УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

ФАКУЛЬТЕТ ДИСТАНЦИОННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

«ИКОНА: СМЫСЛ И ИСТОРИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ»

Реферат

по курсу «Культурология»

Студент I курса ФДО

Гр.СЗ-190203

Мельников А.А.

Екатеринбург

2010

Содержание

Введение I. Корни древнерусской иконописи

II. Две эпохи древнерусской иконописи

III. Творчество Андрея Рублева

IV. Значение красок в древнерусской иконописи

V. Образы Спаса и Богородицы в сюжетах древнерусской живописи

VI. Русская иконопись в послепетровской России

VI.1 Причины забвения традиций древнерусской иконы

VI.2 Иконопись Палеха

VI.3 Признание громадного художественного значения древнерусской иконы и возрождение интереса к ней

Заключение

# Список литературы

Введение

Сюжеты, образцов древнерусской живописи, с лежащими в их основе культурными и духовными традициями почерпнуты из христианства, и в основной своей части знакомы всем христианским народам. Но благодаря своему отношению к христианскому слову и особому положению в древнерусской культуре, эти сюжеты стали на Руси основой самобытного, уникального в мировой культуре явления - древнерусской иконописи.

Таинственная загадочная красота иконы восхищала и увлекала, ее художественный язык, столь отличный от языка европейского искусства становится предметом изучения и исследования специалистов. Но народ, все мы, к кому поле периода забвения вернулась древняя икона, оказались теперь в двойной изоляции от своей расчищенной, сохраненной, сияющей красками живописи. Если людям конца XIX - начала XX века был нов художественный мир иконы, то лежащее в ее основе слово, Евангелие, Библия, вся христианская традиция были им хорошо известны. Мы привыкли с детства к европейской живописи (потому, что европейской по типу является и русская живопись XVIII-XIX веков), и нам тоже труден и непривычен художественный язык иконописи. Но, кроме того, нам в широком смысле слова плохо известно Священное Писание, неведомы жития святых, церковные песнопения, закрыто и то "слово", которое лежит в основе древнерусской живописи. Начавшееся возвращение к нему идет трудно и медленно.

Рассматривая иконы мы часто задаем вопросы: "Кто изображен? Что изображено?", а потом - "Почему так изображено?". Вопросы эти, кажущиеся на первый взгляд простыми и наивными, чрезвычайно важные и нужные. Без ответа на них невозможно самое первое приближение к древнерусской иконописи, невозможно приобщение к тому открытию иконы после столетий забвения, которое принес наш век.

I. Корни древнерусской иконописи

Огромен сейчас интерес к древнерусской живописи в нашей стране, и не менее велики трудности ее восприятия у тех, кто обращается к ней сегодня. Их испытывают практически все - и подростки, и взрослые, причем даже люди, в остальном хорошо образованные, хотя в Древней Руси ее живопись была доступна всем. Дело в том, что коренятся эти трудности не просто в недостатке знаний у отдельного человека, причина их гораздо шире: она в драматической судьбе самого древнерусского искусства, в драмах нашей истории.

Христианству на Руси чуть более тысячи лет и практически такие же древние корни имеет искусство иконописи. Икона (от греческого слова, обозначающего "образ", "изображение") возникла до зарождения древнерусской культуры и получило широкое распространение во всех православных странах. Иконы на Руси появились в результате миссионерской деятельности византийской Церкви в тот период, когда значение церковного искусства переживалось с особенной силой. Что особенно важно и что явилось для русского церковного искусства сильным внутренним побуждением, это то, что Русь приняла христианство именно в эпоху расцвета духовной жизни в самой Византии. В этот период нигде в Европе, находящейся в стадии "средневековой стагнации", церковное искусство не было так развито, как в Византии. И в это время новообращенная Русь получила среди прочих икон, как образец православного искусства, непревзойденный шедевр – икону Богоматери, получившую впоследствии наименование Владимирской.

Через изобразительное искусство античная гармония и чувство меры становятся достоянием русского церковного искусства, входят в его живую ткань. Нужно отметить и то, что для быстрого освоения византийского наследия на Руси имелись благоприятные предпосылки и, можно сказать, уже подготовленная почва. Последние исследования позволяют утверждать, что языческая Русь имела высокоразвитую художественную культуру. Все это способствовало тому, что сотрудничество русских мастеров с византийскими было исключительно плодотворным.

Новообращенный народ оказался способным воспринять византийское наследие, которое нигде не нашло столь благоприятной почвы и нигде не дало такого результата, как на Руси.

С глубокой древности слово "икона" употребляется для отдельных изображений, как правило написанных на доске. Причина этого явления очевидна. Дерево служило у нас основным строительным материалом. Подавляющее большинство русских церквей были деревянными, поэтому не только мозаике, но и фреске (живописи по свежей сырой штукатурке) не суждено было стать в Древней Руси общераспространенным убранством храмового интерьера.

Своей декоративностью, удобством размещения в храме, яркостью и прочностью своих красок иконы, написанные на досках (сосновых и липовых, покрытых алебастровым грунтом - левкасом), как нельзя лучше подходили для убранства русских деревянных церквей.

Недаром было отмечено, что в Древней Руси икона явилась такой же классической формой изобразительного искусства, как в Египте - рельеф, в Элладе - скульптура, а в Византии - мозаика. Древнерусская живопись - живопись христианской Руси - играла в жизни общества очень важную и совсем иную роль, чем живопись современная, и этой ролью был определен ее характер. Русь приняла крещение от Византии и вместе с ним унаследовала представление о том, что задача живописи - "воплотить слово", воплотить в образы христианское вероучение. Поэтому в основе древнерусской живописи лежит великое христианское "слово". Прежде всего это Священное Писание, Библия ("Библия" по-гречески - книги) - книги, созданные, согласно христианскому вероучению, по вдохновению Святого Духа.

Воплотить слово, эту грандиозную литературу, нужно было как можно яснее - ведь это воплощение должно было приблизить человека к истине этого слова, к глубине того вероучения, которое он исповедовал. Искусство византийского, православного мира – всех стран, входящих в сферу культурного и вероисповедного влияния Византии, - разрешило эту задачу, выработав глубоко своеобразную совокупность приемов, создав невиданную ранее и никогда больше не повторившуюся художественную систему, которая позволила необычайно полно и ясно воплотить христианское слово в живописный образ.

В течение долгих веков древнерусская живопись несла людям, необычайно ярко и полно воплощая их в образы, духовные истины христианства. Именно в глубоком раскрытии этих истин обретала живопись византийского мира, в том числе и живопись Древней Руси, созданные ею фрески, мозаики, миниатюры, иконы, необычайную, невиданную, неповторимую красоту.

Древнерусская живопись после принятия Русью Христианства развивалась по двум направлениям: монументальная фреска и икона. Образцы фрескового искусства раннего периода в большинстве своем не дошли до наших дней, иконы же сохранились в лучшей мере.

Основой науки о древнерусской живописи и иконописи в наше время послужили открытия, сделанные в 20-30-е годы ХХ столетия. И.Э.Грабарь обследовал прежде недоступные для науки древнейшие "чудотворные" иконы ведущих церквей и монастырей. Организованные им экспедиции вывозили из удаленных уголков страны ценнейшие памятники. Глубокое изучение русской иконописи отодвинуло ее границы в глубь XI-ХII веков.

С точки зрения христианской ортодоксии икона несет в себе свет некоторой духовной сущности, а точнее сказать - благодать Божию, и ее главная функция - напоминательная. Иконы,- говорят святые отцы и их словами Седьмой Вселенский Собор, утвердивший иконопочитание,- напоминают молящимся о своих первообразах, и, взирая на иконы, верующие "возносят ум от образов к первообразам". Икона преобладала в русском храме над фреской и мозаикой. Иконостас располагался в чрезвычайно важном месте собора. Он отделял ту часть храма, где находились верующие и которая называлась "кораблем спасения", от алтаря, доступ куда имели лишь священнослужители. В алтаре свершается главное таинство христианской церкви - превращение хлеба и вина в тело и кровь Христа. На поперечной балке алтарной преграды, архитраве, помещался крест, знак распятого на нем во имя людей Бога. Здесь же располагался молельный ряд, или Деисус (Деисус - искаженное греческое слово "деисис" - моление. Известны Деисусы оплеченные (по плечи), поясные (по пояс) и во весь рост. Наиболее древними в иконописи являются оплеченные Деисусы из трех фигур.). Спаситель, перед которым молятся Богородица и Иоанн Предтеча. Их образами предавался символ моления Церкви, воссоединяющей людей с Иисусом Христом. Под деисусным рядом вплоть до ХIV - ХV веков располагались иконы праздников - история воплощения Богочеловека.

Таким образом, следует отметить, что икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а потому подчинена его архитектурному замыслу.

Преодоление ненавистного разделения мира, преображение Вселенной во храм, в котором вся тварь объединится так, как объединены во едином Божеском Существе три лица Св. троицы, - такова та основная тема, которой в древней русской живописи все подчиняется.

Нет сомнения в том, что эта иконопись выражает собой глубочайшее, что есть в древнерусской культуре; более того, мы имеем в ней одно из величайших, мировых сокровищ религиозного искусства. Ее господствующая тенденция - аскетизм, а рядом с этим несравненная радость, которую она возвещает миру. Но как совместить этот аскетизм с этой несравненной радостью? Вероятно, мы имеем здесь тесно между собой связанные стороны одной и той же религиозной идеи. Ведь нет Пасхи без Страстной седьмицы и к радости всеобщего Воскресения, нельзя пройти мимо животворящего креста Господня. Поэтому в русской иконописи мотивы радостные и скорбные, аскетические совершенно одинаково необходимы.

Поверхностному наблюдателю эти аскетические лики могут показаться безжизненными, окончательно иссохшими. На самом деле, именно благодаря воспрещению " червонных уст" и "одутловатых щек" в них с несравненной силой просвечивает выражение духовной жизни, и это не смотря на необычайную строгость традиционных, условных форм, ограничивающих свободу иконописца. Казалось бы, в этой живописи не какие-либо несущественные штрихи, а именно существенные черты предусмотрены и освящены канонами: и положение туловища святого, и взаимоотношение его крест-накрест сложенных рук, и сложение его благоволящих пальцев; движение стеснено до крайности, исключено все то, что могло бы сделать Спасителя и святых похожими на "таковых же, каковы мы сами". Даже там, где оно совсем отсутствует, во власти иконописца все-таки остается взгляд святого, выражение его глаз, то есть то самое, что составляет высшее сосредоточие духовной жизни человеческого лица.

А рядом с этим в древней русской иконописи мы встречаемся с неподражаемой передачей таких душевных настроений, как пламенная надежда или успокоение в Боге.

II. Две эпохи древнерусской иконописи

Русская икона не всегда была полностью самостоятельна художественно и по смыслу. Обусловленная историко-политическими связями Древней Руси с Византией, до XV века иконопись была в большей степени подчинена греческой традиции.

Два расцвета русского иконописного искусства зарождаются в век величайших русских святых - Сергия Радонежского, Стефана Пермского и митрополита Алексия. По словам В.О. Ключевского "эта присноблаженная троица ярким созвездием блещет в нашем XIV веке, делая его зарею политического и нравственного возрождения русской земли". При свете этого "созвездия" начался с XIV на XV век расцвет русской иконописи. Вся она от начала и до конца носит на себе печать великого духовного подвига Святого Сергия и его современников.

Прежде всего в иконе ясно отражается общий духовный перелом, переживаемый в те дни Россией. Эпоха до Святого Сергия и до Куликовской битвы характеризуется общим упадком духа и робостью. По словам В.О.Ключевского, в те времена "Во всех русских нервах еще до боли живо было впечатление ужаса… Люди беспомощно опускали руки, умы теряли всякую бодрость и упругость. Мать пугала неспокойного ребенка лихим татарином; услышав это злое слово, взрослые растерянно бросались бежать сами не зная куда". Если посмотреть на икону начала и середины XIV века, то можно ясно почувствовать в ней, рядом с проблесками национального гения, эту робость народа, который еще боится поверить в себя, не доверяет самостоятельным силам своего творчества. Глядя на эти иконы, может подчас показаться, что иконописец не смеет быть русским. Лики в них продолговатые, греческие, борода короткая, немного заостренная, не русская.

Это зрительное впечатление подтверждается объективными данными. Родиной русского религиозного искусства XIV-XV веков, местом его высших достижений является Великий Новгород ("русская Флоренция"). Но в XIV веке этот великий подъем религиозной живописи представлен не русскими, а иностранными именами - Исаии Гречина и Феофана Грека. Последний был величайшим новгородским мастером и учителем иконописи XIV века. В 1343 году греческие мастера "подписали" соборную церковь Успения Богородицы в Москве. Феофан Грек расписал церковь Архистратига Михаила в 1399 году, а в 1405г. - Благовещенский собор со своим учеником Андреем Рублевым. Известия о русских мастерах иконописцах - "выучениках греков" в XIV веке довольно многочисленны.

Мы имеем и другие, еще более прямые указания на зависимость русских иконописцев конца XIV века от греческих влияний. Известный иеромонах Епифаний, жизнеописатель Преподобного Сергия, получивший образование в Греции, просил Феофана Грека изобразить в красках храм Св.Софии в Константинополе. Просьба была исполнена и, по словам Епифания, этот рисунок послужил на пользу многим русским иконописцам, которые списывали его друг у друга. Этим вполне объясняется нерусский или не вполне русский архитектурный стиль церквей на иконах XIV века, особенно на иконах Покрова Пресвятой Богородицы, где изображается храм Святой Софии.

Теперь, всмотревшись в иконы XV-XVI веков, можно сразу заметить полный переворот. В этих иконах решительно все обрусело - и лики, и архитектура церквей, и даже мелкие бытовые подробности. Это и не удивительно. Русский иконописец переживал тот великий национальный подъем, который в те дни переживало все русское общество, его окрыляла та вера в Россию, которая звучит в составленном Похомием жизнеописании Святого Сергия Радонежского. По его словам русская земля, веками жившая без просвещения, какое не было явлено в других странах, раньше принявших христианскую веру.

В иконе эта перемена настроения сказывается прежде всего в появлении широкого русского лица, нередко с окладистой бородой, которая идет на смену лику греческому. Не удивительно, что русские черты проявляются в типичных изображениях русских святых. Например, в иконе Св.Кирилла Белозерского, принадлежащей епархиальному музею в Новгороде. Русский облик нередко принимают пророки, апостолы и даже греческие святители - Василий Великий и Иоанн Златоуст.

Народный дух приобретает не свойственную ему доселе упругость, небывалую способность сопротивления иноземным влияниям. Известно что в XV веке Россия входит в более тесное соприкосновение с Западом, делаются попытки обратить ее в католичество. По Москве работали итальянские художники. И что же? Поддалась ли Россия этим иноземным влияниям? Утратила ли она самобытность? Как раз наоборот. Именно в XV веке рушится попытка "унии".

Именно в XV веке наша иконопись, достигая своего высшего расцвета, впервые освобождается от ученической зависимости, становится вполне самобытной и русской.

III. Творчество Андрея Рублева

Говоря о русской иконе, невозможно не упомянуть имени Андрея Рублева. Его имя было сохранено народной памятью. С ним часто связывали разновременные произведения, когда хотели подчеркнуть их незаурядное историческое или художественное значение.

Не известно в точности, когда родился Андрей Рублев. Большинство исследователей считают условно1360 год датой рождения художника. Также не известно, к какому сословию он принадлежал, кто был его учителем. Самые ранние сведения о художнике восходят к Московской Троицкой летописи. Среди событий 1405 года, сообщается, что "тое же весны почаша подписывати церковь каменную святое Благовещение на князя великого дворе... а мастеры бяху Феофан иконник гречин, да Прохор старец с Городца, да чернец Андрей Рублев". Упоминанием имени мастера последним, согласно тогдашней традиции, означало, что он является младшим в артели. Но вместе с тем участие в почетном заказе по украшению домовой церкви Василия Дмитриевича, старшего сына Дмитрия Донского, наряду со знаменитым тогда на Руси Феофаном Греком характеризует Андрея Рублева как уже достаточно признанного, авторитетного автора.

Следующее сообщение Троицкой летописи относится к 1408 году: 25 мая "начался подписывати церковь каменную великую соборную святая Богородица иже во Владимире повелением князя Великого а мастеры Данило иконник да Андрей Рублев". Уминаемый здесь Даниил - "содруг "Андрея, более известный под именем Даниила Черного, товарищ в последующих работах.

Андреем Рублевым и под его руководством было расписано много храмов, а так же нарисован целый ряд деисусных, праздничных и пророческих икон.

Самые значимые работы Андрея Рублева.

Владимирский Успенский собор, упоминаемый в летописи, древнейший памятник домонгольской поры, возведенный во второй половине XII века при князьях Андрее Боголюбском и Всеволоде Большое Гнездо, был кафедральным собором митрополита. Разоренный и выжженный ордынскими завоевателями храм нуждался в восстановлении. Московский князь Василий Дмитриевич, представитель ветви владимирских князей, потомков Мономахов, организовал обновление Успенского собора в начале XV века как некий закономерный и необходимый акт, связанный с возрождением после победы на Куликовском поле духовной и культурной традиций Руси, эпохи национальной независимости. От работ А.Рублева и Д.Черного в Успенском соборе до наших дней дошли иконы иконостаса, составлявшие единый ансамбль с фресками, частично сохранившимися на стенах храма.

Следующей важнейшей работой А.Рублева явился так называемый Звенигородский чин (между 1408 и 1422 гг.) - один из самых прекрасных иконных ансамблей рублевской живописи. Чин состоит из трех поясных икон: Спаса, архангела Михаила и апостола Павла. Они происходят из подмосковного Звенигорода, в прошлом центрального удельного княжества. Три большемерные иконы, вероятно, когда-то входили в семифигурный деисус. В соответствии со сложившейся традицией по сторонам от Спаса располагались Богоматерь и Иоанн Предтеча, справа иконе архангела Михаила соответствовала икона архангела Гавриила, а в паре с иконой апостола Павла должна была быть слева икона апостола Петра. Сохранившиеся иконы были обнаружены реставратором Г. Чириковым в 1918 году в дровяном сарае близ Успенского собора на Городке, где располагался княжеский храм Юрия Звенигородского, второго сына Дмитрия Донского. Звенигородский чин соединил в себе высокие живописные достоинства с глубиной образного содержания. Мягкие задушевные интонации, "тихий" свет его колорита удивительным образом перекликаются с поэтическим настроением пейзажа звенигородских окрестностей. В звенигородском чине Рублев выступает как сложившийся мастер, достигший вершин на том пути, важным этапом которого была живопись 1408 года в Успенском соборе во Владимире. Используя возможности поясного изображения, как бы приближающего укрупненные лики к зрителю, художник рассчитывает на длительное созерцание, внимательное вглядывание, собеседование.

В двадцатых годах XV века артель мастеров, возглавляемая Андреем Рублевым и Даниилом Черным, украсила иконами Троицкий собор в монастыре преподобного Сергия, возведенный над его гробом.

Преподобный Сергий Радонежский, под влиянием идей которого сформировалось мировоззрение А.Рублева, был выдающейся личностью своего времени. Он ратовал за преодоление междоусобиц, деятельно участвовал в политической жизни Москвы, способствовал ее возвышению, мирил враждовавших князей, содействовал объединению земель вокруг Москвы.

Личность Сергия Радонежского обладала особым авторитетом для современников, на его идеях было воспитано поколение людей эпохи Куликовской битвы; Андрей Рублев как духовный наследник этих идей воплотил их в своем творчестве. В состав иконостаса Троицкого собора вошла, как высокочтимый храмовый образ, икона «Троица». В основе ее сюжета лежит библейский рассказ о явлении праведному Аврааму божества в виде трех прекрасных юношей-ангелов. В иконе внимание сосредоточено на трех ангелах, их состоянии. Они изображены восседающими вокруг престола, в центре которого изображена евхаристическая чаша с головой жертвенного тельца, символизирующего новозаветного агнца, то есть Христа. Смысл этого изображения - жертвенная любовь. Исследователи подчеркивают символическое космологическое значение композиционного круга, в который лаконично и естественно вписывается изображение. В круге видят отражение идеи Вселенной, мира, единства, объемлющего собою множественность, космос.

Следующей грандиозной работой А.Рублева было создание в 1427-1430 гг. росписи Спасского собора Спасо-Андронникова монастыря в Москве. Это была его последняя работа. 29 января 1430 года он скончался и был погребен в этом же монастыре.

Андрею Рублеву удалось наполнить традиционные образы новым содержанием, соотнеся его с главнейшими идеями времени: объединением русских земель в единое государство и всеобщим миром и согласием. Эпоха Рублева была эпохой возрождения веры в человека, в его нравственные силы, в его способность к самопожертвованию во имя высоких идеалов.

IV. Значение красок в древнерусской иконописи

Огромное значение в иконописи имеют цвета красок. Краски в иконах вовсе не краски природы, они меньше зависят от красочного впечатления мира, чем в живописи нового времени. Вместе с тем, краски не подчиняются условной символике, нельзя сказать, что каждая имела постоянное значение. Однако определенные правила цвета все же существовали.

Смысловая гамма иконописных красок необозрима. Важное место занимали всевозможные оттенки небесного свода. Иконописец знал великое многообразие оттенков голубого: и темно-синий цвет звездной ночи, и яркое сияние голубой тверди, и множество бледнеющих к закату тонов светло-голубых, бирюзовых и даже зеленоватых.

Пурпурные тона используются для изображения небесной грозы, зарева пожара, освещения бездонной глубины вечной ночи в аду. Наконец, в древних новгородских иконах Страшного Суда мы видим целую огненную преграду пурпурных херувимов над головами сидящих на престоле апостолов, символизирующих собой грядущее.

Таким образом, мы находим все эти цвета в их символическом, потустороннем применении. Ими всеми иконописец пользуется для отделения мира запредельного от реального.

Однако иконописная мистика - прежде всего солнечная мистика. Как бы ни были прекрасны небесные цвета, все-таки золото полуденного солнца играет главную роль. Все прочие краски находятся по отношению к нему в некотором подчинении. Перед ним исчезает синева ночная, блекнет мерцание звезд и зарево ночного пожара.

Такова в нашей иконописи иерархия красок вокруг "солнца незаходного". Этот божественный цвет в нашей иконописи носит название "ассист". Весьма замечателен способ его изображения. Ассист никогда не имеет вида сплошного массивного золота; это как бы эфирная воздушная паутинка тонких золотых лучей, исходящих от божества и блистанием своим озаряющих все окружающее.

Древнерусским мастерам досталась в наследие тональная живопись византийцев с ее чуть приглушенными тонами, выражавшими покаянное настроение. В ХIV веке Феофан Грек выступает так же как мастер сдержанно-насыщенных тонов: вишнево-красного, темно-синего, темно-зеленого и тельных тонов и высветлений. Свет падает у него на пребывающие во мраке тела, как небесная благодать на грешную землю. Только в Донском Успении красный херувим горит, как свеча у смертного одра.

Древнерусские мастера противились этому пониманию света, всячески стремились утвердить нечто свое. В старинных текстах перечисляются излюбленные краски наших иконописцев: вохра, киноварь, бакан, багор, голубец, изумруд и другие. Но в действительности гамма красок была более обширна. Наряду с чистыми, открытыми цветами есть еще множество промежуточных, различной светосилы и насыщенности.

Уже в иконах XIII-XIV веков пробивается любовь к чистым и ярким цветам, незамутненным пробелами. Благодаря этим открытым краскам иконы получают способность светиться и в полутемных интерьерах храмов. Нередко чистые цвета сопоставляются друг с другом по контрасту: красные - синие, белые - черные. Они плотны, вещественны, почти весомы и осязаемы, что несколько ограничивает их светозарность. Вместе с тем они сообщают иконе большую силу выражения.

Новгородская иконопись XV века сохраняет традиционную любовь к ярким, легким краскам с преобладанием киновари. Но раньше цвет имел предметный характер, теперь он становится светоносным. Например, в «Чуде Георгия о Змие» красный фон заполняет поля иконы, ограничивает белизну коня. В XV веке красный плащ Георгия, как вспышка пламени рождается из ослепительной белизны, из золотистого фона иконы.

Интенсивное чувство цвета свойственно Псковской школе, но в отличие от звонкого колорита Новгорода, в ней преобладают землистые тона, зеленые, иногда довольно глухие. Зато псковские иконы никогда не кажутся пестро расцвеченными. Краска рождается из глубины доски, загорается светом, выражает внутреннее горение души, соответствует духовному напряжению в ликах псковских святых.

В новгородской иконе краски горят при ясном свете дня. В псковском «Рождестве Христовом с избранными святыми» краски и свет возникают из таинственной мглы, символизируя "святую ночь".

В отдельных школах древнерусской иконописи не было строгой регламентации цвета. Но определенные правила, все-таки, существовали: независимо от сюжета краски должны были составлять нечто целое и этим давать выход тому, что каждой из них присуще. В иконах часто выделяется центр композиции, устанавливается равновесие между ее частями, краски же вливаются в единую живописную ткань. В творчестве Дионисия и мастеров его круга краски обладают одним драгоценным свойством: они теряют долю своей насыщенной яркости, приобретая свечение. Здесь происходит окончательный разрыв с византийской традицией. Краски становятся прозрачными - подобие витража или акварели. Сквозь них просвечивает белый левкас.

Все это исчезает в иконописи XVI-XVII веков. Побеждают темные тона: сначала насыщенные, звучные, благородные, потом все более тусклые, землистые, с изрядной примесью черноты.

V. Образы Спаса и Богородицы в сюжетах древнерусской живописи

Рассмотрим наиболее часто встречающиеся композиции русских икон. Главный, центральный образ всего древнерусского искусства - образ Иисуса Христа, Спаса, как его называли на Руси. Спаситель (Спас) - это слово абсолютно точно выражает представление о нем христианской религии. Она учит, что Иисус Христос - Человек и одновременно Бог и Сын Божий, принесший спасение человеческому роду.

Традиционно на любом его изображении по обеим сторонам от головы расположены буквы IC XC - обозначение словом его личности, сокращенное обозначение его имени - Иисус Христос ("Христос" по-гречески - помазанник, посланник Божий). Также традиционно окружает головы Спаса нимб - круг, чаще всего золотой, - символическое изображение исходящего от него света, света вечного, потому и обретающего круглую безначальную форму. Нимб этот в память о принесенной им за людей крестной жертве всегда расчерчен крестом.

В древности в византийском искусстве сложились чисто художественные, живописные приемы, позволяющие раскрыть одухотворяющее, божественное начало в самих чертах, в самом реальном облике Иисуса Христа. Эти приемы на протяжении времени развивались, что позволило раскрывать в образах Спаса разные грани его личности. Стремление к разнообразию никогда не было самоцелью древнерусских художников. Наоборот они стремились как можно полнее сохранить то, что было сделано их предшественниками. Древние изображения Спаса повторялись художниками многих последующих поколений. В этих случаях никогда не возникали копии, так как воспроизводились лишь главные характерные черты избранного образца.

Нерукотворный образ спасителя - важнейший образец, которому следовали мастера во все времена, пока существовало древнерусское искусство. Легенда о Нерукотворном Образе утверждала не только то, что это изображение было создано по воле самого Иисуса Христа, но и то, что оно было создано им в помощь страждущему человеку.

Многочисленны были иконы, воспроизводящие Нерукотворный Образ. Древнейшая из сохранившихся - «Спас Нерукотворный», созданный в Новгороде в XII веке и принадлежащий сейчас Третьяковской галерее.

Очень важным и распространенным типом изображения Спаса в древнерусском искусстве был тип, получивший название "Спас Вседержитель". Понятие "Вседержитель" выражает основное представление христианского вероучения о Иисусе Христе. "Спас Вседержитель" - это поясное изображение Иисуса Христа в левой руке с Евангелием - знаком принесенного им в мир учения - и с правой рукой, деснице, поднятой в жесте благословения. Но не только эти важные смысловые атрибуты объединяют изображения Спаса Вседержителя. Создавшие их художники стремились с особой полнотой наделить образ Иисуса Христа божественной силой и величием. Среди всех многочисленных изображений данного образа, пожалуй, самое знаменитое - икона, написанная в начале XV века величайшим русским художником Андреем Рублевым. Ее называют сейчас по месту находки в городе Звенигороде «Звенигородским Спасом».

С теми же атрибутами Владыки мира, что и Спас Вседержитель, - с Евангелием в левой руке и поднятой в благословении десницей - изображался Иисус Христос и в распространенных композициях "Спас на престоле". На его царственную власть указывало здесь само восседание на престоле (троне). В этих изображениях особо ясно выступало то, что Владыка мира является и его судией, так как "воссев на престол", Спаситель будет творить свой последний суд над людьми и миром.

Рядом с образами Спаса с древнерусском искусстве по своему смыслу и значению, по тому месту, которое они занимают в сознании и в духовной жизни людей, стоят образы Богоматери - Девы Марии, от которой воплотился, вочеловечился Спаситель, - образы его земной матери. И тверда у христиан вера, что став Владычицей мира, стала Богородица и неизменной заступницей людей: извечное материнское сострадание обрело у нее высшую полноту, ее сердце, "пронзенное" великими муками Сына, навечно отозвалось на бесчисленные людские страдания.

Предание гласило, что первые иконы Богоматери были созданы еще при ее жизни, что их написал один из апостолов, автор Евангелия Лука. К произведениям художника евангелиста причислялась и икона « Богоматерь Владимирская», которая считалась покровительницей России, находящаяся сейчас в коллекции Третьяковской галереи. Существует летописное известие, что эта икона была привезена в начале XII века в Киев из Царьграда (так называли на Руси столицу Византии Константинополь). Имя "Владимирская" она получила на Руси: ее забрал с собой из Киева, отправляясь в северо-восточные земли, князь Андрей Боголюбский. И здесь, в городе Владимире икона обрела свою славу. В центре иконы располагается поясное изображение Богоматери с младенцем на руках, который нежно прижимается к ее щеке.

Изображение Марии и младенца в позах взаимного ласкания - по-русски обозначалось как "умиление". Прижимая к себе правой рукой младенца Сына, мягко склонившись к нему головой, левую руку простирает к нему Мария в жесте моления: пронзенная своей материнской скорбью за него, она к нему же несет свою печаль, свое извечное заступничество за людей. Способным разрешить материнскую печаль, ответить на ее молитву изображен здесь младенец Сын: в его лике, в его обращенном к матери взгляде таинственно слились детская мягкость и глубокая, неизречимая мудрость.

Почитание "Богоматери Владимирской" привело не только к тому, что на Руси существовало много списков с нее, много ее повторений. Очевидно, во многом благодаря любви к этой древней иконе, особенно в северовосточных русских землях, широкое распространение получил сам тип "умиление", к которому она принадлежала. "Умилением" является прославленная "Богоматерь Донская" - икона, согласно легенде, получившая свое имя в связи с тем, что Дмитрий Донской брал ее с собой на Дон, в битву на Куликовом поле, где одержана была великая победа над татарами.

Кроме изображений такого типа, многочисленными и любимыми были изображения Богоматери с младенцем на руках, которые назывались "Одигитрия", что означает "Путеводительница". В композициях "Одигитрия", Богоматерь изображена в фронтальной, торжественной позе. Лишь правая рука Девы Марии невысоко и спокойно поднята в жесте моления, обращенном к сыну. Иногда "Богоматерь Одигитрию", называют "Богоматерь Смоленская". Дело в том, что согласно летописному приданию, древнейший из привезенных на Русь списков "Одигитри" находился в Смоленске.

Существует еще несколько различных по композиции изображений Богородицы. К ним относятся: "Богоматерь Казанская", "Богоматерь Тихвинская", "Богоматерь Оранта (молящаяся)", "Богоматерь Знамение".

Кроме рассмотренных нами икон, существует еще несколько сюжетных групп: иконы с изображением различных праздников, например, Рождества, Сретения, Успения и многих других; иконы с изображениями различных святых, например, Георгия Победоносца, апостолов Петра и Павла, Козьмы и Демьяна и многих других. Все эти иконы пишутся по определенным канонам, т.е. правилам, определяющим сюжет и композицию изображения.

VI. Русская иконопись в послепетровской России

VI.1 Причины забвения традиций древнерусской иконы

Со временем искусство всего византийского мира, и искусство Древней Руси постигло забвение. Пала под ударами турок-завоевателей византийская империя, оказались завоеванными мусульманами некогда христианские страны Малой Азии и многие славянские государства. В этих бедах, пережив татаро-монгольское нашествие, по существу выстояла одна Русь. После падения Византии она была подлинным центром православной культуры.

Забвение, разорение постигли древнерусскую культуру, в том числе и иконопись, не в результате покорения иноземцами, а в момент высочайшего подъема русской государственности при Петре I. Реформы Петра, повернувшие Россию на Запад, сдвинули культурное наследие Древней Руси на второй план. Русская живопись после петровских реформ, в том числе живопись церковная, строится на этих новых западно-европейских принципах. И хотя чисто религиозное уважение сохранялось в европезированном просвещенном русском обществе, но и сами отличия живописи древнерусской от европейской воспринимались более как доказательства русской отсталости и варварства. Постепенно вся эта живопись, как и вся допетровская старина, предавалась забвению. Древняя художественная система в сильно упрощенном виде сохранялась лишь в крестьянском иконописании, центрами которого были несколько "иконописных" сел - Палех, Мстера и Холуй.

VI.2 Иконопись Палеха

Иконописание, став предметом ремесла, тесно переплетаясь с бытом народа, проникало в самые глухие уголки старой России. Икона в народном быту была не только предметом религиозного почитания, но и "красой" дома. Это способствовало развитию в живописи орнаментального декоративного начала с тонкой, почти ювелирной разделкой золотом. Высоко ценилось мастерство иконописного письма. Палехские иконописцы доводили свое мастерство до ювелирной изощренности. Здесь жили поэтическая радость крестьянского художника, фольклорное изображение и любовь к предмету, утвердившие в Палехе принципы миниатюрного письма, дошедшие до нашего времени.

Фольклорные черты сильно ощутимы в палехской иконе начала XVIII века – «огненное восхождение Ильи-пророка». Грозный обличитель идолопоклонников, Илья-пророк, по библейской легенде, был взят на небо живым. Огненному вихрю, возносящему пророка на небо, палехский иконописец придал форму овала, изобразив в языках пламени золотой контурной линией и пробелами четверку коней, влекущую на колеснице Илью. Пламенеющая киноварь доминирует в композиции. Охристые горки превращены в причудливые растения. Золотистый цвет хитона Ильи, голубой поток вод Иордана – все создает радостное причудливое ощущение.

Палехская иконопись в XVIII-XIX веках, когда уже господствовала светская живопись, продолжала живую струю древнерусскую искусства. Черты народной жизни, прихотливая фантастика сказались в ней с большой силой. В живописной трактовке религиозных тем появляется элемент занимательности, выразившийся в пышной, звонкой декоративности. В иконописи сильно сказалась связь художественного образа с текстом, на сюжет которого писались палехские иконы, что в большой мере было связано с широким распространением «Четьих-Миней», книги, собравшей жития святых и другие сочинения церковной литературы.

В Палехе Четьи-Минеи имелись в каждой мастерской и у отдельных мастеров. Много икон писалось палешанами на сюжеты акафистов и песнопений. Напевность их образов связана с самим поющим текстом. Но нигде иконопись не была так тесно связана с ним, как в Палехе. Песенное начало в палехской иконе пронизывает образ и выражает чувство, которому подчинено повествование. Именно это начало способствовало развитию в живописи элементов народного творчества и явилось существенной чертой традиций, формировавших искусство современного Палеха. В самой иконописной традиции музыкальное начало приобретало формообразующую силу. Его мы отмечаем как важный источник развития в будущем палехской миниатюры.

Центральный образ святого в иконе палехского письма «Акафист святителю Николаю» середины XVIII века обрамляют два больших клейма. Верхнее – «Всякое дыхание да хвалит Господа». Нижнее – «Перенесение мощей Николы». В небольших клеймах, окружающих средник иконы, ведется рассказ о жизни святого. Два ряда нижних клейм масштабно выделены. Это продиктовано заботой о декоративном оформлении плоскости, архитектоникой композиционного построения изобразительных клейм, в которых рассказывается о рождении святого, его жизни и о чудесах, творимых им.

Новое видение человеком мира приводит к новой концепции пространства. Композиция как бы расстилается по плоскости. Дальность плана обозначается то изображением архитектуры изнутри, то масштабным сокращением фигур.

Линейно-плоскостный строй композиции определяет и цветовое решение иконы. Она написана в звучной гамме золотисто-охристых, голубовато-фисташковых, малиновых, вишнево-красных тонов. В ритмичном чередовании темного и светлого распределяются на плоскости световые пятна. Тонкая паутина золотых пробелов и орнамента поверх плотно положенных красок делает красочные изображения похожими на драгоценные эмали, вставленные в золотистые обрамления на ювелирных изделиях XVII века.

К лучшим палехским иконам XVIII - начала XIX века относятся «Акафист Святителю», «Акафист Богоматери», принадлежащие, по преданию, кисти палешан - Ивана Болякина, написавшего лица в иконе и Никиты Михайлова Буторина, исполнившего доличное, то есть одежды и палаты.

В этих иконах господствует принцип композиционной и колористической уравновешенности с сильно выраженным началом симметрии. Архитектурные изображения сверху донизу заполняют клейма. Изображения дворцов с островерхими башнями и зубчатыми стенами, архивольты, наблюденные в жизни или взятые из западных гравюр, сказочно преображаются. Орнаментально обобщенные формы деревьев, стелющихся трав занимают так много места в композиции, что позволяют говорить о значительной роли пейзажа в создании иконописного образа. Узорная разделка форм тонкими белильными прописками и золотыми линиями делает палаты похожими на дворцы, созданные народной фантазией.

В композиции иконы «Воздвижение креста» начала XIX века в арке большого пятиглавого собора на лестнице изображен священник, поднявший над головой крест. С двух сторон его поддерживают иподиаконы в белых одеждах. Выразительное движение тонких, удлиненных фигур, сочетание белого и красного цветов с синим и бирюзово-голубым придают изображению торжественность, настроение ликующей радости. Внизу, с одно стороны, на фоне дворцовых палат изображены царь и царица. Их образы восходят к к древним образам Константина и Елены. В трактовке палехского иконописца они больше похожи на царя и царицу из русских народных сказок. По другую сторону амвона изображен хор, поющий славословие. Мастер с особой тщательностью прописывает тонким изобелильным узором большие массы цвета в изображении, начиная от царских и боярских одежд и кончая палатами и храмом.

Канонические образы церковной живописи палехский мастер переосмысливает соответственно своему народному мироощущению. Стиль палехской живописи отличает орнаментальность. Ей подчинена не только композиция, но и трактовка форм – удлиненные фигуры, узорные горки, деревья, особое изящество силуэтов птиц, зверей, изображаемых на иконах, тонкая узорная пробелка листьев деревьев, горок. Линейный ритм складок одежд тоже подчинен узору. Выявляя форму, он в то же время создает ощущение движения.

VI.3 Признание громадного художественного значения древнерусской иконы и возрождение интереса к ней

Интерес к древнерусской культуре вызвал обращение и к ее живописи. Уже в "Истории государства российского" Карамзин упоминает о древнерусских художниках, приводит сведения об их произведениях. Они становятся предметом изучения для историков, но подлинное открытие иконописных сокровищ произошло позже. Дело в том, что люди ХIХ столетия древнерусской иконописи по-настоящему просто не видели. Потемнели, покрылись пылью и копотью, уцелевшие в древних храмах фрески и мозаики, и в буквальном смысле стали невидимы иконы - главная, самая многочисленная часть древнерусского наследия. Ведь фресками и в особенности мозаиками украшали в древности далеко не каждую церковь, а иконы были обязательно не только в каждом храме, но и в каждом доме. Причина этой невидимости икон - в той особой живописной технике в которой они создавались. Доска, на которой должна быть написана икона покрывалась левкасом или загрунтованной тканью - паволокой, и само изображение наносилось на грунт темперой, т.е. минеральными красками. А сверху изображение покрывалось слоем олифы. Олифа хорошо проявляет цвет и, что еще важнее прекрасно предохраняет икону от повреждений. Но олифа обладает свойством со временем темнеть, и за 70-100 лет она темнела на столько, что почти совсем скрывала, находящуюся под ней живопись. В древности на Руси знали и применяли способы удаления потемневшей олифы, т.е. способы "расчистки" древней живописи. Но способы эти были трудоемки и со временем иконы стали не расчищаться, а "поновляться", т.е. поверх потемневшей олифы писалось новое изображение. Часто на древних иконах делалось в течение веков несколько таких поновлений - первоначальная живопись в таком случае закрывалась несколькими слоями записей, каждый из которых был покрыт олифой. Таким образом в начале XIX века, к тому моменту, когда возник интерес к допетровской культуре, потемнели уже и иконы XVII века. На всех древних иконных досках представали лишь силуэты, контуры изображений, проступающие сквозь потемневшую, закопченную олифу.

Среди образованных людей находились немногие, особо чуткие к искусству люди, сумевшие ощутить в этой почерневшей живописи таящуюся в ней художественную силу. Так в 1840 году историк Иванчин-Писарев, посетивший Троице-Сергиеву лавру, сумел увидеть в хранящейся там сильнопотемневшей "Троице" Андрея Рублева ценнейший памятник искусств.

До середины XIX века общим оставалось представление, что "художества водворены у нас в отечестве Петром I". Только во второй половине столетия такое представление было разрушено. В это важную роль сыграла русская историческая наука. Особенно значительны были успехи, сделанные ею в изучении древней словесности, древней литературы. Во многом именно благодаря этому ученые того времени обратили внимание на древнюю иконопись, теснейшим образом связанную со словом, с литературой, и сумели оценить точное и глубокое соответствие икон литературному источнику. Признание за древней живописью художественного значения, рост интереса к ней вызвали обращение широких кругов образованных людей к той народной среде, где эта живопись, как и вся допетровская старина, еще продолжала жить. Для иконописи прежде всего такой средой была среда старообрядческая, среда раскольников, т.е. крестьян и купцов, предки которых в середине XVII века отклонились от православной Церкви, не приняв некоторых предпринятых в то время реформаторских нововведений. Старообрядцы берегли древнюю икону, как свободную от этих нововведений, не испорченную ими, высоко ее чтили и сохранили своеобразное понимание ее красоты. Общение со старообрядцами давало поэтому возможность познакомиться с большим числом принадлежащих им, собранных ими икон, что уже само по себе было важно, так как расширяло представления о древней иконописи. Но что еще важнее - в старообрядцах учились ценить ту "тонкость древнего письма", которую они сами ценили в собранных ими иконах. Учились у них видеть и сквозь потемневшую олифу виртуозную точность рисунка, стройную ясность композиции.

На исходе XIX века в России складываются многочисленные коллекции. Самые знаменитые из них - коллекции А.В. Морозова, И.С. Остроухова в которых иконы были собраны уже не как памятники старины, а как произведения искусства. В конце жизни начинает собирать иконы и знаменитый Третьяков и, понимая художественное значение собранной им коллекции икон, он завещает ее своей картинной (Третьяковской) галерее.

Естественно, что и у владельцев иконных собраний, и у людей близких к ним возникло желание увидеть то, что находится под почерневшей олифой, увидеть собранную ими древнюю живопись в настоящем виде. В начала XX века были предприняты расчистки икон. Инициатором этих расчисток являлся И.С.Остроухов, бывший к тому времени не только владельцем собственного иконного собрания, но и попечителем Третьяковской галереи. Благодяря его знаниям, опыту нашлись и исполнители этой работы. К ней были привлечены мастера-иконописцы, уроженцы старинных иконописных сел. Хорошо зная технологию иконы, вспомнив дедовские приемы, они справились с поставленной задачей, убрали с поверхности икон и потемневшую олифу и поздние записи - открыли первоначальную древнюю живопись. С этого момента началось настоящее открытие древнерусской иконописи. В результате расчисток, или реставрации, как мы теперь говорим, иконы представали так ново и неожиданно, что удивляло даже специалистов. В прах разлетелся миф о "черных иконах".

Вслед за первыми расчистками последовало множество других: и в частных собраниях, и музеях, и в храмах, где кроме того, начали расчищать и раскрывать древние фрески.

Открытие древнерусской живописи в начале XX века, признание ее художественного значения возрождало и понимание ее подлинного духовного смысла. Но на дальнейших судьбах и самого древнерусского искусства, и его постижения сказались великие и грозные исторические события начала XX века, свершившиеся в стране, преобразования в результате Октябрьских событий 1917 года. Признание атеизма в качестве государственного мировоззрения привело к гонению на христианское слово, к почти полному изъятию его из народного обихода, надолго сделала невозможным изучение духовного смысла древней иконописи. Оно грозило гибелью и самим произведениям древнерусского искусства. Были закрыты или разрушены тысячи храмов, многое из принадлежавшего им, в том числе и древние иконы, было уничтожено или продано на запад.

Однако, признание иконописи искусством, составной частью культуры сыграло свою положительную роль: для икон открыли свои двери музеи, куда поступали древние иконы, собранные коллекционерами и иконы из закрываемых храмов. С послевоенных лет, когда начал возрождаться интерес к национальной культуре, икона как явление этой культуры начала возвращаться в музейные экспозиции: сначала очень робко, а в 60-80е годы уже достаточно широко и открыто. Происходящие сейчас в нашем обществе процессы уже привели к тому, что древняя икона возвращается и в храмы.

Заключение

Подводя итог, стоит отметить, что на протяжении всей истории христианства иконы служили символом веры людей в Бога и его помощь им. Иконы берегли: их охраняли от язычников и, позднее, от царей-иконоборцев. Икона - это не просто картина с изображением тех, кому поклоняются верующие, но и своеобразный психологический показатель духовной жизни и переживаний народа того периода, когда она была написана. Духовные подъемы и спады ярко отразились в русской иконописи XV-XVII веков, когда Русь освободилась от татарского ига. Тогда русские иконописцы, поверив в силы своего народа, освободились от греческого влияния, и лики святых стали русскими. Иконопись - это сложное искусство, в котором все имеет особый смысл: цвета красок, строение храмов, жесты и положения святых по отношению друг к другу. Не смотря на многочисленные гонения и уничтожение икон, часть из них все же дошла до нас и являет собой историческую и духовную ценность.

# Список литературных источников

1. Алпатов М.В. "Древнерусская иконопись" - М., Изобразительное искусство, 1978.

2. Атеистический словарь - М., 1986.

3. Барская Н.А. "Сюжеты и образы древнерусской иконописи" - М., 1993.

4. Володарский Н.И. "По залам Третьяковской галереи" - М., 1970.

5. Гусева Э.К. "А.Рублев. Из собрания гос. третьяковской галереи" - М., 1990.

6. Любимов Л.Д. "Искусство древней Руси" - М., 1974.

7. Макарова А.Н. "Культурология: история мировой культуры" - М., 1998.

8. Некрасова М.А. "Искусство древней традиции Палех" - М., 1984.

9. Советский энциклопедический словарь,- М., 1979.

10. Ямщиков М.С. "Сокровища Суздаля" - М., 1970.