

Содержание:

image not found or type unknown



Введение

Искусствоведение как комплекс наук о всех видах художественного творчества, их месте в общей системе человеческой культуры и как наука с пластических искусствах (в более специальном смысле).

Основные разделы искусствоведения и специфические направления. Теория, история и критика искусства. Иконология, структурализм, знаточество, формальный метод, социология, психология и экология искусства. Проблема стиля как один из важнейших предметов искусствоведения. Стилистический анализ и его цель. Школы современного искусства.

Классификация видов искусств. Специфика и сущность различных видов искусств.

Пластические искусства: тектонические и изобразительные.

Архитектура, декоративно-прикладное искусство и дизайн

Архитектура: взаимосвязь функционально-технических и духовно-эстетических начал. Специфические художественные средства архитектуры: композиция, тектоника, масштаб, пропорции, ритм.; пластика объемов и поверхностей, фактура и цвет строительных и отделочных материалов, синтез искусств, архитектуроника как выражение главной образной идеи произведения искусства, сооружения, как основной принцип построения, конструкция, текстура. Архитектура как один из основных (наряду с изобразительным и декоративными искусствами) видов пространственных искусств; 1) художественно-организованное пространство для человеческой деятельности.

Византийское искусство 9 - середины 11 века

Вторым большим этапом истории византийского искусства был период укрепления (середина 9 — середина 11 в.) и период полного господства (середина 11— начало

13 в.) феодальных отношений. Первый период иногда условно называют македонским, по имени правившей в Византии с 867 по 1057 г. македонской династии.

Благодаря успешным войнам Византия возвратила себе ряд земель, в том числе Северную Сирию. Укрепилось государство, а вместе с укреплением феодальных отношений в Византии откристаллизовались и каноны средневековой культуры.

Процесс подчинения искусства строгим правилам, выработанным на основе победившей эстетики иконопочитателей, происходил при сложных взаимоотношениях официального константинопольского искусства и местных провинциальных художественных школ. В искусстве получили

отражение художественные взгляды различных общественных групп. Кроме того, общая тенденция «грецизации» культуры, вплоть до отказа от латинских терминов в административном обиходе, сопровождалась возросшим интересом к античности.

В церковной архитектуре 9 в. утвердился в качестве ведущего крестовокупольный тип храма, основным признаком которого стал купол в центре здания, укрепленный на четырех столбах, и крестообразно расходящиеся от купола «рукава» креста — покрытые сводами проходы. Все пространство, от северной до южной стены, от главного входа до абсиды, связано воедино и подчинено центральному куполу. Эта главная тектоническая тема развивается через сочетание взаимодополняющих друг друга отдельных ячеек: сводчатых проходов и угловых помещений. Наружные объемы Зданий, приобретая большую расчлененность, группируются вокруг главного купола, повышаясь к центру здания.

Если внешний облик храма более раннего времени был обычно маловыразителен и весь художественный эффект заключался в интерьере, то зодчий крестовокупольного храма выявлял его планировку и конструкцию во внешних формах и внимательно обрабатывал стены здания снаружи.

Архитектура средневекового византийского крестовокупольного храма не имеет ничего общего с античной ордерной системой. Тяжелая масса стены и мощные опоры не подчинены рациональному ордерному членению. Художественно-тектоническую красоту храма составляет строгая логика развития объемов (и соответствующего им сложного пространства), в которой объединяются разномасштабные и разнозначимые элементы. Пропорции здания не соразмерны пропорциям человека, как было в античном зодчестве, но в развитой средневековой архитектуре Византии всегда есть определенное масштабное

соответствие храма человеку, а также ясность развития и пластическая завершенность архитектурных форм. Большие поверхности стен, опор и перекрытий покрывались в интерьере росписью, которая строгой системой размещения сюжетов перекликалась с последовательно разработанной тектоникой.

Образцовой постройкой крестовокупольного типа считалась освященная в 881 г. императором Василием I пятиглавая церковь «Неа» («Новая») в Константинополе (не сохранилась). По всей вероятности, под воздействием ее архитектуры был сооружен во второй четверти 10 в. храм Мирелейон (известен под турецким названием Будрум-Джами) в Константинополе. Центральный купол храма (Мирелейон имеет еще один купол, которым покрыто среднее звено нартекса — притвора) укреплен на четырех свободно стоящих столбах, боковые рукава креста перекрыты крестовыми сводами.

Значительное количество крестовокупольных церквей было сооружено на территории Греции. Известны два их типа: церкви, где паруса крепятся на свободно стоящих опорах (собственно крестовокупольный тип), и церкви, где тромпы опираются на торцы стен (так называемые церкви с куполом на восьми опорах).

К концу 10 — первой половине 11 в. относится комплекс двух церквей в монастыре Хозиос Лукас в Фокиде. Большая из них — Кафоликон — имеет центральный купол (небольшим куполом перекрыт пресбитерий) на тромпах, опирающихся на торцы стен. В непосредственно примыкающей к Кафоликону церкви Богоматери паруса укреплены на четырех свободно стоящих колоннах.

Монастырь Хозиос Лукас в Фокиде. Кафоликон и церковь Богоматери. Конец 10 - 1-я половина 11

в. План.

В интерьере Кафоликона господствует широкая чаша купола.

Центричность просторного подкупольного пространства подчеркнута с большой силой. Небольшие затененные угловые помещения перекрыты крестовыми сводами. Видимые через трехчастные двухъярусные арки, пересекающие боковые рукава креста, эти тесные помещения составляют

своего рода богатый орнаментальный аккомпанемент, сопровождающий главную тектоническую тему центрического купольного здания. Сложность и мощь форм интерьера выражены и во внешнем облике храма — широко, грузном, прорезанном многочисленными окнами; кладка из камня и плитки (плоских квадратных кирпичей) придает узорность поверхностям стен.

Кафоликон и церковь Богоматери монастыря Хозиос

Лукас в Фокиде. Конец 10 - 1-я половина 11 в. Вид с

востока.

Крестовокупольный храм того же типа представляет церковь св. Феодора в Афинах (1049). Как и все афинские церкви, она невелика по размерам, изящна и строга. Ее конструкция и характер интерьера наглядно выражены во внешних формах, отличающихся геометрической четкостью.

Пропорции храма создают впечатление уравновешенности и спокойствия. Эти особенности вообще характерны для церковного зодчества македонского времени. Они обнаруживают себя и в церквях, где купольные конструкции опираются на свободно стоящие опоры. К числу их принадлежит тетраконх (центрическая постройка, по четырем сторонам которой находятся абсиды) — церковь Апостола на Агоре в Афинах (первая половина 11 в.). Ярким памятником этого типа является упоминавшаяся уже церковь Богоматери в Хозиос Лукас, замечательная ясностью своего светлого интерьера. Купол, укрепленный на парусах, поднят на высоком барабане. Внешний облик храма отличается стройностью форм и

живописностью разделки поверхности стены. Высоко поднимающиеся стены сложены из серого камня, чередующегося с рядами плитки и поясками кирпичей, положенных углом. По горизонтали квадраты камня разделяют поставленные под углом на ребра плитки, скрепленные известью и создающие ломаный геометрический узор.

Общая тенденция развития церковной архитектуры македонского периода, как об этом позволяют судить памятники на территории Греции, заключалась в постепенном изменении пропорций, нарастании вертикализма. Эти черты проявляются в сооруженной в 11 в. в Афинах церкви Капникарея — в ее внешнем облике и в интерьере, расчлененном четырьмя колоннами, на которые опираются

паруса купола. Та же тенденция проявляется и в архитектуре церкви Панагия Халкеон (Богоматери; турецкое название — Казанджиляр-Джами; первая половина 11 в.) в Фессалониках. Эта пятикупольная церковь (центральный купол укреплен на парусах, угловые помещения перекрыты плоскими куполами на трюпах) представляет собой классический образец крестовокупольного типа. Арки, опирающиеся на свободно стоящие колонны из серого мрамора, легко возносятся кверху; вертикальное развитие завершается в барабане главного купола, прорезанного двумя рядами окон. В разделке стен церкви Богоматери, украшенных уступами арок, сказалась вторая тенденция в зодчестве македонского времени — тяготение к рельефному членению плоскости стены. В развитом виде эти тенденции уже как новое качество проявлялись в церковном зодчестве последующего периода.

Наряду с церковными постройками широко развивалось дворцовое зодчество. Миниатюры рукописей сохранили изображения константинопольских дворцов, имевших несколько этажей; их фасады украшались колоннами и орнаментальными фризами.

Новые качества искусства развитого феодального общества сказались и в живописи. Столичное константинопольское искусство обращалось в то время к светским мотивам. Так, во дворце Василия I — Кенургине — были изображены военнотриумфальные сцены. Но ведущую роль играла церковная живопись, в которой быстро выработалась строгая иерархическая система размещения религиозных изображений на стенах, столбах и сводах церквей. В куполе помещалось поясное изображение Христа Вседержителя (Пантократора), властелина всего мира, обычно окруженного архангелами. В барабане изображались пророки или апостолы; на парусах — евангелисты. В конхе абсиды — втором по значению, после купола, месте храма — помещали Богоматерь (в тех случаях, когда росписями украшалась базилика, не имеющая купола, изображения Христа переносилось в конху абсиды, а изображение Богоматери занимало верхний ярус стены абсиды, сразу под конхой). По сторонам от Богоматери (в абсиде алтарной арки или в боковых абсидах)

размещались архангелы Михаил и Гавриил. Стены абсиды под конхой украшались обычно композицией Евхаристии (принятия апостолами причастия от Христа), фигурами святителей, первосвященников, архидиаконов. Таким образом, вся эта система оказывалась пронизанной идеей господства церкви небесной, олицетворенной Христом, и идеей распространения христианства через церковь земную, олицетворенную Богородицей, через апостолов, евангелистов, святителей,

с помощью причастия. К этой группе сюжетов добавлялся цикл так называемых праздников -двенадцать сцен (Благовещение, Рождество, Сретение, Крещение и т. д.); большая композиция Страшного суда, занимающая западную стену, завершала этот стройный ансамбль.

Император Лев VI перед Христом. Мозаика нарфика

храма св. Софии в Константинополе. Фрагмент.

Ведущую роль продолжала играть столичная живопись, блестяще представленная мозаиками храма св. Софии в Константинополе. В течение 9—11 вв. в этой живописи постепенно нарастали строгость и отвлеченность. В середине 9 в. были созданы мозаики конхи абсиды и вимы (проходы, ведущие к абсиде) с изображением Богоматери с младенцем и архангела Гавриила. В свободной манере, в стремлении передать сложность душевной жизни обнаруживается связь этих мозаик с живописью 7 в. В изображениях Богоматери и особенно Гавриила на первый план выступает взволнованная, порывистая духовная сила. Мозаичист сообщает лицам особенную утонченность, он лепит их мягко, живописно, используя нежные сочетания белых, розовых, серых и зеленых тонов. Но при этом очертания теряют правильность, пропорции становятся вытянутыми. К концу 9 в. это

переходное по своему характеру искусство сменилось успокоенно строгими и торжественными изображениями. В 886—912 гг. была выполнена в нарфике храма мозаика, изображающая сидящего на троне Христа; по сторонам в медальонах помещены изображения Богоматери и ангела, а слева внизу — коленопреклоненного императора Льва VI. По всей вероятности, эта мозаика воспроизводит торжественную религиозную церемонию, во время которой император падал ниц перед «царскими вратами». Но этот почерпнутый из жизни мотив принял в мозаике символический характер: она превратилась в олицетворение идеи преемственности власти императора от бога. Разрабатывая несимметричную композицию мозаики, художник достиг равновесия с помощью контрастного сопоставления резкого движения фигуры императора и обращенного вправо жеста Богоматери со спокойными, словно останавливающими эти

движения, фронтально поставленной фигурой Христа и ликом ангела. Лица в этой мозаике проникнуты строгостью и ясностью: им уже не присущи эмоциональные, человеческие черты ангелов никейских мозаик или мозаик св. Софии середины 9 в. В трактовке образа сквозит регламентированное представление об идеальной и возвышенной красоте. Новые свойства приобрела и живописная манера. Линии контура четко обрисовывают фигуры. Волосы изображаются не в виде прядей, а расчерчиваются ровными полосками. Черты лица отмечаются плавными линиями. С помощью линии мозаичист изображает и одежды, складки которых укладываются в узор, сочетающийся с орнаментальной отделкой трона и обрамляющих композицию полос.

Кубики смальты, свободно и живописно распределявшиеся в более ранних мозаиках, начинают выстраиваться здесь ровными рядами. На смену насыщенным и разнообразным оттенкам цвета приходят новые колористические приемы. Например, лицо святой во фрагменте мозаики 9 в. из Студийского монастыря в Константинополе (музей Бенаки, Афины) выполнено в основном с помощью двух тонов — розово-белого, которым обозначены выступающие части лица, и нежнозеленого. С помощью скупой цветовой гаммы, четких контурных линий (светлопурпуровых, которыми обведены глаза и овал лица, темных, почти черных линий бровей и ресниц, красных кубиков, из которых сложены губы и ноздри) мозаичист условно передает рельеф формы без какой-либо светотеневой лепки.

Во второй половине 10 в. была создана мозаика южного вестибюля храма св. Софии, изображающая Марию с младенцем Христом на

троне и стоящих по сторонам императоров Юстиниана и Константина, подносящих ей храм св. Софии и город Константинополь. Приемы исполнения обнаруживают здесь некоторую двойственность. В мозаике передано пространство: изображение плоскости земли и условная перспектива трона создают определенное представление о его глубине. Фигуры обладают известной объемностью. Заметно и стремление создать в этой мозаике исторические портреты. По всей вероятности, все эти особенности были порождены развившимся в византийском искусстве 10 в. интересом к античности (получившим наиболее яркое выражение в миниатюре). Но, с другой стороны, в описываемой мозаике в полной мере сказались стилистические признаки столичного искусства 10 столетия. Уравновешенной, симметричной композиции свойствен спокойный, размеренный ритм. Кубики смальты создают четкий плоский узор: в творчестве мозаичиста утвердилась строго упорядоченная система узорнодекоративной кладки. Она органично связывает изображение с плоскостью стены и придает художественно осмысленный вид

любой детали мозаики. В некоторых частях мозаики линейно-узорная трактовка приобретает самодовлеющее значение. Так, кисти рук Марии и обоих императоров расчерчены до самых запястий красиво изогнутыми, но, собственно говоря, ничего не изображающими линиями. Безликость и отвлеченность духовного строя присущи всей композиции, включая и условные портреты императоров.

В 9—11 вв. широко развивались местные школы живописи. Одна из них представлена мозаиками церкви Неа Мони на острове Хиосе (1042—1056). К числу наиболее интересных мозаик относится сцена «Омовение ног», в которой наглядно выразились характерные черты этой школы. Пропорции фигур вытянуты, лица — строгие, аскетические, восточного типа. Всей композиции и отдельным лицам придана суровость и напряженность. Духовная экспрессия звучит в мозаике как общая тема, отвлеченная от характеров людей. Сеть тонких золотых линий, покрывающих фигуры, придает полному драматизму художественному образу мозаики известную изысканность. Теми же чертами отмечен и колорит мозаик: лица переданы сочетаниями зеленых, красных, желтых, розовых, белых и черных цветов. Господствуют темноватые тона. Фигура Христа в сцене «Сошествие во ад» выдержана в черных, фиолетовых и золотых тонах.

Мозаикам Кафоликона в монастыре Хозиос Лукас в Фокиде (первая половина 11 в.) присуща известная грубоватость. Большеголовые, несколько неуклюжие бородатые святые в центральной части храма и в вимах очерчены угловатыми линиями. В композициях на трюмах (сохранились «Рождество», «Сретение» и «Крещение») и в нартексе («Омовение ног», «Сошествие во ад» и «Уверение Фомы») движение фигур трактовано с наивно-грубоватой резкостью. Это искусство, далекое от больших и сложных идей столичной живописи.

В пещерных храмах Каппадокии развивалось искусство, создавшее наивно-драматические образы. Каппадокийская живопись почти не испытала воздействия столичной культуры, и в ней возникали образы, более непосредственно отражавшие представления широких слоев населения византийской окраины.

Пути развития искусства македонского времени, взаимоотношение противоборствующих тенденций — народных художественных представлений и придворной культуры — наиболее полно проявились в миниатюре, достигшей в то время большого подъема.

Первый период после восстановления иконопочитания дал чрезвычайно яркую вспышку искусства, связанного с жизнью и дышащего его волнениями. Это

искусство в значительной мере питалось народными истоками. Оно представлено превосходными миниатюрами хранящейся в Государственном историческом музее в Москве так называемой Хлудовской псалтыри (вторая половина 9 в.; миниатюры в значительной степени переписаны в 12 — 13 вв.). Рисунки на полях рукописи исполнены в живой, быстрой манере, полны непосредственной выразительности и движения. Многие отмечены фольклорной свежестью, дают ярко сатирические образы. Иллюстрируя текст, повествующий о болтунах, челюсти которых достигают до неба, а языки волочатся по земле, миниатюрист, «материализуя метафору», рисует две фигуры с огромными челюстями, касающимися неба, изображенного в виде полукруга, и с висящими до земли языками. В другом месте художник поместил имеющее характер политического памфлета изображение лежащего на земле патриарха-иконоборца Иоанна, которого топчет патриарх-иконопочитатель Никифор, держащий в руках изображение лика Христа.

Но такое искусство, с большей свободой, чем монументальная живопись, откликнувшееся на явления жизни, просуществовало недолго. К концу 9 в. господствовавшие позиции в византийской книжной миниатюре заняло искусство, обратившееся к античным образцам. Искусственное и в какой-то мере эстетское возрождение античности возникло главным образом в кругу образованной верхушки общества. Антикизирующие тенденции (давшие основание ряду исследователей именовать весь период середины 9 — середины 11 в. македонским ренессансом) в особенно яркой форме воплотились именно в книжной миниатюре. Это отнюдь не привело к разрушению средневековых художественных норм и вполне укладывается в рамки средневековой культуры. Подобно тому как сочинения Аристотеля были в средние века превращены в признанную церковью догму, образы античной миниатюры были поняты как канонический образец. Из них исходили миниатюристы, так же как из иконографических схем, сложившихся в средневековье.

Реалистическая убедительность мотивов и их трактовка в миниатюрах антикизирующего направления рождались не из познания жизни, а были получены из вторых рук. Но все же благодаря интересу к античному искусству в миниатюрах македонского времени появились живая пластика фигур, правильное построение пространства, свобода моделировки объемов, поэтичность мировосприятия.

Видение пророка Иезекииля. Миниатюра Кодекса

«Слов Григория Назианзина». Фрагмент. Между 880

и 886 гг. Париж, Национальная библиотека.

Все эти особенности несли в себе миниатюры кодекса «Слов Григория Назианзина», исполненные между 880 и 886 гг. Лист «Видение Иезекииля» заполнен смело выполненной композицией. Это высокоразвитое искусство, умеющее свести в единую систему изощренно догматическое построение и земные пластические образы людей, сочетать умозрительность замысла с живой пространственной композицией, объемную моделировку — с тончайшей линейной орнаментацией. Близки по стилю к кодексу Назианзина миниатюры «Христианской Топографии» Козьмы Индикоплова, выполненные тоже в последней четверти 9 века. В «Обращении Савла» пластично трактованные коренастые, несколько грубоватые человеческие фигуры образуют на светлом фоне листа уравновешенную монументальную композицию.

В первой половине 10 в. антикизирующее направление достигло вершины своего развития. В этот период созданы знаменитые миниатюры так называемой Парижской псалтыри. Миниатюрист широко почерпнул из античных образцов не только живописные приемы и мотивы, но и идейно-художественное содержание. Эллинистические идилические образы он воскресил в миниатюре «Давид, играющий на лире». Пейзаж живо напоминает мотивы позднеантичного искусства. Изображены скалы, деревья; слова в углу видны городские строения, данные в перспективе. Ведущая образная, эмоциональная нота миниатюры — умиротворенная, светлая поэзия. К Давиду собрались Зачарованные музыкой звери, его игру вдохновляет Мелодия, аллегорическая фигура которой изображена рядом с

Давид, играющий на лире. Миниатюра Парижской

псалтыри. 1-я половина 10 в. Париж, Национальная

библиотека.

Давидом в свободной, естественной позе. Без сомнения, прототипом образа миниатюры послужили античные представления об Орфее. В искусстве 10 в. этот образ приобрел смысл возвышенной, приподнятой над миром, ученой поэзии, заключающей в себе сложную аллегорическую христианскую идею прославления бога всеми созданными им тварями. В трактовке отдельных типов миниатюрист достиг большой пластической силы. Истоками ее был античный образец, но в

претворенном виде она зажила новой жизнью. В миниатюре «Моление Исаяи» на золотом фоне изображены деревья и цветы. На желто-розовой земле стоят Исаяя и аллегорические фигуры Ночи и Утра. Особенно хороша Ночь с взвившимся кверху синим покрывалом, усеянным звездами. Юное ее лицо вылеплено смело и сильно. Лево́й рукой она тушит синий огонь своего факела. Фигура мальчика Утра написана в красноватых тонах. Жест, движение, объем используются здесь как основные средства художественной выразительности. Однако это искусство расцвело на недолгое время и не имело широкого распространения. Такие миниатюры, украшающие лишь несколько дорогих, роскошных рукописей, создавались, вероятно, в течение немногих лет в императорской мастерской. Они сыграли свою роль, внеся в искусство миниатюры аристократическое и, видимо, камерное увлечение античностью. К концу 10 в. в миниатюре, как и в монументальной живописи, утвердились строгие каноны церковно-феодалного искусства.

Распространявшая все шире свой контроль идеология феодальной церкви наложила отпечаток и на скульптуру. С периода иконоборчества в Византии исчезла круглая пластика. Развивалось лишь искусство рельефа и резьбы, широко применявшееся в отделке храмов. Рельефной резьбой по мрамору богато украшались алтарные преграды, иконостасы, различные архитектурные детали, например капители. Создавались также рельефные иконы, на которых изображение либо целиком выполнялось из мрамора, либо из мрамора вырезались отдельные фигуры, а промежутки между ними заполнялись разноцветной пастой. Такова, например, икона с тремя апостолами (11 в., Византийский музей, Афины). Широко развилось также искусство резьбы по кости. Пластинками резной кости отделявали ларцы. При этом в поделках из кости наряду с иконными догматическими изображениями довольно часто по традиции повторялись античные мотивы. Встречаются также светские мотивы, например сцены охоты, битв и т. д. В резьбе по слоновой кости можно наблюдать характерное для средневекового искусства явление: в религиозные по тематике изображения народный мастер вносил свои

жизненные наблюдения. Так, сцена на ларце 10 в. (Музей в Дармштадте) иллюстрирует библейский текст. Но фигуры Адама, кующего железо, и Евы, раздувающей мехами огонь в горне, их движения, переданные с помощью грубоватой, объемной резьбы, не имеют ничего общего с возвышенным и отвлеченным церковным искусством.

В целом же декоративно-прикладное искусство несло на себе отчетливый отпечаток требований господствовавших слоев общества. В художественных

тканях догматические мотивы сочетаются с богатейшей орнаментацией. Исключительного развития достигло ювелирное искусство, ярким образцом которого был знаменитый пышный трон Василия I. В сложной и богатой технике драгоценной перегородчатой эмали византийские мастера проявляли виртуозную тонкость. На золотую пластинку напаивали поставленные на ребро тонкие золотые полоски, которыми обозначались контуры изображения, а промежутки между ними заполнялись Эмалью. Переливающаяся чистыми цветами эмалевых красок фигура какого-либо святого казалась покрытой тонким узором золотых нитей. Одним из наиболее знаменитых памятников византийской эмали является так называемая Пала д'Оро, привезенная из Византии в Венецию и хранящаяся ныне в соборе св. Марка. Это золотая с серебром пластина (2 X 3 м), украшенная драгоценными камнями и эмалевыми медальонами с изображениями святых, императоров, религиозных сцен.

Центральная часть алтарного образа (так называемой Пала д'Оро) с изображением Христа.

Эмаль, драгоценные камни. 10 - 14 вв. (Ранняя часть — 976 г., последняя переработка—1345 г.) Венеция, собор св. Марка.

В македонский период византийское искусство вновь стало играть большую роль в художественной культуре стран Европы и Азии. Теперь его влияние приобрело иной характер, чем в 6 в., когда в странах Средиземноморья и Причерноморья, входивших в состав Византии, создавались произведения византийского искусства. В 9 — 11 вв. на Руси, в Сербии и Болгарии, в норманском королевстве Сицилии, в ряде областей Италии развивались самостоятельные художественные школы, на формирование которых высокоразвитая византийская художественная культура оказывала воздействие.

Одновременно и византийское искусство впитывало в себя элементы художественного творчества соседних народов. В Византии трудились иноземные мастера. Известно, например, что для восстановления разрушенного землетрясением купола храма св. Софии в Константинополе в 10 в. был приглашен знаменитый армянский зодчий Трдат.

На протяжении полутора веков, с 1057 по 1204 г., на византийском престоле сменилось несколько династий, выдвинутых знатными феодальными фамилиями. Дольше всех правила династия Комнинов, по имени которой этот период обычно называется комниновским.

В искусстве утвердился возвышенный идеальный стиль. Художественное творчество подверглось строгой регламентации. Нормы, выработанные в столичном искусстве, стали господствовать во всей Византии. В отличие от македонского времени в византийском искусстве этого периода уже нельзя найти острой борьбы различных тенденций, быстрого развития, резко различных школ. Целеустремленная программность искусства македонского времени сменилась направлением, которое не отыскивало новые формулы, а углублялось в разработку канонизированных художественных образов. Внимание художников сосредоточивалось на сложной, и тонкой трактовке духовной стороны образа. Вследствие потери Византией всей Италии и части Малой Азии более узким стал круг собственно византийской культуры. Однако и в этой обстановке интенсивное творчество не угасало. Напряженная борьба против норманнов, венецианцев, крестоносцев на западе и сельджуков на востоке породила идеи сохранения древнего величия византийской культуры, патриотического служения своей стране, понимание ценности и значительности ее культуры. Совершенство, отточенность, наиболее полное использование возможностей, которые давала для художественного творчества средневековая культура, отличают искусство комниновского времени.