**Российский государственный университет имени И. Канта**

**Реферат**

**Искусство Византии времени иконоборчества (726–843)**

Выполнил:

Студент I курса

Исторического факультета

Специальности история

**Калининград 2009г**

**Искусство времени иконоборчества (726—843)**

С момента своего возникновения, с IV века, иконы получили широкое распространение на территории всей Византийской империи. Но усиливающийся с годами культ иконопочитания сопровождался в Византии грубым фетишизмом и примитивными суевериями, особенно сильными у простого народа. Миссия икон как защитниц армии и отдельных городов шла от античной, языческой практики, при которой каждый город имел своего бога-покровителя. Значение икон увеличивалось и благодаря распространению культа реликвий.

Особую роль в первые века после признания христианства сыграли так называемые «нерукотворные» иконы, возникшие, согласно легендам, чудесным образом. Некоторые из них считались «не сотворенными рукой человека». Большое значение приобрели в Византии и «чудотворные» иконы, чья сила, как полагали, передавалась человеку, прикоснувшемуся к ним. Такие иконы, вокруг которых возникали многочисленные легенды, находились в монастырях. Сюда на поклонение приходили паломники. За счет их пожертвований в основном и существовали монастыри, заинтересованные в иконах. Все это настораживало светскую власть, опасавшуюся безграничного усиления монастырей и церкви вообще.

Надо признать, что оппозиция иконам всегда была довольно сильна, даже среди деятелей церкви, которые утверждали, что божественность лежит вне сферы понимания человека. Сопротивление распространению икон и усилению их влияния основывалось на теологических аргументах о невозможности воспроизвести божественную сущность Христа в материальной форме. Против икон были направлены и многие положения Ветхого завета, которые с особым пристрастием использовались теперь иконоборцами. Иконоборческое движение особенно захватило восточные провинции империи, где земельная аристократия, тесно связанная с военной знатью, наиболее остро сталкивалась с возрастающей мощью монастырей.

Императорская власть поддерживала иконоборчество для укрепления своих политических и экономических позиций. Борьба против почитания икон, направленная на ослабление церкви, давала возможность императорам присваивать церковные сокровища. Императорская власть испытывала нехватку драгоценных металлов. Иконоборчество могло способствовать усилению роли императора и повышению его власти над церковью. Императоры считали, что почитание икон отвлекало от поклонения правителю. Им мешал авторитет монастырей.

Через то или иное отношение к культу икон выражали свои политические, социальные и культурные взгляды различные прослойки византийского общества. Вопросы о формах обрядности, определяемые существованием либо отсутствием икон, интересовали самые широкие слои народа, и спор о почитании икон сделался массовым.

Иконоборчество решил использовать Лев III Исавр, ведя борьбу за централизацию государственного аппарата. Императора поддерживала провинциальная знать, для которой было выгодно укрепление центральной власти.

Положение страны к началу иконоборческого периода было довольно сложным. В результате войн с арабами и славянами многие культурные центры были навсегда потеряны для империи. На территории Византии расселялись варварские племена. Арабские вторжения привели к тому, что перестали существовать высшие школы в Антиохии, Бейруте и других восточных городах. Отныне высшее образование сосредоточивалось только в Константинополе. Однако обучение носило в основном богословский характер. Роль богословия особенно повысилась.

Несмотря на все эти внешние трудности и на усиленную борьбу императора с монастырями, период иконоборчества далеко не был временем упадка. В литературе этих лет появились такие новые жанры, как историческая хроника и агиографическое сочинение. Правда, усиление власти императора определило откровенно дидактический их характер.

Искусство продолжало способствовать укреплению значения императоров. Та роль, которая, начиная со времени Константина, придавалась тесной связи между государственной властью и христианством, нашла отражение в портретах императоров, тождественных по своей сущности иконам. Тиберий II (578—582) стал первым императором, который на монетах приказал изобразить себя сидящим на троне, подобно тому как до сих пор представляли только Христа. Он же поместил образ Христа в зале дворца над императорским троном. Впервые при Юстине II (685—695) лик Христа появился на монетах, имевших на обороте портрет императора.

При Льве III положение стало меняться. В 726 году группа людей, связанных со двором, уничтожила особенно чтимое изображение Христа над Халкскими вратами — основным входом во дворец. Его заменили крестом и надписью, укреплявшей значение императора как противника икон. Этот год принято считать началом иконоборческого периода. В 730 году Лев III издал эдикт, запрещавший иконы. Но только при его преемнике Константине V (741—775) иконоборческое движение достигло широкого развития. Император потребовал от армии клятвы, что она не будет поклоняться иконам.

Началось гонение на монастыри. Многие монахи вынуждены были даже покинуть империю, найдя себе прибежище в Риме.

На короткое время иконопочитание было восстановлено при императрице Ирине в 787 году, но снова запрещено на Вселенском соборе 815 года вплоть до окончательного его разрешения в 843 году при Феодоре.

Нам неясно сейчас, как далеко зашло исполнение эдикта о запрещении икон на территории всей империи. Во всяком случае, в самом Константинополе под зорким наблюдением императоров Исаврийской династии истребление икон было систематическим. В 768 году патриарх Никита приказал уничтожить во всех церквах столицы изображения святых, выполненные в мозаике на стенах или на досках восковыми красками. На их месте появлялись орнаменты, цветы, растения, птицы, так что храмы, как писали современники этих событий, «превратились в сады и птичники».

Характер изобразительного искусства времени иконоборчества, о котором нам известно по отдельным разрозненным памятникам, определился изменением тематики. Художники, привыкшие изображать фигурные композиции, принципы которых складывались в течение многих предшествующих столетий, теперь должны были посвятить себя бессюжетным декоративным темам.

Самым знаменитым живописцем иконоборческого периода был некий монах Лазарь, живший в начале IX века. Он продолжал писать иконы, несмотря на преследования и длительное тюремное заключение, осуществленное по приказу императора Феофила. Как нам известно, он написал икону с изображением Иоанна Крестителя, которая позже, в X веке, была объявлена чудотворной. Его руке обычно приписывают реставрированное уже после восстановления иконопочитания изображение Христа над Халкскими воротами. Ему же Антоний Новгородский, посетивший в 1200 году Константинополь, приписал (хотя этому и нет других доказательств) мозаику апсиды собора св. Софии с изображением Богоматери, созданную после поражения иконоборчества.

Вместе с тем триумф императора, как и ранее, продолжал оставаться постоянной темой художников. Дело дошло до того, что по приказу Константина V изображение Вселенского собора на стене одного из храмов столицы было заменено портретом любимого императорского возничего. В апсидах храмов в это время обычно помещали изображение креста. Вера в силу креста укрепилась в христианском мире со времен императора Константина, которому, согласно легенде, явился перед битвой с его соправителем Максенцием ангел, державший в руках крест. Но только в иконоборческий период изображение креста приобрело особое значение символа, способного заменить собой образ Христа. Такой мозаичный крест сохранился и ныне в церкви св. Ирины в Константинополе.

В южном нефе церкви св. Ирины в Константинополе недавно были обнаружены выполненные в технике фрески орнаменты VIII века, основным элементом которых был крест. Декоративная мозаичная композиция, состоящая из окруженных квадратными рамами равноконечных крестов, сохранилась и на одном из сводов в храме св. Софии в Салониках. Под ней помещены медальоны с монограммами императора Константина и его матери Елены. Произведения монументальной живописи иконоборческого времени в большинстве своем не дошли до нас, так как с восстановлением иконопочитания были заменены фигурами Христа, Богоматери, святых.

О стиле монументальной живописи времени иконоборцев можно судить по мозаикам мечети Омейядов в Дамаске и храма Скалы в Иерусалиме. Оба эти живописные ансамбля, выполненные мастерами сирийской школы, состоят из орнаментальных композиций. В них отсутствует фигура человека. Декоративные формы мозаик явно заимствованы из исламского искусства. С другой стороны, в изображении садов ощущается воздействие буколических мотивов эллинистической живописи. Именно такие памятники, как мозаики в Дамаске и Иерусалиме, брали за образец византийские иконоборческие художники, оформляя живописью храмы империи.

Однако живописцы, работавшие вдали от столицы, не всегда подчинялись требованиям иконоборцев. Об этом можно судить по фрескам Каппадокии. Здесь, в Малой Азии, далеко от больших дорог, до наших дней сохранились многочисленные пещерные церкви. Самое раннее упоминание о них относится к IV веку. В течение столетий их вырывали в мягкой породе гор, следуя одним и тем же принципам. Они очень просты по своей архитектуре. В связи с тем, что их внутреннее пространство представляет выемки в скале, они не имеют внешнего объема. В то же время во внутренней структуре этих храмов сделана попытка приблизить их к церквам, выложенным из камня, хотя их план в общих своих чертах нерегулярен. На востоке интерьер каждой из пещерных церквей обычно завершается тремя апсидами.

Ко времени иконоборчества относится церковь св. Василия около Синассос. Она состоит из двух нефов, разделенных аркадой. Каждый из них завершается апсидой, которая отделена от основной части храма скалой, срезанной до уровня парапета. В северной стене — три глухие аркады. Южный неф расписан. Сохранились остатки фигур святых. На плоском потолке изображен удлиненный крест, окруженный геометрическим орнаментом.

К позднему иконоборческому времени среди каппадокийских росписей принадлежат фрески часовни св. Стефана около Кемил.

На южной стене здесь представлена сцена «Евхаристии», а на плоском потолке, как и в часовне св. Василия,— крест. Жесткая линейность, плоскостность, яркий колорит, приземистые пропорции большеголовых фигур были восприняты от авторов каппадокийских фресок константинопольскими художниками, когда им после поражения иконоборчества внезапно пришлось создавать фигурные композиции,

В течение всего периода гонений на иконопочитателей борьбу за восстановление культа икон возглавлял Студийский монастырь в Константинополе. Расцвет его деятельности пришелся на годы игуменства в нем Феодора Студита (759— 826). При Феодоре монастырь стал крупным культурным и художественным центром.

В те годы здесь существовал большой скрипторий, в котором переписывали книги монахи, обладавшие красивым почерком. Среди выдающихся каллиграфов Студийского монастыря был и верный ученик Феодора Николай Исповедник. Он сопровождал своего учителя в изгнание в Метопу, а затем провел с ним тяжелые годы в монастырях в Вопите и Смирне. Он переписывал письма Феодора в целях их сохранения. Очевидно, за копирование писем, посланных Феодором из Смирны и обличавших царя-иконоборца, у Николая в Смирне искалечили пытками руки.

Ещё в бытность свою в Константинополе он переписал Евангелие, которое хранится теперь в Государственной Публичной библиотеке в Ленинграде. На одном из его листов Николай Исповедник поставил свое имя и дату окончания рукописи — 5 мая 835 года. Николай Исповедник, покрывая листы Евангелия строками, не хотел его оставить аскетически строгим. Он рисовал пером заставки и концовки. Легкая прозрачность их орнамента соответствует мелкому элегантному почерку, которым исполнена эта рукопись.

В Студийской мастерской был выработан новый почерк — минускул. Евангелие — первая известная нам сейчас рукопись, написанная этим почерком. Буквы связаны между собой, а не стоят раздельно, как имело место до сих пор при унциальном письме. Такой почерк позволял писцу быстрее чертить литеры. Кроме того, текст, написанный связным письмом, занимал гораздо меньше места, чем написанный раздельным. Это было крайне важно при той дороговизне пергамена, которая существовала в средневековье.

Вместе с писцами в скрипторий работали и художники. Очевидно, как все монахи монастыря, они подчинялись строгим правилам, установленным Феодором. Созданию икон и миниатюр этот знаменитый игумен придавал большое значение в тот период, когда особенно страстно сопротивлялся иконоборцам. О том, что в монастыре находилось много икон, можно судить по тому свидетельству, что в одно из вербных воскресений Феодор организовал процессию. Во время нее каждый из участников, монахов Студиоса — а их было около трехсот,— держал в руках икону как символ борьбы за иконопочитание. Мы знаем также, что Феодор послал кесарю Варде икону Богоматери. Над могилой Феодора было помещено его изображение.

Возможно, хотя доказательства этого и отсутствуют, в Студийском монастыре была исполнена в первой половине IX века Псалтирь, которая по фамилии своего бывшего владельца называется Хлудовской. (Ныне она хранится в отделе рукописей Государственного Исторического музея в Москве.) Рядом с текстом псалмов на полях этой рукописи помещены разнообразные по своим темам изображения. Все это подкрашенные рисунки, свободно разбросанные на желтоватом пергамене. Их более двухсот. Они не ограничены рамой. Для того чтобы сделать ясным зрителю их сюжет, художник часть из них соединяет линиями с теми строками, к которым они относятся.

Пропорции фигур не отличаются классической красотой, движения выразительны, лица экспрессивны. Иногда художник помещает персонажей в три четверти или в профиль к зрителю, что говорит о развитии повествовательного начала.

Среди сцен Нового завета, которые, по мнению средневековых теологов, были предсказаны в псалмах, встречаются, что для нас особенно важно, эпизоды, связанные с современной художнику действительностью. Во многих сценах он изображает иконоборцев, причем показывает их как отрицательных персонажей. У них длинные, доходящие до пояса языки, что демонстрирует бессмысленность тех многочисленных речей против икон, которые они произносят. В сцене, где иконоборцы хулят образ Иисуса Христа, они представлены с растрепанными волосами и ожесточенным выражением лиц.

Изображение иконоборцев как явно отрицательных персонажей указывает на то, что рукопись могла быть создана в Студийском монастыре. Вместе с тем на ее листах отсутствует изображение игумена Феодора, хотя на листе 23-м представлен его покровитель патриарх Никифор. Следовательно, миниатюры Хлудовской Псалтири были выполнены до того, как оба эти борца за иконопочитание были объявлены святыми, а это произошло уже после поражения иконоборцев.

Начиная с Хлудовской рукописи возникает в византийском искусстве традиция иллюстрировать псалтири, в которых миниатюры располагаются на полях рядом с текстом, сценами иконоборческих событий. Этот обычай сохраняется в течение многих последующих веков. Сами псалтири этой редакции называются сейчас в византиноведении «монастырскими» по первой из них, Хлудовской, возникшей в монастыре. Их оформление по своим темам и художественным принципам отличается от другой, «аристократической» редакции псалтирей, в которых композиции занимают отдельные листы (об этом см. ниже).

К 813—820 годам относится рукопись сочинений Птоломея, находящаяся ныне в собрании Ватиканской библиотеки. Несомненно, текст, содержащий знаменитый трактат античного астронома, был скопирован с древнего оригинала. Миниатюры же с изображением планет и знаков зодиака были созданы иконоборческими художниками, привыкшими обращаться к светским сюжетам.

Обычно рукописи этого времени, как и ранее, открывались фронтисписами. Теперь на них изображали не Христа или святых, но крест. Об этом можно судить по двум листам — фронтисписам с такими крестами в рукописи сочинений Григория Назианзина Парижской Национальной библиотеки. Этот кодекс был выполнен сразу же по восстановлении иконопочитания, однако сохранил именно в обращении к изображению столь почитаемого иконоборцами креста верность старым традициям.

Иконоборческий период имел большое значение для развития светской тематики в искусстве. К ней обращались в эти годы все художники, так как религиозные сюжеты были запрещены.

В VIII веке расцвело искусство декора, получила развитие многообразная орнаментация. Принципы пышных бессюжетных композиций, служивших цели оформления как церковного, так и светского здания, успешно разрабатывались художниками этого времени. Многочисленные типы орнаментов, растительных и геометрических, появились в византийском искусстве именно в иконоборческий период.

Вместе с тем нельзя не признать, что в эти десятилетия изобразительному искусству Византии был нанесен большой урон. Были уничтожены многие произведения со сложными фигурными композициями, причем не только мозаики и иконы, возникшие в предшествующие века, но и те, главным образом иконы и миниатюры, которые тайно создавались иконопочитателями в период гонения на них.

Развитие архитектуры в годы иконоборчества продолжалось в направлении совершенствования крестово-купольного храма. Однако немногие здания этого времени сохранились до наших дней. Некоторые из них были разрушены в период войн, следовавших на территории Балканского полуострова одна за другой. Иные были переделаны в более позднее время, приспособлены к новым вкусам и новым требованиям.

780—797 годами датируется церковь св. Софии в Салониках. Возникшая на месте древней базилики, она представляет собой огромную (35X43 м) купольную базилику. В плане церковь приближается к квадрату и тем самым напоминает константинопольские церкви времени Юстиниана, прежде всего храм св. Ирины. Четыре узких полуцилиндрических свода, сдерживающих распор купола, расположены вокруг центральной части храма таким образом, что образуют крест. Боковые нефы раздвинуты настолько широко, что они не соответствуют боковым апсидам, которые отчасти завершают средний неф, а частично боковые. Пространство интерьера отличается подчеркнутой расчлененностью. Сам же храм по сравнению с собором св. Софии в Константинополе гораздо более статичен и массивен.

В эти годы велись значительные строительные работы в области гражданской архитектуры. Укреплялись и удлинялись городские стены Константинополя, постоянно расширялся Большой дворец, все более величественными становились его залы. Однако постоянная угроза со стороны арабов и славян ограничивала новое храмовое строительство, так же как и многие землетрясения, которые произошли в эти годы и потребовали значительных восстановительных работ в двух основных церквах столицы — св. Софии и св. Ирины.

Первые десятилетия IX века были временем первых тесных контактов Византии с Западной Европой. Постоянные дипломатические отношения установились между империей и Карлом Великим, мечтавшим даже одно время через бракосочетание своей дочери с византийским императором присоединить к себе Византию. Византийские художники, приезжавшие в Ахен, участвовали в работе придворного скриптория. Под их влиянием выполнено оформление коронационного Евангелия Карла Великого (ныне в Венской Национальной библиотеке) и близких к нему каролингских рукописей. Живопись Палатинской капеллы в Ахене и особенно Жермини де Пре по стилистической манере близка к византийской, не говоря уже о том, что сама техника мозаики, в которой были выполнены здесь композиции, пришла из Византии и нигде более на Западе не встречалась.

Итак, несмотря на трудности, возникшие в годы иконоборчества для художников, их творческие силы были устремлены в новые, почти не развитые ранее направления. Они обратили свои взоры к светским темам. Они разработали сложную и разнообразную систему декоративных элементов, обогатили византийскую орнаментацию. Типами орнаментов, сложившимися в эти годы, пользовались живописцы Византийской империи в течение всех последующих веков ее существования.

Однако какие бы реалистические мотивы (в государственном смысле) ни руководили императорами-иконоборцами, движение это в условиях Византии было бесперспективным, так как шло вразрез с многовековой национальной греческой традицией. Любовь к передаче мира в антропоморфических образах, то есть именно в фигурных композициях и картинах, была, можно сказать, в крови византийца. Кроме того, иконоборческие теория и практика, исходившие из неизобразимости божества, лишали изобразительное искусство в глазах той же императорской власти мощного морально-эстетического воздействия. Без этого идеологического фактора не могли обходиться ни империя, ни широкие массы. Вот почему поражение иконоборчества было исторически неизбежно.

В 843 году иконопочитание было восстановлено. Это означало упрочение единства церкви, укрепление ее связи с императором, а также способствовало дальнейшему развитию феодальных отношений в стране, поскольку землевладельческая знать, ослабевшая от борьбы с иконопочитателями, теперь могла направить все свои силы на укрупнение своих владений. Для Византии это имело важное значение, так как без стабилизации земледельческого хозяйства не могли существовать ни государство, ни города, ни большое искусство.

**Список литературы:**

1. Лихачёва В.Д. Искусство Византии IV – XV вв. – Л.: Искусство, 1981. – 310 с. с ил. – (Очерки истории и теории изобраз. искусств).