

Содержание:

image not found or type unknown



ВВЕДЕНИЕ

Средневековой принято считать архитектуру Европы IX—XVI веков. В период времени от развала Римской империи до становления культуры и архитектуры Ренессанса Европа была самым динамично развивающимся местом жизни человека в мире, поэтому эталоном развития искусства и культуры средневековья считается именно Европа того времени.

Средневековая культура тяготела к духовной жизни в ущерб земной, поэтому в архитектуре предпочтение отдается строительству церквей и монастырей. Этому способствовали также многочисленные крестовые походы и паломничества. Из светских построек того периода главными были замки постоянно враждовавших друг с другом королей и феодалов. Собственно, постоянные междоусобные войны послужили основной причиной того, что многие замки, монастыри и городские сооружения более походили на крепости, а легко горящее дерево быстро было заменено в строительстве камнем.

ГЛАВА I. Архитектура Средневековья

Архитектура Средневековья включает в себя четыре основных стиля: «Каролингское возрождение», Оттоновское искусство, романский стиль и готика.

1.1. «Каролингское возрождение»

«Каролингское возрождение» (расцвет культуры, относящийся в эпохе первого императора «Священной Римской империи» Карла Великого и династии Каролингов (VIII – IX вв.)). Эпоха Карла Великого ознаменовалась реформированием административной, судебной и церковной сфер, а так же возрождением античной культуры.

В течение многих веков постоянно осуществлялись попытки западноевропейской цивилизации сравняться с достижениями древних римлян. В V веке Западная Римская империя была завоевана племенами варваров, распространивших свое влияние на всю Европу. В 711 году вестготы, захватившие Испанию, были изгнаны оттуда арабами. В 732 году вождь франков Карл Мартелл в битве под Пуатье отразил нападение арабской армии, надвигавшейся с Пиренеев с целью подчинить на Западе Галлию арабской империи. Империя арабов к тому времени уже охватывала Сицилию, части Южной Италии и почти всю Испанию. Сын Карла Мартелла – Пипин III Короткий – в 751 году провозгласил себя царем франков и основал династию Каролингов, имя которой восходит к Карлу Мартеллу.

Сын Пипина – Карл Великий (около 742 – 814) – 25 декабря 800 года был коронован в соборе св. Петра в Риме и стал первым императором Священной Римской империи. Скоро сфера правления Карла Великого охватывала почти всю территорию современной Германии, Нидерланды, Бельгию, Швейцарию, Францию и Италию.

Из архитектуры Каролингов до нас не дошло практически ничего. Но сохранился, вероятно, наиболее значительный памятник – знаменитая дворцовая капелла Карла Великого в Аахене, образующая сегодня сердце кафедрального собора.

Дворцовая капелла в Аахене. Ее постройка была начата по приказу Карла Великого около 790 года по проекту Одо фон Меца и освящена капелла была около 800 года. Но дворец, к которому она относилась, исчез почти полностью. Он должен был напоминать об императорском Риме и соответственно назывался Латеран, по названию папской резиденции в Риме.

Подобно храму, господствующему на римском форуме, дворцовая капелла Карла Великого стояла в конце обрамленного колоннами переднего дворца, который мог вместить 7000 человек. В западной части капеллы находилась лоджия, обращенная во двор. Из нее император, сидя на троне, мог общаться с народом. Капелла перекрыта восьмичастным сомкнутым сводом. Внешняя стена имеет 16 углов.

Самым известным памятником эпохи Каролингов считается «надвратный» зал монастыря Лорш VIII века под Дармштадтом, который по предположениям построен в 800 году. Это свободно стоящее сооружение – трехпролетные выездные ворота монастыря, напоминающие римскую триумфальную арку. Подобные ворота строились и в других монастырях средневековой Европы.

Культурный и интеллектуальный расцвет империи Каролингов закончился в IX – начале X века. Наследниками Каролингов стали Оттоны.

1.2. Оттоновское искусство

В IX веке вследствие вторжения викингов, магометан, арабов и мадьяр, достижения Каролингов уступили место глубокому кризису. Но Оттон I Великий (936 – 973), который в 962 году был коронован в Риме как первый саксонский император, снова реанимировал имперскую концепцию. Великая Оттонская империя, существовавшая до 1056 года, была по площади меньше, чем империя Каролингов, поскольку к ней не относилась территория нынешней Франции. Она включала в себя, прежде всего Германию и часть северной Италии. С этого времени Франция и Германия шли каждая своим путем, в них развивались самобытные культуры.

На фоне усиления феодальной системы имперские епископы Оттонской империи строили как крепости, так и церкви, создавали армии, преподавали религиозные принципы, там самым создавали образ воинствующей церкви, которому романская архитектура Европы была призвана придать адекватное выражение.

Майнцкий собор, строительство которого было начато в 978 году и с тех пор неоднократно возобновлялось, и заложенный в 1009 году собор в Падерборне связали каролингские формы с раннехристианскими римскими в тот архитектурный образ, который мы можем рассматривать уже как типично германский. Производящая мощное впечатление церковь св. Михаила (построена 1001 – 1033 гг.) в Хильдесхайме в новейшее время была восстановлена в своем первоначальном виде. Этот храм имеет на западе и на востоке по одной круглой апсиде, а так же западный и восточный поперечные нефы с круглыми лестничными башнями на концах креста. Церковь св. Михаила имеет некоторые новые элементы – апсида на западе поднимается над криптой, к которой можно попасть по уходящим под землю лестницам. Вход в саму церковь расположен в южном боковом нефе.

Оттоновское искусство – искусство «Священной Римской империи» X – XI вв. Название происходит от династии, основанной Оттоном Великим. Об этом периоде известно в основном по изобразительному и прикладному искусству. На церковную архитектуру Оттоновского искусства оказал большое влияние каролингский стиль: базилики строились с восточным и западным хорами и украшались мозаиками и

фресками. Башни и массивные стены с маленькими окнами делали эти базилики похожими на крепости.

1.3. Романский стиль

Романский стиль получил свое название из-за того, что первые сооружения этого периода очень напоминали римские здания. Особое внимание уделялось строительству огромных башен-крепостей с толстыми, массивными стенами, приспособленностью к военным целям, в частности, к обороне, твердостью, крепостью стен и фундамента. Каменные арки и своды полукруглой формы получили широкое применение, так как позволяли перекрывать гораздо большее пространство, чем деревянные крыши, ограниченные длиной бревен. В эпоху феодальной раздробленности толстые стены, сравнительно невысокий купол, толстые и приземистые колонны, узкие и небольшие окна романских сооружений были необходимостью, не смотря на то, что сам по себе этот стиль имел своей целью возвеличение значимости христианского мира и господства христианской религии.

XI - XII вв. в Западной Европе - это период наибольшего могущества церкви.

Создателями романского стиля стали монастыри и епископские города. Церковь в этот период сводила задачу искусства к необходимости показывать не зримую красоту, а подлинную красоту духа. Эстетический идеал, возникший в романском искусстве, вся образно-смысловая система романики призваны были решить поставленную задачу.

Контраст между тяжеловесными, приземистыми очертаниями собора и духовной экспрессией его образов отражал христианскую формулу красоты - идею превосходства духовного над телесным. Романский собор являл собой символ твердыни человеческого духа в искусстве. Архитектура, росписи, рельефы дверей необходимо дополняли друг друга, составляя единство, основанное на подчинении малого большому, отражая принцип средневековой иерархии. Росписи романского храма создают особый замкнутый мир, где мирянин становился участником изображенных сюжетов. Драматизм и экспрессивность, напряженная духовная выразительность живописных образов, характерные для романской живописи (сцены Страшного суда, борьба между ангелами и дьяволом за человеческие души - распространенный сюжет храмовых росписей) оказывали огромное эмоциональное воздействие, отражая идею греховности мира, идею искупления и

спасения. Плоскостное, двухмерное изображение росписей и скульптуры романского стиля, обобщенность форм, нарушение пропорций, монументальная значимость образов символизировали вневременное, вечное в понимании мира.

Романская архитектура опиралась на достижения предшествующего периода (в частности, Каролингского Возрождения) и формировалась под сильным влиянием традиций античного, византийского или арабского искусства, отличаясь большим разнообразием форм. В ней наблюдается множество направлений, существовавших в различных районах Западной Европы и отражавших местные традиции и художественные вкусы (например, итальянское романское искусство испытало более сильное влияние византийских традиций). Тем не менее, романский стиль (к. X - XII вв.) стал первым общеевропейским стилем. Это исторический стиль зрелого Средневековья, характеризующийся общностью типов построек, их конструктивных приемов и выразительных средств.

Основными постройками в этот период становятся храм-крепость и замок-крепость. Главным элементом композиции монастыря или замка становится башня — донжон. Вокруг неё располагались остальные постройки, составленные из простых геометрических форм — кубов, призм, цилиндров.

1.4. Готический стиль

Готический стиль – художественный стиль в архитектуре и искусстве, сменивший романский стиль. Готика возникла во Франции в середине XII века, быстро распространилась в других странах, главным образом в Северной Европе, где господствовала до XVI века.

Первоначально термин имел уничижительный смысл: художники итальянского Ренессанса так называли «варварскую» средневековую архитектуру, ошибочно полагая, что ее создатели – готские племена, разрушившие классическое искусство Римской империи. Готика до сих пор ассоциируется главным образом с архитектурой, особенно с тремя ее особенностями: стрельчатой аркой; крестовым сводом, поддерживаемым (или якобы поддерживаемым) скрещивающимися арками, и арочным контрфорсом, то есть внешней опорой, не примыкающей вплотную к стене, а соединенной с нею аркой. Ни одна из этих особенностей не была достижением готики (все они существовали в поздней романской архитектуре), но их сочетание создало новый тип каркасной конструкции, производившей, в отличие от массивных, тяжеловесных сооружений романского

стиля, впечатление легкости и воздушности.

От романского стиля готика унаследовала главенство архитектуры в системе искусств и традиционные типы культовых зданий. Особое место в искусстве Готики занимал собор - высший образец синтеза архитектуры, скульптуры и живописи. В отличие от романского стиля с его круглыми арками, массивными стенами и маленькими окнами, для готики характерны арки с заострённым верхом, узкие и высокие башни и колонны, богато украшенный фасад с резными деталями (вимперги, тимпаны, архивольты) и многоцветные витражные стрельчатые окна. Все элементы стиля подчёркивают вертикаль.

Другой характерной чертой готической архитектуры, возникшей чуть позже, является ажурный декор, украшающий оконные проемы и поверхности стен. Причем в этой области был достигнут такой уровень мастерства, что по рисунку (или его отсутствию) можно было легко определить принадлежность к тому или иному периоду развития готической архитектуры.

Время и место рождения готического стиля можно определить точно. Это 1140 – 1144 гг., аббатство Сен-Дени близ Парижа, где по заказу настоятеля монастыря Сугерия, одного из известных покровителей искусств того времени, проводилась перестройка церкви. Сохранилась лишь небольшая часть здания – крытая аркада клироса, но оно остается одним из тех сооружений, которые внесли революционные изменения в европейскую архитектуру. Вместо тяжеловесных конструкций романского стиля появились стройные опоры, арки и крестовые своды, создававшие ощущение изящества и легкости. В готических соборах окна увеличились до таких размеров, что образовывали полупрозрачную стену.

Главное отличие готического собора - устойчивая каркасная система, в которой конструктивную роль выполняют крестово-реберные стрельчатые своды, арки стрельчатой формы, определяющие во многом внутренний и внешний облик собора. Структура здания складывается из прямоугольных ячеек (травей), ограниченных 4 столбами и 4 арками, которые вместе с арками-нервюрами образуют остов крестового свода. Боковой распор свода главного нефа передается с помощью опорных арок (аркбутанов) на наружные столбы - контрфорсы. Освобожденные от нагрузки стены в промежутках между столбами прорезаются арочными окнами.

Романские церкви гладью стен были четко изолированы от окружающего пространства. В готических соборах, напротив, дан образец сложного

взаимодействия, взаимопроникновения внутреннего пространства и внешней природной среды. Этому способствуют огромные проемы окон, сквозная резьба башенных шатров, лес увенчанных пинаклями контрфорсов. Большое значение имели и резные каменные украшения: флероны-крестоцветы; каменные шипы, вырастающие, словно цветы и листья, на ветвях каменного леса контрфорсов, аркбутанов и шпилей башен.

Вслед за собором устремлялись вверх и городские постройки. На главной площади городов строились ратуши с обильным декором, нередко с башней (ратуша в Сен-Кантене, 1351—1509). Замки превращались в величественные дворцы с богатым внутренним убранством (комплекс папского дворца в Авиньоне), строились особняки ("отели") богатых горожан.

Готический стиль гораздо интереснее и совершеннее в техническом отношении. Его характерной чертой является стремление архитектора построить здание максимально устремлённым ввысь. Место полукруглой сводчатой арки заняла стрельчатая арка. Готические соборы имели внутри много высоких и изящных колонн, большие, с множеством цветных, разрисованных стекол, окна. Обильные выпуклые украшения — статуи, барельефы, висячие арки, причудливая каменная резьба — богато украшали здания изнутри и снаружи. Одна или несколько высоких башен и величественные порталы (двери) придавали готическим соборам особую торжественность.

ГЛАВА II. Система выразительных средств византийской живописи

Византийская художественная система развивалась на основе всей совокупности духовной культуры. Опираясь на античные представления о сути прекрасного, она трансформировала их в духе христианского вероучения. В результате рождалась новая эстетика — эстетика, соответствующая нравственным запросам и эмоциональному восприятию средневекового человека.

Говоря о Средневековье, мы вспоминаем его грозные замки, романтических рыцарей, сражавшихся и побеждавших на турнирах в честь прекрасных дам, всемогущие монашеские ордена, окруженные мистикой и тайной.

И это совсем иные картины, чем те, что представляются современному человеку, если речь пойдет о древних греках или римлянах с их бесстрашными героями и

богами-олимпийцами, непостоянными, веселящимися или гневными, спорящими друг с другом, влюбляющимися в земных женщин и азартно вмешивающимися в людские дела. Иное в Византии.

Христианское миросозерцание, постепенно овладевая умами и душами людей, меняло самого человека, его видение мира. Одной из фундаментальных идей Средневековья стала идея союза — «симфония» — христианской церкви и «христианской империи». Византия уже в ранний период своего расцвета следовала этой доктрине.

В византийской художественной системе новое мировоззрение нашло блестящее выражение в архитектуре. И прежде всего — в создании главного собора империи, собора св. Софии в Константинополе.

«Храм храмов» был воздвигнут по повелению императора Юстиниана. Возведение собора длилось пять лет — с 532 по 537 год. В самом посвящении храма Софии — «Премудрости божьей» усматривается отражение политики императора, направленной на укрепление власти и всей государственной системы, на ее разумное устройство. В содержательный образ храма «Премудрости» вкладывался целый комплекс идей, связанных с целесообразным жизнеустройством. София олицетворяла градохранительницу и мудрую устроительницу «дома». Именно «дом» в широком смысле — от человеческого жилища до мироустройства — являлся символом библейской Премудрости.

Перед зодчими, приступавшими к созданию собора св. Софии, была поставлена задача выразить в архитектурных формах «непостижимость и неизреченность» христианского восприятия вселенной и воплотить идею централизации и могущества империи. Знаменитые архитекторы Анфимий из Тралл и Исидор из Милета с этой задачей великолепно справились, создав непревзойденный шедевр византийского творчества в храмовом строительстве.

Архитекторы сумели соединить в этом храме чистоту, строгость, монументальность античной архитектуры с достижениями зодчества Востока — Ирана, Сирии и Малой Азии. Впервые здесь была реально воплощена идея грандиозного центрального храма, увенчанного колоссальным куполом. Сбылась мечта архитекторов Востока и Запада перекрыть сферическим куполом огромное центрическое пространство.

План св. Софии представляет собой слегка вытянутый прямоугольник, в центре которого мощными устоями выделен квадрат. Основу храма составляет трехнефная базилика. Устои являются главными вехами, отделяющими

центральный неф от боковых.

Боковые нефы были перекрыты цилиндрическими и крестовыми сводами, над более широким и высоким центральным нефом поднимался огромный купол, диаметр которого составлял 31,5 м. Именно купол и в конструктивном и в художественном отношении был наиболее примечательной частью собора. Он был возведен на четырех столбах при помощи парусов — треугольных изогнутых сводов, напоминающих надутые паруса: между столбами переброшены арки, на верхние точки которых опирается основание купола, а в промежутках между этими четырьмя точками тяжесть свода принимают на себя паруса, своими нижними углами упирающиеся в столбы.

С двух сторон к куполу примыкает сложная система постепенно повышающихся полукуполов. Над восточной, алтарной, частью храма и западной, где располагался вход в него, поднимались малые полукупола. Значительный распор, который развивал первоначально более плоский купол храма, передавался на два больших полукупола, расположенных на продольной оси здания.

Таким образом была создана соподчиненность объемов храма. В закономерности их нарастания к куполу, вознесенному на огромную высоту, художественно воплощалась иерархия, проповедуемая церковью как основа мироустройства.

София Константинопольская поражала современников своими размерами (длина храма 77 м), гармонией форм, рациональной организацией объемно-пространственной структуры. Все вместе это рождало ассоциации с мудростью и силой императора, с могуществом управляемого им государства, с его правом на единодержавие.

Собор св. Софии был воздвигнут на площади около императорского дворца. К этому центру Константинополя сходились все главные городские улицы. Неподалеку, за дворцовыми зданиями, Мраморное море переходило в Босфор и бухту Золотой Рог — морской путь и главную пристань. Поэтому сама по себе площадь воспринималась как центр подвластного византийцам мира. Местоположение придавало собору особую значимость, и, наоборот, собор возвеличивал Константинополь. Окруженный с трех сторон подступающими к его стенам постройками, собор поднимался над ними, и его мощный купол был виден издали с улиц столицы.

Городской ансамбль Константинополя сложился уже в первой половине V в. Тогда же был построен Большой императорский дворец. Судя по описанию

современников, его основные сооружения уступами спускались в сторону Мраморного моря, красуясь своими террасами и аркадами. Среди многочисленных ворот, ведущих в город, выделялись своей красотой главные — знаменитые Золотые ворота. В эпоху Юстиниана, в VI в., светское строительство активно продолжалось, во многом еще сохраняя дух античности. Тем важнее были новшества, появившиеся в храмовом строительстве. Каждая деталь храма Софии Константинопольской, каждый новый аспект его внешнего вида и внутреннего пространства были призваны явить миру образ вселенной таким, каким его родило сознание того времени. Если внешний вид храма был строг и даже аскетичен, то его внутреннее строение и убранство поражали великолепием. Блеск разноцветных мраморов, мерцание золота и драгоценной утвари, сияние множества лампад создавали иллюзию беспредельности пространства собора, превращали его в подобие макрокосмоса, символически приближали к образу Вселенной. Не случайно возвратившиеся из Царьграда послы древнерусского князя сказали о Софии: «Не знаем, где мы были, то ли на небе, то ли на земле».

Подобное восприятие достигалось целым арсеналом конструктивных и художественных средств. Простые византийцы допускались в собор через двери, ведущие в боковые нефы. При взгляде через колоннаду на центральный неф они невольно воспринимали его в контрасте с невысоким пространством боковых помещений. В центре храма возвышался огромный амвон — сложное сооружение из серебра и драгоценных камней, в котором разворачивалось литургическое служение. Оно должно было символизировать историю вселенной в христианской интерпретации, а центральное помещение храма — служить идеальной моделью ойкумены.

Грандиозный по размерам подкупольный зал воспринимался именно как образ мироздания. Конструктивные задачи были решены таким образом, что пространство храма казалось безмерным. Более того, стены и перекрытия как бы утрачивали свою материальность, создавалось впечатление хрупкости материальной оболочки здания и его стен. Эффект достигался за счет облицовки поверхностей цветным мрамором, использования световых эффектов. Кроме того, стены представлялись ажурными и просвечивающими, так как были прорезаны аркадами и окнами.

Освещение центрального зала нарастало по мере подъема вверх от приглушенного свечения нижнего яруса к яркому сплетению солнечных лучей, которые падали сквозь многочисленные окна у основания полукуполов. В этом потоке света главный купол, облицованный изнутри голубой мозаикой с золотым крестом в

центре, воспринимался как явившееся чудо. Сорок окон у его основания создавали иллюзию светового кольца. Не случайно у современников рождалась мысль, что купол подвешен к небу на золотой цепи. Тем самым окончательно достигалась иная, чем в античности, ориентация архитектурного сооружения (З; 56—59).

В VIII—IX вв. в византийском храмовом строительстве начинает главенствовать крестовокупольный тип храма. Купол на барабане был более устремлен ввысь, чем относительно более низкие и плоские купола предшествующего времени. Он опирался на четыре свободно стоящие опоры. От подкупольного пространства крестообразно, ориентируясь по сторонам света, расходились «рукава» равноконечного «греческого» креста — прямоугольные помещения, перекрытые сводами, как правило, цилиндрическими. Все пространство храма, от северной до южной стены, от главного входа до алтарной части было связано воедино и подчинено центральному куполу.

В крестовкупольных постройках отсутствовали прямолинейные перекрытия, наличествовали лишь арки, купола, своды. Это (как и в соборе св. Софии) создавало эффект «свисающей» архитектуры. Поскольку каждое культовое сооружение в период Средневековья отражало целый комплекс общественных идей, выражавшихся с помощью христианских символов, то и эта особенность крестово-купольного храма имела определенное толкование. Пространственная ориентация, выражавшая одновременно движение вверх, к куполу и от купола, как центральной точки, вниз, символизировала идею библейской мистической «лестницы», по которой совершается общение земли и неба.

Наружный вид храмов терял аскетизм и суровость, так как объемы зданий приобрели большую расчлененность и, группируясь вокруг главного купола, повышались к центру. Большое значение стали придавать обработке стен с внешней стороны.

Характерной постройкой этого периода считалась пятиглавая церковь «Неа» (Новая) в Константинополе, возведенная при императоре Василии I и освященная в 881 году.

В XI—XII вв. общая тенденция развития церковной архитектуры заключалась в постепенном изменении пропорций, нарастании вертикализма. Устремленность силуэта храма ввысь придавала архитектуре новый эмоциональный характер.

Уменьшались размеры храмов, так как строились по преимуществу монастырские или приходские церкви, рассчитанные на небольшое число молящихся. Появились

частные молельни богатых семейств.

В это же время византийский архитектурный стиль начал триумфальное шествие на дальних окраинах империи. Сложилось несколько локальных школ, успешно применяющих и развивающих достижения¹ византийской архитектуры.

Повсеместно увеличивалось значение вертикальных линий и членений фасада, что изменяло силуэт храма. Стремясь украсить внешний вид храма, строители все чаще прибегали к использованию узорной кирпичной кладки. В Греции, например, при сохранении некоторой архаичности форм (нерасчлененность плоскости фасада, традиционные формы небольших храмов) с ростом влияния нового стиля все шире использовали узорный кирпичный декор и полихромную пластику.

В XIII—XV вв. территория Византийской империи все больше сокращается. Время правления династии Палеологов (1261—1453) — последнее в истории Византии. Созданные в этот период памятники культуры — это памятники византийской провинции, а не столицы. Собор св. Софии в Константинополе остался непревзойденным шедевром. Недаром он всегда выполнял роль главной святыни Византии. В течение веков внешний облик Софии сильно изменился. Завладевшие Константинополем в XV в. турки пристроили к церкви минареты и превратили ее в мечеть.

Изобразительное искусство представлено прежде всего монументальной живописью. В конечном счете целью византийской художественной системы было создание на земле некоего образа небесного мира. Добиться этого можно было только соединяя архитектуру с живописной росписью. Со временем в Византии была выработана определенная система объемно-пространственной структуры храма и его росписей, которые аллегорически изображали библейскую историю человечества, этические нормы, освященные христианством.

В IV—VI вв. шло становление нового искусства. В Малой Азии, особенно в Сирии, возникло искусство, в корне враждебное эллинизму. Принципы этого искусства отрицали перспективу, объемность, воздушную среду, то есть все, что создавало ощущение реального мира. В росписях фигуры ставились в ряд или одна над другой, причем главные были больших размеров независимо от их местоположения. Неприятие античной пластики изображения человека было возвращением к доэллиническим временам. Поэтому в раннехристианском искусстве преобладает символика и геометрический орнамент Востока. Нужно отметить, что на восточные области Византийской империи сильное влияние оказывала ассирийско-вавилонская и иранская культура, где в это время сформировалось

новое декоративное искусство.

И все-таки в живописи постоянно укрепляется византийский стиль, очищенный от инородных влияний. В основе его лежит опыт мастеров Запада и Востока, пришедших независимо друг от друга к созданию своих художественных форм. Искусство Византии не ушло в мир чистых абстракций, как это случилось на мусульманском Востоке, и не отказалось от изображения человека. Постепенно вырабатывается монументальный стиль живописи и особенно мозаики.

Искусство византийской мозаики связано с мастерским использованием света и цвета. Свет у византийцев — важнейшая категория гносеологии, мистики и эстетики. Ранее упоминалось, как использовались световые эффекты в сочетании с мозаикой в соборе св. Софии Константинопольской. Но монументальная мозаика широко применялась для украшения стен и перекрытий также и в светских зданиях.

Следующей важной и связанной со светом категорией выступал цвет, понимаемый византийцами как материализованный свет. Цвет в византийской культуре играл одну из главных ролей и благодаря своим свойствам был могучим возбудителем мистического и подсознательного.

Пурпурный цвет — важнейший в византийской культуре, цвет божественного и императорского достоинства. Только василевс (этим титулом именовались императоры с первой половины VII века) восседал на пурпурном троне, носил пурпурные сапоги, подписывался пурпурными чернилами. Только Богоматерь в знак особого почтения изображалась в пурпурных одеждах.

Красный цвет — одновременно и символ жизни, и цвет крови, прежде всего крови Христа, цвет огня, пламени — очищающего и карающего.

Белый цвет часто противостоит красному как символ божественного цвета. Одежды Христа на Фаворе «сделались белыми, как снег» — такими же их изображали иконописцы. По отношению к белому цвету в византийской культуре сохранилась античная символика. Белый цвет имел значение чистоты и святости, отрешенности от мирского. На иконах святые и праведники изображались в хитонах из белых льняных тканей.

Черный цвет — противоположность белому, это знак смерти, конца земного, символ могилы и ада. Такое противопоставление характерно для многих культур.

Зеленый цвет — символ юности, цветения, символ земного, в отличие от небесного — пурпурного, голубого, золотого. Синий и голубой в византийской символике — знаки потустороннего мира. Вспомним здесь, что главный купол собора св. Софии был облицован изнутри голубой мозаикой с золотым крестом в центре.

Искусство мозаики своими корнями уходит в античность, где мозаичные изображения первоначально складывались из кубиков естественных пород, а с третьего и четвертого веков стали применяться окрашенные стеклянные сплавы — смальта. Византийское искусство воспользовалось достижениями античности и создало на их основе свою мозаику, «работающую» на контрасте цветовой гаммы. Динамика византийской мозаики обеспечивается взаимодействием света и цвета. Поэтому одной из важнейших задач при строительстве зданий было распределение света.

Из византийского изобразительного искусства монументальная скульптура по сути исчезла. Внутренний облик храма формировался при помощи иных художественных средств. Атмосфера, в которой совершалось храмовое действо, определялась необыкновенным эстетическим эффектом, создаваемым блеском и цветом мозаик при соответствующем колеблющемся освещении.

Особую славу мозаики принесли храму Сан Витале (св. Виталия), в Равенне на Адриатическом побережье. Они имели не только церковный, но и светский характер. В частности, здесь сохранились удивительные по исполнению мозаики, изображающие императора Юстиниана, императрицу и придворных. Впрочем, светскими изображения императора можно назвать лишь с натяжкой. В соответствии с воззрениями на происхождение, сущность и цели государственной власти — и прежде всего власти императора, логично было видеть его образ в храме. Император не обожествлялся в полном смысле слова, но был как бы подобием Отца Небесного, заменял его перед лицом своих подданных. На троне рядом с императором оставлялось место для Христа, которого символизировал положенный на сиденье крест.

В Византии церковь изначально подчинялась государству, а православие идеологически обслуживало имперскую идею. Именно при Юстиниане формировались и обретали официальный характер утвердившиеся на века идеалы божественного всемогущества императора — повелителя священной, единственной империи, воплощавшей «Царство Божие» на земле. Церковь активно участвовала в формировании образа Богом данного правителя.

Величайший император Византии Юстиниан родился в крестьянской семье, попал во власть через дядю, которого солдаты избрали императором. Феодора, его всесильная супруга, известная своим влиянием в государственных кругах, в юности была актрисой. На замечательных мозаиках лица Юстиниана и Феодоры наделены портретными чертами. Цветовая гамма мозаик отличается полнокровной яркостью, теплотой, свежестью.

Константинопольская школа мозаики отличалась наибольшей утонченностью, артистизмом, яркой красочностью, переливчатостью цветов. Одним из самых совершенных произведений этой школы были мозаики в куполе церкви Успения в Никее.

В XI в. утвердившийся византийский стиль получил широкое распространение на окраинах империи. Мозаики Равенны, Синая, Фессалоники, Кипра знаменует отказ византийских мастеров от античных традиций. Образы становятся аскетичными, в них не остается места ни только чувственному, но и эмоциональному началу. Преобладающей становится усложненная символика. Зато духовность достигает необычайной силы.

Иконопись. В XI—XII вв. в убранстве храмов заметную роль стали играть живописные иконы. Но путь к этому был длинным и сложным.

Иконопись как особый вид христианского искусства появилась в V в. Церковь санкционировала ее существование в VI в. Как предмет культа икона получила особое значение у восточных (православных) христиан. Но случилось это далеко не сразу. Причиной был официальный запрет изображения Бога (императорский указ 572 года) и движение иконоборчества (726—843 гг.), запрещавшего иконопочитание. Этим был вызван упадок традиций изобразительного искусства византийской культуры, в частности, почти приостановилось развитие иконографии.

Однако именно в этот период произошло формирование византийской теории образа, изображения, иконы. Впоследствии на этой основе сформировалась прочная теоретическая база всего византийского, а вслед за ним и старославянского, и древнегрузинского, и, отчасти, средневекового западного искусства.

Противники икон опирались на библейскую идею о том, что Бог есть дух и его никто не видел, и на заповедь «Не делай себе кумира из никакого изображения того, что на небе вверху, и что на земле внизу, и что в водах ниже земли». Прежде

всего иконоборцы отвергали антропоморфные изображения Христа. Для убранства храмов предлагали только светские мотивы: растительные орнаменты, животных, птиц, рыб и т. п.

Сторонники противоположного направления — иконопочитатели — показывали, для чего нужно изображать Христа, хотя в своей аргументации были отнюдь не едины. Среди первых защитников образа в иконописи был известный византийский богослов, философ и поэт Иоанн Дамаскин (ок. 675—754), который активно применял аристотелевский философский аппарат к изложению православного богословия.

По Дамаскину, сущностной характеристикой образа является подобие его прототипу по основным его параметрам, образ близок к оригиналу, но не является его копией. Дамаскин считает, что изображено может быть практически все — весь универсум, и прежде всего все, видимое глазу. Что касается образа Бога, то невидимого и неопишуемого Бога изобразить невозможно, но воплотившегося Бога, принявшего человеческую плоть, не только можно, но и необходимо изображать.

Иконопочитатели доказывали, что Писание запрещает изображать только «Бога бестелесного, невидимого», и призывали живописцев изображать все основные события из земной жизни Христа.

Уже в это время складывается устойчивая иконографическая традиция, имеющая четкую программу изображения. Основные сюжеты иконописи — рождение Христа от Девы, крещение в Иордане, преображение на Фаворе, страдания, смерть и символы его божественной природы — спасительный крест, гроб, воскресение и т. п.

Иконы служат доказательством воплощения Сына Божия, являются доказательством христологического догмата.

Поскольку человек стоял в центре христианского мировоззрения, его очищение, преображение и спасение составляли главную цель христианской церкви. Человеческая фигура выступала в византийской живописи носителем основных вечных художественных идей. Наиболее значимые фигуры композиции (Христос, Богородица, святые) изображались обычно во фронтальном положении. Окружающие их фигуры располагались в более свободных позах, чем подчеркивалась особая значимость, иерархичность центральных фигур. Для передачи же эмоциональных, преходящих настроений и переживаний часто использовали неодушевленные предметы.

В профиль изображались отрицательные персонажи (Иуда, Сатана), второстепенные персонажи и животные.

Композиции в византийской живописи строились по принципу максимальной статичности и устойчивости, что выражало непреходящую значимость событий, их вневременность. Композиционным центром многих изображений выступала голова (или нимб) главной фигуры, независимо от ее размера.

Византийские мастера для организации художественного пространства не пользовались прямой перспективой: ее разработали только творцы Возрождения. Прямая перспектива имеет точку схода в глубине пространства и над предметом. Византийцы применяли так называемую обратную перспективу (в противоположность прямой перспективе); в этой системе изображения живописного пространства перспектива имеет точку схода в пространстве зрителя и под предметом. Пространственная система оказывается как бы вывернутой, обращенной.

Кроме византийского искусства обратная перспектива нашла распространение и в сопричастных с ним культурах. Для этого были предпосылки как мировоззренческого, так и художественного порядка. Земной мир трактовался как отражение и подобие небесных сфер. При этом постигнуть небесные сферы можно было только во внутреннем озарении. Не реальность являлась предметом византийского искусства, а мир божественных сущностей. Считалось поэтому, что «обращенное» пространство иконного изображения — это пространство небесного мира, символ сверхчувственного духовного зрения, вселенная, увиденная изнутри.

Таким же умоглядным целям подчинялось и изображение людей. Здесь доминировало стремление выделить центральный персонаж различием масштабов и ориентацией на него пространства, желание усилить контакт зрителя с изображением. Этой же задаче было подчинено применение золотого фона, который делал обратную перспективу наиболее выразительной. По таким же принципам выполнялись изображения на криволинейных поверхностях архитектурных членений храмов.

В XI—XII вв., когда иконы уже прочно заняли место в интерьере православных храмов, их размещение в соответствии с изображенными на них сюжетами стало канонизироваться. В куполе располагали образ Иисуса Христа, окруженного апостолами. Больше всего икон размещалось в алтарной части. По сторонам от Богородицы изображались архангелы Михаил и Гавриил. Далее обычно следовала

композиция Евхаристии — сцены принятия апостолами причастия от Спасителя. К этой группе сюжетов добавлялся цикл так называемых праздников. Все завершалось сценой Страшного суда. В организацию иконостаса закладывалась идея преемственности власти императора от Бога.

Станковые иконы исполнялись, как правило, яичной темперой на деревянной доске. Кроме того, создавались переносные мозаичные иконы. Их делали на металлической доске из мелких кусочков смальты, скрепленных воском.

Внутреннее оформление византийских храмов создавало необычайно торжественную обстановку для богослужений. Множество лампад и свечей озаряли яркими отблесками мозаики, многоцветные мраморные колоннады и драгоценную утварь. Лики святых на иконах сообщали всей этой завораживающей красоте высокий смысл и духовность.

Музыка в византийской культуре IV—VI вв. отличалась своеобразной особенностью: религиозная музыка, получившая широкое распространение, сосуществовала с народной музыкой, корни которой уходили в языческие времена.

Становление христианства, споры в V—VII вв. отцов церкви о духовности, о месте музыки в христианском богослужении, мирозерцании и жизни христиан приводят к появлению христианской литургии и новых жанров вокального искусства. С утверждением христианской традиции музыка стала выделяться из остальных видов искусства, она должна была выражать идею божественной универсальности мира, звать души человеческие к единой высшей цели. Христианские теологи считали музыку важнейшим элементом богослужения, средством воздействия на человеческую душу. •-- Византийские теоретики музыки своеобразно преломили античное учение о внутреннем строе музыки и характере ее воздействия на человека. По их мнению, музыка связана с нравственным состоянием души. Плохая музыка способна привести к порче нравов, упадку духа, даже к безумию.

В ранневизантийской музыкальной культуре основными музыкальными жанрами были: псалмы, гимны, духовные песни. В литургию стали вводить антифонное пение — попеременное чередование хоров. Более изысканной становится вокальная культура.

Все больше включаясь в формирующийся культовый уклад, религиозная музыка повсеместно распространялась, проникая в повседневную жизнь, быт, отодвигала на второй план народную музыку. Поддерживаемая государством, она обеспечивалась профессиональными кадрами. Для их подготовки были созданы

специальные школы. Появилась возможность новой фиксации мелодий.

Светская музыка, особенно инструментальная, церковью отрицалась и даже запрещалась из-за ее языческих корней. Поэтому до исследователей она не дошла, о ней можно судить только на основании косвенных данных. Тем не менее, религиозная музыка испытывала светское влияние, воздействие национальных и народных традиций.

Безраздельное господство христианского мировоззрения стало определяющей чертой духовной жизни Византийской империи к середине VII столетия. Церковь активно и последовательно боролась с народной музыкой, стремясь вытеснить многочисленные ее жанры из жизни различных слоев византийского общества. Поскольку прихожане, а то и церковные певчие нередко использовали интонации народных песен в музыке богослужений. Шестым Вселенским собором православной церкви было принято специальное постановление: «Мы желаем, чтобы присутствующие в церкви не применяли бессмысленных воплей, не принуждали (свое) естество к крикам, не добавляли не подобающих и не свойственных церкви (звучаний), а с великим вниманием и благочестием возносили псалмодии...» (4; 403).

Церковно-музыкальная реформа упорядочила литургию, ввела в церковный обиход новые песнопения, систематизировала и регламентировала репертуар. Упорядочивание богослужения способствовало закреплению в церковной музыкальной практике определенных жанров, таких как псалом, антифон. С середины VII в. самым популярным жанром становится канон-музыкально-поэтическая композиция, исполнявшаяся во время утренней службы. Канон содержал девять разделов, называвшихся одами. Каждая ода представляла собой поэтический пересказ одной из девяти библейских песен и Ветхого и Нового Заветов.

Другим популярным жанром стал тропарь, первоначально представлявший собой краткую молитву, следовавшую за стихом какого-либо псалма. Позднее он стал составной частью гимнографии.

Усложнилось организационное и художественное руководство хором. Появились канонархи — монахи, которые ударами палки призывали братию к пению, суфлировали солистам и хору. Доместики исполняли сольные партии, дирижировали хором, обучали хористов. Певчие для хора воспитывались с детства при церквях и монастырях. Обширность и разнообразие музыкального репертуара

привели к созданию «литургических книг» — рукописных сборников, в которых фиксировались песнопения.

В конечном счете византийская церковь добилась желаемого:

религиозная музыка заняла доминирующее положение в музыкальной культуре империи. Подобное положение сложилось и в театральном искусстве.

Театр эпохи эллинизма не устраивал христианскую церковь, и она нашла для театрального зрелища новые формы и применение. Элементы театрализованных действий вошли в богослужение, сделав его более эмоциональным и впечатляющим. В литургию стали вводить диалоги на евангельские темы. Священники осваивают ряд сценических приемов (жесты, мимику, манеру говорить, двигаться и т. п.). Качественно новый момент в отношениях церкви с театром наступает с появлением литургической драмы — мистерии. Содержанием мистерий были различные эпизоды из Ветхого и Нового Заветов. Показывали их обычно в дни крупных церковных праздников.

В XI—XII вв. в Византии мистерия практически полностью вытеснила светский театр, хотя он и продолжал существовать.

Литература. В византийской литературе наблюдается два направления: одно в основе имеет античное наследие, второе отражает христианское мировоззрение. В IV—VI вв. широко распространены античные жанры: речи, эпиграммы, любовная лирика, эротические повести. С конца VI — начала VII в. развивается церковная поэзия — гимнография. В VII—IX вв. большую популярность приобретает жанр назидательного чтения — жития святых.

На литературе VIII—X вв. сказалась потеря Византией многих культурных центров в результате арабских завоеваний и сужение границ империи. Утеряны были Александрия, Антиохия, другие центры эллинистической культуры. Это привело к тому, что практически единственным литературным языком становится греческий язык. Даже переводов с других языков в византийской литературе почти нет.

Развитие литературы XI—XII вв. прошло под знаком возрождения интереса к античности и светским жанрам. Среди византийских литераторов до этого времени преобладали священники и монахи. Теперь происходит расширение круга людей, причастных к литературной работе. Появляются литературные кружки, салоны, развивается меценатство. Складываются условия для оформления созревшего в недрах народной поэзии героического эпоса.

Дальнейшее литературное творчество связано с теми жанрами, которые утвердились в предшествующие столетия. Кризисное состояние империи в XIV—XV вв. усилило интерес к жанру сатиры.

Византийская литература не дала столь громких имен, как, например, литература античного мира. Отчасти это объясняется тем, что в Византии было принижено личностное (авторское) начало, так как большинство авторов религиозных произведений были священнослужителями. Но главное в другом: литературное творчество византийцев либо продолжало античные традиции, либо выступало, по сути, на службе у христианской церкви.

Одним из тех, кто стоял у истоков церковной поэзии, был византийский поэт VI в. Роман Сладкопевец — выдающийся представитель жанра гимнографии. Он вошел в историю литературы как основатель особой поэтической формы, получившей название кондак. Поэтическое произведение объемом от 18 до 24 больших строк объединялось единообразной метрической структурой и сквозным рефреном.

Большая часть поэтических произведений относилась к литургической поэзии (церковные песнопения, гимны) и включались в богослужение. Иной род религиозной литературы представляли жития святых — агиография. Этот жанр неизменно пользовался популярностью среди широких масс населения. Как правило, житийная литература отличалась занимательностью, остротой сюжета, реалистичностью описаний, жизненностью деталей. Герои житий нередко были неимущими и угнетенными. Они боролись со злом и неправдой, побеждали богатых и сильных, совершали мученические подвиги во славу Бога. Гуманизм и милосердие были присущи большинству византийских житий. Вместе с тем, агиография проповедовала аскетизм, смирение, внушала надежды на чудо и потустороннее воздаяние.

Высшего расцвета византийская агиография достигла в IX столетии. В середине X в. около полутора сот наиболее популярных житий были обработаны и переписаны хронистом Симеоном Метафрастом.

В Византии, как ни в какой другой стране средневекового мира, были устойчивы традиции античной историографии. Труды большинства византийских историков по характеру изложения, языку, композиции уходят корнями к классикам греческой историографии — Геродоту, Фукидиду, Полибию—CVI—VII вв. известны труды Прокопия Кессарийского, Агафия Миринейского, Менендра Фео-филакты, Самокатты, особое место среди них занимает Прокопий Кессарийский. Его главные

труды — «История войн Юстиниана с персами, вандалами, готами», «О постройках Юстиниана».

XI—XII вв. — время расцвета собственно византийской историографии. Появляются авторские, эмоционально окрашенные сочинения Михаила Пселла, Анны Комниной, Никиты Хотиаты и др., где историки из регистраторов фактов превращаются в их истолкователей. Исторические хроники приобретают черты исторического романа, что отвечало новым эстетическим вкусам читателей. Стираются границы между собственно историческими сочинениями и исторической прозой. Настроения людей по отношению к историческому знанию, характерные для времени, прекрасно выразил один из крупнейших византийских писателей второй половины X в., автор десяти книг «Истории» Лев Диакон:

«...история словно воскрешает или вдыхает новую жизнь в умершее, не позволяя ему погрузиться и исчезнуть в пучине забвения, и признана важнейшей среди всех полезных людям вещей. В мое время произошло много необычных и чудесных событий: на небе являлись устрашающие видения, случались ужасные землетрясения, разражались бури, проливались неистовые ливни, бушевали войны и по всей вселенной бродили вооруженные полчища, города и страны сходили со своих мест, так что многим казалось, будто наступает перемена жизни и к порогу приближается ожидаемое второе пришествие Бога-Спасителя. Я решился не умолчать о полных ужаса и достойных удивления событиях, но поведать о них в назидание потомкам...»

Возрождение литературной традиции, заключавшейся в ориентации на шедевры античности в XI—XII вв., привело к появлению новых литературных сюжетов, художественных форм. Смело заимствуются в этот период сюжеты и формы и восточной литературы.

Благодаря Византии ценности античной и восточной цивилизации были сохранены и переданы другим народам. Византийская культура осталась в духовной жизни греческого народа и других православных стран (Болгарии, Сербии, Грузии), а Московская Русь сохранила, усвоила, переработала и развила ее традиции. Культура Византии обогатила европейскую цивилизацию и культуру Ренессанса и внесла огромный вклад в дальнейшую историю культуры Европы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате изученной темы можно сделать вывод, что византийское зодчество внесло очень большой и существенный вклад в сокровищницу мировой архитектуры. Его основным достижением явилась замечательная разработка центрической архитектурной композиции на основе перекрытия главной части здания куполом. Купол - главная тема византийского зодчества.

Изучение ранневизантийской архитектуры показывает, что собор Софии занимает в ней совершенно исключительное место. Было бы неверным считать, что повторений Софии не было потому, что София была случайным явлением в истории византийского зодчества. Она не могла быть повторена потому, что не могло повториться задание построить главную церковь Византийской империи. Именно как сооружение, отвечавшее этому заданию и необыкновенно полно отразившее византийское мировоззрение, византийскую государственность и принципы византийского искусства, София в Константинополе представляет собой наиболее характерное произведение всего византийского зодчества. Произведения, особенно полно отразившие свою эпоху и мировоззрение породившей их культуры и народа и, тем не менее, оставшиеся не повторенными, возникали также и в другие эпохи. Таков, например, Покровский собор (Василий Блаженный) в Москве.

Собор Софии является, прежде всего, памятником своей эпохи, обладавшим необыкновенной силой воздействия не только на современников и на ближайшие к ним поколения, но и на людей последующих столетий и даже последующего тысячелетия.

Что же касается отдельных элементов Константинопольской Софии, например, парусов, внутренней мраморной облицовки стен, закомар и многих других, то они оказали очень большое влияние, как на византийскую архитектуру последующего времени, так и на зодчество других стран.

Особенно существенно, что София послужила в известном смысле отправной точкой развития крестовокупольной системы последующего времени. Она и в этом отношении является глубоко закономерным и необходимым звеном развития византийской и всей мировой архитектуры.

Характерной чертой византийского зодчества являются купола, расположенные на квадратном основании, которое в отличие от ротонды может быть расширено пристройками, купола, опирающиеся на четыре опоры, купола на барабанах. Причиной того, что в центре внимания византийских зодчих находилось центрическое купольное здание, была христианская религия. Христианские храмы

всем своим обликом должны были напоминать об ином мире. По мнению византийских зодчих именно центрическое купольное здание соответствовало христианской вере. Крестово-купольная система явилась известным универсальным методом архитектурной композиции, охватывающим функциональную, конструктивную и художественную стороны архитектуры. Этот метод открывал архитекторам того времени и последующих эпох возможность широко варьировать и развивать центрическую купольную композицию - одно из самых ценных и разносторонних достижений архитектуры всех времен и народов.

Византийская архитектура повлияла на мусульманское зодчество, особенно на турецкое зодчество, когда в Стамбуле начали появляться одно за другим прямые воспроизведения Софии.

Византийская архитектура была своего рода узловым пунктом развития зодчества между античностью и Европой эпохи средних веков и нового времени.

Влияние византийской архитектуры на развитие зодчества Восточной и Западной Европы было очень велико, и до сих пор оно не достаточно оценено. В отношении Восточной Европы, главным образом Руси, не требуется особых доказательств, так как византийские истоки русского зодчества справедливо являются общепризнанными.

Многое в готической архитектуре объясняется влиянием византийского зодчества, например, ажурность готических соборов, явившаяся развитием характерной особенности Константинопольской Софии, или система готических балдахинов, развивавшаяся из византийских прототипов, или, наконец, аркбутаны, возникшие в Византии и перешедшие затем в Западную Европу.

Особенно существенно влияние византийского зодчества на архитектуру Возрождения. Оно сказалось преимущественно в центрическом купольном архитектурном типе и прослеживается начиная от Брунеллески через Браманте вплоть до Палладьо. Влияние крестовокупольной системы на многие выдающиеся постройки Ренессанса осуществлялось отчасти через посредство ряда византийских построек на почве Италии.

Если рассмотреть наиболее выдающиеся европейские монументальные здания, то их связи с Византией выступают очень отчетливо. Эти связи осуществлялись через посредство промежуточных звеньев, главным образом построек Ренессанса (в особенности собора Петра в Риме), но также и непосредственно. В соборе Павла в Лондоне, Пантеоне в Париже, соборе Смольного монастыря, Казанском и

Исаакиевском соборах в Санкт-Петербурге мы увидим в основе крестовокупольную систему в конечном счете византийского происхождения.

Итого, византийская архитектура была связующим промежуточным звеном между античной архитектурой и архитектурой Возрождения и последующего времени в Европе.