Церкви по архитектуре делятся на 3 типа.

5. В архитектуре разрабатывались сложные интерьеры. Развитие скульптуры было заторможено, т. к. православная церковь считала статую идолом, и скульптура Византии была представлена рельефом (в основном из слоновой кости) и он объединялся с декоративно-прикладным искусством. Живопись развивалась по трем основным направлениям: церковная мозаика и фреска, иконопись, книжная миниатюра.

Специфика Средневекового искусства

Средневековая эпоха охватывает более чем 1000-летний период господства феодализма, сменившего греко-римскую рабовладельческую цивилизацию. С рождения средневекового общества в историю вошли новые территории и народы.

Средневековый культурный тип сложился на основе синтеза античного наследия, христианства и духовного развития германских племен. Главную же роль в становлении и развитии средневековой культуры сыграло **Христианство.**

Термин “Средние века” ввели в употребление итальянские гуманисты эпохи Возрождения (15 в.). Средневековьем они называли эпоху, отделяющую их, Новое Время, от классической древности.

Средневековая культура обладала рядом отличительных особенностей:

1. Символизм и аллегория (иносказательность).
2. Тяга к обобщенности, универсализму.
3. Анонимность большинства произведений искусств.

Важнейшей чертой Средневековья являлся ее **теоцентризм**, господство религиозного мировоззрения, в основе которого лежала христианская теология. Христианское мироощущение резко отличалось от античного:

1. Прежде всего христианство отвергало античную художественную культуру (так в прекрасных греческих и римских статуях оно видело языческие символы, которые подлежали уничтожению).

2. Христианство не отрицало некоторые духовные ценности античности – центр мироздания человек, но – человек это “раб божий”, который испытывает вечный страх перед загробным миром.

3. Христианство выработало собственную концепцию времени, создав учение о начале (сотворении) и конце мира, в то время как античная языческая философия исходила из признания вечности мира.

4. На смену античному преклонению перед человеческими силами и разумом в средние века пришло учение о греховности человека и Страшном Суде. Страх перед неотвратимым наказанием порождал в средневековом обществе особую психологическую атмосферу. Теоцентризм средневековой культуры принуждал к постоянным раздумьям над тщетностью жизни и неотвратимостью жизни.

5. Средневековое мироощущение было основано на представлении о дуализме (двойственности) мира, который согласно теологическим взглядам, делился на видимый, осязаемый и воспринимаемый человеческими чувствами земной мир и мир небесный, идеальный, потусторонний, существующий в нашем воображении. При этом главным считался высший, небесный, “горный мир”, а земное существование рассматривалось лишь как отражение бытия небесного мира. Из учения о дуализме мира исходила символика средневекового искусства: в расчет брались лишь символы, т.е. скрытый смысл реальных предметов и явлений.

6. Подобно тому, как мир делится на две части, так и в человеке, с точки зрения христианства, присутствуют два начала – тело и душа.

Разумеется, душа первенствует над телом, называемым “темницей души”. Поэтому в средние века усмирение плоти считалось высшей добродетелью, а идеалом человека были монахи и аскеты, добровольно отказавшиеся от мирских благ.

Господство религиозного мировоззрения в средние века предопределило **особенности средневекового искусства:**

1. Практически все его творения служили религиозному культу, воспроизводя образы не реального, а потустороннего мира, пользуясь языком символов и аллегорий.

2. Средневековое искусство почти не выражало радость земного бытия, а располагало к созерцанию, глубокому размышлению и молитве.

3. Его не интересовало детальное, конкретное изображение пространства или человека: ведь подлинно реальным, истинным представлялся лишь “горний”, высший мир, а конкретикой “дольного” (земного) мира можно было пренебречь. Поэтому искусство средних веков передавало только типичное, общее, а не индивидуальное и неповторимое.

4. Господствующая роль церкви в средние века, привела к тому, что наиболее распространенным и популярным жанром средневековой литературы (особенно в раннее Средневековье) были *жития Святых*, самым распространенным жанром живописи – *икона*, а излюбленными образами скульптуры – *персонажи Священного Писания*.

5. Влияние религии и христианской церкви было особенно сильным в первые века Средневековья. Но по мере усиления светских тенденций в культуре из под контроля церкви постепенно вышли светские жанры литературы, театр, городская культура, развивающееся научное знание.

Что же оставила Византия в наследие человечеству? Безусловно, главное ее достижение в области искусства – создание целостного комплекса храмового действия. Византийские Отцы Церкви разработали символику иконописания и строительства Храма, а зодчие – его формы. Художники

наполнили церкви мозаиками, иконами, фресками, ювелиры – богослужебными предметами и сосудами, ткачи - драгоценными тканями, вышивальщицы – вышивками. Все это жило в ходе Богослужения. Пристально смотрел на молящихся Христос из главного купола. Каждый предмет имел свой священный смысл, понятный только в этой восточнохристианской среде. Хор пел акафист (хвалебное песнопение) в честь Богоматери, где она называлась небесной лестницей и Купиной Неопалимой, и в росписях церкви представала лестница, по которой сходили и поднимались ангелы, а рядом горел, не сгорая куст ясенца – купины.

Тысячелетняя судьба самой Византийской империи (IV – XV вв) и большинства связанных с ней стран оказалась печальна. Однако, в годы расцвета в Византийском регионе успел сложиться особый мир, который принято называть в научной литературе византийским кругом (Болгария, Сербия, Армения, Грузия и Русь). В этом названии можно видеть не просто определение некоей общности. Круг понимался византийскими мыслителями как совершенная божественная форма, идеал гармонии, символ единства всего мироздания. Круг бесконечен и потому являлся символом вечности. И действительно, великие достижения византийской культуры навечно вошли в историю всего человечества.

Литература

1. Аксенова М.Д. Энциклопедия для детей. Т.7. Искусство. Ч.1.-М.: «Аванта +», 2000.
2. Алпатов М.В. Искусство. Книга для чтения. – М.: «Просвещение», 1969.
3. Античность и Византия: Сб. статей под ред. Л.А. Фрейберг. – М., 1975.
4. Банк А.В. Византийское искусство. – М.-Л., 1966.
5. Бартнев И.А., Батажкова В.Н. Очерки истории архитектурных стилей: Учебное пособие. – И.: Изобразительное искусство, 1983.
6. Введенский Б.А. Большая советская энциклопедия. Т.8. – М.: Государственное научное издательство, 1951.
7. Верман К. История искусства всех времен и народов. – М.: ООО «Аст», 2001.
8. Воронов Н.В. «Монументальное искусство вчера и сегодня», № 6 – М.: «Знание» 1988.
9. Гнедич П.П. Всемирная история искусств. – М.: Современник, 1998.
10. Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. – М.: Искусство, 1985.
11. Ильина Т.В. История искусств. Западноевропейское искусство. – М.: «Высшая школа». – 2002.
12. История Византии /Под ред. С.Д. Сказкина, З.В. Удальцовой. – М., 1967.
13. Леканов В.Ж. «Юный художник» № 1.-1997.
14. Лазарев В.Н. История Византийской живописи. – М., 1986.
15. Литаврин Г.Г. Византийское общество и государство в 10-11 веках. – М., 1977.
16. Лихачева В.Д. Искусство Византии IV-XV вв. – Ленинград: Искусство, 1986.

17. Любимов Л. Искусство Древней Руси.-М.: Просвещение, 1974.
18. Маркова А.Н. Культурология. История мировой культуры – М.: Юнити, 2000.
19. Наследова Р.А. Внутреннее развитие византийского города в 9-12 веках. С-Пб., 1997.
20. Нессельштраус Ц.Г. История искусств зарубежных стран, Средние века, Возрождение. – М.: «Изобразительное искусство», 1982.
21. Очерки истории искусства/Под ред. Н.Е, Григоровича и Г.Г. Поспелова. – М.,1987.
22. Померанцева Н. Мозаика виллы Романе дель Казале. «Искусство» Прил. к газ. «Первое сентября» - 2000.
23. Поспелов Г.Г. Очерки истории искусства. - М.: Советский художник, 1987.
24. Райс Д.Т. Искусство Византии. – М.,1998.
25. Смирнова В.В. Мировая художественная культура. – М.: «Фирма МХК», 2001.
26. Сюзюмов М.Я. Роль городов – эмпориев в истории Византии. – М.,1958.
27. Тяжелов В. Малая история искусств. - М.: Искусство, 1975.
28. Удальцова З.В. История средних веков. Т.1. – М.: Высшая школа, 1990.
29. Хачатурян В.М. История мировых цивилизаций. – М.: «Дрофа», 2000.
30. Холлингсворт М. Искусство в истории человека. – М.,1978.
31. Энциклопедия: Архитектура и градостроительство. /Под ред. А.В. Иконникова. – М.,2002.
32. Энциклопедия: Величайшие творения человечества /Сост. Алешкина Г.В. – М.,2001.
33. Янсон Х.В. Основы истории искусств. – Санкт-Петербург «Икар», 2000.

Содержание

Введение	3
Искусство Византии	10
Искусство Византии: общая характеристика	10
Искусство Византии V-VIII веков	17
Период правления императора Юстиниана I (527-565 гг)	21
Период иконоборчества 726 – 842 гг	26
Искусство Византии IX – XII веков	34
Искусство Византии (XIII – XV вв.)	38
Заключение	45
Литература	50
Содержание	52

Учебное пособие

Мещанова Любовь Николаевна

Византийское искусство в полихудожественном мире.

Часть 1: Искусство Византии

Учебное пособие

для студентов

Авторская редакция

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНА Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО