

Не буду ничего менять.

Раннехристианский (предвизантийский) период, I-III века

В 330 году из-за междоусобиц и смут, охвативших огромную Римскую империю, император Константин I Великий перенёс свою столицу в город Византий (с I века н. э. входивший в состав Римской империи) и переименовал его в Константинополь. В средневековье Византия называлась Романией, сами византийцы называли себя ромеями, а свою культуру — ромейской. Император — «Басилевс ромеев» — объявил себя также и верховным жрецом. Это нашло отражение в официальном искусстве Константинополя, выражавшем идеи культа «басилевса ромеев» как пантократора (от греч. — «вседержитель», повелитель вселенной). С тех пор она является центром гражданской и духовной жизни греко-римского мира. Византийская империя породила особую культуру, названную в науке византизмом.

Первые столетия существования Византийского государства можно рассматривать как важнейший этап в формировании мировоззрения византийского общества, опиравшегося на традиции языческого эллинизма и принципы христианства. Формирование христианства как философско-религиозной системы было сложным и длительным процессом. Христианство впитало в себя многие философские и религиозные учения того времени. Христианская догматика сложилась под сильным влиянием ближневосточных религиозных учений, иудаизма, манихейства. Оно являлось синтетической философско-религиозной системой, важным компонентом которой являлись античные философские учения. На смену непримиримости христианства со всем, что несло клеймо язычества, приходит компромисс между христианским и античным мирозерцанием. Наиболее образованные и дальновидные христианские богословы поняли необходимость овладения всем арсеналом языческой культуры для использования её в создании философских концепций. Такие мыслители, как Василий Кесарийский, Григорий Нисский и Григорий Назианзин, закладывают фундамент византийской философии, который уходит корнями в историю эллинского мышления. В центре их философии находится понимание бытия как совершенства. Рождается новая эстетика, новая система духовных и нравственных ценностей, меняется и сам человек той эпохи, его видение мира и отношение к вселенной, природе, обществу.

Большое гражданское и церковное строительство быстро превратило Константинополь, основанный в 326 г., в один из крупнейших центров того времени. В 5 в. были сооружены новые крепостные стены, строились многоэтажные жилые дома. При этом в столичном искусстве, в котором на протяжении всей истории Византии с наибольшей силой проявлялись официальные государственные и церковные тенденции, широко использовались также темы и приемы, унаследованные от античного искусства. Примером этого служат мозаичные полы Большого дворца императоров (5 в.).

В 3 в н.э. — кризис античного искусства: античность - важен физический момент (пропорции), теперь - духовное начало. Античность - ясное представление о мире и о себе, теперь - человеческая душа-бездна (образы утрачивают цельность - поздние фаюмские портреты, нет пластической естественности, застылость - мозаики Пяцца Армерина на Сицилии).

Итог: происходит перестройка структуры ценностей и психофизическая перестройка (случай с Петром). В искусстве парадокс: изобразить неизобразимое (акцент на внутреннем). Пространство - новый герой, персона мастера не важна, но искусство не безлико, оно открывает свое Я (теперь нет конфликта между телом и духом, созерцательный покой, вместо напряженности).

313 г. - отмена гонений (искусство официально возможно, до этого не было собственно архитектуры).

330 г. - основание Константинополя из Византия.

395 г. - начало Византии для историков (раздела империи). Сыновья Феодосия первые императоры: Гонорий и Аркадий (первый формальный Византийский император). Жители восточных территорий - ромеи, государственный язык (документов и министерств) - латынь, массовый - греческий.

Для искусствоведов проблемы с датировкой, так как искусство не могло возникнуть сразу после разделения, какое то время сохранялись общие тенденции, поэтому весь 4 в и 5 в называют раннехристианским, собственно византийское искусство начинается при Юстиниане в 6 в. Это искусство одинаково в двух частях империи, разделение было политическим. Христианский восток - Египет, Палестина, Ливан и так далее (это широкий смысл). К 6 в. сформировались особенности и специфика художественно языка, поэтому его называют Византийским искусством. Византийское искусство - искусство высококачественное, практически нет ничего провинциального, центрированная культура. Учение о воплощении - центральная православная (восточная) догма.

Раннехристианская скульптура

Большое место занимает скульптура, **раннехристианское искусство сосуществует с позднеимским**. До 4 в оно было частью, но в 4-5 в стало главным, хотя и не вытеснило позднеимское (главная форма римской скульптуры того времени - портрет). При столь тесном соприкосновении, христианское искусство использовало все традиционные формы пластики для выражения своих идей. Для изображения христианских сюжетов широко используется рельеф на саркофагах (скульптурные мраморные позволяли себе только богатые, они все подписаны).



Саркофаг Юния Басса

Саркофаг Юния Басса, сер 4 в, высокий рельефы (приближен к круглой скульптуре) расположены фризами (римская традиция), сцены разделены архитектурой. Евангельские сюжеты передаются близко к античным представлениям (на христианские сюжеты часто переносятся античные образы). Центральный сюжет: молодой Христос, по сторонам апостолы Петр и Павел, сидит, ногами попирает дугу, которую держит атлант-космос (они как античные герои, молодые и красивые, безмятежные лица). Сцены разнообразны, нет иконографии и нет последовательного рассказа. Соседствуют сцены из Ветхого и из Нового Заветов (выбирала семья). Поверхность разделена колоннами, между которыми помещены сцены. Любимый западный Христос – молодой, без бороды (Византия любила более зрелое изображение).

Саркофаг трех пастырей, трижды изображен пастух с бараном на плечах. Много пути и виноградных лоз. Христос в образе пастуха, пасет стадо и ищет одну заблудшую овцу, которую спасает и выносит на своих плечах. В раннехристианское время сюжет очень популярен, но в Византийском искусстве не прижился. Нет гротеска, всему есть место, хотя большая густота заполнения пространства. Очень высокий рельеф. Част сюжет сбора винограда. Виноградная лоза – вино (символ крови Христовой).

Портрет Плотина (так называемый), Остия, 1/3 Зв, последний великий античный философ, живший при христианах и, как бы, не заметивший их. Глубоко идеалистическая философия. На земле все отвратительно (даже запрещал делать свой портрет). Тончайшая портретная характеристика.

Пальмирские надгробные портреты, Сирия, 3 в. Ящик гроба вдвигался в стены, виден только торец. Объемные, очень натуралистические, но при этом есть характерная обобщенность. Огромные вытаращенные глаза, симметричные черты лица. В облике уже есть то, что станет иконным (использоваться для иконы). Пластика и выразительность черт.

Колоссальная статуя Константина. Для базилики Макценция, сидел. Симметричные обобщенные черты лица, огромные преувеличенные глаза, гротескность, человеческая одухотворенность.

Портрет Константина Великого из Кабинета медалей, Париж, Национальная библиотека, 4 в. Голова, шея и плечи – прижизненный портрет. Нашли в Ренессанс и вставили верхнюю часть в ренессансный бюст. Императивный тип, властный, законодательный, римский тип; но пластика нежная и деликатная.

Тетрархи, нач. 4 в, угол Сан-Марко. Это порфир (тяжелый камень), сделано наверное в Египте, все формы укороченные, отвлеченные и абстрактные. Нет интереса, лица довольно крупные.

Император Аркадий, конец 4-нач. 5 в, портрет из Стамбула. Очень тонкая работа, мрамор теплый, он светится изнутри. Женоподобный, огромные миндалевидные глаза, будто болезненный, как император был слабым. Басилевс, это не только правитель, но и чиновник (и теократия, и автократия), еще император и низжайший подданный господина.

Эфесский чиновник, нач. 5 в. подобные портреты делались всюду и выставлялись на площадях. В гимназиях часто выставлялись статуи или бюсты выдающихся учителей. Растерянное, трагическое лицо, все неустойчиво, тонкие сжатый губы, разведенные глаза, морщины, не конкретный взгляд. Мастерство очень высокое, шикарная пластика.

Не полностью сохранившийся бюст чиновника из Вены. Очень вытянутое лицо, какое-то удивление. Неуверенность, надломленность.

Скульптура евангелиста, 5 в, Стамбул, Археологический музей. Это портрет-бюст. Вдумчивый, прямоу взгляд на зрителя, в руках он держит то ли шкатулку с крестом, то ли евангелие. Вообще Византия отвергла скульптуру, так как боялась идолопоклонничества. Античные статуи, однако, сохранялись, даже в храмах были, но носили функциональную цель (были поставками и так далее). Скульптуру признал и сделал главным своим элементом католический запад.

Иона и кит, конец 5 в. Это еще одна любимая тема, Иона был в китовом чреве, потом тот его выплюнул, это мотив воскресения. Почти круговая замкнутая композиция, кит больше похож на какую-то собаку с ушами, опирается на передние лапы, поднятый хвост стремится к голове. Иона выскакивает изо рта кита (пока видна только верхняя часть туловища), и стремится к хвосту (таким образом получается круг).

Давид, играющий на лире. Он то ли Давид, то ли Орфей, это еще и прообраз Христа. Есть вечный образы.

Христос добрый пастырь, 3 в, Ватиканские музеи. Круглая скульптура, молодой Христос в виде пастуха, на своих плечах несет найденную им заблудшую овечку.

Широкое распространение имеют малые формы пластики – резьба по слоновой кости, обычно в форме диптихов. Для их композиции используются различные сюжеты (христианские, языческие, светские).

Консульский диптих. Такая традиция: после избрания на консульство, тот заказывал диптих из слоновой кости. Он закрывался, внутри гладкая поверхности, там могли вырезаться надписи-поручения; потом стирались и снова нарезались. Консул движением руки, в которой держал платок, открывал игры на ипподроме. На диптихе

всегда изображался сам консул, а внизу сцены происходящего в Константинополе; так же еще много всяких мелких сюжетов (в основном бега и цирк). Обычно все плоско, фронтально и застыло.

Диптих «Барберини», нач. 4 в, Лувр. Не консульский, античный стиль. Довольно высокий рельеф, император на лошади (есть типичные обобщенные, скругленные черты лица). Императора сопровождает пленный варвар в штанах, композиция диагональная (лошадь на дыбах). Сверху справа летит фигура победы-ангела. Над главной панелью фигура безбородого Христа с ангелами (они в виде языческих гениев).

Диптих Ареобинда, 506 г, Эрмитаж. Консульский, фигуры фронтальны, впечатление определяет не объем, а силуэт. Нет эффекта углубления пространства, все фигуры размещены как на плоском ковре. Изображение создает не мягкая округлая моделировка, а прочерченная графья.

Диптих Анастасия, 517 г. Все плоско, нет пространства, нет перспективы. Лицо консула обобщено, он показан с платком, которым открывает игры.

Уже в 6 в, во время сложения собственно византийского стиля, скульптура больших форм перестает существовать.

Живопись катакомб

Христианство начинает распространяться с первых веков н.э., но в начале на него очень сильные гонения, поэтому официальное искусство не возможно. Первые создания христианского искусства - настенная живопись катакомб. Катакомбы - длинные коридоры, расширяющиеся камерами. Основные росписи катакомб относятся ко 2-3 в. (точно датировать их никто не может), когда в 313 г. христианство разрешается, искусство выходит из катакомб. Многие христианские образы исполнены экзальтации, но не трагической напряженности (свойственна языческим памятникам), а экстаза веры. У молодого христианского искусства был страстный пафос убеждения, но не было твердой программы (иконография и стилистика), поэтому часто переносились античные представления и образы (есть многочисленные «цитаты»). Рядом с Орфеем и Эротом, Христос и Богородица, часты изображения рыбы, винограда и т.д. (поиски христианской символики очень вольны, уживаются с языческими образами). Стены еще по античным традициям членятся на отдельные поля, там уже отдельные фигуры (редко сцены) на белом фоне (иллюзия бесконечной глубины), все лаконично (отмечается перегруженный 4-й стиль). Исчезают архитектурные или пейзажные фоны, теперь условный ритм. Катакомбные росписи, в основном, в Риме, есть и в Неаполе. Там собирались на Агапы (трапезы любви), их устраивали на могиле мученика, там сложилась Евхаристия. В ряде изображений сочный и легкий живой мазок, но в большей части он грубеет, теряет античный артистизм, зато приобретает ранее неизвестную экспрессию. Композиции упрощаются, часто это вообще единичная фигура. Формы утрачивают телесную наполненность, плоские,

фронтальные, строгие контуры, резкие линии, крупные однотонные плоскости – все это больше соответствует спиритуальным идеям христианства. Главное – духовное содержание (огромные глаза, взоры вдаль, молитвенные распростертые руки). Нет темы смерти, зато есть тема спасения.

Катакомбы известны еще в 18 в., но Вильперт, нач. 20 в., великий их исследователь и открыватель. В 18 в. это просто археологический материал, а он его объединил, в Ватикане ему даже памятник поставили. Вильперт – катакомбная живопись – античная, только изменились сюжеты (непрерывное стилеобразование). Макс Дворжак, 1919г, «Живопись катакомб» — революция в сознании. Живопись катакомб – начало Средневековья, что-то новое, а не продолжение античности.

Амур и Психея среди цветов и трав, открытый фактурный мазок, полная налитая форма («античный пупс») – все не выходит за рамки античной традиции (сюжет, стиль). Подвиги Геракла – тоже античный сюжет. Но есть и Ветхозаветные библейские сюжеты, они перемежаются, мирно сосуществуют с античными (Адам и Ева, Даниил во рву львином, Жертвоприношение Авраама и др). Все имело несколько смыслов, воспринималось как аллегория, не было случайных сюжетов.

Жертвоприношение Авраама, прообраз подвигов ранних христиан (ради любви к Богу готов убить сына).

Богоматерь с младенцем Христом, за ней пророк Исая, часто сопоставление Нового завета и того, о чем говорилось в пророчествах Ветхого Завета (это называется прообразовательная тематика – она очень распространилась).

Катакомба мучеников Петра и Марчелина. Христос сидит на троне-подушке, по сторонам Петр (справа) и Марчелин (слева), прямо под Христом Агнец Божий (по одной вертикальной центральной оси). Центральная ось – смысловой акцент. Агнец стоит на холме (это голгофский холм), из которого истекают 4 райские реки – символ рая. По сторонам от агнца святые, с воздетыми к Господу руками.

В это время еще нет сложившийся твердой иконографии, но сюжеты уже пытаются изобразить. **Крещение**: Христос, под ногами Иордан, наверху с неба слетает птица (очень странная), и как бы из клюва поливает юного Христа водой. **Тайная вечеря (катакомба Присциллы (Греческая капелла))**, здесь определилась Евхаристия, так как Христос дал хлеб и сказал – это плоть моя; дал вино и сказал – это кровь моя. Мозаика пола Учитель (Сократ) с учениками, в античности учитель – всегда философ. Композиция полностью совпадает с композицией Тайной вечере. **Тайная вечеря** – это также и прообраз Страшного суда: Христос сидит с учениками на тронах и производят подсчет душ и их распределение.

Орфей – этот мотив обожали. Это также и прообраз Христа доброго пастыря. Предшественник – это образ античного Орфея и ветхозаветного царя Давида.

Мозаика из катакомбы под базиликой Святого Петра. Христос – бог солнца.

На стенах катакомб часто встречается изображение корзины, полной хлеба и рыбы. Хлеб можно толковать как евхаристический предмет, а рыба (ихтис по-гречески), можно расшифровать как Иисус Христос, сын Бога Спасителя. Также это может быть иллюстрация к одному из чудес Христа (накормил толпы, умножив хлеб и рыбу). **Чудо о кровоточивой жене (Петра и Мерцеллина)** - тоже часто изображают. Больная женщина в толпе дотронулась до его одежд и вылечилась. Она была из Малой Азии, вроде даже поставила ему памятник - свидетельство присутствия изображения Христа в искусстве.

Три отрока в печи огненной (Присциллы). Вавилонский плен, при Навуходоносоре пленных заставляли поклоняться идолу, те отказались, их решили сжечь. Отроки молились и пели песни, посвященные Господу, тот им помог. Мораль: чудо веры, стойкость тех, кто верует; возможность отбросить гибель благодаря вере. Изображение плоскостно, величина одинакова, они все на переднем плане, руки в позе орантов. За ними бесконечный белый фон, есть эффект скольжения (они вот-вот сойдут к нам).

Оранта, Присцилла (Донна Велата), изображена над гробницей, то есть, наверное, это изображение молящейся покойной. Нет моделировок, силуэтное изображение фигуры с раскрасками, которые текут подтеками. Огромные руки с растопыренными пальцами, глаза устремлены вверх.

Художественная стилистика, приемы сведены к минимуму, но предельна сконцентрированы и эмоциональны. Линии создают форму. Это искусство экспрессии. Есть некая асимметричность, но она сделана для выразительности.

Фаюмский портрет, 2 в. Ясный облик, чувственная живопись, большие, открытые мазки, совершенно античные приемы. *Про фаюмский портрет бы подробнее.*

Фаюмский портрет, 4 в (поздний 3, ранний 4). Плоскостный, обвод по контурам, век разочарований, кризиса. Напряженное лицо, не конкретный взгляд (поверх смотрит), отдельные ломкие линии, набросанные на лицо (вместо живописной моделировки).

Пьяццо Армерино, Сицилия, гимнастки. Сохранились мозаичные полы. Нет идеальных античных пропорций, искажены, разновеликие, угловатые. Моделировок почти нет, вместо этого - заполнение поля разнообразными красочными фрагментами. Интерес к экспрессии, к угловатому, нестабильному, подвижному.

Синагога в Бен Альфо, мозаика пола, Израиль, к. 5-н.6 в. Израиль не признает изображение, но в синагогах были разрешены две темы, разумеется на полу. Здесь жертвоприношение Авраама. Абсолютная условность, отсутствие интереса к анатомии, искусство всегда антропоморфно -> классика как исток. На востоке другое течение, но все очень экспрессивно, еще разрешалось изображение церковного календаря (там еще есть изображение созвездия Дева).

Трир, Германия. В то же время создаются произведения, но все более антропоморфно. В Римской империи, чаще всего, для живописи приглашались греки, сами римляне были инженеры. В Трире дворец Елены (матери Константина). В конце жизни Константину явился крест со словами «Сим победиши»; к концу жизни он крестился. Елена организовали экспедицию, начались первые раскопки, она поехала в Палестину, чтобы найти святые места. Много чего нашла и заложила базилики, в том числе она вроде бы нашла крест, на котором был распят Христос. В Трире она построила дворец и базилику. Дворец расписан, с фресками; этот дворец поглотил Трирский кафедральный собор (перестраивался вплоть до 15 в.), в соборе под полом нашли сохранившиеся большие куски фресок. Фактурная, чувственная живопись.

Лирика:

Глубоки были взаимосвязи византийского искусства с ранними очагами средневековой культуры — Грузией и Арменией, а также с народами Восточной Европы (Русь, болгары, сербы), принявшими христианство в византийском его варианте. Для этих стран характерны: распространение купольного перекрытия в храмовом строительстве, расцвет искусства мозаики, фрески, книжной миниатюры, высокий удельный вес иконописи при относительно слабом развитии скульптуры. Но, конечно, конкретные особенности общественного развития Византии наложили на ее искусство отпечаток неповторимого своеобразия.

В процессе сложения средневекового мировоззрения принципиально изменился строй художественного образа. Земное, пластическое восприятие явлений окружающего мира и тот наивный аллегоризм, который служил в первые века нашей Эры средством совмещения творческих принципов позднеантичного искусства с отвлеченными религиозными идеями христианства, сменились представлением о духовном начале как основном качестве художественного произведения: зримые и осязаемые формы стали цениться лишь в той мере, в какой они являлись носителями духовной экспрессии.

Зарождение и становление средневекового искусства Византии протекало в напряженной идейно-художественной борьбе. Сложность этого процесса вызывалась тем, что молодое византийское искусство, возникая, впитывало в себя и перерабатывало художественные традиции, существовавшие в различных городах и областях, вошедших в состав Восточной Римской империи: Константинополя, Балканского полуострова, Малой АЗИИ, Сирии, Египта с его главным культурным центром Александрией; важную роль сыграли художественные традиции города Рима, а также Равенны. Их художественная культура обладала в 4—5 вв. настолько сильными чертами местного своеобразия, что многоликое искусство Византии в тот период не составляло еще единой художественной системы. Вместе с тем в искусстве всех этих центров протекал в различных формах одинаковый по своей природе историко-художественный процесс: новые, спиритуалистические идеи противоречиво сочетались с художественными приемами, еще тесно связанными с традициями античности.

Ранневизантийский период, «золотой век» императора Юстиниана I (527—565), IV — IV века

Если вначале между раннехристианским и византийским искусством было действительно трудно провести разделяющую их границу, то к началу правлению императора Юстиниана (527—565) положение изменилось. Константинополь не только в значительной мере восстановил политическое господство над Западом — то, что он стал «столицей искусства» также не вызывало сомнений. Сам Юстиниан, как покровитель искусств, не знал себе равных со времен Константина. Заказанное им или выполненное при его поддержке поражает поистине имперским величием, и мы полностью соглашаемся с теми, кто назвал это время «золотым веком». Работы той эпохи объединены внутренним единством стиля, что скорей связывает их с искусством византийским более позднего времени, нежели с искусством предшествовавших столетий. По иронии судьбы прекраснейшие из дошедших до наших дней памятников первого «золотого века» (526—726) находятся не в Константинополе (где многое было разрушено), а в Равенне, городе на побережье Адриатического моря, который при Юстиниане стал главным оплотом византийцев в Италии.

Церковь Сан-Витале в Равенне. Наиболее выдающейся постройкой того времени является церковь Сан-Витале, построенная в 526—547 гг., имеющая в плане форму восьмиугольника и увенчанная центральным куполом, что наводит на мысль о древнеримских термах, как о возможном архитектурном предшественнике такого рода постройки. К тому же прототипу восходит и конструкция Пантеона, но в нее прошедшие века внесли свои изменения, отмеченные влиянием Востока. Церковь Сан-Витале примечательна богатством интерьера, впечатляющего своей объемностью. Под верхним рядом окон в стене главного нефа расположена серия полукруглых ниш, захватывающих территорию боковых нефов; они как бы объединяются, создавая новое, необычное пространственное решение. Боковые нефы сделаны двухэтажными — верхние галереи (хоры) предназначались для женщин. Новая, более рациональная конструкция сводов позволила разместить по всему фасаду здания большие окна, заполняющие светом его внутренние объемы. Неординарность внешних архитектурных форм соответствует богатому внутреннему декору очень просторного интерьера.

При сравнении Сан-Витале с церковью **Сан-Аполлинаре-ин-Классе**, другой равеннской постройкой того же времени, нас поражает, насколько они различны. От продольной оси, типичной для раннехристианской базилики, почти ничего не осталось. Начиная с правления Юстиниана, храмы с центральным расположением купола становятся преобладающими в странах, исповедующих православие, настолько же, насколько прочно базилика укоренится в архитектуре средневекового Запада.

Как же случилось так, что на Востоке этому конструктивному решению было суждено стать основным при постройке именно храмов (а не баптистериев или мавзолеев); почему православный мир отдал предпочтение такому типу, столь непохожему на

базилику и с точки зрения Запада так мало соответствующему потребностям христианского богослужения? Помимо всего прочего, базиликальная форма храма подкреплялась авторитетом Константина Великого. Объяснений — практического, религиозного и политического характера — может быть найдено множество; по большей части они справедливы, но исчерпывающего среди них нет.

Что касается церкви Сан-Витале, то она, очевидно, была придворной, и сам император или его близкое окружение имели непосредственное отношение к ее постройке. Это доказывается получившими широкую известность мозаиками, размещенными справа и слева от алтаря. Несомненно, к их созданию причастны императорские мастерские. Мы видим Юстиниана, его придворных, местное духовенство присутствующими на церковной службе. На противоположной стене их изображена императрица Феодора со своими придворными дамами. На этих мозаиках мы видим новый идеал человеческой красоты. Фигуры на них так непохожи на те, с которыми мы встречались на изображениях IV и V вв. — приземистыми, с большими головами. Здесь мы видим очень высоких стройных людей с маленькими ступнями, некрупными удлинёнными лицами, на которых выделяются большие, пристально глядящие на зрителя глаза. Скрытые под складками тканей тела, кажется, способны лишь на медлительные церемониальные жесты и ношение величественных одеяний.

Безусловно, художник стремился придать лицам Юстиниана и стоящих вблизи него портретное сходство. Действительно, их черты весьма индивидуальны (особенно это касается архиепископа Максимиана), но вместе с тем настолько подогнаны под идеал, о котором шла речь выше, что кажется, будто они принадлежат членам одной семьи: Все те же большие темные глаза под изогнутыми бровями, тот же маленький рот, узкий, длинный с легкой горбинкой нос — отныне это станет типичным для византийской живописи.

Если отвлечься от мозаик и обратить внимание на внутренние очертания церкви, то мы заметим, что они тоже отличаются какой-то нематериальной, парящей стройностью, благодаря которой фигуры на стенах тоже кажутся нам пребывающими в состоянии немой экзальтации. Любой намек на движение или перемену в состоянии полностью исключен: такие измерения как время и реальное, земное пространство совершенно отсутствуют — вместо них только вечное настоящее и золотая полупрозрачность небес. И кажется, будто торжественные, фронтальные образы мозаик воссоздают перед нами двор небесного, а не земного царя. Эта симфония светского и духовного в точности отражает представление о божественной природе византийского императора; фактически проводится параллель между ним и Христом. Рядом с Юстинианом — двенадцать спутников (из них шестеро — солдаты, сгрудившиеся позади щита с монограммой Христа), и количество их не случайно совпадает с числом апостолов.

Храм Св. Софии в Стамбуле. Среди дошедших до нас константинопольских памятников эпохи правления Юстиниана выдающееся место занимает построенная в 532—537 гг. церковь Св. Софии, т. е. Божественной Мудрости (Айя-София, как ее называют на Востоке). Это уникальный шедевр архитектуры того времени и одно из

величайших проявлений созидającego гения человечества (илл. 113, 114). Храм пользовался такой славой, что в памяти людей даже сохранились имена его создателей — Анфимий из Тралл и Исидор из Милета. После турецкого завоевания в 1453 г. он был превращен в мусульманскую мечеть. Постепенно к нему были пристроены 4 минарета. В архитектурном отношении это постройка переходного типа между сооружениями раннехристианского зодчества и новыми византийскими храмами. От первых сохранилась в плане продольная ось, но центральным элементом главного нефа служит огромный купол. С подкупольным пространством соединяются, превращая неф в овал, две огромные ниши с полусферическим верхом, к которым примыкают, как в церкви Сан-Витале, меньшие полукруглые ниши. Таким образом, купол размещен как бы между двумя симметричными половинами здания. Посредством четырех арок он опирается на громадные колонны, образующие в плане квадрат. Так что расположенные под этими арками стены лишены несущей функции. Переход от образуемого основаниями арок квадрата к нижнему краю купола осуществляется с помощью сферических треугольников — так называемых парусов. Этот архитектурный прием обеспечивает сооружение более высокого и легкого купола, причем с применением метода строительства более экономичного по сравнению с применявшимися прежде (в частности, при сооружении Пантеона и Сан-Витале), когда купол опирался на барабан — круглый либо многогранный. Сам план здания, использование главных несущих столбов-опор, масштабность постройки — все это вызывает в памяти базилику Константина (см. илл. 89), самое грандиозное сооружение со сводчатыми перекрытиями в архитектуре Римской империи и величайший памятник времен правления императора, которым Юстиниан не мог не восхищаться. Таким образом, храм Св. Софии как бы объединяет Восток и Запад, прошлое и будущее в единое могучее целое.

Входя внутрь храма словно ощущаешь его невесомость; кажется, обладающие массой и жесткостью элементы его конструкции остались где-то снаружи. Перед нами — распахнутое пространство, в котором ниши, апсиды, арки — подобны наполненным ветром парусам корабля. Та удивительная архитектурная эстетика, зарождение которой мы наблюдали на примере церкви Сан-Аполлинаре-ин-Классе (см. илл. 105), находит свое логическое завершение, но уже на качественно ином уровне. Здесь ключевую роль, как никогда прежде, играет свет. Купол парит, «как свод светозарных небес», по выражению современника, поскольку у его основания находится ряд близко расположенных окон, а в стенах самого храма их столько, что те приобретают прозрачность кружевной занавеси, а золотое мерцание мозаик окончательно создает иллюзию «нереальности» этого мира, предстающего перед нашим взором.

Базилики 4-6в.

В 313г христианство признается, в 391г - государственная религия, потребность в храмах. Под христианские нужды редко приспособляются античные храмы, множество новых построек, широко используются римские инженерные и архитектурные традиции. Основной тип - базилика, главное помещение вытянуто с запада на восток, центральный (выше, там клеристорий) и боковые нефы, разделены

колоннадами (боковые могут быть 2х этажными, тогда 2эт - хоры или галереи). С востока апсида, до нее поперечный неф-трансепт, алтарь открыт для обозрения (перегородка условна). С запада растянутый вширь нартекс, до него атрий (окружен колоннами по образу перистилия, типология сохранилась в монастырях, там кельи), по центру фонтан для омовений. У компонентов разные направления, но одна ширина - целостное восприятие. Все римские базилики - стропильные перекрытия, открыты конструкцией во внутрь (кровля всегда скатная, базиликальный разрез). У трансепта есть плечи (по высоте равен центральному нефу), с севера часто пристраивали крестильню или еще что-нибудь.

Колонные базилики римского типа:

Сан Паоло Фуори Лемуро, 1п 4в, Рим (это значит: за стенами города). Одна из первых базилик. В начале 19в сгорела, ее отстроили заново. 5 нефов, сильно расширили. Сохраняли даже маленькие кусочки мозаики 4в, остальные дополнены. Масштаб такой, что каждый боковой неф, мог бы быть центральным для любой базилики.

Сан Джовани ин Лотерано, 1п 4в, Рим. Много боковых капелл.

Базилика Рождества Христова в Вифлееме, 1п 4в. Особенность - на востоке алтарь в виде восьмигранника (октагона). 8 уг обнесено то место, где по преданию Елена нашла место рождения Христа. Позже этот октагон сам включен в трех лепестковую форму. Эту форму потом заимствовала немецкая романика. По отношению к римским базиликам эта более квадратирована (укорочена и расширена).

Базилика Гроба Господня в Иерусалиме, 1п 4в. 5 нефов, алтарь, атриум. Продолжая линию на восток, чуть по отдалу находится круглое (ротондальное) помещение. Там сам гроб, окружен колоннадой, которая окружена стеной. Между алтарем и «ротондой» находится двор, обнесенный колоннами. Базилику построена Елена, сейчас она конечно же перестроена. Именно здесь зажигается пасхальный огонь.

Базилика в Трире, 4в, Германия. Один неф. Но окна в два ряда, идут и по наружным стенам: верхний - там окна несуществующего клеристория, а нижний - это окна наружной стены (два непрерывный ряда, продолжают и в апсиде).

Санта Сабина, н5в (первое 10е), Рим. Очень скупа внешне, кирпича. Подобный тип называется: колонная базилика римского типа. Частые окна клеристория, профиль минимален -> стены хрупкие и тонкие. Внутри базилики Божий мир - поэтому внутреннее пространство должно быть блистающим. Главный смысл этой архитектуры - пространственное содержания. Здесь интерколумний между колоннами, так как используется арочное соединение, а не стропильное. Все стены были покрыты мозаикой. Апсида большая, круглая, сильно выступает. Мраморное украшение апсиды и алтарная преграда - сохранившиеся старые украшения. Алтарные преграды обычно низкие и украшены резьбой.

Санта Мария Антиква, 4в (руина) и Санта Мария Маджоре, 5в - две великие церкви,

посвященные Богоматери, в Риме.

Санта Мария Маджоре, н5в (второе 10е), Рим. Сильно перестроена в Возрождение. Сейчас кассетированный потолок, в каждой кассете позолоченное украшение. Раньше открытые стропильные перекрытия. В любой базилике главная идея – долгое, непрерывное движение к алтарю. Колоннады непрерывно возникают одна за другой на одинаковом расстоянии – мерность хода. Мозаики клеристория под окнами сохранились первозданными, а мозаики в простенках утеряны. Подходящему к алтарю открывается триумфальная арка, тоже украшенная мозаикой. Используется прямой антаблемент (а не арки, внутри, венчает колоннаду нефа).

Сант Аполлинаре Нуово в Равенне, ок 500г. Равенна принадлежала Византии. Там раньше было море, теперь оно отступило. Все равеннские базилики – колонные, 3х нефные, римского (средиземноморского) типа. Довольно длинная, предшествует открытый экзонартекс, представляющий собой аркаду на колоннах. Рядом компанила (звонница). Кирпич. Окна строили еще и в боковых нефах, поэтому сами базилики очень светлые. Потолок плоский деревянный, был стропильный, стал кассетированным, колонны тонкие, без энтазиса. В алтаре ничего не сохранилось. Средний неф широк (отличительная особенность равеннских базилик). Сохранилось много мозаик. В интерколумниях (между местом соединения арок над колоннами), мученики, дальше в простенках между окнами клеристория тоже мозаики, выше еще есть евангельские сюжеты между клеристорием и кровлей).

Сант Апполинаре ин Кляссе в Равенне, 532-549г. Находится прямо рядом с бывшим морем, в этой гавани было около 100 базилик, причем это довольно далеко от города. Много окон, большие, и в клеристории, и в боковых стенах (характерно для Равенны). Стены тонкие, кладка кирпичная. Своеобразная восточная часть: главная апсида граненая (так делают в Константинополе), по бокам отдельно отстоят по прямоугольному объему (приближен к квадрату), к ним примыкают (как бы продолжая) две капеллы, тоже граненые (которые должны быть жертвенником и диаконником). Широкий экзонартекс. В боковых нефах тоже есть окна.

Базилика Святого Дмитрия в Фесалониках, центр фланкируют две неравномерные (недостроенные) башни (восточная структура). 5 нефов, очень длинная, является мортирием (место свидетельства священных событий или место захоронения мученика). В 7в был большой пожар, после него базилика была отстроена и расширена. В 1914 (или около того) она опять горела, сильно попортился ее западный фасад, хорошо восстановлена. Из-за 5ти нефов, два клеристория. Между нартексом и наосом нет стен и дверей, висят шторы (это по-византийски, и по-античному), тяжелые пурпур. Есть круговой обход на втором этаже (вплоть до алтаря).

Ахейро Пиитас (нерукотворный образ), 5в. Здесь находится святая икона 14в Дмитрия Солунского. Более квадратный. Здесь высоко вырос культурный слой. 3х нефная, но 2эт, там галереи-эмпоры, открываются колоннадами вовнутрь. В арочный пролетах везде сохранились орнаментальные мозаичные сцены.

Базилика Иоанна Предтечи в Студийском монастыре в Константинополе, 4-5в, руины. Здесь переводились и переписывались книги с греческого на славянский. Квадрирована, небольшая (монастырская), 3 нефа. Типа римских колонный базилик. Всего 7 колонн в колоннаде. Для Константинополя характерна полосатая кирпичная кладка (кирпич -камень -цемяночный раствор). Остались фрагменты мозаичного пола.

Строительство 4-6в интенсивно и разнообразно. Сначала тип римской колонной базилики, потом местные вариации (еще центрическая постройка и феномен купольной базилики), но структура неизменна. Другой тип сложился на христианском востоке (рассмотрим на примере Сирии). Сирийские базилики короткие и компактные, в плане стремятся к квадрату, в объеме - к граненому кубу. Крупные тесаные квадраты камня, вид крепости. Нет атрия, по сторонам от нартекса 2 башни, в нартекс вводит широкая арка, расположенная между ними. Нартекс обычно открыт наружу (экзонартекс), но отгорожен от наоса стенами и дверьми. В интерьере нет колонн, вместо них низкие массивные редко расставленные столбы, между которыми перекинуты арки. Широкие пролеты - пространство распадается на ячейки. Теперь не шествие, а неподвижное предстояние.

Базилика в Турманини, 2п 5в. Ее нет, судить только по реконструкциям. Крупные квадраты, хорошо вытесаны, нет раствора. Довольно короткая, богато украшен западный фасад. Башни фланкируют вход, выступают вперед. Различные окна (и квадратные, и полуциркульные). Есть экзонартекс, в боковых нефах есть ходы (север-юг).

Базилика в Калб-Лузе, к5в. Руина. Большие квадраты, две башни-ризалита, арка в экзонартекс. 3 нефа. Большие, редко расставленные тумбы, через которые перекинуты арки. Наружные стены, там есть входы (3) напротив друг друга (предполагался еще ход с севера на юг). Получились несколько самостоятельные (предполагается нахождение людей группами). Конфигурация объемов предполагает стояние, меньше динамики. Массива больше, по профилям стены толстые. Материальная часть солидная, внутри каменной, тяжелой скорлупы заключено меньшее пространство, чем в базиликах римского типа. Колонны на внешних стенах - украшение (наложенный декор). Эта архитектура хочет подчеркнуть телесность, громадность.

Базилика в Тафка. Очень короткая, вытянута в ширину. Внутри столбы, были какие-то поперечные арки.

Базилика Калат-Семан, ок470г. Огромный архитектурный комплекс. Это 4 базилики, расположенные крестом по сторонам света, в центре столп Семеона Столпника. Много паломников - 4 колонных базилики римского типа. После кончины столпника выстроили базилики и монастырь, с восточной стороны есть еще одна маленькая базилика. Служила только восточная базилика (3х частный алтарь), остальные базилики вмещали паломников (тоже 3 нефные, длинные). Все это на горе, на западе нет входа (обрыв), вход с юга. В центре двора, вокруг столпа некий октагон, 8 опор столпа, везде перекинуты арки (возможно было перекрытие), по сторонам образованы 4 закругленных треугольника. Каждая из базилик, по сирийскому принципу имеет еще

и боковые входы. Столбы обставлены колоннами, которые достаточно массивны, так как поддерживают разлетные арки, перенимают на себя часть нагрузки.

В Африке тоже строили базилики, сначала римская, потом византийская цивилизации. Гигантские здания, любили колоннады. Сохранились кое-где полы.

Тикзей – другая колонна (каменная, а не кирпичная). Между большими блоками камня цементный раствор, а иногда и циклопическая кладка. Между колоннами арки очень широкие, сдвоенные (увеличивает боковой распор). Между аркой и капителью кладется подушка с резным элементом, это меняет восприятие.

Белый монастырь, Египет. В пустыни, еще есть Красный монастырь. Крепостной вид, окна прямоугольные, профиль скосов толстый. Прямоугольный план. Внутри пространство разделено на две неравные части. В большей части почти образуется перестиль (колонны замыкаются на западе), алтарь 3х лепестковый, каждый лепесток изукрашен нишами. В южной стороне параклесион (пристройка, может быть трапезной или местом захоронения), там же имеется нечто вроде алтарного изгиба только на западе. Нартекс с двух сторон замыкается апсидками; ордер тяжелый.

Второй «золотой век» конец IX в. – XI в

Византийская архитектура так и не создала ничего подобного храму Св. Софии. Церкви, относящиеся ко второму «золотому веку» византийской культуры, длившемуся с конца IX в. до XI в., и к еще более позднему времени были куда более скромных размеров, и в них царил скорее монашеский, нежели имперский дух. После эпохи правления Юстиниана дальнейшее развитие живописи и скульптуры было прервано периодом иконоборчества, начало которому положил в 726 г. эдикт императора, запрещавший священные изображения как идолопоклонство. Борьба иконопочитателей с иконоборцами продлилась более ста лет. Этот конфликт имел глубокие корни: в плане богословия он касался основополагающего вопроса о соотношении божественной и человеческой сущности Иисуса Христа; в социально-политическом плане он отражал борьбу за влияние между деятелями государства и церкви, а также представителями западных и восточных провинций империи. Иконоборчество знаменовало, кроме того, окончательный разрыв между католицизмом и православием. Последствия эдикта не замедлили сказаться: количество создаваемых икон резко снизилось, но сама иконопись продолжала существовать, что позволило в кратчайшие сроки возобновить их производство после победы иконопочитателей в 843 г. в прежних объемах. Мы мало знаем о византийской живописи в период с начала VIII в. до середины IX в., однако можно, по-видимому, утверждать, что в результате иконоборчества возрос интерес к светским формам изобразительного искусства, которые не были запрещены. Очевидно, именно он объясняет неожиданное появление в искусстве второго «золотого века» мотивов поздней античности.

Мозаики

В эпоху нового расцвета, наступившего вслед за восстановлением иконопочитания, мы видим, как античное наследие в лучших работах гармонично сливается с одухотворенным идеалом красоты, сложившимся в Византийском искусстве времен Юстиниана. В числе этих работ особо известно «Распятие» — мозаика из церкви монастыря в Дафни (илл. 115). Это чисто христианское по духу произведение имеет, однако, глубинную связь с античным искусством. Здесь нет реалистической трактовки пространства, но уравновешенность и ясность композиции делают ее поистине монументальной. То достоинство, которое присуще изображенным фигурам, также наводит на мысль об античных статуях. Эти фигуры кажутся особенно изящными и органичными по сравнению с теми, что мы видели на мозаиках времен Юстиниана в церкви Сан-Витале (см. илл. 112). Однако, главное что есть в этой работе от искусства античности, лежит не столько в области материальных образов, как в сфере эмоционального восприятия. Это мягкая, приглушенная патетичность жестов и выражения лиц, сдержанное благородство страдания, с которым мы впервые встретились в дневнегреческом искусстве пятого века н. э. (см. илл. 83, 84). Эти качества почти начисто отсутствуют в раннехристианском искусстве. Оно рассматривало Христа преимущественно как Вседержителя, источник Божественной Мудрости. Теперь же в дополнение к прежним взглядам усиливается внимание к Его страданиям, сильнейшим образом вызывающим к человеческим чувствам. Возможно, крупнейшим достижением второго «золотого века» было то, что он привнес в религиозное искусство эти сочувствие и сострадание, хотя в полной мере возможности такого подхода были реализованы не в Византии, а позже, в западноевропейском средневековом искусстве.

- **иконоборческий** период (VIII-начало IX века). Император Лев III Исавр (717—741), основатель Исаврийской династии, издал Эдикт о запрещении икон. Этот период получил название «темное время» христотами — во многом по аналогии со сходным этапом христианизирования Западной Европы;
- **период Македонского Возрождения** (867—1056) Принято считать классическим периодом византийского искусства. XI век стал высшей точкой расцвета. Сведения о мире черпались из Библии и из произведений древних авторов. Гармония искусства достигалась за счёт строгой регламентации;
- **период консерватизма** при императорах династии Комнины (1081—1185);
- **период Палеологовского Ренессанса**, возрождения эллинистических традиций (1261—1453).

Сделать отдельными, по Полевому и Малой истории искусств