Московский Государственный Университет Приборостроения и Информатики

Реферат по культурологии на тему:

«Икона: основные правила построения и восприятия»

Выполнил студент 1-го курса:

спец.080801

гр. МФ ЭФ2-06-01 ДО

Князев В.В.

Проверила:

Анисимова В.Е.

Можайск, 2007.

Содержание

Введение 3

I. История Иконописи 3

II. Гонения на Иконы 4

III. Русская Иконопись 6

*1. Особенности Русской иконописи 6*

*2. Значение красок 8*

*3. Психология Иконописи 11*

*4. Две эпохи Русской иконописи 13*

*5. Творчество Андрея Рублева 16*

IV. Заключение 20

V. Список литературы 21

**Введение.**

В своём реферате я бы хотел осветить такие вопросы, как правила построения, написания иконы и её восприятие.

Икона - это живописное, реже рельефное изображение Иисуса Христа, Богоматери, ангелов и святых. Ее нельзя считать картиной, в

ней воспроизводится не то, что художник имеет перед глазами, а некий

прототип, которому он должен следовать.

Автор реферата стремится изучить историю, смысл, символику и значение икон для верующих.

Из ряда источников, по которым готовился данный реферат, ясно, что в подходе к иконописи существует несколько направлений.

Одни авторы сосредоточили все внимание на фактической стороне дела, на времени возникновения и развития отдельных школ. Других занимает изобразительная сторона иконописи, то есть ее иконография. Третьи пытаются прочесть в древней иконописи ее религиозно-философский смысл.

В этом реферате автор пытается объединить эти подходы, так как в них содержится единая цель - изучение иконописи.

Список использованных источников приводится в конце реферата.

**I. История иконописи.**

Из первых столетий христианской церкви, гонимой и преследуемой в это время, много дошло до нас условных или символических изображений, однако ясных и прямых напротив - очень мало.

Это произошло потому, что христиане боялись выдать себя этими изображениями язычникам (во времена зарождения идеи христианства на проповедников этой религии и на ее атрибутику были жестокие гонения со стороны язычников), а так же потому, что многие христиане сами были против прямых изображений Бога, ангелов и святых.

Больше всего дошло до нас древних символических изображений

Иисуса Христа, как доброго пастыря. Рисунки делались на стенах подземных пещер-усыпальниц, на гробницах, сосудах, лампах, кольцах и других предметах; они встречаются во всех странах христианского мира.

Самые древние изображения доброго пастыря найдены в катакомбах Рима. В этих подземных пещерах христиане спасались от язычников, там они совершали богослужения.

В подземном кладбище Ермия найдены первые картины, с которых, вероятно, начиналась иконопись. Там находятся изображения доброго пастыря исцеляющего “бесноватого отрока”, Ионы выброшенного на берег Китом и другие. В катакомбе Марцеллина и Петра находится изображение поклонения волхвов богомладенцу, держимому Пресвятой Девой.

Кроме изображения Спасителя под видом доброго пастыря так

же распространено было его под видом Рыбы. Рыба служила образом

Христа, потому что в греческом наименовании ее, состоящем из пяти букв. заключаются первые буквы пяти греческих слов, на русском языке означающих: Иисус Христос Божий Сын Спаситель. Она служила символом Христа, крещающего водой и дающего плоть свою в снеде, то есть, была символом таинств крещения и причащения. Одно из таких изображений находится в подземной римской усыпальнице Люцины в Риме и относится к концу первого или ко второму веку.

Нередко Спаситель изображался под видом агнца. Этот образ был взят из Ветхого Завета. ( Св. Иоанн Креститель назвал Иисуса Христа Агнцем Божиим, вземлющем грехи мира ).

**II. Гонения на Иконы.**

Издревле христианами чтимы были святые иконы или священные изображения Лиц Пресвятой Троицы, - Отца и Сына, и Святого Духа, святых, ангелов и Божиих людей. Но вот в начале восьмого столетия на престол греческой империи вступил Лев III Исавриец. Через 10 лет своего правления, в 726 году, он издал указ, которым запрещалось христианам повергаться в молитвах перед иконами на землю, и многие иконы после этого поставлены были высоко, чтобы нельзя было целовать их. Через пять лет он издал другой указ, в котором повелевалось совершенно прекратить почитать иконы и удалять их из общественных мест. Он думал, что через упразднение икон последует сближение иудеев и магометан с Церковью и греческой империей. Его сын Константин Копроним, в продолжении 34 лет (с 741 по 755 год) еще с большей жестокостью преследовал чтителей святых икон. Его внук Лев Хазарь (775-780) следовал по пути своего отца и деда. Но они достигли противоположных следствий,- не только не угодили ни иудеям, ни магометанам, но возбудили против себя народ своей же империи. Римские папы, тогда независимые от греческих императоров, и три восточные патриарха: Александрийский, Антиохийский и Иерусалимский, находившиеся уже под властью магометан, не хотели иметь духовного или церковного общения с Константинополем, и хотя восточные христиане страдали под игом магометан, но имели возможность безбоязненно молиться перед иконами, так как магометанские калифы не вмешивались в дела подвластных им церквей.

После продолжавшегося около 60 лет гонения на иконы в греческой империи, при правнуке первого царя иконоборца Константине VI и его матери царице Ирине, в 787 году, в городе Никее был созван Седьмой Вселенский Собор, на котором утверждено почитание икон. Через 25 лет после этого указа вступивший на престол греческий император Лев V Армянин, снова начал жестокое гонение на иконы, которое продолжалось и при его преемниках; после этого нового тридцатилетнего гонения, царица Феодора восстановила почитание святых икон в своем царстве. При этом 19 февраля 842г. был установлен праздник православия и доныне совершаемый в первую неделю великого поста. С этого времени иконы единодушно были чтимы христианами во всех церквях востока и запада в продолжении семи столетий, не смотря на то, что в 1054г. западная церковь полностью отделилась от восточной, так как восточные патриархи не хотели признавать главенство римского епископа над всей Церковью.

**III. Русская иконопись.**

***1. Особенности Русской Иконописи.***

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 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 нашей 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.

Говоря об аскетизме русской иконы, невозможно умолчать о другой ее черте, органически связанной с аскетизмом. Икона в ее идее составляет неразрывное целое с храмом, а потому подчинена его архитектурному замыслу. Отсюда изумительная архитектурность нашей религиозной живописи: подчинение архитектурной форме чувствуется не только в храмовом целом, но и в каждом отдельном иконописном изображении: каждая икона имеет свою особую внутреннюю архитектуру, которую можно наблюдать и в непосредственной связи ее с церковным знанием.

Мы видим перед собой, в соответствии с архитектурными линиями храма, человеческие фигуры, иногда чересчур прямолинейные, иногда, напротив,- неестественно изогнутые соответственно линиям свода; подчиняясь стремлению вверх высокого и узкого иконостаса, эти образы чрезмерно удлиняются: голова получается непропорционально маленькой по сравнению с туловищем. Фигура становится неестественно узкой в плечах, чем подчеркивается аскетическая истонченность всего облика.

Помимо подчинения иконы архитектуре храма, в ней можно проследить симметричность живописных изображений.

Не только в храмах,- в отдельных иконах, где группируются многие святые,- есть некоторый композиционный центр, который совпадает с центром идейным. И вокруг этого центра обязательно в одинаковом количестве и часто в одинаковых позах стоят с обеих сторон святые. В роли композиционного центра, вокруг которого собирается этот многоликий собор являются Спаситель или Богоматерь, или София- Премудрость Божия. Иногда соответствуя идее симметрии центральный образ раздваивается. Так на древних изображениях Евхаристии (Благой жертвы) Христос изображается вдвойне, с одной стороны дающим апостолам хлеб, а с другой стороны святую чашу. И к нему с обеих сторон движутся симметричными рядами однообразно изогнутые и наклоненные к нему апостолы.

Архитектурность иконы выражает одну из центральных и существенных ее мыслей. В ней мы имеем живопись, по существу, соборную: в том господстве архитектурных линий над человеческим обликом, которая в ней замечается, выражается подчинение человека идее собора, преобладание вселенского над индивидуальным. Здесь человек перестает быть самодовлеющей личностью и подчиняется общей архитектуре целого.

***2. Значение красок.***

Огромное значение в иконописи имеют цвета красок. Краски древнерусских икон давно уже завоевали себе всеобщие симпатии. древнерусская иконопись - большое и сложное искусство. Для того чтобы его понять, недостаточно любоваться чистыми, ясными красками икон. 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 небыло строгой регламентации цвета. Но определенные правила всеже 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.

***3. Психология иконописи.***

От красочной мистики древнерусской иконописи теперь перейдем к ее психологии - к тому внутреннему миру человеческих чувств и настроений, который связывается с восприятием этого солнечного откровения.

Не один только потусторонний мир Божественной славы нашел себе место в древнерусской иконописи. В ней мы находим живое. действенное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны - потусторонний вечный покой, с другой стороны страждущее, греховное, хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование - мир ищущий, но еще не нашедший Бога.

Мы имеем здесь необычайно многообразную и сложную гамму душевных переживаний, где солнечная лирика переплетается с мотивом величайшей в мире скорби - с драмою встречи двух миров.

Эта радость сбывается в зачатии пресвятой Богородицы. Замечательно, что наше иконописное искусство всегда глубоко символично, когда приходится изображать потустороннее и проникается реализмом в изображении реального мира. В старинных иконах “Рождества Пресвятой Богородицы” можно видеть, как Иоаким и Анна ласкают новорожденного младенца, и белые голуби слетаются смотреть на семейную радость. В некоторых иконах за ними изображается двуспальное ложе, а возвышающийся над ложем храм освящает супружескую радость своим благословением.

Как бы ни было прекрасно и светло это явление земной любви, все-таки оно не доводит до предельной высоты солнечного откровения. За подъемом неизбежно следует спуск. Чтобы освободить земной мир от плена и поднять его до неба приходится порвать эту цепь подъемов и спусков. От земной любви требуется величайшая из жертв: она должна сама принести себя в жертву. Подъем земной любви навстречу запредельному откровению здесь неизбежно готовит трагическое столкновение ее с иной, высшей любовью: ибо эта высшая любовь так же исключительна, как и земная любовь: она тоже хочет владеть человеком всецело без остатка.

Иконописец усматривает зарождение этой драмы в самом начале Евангельского благовествования, тотчас вслед за появлением первого весеннего луча Благовещения. Драма происходит в душе Иосифа - мужа Марии.

Эта иконопись, воспевшая счастье Иоакима и Анны, тонко воспроизвела, что в душе праведного Иосифа живет все то же человеческое понимание любви и счастья, усугубленное ветхозаветным миропониманием, считавшим бесплодие за бесчестие. Тайна зарождения “от Духа Свята и Марии Девы” в рамки этого понимания не умещается, а для ветхозаветного миропонимания - это катастрофа, невообразимый переворот, космический и нравственный в одно и то же время. Как же вынести простой, бесхитростной человеческой душе Иосифа тяжесть столь безмерного испытания? В стране, где за бесплодие выгоняют из храма. голос с неба призывает его быть блюстителем девства, обрученной ему Марии. Русский иконописец, у которого оба эти мотива присутствуют на одной и той же иконе прекрасно передает какая буря чувств человеческих рождается в этом столкновении Нового Завета с Ветхим.

И может быть, самая трогательная, самая привлекательная черта тех иконописных изображений. где выразилось это понимание мира, заключается в любовном, глубоко христианском отношении к тому несчастному, который бессилен подняться духом над плоскостью здешнего.

На иконах, изображающих рождение Христа, Богоматерь смотрит не на младенца в яслях. Ее взгляд, полный глубокого сострадания, устремлен сверху вниз на Иосифа. В той жертве, которая требуется от Иосифа, есть предвкушение совершенной жертвы: в ней уже чувствуется зарождающееся в человеке горение ко кресту и пригвождение к нему всех своих помыслов. Иконописец изображает, как выстрадана та радость о спасении, которая совпадает с радостью человека о близости его земного конца. Он передает ту глубину скорби, которая заставляет принимать этот конец как избавление. Эта скорбь - то самое горение ко кресту. которое зажигает сердца и тем самым готовит их к смирению.

Таково откровение двух миров в древнерусской иконописи. Соприкасаясь с ним, мы испытываем то смешанное чувство, в котором великая радость сочетается с глубокой душевной болью. Понять, что мы имели в древней иконописи,- значит почувствовать, что мы в ней утратили.

***4. Две эпохи русской иконописи.***

Можно задать себе вопрос: “Всегда ли так величественна и самостоятельна была русская икона?”

Взглянув в ее историю, мы понимаем, что до XV века она полностью подчинена греческой.

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” татарского нашествия. “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 “русская Флоренция” - Великий Новгород. 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.

***5. 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.

Нам не известно в точности, когда родился Андрей Рублев. Большинство исследователей считают условно1360 год датой рождения художника. Мы также не знаем 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 А.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, предпринимал 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 января1430 г. 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. Заключение.**

В данном реферате были проанализированы и сопоставлены основные задачи, поставленные в начале работы, а именно основы написания иконы и её восприятие.

Следует 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 давления 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 литературы:**

1. П.С. Гуревич «Культурология».- М, 2005.

2. Алпатов М.В. «Древнерусская иконопись».- М., 1984.

3. Князь Ева. Трубецкой «Три очерка о русской иконе»,- Новосибирск 1991.

4. Доктор Богословия Архиепископ Сергий Спасский «О почитании икон» С.-П. 1995

5. «Сов. энциклопедический словарь»,- М., 1979