ГОУ ВПО

«СУРГУТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ХАНТЫ-МАНСИЙСКОГО АВТОНОМНОГО ОКРУГА-ЮГРЫ»

Заочное отделение

Факультет Социальных технологий

КОНТРОЛЬНАЯ РАБОТА

по дисциплине: Семиотика

на тему: Семиотика иконы

Выполнил: студент 71-3, гр. 4курса

ССО

Некрушец Александр Викторович

Проверила: Денисова Т.Ю.

Сургут 2011 год

Содержание

Семиотическое рассмотрение иконы

Психологическое воздействие

Этапы иконописания

Стилевые особенности иконы

Икона в современной России

Заключение

Список используемой литературы

Семиотическое рассмотрение иконы

Семиотика — наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем (естественных и искусственных языков).

Икона - это живописное, реже рельефное изображение Иисуса Христа, Богоматери, ангелов и святых. Икона, по-видимому, наиболее важный уровень анализа древней культуры. Наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем (естественных и искусственных языков).о накладываемые на изображение в связи с необходимостью передачи каких-то самых абстрактных характеристик изображаемой действительности (таковыми являются, очевидным образом, пространственно-временные характеристики). Иначе говоря, речь идет в этом случае об исследовании оптико-геометрических ограничений живописного произведения вне связи с конкретной семантикой изображаемых объектов.

Так, например, если одна фигура представлена в изображении большей, чем другие, это может быть - в разных случаях - следствием как чисто геометрической, так и семантической системы изображения. Действительно, в одних случаях это происходит в силу перспективных моментов - в зависимости от удаления от нас или от; в других же случаях это происходит из-за того, что одна фигура считается семантически более важной, чем другие (например, фигуру фараона в египетских изображениях, превосходящую по размерам остальные фигуры; аналогичный пример нетрудно найти и в древней иконе).

К произведению старого искусства, такому как икона правомерно подходить как к предмету дешифровки, пытаясь выявить особый язык художественных приемов, т. е. специальную систему передачи того или иного содержания иконы. Трудности подобной дешифровки определяются тем обстоятельством, что нам обычно не известны с достаточной полнотой не только приемы выражения, но и само содержание древнего изображения. Этому способствует целый ряд причин, и прежде всего сама каноничность иконописи, строгая ограниченность сюжетов и композиций, их иконографическая определенность, наличие образцов, по которым из века в век писались те или иные сюжеты. Именно потому, что древний иконописец столь неотступно следовал иконописному «подлиннику», т. е. раз навсегда установленной композиции, и стремился не допустить никаких новшеств в трактовке содержания, особенно наглядным становится изменение языка живописных приемов, которыми он пользовался: естественно, на язык этот он не обращал такого же пристального внимания, часто, вероятно, и вовсе не осознавая, что язык его несколько отличается от копируемого подлинника.

Правомерно утверждать, что семиотический подход отнюдь не является навязанным извне - но внутренне присущим иконописному произведению, в существенно большей степени, чем это можно сказать вообще о живописном произведении. Семиотическая, т.е. языковая, сущность иконы отчетливо осознавалась и даже специально прокламировалась отцами Церкви. Особенно характерны в этой связи идущие от глубокой древности - едва ли не с эпохи рождения иконы - сопоставления иконописи с языком, а иконописного изображения - с письменным или устным текстом.

Так, еще Нил Синайский писал, что иконы находятся в храмах «с целью наставления в вере тех, кто не знает и не может читать священное писание». Ту же самую мысль - и почти в тех же выражениях - находим у папы Григория Великого: обращаясь к епископу Массилии, он замечает, что неграмотные люди, смотря на иконы, «могли бы прочесть то, чего они не могут прочесть в рукописях».

Не менее ясной параллель с языком была и для самих иконописцев. Так, в русских иконописных «подлинниках» (т.е. практических руководствах по иконописи) можно встретить сравнение иконописца со священником: подобно тому, как священник «божественными словесы» составляет плоть, так и иконописец «вместо словесы начертает и воображает и оживляет плоть»; отсюда следует, между прочим, вывод о необходимости одинакового образа жизни для священника и для иконописца. Показательно в этом смысле одинаковое отношение в средневековой России к иконе и к книге (священного содержания), выражающееся в целом ряде предписаний и запретов, например, целование Евангелия, аналогичное лобызанию иконы, помещение его в домашней божнице, невозможность выбросить обветшавшую икону или книгу. Надписи (титлы) на иконе выступают в качестве необходимого компонента иконописного изображения. По представлениям сакральной эстетики, надпись выражает первообраз не в меньшей, если не в большей степени, чем изображение. Без идентифицирующей надписи вообще не может быть иконы - так же, как не может быть иконы без изображения.

Если учитывать вышеприведенные и им подобные высказывания, то становится очевидным, что выражение «язык иконописи» представляет собой нечто существенно большее, нежели простая метафора. При этом когда говорят о языке иконописи, обычно имеют в виду какую-то специальную систему символических средств изображения, специфических именно для иконы. В более широком семиотическом плане целесообразно понимать под «языком» - применительно к изобразительному искусству - вообще систему передачи изображения, применяемую в живописном произведении.

Так, в иконах могут быть выделены дифференциальные признаки различных святых, подробно сообщаемые в иконописных. Здесь существует достаточно строгая регламентация: можно указать, например, что в изображении святого, в частности, его одежда, представляет обычно признаки, характеризующие не его индивидуальность, а тот чин («лик»), к которому он относится (т.е. разряд праотцев, мучеников, преподобных, святителей, священномучеников и т.п.): в то же время «личные» признаки и, в первую очередь, форма бороды, строго регламентированная для различных ликов, - являются уже индивидуальными признаками, служащими для опознания того или иного святого. При этом святые в русских иконах почти никогда (если не считать очень редких исключений) не расстаются с присущей им одеждой - в точности так же, как герои в былинах ни при каких обстоятельствах не лишаются характеризующих их «постоянных эпитетов»; тем самым, по своей знаковой функции одежды аналогичны нимбам или идентифицирующим надписям («титлам»), сопровождающим изображение.

С другой стороны, и такие, казалось бы, индивидуальные признаки, как смуглость кожи, изможденность форм, строгость выражения лица (в том числе и при изображении младенца, который писался как маленький взрослый), представляют собой необходимый атрибут святости, т.е., по существу, такой же общий признак святого, каким является, опять-таки, нимб.

Идеографические приемы изображения в иконе, могут доходить до крайней формализации. Например, множественность той или иной фигуры или того или иного предмета может выражаться путем повторения одной какой-то характерной детали на заднем плане. Так город передается в виде изображения храма, за которым представлено много маковок церквей. Аналогично может выделяться особый символический уровень живописного произведения и, соответственно, исследоваться символика цвета и вообще разнообразные символические знаки древнего изображения.

Психологическое воздействие

икона святой изображение знак

Икона - особый символ. Возводя дух верующего в духовные сферы, она не только обозначает и выражает их, но и реально являет изображаемое в нашем преходящем мире. Это сакральный, или литургический, символ, наделенный силой, энергией, святостью изображенного на иконе персонажа или священного события. Благодатная сила иконы, согласно иконопочитателям, обусловлена самим подобием, сходством образа с архетипом (отсюда опять тенденция иконописи к иллюзионизму) и именованием, именем иконы (отсюда, напротив, - условность и символизм образа).

От красочной мистики 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 иконописи. В ней верующие люди находят живое, действенное соприкосновение двух миров, двух планов существования. С одной стороны - потусторонний вечный покой, с другой стороны, греховное, хаотическое, но стремящееся к успокоению в Боге существование - мир ищущий, но еще не нашедший Бога.

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.

Что же это такое - икона? Какое понимание ее должно быть первичным: религиозное ли, искусствоведческое, историческое? У каждого ответ на этот вопрос свой. Но одно ясно: мы не должны воспринимать иконы как портреты святых, также нельзя видеть в иконописи выражение идолопоклонничества.

В квартирах иконы меняют энергетику пространства и сам менталитет проживающих там людей. Иконы могут быть работающие и пассивные. Нужна ли вера в их особое благотворное влияние на психику, душу и эмоциональную жизнь людей. Да, нужна, как и во всех процессах, где присутствует вера, там присутствует материализация многих человеческих намерений.

Исторически иконы на Руси были всегда во всех жилых помещениях, многие были строго функциональны и ориентированы на определённое содействие и помощь в житейских делах.

Этапы иконописания

Техника иконописания сложна и своеобразна; последовательность писания иконы выработана в древности, изменению не подлежит и по традиции передается иконописцами из поколения в поколение. Поэтому начинающие иконописцы должны также строго ее придерживаться.

Каждая икона состоит из четырех основных частей – слоев.

Первый слой – щит из деревянной доски, является ее основой.

Второй слой – грунт, или левкас, приготовленный из порошка мела с клеем.

Третий слой – живопись, состоящая из рисунка и красочных материалов, пигментов, приготовленных на натуральной яичной эмульсии.

Четвертый слой, защищающий живопись от внешних воздействий, представляет собой тонкую пленку отвердевшего растительного масла (олифы).

Согласно этому работа над иконой подразделяется на четыре основных этапа: выбор основы, наложение грунта, живопись и закрепление олифой.

Стилевые особенности иконы

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. 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.

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.

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.

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

Горы обычно изображаются крупными уступами и лещадками, по лещадкам располагаются кремешки, формы которых разнообразны – то прямоугольные, то ромбовидные, то треугольные. Верхушки гор заканчиваются условными завитками. Почти всегда в нижней части гор размещаются пещеры, часто по горам – поросли трав и деревья. Обычно горы имеют красивые мягкие силуэты нежно-желтоватых, зеленоватых, синих и фиолетово-розовых тонов.

Травы и деревья – темно-зеленых тонов. Деревья условной, веерообразной формы, в редких случаях округленных форм, у всех – стволы к корням сильно утолщены. Листва их заключается то в треугольник, то в пятиугольник, а иногда – в шестиугольник и в семиугольник. Общие их формы вытянутые или сплюснутые.

Вода встречается редко и выполняется одним приемом: волнообразные параллельные линии по темно-синему ярко выраженному силуэту крупных волн.

Фигуры людей несколько удлиненных пропорций, что придает им строгую стройность и величие. Они всегда имеют глубокое внутреннее содержание. Одни фигуры выражают смирение и благолепие, другие – богатырское величие, третьи – одухотворенность, задумчивость, скорбь, радость, человеческое благородство.

Икона в современной России

Для современного человека, воспитанного вне христианских традиций, уже первая ступень оказывается труднопреодолимой. Вторая ступень соответствует уровню оглашенных в Церкви и требует некоторой подготовки, своего рода катехизиса. На этом уровне и сама икона является катехизисом, той самой "Библией для неграмотных", как ее называли св. отцы. Четвертый уровень соответствует обычной аскетической и молитвенной жизни христианина, в которой требуются не только интеллектуальные усилия, но прежде всего духовная работа, созидание внутреннего человека. На этой ступени уже не мы постигаем образ, но образ начинает действовать в нас. Здесь икона как текст становится не столько носителем информации, сколько возбудителем информации внутри созерцающего. Четвертый уровень открывается на высших ступенях молитвы. Св. Григорий Палама предполагал, что иные иконы нужны новоначальным, иные мирянам, иные монахам, а истинный исихаст созерцает Бога вне всякого видимого образа. Как видим, вновь выстраивается определенная лествица, взбираясь по которой мы вновь приходим к Прообразу Непостижимому - Богу, дающему всему начало.

Икона являет нам образ нового человека, преображенного, целомудренного. «Душе грешно без тела, как телу без сорочки», - писал русский поэт Арсений Тарковский, творчество которого, несомненно, пропитано христианскими идеями. Но в целом искусство XX века уже не знает этой целомудренности человеческого существа, выраженного в иконе, открытого в тайне Воплощения Слова. Утратив здоровое эллинское начало, пройдя через аскетические крайности средневековья, возгордившись собой как венцом творения в Ренессансе, разложив себя под микроскопом рациональной философии Нового времени, человек на исходе второго тысячелетия нашей эры пришел в полную растерянность относительно собственного «я».

Заключение

Таким образом, на основании вышеизложенного материала, мы пришли к выводу, 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. 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.

Своеобразие иконы состоит в том, что она является совсем особым художественным миром, проникнуть в который не так легко. Но кто находит доступ в этот мир, тот без труда начинает открывать в нем все новые и новые красоты. И отвлеченный язык иконы, его недомолвки, его символы становятся постепенно понятными и облекаются в нашем сознании в плоть и кровь конкретного художественного образа. С этого момента простое разглядывание иконы уступает место ее пониманию.

Необходимо отличать икону от других форм изобразительного искусства. При рассмотрении иконы важнейшее значение имеют иконография и стиль. Для иконографии характерны свои стилистические особенности. Считается, что совокупность изобразительных приёмов, свойственных иконописи, образует особую знаковую систему или, иными словами, язык, то есть икона представляет собой текст.

Список используемой литературы

Успенский А.А. Искусство русской церкви. Иконопись.

Успенский Б. А. Семиотика искусства.

Раушенбах Б.В. Иконография как средство передачи философских представлений.