

Содержание:

image not found or type unknown



Введение

1. ВИЗАНТИЙСКОЕ ИСКУССТВО

- (Byzantine art от греч. Byzantion - город в Малой Азии на берегу Боспора Фракийского, пролива, соединяющего Черное и Средиземное моря, ныне Стамбул) - историко-региональный тип искусства, входящий в исторический тип средневекового искусства. Наследует достижения античного искусства Греции и Рима и эллинистического искусства Востока. Бизант (Byzantes) - имя древнегреческого героя, сына бога морей Посейдона. Он основал город и дал свое имя. Согласно преданию, г. Византии помогли укреплять Аполлон и Посейдон. Этот город имел особенно важное географическое и историческое значение. В 330 г. из-за междоусобиц и смут, охвативших огромную, но уже плохо управляемую Римскую империю, император Константин I (306-337), прозванный Великим, перенес свою столицу в г. Византии (с I в. до н. э. входивший в состав Римской империи). Император переименовал город в Константинополь. В 395 г. после смерти императора Феодосия I (379-395) Римская империя окончательно раскололась на Западную и Восточную. Перенос императорской резиденции на границу Европы с Азией был вынужденной мерой: западные провинции истощались непрерывными войнами, а восточные процветали. Возможно, со временем Константин собирался возвратиться в Рим; вряд ли он мог предположить, что «Вечный город» будет захвачен варварами и со свержением последнего императора Ромула Августула в 476 г. царем Одоакром Западная империя падет, а Восточная просуществует еще целое тысячелетие, вплоть до захвата Константинополя турками в 1453 г. В средневековье Византия называлась Романией (Romania), считалась официальной преемницей императорского Рима, сами византийцы называли себя ромеями, а свою культуру - ромейской (греч. romaïos). Император - «Басилевс ромеев» (от греч. basyleos - правитель, царь) - объявил себя также и верховным жрецом, как римский кесарь - верховным понтификом (лат. pontifex - жрец). Это нашло отражение в официальном искусстве

Константинополя, выражавшем идеи культа «басилевса ромеев» как космократора (греч. kosmokrator - «держитель», повелиель Вселенной). В истории византийской культуры обычно выделяется несколько периодов:

- раннехристианский, период так называемой предвизантийской культуры (I-III вв.);
- ранневизантийский период, «золотой век» императора Юстиниана I (527-565), архитектуры храма Св. Софии в Константинополе и равеннских мозаик (VI-VII вв.);
- иконоборческий период (VIII - первая половина IX вв.);
- период Македонского Возрождения (867-1056);
- период консерватизма при императорах династии Комнинов (1081-1185);
- период Палеологовского Ренессанса, возрождения антикизирующих тенденций и эллинистических традиций (1261-1453).

1. София Константинопольская

532-537 годы. Стамбул



София Константинопольская. 1910-1915 годы

Святая София — главное архитектурное творение Византии, созданное малоазийским математиком Анфимием из Тралл и архитектором Исидором из Милета. Не просто первый храм империи, но средоточие ее церковной и политической жизни, неотъемлемая часть скрупулезного, до мелочей продуманного придворного церемониала, описанного, в частности, в трактате «О церемониях» Константина Багрянородного.

Святая София стала высшим достижением архитектуры Византии, будучи наследницей античной архитектуры. Ее идею в XV веке сформулировал архитектор Донато Браманте : «Купол Пантеона , выросший на базилике Максенция ». Действительно, гениальной догадкой авторов Святой Софии явилась мысль о слиянии двух архитектурных идей Античности: продольный корабль центрального нефа (длиной 80 метров) и венчающая его сфера (плоский, на низком барабане и невероятно широкий купол диаметром 31 метр) стали единым целым: распор гигантского купола «гасят» полукупола, покоящиеся

на мощных, сложной формы столбах, от которых каменная масса ниспадает на паруса и арки. Благодаря этому боковые стены здания стали хрупкими, сплошь изрезанными окнами, а весь интерьер Софии оказался залит светом, преображающим каменную массу, делающим ее невесомой и нематериальной.

Тонкая скорлупка стен, снаружи нейтральная (однообразная плинфа), а внутри драгоценная (золото, натуральные камни, обилие естественного и искусственного света), оказалась важнейшей находкой византийской архитектурной эстетики и воплотилась в огромном разнообразии форм. А купол Софии стал идеей фикс



архитектуры, так никогда никем и амбициозным оказался проект

Интерьер Софии Константинопольской.

2000-е годы

Сразу после завершения постройки Святой Софии ее купол дал трещину и затем неоднократно переживал ремонты (первый из них случился после землетрясения в 557 году), в ходе которых его укрепили, построив контрфорсы и заложив часть окон барабана. Неудивительно, что со временем внешний облик Софии сильно мутировал: ее логичный конструктивный каркас оказался скрыт мощными каменными ризалитами, мелкими башенками и всевозможными служебными

помещениями.

2. Церковь Святых Апостолов (Апостолейон) в Константинополе

VI век. Стамбул



Вознесение.

**На заднем плане, вероятно, церковь Святых Апостолов в Константинополе.
Миниатюра из гомилий Иакова Коккиновафского. 1125-1150 годы**

Правителям Восточной Римской империи были свойственны смелые амбиции. О них красноречиво свидетельствует и первое христианское сооружение

Константинополя — так называемый Апостолейон, воздвигнутый императором Константином I Великим (306–337) в самой высокой точке города, у Адрианопольских ворот (там, где сейчас стоит мечеть Фатих). Посвященная двенадцати апостолам, церковь стала местом хранения их мощей, а заодно и мощей императора-строителя, чей саркофаг был водружен в центре интерьера — буквально иллюстрируя идею равноапостольности Константина.

Вот что по этому поводу пишет историк Евсевий Кесарийский:

«В этом храме он приготовил сам себе место на случай своей кончины, чрезвычайной силой веры предусматривая, что по смерти мощи его сподобятся названия апостольских, и желая даже после кончины иметь участие в молитвах, которые в сем храме будут возноситься в честь апостолов. Итак, соорудив там двенадцать ковчегов, как бы двенадцать священных памятников, в честь и славу лика апостолов, посреди них поставил он гроб для самого себя так, что с обеих сторон этого гроба стояло по шести апостольских».

«Жизнь блаженного василевса Константина»

Два века спустя, при императоре Юстиниане, Константинову церковь перестроили, в общих чертах сохранив, однако, первоначальный план. Апостолейон образца VI века, грандиозный крестообразный храм с пятью куполами, явился для Византии почти таким же эмблематичным образом храма, что и Святая София: на протяжении столетий на всей территории империи, начиная с Калат-Семана в Сирии вплоть до Сан-Марко в Венеции, его архитектурная идея вдохновляла византийских строителей. Видимо, именно он изображен на листе со сценой Вознесения в рукописи гомилий Иакова Коккиновафского .



В середине XV века церковь

Святых Апостолов снесли по приказу султана Мехмета II Фатиха. Нам она тем не менее известна по множеству описаний: Прокопия Кесарийского (середина VI века), Константина Багрянородного (середина X века), Константина Родосского (середина X века) и Николая Месарита (около 1200 года).

3. Церковь Симеона Столпника (Калат-Семан) 475 год. Алеппо

Базилика церкви Симеона Столпника. Сирия, первая половина XX века

В V веке в Восточной Сирии, близ Алеппо, жил Святой Симеон, открывший особый вид аскезы — стояние на столпе. Всячески отрешаясь от мирского и заботясь об умерщвлении плоти, преподобный подвергался бесчисленным искушениям, частично описанным в фильме Луиса Бунюэля «Симеон-пустынный». Проведя на высоте 16 метров несколько десятков лет, Симеон удостоился почитания христиан со всего света, в том числе персов, армян и британцев.

Вокруг того самого столпа, существующего и по сей день (византийские миниатюристы любили изображать Симеонов столп в виде колонны с капителью, завершенной изящной балюстрадой, внутри которой размещался сам святой; иногда к колонне приставлялась лесенка), в 80–90-е годы V века был воздвигнут монастырский комплекс, грандиозный замысел которого находил себе равных разве что среди императорских ансамблей позднего Рима.

Октагональное ядро Калат-Семана (в переводе с арабского — «крепость Симеона») окружено тремя рукавами. Вместе они образуют пространственный крест, почти

так же, как в храме Святых Апостолов в Константинополе. Сейчас храм руинирован, и, как он в точности выглядел сразу после постройки, неизвестно, но благодаря свидетельству Евагрия Схоластика мы знаем, что центральное ядро, заключавшее столп Симеона, оставалось открытым.

Вслед за Калат-Семаном возникло целое архитектурное направление V-VI веков, представленное церквями Симеона Столпника Младшего на Дивной горе, Иоанна в Эфесе и Пророков, Апостолов и Мучеников в Герасе.

4. Диптих Барберини

VI век. Лувр, Париж



Позднеантичный императорский диптих изначально представлял собой две таблички из слоновой кости, с одной стороны отполированные и покрытые воском (на них стальной палочкой, стилем, наносились заметки), а с другой — украшенные рельефом из слоновой кости, инкрустированной жемчугами.

Сохранилась только одна створка диптиха Барберини (названного по имени владельца XVII века). На ней представлен триумф императора (какого именно — неизвестно: возможными претендентами выступают императоры Юстиниан, Анастасий I или Зенон), главу которого венчает пальмовой ветвью аллегорическая фигурка Ники, богини победы. Император восседает на коне и заносит копье, а у ног его возлежит щедрая, источающая плоды Земля (в фигуре которой историк искусства Андре Грабар увидел намек на вселенскую роль византийских императоров).

По убеждению императорских иконографов и панегиристов, враги василевса подобны диким зверям. Поэтому на диптихе Барберини попираемые варвары, одетые в экзотические одежды, шествуют в одной колонне со слонами, львами и тиграми, чтобы поднести триумфатору свои дары. Совершенно античная иконография, усвоившая единственный знак новой эры — образ Христа, венчающий сцену императорского триумфа.

Диптих Барберини — одно из самых блистательных и технически совершенных творений искусства VI века. После императора Юстиниана такие диптихи перестали быть в ходу, но и среди сохранившихся предметов едва ли найдется такой же роскошный, затейливый и тонко исполненный экземпляр.

5. Венский Генезис

Первая половина VI века. Австрийская национальная библиотека, Вена



Ревекка и Елиезер у колодца.

Миниатюра из Венского Гenezиса. VI век

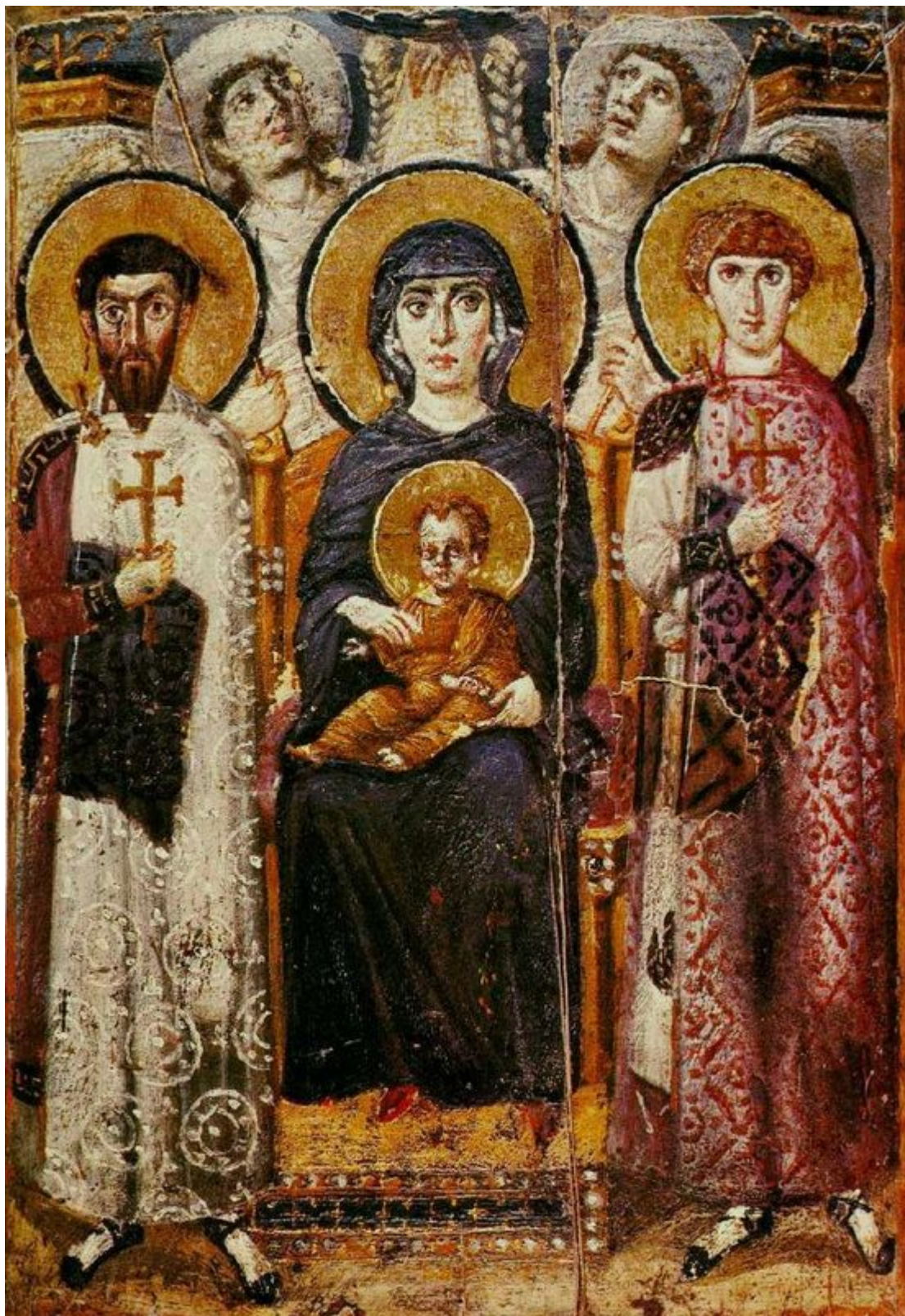
К тому же, VI веку относится древнейший хорошо сохранившийся иллюстрированный манускрипт Библии. Содержащийся в нем фрагмент текста Книги Бытия написан на пурпуре серебряными чернилами — дорогостоящая редкость, явно указывающая на царское происхождение ее владельца.

Каждая страничка Гenezиса украшена миниатюрами. Некоторые из них имеют форму фриз (сюжеты на них хронологически не связаны), другие же выстроены наподобие картины и заключены в рамку: если в свитке в композиционно самостоятельных миниатюрах не было необходимости, при переходе к книге-кодексу она возникла.

Как и диптих Барберини, живопись Венского Гenezиса полна античных аллюзий и напоминает росписи Помпеев: этому служат изящные колонны, портики и воздушные велумы, аллегорические фигуры источников и буколические мотивы. Раннехристианская живопись не торопилась расставаться со своим римским прошлым.

6. Икона Богоматери со святыми

VI-VII века. Монастырь Святой Екатерины, Синай



Античные представления об образе доминируют и на ранних иконах, например на иконе с образами Богородицы с младенцем и святыми мучениками

из собрания синайского монастыря. Образы Марии, восседающей на троне, Христа и двух ангелов еще по-античному чувственны и пространственно достоверны, а их лики (скорее, лица) эмоционально нейтральны и преисполнены спокойствия.

Напротив, мученики (возможно, святые воины Феодор и Георгий — по типическому сходству с их поздними кодифицированными портретами) с золотыми крестами в руках (в знак их мученической кончины и посмертной славы) написаны так, как совсем скоро, когда завершатся иконоборческие споры, постановят восточно-христианские иконописцы и богословы. Скрытые роскошными хламидами, их фигуры походят на аппликации; маленькие символические ножки поставлены так, будто тела зависли в воздухе, а лики (уже лики, а не лица) суровы, неподвижны и оцепенело смотрят вперед: что для жизнелюбивой Античности — сущая скука, для Византии — основанный на самоотрешении духовный идеал.

Икона написана восковыми красками (подобно другим немногим сохранившимся ее современникам из коллекции синайского монастыря и Национального музея искусств имени Варвары и Богдана Ханенко в Киеве). Живопись восковыми красками, исчезнувшая из обихода иконописцев уже к VIII веку, позволяла писать «по-горячему» (когда последующий слой красок наносился на уже высохший нижний). Благодаря этому красочная поверхность сохраняла видимыми мазки, передавая, в сущности, движение кисти, почерк и манеру художника. Подобная спонтанность впоследствии оказалась неуместной для развитых богословских представлений об иконописном образе.

7. Хлудовская псалтырь

Середина IX века. Государственный исторический музей, Москва



Иконоборцы Иоанн

Грамматик и епископ Антоний Силейский. Хлудовская псалтырь. Византия, ориентировочно 850 год

Хлудовская псалтырь, названная по имени Алексея Ивановича Хлудова, владевшего рукописью в XIX веке, — одна из трех сохранившихся псалтырей, созданных в константинопольском Студийском монастыре вскоре после восстановления иконопочитания (спустя два века буквального забвения изобразительного искусства, на протяжении 726–843 годов антропоморфные образы Христа и святых оставались вне закона). Эта рукопись (так называемая монастырская редакция псалтыри с иллюстрациями на полях) — самая полная из трех и обильнее всего иллюстрированная.

Самой красноречивой особенностью ее миниатюр является художественный отклик на недавние события. На иллюстрации к псалму 68:22 «И дали мне в пищу желчь,

и в жажде моей напоили меня уксусом» изображены два иконоборца, погружающие губки на концах копий в известь, чтобы замазать ими лик Христа. Их длинные, вставшие дыбом волосы заставляют вспомнить средневековые изображения дьявола, традиционно носившего подобную прическу. На той же странице приводится эксплицитное сравнение иконоборцев с распятыми Христом (те же движения и предметы в руках), которое не оставляет первым шансов на реабилитацию — их лики, столь ненавистные средневековому читателю рукописи, были выскоблены.

8. Минологий Василия II

Начало XI века. Ватиканская библиотека



20 тысяч мучеников никомидийских. Миниатюра из Минология Василия II. Начало XI века

X-XI века в Византии стали временем больших агиографических проектов вроде минология Симеона Метафраста, стилистической унификации житийных текстов

и составления сборников, свободных от доиконоборческих маргинальных сюжетов.

Рукопись, ныне хранящаяся в Ватикане, была задумана как роскошный иллюстрированный сборник житий святых, преподнесенный императору Василию II Болгаробойце (976–1025). Каждое житие занимает всего 16 строк на странице, тогда как остальная ее часть отведена под миниатюры. Это уникальный для византийского книгописания случай подчинения текста изображению: миниатюры были написаны первыми (на нескольких страницах область текста так и осталась пустой). Кодекс сохранил имена восьми художников, трудившихся над созданием 430 иллюстраций — беспрецедентный материал для анализа не только почерка мастеров, но и вопроса об их кооперации внутри артели.

Минологий Василия II — блистательный пример зрелого византийского искусства: на миниатюрах с портретами святых и сценами их мученичества найден тонкий баланс между имитацией реальности, характерной для Античности, и средневековой условностью и аскетичностью. Естественные, свойственные природе формы превращаются в геометрические; мягкие полутона — в золотой ассист ; лица с индивидуально-конкретными чертами — в застывшие симметричные лики.

9. Мозаики и фрески монастыря Осиос-Лукас в Фокиде

Около 1040 года. Греция



Крещение.

Мозаика нефа в монастыре Осиос-Лукас. Фокид, XI век

Своего апогея это художественное направление достигло в ансамбле монастыря Осиос-Лукас (Преподобного Луки) в Фокиде. Его кафоликон (главный храм) и крипта (подземное помещение) сохранили удивительные мозаики и фрески 40-х годов XI века — времени так называемого аскетического стиля, востребованного не только в монастырях, но и среди провинциальных князей (мозаики и фрески Софии Киевской выполнены в той же манере). Можно предположить, что эта эстетика сформировалась в художественных кругах Константинополя: на это косвенно указывает исключительное качество исполнения греческого ансамбля.

На блистающем золотом фоне купола кафоликона Осиос-Лукас представлено сошествие Святого Духа на апостолов — довольно редкая в Византии иконография, прославленная в описаниях константинопольского Апостолейона.



Сошествие Святого Духа на апостолов. Мозаика в монастыре Осиос-Лукас. Фокид, XI век

Не следуя натуре, мозаичисты Осиос-Лукас редуцируют фигуры святых почти до символов, акцентируя лишь наиболее значимые детали — жесты персонажей и их огромные одинаковые застывшие глаза. Искусная мраморная облицовка стен демонстрирует византийское понимание иерархии архитектуры: евангельские сцены и образы святых на золотом фоне витают на уровне сводов, тогда как нижние плоскости стен занимает абстрактный рисунок натурального камня.

Среди редкостей Осиос-Лукас — крипта под кафоликоном, место погребения преподобного Луки, расписанная одновременно с самим кафоликоном фресками на сюжеты праздников и страстей Христовых. Значительное место в росписях всего ансамбля занимают образы святых, многие из которых — монахи, в том числе местночтимые (Лука Гурникиот, Никон Метаноит, Лука Стириот). Монашеский и местный характер программы декорации храма сочетается с высокородным столичным заказом: основателем монастыря был император Роман II (умер в 963 году).

Грандиозный для своего времени проект Оснос-Лукас являет образец средневизантийского синтеза архитектуры, живописи и скульптуры, создающего идеальную иконографическую схему крестово-купольного храма.



X век. Сокровищница собора Сан-Марко,

Венеция

Потир (литургический сосуд, используемый для освящения вина и принятия причастия) — одна из драгоценностей, привезенных из Константинополя в Венецию участниками Четвертого крестового похода в 1204 году. Выполненный из сардоникса, позолоченного серебра, жемчуга и перегородчатой эмали, этот потир являлся вкладом некоего византийского императора в одну из столичных церквей: на основании его ножки выгравирована надпись с просьбой о Божьей помощи императору, описываемому в эпитетах «верный» и «православный». Считается, что этим императором был Роман I Лекапин (920–944), вззошедший на престол после Льва VI (886–912).

В верхней части сосуда располагаются пятнадцать эмалевых пластин, обрамленных жемчужными нитями. На них представлены полуфигуры Христа,

Иоанна Крестителя, Богоматери, евангелистов и Отцов Церкви — в сущности, роспись церкви в миниатюре, — сохраняющие и ее центральные образы, и их иерархическую структуру.

11. Священная корона Венгрии

1074-1077 годы. Парламентский дворец, Будапешт





Композиционный центр короны украшают эмалевые пластины с образами Христа и императора Михаила VII Дуки (вероятно, предназначенные для другого, неизвестного предмета, преподнесенного византийским василевсом правителю Венгрии и инкорпорированного в корону позднее). На одной стороне короны восседает Христос, окруженный архангелами Михаилом и Гавриилом и несколькими святыми (Георгием и Дмитрием, Козьмой и Дамианом), обращенными ликами к Царю Небесному. На другой стороне короны, будто отражающей ее фронтальную часть, по сторонам от византийского самодержца восседают его сын Константин и царь Венгрии Геза I. Они взирают на василевса с тем же видом покорности и подчинения, что и святые — на Высшего Судью.

По словам византийских панегиристов, обличье и регалии императора ромеев являлись видимым доказательством его величия и достоинств, подобно тому, как его фигура и движения воплощали идеал блистательной красоты. Любопытно, что в императорское платье, помимо самого Михаила VII, на венгерской короне облачены архангелы — это визуальное продолжение ораторской традиции уподобления императоров ангелам (например, Михаил Пселл в панегирике Константину IX Мономаху сравнивает сущность императора с бессмертными силами небесными, а Михаил Италик в одной из своих речей называет Иоанна II Комнина «ангелом Господним, ниспосланным, дабы проложить дорогу против врага»).

Представления византийцев о двух дворах, земном константинопольском и воображаемом небесном, не были зеркальными: император сравнивается

не с Христом, а с ангелами, и лишь Христос восседает на троне, тогда как император и все его сюзерены изображены оплечно. Ясное выражение иерархии власти, заданное византийским художником, фиксировало идею о положении византийского монарха ровно посередине между Христом и прочими земными правителями.

12. Икона «Лествица»

Конец XII века. Монастырь Святой Екатерины, Синай



Одной из самых популярных книг у византийцев было поучительное сочинение VII века «Лествица» Иоанна Лествичника: описывая в своих словах-наставлениях монашеские добродетели и пороки, Иоанн рисовал образ духовного восхождения

монаха к Богу. Текст «Лествицы» послужил основой одноименной иконографии, сложившейся в XI веке и ставшей необыкновенно популярной в средневизантийский период. Самым знаменитым ее примером является синайская икона конца XII века.

Тридцать ступеней лестницы (по числу слов-наставлений) составляют смысловой центр композиции: монахи, возглавляемые Иоанном Лествичником и архиепископом Антонием (возможно, главой синайского монастыря, для которого икона и была написана), восходят ко Христу, некоторые же члены братии, не выдержав искушения, падают в черную пасть ада.

Исключительно высокая по качеству икона могла быть создана как на Синае, так и в Константинополе. В пользу местного происхождения свидетельствует ее оборот, украшенный взятыми в круг крестами и надписью «Иисус Христос ника» (с греческого — «Иисус Христос побеждает») — аналогичные изображения присутствуют на нескольких других памятниках XII века из собрания монастыря.

Идеально сбалансированная композиция (две диагонали, образованные лестницей с одной стороны и взирающими друг на друга монахами и ангелами с покровенными руками, свидетелями монашеского подвига, — с другой), тонкость письма (прием «золото на золоте», при котором золотой фон оживляют мерцающие, будто залитые мистическим светом нимбы и диски), воплощенный в иконе образ аскетической праведности и трудного восхождения к жизни вечной делают «Лествицу» одним из совершенных созданий зрелого византийского искусства.

13. Фрески церкви Святого Георгия

1191 год. Село Курбиново, Македония





Архангел Гавриил. Фреска церкви Святого Георгия. XII век

Богоматерь. Фреска церкви Святого Георгия. XII век

Святой Георгий. Фреска церкви Святого Георгия. XII век

У фресок маленькой сельской церкви на озере Преспа обнаруживаются качества, неожиданно ставшие ведущими в византийской живописи конца комниновской эпохи (точнее, времени династии Ангелов, 1185–1204): подчеркнутая динамика, напряженность, взволнованность образов и вместе с тем — тонкий психологизм и разнообразие эмоциональных состояний. Этим целям служат бурные, импульсивные движения персонажей, их активная жестикация, пенящиеся складки одежд. В ликах заметна некоторая искаженность черт: мелкие штрихи, световые и теневые подцветки, вытянутые, слегка зауженные книзу овалы, низкие лбы и длинные носы, создающие впечатление тающей пластики.

Гипертрофированное античное начало, основанное на стремлении подражать природе, проявляется и в обилии профильных изображений, перенасыщенности композиций стаффажными фигурами, архитектурными элементами и всевозможными орнаментами.

Такая стилистика, получившая название византийского маньеризма, составила исключительное явление византийской живописи. Сложные художественные поиски позднекомниновского времени достигли во фресках Курбиново своего

исчерпывающего выражения.

Уже в 1190-е годы это искусство соседствует с совершенно иной образностью, гораздо более типичной и привычной для Византии: с классической структурой и художественным языком, оперирующим понятиями гармонии, баланса и чистых форм. Такой стиль станет ведущим на протяжении всего XIII века.

14. Фрески церкви Вознесения

До 1228 года. Монастырь Милешево, Сербия

Previous





Next

Белый ангел. Фрагмент фрески из монастыря Милешево. Начало XIII века

Савва I Сербский. Фрагмент фрески из монастыря Милешево. Начало XIII века

В условиях, когда Византийская империя находилась под властью латинян, на ее окраинах росли альтернативные художественные центры, весьма значимым среди которых оказалось Сербское государство, охотно привлекавшее на службу византийских художников, на родине оставшихся не у дел. Фрески монастыря Милешево, вероятно, были созданы одной из таких артелей — мастерами, приглашенными кралем Владиславом в Сербию из разоренной Византии. Подражая константинопольским образцам, художники Милешево имитировали эффект мозаики: на золотых фонах фресок они навели рисунок квадратиков, напоминающих кубики смальты.

Абсолютный шедевр Милешево — так называемый белый ангел в сцене «Жены-мироносицы у Гроба Господня», покоряющий своей физической красотой, мягкостью черт и натуроподобием. Его лик написан густыми мазками, с ярким румянцем и крупными, правильными чертами. Трехчетвертной разворот головы в противовес положению корпуса создает эффект энергичного, спонтанного движения.

По сравнению с драматичной позднекомниновской живописью, искусство Милешево воспринимается как камерное, тонко одухотворенное и лиричное. Не столь увлеченная деталями, подобная живопись основана на очевидной роли главного героя, подчиняющего себе хор второстепенных персонажей. Статуарный и масштабно подчеркнутый, ангел Милешево обращен непосредственно к зрителю, указуя ему на произошедшее чудо воскрешения.

15. Мозаики и фрески монастыря Хора (Кахрие-Джами)

Около 1315 — 1321 годы. Стамбул

Previous







Фасад церкви Христа Спасителя в Полях. Фотография 1990-х годов

Успение Богородицы. Мозаика в монастыре Хора

Купол парекклесиона в церкви Христа Спасителя в Полях

Южный купол эонартекса. Генеалогия Иисуса Христа и Христос Пантократор. Фреска монастыря Хора

Деталь фрески «Страшный суд» в Хоре

Хора — пожалуй, самый изученный памятник Византии — последний грандиозный ансамбль византийской столицы, созданный стараниями великого логофета Феодора Метохита. На средства этого вельможи был реставрирован купол главного здания, а также возведены нартекс, экзонартекс и парекклесион. Его портрет с точной моделью постройки в руках находится перед входом в храм — коленопреклоненный, одетый в восточный костюм по моде того времени, заказчик предстает образу Христа, сопровождаемому эпитетом «Хора тон зонтон» (то есть «Земля живых»).

Мозаики Хоры сохранились лишь частично, но и они красноречиво свидетельствуют о богословской образованности и утонченности составителя их программы. Основной объем росписей представлен в нартексе, где рассказана история Богоматери, и экзонартексе — там изображена история рождения Христа. В сводах этих же помещений располагается третий цикл мозаик, изображающий земное служение Спасителя — чудеса и притчи (например, Чудо в Кане Галилейской и Умножение хлебов). Наконец, главной темой парекклесиона, сохранившего фресковый цикл со знаменитым образом Сошествия во ад в виме, является образ Воскресения и Страшного суда: здесь должны были разместиться саркофаги самого Феодора Метохита и его современников — коноставла Михаила Торника с супругой.

Мозаики и фрески Хоры являются блестящим примером искусства эпохи так называемого Палеологовского ренессанса — культурного взлета, случившегося при последней династии византийских императоров, правившей в середине XIII — середине XIV века. Каждую сцену оформляют изысканные архитектурные кулисы с портиками, колоннами, перекинутыми через них велумами и воздушными балдахинами и пейзажные мотивы типа одиноко стоящего дерева. Композиции изобилуют подвижными, туго задрапированными фигурами, часто в контрапостных позах и смелых разворотах, и стаффажными элементами, разнообразие которых привносит в сцены элемент жанровости. Вместе с тем каждая деталь служит особой организации композиции, установлению внутри нее ритма, немедленно фиксирующего внимание зрителя на узловом моменте сюжета.

Например, сцена, в которой Мария и Иосиф предстали перед царем Иродом в момент переписи. Ее главные действующие лица очевидны благодаря архитектурным вертикалям фона. Вместе с тем взгляд немедленно схватывает образ Марии, ведь именно к ней обращены персонажи слева, расставленные с искусно подобранными интервалами; дополнительный акцент привносит деревце на заднем плане, своими очертаниями повторяющее наклон корпуса Марии.

16. Икона «Архангел Михаил»

Вторая половина XIV века. Византийский музей, Афины



Крупная икона (110 x 80 см), написанная, вероятно, в Константинополе, изображает архангела Михаила Великого Таксиарха (Чинопачальника) со скипетром и сферой мира, увенчанной крестом, инициалами Х Д К («Христос Праведный Судия») и изображением льва. Этот образ представляет один из совершенных примеров Палеологовского ренессанса. Основой его содержания была античная модель, которую византийские художники никогда полностью не забывали, но в определенные исторические моменты обращались к ней как к ведущей. Одежды архангела испещрены золотым ассистом — отражением того

самого божественного света, который, по Григорию Паламе, сообщается человеку. Лик архангела (трактованный очень индивидуально, почти портретно) выхвачен из тени ровным и глубоким свечением, одухотворяющим и преображающим материю. В образе архангела подчеркивается и его царственность (его атрибуты — те же, что у самодержца, воплощавшего верховную власть на земле), и впечатляющая монументальность.

17. Ансамбль города Мистра

XIV-XV века. Пелопоннес





Руины Дворца деспотов, Мистра

Руины в Мистре

Верхний город, Мистра

Цитадель, Мистра

Более чем два столетия Мистра (центр Морейского деспотата) являлась одним из последних оплотов византийской цивилизации. Внутри ее цитадели на протяжении XIV века возникли церкви Святых Феодоров и Афендико (обе входят в монастырь Бронтохион), монастырь Митрополия, посвященный святому Димитрию, монастырь Перивлептос и церковь Евангелистрии, росписи которых исчерпывающе иллюстрируют пути развития последнего этапа искусства Византии. Однако

исключительное значение этого места состоит в том, что наряду с религиозными строениями в нем сохранился целый комплекс светских сооружений: система фортификации, дворец, руины частных домов и улиц, ценные для наших представлений об истории византийской светской архитектуры.

На площади Верхнего города находится грандиозный комплекс зданий, строительство которого началось, возможно, еще при франках (1249–1261). В его центральном блоке на двух этажах размещаются шесть обширных покоев — резиденции деспота и его семьи, соседствующие со зданием, размещавшим хрисотриклиний (тронный зал) и всевозможные службы.

Портики в два этажа — единственный живописный элемент, разбивающий однородную поверхность фасада. Предельно простая масса стены, строгое распределение множества крупных окон делают здание монументальным, свидетельствующим о власти и преуспевании его строителя. Декорация проемов, в том числе циркулярная форма окошек в верхнем ярусе стен, напоминает стилистику раннеренессансных палаццо.

Наконец, в Мистре мы находим остатки жилых домов XV века — как правило, неровных в основании из-за особенностей местного ландшафта, возведенных на системе мощных опорных арок в двух этажах, в плане представляющих собой вытянутый прямоугольник. Например, так называемый дом Франгопулоса близ монастыря Пантанасса, северный фасад которого имел на уровне балкона два обширных арочных проема, или дом Ласкариса около монастыря Митрополия, в котором низкий первый этаж открывался широкой аркой с балконом сверху.

2. Гóтика (от итал. *gotico*)

— период в развитии средневекового искусства на территории Западной, Центральной и отчасти Северной и Восточной Европы с XI — XII по XV—XVI века. Готика пришла на смену романскому стилю, постепенно вытесняя его. Термин «готика» чаще всего применяется к известному стилю архитектурных сооружений, который можно кратко охарактеризовать как «ужасающе величественный». Но готика охватывает практически все произведения изобразительного искусства данного периода: скульптуру, живопись, книжную миниатюру, витраж, фреску и многие другие[1].

Готика зародилась в середине XII века на севере Франции, в XIII веке она распространилась на территорию современных Германии, Австрии, Чехии, Испании, Англии. В Италию готика проникла позднее, с большим трудом и сильной трансформацией, приведшей к появлению . В страны Восточной Европы готика проникла позднее и продержалась там чуть дольше — вплоть до XVI века.

К зданиям и произведениям искусства, содержащим в себе характерные готические элементы, но созданным в период эклектики (середина XIX века) и позднее, применяется термин «неоготика».

В начале XIX века термин «готический роман» стал обозначать литературный жанр эпохи романтизма — литературу тайн и ужасов (действие таких произведений часто разворачивалось в «готических» замках или монастырях). В 1980-е годы термин «готика» начал применяться для обозначения возникшего в это время музыкального жанра («готик-рок»), а затем и сформировавшейся вокруг него субкультуры («готическая субкультура»), и ещё одного музыкального жанра («готик-метал»).

3. Реализация человечности

предполагает освоение достижений культурного богатства прошлого, поэтому гуманизм Ренессанса побуждает интерес к античному культурному наследию, к овладению многоликим богатством древней философии. Вновь и по- иному открываются Платон и Аристотель, а также неоплатоники, стоики, эпикурейцы, Цицерон и др. Их философия рассматривается в историческом контексте. Ренессанс - это прежде всего свободное осмысление произведений античности, отказ от готовых и неизменных истин . Нельзя забывать, что гуманизм Ренессанса с самого начала резко противоречил аверроизму (в некоторых работах излагается мысль, что итальянский гуманизм является католической реакцией на ученый аверроизм), ибо гуманисты прежде всего подчеркивали субъективную, активную, практическую сторону познания. Поворот к антропоцентризму нельзя здесь понимать упрощенно, как мгновенно побеждающее действие или как некое "прозрачно чистое" выражение материалистических воззрений. Суть в том, что гуманизм Ренессанса проявлялся в революционных идеях, обращенных на внутреннюю, земную "божественность" человека, в отказе от внешней "институциональной" истины божьей, в привлечении человека к жизненной активности, в утверждении веры человека в себя

Неоплатонизм — идеалистическое направление в философии, которое ставило своей целью строгую систематизацию учения Платона, устранение из него противоречий и его дальнейшее развитие. Особого расцвета неоплатонизм достиг в эпоху Возрождения, в XV в. (Николай Кузанский)

Гуманизм как философское направление получил распространение в Европе в XIV - середине XV вв. Его центром была Италия.

К основным чертам гуманизма относились:

- антицерковная и антисхоластическая направленность;
- стремление уменьшить всемогущество Бога и доказать самоценность человека;
- антропоцентризм - особое внимание к человеку, воспевание его силы, величия, возможностей;
- жизнеутверждающий характер и оптимизм.

По своему жанру гуманистическая философия сливалась с литературой, излагалась иносказательно и в художественной форме. Наиболее известные философы-гуманисты одновременно были писателями. (Данте Алигьери, Франческо Петрарка, Лоренцо Балла.)

Универсализм - этическое мирозерцание, противоположное индивидуализму. Исходя из того, что индивид теснейшим образом связан с окружающим миром и находится с ним в постоянном взаимодействии. Индивидуальное счастье Универсализм. считает неосуществимым при отсутствии у личности сознания солидарности с окружающим миром и без установки гармонии между ними, возможной только путем познания законов, лежащих в основе мирового развития, и следования им. наиболее развитой формой универсализма эпохи Возрождения был диалектический пантеизм Николая Кузанского, сочетавшего идеи неоплатонизма и христианской мистики с идеями математики и зарождавшейся опытной науки. Универсум представлялся им как бесконечное иерархически организованное целое, система, части которой, делимые на все меньшие миры, становятся все более «определенными» сочетаниями максимума и минимума.

Титанизм - Согласно титанизму, человек всемогущ и имеет неограниченные возможности; из этого тезиса по Хагемейстеру вырастает неудовлетворённость миром как он есть.

жизнерадостность, преклонение перед красотой земного мира, перед величием героического подвига. Вместе с тем, сложившись в иных исторических условиях, впитав в себя традиции романского стиля и готики, искусство Возрождения несет в себе печать своего времени. По сравнению с искусством классической древности духовный мир человека становится все более сложным и многогранным.

4. Барокко (итал. *barocco*, порт. *pérola barroca*)

— характеристика европейской культуры XVII-XVIII веков, центром которой была Италия. Барокко — один из самых многозначных терминов в истории и теории художественной культуры. Словом «барокко» обозначают художественное направление (компендиум идей, философских концепций, эстетических норм и правил), противопоставляемое классицизму, исторический художественный стиль XVII—XVIII веков, ряд историко-региональных художественных стилей, течений и школ, а также эпоху в развитии культуры. В отдельных регионах эта эпоха имеет различную хронологию и периодизацию. Этим же термином называют «последние, критические стадии развития других стилей, тенденцию беспокойного, романтического мироощущения, мышления в экспрессивных, неуравновешенных формах». Поэтому слово «барокко» используют в качестве метафоры в смелых историко-культурных обобщениях: «эпоха барокко, мир барокко, человек барокко, жизнь барокко (итал. *la vita barocca*)».

В каждом историческом периоде развития искусства исследователи культуры видят своё «барокко» — пик творческого подъёма, концентрации эмоций, напряжения форм. Исследователи пишут о качествах барочности как неотъемлемом свойстве отдельных национальных культур и исторических типов искусства. Американский архитектор Р. Вентури в книге «Сложность и противоречие в архитектуре» (1966), испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет, кубинский писатель Алехо Карпентьер провозгласили барочность «человеческой константой, особенно в отношении латиноамериканского мира». Авторы призывали покончить с заблуждением, представляющим барокко как стиль, порождённый эпохой XVII—XVIII веков. А. Карпентьер писал: «Дух барокко может возродиться в любой момент... Ибо это дух, а не исторический стиль... Барочность — более, чем стиль барокко. Это своеобразный творческий импульс, циклично повторяющийся на протяжении всей истории искусства в любых его проявлениях, будь то литература, скульптура, архитектура или музыка... Барочность в лице Александра Македонского, Карла Великого или Наполеона Бонапарта представляет собой

кульминационную точку, расцвет определённой цивилизации». Разумеется, против такого подхода выступают историки искусства, стремящиеся локализовать хронологические границы феномена барокко исключительно в качестве художественного стиля. В этом противоречии заключается основная коллизия терминологии барокко и барочности.