

Прикладное искусство Византии IV - XIV века.

Представления византийцев о мире уходили корнями в античную культуру и в национальные культуры различных народов, населявших империю (сирийцев, греков, евреев, армян). Однако представления эти не в меньшей степени определялись христианством - господствовавшей в империи религией.

Земной мир представлялся византийцам темной пещерой, а все живущие в нем - узниками, скованными цепями греха и житейской несвободы. Материальный, видимый глазу мир, стал уже не так интересен, как прежде, и тем византийским христианам, которые занимались художественным творчеством. Зачем тому, кто убежден в неполноценности этого мира, стремиться к подобию в изображении конкретного человеческого лица или фиксировать случайный, сиюминутный изгиб реального, но бренного тела? Перед художником-христианином вставала новая задача - отобразить невидимую глазу действительность.

Христианское искусство было дидактическим. Важнейшей задачей и оправданием самого его существования было то, что оно обучало людей, помогало им прийти к Богу. Для выполнения этой задачи надо было, чтобы знаки и образы, которыми пользовался мастер, читались и узнавались зрителями. Поэтому мастера должны были пользоваться общехристианским фондом символов и образов.

Византийский художник не видел ничего дурного в том, чтобы работать по составленным до него описаниям или повторять созданные раньше произведения. Образец был старше, а в глазах средневекового человека это значило, что он вернее и точнее отражает истину. В результате в Византии довольно быстро сложились каноны - образцы и правила, по которым должны были работать мастера.

Становление канонов происходило в каждом жанре византийского искусства. Однако это отнюдь не препятствовало выражению сложных христианских представлений. Лучшие мастера умели одухотворить образы подлинными чувствами и создать совершенные произведения. За то тысячелетие, в течение которого существовала Византийская империя, в рамках единого художественного стиля возникали новые направления. Их появление было связано с переменами в жизни государства и общества, с изменением мироощущения византийцев, с процессами, происходившими в религиозном сознании. Все это повлияло на развитие искусства Византийской империи и не могло не отразиться на формировании современного мирового искусства.

Целью данной работы является не рассмотрение искусства Византии в целом, а рассмотрение такого его аспекта, как прикладное искусство, ведь как известно предметы быта византийцев не менее прекрасны чем их архитектурные сооружения или памятники живописи.

Роль прикладного искусства Византии.

Дошедшие до нас фрагменты шедевров прикладного искусства Византии говорят о том, что больших достижений византийские мастера добились не только в архитектуре, скульптуре и живописи, но и в создании предметов окружающих человека в повседневной действительности. Византийцы любили свой дом. Они украшали комнаты драпировками. Коврами устилали полы и покрывали столы, за которыми с VII в. уже не возлежали, а сидели на стульях и табуретах. Особенно ценились ковры армянской работы. Комнаты освещались масляными светильниками. Иногда они напоминали античные и отличались лишь изображенными на них крестами. В Эрмитаже хранятся некоторые из таких светильников, выполненные в виде лилии, верблюда, рыбы и головы

дракона. Есть также необычная люстра, сделанная в виде базилики с апсидой и колоннами. Предметом особой гордости хозяев была серебряная и золотая посуда, нередко украшенная сценками на античные сюжеты, например кувшин VII в. с обнаженной жрицей и драконом. Предметы прикладного искусства Византии высоко ценились в самой империи и за ее рубежами. Императоры дарили их иноземным послам и правителям, купцы продавали их в Западной Европе, на Руси, в Средней Азии, Китае, Индии; их как добычу захватывали во время войн.

Многие государи брали на службу и увозили в свои страны византийских мастеров. Так, Карл Великий в VIII в. вывез мастеров-эмальеров из принадлежавшей Византии Южной Италии в город Лимож, а норманнский князь Рожер II в XII в. переселил византийских шелкоделов в Сицилию. Прикладное искусство Византии, как никакой другой вид искусства, опиралось на опыт мастеров античности. Сюжеты работ резчиков по кости и камню, чеканщиков и других нередко оставались светскими, а иногда прямо восходили к языческим мифам и сказаниям. Так, на византийских серебряных блюдах мы можем увидеть Александра Македонского, Орфея и Эвридику. Конечно, перетолковывались эти образы в христианском духе: Александр - как воплощение царственности, а история об Эвридике - как символ вознесения грешной души к Господу. Христианское мировоззрение воздействовало не только на понимание сюжетов, но и на стилистику работ мастеров прикладного искусства. Со временем изображения стали менее объемными. Даже в небольших работах византийские мастера умели создать впечатление величия и торжественности. Так, на маленькой - 12 x 6,8 см - яшмовой иконе Христа Благословляющего (X в.), хранящейся в Оружейной палате, образ Христа весьма величествен и монументален. Высочайшим достижением прикладного искусства Византии являлись перегородчатые эмали. Их изготовление было очень трудоемким процессом. На металлическую (золотую

или серебряную) основу наносили тончайшими золотыми ленточками контуры будущего рисунка, затем заполняли образовавшиеся ячейки кварцевым порошком с красителями разных цветов, потом обжигали. Порошок плавился и превращался в блестящую стеклянную массу. После этого эмаль шлифовали. На цветных поверхностях оставались золотые ниточки.

Византийские эмали отличаются тонкостью исполнения, яркостью и, в то же время, изысканностью цветовых сочетаний. Примером такой работы может служить образок-мошевик «Сошествие в Ад», хранящийся в Оружейной палате московского Кремля. Нередко в произведениях прикладного искусства заметно влияние восточных традиций. Пример - серебряная чаша XII в. с изображением царя Давида и Вирсавии. Она украшена чеканкой, позолотой и чернью, а ее тонко гравированный орнамент выполнен в восточном стиле. Большое влияние на прикладное искусство Византии оказал Иран. В X-XI вв. в Византии стали изготавливать ткани, имитирующие иранские. Их украшали фигурами орлов, львов, слонов и восточными орнаментами. Теперь и наряды византийцев уже не напоминали античные одеяния. Постепенно они стали похожи на восточные. Одежда становится уже, и на ней убираются складки. Праздничные одеяния состоятельных мирян и служителей Церкви богато декорируются золотой вышивкой, жемчугом, драгоценными камнями.¹

Восточные соседи Византии оказывали влияние и на придворный церемониал, и на придворные вкусы. В Будапештском музее хранится корона Константина IX Мономаха. На ней рядом со статичными изображениями жены Константина - Зои - и ее сестры Феодоры помещены стройные, гибкие девушки, позы которых напоминают танцы Персии и Индии.

¹ Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. 1 – М.: Искусство., 1948.

Многие предметы прикладного искусства Византии погибли в войнах, пожарах; металлические изделия были переплавлены в слитки. Всё же сложная техника византийских изделий и изысканный вкус их создателей заставляли людей разных стран, культур и эпох бережно хранить редкие уцелевшие образцы шелковых тканей, украшений, окладов, различных сосудов и других предметов.

На службе и в школе, на улицах и рынках византиец был подданным империи - ромеем (римлянином). Он говорил на общем для жителей империи языке - койне, основанном на позднегреческом. Но дома, среди своих близких, он становился греком, армянином, сирийцем, славянином... Он говорил на языке предков, вел себя соответственно их заветам, слушал и пел те песни, которые исполняли ему отец и мать.²

Можно сказать, что внутри византийской культуры продолжали жить и развиваться национальные культуры народов, населявших империю. Результатом общения этих народов было взаимное обогащение культур. Их взаимодействие мы можем обнаружить не только в прикладном творчестве, но и в других сферах искусства, например в музыке. В истории искусства период IV и V веков можно рассматривать как подготовительный период к эпохе Юстиниана Великого, когда "столица достигла полного самосознания и приняла на себя руководящую роль", эпохе, которую справедливо описывали как первый золотой век византийского искусства, что естественно и отразилось также на совершенствовании прикладного искусства..

² Всеобщая история искусств. Т. 1., книги 1 и 2. – М.: Искусство., 1960 – 1961. стр. 42, 57,

Мозаики Византии.

Прекрасное представление о византийских мозаиках дает североитальянский город Равенна. Полторы тысячи лет тому назад Равенна была цветущим приморским городом на Адриатическом море. В V веке находили в Равенне убежище последние западные римские императоры; в VI веке Равенна была столицей остготского королевства; наконец, с середины VI века и до половины VIII века Равенна была центром управления византийской Италии, отвоеванной Юстинианом у остготов, где жил византийский наместник-экзарх. Это было лучшее время для Равенны, в которой била могучим ключом политическая, торговая, умственная и артистическая жизнь.

Памятники искусства в Равенне соединяются с воспоминаниями о трех лицах: о Галле Плацидии, дочери Феодосия Великого и матери западного императора Валентиниана III, затем о Теодорихе Великом и, наконец, о Юстиниане. Оставляя в стороне более ранние памятники времени Галлы Плацидии и Теодориха, мы скажем несколько слов о равеннских памятниках времени Юстиниана.

Примерно в пяти километрах от Равенны, в пустынной лихорадочной местности, где в Средние века был богатый торговый порт города, возвышается совершенно простая по внешности церковь Св. Аполлинария in Classe, представляющая собой по форме настоящую древнюю христианскую базилику. Сбоку стоит круглая колокольня более позднего происхождения. Внутри церковь имеет три нефа. В древних, украшенных скульптурными изображениями саркофагах, вдоль церковных стен, были погребены наиболее известные архиепископы Равенны. Мозаика VI века находится в глубине апсиды и изображает св. Аполлинария, покровителя Равенны, стоящего с поднятыми руками на фоне мирного пейзажа и окруженного ягнятами; над святым, на голубом, усеянном золотыми звездами фоне большого медальона,

красуется крест, осыпанный драгоценными камнями. Другие мозаики относятся к более позднему времени.

Самым важным монументом в Равенне для суждения об искусстве эпохи Юстиниана является церковь св. Виталия. Здесь мозаики VI века сохранились практически без повреждений. Купольная церковь св. Виталия внутри почти вся, сверху донизу, покрыта чудными скульптурными и мозаичными украшениями. Особенной известностью пользуется апсида, на боковых стенах которой находятся две знаменитых мозаики. На одной из них изображен Юстиниан, окруженный епископом, священниками и светскими людьми; на другой изображена Феодора, его супруга, окруженная своим штатом. Одевание изображенных на картинах людей поражают своим блеском и роскошью. Равенну иногда называют "итало-византийскими Помпеями" или "западной Византией". Ее памятники дают самый ценный материал для характеристики развития ранневизантийского искусства V и VI веков.³

Важнейшее отличие константинопольского искусства от большинства провинциальных школ заключалось в том, что, обращаясь к собственным истокам, провинции быстро утрачивали достигнутый уровень, их художественный язык становился более примитивным, а Константинополь, наоборот, возрождал традиции не увядающей античности. Неоднократно столичные мастера оглядывались в прошлое, и каждый раз за этим следовал небывалый расцвет искусства, называемый историками очередным ренессансом. Однако в отличие от итальянского Ренессанса основа византийского искусства оставалась средневековой, поэтому всплески возврата к античности носят местные названия (их принято писать в кавычках). Таким всплеском в X- XI вв. стал так называемый "македонский ренессанс". Вряд ли в искусстве был сведущ

³ Лазарев В. Н. История византийской живописи – т. 1 – 2. – М.: Искусство 1947 – 1948. Т. 1 стр. 35.

македонский крестьянин Василий. За необыкновенную физическую силу и умение укрощать лошадей его приблизил к себе, а потом и сделал своим соправителем император Михаил III. Михаилу это не принесло счастья. Заговорщики зарезали его в собственной спальне, чтобы освободить трон для Василия. Новому императору удалось не только укрепиться на троне, но и основать Македонскую династию, правившую Византией в течение почти двухсот лет (867-1056 гг.). Ещё недавно кончилось иконоборчество, прервавшее развитие художественной традиции. В центре империи более ста лет создавались только светские или орнаментальные произведения. Сюжетная живопись при иконоборцах существовала, но развивалась буквально в подполье - в пещерных монастырях Каппадокии. Она и выглядит уродливым, хотя по своему выразительным растением, выросшим без воздуха и света. Неуклюжие большеголовые коренастые фигуры, крепко стоящие на коротких ногах, представляли совсем другое искусство, чем то, к которому привыкли столичные аристократы. После восстановления иконопочитания именно такая живопись могла бы заполнить образовавшуюся нишу и долгие годы проходить путь к совершенству. В действительности одна из первых мозаик, воссозданная в Софии Константинопольской, - Богоматерь с Младенцем Христом и двумя ангелами - исполнена непозабываемой прелести античного искусства. Патриарх Фотий писал о ней: "Так живо написаны красками уста Её; они сжаты и умолкли, как от неизречаемой тайны, однако нет в них и неподвижного молчания. Видимо, искусство живописца вдохновлено было свыше: так верно подражает оно природе". Надпись над мозаикой гласила: "Изображения, которые обманщики здесь низвергли, благочестивые правители восстановили". Вероятно, это восстановление былого великолепия было понято и как возврат к былому стилю. В послеиконоборческий период неиссякаемый источник античности оживил начавшее увядать древо византийской живописи. В то время в Константинополе и изготовляли копии с рукописей античной поры. Одна из

них, иллюстрирующая библейскую историю полководца Иисуса Навина, даже имеет форму свитка, а не книжкодекса, хотя свитки вышли из упо

ребления еще в IV в. Сохранился в основном рисунок, а краски частично осыпались, но это нисколько не умаляет художественных достоинств рукописи. Длинная лента пергамента покрыта непринуждённо разбросанными фигурами и группами фигур: воины в античных доспехах выступают в поход, сражаются, присутствуют при жертвоприношении... Вся поверхность листа иллюзорно превращена в пространство - среду действия персонажей: слегка на мечены холмы, деревья, здания; использование прямой перспективы с уменьшенными фигурами на заднем плане воскрешает приёмы античной живописи. Предположительно, свиток Иисуса Навина был изготовлен книгописной мастерской императора Константина VII Багрянородного - страстного любителя книг. В: Миниатюры Парижской Псалтири (конец IX - начало X в.), очевидно, также скопированы с александрийской рукописи IV в. Каждая миниатюра задумана как самостоятельная картина: находится на отдельном листе и окружена орнаментальной рамкой. На первый взгляд миниатюры изображают античные сюжеты: Орфея, играющего на лире, философа в обществе девушки и ребёнка... Однако в действительности на первой миниатюре изображён царь Давид, а на второй - молящийся в одиночестве пророк Исайя. Прекрасная девушка с покрывалом на голове и опущенным факелом, которая стоит за спиной Исайи, - это олицетворение ночи (поэтому и лицо её, и одежды имеют голубоватосерый цвет), а маленький ребёнок символизирует Эроса - утреннюю зарю. Пророк просто молится в тот безлюдный утренний час, когда заря ещё не до конца прогнала с небосвода тьму ночи. Чувственной прелестью античности дышат и художественные формы памятника. Царь Давид в светлом коротком одеянии, обнажающем ноги, с лирой на коленях сидит в естественной и свободной позе, полу отвернувшись от зрителя; столь же непринуждённо

облокотилась на его плечо сидящая рядом девушка. Под одеянием - пеплосом, открывающим руки и часть груди красавицы, ощущаются почти скульптурные формы совершенного тела; возле фигуры надпись: "Мелодия". Миниатюрист не мог передать звуки, издаваемые лирой псалмопевца, но таким образом дал зрителю понять, что они прекрасны. Вокруг Давида бродят овцы, козы, здесь же сидит собака, придавая миниатюре вид натурной зарисовки. А в глубине видны загородная патрицианская вилла и декоративная колонна, увенчанная вазой. "Македонское возрождение" проявилось и в прикладном искусстве. В императорских мастерских изготавливали ларцы для драгоценностей и благовоний, украшенные пластинами слоновой кости. Византийские прелестницы, причёсываясь и наряжаясь, любовались мифологическими героями и даже богами, вырезанными на стенках и крышке ларцов. Зевс в облике быка похищал Европу, Беллерофонт поил из источника крылатого Пегаса, водили хороводы кентавры... Трудно сказать, как молодая христианка должна была воспринимать, например, изображение триумфа Диониса, ведь дионисийские игры и таинства давно были сурово осуждены Церковью за кощунственность и непристойность. Но, очевидно, в сознании образованного знатного человека греческие мифы оставались лишь культурным символом, а не живой религией, противостоящей христианству. В архитектуре в это время был создан один из наиболее изысканных образцов крестовокупольного храма, получивший название храма "на четырёх колонках". Его примером может служить северная церковь константинопольского монастыря, построенного сановником Константином Липса (908 г.), вероятно по священной Богоматери. Величественность Софии сменилась в ней хрупкой миниатюрностью, создающей иной, но не менее совершенный архитектурный образ. Подкупольные арки опираются на довольно тонкие, отдельно стоящие колонны. Пространство свободно обтекает их, словно изливаясь из купола и заполняя собой всё здание. Более того, кажется, будто здание и есть пространство: стены, прорезанные

гигантскими окнами, элементы внутренней конструкции, тонкие и лёгкие, не столько формируют или расчленяют пространственный объём, сколько деликатно обозначают его границы. Пожалуй, ни в какой другой архитектуре зодчим не уда лось добиться такого полного отражения в материи духовного начала. Может быть, даже сама София Константинопольская уступает в этом отношении храмам "на четырёх колонках": в интерьере Софии масса просто скрыта, а в церкви монастыря Липса она преображена. Материальная оболочка транс формируется, растворяется благодаря обилию света, проникающего через широкие проёмы в стенах и окнах в куполе. Солнечные лучи играют на стенах, освещая удивительную по тонкости исполнения мраморную резьбу: пальметты (франц. *palmett*; украшения в виде пальмового листа), кресты, кружево капителей... Благодаря ей внутреннее пространство храма напоминает драгоценный балдахин, вознесённый над молящимися, а точнее над амвоном - небольшим возвышением в центре здания храма. Амвон, символизирующий собой горы, с которых проповедовал Христос, находился прямо под главным куполом. Он имел важное значение при богослужении: с него произносили проповеди, читали Евангелие, пели псалмы. Большой амвон в Софии Константинопольской был окружён восемью колоннами, несущими крышу - киворий; по размеру он, пожалуй, был сопоставим со всей церковью монастыря Липса. Миниатюрность форм монастырского храма отражает не только аристократическую любовь византийцев к ювелирным предметам. Сама Византийская империя в этот период сжалась под ударами воинственных соседей, из огромной державы превратившись в государство средних размеров. Строительство больших храмов уже требовало чрезмерного напряжения сил. Однако став рядовой по величине, Византия отнюдь не стала заурядной: наоборот, отпадение провинций, всегда склонных к архаичным формам, способствовало кристаллизации величайшего искусства. Конечно, в Македонский период речь не шла о настоящем возрождении античности:

духовное искусство христианства должно было утверждать свои идеалы. Разновременные мозаики Софии нопольской, создававшиеся с конца IX до середины XII в., наглядно показывают процесс изживания античной чувственности. По сравнению с мозаикой Богоматери в апсиде другая мозаика, над входом в храм, кажется более плоскостной и грубоватой. Она изображает императора Льва VI, преклонившего колени перед восседающим на престоле Иисусом Христом. Поскольку Лев VI правил с 886 по 912 г., его портрет мог появиться здесь только в это время. Фигура Христа представлена строго в фас, императора - в профиль (только его лицо слегка повернуто к зрителю). Мелкие и запутанные складки одеяний Христа делают его фигуру бесплотной; плоской выглядит и одежда императора, старательно расчерченная геометрическим орнаментом. В свободном расположении кубиков мозаики тем не менее уже чувствуется тенденция к упорядочению мозаичных рядов. Лицо Льва, прозванного Мудрым за любовь к богословию и сочинению стихов, решено схематично: длинный широкий нос, большие глаза с опущенными внешними концами, тёмные полосы бровей и совершенно геометрическая ушная раковина гораздо меньше похожи на портрет реального лица, чем более ранние изображения апостолов и Отцев Церкви. А портрет его преемника Александра, помещённый на столбе се верной галереи, выглядит совсем двухмерным. Его фигура исчезла под ломкими складками лора - расшитого драгоценными камнями плата материи, дополняющего торжественное императорское облачение. Исследователи считают, что на мозаике изображено конкретное событие - участие императора в ежегодной пасхальной процессии. По этому Александр, как полагалось в этот день, держит в левой руке державу, а в правой - шёлковый платок, наполненный землёй. Платок означал, что император тоже смертен и отойдёт в прах; так было показано смирение императора перед Господом. Однако позой и обликом Александр совсем не отличается от святых: император выглядит отошедшим за грань земного бытия, тем более что голову

его венчает нимб, Интерес мастеров к орнаментам стал своеобразной визитной карточкой Македонской эпохи и последующего времени Комнинов в изобразительном искусстве. Это сильно сказывается в мозаике южной Гале,

на которой император Константин IX Мономах, правивший с 1042 по 1054 г., и его жена Зоя изображены по сторонам восседающего на троне Христа. Зоя была дочерью Константина VIII, не имевшего сыновей; на нём Македонская династия должна была прерваться. Перед смертью он решил срочно выдать среднюю дочь, пятидесяти летнюю Зою, за подходящего преемника - знатного и образованного Романа Аргири. Через несколько лет Зоя, недовольная пренебрежением мужа, велела утопить его в бане и вышла замуж за молодого и красивого сына пафлагонского менялы. Он и заказал мозаичистам два портрета - свой и супруги. Но оказалось, что новый император страдал эпилепсией, сведшей его в могилу. Следующий претендент на престол постриг Зою в монахини, сослал на Принцевы острова и приказал уничтожить её портрет в храме Святой Софии. Однако народ потребовал возвращения "матушки императрицы". В шестьдесят четыре года Зоя вышла замуж в очередной раз. Её мужем стал богатый константинопольский аристократ Константин Мономах. Вот тогда-то Зоя и приказала переделать портреты: её изображение было восстановлено, а место прежнего супруга занял новый. Ни властолюбие Константина, ни жестокость Зои, ни даже её почтенный возраст (императрице было в то время шестьдесят четыре года) не наложили отпечаток на сглаженные, почти кукольные лица. Императорский сан давно отделился от личности его носителя: одежды, соответствующие сану, стали гораздо важнее, чем черты лица. Поэтому брови и складка между ними, округлость щёк, ямочка на подбородке правителя превращаются в своеобразный орнамент, прокладываются чёткими линиями. Символ здесь окончательно

восторжествовал над реальностью.⁴

Книжная миниатюра и тканые изделия.

Сохранилось некоторое количество миниатюр и тканых изделий, относящихся к эпохе правления Юстиниана.. И хотя, под влиянием церкви, скульптура была в целом в состоянии упадка, имеется немалое количество изящных и красивых изделий из слоновой кости, резьбы по дереву, особенно на пластинах диптихов, и особенно в группе консульских диптихов. Их производство начиналось в V веке и закончилось вместе с отменой консулата в 541 году.

Художественные памятники эпохи, как религиозные, так и светские, почти полностью погибли. Некоторое количество мозаик церквей в Фессалонике (Салонике) могут относиться к этому времени. Целая серия обработанных изделий из слоновой кости, особенно шкатулок из слоновой кости, также может быть отнесена к IX веку. Иллюстрированные рукописи иконоборческой эпохи, иллюстрации которых были сделаны византийскими монахами, свидетельствуют о новом духе, который проник в искусство. С точки зрения постраничных иллюстраций наиболее интересна Хлудовская Псалтырь. Эта древнейшая из иллюстрированных Псалтырей хранится в Москве. Остается только пожалеть, что существует так мало материала для изучения искусства иконоборческого периода. Многие из сохранившегося материала относятся к иконоборческому времени только на основе косвенных данных, без полной в том уверенности.

Искусство художественного оформления книги в средневековой Византии играло не меньшую роль и было не менее оригинально, чем,

⁴ Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. 1 – М.: Искусство., 1948.

например, иконопись или архитектура. Абсолютное большинство книг того периода было духовного содержания. В центре христианских обрядов стоит книга. Православные миссионеры всегда отправлялись к язычникам, имея при себе важнейшие книги христианского вероучения. Средневековая книга заключала в себе молитвы и богослужебные песнопения, жития святых и поучения Отцов Церкви. Летописи и хроники начинались библейской историей, своды законов не обходились без ссылок на Божью волю. Философия, география, политика и простая житейская премудрость основывались на религии. На протяжении многих веков поддерживалась византийская традиция глубокой религиозности, где Слово воспринималось как носитель премудрости Божьей, а книга - как источник Слова. Поэтому отношение к книге было весьма бережным, почти благоговейным, как к настоящей духовной драгоценности. Для подобного отношения были и вполне земные причины. Книги того да создавались на пергаменте - тонких листах особым способом обработанной телячьей кожи; пергамент стоил чрезвычайно дорого. В XIV в. впервые появилась бумага, которая вначале также стоила недёшево. Высоко ценился и труд книгописцев, поскольку от них требовалось владение навыками красивого, почти рисованного письма. Древнейший книгописный почерк называется устав. Каждую букву уставного письма наносили на пергамент с особым тщанием, каждое слово требовало долгого труда. Позднее устав сменился полууставом и скорописью - более простыми в начертании почерками; однако и от книгописцев более поздних времён требовались большая красота и изящество письма, чем от простых писцов административных учреждений. Одним словом, книга вплоть до широкого распространения книгопечатания оставалась весьма дорогостоящим изделием. Таким образом, со всех точек зрения средневековая рукописная книга была

достойна того, чтобы её украшением занимались искусные мастера.⁵

Главные элементы художественного оформления книг - это миниатюры, заставки и инициалы. Миниатюрой называется сделанный от руки многоцветный рисунок, который мог располагаться в любом месте рукописи. Заставка - небольшая орнаментальная или изобразительная композиция, выделяющая и украшающая начало какого-либо раздела книги. Миниатюра, как правило, сложнее заставки, она представляет собой в большинстве случаев настоящую маленькую картину. Инициал (буквица) - это заглавная буква укрупнённого размера, помещаемая в начале текста книги, главы, части или абзаца. Инициалы часто превращались в сложные рисунки, изображавшие диковинных зверей, птиц, чудовищ, сражающихся воинов, скоморохов и глашатаев. Их выделяли киноварью (красной краской), золотом, иногда - несколькими красками одновременно.

Заключение.

Византийское прикладное искусство, как и другие его сферы повлияло на дальнейшее развитие всего мирового искусства в дальнейшем. Больше число памятников не сохранились до наших дней и адекватно судить о прикладном искусстве довольно сложно. Однако с уверенностью мы можем говорить о том, что украшение проникало во все сферы деятельности человека.

Шедевры прикладного искусства мы можем встретить в мозаичном

⁵ Лазарев В. Н. История византийской живописи – т. 1 – 2. – М.: Искусство 1947 – 1948. – Т. 1 стр 11, 13, 27.

искусстве храмов Константинополя и других городов Византии. Предметы быта украшенные различными узорами были найдены на территории современной России вплоть до Урала, что представители византийской империи не только производили прекрасные произведения но и занимались торговлей, чем способствовали распространению своей культуры во многие страны.

Так как само производство книг было дорогое, то и оклады и переплеты книг должны были им соответствовать и соответствовать их содержанию, а следовательно переплеты украшались золотом и драгоценными камнями.

Блеск императорского двора Византии обязывал и к украшению выходных костюмов придворных, эти костюмы также можно считать произведениями прикладного искусства.

Отвечая на вопрос почему же в период мрачного средневековья именно Византию можно считать центром мировой культуры того времени? – следует сказать, что именно здесь удалось сочетать лучшие достижения всех цивилизаций того времени. К тому же новая по тому времени христианская идея способствовала объединению всех усилий.

Список литературы.

Алпатов М. В. Всеобщая история искусств. Т. 1 – М.: Искусство., 1948.

Банк А. В. Культура и искусство Византии IV – XV вв. (путеводитель по выставке государственного Эрмитажа) – М.: Искусство 1957.

Волков В. И. О происхождении и эволюции некоторых типов средневековых амфор // Донские древности. Азов, 1992. Вып. 4.

Всеобщая история искусств. Т. 1., книги 1 и 2. – М.: Искусство., 1960 – 1961.

- Енуков В. В. Славянский комплекс на р. Рать // Археология и история Юго-Востока Руси. Курск, 1991.
- Залесская В. Н. Византийские белоглиняные расписные кружки и киликовидные чашки // СА. 1984. № 4.
- Коваль В. Ю. Проблема русско-крымской торговли в IX-XIII вв. // Восточная Европа в древности и средневековье: Спорные проблемы истории. М, 1993.
- Коваль В. Ю. «Корсунский мираж» (К вопросу о русско-херсонских связях) // Россия в X-XVIII вв.: Проблемы истории и источниковедения. М, 1995.
- Лазарев В. Н. История византийской живописи – т. 1 – 2. – М.: Искусство 1947 – 1948.
- Новосельцев А. П., Пашуто В. Т. Внешняя торговля Древней Руси (до середины XIII в.) // История СССР. 1967. № 3.
- Рыбаков Б. А. Торговля и торговые пути // История культуры Древней Руси. М.; Л., 1948. Т. 1.
- Спицын А. А. Торговые пути Киевской Руси // Сборник статей, посвященных С. Ф. Платонову. СПб., 1911.
- Тихомиров М. Н. Средневековая Россия на международных путях XIV-XV вв. М., 1992,
- Торговля с Московским государством и международное положение Средней Азии в XVI-XVII вв. // Труды Историко-археографического института и Института востоковедения. Л., 1932. Т. 6.
- Чернецов А. В. Связи средневековой Руси с Востоком: некоторые проблемы и перспективы изучения // Истоки русской культуры (археология и лингвистика): Материалы по археологии России. М., 1997. Вып. 3.
- Шпаковский А. Я. Торговля Московской Руси с Персией в XVI-XVII вв. // Сборник статей студенческого историко-этнографического кружка при Университете св. Владимира. Киев., 1915. Вып. 7.