

Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Саратовский национальный исследовательский государственный
университет имени Н.Г. Чернышевского»
институт искусств

Кафедра музыкально-инструментальной подготовки

Н.В. Корчагина

Основы древнерусского искусства. Русская иконопись

учебное пособие для бакалавров направления подготовки
50.03.03 – История искусств

Саратов 2018

УДК 7.033.12
ББК 85.103(2)
К 70

Учебное пособие рекомендовано к публикации научно-методической комиссией института искусств Саратовского национального исследовательского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского

Корчагина Н.В. Основы древнерусского искусства. Русская иконопись: Учебное пособие. - Саратов, 2018, 82 с.

Настоящее учебное пособие содержит теоретический материал и практические задания для курса «Основы древнерусского искусства». Данный курс поможет студентам-бакалаврам направления «История искусств» узнать традиции, особенности русской иконописи, понять основные тенденции её развития, характерные черты и стили.

Учебное пособие предназначено для бакалавров направления подготовки 50.03.03 – История искусств.

УДК 7.033.12
ББК 85.103(2)

© Корчагина Н.В., 2018

Введение

Древнерусское искусство – продолжительный по времени и важнейший по своему историческому значению период развития русского искусства. Здесь происходило становление и развитие самобытных черт, формирование стилей и художественных школ, которые по своему значению сравнимы с величайшими мировыми достижениями в истории искусства. Проникновение в сущность духовных основ, на базе которых строился образный строй древнерусского искусства, является необходимым для понимания развития всего русского искусства.

Бакалавр направления «История искусств» в своей профессиональной деятельности должен уметь применять знания об основных тенденциях развития историко-художественного процесса России периода X-XVII веков; знать основные виды искусства, развитые в Древней Руси; владеть базовыми навыками работы с научно-методической литературой и с тематическими электронными и мультимедийными средствами поиска информации по изучаемому в данном курсе историческому периоду.

Требования ФГОС ВО к подготовке бакалавра направления «История искусств» обусловили необходимость создания учебного пособия «Основы древнерусского искусства. Русская иконопись».

Цель учебного пособия – формирование у студентов представления об основах, традициях, особенностях древнерусского искусства.

Задачи учебного пособия:

- ознакомить бакалавров с материалами курса и возможностями его применения в практике;
- сформировать готовность оперировать полученными знаниями в научно-исследовательской, педагогической, культурно-просветительской, экспертно-аналитической и организационно-управленческой работе, связанной с историей искусств.
- воспитать креативную направленность личности бакалавра.

В результате освоения учебного пособия бакалавр должен:

знать:

- историю древнерусского искусства;
- основные художественные направления, творческие методы и стили в древнерусском искусстве;
- памятники древнерусского искусства, творчество наиболее выдающихся отечественных мастеров художественной культуры;
- систему средств художественной выразительности, художественный язык основных видов древнерусского искусства;

уметь:

- анализировать произведение искусства;
- дать оценку явлениям древнерусской художественной культуры;

- раскрыть образность и символику произведения искусства;
- интерпретировать знания по искусству применительно к разной возрастной аудитории;

- осуществлять межпредметную связь искусства с другими гуманитарными дисциплинами в процессе профессиональной деятельности;

владеть:

- системой знаний о закономерностях развития художественной культуры, механизмах и способах регуляции художественной жизни;
- методами анализа искусствоведческой литературы;
- методами комплексного анализа произведений искусства.

Образовательные технологии, применяемые при освоении дисциплины

Технология **деятельностного обучения** используется при реализации следующих видов учебной работы:

- работа с литературой и Интернет-источниками;
- поиск иллюстраций изучаемых произведений искусства;
- использование аудио и видеозаписей, выполнение презентаций при подготовке сообщений на практических и семинарских занятиях;
- подготовка вопросов лектору, подготовка индивидуальных и групповых проектов.

Технология **интерактивного обучения** используется при реализации следующих видов учебной работы:

- использование интерактивных технологий при проведении практических занятий, выполнении практических заданий;
- обсуждение методического материала, элементов индивидуальных и групповых проектов в интерактивной форме.

Технология **индивидуального обучения** используется для инвалидов и лиц с ограниченными возможностями здоровья с помощью следующих средств:

- электронно-цифровой формы системы дистанционного образования Ipsilon;
- компьютерной программы, обеспечивающей текстовую, голосовую и видеосвязь Skype;
- электронной почты, предоставляющей услуги по пересылке и получению электронных сообщений.

Тема 1. Особенности русской иконописной традиции

1. Понятие и происхождение русской иконы.

2. Иконографический канон.

- 3. Материалы и краски иконописи.**
- 4. Этапы развития иконописи на Руси.**
- 5. Основные образы и сюжеты икон.**
- 6. Русский иконостас.**

1. Понятие и происхождение русской иконы

Икона - от греческого - «изображение», «образ» - живописное изображение Иисуса Христа, Богородицы, ангелов и святых. Икона была широко распространена во всех православных странах. Иконопись - особый вид религиозной живописи, писание икон. Основные приёмы иконописи были унаследованы Русью вместе с христианской религией от Византии. Для быстрого освоения византийского наследия на Руси имелись благоприятные предпосылки и уже подготовленная почва. Языческая Русь имела высокоразвитую художественную культуру, это способствовало тому, что сотрудничество русских мастеров с византийскими было очень плодотворным.

Считается, что предшественники византийской иконы – фаянсовые портреты (надгробные памятники в Эль-Фаяме, Египет, где изображены лица умерших людей), символический характер изображения берёт начало в рисунках Римских катакомб, где первые христиане совершали богослужения и, скрываясь от преследователей, «маскировали» образы божества. Христос - в виде доброго пастыря или агнца). Русские иконописцы творчески переосмыслили византийский опыт и определили самостоятельный путь развития искусства иконописи.

В результате длительного и постепенного развития русская иконопись все дальше отходит от византийской. Сохраняя унаследованный от Византии иконографический тип, она наполняет его новым содержанием, создаёт свои собственные иконографические типы (изображения св. Бориса и Глеба, «Покров Богородицы», «Собор Богородицы», которые не встречались в Византии). Образы утрачивают византийскую аскетичность и суровость, приобретая эмоциональность, доброту и лиризм. Ослабление аскетического начала выразилось в усилении яркости красок, в плавности линий. На Руси иконопись на протяжении многих столетий была излюбленным видом изобразительного искусства. (Причина: дерево - основной строительный материал, украшать деревянные храмы и дома можно иконами, а не фреской и мозаикой). Русские люди рассматривали иконопись как самое совершенное из искусств.

Основная задача иконы - образное воплощение христианского вероучения. Поэтому содержательной основой иконописи является Священное писание (Библия, Жития святых, Апокрифы). Икона играет роль мистического посредника между миром земным и миром небесным.

Смысл иконы раскрывается в двух направлениях - буквальном (кто

изображён, сюжет) и аллегорическом (значение символов, знаков, цвета). Иконы нельзя отнести к произведениям живописи в обычном смысле слова. Живопись отображает идеи или переживания художника, используется язык земных образов. А икона - окно в мир божественной реальности. Картина - предмет эстетического наслаждения, икона - объект молитвы и священного почитания.

Иконы никогда не писали с людей или по воображению. Основой для изображения Богоматери на иконах стал Её образ, написанный, по преданию, с натуры евангелистом Лукой. За основу изображения Христа первоначально был взят явленный чудесным образом Спас Нерукотворный. Первым русским иконописцем считается инок Киево-Печерского монастыря Алимпий Печерский (11 в.)

На Руси писание икон считалось важным государственным делом. Создание, перенесение и даже «подновление» икон упоминается в летописях. В каждой русской семье в красном углу избы обязательно была икона, а в зажиточных домах иконам отводились целые молельные комнаты. Иконы помещали над крыльцом дома, на воротах городов и монастырей, на специальных столбах у перекрёстков дорог.

Иконописец должен был быть праведником, его ремесло считалось служением Богу и церкви. Занятие иконописью рассматривалось как духовный подвиг. Работа над иконой начиналась с усердной молитвы. Считалось, что рукой мастера управляет Божественная воля, поэтому на иконах никогда не ставились подписи авторов. Важно было не имя мастера, а само изображение. На протяжении многих веков иконы на Руси были окружены ореолом огромного нравственного авторитета. Считалось большим грехом бросать икону в огонь, иконы не продавали и не выбрасывали. Вышедшую из употребления икону пускали по воде ликом вверх или «хоронили», закапывая в землю. Иконы первыми выносили из пожара и за большие деньги выкупали из плена.

Функции иконы: духовное возвышение человека; выражение возвышенности самого объекта изображения; сосредоточение мыслей молящегося на вечном, на внутреннем созерцании; принесение благодати для верующих (чудотворная икона).

2. Иконографический канон

Иконам придавался статус носителей и хранителей церковного исторического предания. Искусство православного мира выработало совокупность приемов, оригинальную художественную систему, позволившую полно и ясно воплотить христианское слово в живописный образ. Чтобы сохранить предание в неизменном и первоначальном виде, сохранить точность первообраза, от художников-иконописцев требовалось строгое следование правилам-канонам при написании образа. Нарушение иконографического канона грозило искажением предания, впадением в

ересь и строго наказывалось. Икона не должна отражать личное восприятие художником событий и образов Священного писания. Иконографический канон формировался в течение долгого времени.

Канон - (с греч. - правило, закон). Иконописный канон - это выработанные веками правила и приёмы, символы и знаки, принятые в православной иконописной практике. Канон регламентирует использование устойчивого набора сюжетов, типов изображения и композиционных схем, утверждённых традицией и церковью. Чтобы не уклоняться от канона, художники использовали образцы и прориси. Начиная с 16 века, появились «иконписные подлинники» - тетради, где были собраны основные иконографические сюжеты с пояснениями. «Подлинник толковый» содержал словесное описание иконографического канона, «подлинник лицевой» - графический канон для иконописцев. Иконография предписывала, как передавать внешность различных святых, благодаря чему их можно было узнать на большом расстоянии, когда не видно сопровождающих надписей. Канон также включал:

- плоскостное и статичное изображение; преодоление телесности персонажей и объёмности предметов (плоскостность) подчёркивает духовность, возвышенность ликов;

- использование обратной перспективы (она приближает к зрителю изображённое на иконе, предметы на заднем плане кажутся крупнее, на переднем - мельче);

- вневременное изображение (нет возрастных изменений в персонаже);

- использование условного цвета: золотой - символ божественной славы, света, часто использовался как фон, красный - дух святой, зелёный - вечная жизнь, белый - чистота, божественная слава. Покрывало Богоматери (мафорий) полагалось писать вишнёвым, а одеяние - синим; у Христа синим был плащ (гиматий), а вишнёвой - хитон. Не разрешалось использовать цветовые полутона и переходы, плоскости закрашивались локальным цветом.

3. Материалы и краски иконописи

Иконы на Руси писали на липовых и сосновых досках толщиной (3-4 см). Почти всегда на эти доски наклеивалась ткань - паволока. Доску сверху покрывали левкасом - меловым грунтом, а затем наносили контуры рисунка. Иконы писали темперой - краской на яичном желтке с цветными глинами или растёртыми в порошок минералами. Темпера сохраняет яркий цвет много лет. Поверх изображения накладывали олифу - вещество на основе растительного масла, образующее плёнку. Олифа защищала от влаги и придавала блеск, но через 80-100 лет вызывала потемнение красок. Потемневшие иконы покрывали новыми образами, а впоследствии вместо олифы стали использовать лак. В первую очередь на иконе писали одежду,

предметы, деревья (доличное изображение), эту работу выполняли подмастерья. Затем сам мастер писал лик и руки (личное изображение).

4. Этапы развития иконописи на Руси

1) Древнейший период - 11-14 вв. (новгородская школа)- характеризуется строгим выражением ликов, простой композицией, сдержанной красочной палитрой;

2) 15 - начало 17 в.- расцвет иконописи (московская школа)- изящество, свобода изображения, сложные композиции, светлые краски;

3) конец 17 – начало 18 в. (Строгановская школа, Симон Ушаков)- преодоление канона, появление объёмного изображения, прямой перспективы; многофигурные композиции, влияние западной живописи.

5. Основные образы и сюжеты икон

Главный образ - **Иисус Христос** (Спас, Спаситель). Принято писать в виде зрелого человека с бородой (согласно прижизненному нерукотворному изображению). Основные типы изображения Христа:

- Спас Нерукотворный - только лик крупным планом на фоне белого плата. Взгляд Спасителя обращён прямо на стоящего перед иконой. Помещали на городских воротах, боевых знамёнах.

- Спас Вседержитель (Пантократор) - Христос как вершитель судеб и владыка мира. Изображение поясное или в полный рост, в левой его руке- Евангелие, правая поднята в жесте благословления. Помещали в куполах церквей.

- Спас на престоле - Христос как судия всего человечества; сидит в полный рост на троне.

- Спас в силах - фигура Христа помещена внутрь красного ромба (в сиянии небесной славы), окружена символическими фигурами.

Образ Богородицы. Она - заступница за людей перед Богом, покровительница и защитница Русской земли; главная её черта - сострадание ко всем людям. Её образ в искусстве создавался на основе апокрифов - рассказов о жизни Богородицы. По преданию, первый образ Богородицы создан евангелистом Лукой, писавшим её с натуры. Иконы с образом Богородицы, дошедшие до нас, точно следуют образу, созданному Лукой. Богородица изображается одетой в тёмно-вишнёвый мафорий (плащ)- одежду замужних палестинских женщин. Лик- смуглый, овальный, волосы- цвета зрелой пшеницы, глаза- миндалевидные, руки- тонкие. Около лика Богородицы пишутся первые буквы её имени. Фон иконы - золотой как символ божественной принадлежности. Типы (изводы) изображения Богородицы:

- Елеуса (Умиление) - младенец сидит на руке Богородицы, прижимаясь щекой к её щеке. Богородица изображена в состоянии

постижения судьбы Иисуса (Владимирская, Донская).

- Одигитрия (Путеводительница) - Богоматерь изображена фронтально, правая рука в жесте моления обращена к Сыну, младенец – на Руках Богоматери, в одной руке держит свиток, другой благословляет. Была популярна в Византии, в России обратились к ней в 14-15 вв. (Смоленская, Тихвинская, Иверская Богоматерь).

- Оранта (Молящаяся) - Богоматерь без младенца, в полный рост с воздетыми вверх руками с ладонями, обращёнными к зрителю, т. е. в традиционном жесте заступнической молитвы. Применяется в монументальной живописи (мозаика, фреска) в оформлении алтарной части храма. (Богоматерь Нерушимая Стена в Софии Киевской).

- Знамение (Великая Панагия) - Богоматерь Оранта, несущая на груди диск (панагию) с изображением младенца (Богоматерь Знамение Новгородская).

- Богоматерь из Деисуса - изображена погружённой в молитву.

Праздники - основные события из жизни Христа и Богоматери. Древнерусское искусство унаследовало из Византии сюжеты праздников и их основные композиции. Праздники Богородицы: Рождество, Введение во храм, Благовещение, Успение. Праздники Иисуса Христа: Рождество, Сретенье, Крещение, Вход господень в Иерусалим, Воздвижение креста, Преображение, Воскресение (Пасха), Вознесение.

Бесплотные силы (ангелы) - в Священном писании описываются как слуги Бога. Ангел с греч.- «вестник», «посланник». Существует 9 ангельских чинов, разделённых на 3 триады по степени приближённости к Богу:

- высшая триада: Серафимы, Херувимы и Престолы. Все они находятся в ближайшей и непосредственной близости к Богу;

- средняя триада: Господства, Силы и Власти. Господства наставляют земных властителей мудрому управлению, учат владеть чувствами, побеждать искушения. Они помогают людям в несении трудов, укрепляют в терпении, даруют духовную крепость и мужество. Власти имеют власть укрощать силу дьявола, оберегают подвижников, им принадлежит также власть над силами природы, например, ветра и огня;

- низшая триада - Начала, Архангелы и Ангелы. Начала управляют вселенной, охраняют страны и народы. Архангелы – верховные ангелы, наиболее близки к людям. Они возвещают намерения Божии, наставляют в добродетелях и святой жизни. Ангелы участвуют во многих евангельских событиях: они присутствуют при Рождестве Христа, приносят весть о его Воскресении, участвуют в Вознесении. Ангел - хранитель каждого человека оберегает его от бед и опасностей.

Иконография ангелов. В искусстве Древней Руси из всех бесплотных

сил чаще встречаются изображения ангелов и архангелов. Ангелы изображались в том виде, который придавало им искусство Византии, в виде прекрасных юношей, наделенных крыльями, одетых в белое одеяние, волосы повязаны матерчатой повязкой. Отдельные изображения ангелов редки в древнерусском искусстве, чаще изображали ангелов верховных - архангелов Гавриила и Михаила. Архангел Гавриил - светлый вестник. Архангел Михаил - предводитель ангельского войска, победитель сатаны, покровитель праведных воинов, проводник души в рай. Изображали в виде воина с мечом, ему посвящали кладбищенские храмы, усыпальницы. Изображения ангелов на иконах – это набор символов, которые передают идею ангелов как посланцев Божиих: крылья – символ быстроты и всепроникновенности; посох – символ посланничества; зеркало (сфера в руке с изображением креста или аббревиатуры имени Спасителя) – символ дара предвидения; слухи (развевающиеся ленты в волосах) – символ предназначения слышать волю Бога; облик прекрасного юноши – символ духовного совершенства.

Серафимы изображаются шестикрылыми, херувимы - четырехкрылыми, иногда - многоочистыми и огненными (страж рая). Херувимов изображают и в образах ангела с 4-мя ликами: человека, вола, льва и орла (тетрамофа) как символов соединения качеств разумности, повиновения, силы и быстроты. Иногда херувимов изображают в виде детей-ангелов, т. к. принято считать, что души умерших детей и на небе остаются маленькими детишками. Престолы – в виде огненных колес с крыльями в подножии Бога как символ его опоры, силы - в виде колец с множеством глаз на ободьях. При изображении всех девяти чинов ангельских им придают образ архиереев. Изображения престолов и сил входили обычно в композиции «Спас в силах», «Собор архангелов», «Девять чинов ангельских». Других из «девяти чинов ангельских» древнерусские иконописцы не изображали, так как в Библии нет их описаний.

Троица - изображение Бога единого в трех ипостасях: Отца, Сына и Духа Святого. Христианская традиция на протяжении веков настаивала на неизобразимости Бога-Отца, поэтому до 15 в. Троицу изображали символически, в виде трёх ангелов. Существует три извода троицы: Гостеприимство Авраама (Троица Ветхозаветная), Живоначная Троица, Отечество (Троица Новозаветная). Гостеприимство Авраама (Явления Аврааму трех ангелов)- наиболее ранний извод. Этот иконографический тип трансформируется в «Троице» Андрея Рублева, где изображены только три ангела (Живоначная Троица). В XVI-XVII вв. широкое распространение получают изображения Троицы, непосредственно представляющие все три ипостаси (в обход запрета, который продолжает действовать): Отца в виде старца; Сына в виде отрока, восседающего на

лоне Отца или взрослого мужа, восседающего на троне по правую руку от Него; и Святого Духа в виде голубя - так называемое Отечество или Троица Новозаветная; обычно такого рода изображения располагаются в центре праотеческого ряда иконостаса русского православного храма.

Деисус, деисусный чин (греч. - моление, прошение) - икона или группа икон, имеющая в центре изображение Христа-Вседержителя (Пантократора), а справа и слева от него соответственно - Богоматери и Иоанна Крестителя, представленных в традиционном жесте молитвенного заступничества. Может включать в себя аналогичные изображения апостолов, архангелов, св. отцов, св. мучеников и пр. Основной смысл подобных икон - посредническая молитва, заступничество за род людской перед лицом Небесного Судии (отсюда Деисус как ядро композиции «Страшный Суд»). На Руси композиция превратилась в деисусный чин высокого иконостаса.

Страшный суд - по христианским представлениям заключительный момент мировой истории, предшествующий обновлению мира и окончательному воссоединению человека с Богом; вселенский суд, который будет осуществлен Иисусом Христом во время второго пришествия над живыми и мертвыми, воскресающими и получающими по своим делам вечное блаженство в раю или вечные муки в аду. Традиционный вариант этой композиции включает в себя большое количество различных изображений, которые можно сгруппировать по двум основным темам: 1) второе пришествие Христово, воскресение мертвых и суд над праведными и грешными (изображения рая и ада); 2) торжество праведников в небесном Иерусалиме. Изображение Страшного Суда входит в систему росписи византийского и древнерусского храма и располагается, как правило, на западной стене.

Сошествие во ад - в соответствии с апокрифическим Евангелием от Никодима, последовало сразу же за Воскресением Спасителя — воскресший Христос сошел во ад и извел оттуда ветхозаветных праведников и пророков во главе с Адамом и Евой.

Святые - люди высокой праведности, прославившиеся служением Богу. Таковыми считались: погибшие за веру мученики во времена гонений на христиан, монахи, отличившиеся в служении, иерархи церкви, утверждавшие христианскую веру (Борис и Глеб - первые русские святые, «невинно убиенные» князья, Святой Георгий Победоносец, святой Николай (епископ, иерарх), св. Сергей Радонежский - наиболее почитаемые русские святые).

Часто на иконах изображались:

- праотцы (прародители всего человечества и народа израильского - Ной);
- пророки (предвидевшие будущее и предсказавшие пришествие Христа на землю - Илия, Даниил, Давид, Соломон);
- Иоанн Предтеча (Креститель);
- апостолы (ученики Христа, чаще всего изображались Пётр и Павел - проповедники христианского учения, основатели христианской церкви);
- евангелисты (авторы четырёх Евангелий, признанных церковью каноническими: Матфей - автор древнейшего Евангелия, Марк, Лука, Иоанн).

6. Русский иконостас

Иконостас встречается только в русских храмах, произошел от алтарной преграды византийского храма. Иконостас - стена из икон, которая отделяет алтарную часть от общего пространства православного храма. Иконостас имеет определённую композицию, отражающую идею небесной иерархии. В символическом смысле иконостас, так же как и храм, представляет собой образ церкви. Иконостас показывает историю становления церкви от Адама до Страшного суда. Иконостас служит символической границей между двумя мирами - земным и небесным, - выражает их нерасторжимую связь.

Иконостас был в церкви не всегда; первоначально алтарь был видим всем молящимся и отделялся от них лишь решеткой. Сейчас Царские врата также часто бывают решетчатыми, а сам иконостас редко доходит до потолка. Это делается для того, чтобы возгласы священника в алтаре были слышны во всем храме.

Иконостас бывает высокий и низкий. **Высокий иконостас** как строгая иерархическая система был создан в 15 в. Ф. Греком, А. Рублёвым, Д. Чёрным. Классический высокий иконостас состоит из пяти рядов икон: местного, деисусного, праздничного, пророческого и праотеческого. Высокий иконостас нужно рассматривать сверху вниз. Вначале на иконостасе показывается ожидание человечеством Спасителя, затем явление Христа в мир и совершённое Им искупление.

Верхний ряд (пятый) - праотеческий; он представляет ветхозаветную церковь от Адама до Моисея. Изображённые здесь праотцы предстают со свитками, на которых начертаны пророчества о пришествии Христа. В центре этого ряда обычно помещается образ Святой Троицы. Верх иконостаса увенчивается изображением распятия.

Пророческий ряд (четвертый) представляет ветхозаветную церковь от Моисея до Христа. Пророки также изображаются держащими в руках свитки с текстами своих пророчеств о рождении Спасителя. В центре этого ряда помещается образ Богородицы «Знамение». Каждый пророк

изображается со своим символом или эмблемой, установленными иконописным канонem.

Праздничный ряд (третий) отражает период новозаветной истории. В нём представлены основные события из земной жизни Христа и Богородицы. Обычно этот ряд состоит из икон Воскресения, главных двенадцатых праздников, а также двух праздников подвижного цикла: Пятидесятницы и Воздвижения Креста. Количество праздничных икон может быть разным.

Деисусный Чин (второй ряд) – смысловой центр иконостаса, иконы в нём чаще всего самые большие по размеру. В центре ряда располагается изображение Христа Вседержителя, Спасителя в образе грозного Судии в царском или архиерейском облачении. Справа находится образ Иоанна Предтечи, слева - икона Божией Матери, представленные в позе молитвенного заступничества. За ними следуют архангелы, апостолы, мученики. Весь этот ряд символизирует моление Церкви Христу, молитву за род людской перед лицом Царя Небесного.

Под деисусным чином находится алтарная преграда с тремя дверями, ведущими в алтарь. Центральные Царские врата - главный вход в алтарь. Не имеющим священного сана вход в них запрещён. Символически Царские врата означают вход в Царство Божие. На створах Царских врат помещаются небольшие иконы Благовещения и четырех евангелистов. На Царских вратах рядом с иконами присутствует резьба, а иногда и скульптурные образы. Над Царскими вратами находится икона «Тайная вечеря» («Причащение апостолов») - символ таинства Евхаристии. Справа от Царских врат находятся южные врата, а слева - северные. Они ведут в диаконник и жертвенник, на них изображаются архангелы или святые диаконы, которые рассматриваются как сослужители священников при совершении церковных таинств.

По обеим сторонам от Царских врат помещаются иконы Спасителя и Богородицы с Младенцем, а рядом с образом Христа – местная икона, т. е. икона того праздника или святого, которому посвящён храм. Рядом могут быть и изображения святых, почитаемых в данной местности. Этот ряд носит название местного чина. Местные иконы представляют собой предмет наиболее близкого и непосредственного почитания. К ним прикладываются, перед ними ставят свечи.

Низкий иконостас - с пропуском какого-либо ряда. Число ярусов (чинов) иконостаса могло быть различным, однако деисусный ряд и местный ряд с изображением Тайной Вечери над Царскими вратами считаются обязательными.

Начиная с XV в. иконостас становится на Руси обязательной частью внутреннего убранства каждого храма. С началом 17 в. над праотеческим рядом появляется ярус изображений серафимов и херувимов. Во второй половине 17 в. в иконостасе появился страстной ряд (иконы с

изображением страстей Христа), а также венчающий иконостас крест с изображением Распятия. В конце 17 – начале 18 вв. получили распространение иконостасы, украшенные богатой деревянной резьбой.

Смысл появления иконостаса: 1) на него в большой мере перешли функции всей церковной росписи, потому что здесь были собраны все основные образы христианского пантеона, а также важнейшие события евангельской истории; 2) торжественный характер иконостаса утверждал силу божественной власти; 3) он сделал смыслом всего живописного убранства церкви деисусную композицию, которая утверждает идею заступничества.

Тема 2. Иконопись 11-13 вв.

1. Фрески и мозаики киевских соборов.
2. Древнейшие новгородские иконы и фрески.
3. Владимиро-Суздальская и Ярославская иконописные школы.

1. Фрески и мозаики киевских соборов

Из-за неоднократного разграбления Киева и Чернигова до нас не дошли ранние южнорусские иконы. Но остались уникальные образцы фрескового и мозаичного искусства. Яркий пример - внутреннее убранство собора св. Софии в Киеве. Согласно канону в центральном куполе изображён **Христос Вседержитель**, вокруг - фигуры 4-х ангелов. Одна из них – мозаичная - сохранилась до наших дней, три других написаны Врубелем в 19 веке. Изображения раскрывают основные догматы православия. Одна из главных мозаик - монументальный образ **Богоматери Оранты** («Нерушимой стены, высота фигуры - ок. 5 м.) в центральной абсиде. Высокая одухотворенность образа достигается спокойной, полной значительности позой и ясным силуэтом, суровым выражением лица с широко раскрытыми глазами и свободным жестом воздетых рук. Огромную роль играет здесь также колорит (фиолетово-синие одежды и темно-лиловый плащ на мерцающем золотом фоне); подчеркнуты черты защитницы и покровительницы людей. Некоторые исследователи связывают эту композицию с изображением Великой богини в языческом древнеславянском искусстве. Образы апостолов (в барабане центрального купола) евангелистов (на столбах) полны суровости, душевной стойкости и силы. Применение мозаичной техники в наиболее важных частях росписи объясняется, очевидно, стремлением выделить их в качестве главных, основных. Композиции фигур и отдельных сцен уравновешенные, сдержанные, торжественные. Все художественные средства направлены на создание общего впечатления величественности.

Интересны фрески на стенах лестницы, ведущей на хоры. Здесь представлены картины состязаний на константинопольском ипподроме,

сцены охоты, игры скоморохов, музыканты, а также византийский император с императрицей. В центральной части храма сохранились групповые портреты семьи Ярослава Мудрого. Эти картины должны были служить прославлению власти киевского князя.

В сочетании с архитектурой храма мозаики и фрески образуют единое целое. Византийские мастера руководили украшением храма, им принадлежат центральные композиции. Но с ними работали и русские художники, об этом свидетельствуют характерные русские черты многих лиц.

Знамениты **мозаики собора во имя Архангела Михаила** (Златоверхого) в Киеве. Хорошо сохранилась «Евхаристия» (причащение апостолов) и «**Дмитрий Солунский**» (Третьяковская галерея). Особенности этих мозаик - гораздо большая, чем в Софии, свобода композиции, искусная передача движения, яркая индивидуализация лиц и всего облика апостолов и святых. В образе Дмитрия Солунского на первый план выступают черты суровой мужественности и воли. Яркие цвета усиливают эмоциональную выразительность образа. Храмы Киева - единственный пример мозаичной техники на Руси (она не прижилась из-за трудности исполнения и дороговизны).

2. Древнейшие новгородские иконы

Древнейший период в истории русской иконописи - от принятия христианства в 988 году до монгольского нашествия в 1237 году. На примере новгородских икон 11-13 вв. можно проследить процесс постепенного отхода от византийской традиции и её трансформации. Древнейшая из сохранившихся до нашего времени икон - поясное изображение **Святого Георгия** из Новгорода (конец 11- начало 12 вв.). Образ святого Георгия (воина-великомученика) был особенно близок новгородцам - путешественникам, смелым торговцам и воинам. Георгий почитался как Победоносец, и на этой иконе он и предстаёт в образе храброго и стойкого воина, покровителя ратных людей, держит в руках копьё и меч. Лик святого отличается одухотворённостью, изяществом. Цветовая гамма не насыщена, преобладают алый и коричневый оттенки.

Новгородская иконописная школа 11- 13 вв. развивалась в двух направлениях. Первое из них в большой степени связано с традициями византийской живописи, характеризуется возвышенными образами, монументальностью, плавным, выразительным ритмом линий и интенсивными, хотя и немного сумрачными красками. К нему относится икона «**Устюжское Благовещение**» (конец 12 в.). Строгий колорит, построенный на темно-желтых, синих и вишневых тонах создает торжественное настроение. Лицо Богоматери полно внутренней сосредоточенности и затаённой грусти. Лик ангела выражает беспокойство и скрытую печаль. В «Устюжском Благовещении» видны поиски

психологической выразительности.

Образ Христа в иконе **«Спас Нерукотворный»** (конец 12 в.) полон большой внутренней силы. Главный акцент поставлен на больших глазах, обладающих огромной выразительностью. Асимметрическое построение лица делает его более живым и одухотворенным. Черты Христа строги и изящны, переходы от света к тени в лице очень тонки. Живописная манера здесь более свободна, композиция динамична. Возвышенный эмоциональный строй отличает икону **«Успение Богоматери»** (13 в.), где чувство скорби передано очень сдержанно. **«Голова Архангела»** (архангел Гавриил, «Ангел Златые Власы», кон. 12 в.) - чувства грусти и душевной теплоты выражены с предельным лаконизмом. Колорит иконы не ярок, сочетание немногих красок отличается гармоничностью. Икона **«Св. Георгий»** (12 в., в соборе Юрьева монастыря) - в воинских доспехах, с копьем в руке. За спокойной неподвижностью фигуры воина чувствуется его уверенность и мощь. Колорит этой иконы более яркий, чем в упомянутых выше произведениях, соответствует молодости, красоте и силе воина.

Другое направление в новгородской иконописи демонстрирует независимость от византийских канонов. Икона **«Иоанн Лествичник, Георгий и Власий»** (13 в., Русский музей) - персонажи выразительны в своей простоте. Фигуры расположены фронтально и не связаны между собой. Фигура Иоанна, главного персонажа, в два раза выше остальных, таким образом художник пытался подчеркнуть соотношение главного и второстепенного. Плотный и яркий киноварный фон создаёт впечатление осязательности, конкретности изображения. Здесь иконография близка народному искусству. Икона **«Богоматерь Умиление Белозёрская»** (первая треть 13 в.) из Спасо-Преображенского собора в Белозерске - Печальному лицу Богоматери присущ оттенок особой задушевности, который станет в дальнейшем типичным для русских икон на эту тему. Медальоны на полях являются подражанием чеканным окладам.

Фрески храма Спаса на Нередице (1199) были уникальным памятником не только русской, но и мировой средневековой живописи. Все стены храма, своды, столбы были покрыты изображениями. Художники, украшавшие храм, не были строги в подчинении живописи архитектуре (это отличает их от киевских мастеров 11 в.). Композиции здесь переходят с одной стены на другую, лишая стены и своды конструктивной определенности. Однако единство росписи было достигнуто определенной системой: несмотря на некоторые отступления (в куполе вместо Христа Пантократора была помещена композиция «Вознесение Христа», всю западную стену занимала огромная композиция «Страшный суд», которая отсутствует в Киевской Софии), отдельные циклы расположены в твердо установленных местах. Большое объединяющее значение имеет единство стилистических приемов, общее

колористическое решение. Новгородские художники трактовали по-своему византийские иконографические схемы. Они не только вводили в традиционные сюжеты различные бытовые детали, но и изменяли самый характер евангельских и библейских сцен. В изображении Страшного суда новгородский мастер не проявлял и такого интереса к идее возмездия, как скульпторы средневекового Запада. Фрески были уничтожены во время фашистской бомбардировки в Великую Отечественную войну.

3. Владимиро-Суздальская и Ярославская иконописные школы

Во второй половине 12 в. самым могущественным на Руси стало Владимиро-Суздальское княжество. Прекрасным памятником Владимиро-Суздальской школы является **икона «Дмитрий Солунский»** (конец 12-начало 13 в); предположительно связана с Всеволодом III, небесным покровителем которого считался Дмитрий Солунский. Она должна была напоминать о законности и могуществе княжеской власти. В этой иконе Дмитрий Солунский - не святой-воин, а властитель, на которого бог руками ангела возлагает княжескую корону, его лик выражает торжественное величие. Его меч - символ светской власти. Идея сильной княжеской власти в значительной мере лишает образ «святости». Главными художественными средствами здесь стали силуэт и соотношение локальных красочных пятен. Рисунок в иконе строится на повторях: дуга спинки трона и очертание плеч святого повторяются в линиях складок. Характерен также принцип симметрии и равновесия форм, которому следует художник. Таким образом, достигается целостность и значительность художественного образа.

Ярославские иконы. В 13 в. Ярославль стал столицей удельного княжества и большим художественным центром. Активная строительная деятельность способствовала развитию местной школы живописи, поскольку перед художниками встала задача украсить новые храмы росписями и иконами. К ярославской школе относится монументальная икона **Знамение** (первая половина 13 в., так называемая **Ярославская Оранта**). В иконе господствует строгая симметрия, благодаря которой молитвенный жест Богородицы кажется особенно величественным. Этому характеру образа соответствует и яркий, сияющий колорит иконы. Одевание Богородицы и Христа богато украшено орнаментом. В иконе Знамения ярославский мастер во многом отходит от греческого прототипа: он упрощает линейную систему, пишет широкие золотые пробела поверх синего одеяния, широко использует белый цвет (нимбы и зеркала архангелов, обводка медальонов и центрального поля иконы). Такое обилие белого цвета не встречается в византийской традиции. Показательны те иконографические вольности, которые допускает автор «Знамения». Христос мало похож на строгого византийского судию мира, благословляющий жест создаёт впечатление приветливо раскинутых

навстречу зрителю рук. Его руки выходят за пределы медальона, что подчеркивает устремленность фигуры вперед. Никогда византийский художник не позволил бы себе так смело нарушить замкнутость обрамления.

Ещё одна ярославская икона – **«Спас Вседержитель»** (первая половина 13 в.) В живописи иконы присутствуют как традиции византийского иконописания, так и самобытные русские черты. Ярославские иконы, созданные на протяжении 13 и в начале 14 в., свидетельствуют о все более решительном отступлении художников от византийских иконографических схем. Характерно широкое использование орнаментальных украшений. **«Архангел Михаил»** (13 в., Третьяковская галерея) – фигура архангела, держащего в руках медальон с изображением Спаса Эммануила, дана в строго фронтальной, торжественной позе. Задумчивое лицо лишено всякой воинственности. На архангеле императорское облачение, богато украшенное стилизованным растительным орнаментом. **«Толгская Богоматерь»** («Большая Толгская», Третьяковская галерея) – находилась в Толгском монастыре под Ярославлем. Это тип Умиления, отличающийся особой непосредственностью выражения и душевной теплотой. Это одна из самых эмоциональных русских икон XIII века. Ее несколько сумрачный колорит построен на сочетании темно-вишневых, розовых, темно-синих, желтовато-коричневых и изумрудно-зеленых тонов, тонко гармонирующих с серебряным фоном. Существует ещё т. наз. «Малая Толгская Богоматерь», представляющая собой сокращенное переложение «Большой Толгской»: погрудное изображение Богоматери, Христос написан не стоящим, а сидящим.

Вывод по иконописи 11-13 вв.

Иконы XI–XIII веков выделяются своей монументальностью и особой торжественностью. Они представляют первый этап в развитии русской станковой живописи, когда влияние Византии было еще очень сильным, и когда только начался процесс формирования национальных черт. Фигуры даются в спокойных, неподвижных позах, лики строгие, подчеркнута идеальность образа. Эти иконы писались по заказу князей либо высшего духовенства и украшали большие храмы того святого, либо праздника, которым данный храм был посвящен. Чаще всего это были образы Христа и Богоматери. Но широко распространены были также иконы, соименные заказчику, иначе говоря, изображавшие его небесного покровителя. В княжеской среде такого рода иконы были особенно чтимы.

Тема 3. Иконопись 14-15 вв.

- 1. Новгородская иконописная школа. Феофан Грек.**
- 2. Псковская иконописная школа.**

3.Тверская иконописная школа.

4.Московская иконописная школа. Андрей Рублёв, Дионисий.

15 век - «золотой век» русской иконописи. Иконопись XV века - искусство светлое и радостное. Основные средства выразительности - цвет и линия. В рамках трех основных иконописных школ - новгородской, псковской и московской, сложились свои колористические традиции. Особое значение придавалось линии силуэта. Отличительным свойством икон XV века являются простота и ясность их композиций.

1. Новгородская иконописная школа. Феофан Грек

14 столетие – период расцвета новгородской школы иконописи, на которую оказало мощное воздействие народное творчество. Оно проявилось в склонности художников к ярким, светлым локальным краскам, в переосмыслении традиционных византийских образов в духе народных верований. (Святитель Николай превращается в доброго старика, который бережет людей от пожара и спасает их во время кораблекрушения.) Формы упрощаются, почти исчезает их объем, главный акцент ставится на силуэте. И если монументальная живопись Новгорода (фреска) оставалась весь XIV век под влиянием византийских мастеров, то в иконе быстро формируется новый художественный язык. В силу своей дешевизны икона была более демократическим искусством; икону мог заказать и сравнительно небогатый человек, а тем более городские ремесленные корпорации, приобретающие в жизни Новгорода все большее значение.

Особенно любили новгородские художники изображать св. Георгия Победоносца («Св. Георгий» конца 14 в., Русский музей, «Св. Георгий» начала 15 в., Третьяковская галерея). Эта композиция варьируется, но во всех случаях она представляет святого-воина сказочным богатырём в богатых доспехах, сидящим на коне и поражающим копьём дракона. (Легенда о центурионе, Диоклетиане и его дочери Елизавете). Идея - в торжестве светлых сил над силами зла. Новгородские художники пользовались традиционными художественными средствами - ярким колоритом, выразительностью силуэта, богатством линейного ритма.

Икона «Отечество» (кон. 14 в., Третьяковская галерея). Учитывая большой размер иконы, можно полагать, что она была выполнена по заказу какого-то знатного и богатого заказчика. Надписи иконы доказывают, что он стремился преподать наглядный урок еретикам, отрицавшим равенство и единство трех лиц Троицы. Сдержанная красочная палитра создаёт впечатление торжественной монументальности.

В иконографические схемы вторгались сказочные мотивы и реальная жизнь. Новгородские мастера наполняли традиционные композиции бытовыми подробностями, изображали в иконах различных животных,

пейзаж, здания. В иконе **«Рождество Христово»** (пер. пол. 15 в.) эпизоды евангельского сказания размещены вне законов пространства и времени. Группы фигур чётко выделяются на фоне неба и скал. Всё изображение носит сказочно-праздничный характер. Даже в иконе **«Страшный суд»** новгородские живописцы обращали больше внимания на сияние красок, на занимательность отдельных эпизодов, чем на устрашающее значение сюжета.

На иконах стали изображать реальных людей. Икона **«Молящиеся новгородцы»** (1467 г.) разделена на два яруса. В верхнем – деисус, в нижнем же ярусе иконописец поместил семью новгородского боярина Антипы Кузьмина, по заказу которого была написана икона. Мужчины, женщины и дети стоят в молитвенных позах. Их фигуры даны в одном масштабе с фигурами святых, чего никогда не позволил бы себе византийский художник. Лица лишены портретного характера, различна лишь форма бород. В пропорциях фигур появилось необычное для более раннего времени изящество, они стоят, едва прикасаясь к земле и балансируя, что типично для ангелов.

«Битва суздальцев с новгородцами» (втор. пол. 15 в.). Интересен факт изображения в иконописи реального исторического события – поражение войск Андрея Боголюбского под стенами Новгорода в 1169 г. Это первая в истории русского искусства историческая композиция, но трактованная в условном плане иконного письма. В верхнем регистре – перенесение иконы Знамения из церкви Спаса на Ильине улице в новгородский Кремль. Слева духовенство поклоняется вынесенной из церкви иконе, справа процессия приближается к воротам Кремля, где её встречает толпа. В среднем регистре художник изобразил укрывшихся за крепостными стенами новгородцев, съехавшихся для переговоров послов, и суздальское войско, открывшее военные действия: стрелы летят в икону, выставленную наподобие военной хоругви. Внизу из крепостных ворот выезжает новгородская рать, возглавляемая Борисом, Глебом и Георгием. Суздальцы дрогнули, часть их обращается вспять. Новгородское войско одерживает победу над численно превосходящим его противником благодаря заступничеству чудотворной иконы Знамение.

В новгородской иконе XV века проступают архаические черты, ей свойствен демократизм. Новгородцы отдают предпочтение приземистым фигурам, лицам ярко выраженного национального типа, с резкими, даже грубоватыми чертами, с пронзительным взглядом. Мастера предпочитают статичные композиции, обобщенные линии, яркие и импульсивные краски. Лучше всего новгородская икона опознается по ее яркому колориту, в котором преобладает киноварь.

Под влиянием новгородской живописи возникло направление, названное **«северные письма»**. К нему относится маленькая икона **«Кирилл Белозерский»** (основатель крупного монастыря) – была

выполнена в 1424 году известным местным художником Дионисием Глушицким (Третьяковская галерея) - один из первых портретов в древнерусской живописи. Особенно замечательны 4 иконы из Каргополя: «Снятие с креста», «Положение во гроб», «Усекновение главы» и «Тайная вечеря». Иконы (все конца 15 в.) отличаются четким и простым линейным ритмом, выразительностью линий и колорита. Центром композиции в иконе **«Положение во гроб»** (Третьяковская галерея) является Мария, прижавшаяся щекой к лицу мертвого сына. Ее лицо, поникшая фигура выражают беспредельное горе. Тема скорби, постепенно усиливаясь в остальных образах, достигает вершины в образе Магдалины. Для русского человека 15 в. эта икона была воплощением традиционного «плача» по покойному. В то же время жест Магдалины так выразителен, что плач над телом Христа приобретает характер мировой скорби.

Феофан Грек - мастер исключительного дарования, эмигрировал из Византии и принёс на Русь константинопольскую традицию. На Руси нашел великолепную почву для реализации своих творческих устремлений. В своем письме Епифаний Премудрый писал, что Ф. Грек был «преславным мудрецом, философом зело хитрым, отменным живописцем». Мировоззрение Феофана сложилось под воздействием учения об исихазме - божественном свете, увидеть который человек может через аскетический образ жизни, напряжённую духовную работу и усердную молитву. Осмысление этого учения отразилось в его художественных образах. До приезда на Русь он работал в Константинополе, Халкидоне, Галатее, Каффе. На Русь Феофан прибыл не позднее 1378 года, в расцвете своего таланта. Он был человеком высокой духовной культуры. Феофан провел на Руси около тридцати лет. В этой новой среде он должен был почувствовать себя намного свободнее, чем под присмотром византийского духовенства. Поэтому именно на Руси развернулось его дарование. Здесь у него появилась возможность решать и новые задачи, по своему монументальному размаху несравнимые с тем, что могла предложить ему его быстро нищавшая родина. Феофан имел свою большую мастерскую, у него были свои ученики и свои последователи, и он способствовал повышению качественного уровня московской иконописи. Но влияние его оказалось кратковременным, поскольку Андрей Рублев очень скоро от него отошел, став поборником таких художественных идеалов, которые во многом были противоположными идеалам Феофана.

Иконы **«Троица Ветхозаветная»**, **«Донская Богоматерь»** (авторство Ф. Грека оспаривается). Лицо Марии полно печали, но оно отражает и внутреннюю просветленность. Это придает ему оттенок особой мягкости, несвойственный византийским иконам на ту же тему.

Фрески Спасо-Преображенского собора в Новгороде (1378). В церкви Спаса сохранились изображения Христа Вседержителя, архангелов,

серафимов и праотцев - в барабане купола, а также «Троица» и столпники - в северо-западной угловой камере на хорах. Христос изображён как суровый и строгий судья, вершитель судеб человечества. Образ Христа излучает мощь, энергию, божественный свет, изображённый в виде белых линий.

Огромная душевная сила отличает образы Ноя и Авеля. Величественная осанка, сдержанные жесты подчёркивают волю и энергию библейских героев. Образ столпника Макария Египетского - древнего старца с изможденным лицом, отличается яркостью индивидуального облика, полон внутренней борьбы.

Как типичный византиец, Феофан тяготеет в творчестве к трагическому пафосу. Образы отличаются величавостью, внутренней силой, мрачностью, что подчёркивается сдержанной цветовой гаммой. Поверх общего коричнево-красного тона он наносит темные контуры и резкие световые блики. Но за внешней суровостью скрыто волнение и огромный душевный порыв. Живописец свободно обращался с традиционными схемами и канонами, стремился сосредоточить внимание на главном - на основных чертах облика святого. Феофан Грек использовал последние достижения византийского искусства, но сумел сочетать свои творческие искания с развитием всего древнерусского искусства. Творчество Феофана очень индивидуально, оно произвело огромное впечатление на современников.

Новгородская живопись 14-15 столетия свидетельствует о расширении круга тем, отражаемых в искусстве, о желании выразить живописными средствами новые чувства и переживания. Свободнее и непринужденнее строились композиции известных евангельских сцен, жизненнее становились образы святых. Самым большим завоеванием живописи Новгорода стало более глубокое понимание человека. Здесь отразилась деятельность еретических сект (стригольников), отстаивавших право каждого человека на личное общение с богом. Искусство Новгорода и его северных владений - одно из самых выдающихся страниц в истории русского искусства. С падением самостоятельности Новгорода в 1478 году начал падать и его художественный авторитет. Москва подавляла местные традиции, что привело к упадку новгородской художественной культуры как самобытного явления.

2. Псковская иконописная школа

Живопись Пскова отличается характерными самобытными чертами. Пограничное положение города, частые военные столкновения, и как следствие - постоянная готовность псковитян к трагическим событиям жизни придавали образам особую напряжённость, драматизм, эмоциональную насыщенность. **Богоматерь Одигитрия** (кон. 13- нач. 14 в.) - образ значительно огрублен по сравнению с византийскими

прототипами, но выразителен благодаря широкому силуэту и насыщенному колориту.

Как и новгородские мастера, псковские иконописцы свободно переосмысливали традиционные сюжеты, сказочность преодолевали рамки канонов. Образ пророка Ильи в иконе **«Огненное восхождение Ильи»** (14 в) и его бурный взлет в колеснице на небо полон языческой силы.

Икона **«Собор Богоматери»** (14 в., Третьяковская галерея) отличается стремительным ритмом и насыщенным колоритом. Икона выражает всеобщую радость и ликование по случаю явления Спасителя в мир, преклонение перед Богоматерью. Икона **«Св. Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и Василий Великий»** (кон. 14- нач. 15 в., Третьяковская галерея): свободное толкование иконографического канона выражено в помещении в один ряд с прославленными отцами церкви самой почитаемой в торговом Пскове святой, покровительницы пятничных базаров. Лица святых отличаются выразительностью, особенно - суровое лицо Иоанна Златоуста с большим лбом и гипнотическим взглядом.

Икона **«Сшествие во ад»** (рубеж 14-15 вв.) отличается особой динамичностью, выраженной в контрасте насыщенных цветовых пятен: красных, тёмно-зелёных, коричневых. Христос изображён в энергичном развороте, в одеждах ярко красного цвета, на которых сверкают белые блики. В верхней части иконы изображён деисус, но место Христа и Иоанна Предтечи, участвующих в основном сюжете, там заняли святые Георгий и Никола. Персонажи верхнего поля иконы как бы наблюдают за происходящим на нижнем. Таким образом, оба изображения собраны в единое действие. Замечательными образцами псковской иконописи 15 века являются **«Богоматерь Любятовская»** и **«Дмитрий Солунский»**.

Иконы Пскова отличаются драматизмом, сумрачным колоритом, энергичным рисунком и активностью образов, а также особенной выразительностью ликов. Характерный колорит псковских икон: преобладание красно-коричневого и жёлтого тонов, особого оттенка тёмно-зелёного. Псковские художники свободно трактовали традиционные иконографические схемы, отчего их искусство обрело особую выразительность. Из всех древнерусских иконописных школ псковская была наиболее непосредственной и импульсивной по формам выражения.

Самобытными чертами отличается и фресковая живопись Пскова. Первый и самый ранний памятник - **роспись храма Спаса Мирожского монастыря** (12 в.) Роспись принадлежит кисти греческих мастеров. Основная тема росписи - искупительная жертва Христа. Характерны строгие линии одежд и ликов святых, спокойствие в глазах и движениях. Богатейший колорит фресок построен на контрасте насыщенных тонов на интенсивном голубом фоне. Фрески были скрыты под слоями штукатурки, были случайно обнаружены в середине XIX века.

Другой памятник монументальной живописи Пскова - **росписи собора Рождества Богородицы Снеогорского монастыря (1313)**. При создании фресок псковские мастера использовали почти все тона местных минеральных красок. Роспись характеризуется яркой живописной манерой, свободной композицией, вольной трактовкой религиозных сюжетов. Пророки и апостолы здесь - живые люди с разными характерами и внешностью. Их образы очень индивидуализированы и наделены духовной силой. Псковские живописцы использовали не только канонические церковные сюжеты, но и апокрифы, не вполне совпадающие с официальным вероучением. Северную стену занимает фреска «Успение», над дверью в жертвенник — сцена «Введение во храм». «Страшный суд» изображает не только грешников и праведников, но и фантастических животных. К нашему времени общая цветовая гамма фресок сильно изменилась, непрочные краски выцвели.

3. Тверская иконописная школа

В XV веке Тверь соперничала с Москвой за право главенства среди русских княжеств. Наиболее древние из уцелевших тверских икон - **«Борис и Глеб»** из Савво-Вишерского монастыря и **«Спас»** (обе - начала 14 в.). Икона «Борис и Глеб» написана в традициях домонгольской владими́ро-суздальской школы. Но стремление к новому видно в попытке передать индивидуальность персонажей. Двусторонняя выносная икона **«Богоматерь Одигитрия – Никола»** первой четверти XV века: в манере письма явно выражено влияние византийской традиции, что характерно для тверской иконописи, но здесь нет византийской суровости. Черты лика Николая Чудотворца явно русские, а золотой нимб усиливает просветлённость образа. Те же особенности очевидны и в иконе **«Апостол Павел»** из деисусного ряда иконостаса. В иконах **«Богоматерь»** и **«Иоанн Предтеча»** из села Ободова, более простых по своей живописи, глубина образов сочетается с декоративностью художественных приемов.

4. Московская иконописная школа. Андрей Рублёв, Дионисий

В середине и второй половине 14 в. в московской иконописной школе складываются два основных направления. Первое основывалось на местных традициях, отличалось самобытностью и оригинальностью, выразительностью образов, но было архаичным по изобразительному языку (икона **«Борис и Глеб с житием»** - плоскостное письмо, угловатость фигур). Житийная икона - с клеймами. Клейма - эпизоды из жизни и деяний святого, расположенные по периметру иконы. Лица сосредоточены и печальны, содержат индивидуальные черты. Помимо крестов, намекающих на мученическую смерть обоих братьев, в их руки вложены мечи - атрибуты княжеской власти. Ведущая роль принадлежит линии - строгой и сдержанной, колорит отличается лаконизмом.

Второе направление сложилось под влиянием византийской школы через многочисленных греческих живописцев, работавших в Москве (главным образом Феофан Грек, воспитавший в Москве группу учеников). Иконы, близкие к византийской иконописи, отличаются утончённостью и изяществом, например «**Благовещение**» (середина 14 в., Третьяковская галерея), «**Борис и Глеб**» середины 14 в. (Третьяковская галерея). В иконе «Борис и Глеб» силуэты святых отличаются естественностью, складки одежды передают пластику форм, колорит иконы яркий и праздничный.

Наиболее известной иконой, синтезировавшей оба направления, является икона из Успенского собора с оплечным изображением Христа, получившая название «**Спас Ярое Око**». В византийских традициях выполнен общий иконографический тип, объёмная трактовка лика, сдержанный сумрачный колорит. К местным особенностям можно отнести тщательную прорисовку морщин на лбу, придающую лику суровость.

Икона «**Архангел Михаил с житием**» (пер пол. 15 в., в Архангельском соборе Московского Кремля). Возникновение иконы связано с периодом, когда Московскому княжеству снова пришлось отражать татарские нашествия. Архангел Михаил выступает здесь как грозный воитель, он изображен в стремительном движении. Здесь воплощен идеал воинской доблести. В клеймах иконы переданы ратные подвиги архангела, что еще более усиливает воинственный характер центрального образа.

Начало 15 века - время создания одного из самых значительных произведений живописи того времени - **Иконостаса Благовещенского собора Московского Кремля (1405)**. Его создавали под руководством Феофана Грека Андрей Рублев с Прохором из Городца. Иконостас этот стал образцом для русских иконописцев, потому что именно в нём принцип иконостаса получил свое целостное выражение. Центрального персонажа – Христа, стали изображать как Спаса в силах, то есть как верховного судию. В иконостасе стала звучать идея милосердия, заступнической молитвы, всеобщего предстояния Христу. Новшество этого иконостаса - и в увеличении его размеров, благодаря чему он приобрел монументальный облик. Фигуры деисусного чина здесь впервые изображены не по пояс, а в полный рост. Высота деисусных икон превысила 2 м. Считается, что деисусный чин принадлежит кисти Ф. Грека, а первые семь икон праздничного ряда, а также икона Георгия в деисусе написаны А. Рублёвым, хотя есть сведения, что их иконы сгорели во время большого пожара в Москве в 1547 г.

Замысел деисусного чина определяется драматическим противоречием между Христом, не склонным простить ни одного грешника, и святыми, молящими его о прощении. Христос трактуется как суровый судия мира.

Иконы праздничного чина («**Рождество Христово**», «**Сретение**»,

«Крещение», «Преображение», «Вход в Иерусалим», «Благовещение», «Воскрешение Лазаря») отличаются яркой индивидуальной живописной манерой, объединены общим колоритом и единым ритмом линии в живописный ансамбль. Образы отличаются одухотворённостью, мягкостью, лиризмом. Главным выразительным средством является линия. Именно с её помощью художник передает и благородство образов, и молитвенную сосредоточенность, и просьбу, обращенную к Христу. В образе Христа отражено представление о человечности бога, подчеркнута доброта, мягкость, любовь, всепрощение.

Андрей Рублёв (ок. 1360-1430 гг.)

С появлением Рублева начинается новая и самая значительная глава в истории московской иконописи. Уже до Рублёва она стала оформляться как особая школа, но свои индивидуальные черты она обрела лишь с первой четверти XV века. Многим Рублёв был обязан Феофану Греку, с которым вместе работал, но по складу своего лирического дарования был антиподом Феофана. Рублёв отходит от драматизма, величественности, аскетизма византийских образов. Идеалы Рублёва были более созерцательными, более просветленными, жизнеутверждающими, раскрывающими гармонию мира.

Биографических сведений сохранилось очень мало. От Рублёва не сохранилось ни одного подписанного произведения. Первое упоминание о Рублёве датируется 1405 г. Летопись упоминает «чернеца» (монаха) А. Рублёва, участвовавшего в росписи Благовещенского собора. Постриг принял, скорее всего, в Троице-Сергиевой лавре. Вскоре после Благовещенского иконостаса Андрей Рублёв вместе с Даниилом Чёрным расписывают Владимирский Успенский собор, бывший главным собором на Руси в то время. **Иконы Успенского собора во Владимире (1408)** отличает лаконизм выразительных линий, колористическое единство. Лики святых имеют характерный для Рублёва тип: выпуклый лоб, близко посаженные глаза, задумчивый и доверчивый взгляд. Шедевр Владимирского иконостаса - **«Богоматерь Владимирская»**.

Фрески Владимирского собора - «Страшный суд» (1408 г.) Византийские художники рисовали гнев судии, изображали суровое возмездие, подчёркивали назидательный смысл судилища. А в росписи Рублёва грозная сцена превратилась в светлый праздник торжества Божественной справедливости. Он понимает Страшный суд как окончательную победу добра над злом. Апостолы и ангелы не устрашают верующего, а вселяют в него уверенность в справедливом суде. Апостол Пётр воплощает приветливость и доверие людям. Композиция фрески спокойная и уравновешенная.

Шедевром Рублёва считаются три иконы, обнаруженные в Звенигороде в 1918 году в деревянном сарае близ Успенского собора на

Городке. Это полуфигурный деисусный чин, прозванный по месту его открытия **Звенигородским чином**. Сохранились три иконы: «**Архангел Михаил**», «**Апостол Павел**» (в Русском музее) - вместо энергии и решительности византийского образа Рублёв показал черты философской углубленности, созерцательности; «**Спас**» - Христос здесь учитель и проповедник, добрый и всепрощающий. Рублёв наделяет Христа милосердием и состраданием к людям. Самое значительное в его облике - взгляд. Он направлен прямо на зрителя, в нём чувствуется стремление вникнуть в душу человека и понять его. Гармонично сочетание красок всех трёх икон - синих, золотистых, розовато-жёлтых. Иконы воплощают образы высокой духовности и нравственной силы.

Наиболее зрелое произведение Андрея Рублёва - **икона «Троица»** - одно из величайших произведений не только древнерусского, но и всего мирового искусства. Образ Троицы на Руси воспринимался как символ объединения против общего врага. Тема Троицы в русском искусстве связана с именем Сергия Радонежского, который призывал воюющих князей к миру. Рублёв испытал влияние идей Сергия и писал свою икону в память о нём. Перед ним так же стояла задача продемонстрировать в наизидание инакомыслящим (секта стригольников и др.) абсолютное равенство трех лиц Святой Троицы.

«Троица» иллюстрирует библейскую легенду об Аврааме и жене его Сарре, которые приняли близ своего дома трех путников – ангелов, в образе которых им явилось триединое божество: бог-отец, бог-сын бог-дух святой. Рублёв изображает эту сцену совершенно иначе, чем это делали до него. Часто перед сидящими за трапезой ангелами художники изображали Авраама, закалывающего тельца, и прислуживающую Сарру. Он отказывается от элементов жанровости, сюжетной повествовательности, что позволяет сосредоточиться на символическом содержании сюжета. Лики ангелов спокойны, полны глубокой внутренней сосредоточенности, проникнуты чувством бесконечной любви. Это самые поэтические образы всего древнерусского искусства. Чаша с головой тельца на столе - символ искупительной жертвы во имя спасения людей, на которую отец посылает сына. Догмат о триединстве воплощён с помощью единого ритма, движения по кругу, символизирующему их духовное единение. Круг подчёркнут пластикой тел, наклоном голов, очертанием крыльев. Круг издавна почитался как символ неба, света, гармонии и любви.

Все линии перспективы сходятся на центральной фигуре Христа, привлекает внимание насыщенный вишнёвый цвет его хитона. Фигуры двух других персонажей расположены в лёгком развороте, который образует форму чаши. Чаша как символ искупительной жертвы Христа несколько раз появляется на иконе. Этим подчёркивается главная тема иконы - идея любви и послушания, готовность к жертве во имя великой

цели. Колорит строится на сочетании звучных и светлых красок (синих, светло-зелёных, темно-вишнёвых и жёлтых). Возвышенный строй образов, гармоничная цельность всего произведения, «музыкальный» линейный ритм, единство и просветлённость колорита, все это определило совершенство произведения. Икона до 1904 г. находилась в Троице-Сергиевой лавре, была записана позднейшими живописными слоями и закрыта золотым окладом. В 1904 г. была расчищена от подновлений. «Троица» Рублёва вызвала бесчисленные подражания.

Следующие работы Рублёва связаны с Троице-Сергиевым монастырём, где он вместе с Даниилом Чёрным и помощниками создал **иконостас Троицкого собора** (1425 -1428). Рублёву принадлежит общий замысел и некоторые иконы - апостол Павел, архангел Гавриил. «**Дмитрий Солунский**» отличается совершенством рисунка и лирическим толкованием образа.

Последней работой А. Рублева была роспись Спасского собора Спасо-Андронникова монастыря в Москве (1427-1430 гг.). 29 января 1430 г. он скончался и был погребен в этом же монастыре.

С именем Рублёва связан расцвет древнерусской живописи. Искусство Рублёва было подготовлено всем предшествовавшим развитием живописи, он наполнил традиционные образы новым содержанием. Рублёву удалось сплавить в единое целое местные и византийские традиции. Его образы утверждают высокие идеалы добра, справедливости, душевной чистоты и гармонии. Он создал свой стиль, характеризующийся гармоничностью, прозрачным колоритом, просветлённостью образов, изяществом фигур, строгим рисунком, особым вниманием к изображению лица, подчинением композиции круговым ритмам. В основе всех работ Рублёва - идея победы добра над злом. Рублев воплотил важнейшую идею своего времени - всеобщее единение и согласие. Крупнейшие мастера древнерусской живописи, включая Дионисия, испытали глубокое воздействие его творчества. Московская иконопись развивалась по начатому им пути, на протяжении всего XV века его стиль сделался ведущим, а его личность долгое время воспринимали как непревзойдённый идеал иконописца. Поздние источники характеризуют Рублева как человека необычайного ума и большого жизненного опыта, подчеркивая вместе с тем и его великое монашеское смирение. На Стоглавом соборе (1551) иконопись Рублёва была провозглашена образцом для подражания: было велено «писати живописцем иконы с древних образов, как греческий живописцы писали, и как писал Андрей Рублев и протчии пресловутый живописцы».

Дионисий

Иконопись Москвы достигла нового расцвета на рубеже XV - XVI веков в творчестве мастера **Дионисия**. Дионисий был светским лицом, он стоял в центре московской художественной жизни, но много работал для

монастырей вместе с сыновьями и большой артелью мастеров. Эпоха, когда творил Дионисий, очень отличалась от рублёвской. Москва победила Орду, Русь становилась централизованным государством. Двор царя Ивана III отличался пышностью и великолепием. Искусство должно было быть парадным, выражать величие и славу Московской державы. Это оказывало влияние на творчество Дионисия. Он принадлежал к рублёвскому направлению, но его образы отличаются от рублёвских торжественностью настроения, богатым, праздничным колоритом, многолюдностью композиций. Для Дионисия характерны удлинённые пропорции, мягкие движения, подчёркивающие одухотворённость персонажей, светлые прозрачные краски.

В 70-х гг. 15 в. он работал в Пафнутьевом монастыре в Боровске, а затем был приглашен в Москву для украшения нового Успенского собора. В 1484 г. Дионисий с сыновьями Феодосием и Владимиром стал расписывать храм Иосифо-Волоколамского монастыря. Наконец, в 1500-1502 гг. уже старый художник расписал с помощью сыновей **храм Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря** - один из наиболее выдающихся памятников древнерусской монументальной живописи, единственный сохранившийся до наших дней фресковый ансамбль мастера. Ферапонтовская роспись посвящена Богоматери: над порталом помещены композиции «Рождество Богородицы» и другие сцены из жизни Марии. Основное место занимают символические композиции - «Похвала Богоматери», «О тебе радуется», «Покров Богоматери», где центральной является фигура Марии, а по сторонам группы праведников, воздающих ей хвалу. Ферапонтовские фрески производят впечатление праздничности, нарядности («Брак в Кане»). Есть композиции, полные торжественности («Вселенские соборы») с чинно восседающими и стоящими отцами церкви. Удлиненные фигуры святых изящны, грациозны, женские образы поэтичны. Фрески отличаются цветовым богатством, нежными и прозрачными красками. Весь ансамбль воспринимается как торжественный гимн в честь Богоматери.

Икона «**Богоматерь Одигитрия**» была написана Дионисием для иконостаса Ферапонтова монастыря, отличается богатством украшений - золотые борта хитона и мафория Богоматери усеяны драгоценными камнями и оторочены тонкой бахромой, плащ Христа также имеет золотой борт с орнаментом. По контрасту с богатым одеянием лики написаны скромно и сдержанно. Икона свидетельствует о нарастании парадного, торжественного начала.

Икона «**Митрополит Алексей с житием**» (между 1462 и 1483 гг.) восславляет деятельность московского иерарха на пользу Русского государства. В образе митрополита чувствуется торжественность, достоинство, степенность. Основное содержание иконы раскрывается в окружающих клеймах. Здесь рассказывается о рождении Алексия, о его

поездке в Орду, о чудесах и подвигах, связанных с его именем, о его смерти, погребении, обретении его мощей. Колорит иконы менее ярок, чем в иконах времени Рублева. Краски её прозрачны и производят впечатление акварели. Новшеством является великолепное использование белого цвета.

Икона **«Распятие»**, несмотря на трагизм сюжета, написана в праздничных тонах, т. к. распятие Христа - ключевой момент мировой истории, символизирующий обновление земной жизни. На фоне иерусалимской стены - распятый Христос. Под основанием Голгофы - пещера с черепом Адама (по преданию Христос был распят на месте погребения Адама). По сторонам креста - две симметричные группы фигур: слева Богоматерь и святые жёны, справа - Иоанн Богослов и римский сотник Лонгин, которого распятие Христа обратило в христианскую веру. В верхней (небесной) части фигуру Христа окружают ангелы и аллегорические изображения церкви и синагоги. Церковь (Новый завет) протягивает чашу, чтобы собрать капли крови Христа; синагога (Ветхий завет) покидает действие.

Всё пространство иконы пронизано вертикальным движением: пропорции всех фигур, а особенно фигуры Христа, удлинены. Колорит иконы сдержанный, доминируют цвет тела Христа, золотой фон и чёрный крест, «разрезающий» золотой фон. Фигура Христа значительно больше остальных, её цвет достаточно плотный, но при этом она лишена телесной тяжести. Она воплощает абсолютную духовность, выражает переход Христа из бытия человеческого в божественное.

Дионисий, его ученики и последователи выработали свой стиль. Влияние творчества Дионисия на древнерусское искусство было огромным и прослеживается до середины 16 в.

Тема 4. Иконопись 16 в.

В XVI веке Россия стала осознавать себя как наследницу великих империй - Рима и Византии. Вопросам церковного искусства начали придавать государственное значение, в царствование Ивана IV государство стало непосредственно контролировать искусство.

Русская живопись 16 века после Дионисия отмечена стремлением к реализму, к преодолению строгих церковных канонов. Это вызвало яростные протесты (дьяк Висковатый, восстававший против всякого отступления от древних канонов). Но церковь была вынуждена считаться с новыми веяниями. Стоглавый собор разрешил изображать на иконах «цари и князи и святители и народи», не возражал против «бытийного письма» (то есть исторических сюжетов). В связи с расцветом исторической темы проявляется интерес к бытовым подробностям, к мелким деталям. Об этом свидетельствуют уже иконы первой половины 16 в. **«Видение Евлогия»** и **«Лестница Иоанна Лествичника»** (Русский музей).

В 16 в. в живописи усложнялись композиции, излюбленными стали

массовые сцены, полные торжественного величия и пышности. Возникло стремление к сложным аллегорическим и символическим сюжетам, для понимания которых требовались длительное размышление и знание «книжной премудрости». Икона приобретает назидательный, поучающий характер.

Сознательное стремление русских великих князей и царей подчинить живопись государственным задачам отчетливо выступает во многих произведениях эпохи. В этом отношении особый интерес представляет огромная икона **«Церковь воинствующая»** (1552, Третьяковская галерея, размер 114/396 см), написанная в ознаменование взятия Казани Иваном Грозным. Сложный повествовательный характер решительно отличает её от живописи 15 столетия. В сущности, это уже не икона, а скорее картина со сложным символично-аллегорическим сюжетом. Предназначалась не для церкви, а для украшения покоя Ивана IV. Тщательно выписанные многочисленные детали говорят о том, что икона рассчитана на длительное и внимательное разглядывание. Ее основной идеей является сложившееся в то время учение об освященной богом власти русского самодержца. Божественное благословение предопределяет победу царя над врагом и осеняет своей благодатью столицу русского государства - Москву. Среди многочисленных персонажей находится и Иван Грозный. Жизненными выглядят пейзаж, позы и жесты воинов, различные детали одежды и вооружения. Характерные черты иконы - интерес к мелким подробностям, внешняя декоративность, помпезность; они были характерны для всех видов искусства этого времени.

Икона **«Богоматерь Владимирская – Волоколамская»**, создана в 1572 году в царской иконописной мастерской. Она была вложена ближайшим сподвижником Ивана Грозного Малютой Скуратовым в Иосифо-Волоколамский монастырь после жестокой расправы с опальным митрополитом Филиппом. Из той же мастерской происходят иконы **«Иоанн Предтеча Ангел пустыни»** (из Махрищского монастыря) и **«Иоанн Предтеча оглавный»** (из Дмитрова) - образы святого покровителя царя Ивана Грозного.

Ведущей в русском искусстве XVI века оставалась московская иконописная школа.

Тема 5. Иконопись 17 в.

- 1. Характеристика русского искусства XVII века.**
- 2. Строгановская и годуновская иконописные школы. Фрески 17 в.**
- 3. Симон Ушаков.**

1. Характеристика русского искусства XVII века

17 в. - переломное время для Руси, главная особенность культуры и искусства - обмирщение, освобождение от канонов, поиск новых путей

развития. Искусство сохраняло религиозный характер, но вместе с тем всё больше проникалось светским началом. В 17 веке русская художественная культура активно обращалась к опыту Западной Европы, используя его в соответствии с собственными традициями и вкусами. Связи с западной культурой были самыми разнообразными:

- использование западноевропейских гравюр в качестве иконографических образцов (изданная в Голландии Библия Пискатора);
- работа в Москве приезжих художников-иностранцев;
- приток в столицу мастеров из Украины и Белоруссии, воспринявших многие формы и идеи западного искусства.

Все новации ранее всего проявились в творчестве мастеров Оружейной палаты. Оружейная палата в это время превращается в главный художественный центр России. Здесь работали лучшие художественные мастера различных специальностей. Иконописцы, работавшие по заказам царя, заняли среди них ведущее место. В иконописной мастерской Оружейной палаты зародился новый стиль иконного письма, отразивший новые художественные искания эпохи и изменивший традиционный характер иконного образа.

Мастера всё чаще прибегают к непосредственным жизненным наблюдениям, более свободно располагают фигуры, вводят в композицию различные предметы обихода, интерьер. Традиционные евангельские сцены усложнялись бытовыми подробностями, место действия конкретизировалось. Лики на иконах стали писать с большей точностью в передаче анатомических особенностей человека, выявляя при этом пластику формы. Тем не менее, новую манеру нельзя отождествлять со светотеневой манерой письма, характерной для европейской живописи. Технически «живоподобие» ликов на иконах мастеров Оружейной палаты достигалось при помощи давно известной мастерам техники многослойного письма полупрозрачной охрой. Её слои постепенно восходили от темных тонов к светлым. Отсутствие источника света в иконе создает впечатление светоносности самих ликов.

Против нововведений активно протестовали старообрядцы. В иконах, в которые проникли реалистические новшества, и прежде всего более объемная светотеневая моделировка, Аввакума возмущает всё: «Пишут Спасов образ, Еммануила, лице одутловато, уста червонная, власы кудрявые, руки и мышцы толстые, персты надутые, тако же и у ног бедра толстыя, и весь яко немчин брюхат и толст учинен, лишю сабли той при бедре не писано». Аввакум, прежде всего, скорбел о забвении одухотворенности иконных образов, приобретающих всё более земной характер.

Несмотря на новаторство, произведения иконописной мастерской Оружейной палаты не переступают грань, отделяющие икону от живописи в европейском понимании. Лики сохраняют традиционную для иконы

идеальность. В иконописи придворных мастеров был достигнут компромисс старого и нового.

2. Строгановская и годуновская иконописные школы. Фрески 17 в.

Новые тенденции проявились в иконах «**строгановского письма**», названных так по имени богатых купцов Строгановых, обосновавшихся во второй половине 16 в. в Сольвычегодске. Строгановы были почитателями иконописи и объединили вокруг себя талантливых мастеров - создателей маленьких икон, предназначенных для домашних молелен. Поэтому строгановскую школу называют искусством иконной миниатюры. Среди этих мастеров выделяются **Прокопий Чирин, Истома Савин, Никифор Савин**. Название «строгановские иконы» включает в себя иконы, созданные в мастерских Строгановых, а также целое стилистическое направление в русской иконописи конца 16 - начала 17 в. Многие из строгановских икон были написаны в Москве, в «государевых мастерских».

Строгановские иконы отличаются тщательной отделкой деталей, богатством орнамента, изысканностью линий. Эстетическое декоративное начало здесь заслоняет культовое, основное внимание уделялось красоте формы, а не глубине духовного содержания. В иконе **Никифора Савина «Чудо Федора Тирона»** (начало 17 в.) на небольшом поле объединено несколько эпизодов. Здесь и царский двор, наблюдающий за борьбой святого с чудищем, пленившим царевну, и сам Тирон, молящийся о ниспослании победы, и битва его с драконом, и лирическая сцена освобождения царевны из плена юным витязем. «Священным», по существу, остается лишь сюжет, который облечен в форму увлекательной сказки.

Миниатюрная техника проникала и в большие образы. В иконе **Никифора Савина «Иоанн Предтеча в пустыне»** (20-30-е гг.) почти всю высоту доски изображен худой, изможденный отшельник, одетый в звериные шкуры. Фоном для фигуры служит тщательно выписанный пейзаж. Художник изобразил и традиционные горки, и извивающуюся речку, и деревья, подернутые осенним багрянцем, цветы и травы.

Вторым направлением иконописи этого времени была **годуновская иконописная школа**, большинство произведений которой было выполнено по заказу царя Бориса Годунова и его родственников. Годуновская школа иконописи (или «годуновские письма») опиралась на традиции А. Рублёва и Дионисия. Выделение «годуновской школы» носит достаточно условный характер, поскольку зачастую одни и те же иконописцы создавали произведения, относимые и к «годуновской школе», и к противопоставляющейся ей «строгановской школе» иконописи. Этот стиль отличается повествовательностью сюжета,

большим количеством деталей в композиции, увлечением архитектурными формами, стремлением передать материальность предметов. Фигуры представлены в энергичных разворотах, излюбленный тип лица — с тонкими чертами и маленькими глазами. Использовалась сдержанная цветовая палитра. Характерные произведения: **росписи церкви Благовещения в Сольвычегодске, роспись Троицкого собора в Ипатьевском монастыре в Костроме** (родовой вотчине Годуновых), **фрески Смоленского собора Новодевичьего монастыря в Москве.**

Фрески 17 в.

Сохранилось большое количество росписей 17 в. ростовских и ярославских церквей. Отличие росписей 17 в. от фресковых циклов более ранних эпох - в расширении круга тем. Помимо традиционных библейских и евангельских сцен теперь встречаются сюжеты из житийных циклов, мотивы из Апокалипсиса, иллюстрации различных притч. Многие из них впервые становятся предметом изображения, что открывает перед художниками новые возможности творчески, не оглядываясь на «подлинники», решать различные художественные задачи. Реальный мир все настойчивее проникал в религиозную живопись. Важнейшее впечатление, которое оставляют росписи конца 17 в. - это впечатление движения, внутренней энергии; люди жестикулируют, лошади мчатся, клубятся облака, извиваются языки пламени, рушатся стены городов. Обилие персонажей, многочисленные подробности нередко затрудняют понимание смысла изображенного. Яркие синие, зеленые, жёлтые краски росписей лишают даже трагические сюжеты их устрашающего характера. Обилие различных композиций влекло за собой уменьшение их размеров. Разнообразные сцены следуют непрерывно друг за другом, располагаясь лентами по стенам и сводам храмов. Издали роспись производит впечатление цветистого ковра.

В **росписях ярославских церквей Ильи Пророка (1680, московские мастера Г. Никитин и С. Савин) и Иоанна Предтечи (1694-1695, под руководством Д. Плеханова)** художники не обращали внимания на стройность силуэтов, на изысканность линий. Они были поглощены действием, которое разворачивается в многочисленных сценах. Традиционная «Троица» приобрела под их кистью чисто жанровый характер. Внутренние переживания, глубина выражения чувства исчезли. Стоящий на коленях Авраам и три ангела о чем-то горячо беседуют, ангелы жестикулируют, Сарра с интересом прислушивается к оживленному разговору. Ярославский художник отважился и на то, что показалось бы в 16 в. кощунством. В сцене «Искушение Иосифа» жена фараона представлена полуобнаженной. Художник тщательно выписывает орнамент на одеждах и ножнах сабли. Источником для многих сюжетов ярославских росписей служила изданная в Голландии Библия Пискатора.

3. Симон Ушаков. (1626-1686)

- человек разносторонних талантов: иконописец, теоретик живописи, глава царских мастерских в Оружейной палате. **Симон Ушаков** попытался сформулировать и обосновать новые эстетические идеалы в своих литературных сочинениях, которые стали первыми на Руси трактатами по вопросам искусства. Он пришёл к мысли, что условная форма иконописи не в состоянии передать всё богатство окружающего мира. Симон Ушаков считал, что живопись должна обладать свойством зеркала. Он предлагал перенести приёмы европейской реалистической живописи в русское церковное искусство, мотивируя это тем, что люди хотят видеть и Бога и святых изображёнными правдиво. Это означало разрыв с иконописной традицией.

В творческой практике Симон Ушаков был гораздо менее последователен, чем в теоретических рассуждениях. В качестве примера можно привести его икону **«Нерукотворный Спас»** - одну из излюбленных композиций мастера. Произведение это внутренне противоречиво. В старинном каноническом изводе изображения Христа художник использовал объёмную светотеневую моделировку, максимально близко к натуральному изобразил шелковистость волос, матовость кожи, выражение глаз. Образ Христа обретает человеческую красоту, земную телесность, материальность. В иконе **«Троица»** (1671 г.) воспроизводится рублёвская композиция, но с использованием перспективы, объёмности и телесности фигур. Изображение нарядно и реалистично. В иконе **«Архангел Михаил»** (1676) - появляется объём, архангел твёрдо шествует по земле, а не парит над ней. **«Богоматерь Киккская»** (Третьяковская галерея) - лица тщательно моделированы светотенью, но силуэт Христа неестественно вытянут, угловат. **«Насажение древа государства Российского»** - это скорее не икона, а картина, утверждающая преемственность царей из дома Романовых от прежних государей. Композиция сложная, но правдиво изображена архитектура Московского Кремля и царь Алексей Михайлович.

Творчество Симона Ушакова сыграло определённую роль в становлении реалистического искусства, в его работах преодолены ювелирная дробность и манерность Строгановской школы. Он считается одним из основоположников русской портретной живописи 18 века.

Вывод: иконопись конца 17 в. свидетельствует, что древнерусская живопись подошла к тому рубежу, когда новое содержание уже не вмещалось в старые традиционные формы иконного письма. Икона приближается к светской картине на библейский сюжет. Например, икона **Карпа Золотарева «Богоматерь с младенцем на престоле»**. Мастер создал образ, соответствующий меняющимся вкусам и идеалам эпохи, применяя новую для России технику масляной живописи.

Желание избавиться от канонов иконописи сказывалось особенно

ярко тогда, когда художники изображали своих современников. К концу 17 века, распространилась «парсуна» - изображение определенного лица, «персоны». Здесь происходил более решительный, чем в иконе, отход от древнерусского искусства и проявлялись реалистические устремления.

17 век завершает семивековую историю древнерусского искусства. С этого времени иконопись прекратила своё существование как господствующая художественная система. С началом петровских реформ и европеизации общества происходило забвение древнерусского искусства. Иконописцы считались ремесленниками, просто воспроизводящими канонические предписания. Возрождение интереса к иконописи произошло в середине 19 века благодаря П.М. Третьякову и И.С. Остроухову (попечителю Третьяковской галереи). Они собирали древние иконы, освобождали их от более поздних живописных слоёв. Благодаря их усилиям, мир узнал о шедеврах русской иконописи.

Древнерусская иконопись принадлежит к числу наиболее значительных явлений мирового искусства. Она вобрала в себя многовековые традиции античной классики, Востока, Византии. Вместе с тем, она смогла найти язык, понятный и доступный для многих людей.

Забвение постигло древнерусскую культуру, в том числе и иконопись, при Петре 1. С эпохи Петра Великого светское искусство оказалось резко отграниченным от церковного, и икона перестала быть эстетической ценностью, оставшись лишь предметом церковного культа. Русская живопись после петровских реформ, в том числе живопись церковная, строится на новых западноевропейских принципах. Сами отличия живописи древнерусской от европейской воспринимались русским обществом 18- 19 вв. лишь как доказательства русской отсталости и варварства. Древняя художественная система в сильно упрощенном виде сохранялась лишь в крестьянском иконописании, центрами которого были несколько «иконописных» сел - Палех, Мстера.

Открытие иконописи произошло в 19 в. Люди XIX в. древнерусской иконописи по-настоящему просто не видели. Сохранившиеся фрески и мозаики потемнели, покрылись пылью и копотью. Иконы потемнели из-за покрывавшей изображение олифы. Олифа защищает икону от повреждений, но за 70-100 лет темнеет настолько, что почти совсем скрывает находящуюся под ней живопись. Иконы «поновлялись», т. е. поверх потемневшей олифы писалось новое изображение. В течение веков делалось несколько таких «поновлений», и первоначальная живопись оказывалась скрытой несколькими слоями записей. И к тому моменту, когда возник интерес к допетровской культуре, на всех древних иконах сквозь потемневшую олифу проступали только контуры прежних ликов.

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 этом важную

роль сыграла русская историческая наука, изучение древней литературы. Образованные люди обратились к старообрядцам, познакомились с большим числом собранных ими икон. Старообрядцы, крепко державшиеся за веру своих отцов, собирали старые иконы либо как религиозную святыню, либо как редкость и драгоценность. В конце XIX века в России складываются знаменитые 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 Третьяков. В начале XX века были предприняты расчистки икон. Инициатором этих расчисток являлся И.С. Остроухов, попечитель Третьяковской галереи. Мастера-иконописцы, уроженцы старинных иконописных сел, вспомнив старинные приемы, убрали с поверхности икон и потемневшую олифу и поздние записи – и открыли первоначальную древнюю живопись. С этого момента началось настоящее открытие древнерусской иконописи.

Широкая публика по-настоящему поняла красоту древнерусской живописи только в 1913 году, когда в Москве была устроена большая выставка древнерусского искусства. На этой выставке фигурировало множество расчищенных первоклассных икон XV–XVI веков. И вот у посетителей выставки как бы внезапно спала с глаз пелена, долгие столетия застилавшая подлинный лик русской иконописи. Вместо тёмных, мрачных, покрытых толстым слоем олифы икон они увидели прекраснейшие произведения станковой живописи, которые могли бы оказать честь любому народу. Стало очевидным, что это искусство не было ни суровым, ни фанатичным. Что в нем ярко отразилось живое народное творчество. Что оно во многом перекликается своею просветленностью и какой-то особой ясностью в строе своих форм с античной живописью. Что его следует рассматривать как одно из самых совершенных проявлений национального русского гения. Огромное впечатление произвели русские иконы на французского художника А. Матисса, побывавшего в то время в Москве.

На дальнейших судьбах постижения древнерусского искусства сказались Октябрьские события 1917 года. Признание атеизма в качестве государственного мировоззрения надолго сделала невозможным изучение древней иконописи. Были закрыты тысячи храмов, многие принадлежавшие им древние иконы были уничтожены. С послевоенных лет, когда начал возрождаться интерес к национальной культуре, икона начала возвращаться в музейные экспозиции. Сейчас древняя икона возвращается в храмы.

Тема 6. Искусство художественного оформления книги в Древней Руси

- 1. Миниатюра**
- 2. Буквицы**
- 3. Орнамент**
- 4. Почерк**
- 5. Переплёт**

Книга пришла на Русь вместе с христианством из Византии. В основном они были религиозного содержания. Книгописание сосредоточивалось вокруг княжеского двора и церкви. Книга в религиозной традиции воспринималась как источник Слова Божия, поэтому отношение к ней было как к духовной ценности. Книга представляла собой и значительную материальную ценность – создавалась на дорогом пергаменте, с 14 в. использовалась бумага, купленная во Франции, Италии, Германии, Голландии (только в XVIII в. появилась русская бумага). До 16 в. книга была рукописной, труд книгописцев, владевших различными стилями письма, ценился очень дорого. Переписывание священных книг считалось делом богоугодным. Писец приступал к работе с благоговением и трепетом. Книги писали долго: «Яко радуется жених о невесте – тако радуется писец, видя последний лист». Книги заканчивались послесловием, в котором писец просил читателя не осуждать его за ошибки.

Искусством художественного оформления книг занимались лучшие мастера, поэтому оно отличается оригинальностью и высоким уровнем исполнения. Над книгой трудилось несколько мастеров разных специальностей. Доброписец писал основной текст; статейный писец исполнял киноварью вязь, надстрочные и подстрочные знаки, записи, точки и другой текст, в дальнейшем прописывавшийся золотом; заставный писец рисовал заставки и буквицы, а живописец – миниатюры; златокузнец и сканный мастер – ювелиры, украшавшие оклад книги. Исполнение книги на заказ предполагало создание настоящего произведения искусства. Богатые издания, выполненные на заказ для княжеских домов и знатных фамилий, в конечном итоге приносились в дар монастырям. Именно монастыри стали наиболее надежными хранителями книг.

1) Миниатюра – основной элемент художественного оформления книги, это многоцветный рисунок, иллюстрация, располагавшаяся в любом месте рукописи. Миниатюры иллюстрировали содержание книги. Рукописи, украшенные миниатюрами с изображением человека, называются лицевыми (от слова «лик») или иллюминированными. Традиция книжной миниатюры пришла на Русь из Византии, и вначале

русские живописцы следовали византийским канонам. Но в течение нескольких столетий сформировался оригинальный русский стиль.

Миниатюры были в основном связаны с религиозными сюжетами, поэтому до середины XV века миниатюра носила иконописный характер, ее отличительными чертами были статика и плоскостной характер изображения. Употребление красок менялось по эпохам. В эпоху пергаменных рукописей миниатюры сильно грунтовались белилом (свинцовым) и на белило же мешались краски, которые накладывались сильными мазками, что давало эффект пластичности. Эта византийская техника миниатюры исчезла в эпоху бумажных рукописей. Бумага допускала более легкую технику акварельного характера. В XVII веке краски немногочисленны и просты, т.е. являются по большей части лишь в основных, несмешанных цветах. Во второй половине XVII века в более роскошных рукописях наряду с красками встречаются золото и серебро.

Древнейшие русские книжные миниатюры относятся к 11 в. Искусство миниатюры широко распространилось в Киевской Руси. Самый значительный памятник - **Остромирово евангелие**, выполненное дяконом Григорием для новгородского посадника Остромира в 1056-1057 гг.). Миниатюры евангелия содержат много черт, несвойственных собственно византийскому искусству. Плоскостная трактовка фигур евангелистов, склонность к чистым локальным краскам, употребление золота в контурах - все говорит о формировании нового, более декоративного живописного стиля, о сложении особых живописных традиций. Из миниатюр «Остромирова Евангелия» лучше других сохранилось изображение **евангелиста Луки**, который, по церковному преданию, был первым иконописцем. На миниатюре Лука молитвенно протягивает руки к святому тельцу (этот символ ассоциировался с ним), который передает ему текст Евангелия. На большем столе, данном в обратной перспективе, лежат инструменты писца и иконописца. Мастером, написавшим Луку, выполнена и другая миниатюра, изображающая **евангелиста Марка**. Фигуры Евангелистов помещены в сложные орнаментальные рамки. Фон и основные линии рисунка выполнены золотой краской, в остальном рисунке главенствуют ярко-красная и темно-синяя. Рисунок отличается изяществом, тонко прорисованы складки одежд евангелистов.

Другой пример русской книжной миниатюры 11 в. находится в «**Изборнике Святослава**» (1073), написанного для князя Святослава, сына Ярослава Мудрого (изборник-собрание изречений, сказаний, повестей и притч). Здесь - групповой **портрет великого князя киевского Святослава и его семьи**. Изображения отличаются плоскостностью, условностью и по стилю близки портретам семьи Ярослава Мудрого в Киевской Софии.

На рубеже XIII - XIV вв. книгописание оформилось в самостоятельную ремесленную отрасль. Кроме религиозной литературы и

летописей появились судебники, научные книги, азбуковники и др. К концу XV в. в каждом центре книгописания сложились своеобразные, оригинальные приемы художественного оформления. Новгородцы выработали собственный стиль причудливых украшений инициалов рукописей, сочетающих изображения человеческих фигур и фантастических животных. Московская школа книжников сложилась в XIV в. При московских монастырях и церквях возникали свои книжные мастерские и рукописные собрания (Успенский собор, Симонов и Чудов монастыри). С первой половины XVI в. на Москве славилась книжная мастерская на митрополичьем дворе. Московская школа миниатюристов известна по **Сийскому евангелию** (1339), сделанному по заказу Ивана Калиты. Фигуры апостолов грубы и коренасты, но лица их выразительны и характерны. Есть миниатюры на исторические сюжеты (восстание крестьян против татаро-монгольского ига).

Наиболее замечательная рукопись московской школы (некоторые исследователи связывают её с именем Рублёва) - **евангелие Хитрово** (кон. 14- нач. 15 в, принадлежавшее царю Федору Алексеевичу, в 1677 году пожаловано им боярину Богдану Хитрово). Оно украшено миниатюрами с изображениями евангелистов и их символов. Среди них выделяется ангел - символ евангелиста Матфея, облачённый в розовато-лиловые и нежно-голубые одежды. Он изображен в быстром движении, на золотом фоне, фигура мастерски вписана в круглое обрамление. Голова, руки, складки одежд отличаются необыкновенным изяществом. В этой композиции достигнуто гармоничное соотношение частей, целостность, благодаря чему возникает впечатление внутреннего единства, завершенности.

Кроме богослужебных книг миниатюрами украшались также и летописи. Известными «лицевыми» летописями являются **Радзивилловская летопись** (кон. 15 в.) и **Лицевой летописный свод времён Ивана Грозного**. В Лицевом своде 16 тысяч иллюстраций, характеризующих быт, нравы и круг представлений русского человека XVI столетия. Здесь впервые в русской книге иллюстрациям отводится больше места, чем тексту. Иллюстрации повествуют о разных событиях в истории Руси - военных походах, битвах, казнях мятежников, литье колоколов, венчании на царство московских государей.

В середине 16 в. появилась печатная книга. В московской типографии Ивана Федорова в 1564 г. была отпечатана книга «**Апостол**», в которой отразились новые художественные черты, характерные для этой эпохи. Примечательна заставка с изображением **евангелиста Луки**, помещённым в арку, напоминающую формы ренессансной архитектуры. Печатная книга во многом определила обращение древнерусского искусства в 17 в. к реалистическому искусству Запада. Именно в искусстве книжной миниатюры была сделана попытка преодолеть многовековые традиции канонической живописи. Ещё с середины XV столетия искусство

русской миниатюры начинает испытывать влияние западных художников, в него постепенно проникают светские, в первую очередь бытовые и исторические сюжеты. Появилась прямая перспектива, объём в изображении фигур, аллегорический фон сменился реалистическими бытовыми деталями.

Пример - книга «**Титулярник**», это генеалогия русских царей и иностранных государей, украшенная их портретами, рисунками гербов. Портреты периода до 16 в. условны и почти иконописны, но современные периоду создания книги цари изображены реалистично. В 18 в. русская книжная миниатюра европеизировалась, черты древнерусского искусства сохранила только старообрядческая книга.

2) **Буквицы, или инициалы** - начальные буквы главы или абзаца. Их чаще писали кинноварью, отсюда и название "красная строка". Буквица призвана была заинтересовать читателя, привлечь его внимание. Выписывалась намного крупнее основного текста, сплошь была увита орнаментом, изображалась в виде сказочного зверя, птицы, скomorоха или воина.

3) **Орнаментальные заставки** - помещались в начале текста, на полях, могли быть сюжетно не связаны с текстом. С начала XI века господствовал византийский (или старовизантийский) орнамент, заимствованный из Византии. Его характерной особенностью является рамка, состоящая из простейших геометрических форм - прямоугольников, кругов, квадратов, треугольников, арок и пр. На заставках и инициалах - изображения птиц, животных, человеческих фигур. Фон таких заставок обычно делался золотым, преобладающими цветами являлись алый, синий и зелёный. По внешнему виду византийский орнамент часто напоминает перегородчатую эмаль. По времени византийский орнамент совпадает с господством уставного письма, его примерами могут служить заставки и инициалы Остромирова евангелия, Изборника Святослава, а также более поздних рукописей, например Мстиславова евангелия (1115-1117 годы).

В XIII-XIV веках в русской книге получает распространение тератологический стиль (от греч. *teras* - чудовище), для которого характерны изображения фантастических животных (змей, драконов, грифонов и т.п.). По цветовой гамме тератологический стиль более скромный, чем византийский. Золото здесь не применяется, преобладающие цвета - сочетание синего с зелёным. Примером тератологического стиля могут служить инициалы Евангелия Симеона Гордого (середина XIV века).

Конец XIV - начало XVI века - время господства в русской книге неовизантийского (стилизованное изображение растений на золотом фоне в прямоугольных рамках; парадный, роскошный) и балканского

(жгутового, плетёного) стилей.

На рубеже XV-XVI веков в русских рукописях формируется старопечатный стиль орнамента. В конце XV - начале XVI века в области книжного оформления работал Дионисий и его сыновья Владимир и Феодосий по прозвищу Изограф. С именем последнего связаны первые опыты гравюры на металле и происхождение старопечатного стиля орнамента, отличительной особенностью которого является ярко выраженная рамка, в которую заключены изображения трав и цветов (чёрных на белом фоне или белых на чёрном фоне). Наивысшего расцвета этот стиль достигает уже в печатной книге Ивана Федорова, откуда он и получил свое название.

4) **Почерк.** Древнейшие русские рукописные книги писаны уставом, самой ранней формой кириллического письма (XI–XIII в.). Каждая буква выписывалась отдельно и очень тщательно, буквы были квадратной формы и одного размера (прописные буквы не использовались), деления текста на слова не было. Сокращения почти не применялись. Устав передавал красоту и торжественность церковного богослужения. Во второй половине XIV в. появился полуустав - более мелкий и округлый, им писали быстро и размашисто, с наклоном. Буквы проще в написании. Появилось больше сокращений в тексте, в «сокращенных» словах пропускались гласные буквы: вместо «человек» писали «члк», вместо «государь» – «гдр». Применяли знаки ударения – «силы». Эти особенности полуустава были подчинены целям удобства письма, его ускорения в связи с возросшей потребностью в книгах, развитием литературы и искусства.

Почти одновременно с полууставом получает распространение скоропись - тип письма, отличающийся многочисленными сокращениями и безотрывочным написанием соседних букв. Возникновение скорописи, позволившей существенно ускорить процесс письма, связано с развитием дипломатической, административной и хозяйственной переписки. Однако вплоть до XVIII века книги, особенно церковные, чаще писали полууставом.

На рубеже XIV-XV веков в русских рукописях получает распространение вязь - особое декоративное письмо, связывающее буквы в непрерывный орнамент. Вязью не писали весь текст книги; она служила исключительно целям украшения рукописей, ею воспроизводились названия книги или ее отдельных частей. Русская вязь самобытна и национальна, европейская книга ее не знает.

5) **Переплёт** - завершал оформление книги. Переплёт состоял из двух досок, обтянутых кожей, с тиснением, иногда с позолотой. Доски могли обтягивать дорогими тканями - парчой, бархатом, атласом, к переплётam крепились застёжки. Для сохранности переплета и для

украшения поверх кожи или ткани прикреплялись металлические узорные бляхи – «жуки» или жуковины, наугольники, средники. Заказные и вкладные книги чаще всего имели богатые оклады – декоративные металлические покрытия. Такие книги были окованы серебром или золотом и выложены драгоценными камнями, украшены эмалью. Особой роскошью и художественным совершенством отличается **оклад Мстиславова Евангелия** XII в. Верхняя доска переплета богато украшена драгоценными камнями, жемчугом, финифтяными изображениями и тонкой филигранью. Уникален **оклад Евангелия Симеона Гордого** (сер. XIV в.). На поверхности оклада закреплены девять серебряных пластинок с гравированными изображениями Распятия и предстоящих, херувимов и евангелистов. **Евангелие Кошки** (кон. XIV в., написано по заказу известного дипломата Федора Андреевича Кошки) изготовлено из серебра и украшено позолотой, литъём, сканью, эмалью, зернью, гравировкой. Книги, применяемые в повседневной жизни, снабжались обиходными переплётными (с простейшими металлическими украшениями по коже).

Все элементы художественного оформления книги: миниатюра, заставка, инициал, почерк, переплёт – должны были помочь читателю правильно разобраться в написанном, обратить внимание на какую-то мысль. Украшения, письмо и текст представляли собой единое целое и были всегда гармонично связаны.

Тема 7. Прикладное искусство Древней Руси

Русское прикладное искусство имеет несколько источников: славянское язычество, обладавшее яркими чертами самобытности, и высокоразвитая культура Византии. На территорию славянских племён произведения ремесленников Византии начинают проникать уже с 5 в. В основном они приходили в Восточную Европу как награды воинам славянских дружин, служивших византийским императорам. Это и ожерелья с крестом и подвесками для простых воинов, и блюда, засыпанные золотом для предводителей дружины. Другим путём проникновения византийских изделий на славянскую территорию была миссионерская деятельность. Основным центром, из которого церковная утварь попадала в Восточную Европу был средневековый Херсонес (Корсунь). Помимо Византии немаловажное значение имело знакомство с искусством Скандинавии, балтийских и финно-угорских племён.

9-11 вв. Киевская Русь

Крупнейшим центром ювелирного искусства древней Руси был Киев. Прикладное искусство Киевской Руси отличалось высоким мастерством. Получив распространение в быту, оно также проявляло себя и в культовых предметах (оклады, резные иконы, кресты-складни, церковная утварь). Среди ремёсел высоко были развиты художественное литьё (арки

княжеского замка Вщиж близ Брянска, 12 в.), техника черни, филиграни и зерни (в ювелирном производстве), поливной керамики. В великокняжеских мастерских создавались самые виртуозные по технике исполнения и самые художественно совершенные памятники. В киевских памятниках 9 – 10 вв., несмотря на некоторую их варварскую грубоватость, видно незаурядное мастерство. После принятия христианства местный княжеский двор воспринял многие черты пышного придворного ритуала византийских императоров. В связи с этим в Киеве возникают мастерские, работавшие в сложнейшей из всех ювелирных техник средневековья - **перегородчатой эмали**. Русские мастера не только быстро овладели этой техникой, но и внесли новые оттенки как в ее технологию, так и в образный строй произведений. Для русских эмалей характерны большая декоративность, крупность и яркость деталей; христианские сюжеты и символы сочетаются с изображениями фантастических существ и причудливых растений. Киевские эмалиеры славились далеко за пределами Руси, их работы пользовались наряду с византийскими эмалями очень большим успехом, представляя собой замечательные памятники тонкого мастерства и художественного вкуса. В качестве примера можно привести оклад Мстиславова евангелия (начало 12 в.) - чудо прикладного искусства. Покрытый сканым узором, он украшен «Деисусом» и погрудными изображениями святых, выполненными в технике перегородчатой эмали. Замечательны здесь краски - темно-синие, лиловые, изумрудные, кирпично-красные, небесно-голубые - нежные, но интенсивные. В эмалях наряду со священными изображениями встречается сирий - птица с женской головой, фантастическая жар-птица.

Искусство Киева знало и **скульптуру**. Об этом свидетельствуют гробница Ярослава в Софийском соборе в Киеве (11 в.), являющаяся, по-видимому, произведением нерусских мастеров и восходящая к раннехристианским образцам пластики, рельефы Киево-Печерской лавры (11 в.), возможно, происходившие из светских построек.

Особый раздел древнерусского искусства составляет **мелкая пластика** - миниатюрная резьба по дереву, камню, кости, медное и серебряное литьё. Сюда относятся маленькие нагрудные кресты и иконы, ковчеги-мощевики, амулеты. Сделанные, как правило, по индивидуальным заказам, они нередко имели изображения небесных патронов заказчиков.

12-13 вв. Владимиро-Суздальское княжество

Суздальские мастера прикладного искусства создали в 20-30-х гг. 13 в. уникальный памятник - великолепные двери суздальского собора. Обитые снаружи медными листами, они несут на себе 56 клейм с различными изображениями, выполненными оригинальным способом огневого золочения (медные листы, прикреплённые к дверям, сначала покрывали черным лаком, потом острым инструментом прочерчивали

рисунок, который травили кислотой. Затем листы покрывали ртутью и золотом и нагревали. В результате золото соединялось с медью листа. Техника огневого золочения получила широкое распространение на Руси). Южные двери посвящены деяниям ангелов. Западные украшены сценами из Нового завета. Суздальские врата богато орнаментированы, здесь встречаются изображения фантастических животных. Орнаментация, легкая и изящная, близка к произведениям ювелирного искусства, которое получило богатое развитие во Владимиро-Суздальском княжестве.

Археологи нашли немало украшений, говорящих об изысканном вкусе местных эмальеров, позолотчиков, резчиков (браслеты с позолотой из Владимирского клада 12-13 вв., где орнаментальные мотивы заключены в рамки, воспроизводящие архитектурные формы). Тончайшим мастерством отличается шлем Ярослава Всеволодовича, найденный на поле битвы 1216 г. Его украшения - фигуры архангела Михаила и святого Феодора, растительные узоры и изображения грифонов - выполнены рельефной чеканкой.

Новгород, 13-15 вв.

Сохранился «Людогощенский крест» (1359 г.), свидетельствующий о мастерстве **резчиков по дереву**. Высокого совершенства достигли новгородские мастерицы в области **художественного шитья**, самые ранние памятники которого датируются 12 в. Произведения 15 в. отличаются тонкостью цветовых соотношений: «Пучежская плащаница» (1441, Оружейная палата), «Хутынская плащаница» (Музей в Новгороде) и др.

Москва, 14-15 вв.

В 14 и 15 вв. в Москве процветали художественное шитьё, резьба по дереву и кости, литьё, чеканка и другие ремёсла. Замечательны произведения **вышивальщиц**, отличающиеся изысканным вкусом (пелена 1389 г.- насыщенные, яркие краски). Особенностью шитья является постепенное усложнение композиций, имитирующих иконы, включающих и дополнительные сюжеты (пелена с «Евхаристией» и сценами из жизни Иоакима и Анны, 1409-1425; пелена с изображением Троицы с праздниками, первой половины 15 в.). Особенности шитья этой эпохи хорошо видны на примере портретного изображения Сергия Радонежского (15 в.). Иконность образа сочетается здесь с ярко переданными индивидуальными чертами.

Склонность к сложности, торжественности, пышности характерна для московского прикладного искусства того времени. Примером может служить оклад евангелия боярина Фёдора Кошки (рубеж 14 и 15 вв.): литые изображения на синем эмалевом фоне придают окладу роскошь, которая незнакома искусству более раннего времени. Яшмовый потир работы московского мастера Ивана Фомина (1449) сложен и изящен: чаша из яшмы оправлена в ажурную скань; тонкая ножка имеет утолщение, а

ниже -узорчатый пояс, от которого идут ребрышки, соответствующие фигурному вырезу днища. Все это делает форму сосуда легкой, но лишает его устойчивости.

17 в.

В 17 столетии бурно развивались почти все виды русских ремесел и ювелирное дело. Резчики по дереву и металлу создавали поражающие богатством выдумки и тонкостью мастерства иконостасы, сени, иконки, кресты; их труд широко использовался в отделке интерьеров. Чеканщики изготавливали замечательную металлическую посуду и оклады для икон. Вышивальщицы соревновались с мастерами Италии, Франции, Турции, Ирана. Расцвет переживало эмальерное дело.

В художественной культуре 17 столетия сложились благоприятные условия для развития орнамента. Большим успехом пользовались в то время на Руси богато орнаментированные красочные произведения прикладного искусства восточных стран, особенно турецкие и иранские ткани, ковры, оружие. Издавна существовавший интерес к восточным художественным изделиям вновь усилился благодаря росту декоративных тенденций, созвучных творчеству народов Востока. Народное русское творчество так же служило источником, откуда черпали мотивы мастера.

Стены храмов, трапезных монастырей и гражданских сооружений покрывал затейливый узор из кирпичей, белого камня, разноцветных изразцов. Интерьер того времени так же отличался необыкновенной пышностью и декоративным великолепием (Теремной дворец Московского Кремля), но богатым и пышным декоративным убранством отличались лишь терема знати и царя. Золотые и серебряные оклады, украшенные драгоценными камнями, закрывали изображения святых, оставляя открытыми только лики. Такие оклады с богато разработанными архитектурными и пейзажными фонами фактически представляют собой самостоятельные металлические иконы. Растительный орнамент покрывал позолоченный иконостас; на фоне его золотого узора иконы часто терялись. Драгоценные камни, жемчуг, золото применялись и при изготовлении посуды и парадных одежд. Парчовые ризы священников и митры епископов и патриархов были чудом ювелирного искусства. Церковная утварь и предметы обихода часто сплошь покрывались узорами (золотой ковш царя Михаила Федоровича, 1618, Оружейная палата), украли драгоценными камнями, жемчугом, чернью. Орнамент стал только средством украшения, не подчёркивая основные формы предмета. Мастер, покрывая предмет эмалью, драгоценными камнями, изображениями, не обращает внимания на его конструкцию; поверхность его представляется лишь полем, где мастер может проявить своё искусство.

Шедевр мастеров-резчиков - костяная икона «Борис и Глеб» 1569 года из Кирилло-Белозерского монастыря. Хрупкие фигуры святых преувеличенно удлиненных пропорций отличаются редким своеобразием

ликов и декоративной выразительностью деталей. В орнамент здесь превращено всё: и рисунок складок, и черты лиц, и разделка волос, не говоря уже об узорных одеждах и сапожках. Поля и фон иконы закрыты басменными пластинами с растительным орнаментом. Басма - ручное тиснение по металлу - с древнейших времён была широко распространена в русском ювелирном деле и использовалась для украшения разнообразных культовых предметов.

В XVIII веке русское ювелирное искусство развивалось в русле основных общеевропейских стилистических направлений, сохраняя при этом черты своеобразия.

Тема 8. Древнерусская литература

Понятие «Древнерусская литература» включает в себя произведения, созданные или записанные с 11 по 17 в.

На Руси письменность возникает после 988 г. (крещение Руси). В это время в Киеве появляются первые **летописи** (описания событий по годам, «в лето...»). Летопись - это уникальный исторический памятник и один из первых жанров русской литературы. Предшественники русской летописи - Византийские записи по периодам царствования государя, заказывавшиеся и исполнявшиеся с целью его прославления. Форму русской летописи и погодное записывание событий закрепил инок Киево-Печерского монастыря Никон в 11 в. В русской летописи, кроме описания происходящих событий, могли содержаться жития святых, поучения, официальные документы. Каждая новая летопись составлялась обычно как свод предшествующих ей летописей с добавлением новых сведений, очевидцем которых был летописец. В летописи очень большую роль играет субъективный фактор, отношение автора к событиям.

Памятники: **«Начальный свод русской летописи»** - 11 в. (не сохранился, на его основе написана дошедшая до нас «Повесть временных лет»), **«Общерусский свод»** - 15 в. Летописание существовало до 16 в. По заказу И. Грозного в 16 в. создаётся самый крупный летописный памятник - **«Лицевой свод»** в 10-ти томах. Русские летописи имеют огромное историческое и культурное значение (нашли отражение в исторических трудах Карамзина, Соловьёва, Ключевского).

«Повесть временных лет» («Пвл») - древнейший дошедший до нас летописный свод (начало 12 в.). Составлен иноком Киево-Печерского монастыря Нестором на основе сводов 11 в. Кроме погодных летописей здесь есть: тексты документов, пересказы фольклорных преданий, рассказы из переводных источников (греческих и др.), богословские трактаты. «Пвл» открывает почти все позднейшие летописные своды, нам известна по Лаврентьевскому списку. «Пвл» даёт представление о богатстве и высокой развитости литературного языка Древней Руси,

содержит много метафор, сравнений, элементов церковно-славянского языка.

«Моление Даниила Заточника» – очень небольшое по объёму произведение, созданное на рубеже 12-13 вв. Даниил Заточник - имя предполагаемого автора (княжеского дружинника, не оценённого по достоинству, изгнанного и стремящегося вернуться ко двору, или холопа, который по уму и образованности превосходит знать). По содержанию это мольба простого человека, испытывающего нужду и гонения, обращённая к могущественному князю. «Моление» охватывает различные стороны жизни - политику, экономику, нравственность, быт. Автор одарён большим умом, широко образован. Произведение насыщено притчами, афоризмами, пословицами, поговорками, цитатами. Это первое произведение древнерусской литературы, где личное начало получило такое рельефное выражение.

«Поучение» Владимира Мономаха: автор - великий князь, твёрдо вершивший государственную политику в интересах своей страны, и писатель, обладавший большим литературным талантом; пытался устранить княжеские междоусобицы и наладить мир с половцами. «Поучение»- это подробная автобиография, размышления о жизни и наставление потомкам. Воспринимается не как догматическое поучение, а как призыв к честной и деятельной жизни.

«Слово о полку Игореве» - политическая и патриотическая поэма, главная тема - чувство любви к Родине и гордость за её прошлое. Рассказывает о походе князя Новгород-Северского Игоря Святославича в 1185 г. на половцев. Из тщеславия князь захотел добиться победы без помощи других князей и потерпел поражение. Осуждая междоусобные распри, неизвестный создатель поэмы призывал русских князей к единению. Автор использовал многие средства художественной выразительности, которыми в то время располагал русский язык. Рукопись была обнаружена в конце 18 в. в ярославском монастыре коллекционером Мусиным-Пушкиным, сгорела в 1812 г.; «Слово» сохранилось в списках.

Житийная литература

Жития - это сочинения о жизни, благочестивых подвигах и страданиях людей, которые были канонизированы православной церковью.

«Житие А. Невского» сочетает признаки жития святого и военной повести. К этому сочинению впоследствии обращались историки (духовные, военные, светские), в 1938 г. С. Эйзенштейн снял художественный фильм «А. Невский» с музыкой Прокофьева, писатель Ян написал роман «Юность полководца».

«Житие Стефана Пермского» - о жизни епископа и просветителя

пермского Стефана, показаны его интеллект, образованность. Представляет собой прославление Стефана и всей православной церкви. Торжественный, многословный стиль.

«Житие Сергия Радонежского» - около 1418 г., продуманная композиция, есть вступление и заключение, стиль изложения проще и лиричнее. Это выдающийся памятник духовной литературы.

Памятники «Куликовского цикла»

«Задонщина» - воинская повесть, считается, что её автор - Сафоний Рязанский (конец 14 в.). Отличается наивысшими художественными достоинствами. Главная идея - единение Руси перед лицом опасности. По замыслу и идее соотносится со «Словом о полку Игореве».

«Сказание о Мамаевом побоище» - начало 15 в. Полное и детальное повествование о Куликовской битве, включает свидетельства очевидцев.

Оба памятника оказали огромное влияние на развитие истории, литературы.

Литература 15 в.

«Хождение за три моря» Афанасия Никитина. Рассказ тверского купца о своём путешествии в Индию. Афанасий Никитин первым из европейских путешественников дал правдивое описание Индии. Это один из примеров светской литературы.

Появляются оригинальные произведения русских авторов на распространённые европейские сюжеты («Повесть о Дракуле»).

Литература 16 в.

Развивается идеологическая литература и публицистика (переписка И. Грозного с Андреем Курбским).

Литература 17 в.

- отражает события этого времени (польская интервенция, церковный раскол, ополчение Минина и Пожарского). Существовали следующие жанры:

- 1) политические и исторические произведения;
- 2) автобиографии и биографии – «Житие протопопа Аввакума». В русской литературе положила начало жанру автобиографии. Будучи священником-старообрядцем, Аввакум попал в опалу при патриархе Никоне, «Житие» написано в тюрьме в Сибири; отличительные черты - внимание к бытовым деталям, грубый язык, нарочитая простота стиля.
- 3) сатира, пародии - «Повесть о Шемякином суде»;
- 4) «звериные повести» - «Повесть о Ерше Ершовиче».
- 5) стихосложение - «Повесть о Горе-Злосчасти»
- 6) светские повести - близки европейским сюжетам: «Повесть о Фроле Скобееве», «Повесть о Карпе Сутулове».

Темы семинаров

1) Иконография:

Спас: Спас Великий Архирей, Спас Недреманное Око, Царь Царей, Спас Эммануил, Спас оплечный, Не рыдай Мене, Мати.

Богоматерь: Похвала (Акафист) Богоматери, Богоматерь Гора Нерукосечная, Богоматерь Живоносный источник, Богоматерь Неопалимая купина, О тебе радуется, Покров Богоматери, Собор Богоматери, Утоли моя печали, Богоматерь с избранными святыми, Богоматерь Троеручица, Богоматерь Взыграние Младенца, Богоматерь Семистрельная (Умягчение злых сердец).

Святые: Св. Георгий, Дм. Солунский, Борис и Глеб, Св. Николай, С. Радонежский

Архангелы: Архангел Гавриил, Архангел Михаил, Собор Архангелов.

2) Иконопись и фреска 11-13 вв.

Владимирская икона Богоматери (Константинополь); Фрески и мозаики киевских соборов; фрески Новгорода (храма Спаса на Нередице; церкви Благовещения в Аркажах); фрески Владимиро-Суздальской школы (Дмитриевского собора во Владимире 12 в.); Владимиро-Суздальские иконы 12-13 вв.

3) Иконопись и фреска 14-15 вв.

- Фрески новгородских храмов 14 в. (Спаса Преображения на Ильине улице (Ф. Грек), ц. Успения Богоматери на Волотовом поле, ц. Фёдора Стратилата на Ручью, ц. Спаса Преображения на Ковалёве).

- Иконостасы А. Рублёва (Успенский собор во Владимире, Троицкий собор Троице-Сергиевой лавры); Фрески А. Рублёва (Успенский собор во Владимире).

- Росписи соборов Московского кремля (Благовещенского, Архангельского, Успенского, ц. Ризположения).

4) 16-17 вв.

Русский костюм 9-17 вв., Парсуна, фрески соборов Ростова и Ярославля 17 в.; Годуновская иконописная школа; Симон Ушаков.

Темы письменных работ (индивидуальных проектов)

«Монументальная живопись Новгорода 11-13 в. (на примере росписей храма Спаса на Нередице)»

Содержание

Введение

I. Новгородская живопись 11-13 в.

1.1 Политическая обстановка и общие черты новгородской живописи 11-13 вв.

1.2 Фреска и её место в средневековой живописи Новгорода.

II. Фрески новгородских соборов 12 в.

2.1 История росписей храма Спаса на Нередице, их особенности, композиция и художественный язык.

2.2 Сравнительный анализ росписей храма Спаса на Нередице и храма Благовещения в Аркажах.

Заключение

Список использованных источников

Приложение

«Новгородская иконописная школа»

Содержание

Введение

I. Предпосылки возникновения и расцвета новгородской школы живописи.

1.1 Политическая обстановка и развитие искусств в Новгороде 11-15 вв.

1.2 Русская икона - происхождение, символика, материалы, техника.

II. Два периода развития новгородской иконописной школы.

2.1 Особенности древнейших новгородских икон 11-13 вв.

2.2 Расцвет новгородской иконописной школы в 14-15 вв.

Заключение

Список использованных источников

Приложение

«Образ св. Георгия в новгородской иконописи 11-15 вв.»

Содержание

Введение

I. Предпосылки возникновения и расцвета новгородской школы живописи.

1.1 Русская икона - происхождение, символика, материалы, техника.

1.2 Развитие новгородской иконописной школы в 11-15 вв.

II. Образ св. Георгия – излюбленная тема новгородской иконописи 11-15 вв..

2.1 Сюжеты из жизнеописания святого Георгия, используемые русскими иконописцами.

2.2 Сравнительный анализ икон «Св. Георгий» нач. 12 в. и «Св. Георгий» нач. 15 в.

Заключение

Список использованных источников

Приложение

«Псковская живопись 12-15 вв.»

Содержание

Введение

I. Предпосылки возникновения и расцвета псковской школы живописи.

1.1 Русская икона, фреска - происхождение, символика, материалы, техника.

1.2 Особенности псковской живописи 12-15 вв.

II. Памятники псковской школы живописи 12-15 вв.

2.1 Монуменальная живопись Пскова. Росписи псковских монастырей.

2.2 Псковская иконописная школа.

Заключение

Список использованных источников

Приложение

«Монуменальная живопись 17 в.»

Содержание

Введение

I. 17 в.- переломный этап в русском искусстве.

1.1 Политическая обстановка и развитие искусств в русском государстве 17 вв.

Новаторские тенденции в живописи.

1.2 Русская фреска- происхождение, материалы, техника.

II. Памятники монументальной живописи 17 вв.

2.1 Росписи церквей в Москве и Ярославле.

2.2 Фрески Ростова и Сольвычегодска.

Заключение

Список использованных источников

Приложение

«Иконопись 17 в.»

Содержание

Введение

I. 17 в.- переломная эпоха в древнерусском искусстве.

1.1 Политическая обстановка и развитие искусств в русском государстве 17 вв.

Новаторские тенденции в живописи.

1.2 Русская икона- происхождение, символика, материалы, техника.

II. Памятники иконописи 17 вв.

2.1 Иконы строгановской и годуновской школы.

2.2 Иконописные работы Симона Ушакова.

Заключение

Список использованных источников

Приложение

«Спас Нерукотворный» в творчестве Симона Ушакова»

Содержание

Введение

I. 17 в.- переломная эпоха в древнерусском искусстве.

1.1 Русская икона- происхождение, символика, материалы, техника. «Спас Нерукотворный»: развитие образа в древнерусском искусстве.

1.2 Политическая обстановка и развитие искусств в русском государстве 17 вв.

II. Основные направления творчества Симона Ушакова.

2.1 Симон Ушаков и значение его творчества для русского искусства.

2.2 «Спас Нерукотворный» в творчестве С. Ушакова.

Заключение

Список использованных источников

Приложение

«Особенности древнерусской живописи (на примере работ А. Рублёва в Успенском соборе во Владимире)»

Содержание

Введение

I. Рубеж 14-15 вв.- расцвет русской средневековой живописи.

1.1 Политическая обстановка и развитие искусств в русском государстве в 14-15 вв.

1.2 Древнерусская живопись и её особенности: символика, образы, материалы, техника.

II. Монументальная и станковая живопись Успенского собора во Владимире.

2.1 Фрески Успенского собора; композиция «Страшный суд».

2.2 Иконостас Успенского собора.

Заключение

Список использованных источников

Приложение

«Троица» А. Рублёва и её место в мировом искусстве»

Содержание

Введение

I. Расцвет русской средневековой живописи в 14-15 вв.

1.1 Политическая обстановка и развитие искусств в русском государстве в 14-15 вв.

1.2 Роль А. Рублёва в развитии русской иконописи.

II. Икона «Троица» А. Рублёва.

2.1 «Троица» Рублёва - символика, образный строй, краски, значение в мировом художественном наследии.

2.2 Сравнительный анализ «Троицы» А. Рублёва и «Троицы (Гостеприимства Авраама)» неизвестного автора конца 14 века.

Заключение

Список использованных источников

Приложение

«Фрески Дионисия в Ферапонтовом монастыре»

Содержание

Введение

I. 15 в.- «золотой век» русской средневековой живописи.

1.1 Политическая обстановка и развитие искусств в русском государстве 15 вв.

1.2 Дионисий - мастер иконописи и фрески.

II. Фрески Ферапонтова монастыря.

2.1 Ферапонтовские фрески - образный строй, художественный язык.

2.2 Росписи Ферапонтова монастыря и росписи Спасо- Преображенского собора на Ильине улице в Новгороде. Сравнительный анализ.

Заключение

Список использованных источников

Приложение

«Прикладное искусство Древней Руси»

Содержание

Введение

I. Традиции древнерусского прикладного искусства.

1.1. Источники возникновения русского прикладного искусства.

1.2 Основные техники древнерусского прикладного искусства.

II. Памятники древнерусского прикладного искусства.

2.1. Произведения прикладного искусства Киевской Руси, Владимиро-Суздальского и Новгородского княжеств 12-15 вв.

2.2. Произведения прикладного искусства московских мастеров 14-17 вв.

Заключение

Список использованных источников

Приложение

«Искусство художественного оформления книги в Древней Руси»

Содержание

Введение

I. Традиции оформления книги в Древней Руси.

1.1. Источники возникновения искусства оформления книги на Руси.

1.2 Основные элементы (миниатюра, инициал, орнамент, переплёт) и техники искусства оформления русской книги.

II. Древнерусские рукописные и печатные книги.

2.1. Остромирово евангелие, Лицевой летописный свод и «Титулярник» – самые значительные памятники древнерусской книжной миниатюры.

2.2. Оклады древнерусских книг.

Заключение

Список использованных источников

Приложение

Вопросы к зачету

- 1) Русская икона и её место в древнерусском искусстве. Основные сюжеты и образы.
- 2) Русская икона и её место в древнерусском искусстве. Образы Богоматери.
- 3) Русская икона и её место в древнерусском искусстве. Образы Христа.
- 4) Русская икона и её место в древнерусском искусстве. Иконостас-построение и символика.
- 5) Великие русские иконописцы: Феофан Грек.
- 6) Великие русские иконописцы: Андрей Рублёв.
- 7) Великие русские иконописцы: Дионисий.
- 8) Иконопись 11-13 вв.: новгородская, владимиро-суздальская и ярославская школы.
- 9) Московская иконописная школа 14-15 вв.
- 10) Новгородская, псковская и тверская иконописные школы в 14-15 вв.
- 11) Искусство 17 в: историческая ситуация, основные черты, ведущие иконописные школы.
- 12) Симон Ушаков и его вклад в развитие русской иконописи.
- 13) «Троица» Андрея Рублёва и её место в истории древнерусского искусства.
- 14) Искусство художественного оформления книги в Древней Руси.
- 15) Древнерусская литература: возникновение, жанры, памятники.
- 16) Прикладное искусство Древней Руси.
- 17) Назовите произведения художников, поэтов и писателей 19 века, посвящённые истории Древней Руси.
- 18) Назовите самые значительные работы Феофана Грека.
- 19) Назовите основные работы Андрея Рублёва.
- 20) Назовите все ряды высокого иконостаса и перечислите входящие в них иконы.
- 21) Назовите работы Дионисия.
- 22) Назовите памятники изобразительного искусства древнего Новгорода.
- 23) Назовите основные темы древнерусской иконописи.
- 24) Назовите святых, которым чаще всего посвящались работы иконописцев.
- 25) Назовите работы Симона Ушакова.
- 26) Назовите основные работы иконописцев московской школы.
- 27) Назовите основные работы иконописцев новгородской школы.
- 28) Назовите основные памятники древнерусской литературы и их авторов.

Материалы для визуального диктанта

Иконопись Новгорода, 11-13 в.

Поясное изображение Святого Георгия (конец 11- начало 12 вв.)

Устюжское Благовещение (конец 12 в.)

Спас Нерукотворный (конец 12 в.)

Успение Богоматери (13 в.)

Голова Архангела («Ангел Златые Власы», конец 12 в.)

Св. Георгий в воинских доспехах, с копьем в руке (12 в., собор

Юрьева монастыря)

Иоанн Лествичник, Георгий и Власий (13 в., Русский музей)

Богоматерь Белозёрская (первая треть 13 в.)

Владими́ро-Суздальская иконописная школа.

Дмитрий Солунский на троне (конец 12- начало 13 в)

Иконопись Ярославля, 11-13 в.

Знамение (первая половина 13 в., так называемая Ярославская

Оранта)

Спас Вседержитель (первая половина 13 в.) (ЦМИАР)

Архангел Михаил

Толгская Богоматерь, обе в Третьяковской галерее.

Иконопись Новгорода, 14-15 в.

Св. Георгий, конец 14 в., Русский музей

Св. Георгий, первая половина 15 в., Третьяковской галерея

Рождество Христово (пер. пол. 15 в.)

Страшный суд

Молящиеся новгородцы (1467 г.)

Битва суздальцев с новгородцами

«Северное письмо», 15 в.

Дионисий Глушицкий «Св. Кирилл Белозерский» (Третьяковская галерея)

Каргопольские иконы: «Положение во гроб» (Третьяковская галерея)

Феофан Грек.

Донская Богоматерь

Троица Ветхозаветная

Псковская иконописная школа 14-15 в.

Богоматерь конец 13- начало 14 в.

Огненное восхождение Ильи, 14 в.

Собор Богоматери (14 в., Третьяковская галерея)

Св. Параскева Пятница, Григорий Богослов, Иоанн Златоуст и

Василий Великий (конец 14- начало 15 в., Третьяковская галерея)

Сошествие во ад (рубеж 14-15 вв.)

Богоматерь Любятовская 15 в.

Дмитрий Солунский 15 в.

Тверская иконописная школа 14-15 вв.

Борис и Глеб из Савво-Вишерского монастыря

Спас»(обе - начала 14 в.)

Богоматерь Одигитрия – Никола первой четверти XV века

Апостол Павел

Богоматерь и Иоанн Предтеча из села Ободова (ЦМИАР)

Московская иконопись 14-15 вв.

Борис и Глеб с житием (кон. 14 в.)

Благовещение (середина 14 в., Третьяковская галерея)

Борис и Глеб на конях середины 14 в. (Третьяковская галерея)

Спас Яркое Око (из Успенского собора)

Иконостас Благовещенского собора Московского Кремля: А)

деисусный чин (Феофан Грек): Богоматерь, Иоанн Предтеча, архангелы Гавриил и Михаил, апостолы Петр и Павел, Иоанн Златоуст и Василий Великий, Спас в силах; Св. Георгий (А. Рублёв); Б) праздничный чин: (А. Рублёв) («Рождество Христово», «Сретение», «Крещение», «Преображение», «Вход в Иерусалим», «Благовещение», «Воскрешение Лазаря»).

Андрей Рублев: А) Иконостас Успенского собора во Владимире:

«Апостол Павел», «Богоматерь Владимирская»; Б) Звенигородский чин:

«Архангел Михаил», «Апостол Павел», «Спас»; В) «Троица»; Г) иконостас Троицкого собора - «Дмитрий Солунский».

Иоанн Предтеча из Николо-Песношского монастыря (ЦМИАР)

Архангел Михаил с житием (в Архангельском соборе Московского Кремля)

Дионисий: А) «Митрополит Алексей с житием» (между 1462 и 1483 гг.); Б) «Успение Богоматери» (ЦМИАР); В) «Сергий Радонежский в житии» (ЦМИАР); Г) «Богоматерь Одигитрия» (иконостас Ферапонтова монастыря); Д) «Распятие».

Иконопись 16 в.

Видение Евлогия (Третьяковская галерея)

Лествица Иоанна Лествичника (Русский музей)

Церковь воинствующая (1552, Третьяковская галерея)

Богоматерь Владимирская-Волоколамская, 1572 г.

Иоанн Предтеча Ангел пустыни (из Махрищского монастыря)

Иоанн Предтеча оглавленный (из Дмитрова) (№ 4-6 ЦМИАР)

Сошествие во ад из Карельского Сельца

Иконопись 17 в.

Строгановская школа: 1) Никифор Савин «Чудо Федора Тирона» (начало 17 в.); 2) Прокопий Чирин «Св. Никита» (1593); 3) «Симеон Столпник» (Прокопий Чирин); 4) «Иоанн Предтеча в пустыне» (20-30-е гг., Третьяковская галерея).

Симон Ушаков: 1) «Нерукотворный Спас» (1678); 2) «Троица» (1671 г.); 3) «Архангел Михаил» (1676); 4) «Богоматерь Киккская»

(Третьяковская галерея); 5) «Насаждение древа государства Российского». Карп Золотарёв «Богоматерь с младенцем на престоле».

Материалы для терминологического диктанта

АПОКРИФ (греч. — тайный, сокровенный) — произведения иудейской и раннехристианской литературы о священных лицах и событиях, не признанные церковью каноническими. Некоторые апокрифы, наряду с каноническими книгами, использовались и в изобразительном искусстве (Рождество Богородицы, Введение Богородицы во храм, Сошествие во ад).

АПОСТОЛ (греч.- посланник) — наименование двенадцати учеников и спутников Христа, призванных им для проповеди евангельского учения. Это братья Петр и Андрей (Первозванный), братья Иаков Старший и Иоанн Богослов (евангелист), Филипп, Варфоломей, Матвей мытарь (евангелист), Фома, Иаков Алфеев, Фаддей, Симон Зилот и Иуда Искариот. После предательства и самоубийства последнего на его место был по жребию избран Матфий. В некоторых совместных изображениях двенадцати апостолов (прежде всего в изображении «Евхаристии») фигурируют также Павел и апостолы- евангелисты Лука и Марк взамен трех из канонического списка.

АССИСТ (лат. — присутствующий) — в иконописи лучи и блики, исполненные золотом или серебром и составляющие рисунок одежд, волос и т. п. Символизирует присутствие Божественного света.

БЛАГОВЕЩЕНИЕ — один из двенадцатых христианских праздников. Установлен в воспоминание о возвещении архангелом Гавриилом Деве Марии тайны воплощения через нее Бога-Слова. Изображения «Благовещения» известны с V века; икона «Благовещение» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

БОГОЯВЛЕНИЕ — одно из названий двенадцатого христианского праздника, установленного в воспоминание о двух одновременно произошедших событиях: Крещении Иисуса Христа в водах Иордана и

явлении при Иордане всех трех лиц Св. Троицы — Бога-Отца, Иисуса Христа и Св. Духа в виде голубя. Изображения крещения Христа в Иордане наряду с изображениями новообращенных христиан, над которыми совершается таинство крещения, известны уже в живописи катакомб; икона «Богоявление» («Крещение») входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

БОРИС И ГЛЕБ (в крещении — Роман и Давид) — святые мученики, первые святые русской православной церкви. Русские князья, сыновья св. равноапостольного князя Владимира Святославича. Вскоре после смерти Владимира убиты по приказу сводного брата Святополка, захватившего великокняжеский престол. Канонизированы в 1071 году при Ярославе Мудром.

ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ Пресвятой Богородицы — один из двенадцатых христианских праздников, установленный в воспоминание о введении трехлетней Девы Марии в Иерусалимский храм и посвящении её Богу (во исполнение обета, данного при её рождении). Икона «Введение во храм» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

ВЕЛУМ (лат. — парус) — в иконописи ткань (обычно красного цвета), перекинутая в виде полога между двумя архитектурными сооружениями. В некоторых иконах («Рождество Богородицы», «Введение Богородицы во храм», «Благовещение», «Сретение») символизирует собой преобразовательную связь между Ветхим и Новым Заветами.

ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА Господня — один из двенадцатых христианских праздников, установленный в воспоминание о чудесном обретении голгофского креста св. Еленой в 326 году, во время экспедиции по святым местам. Обретенный крест был вознесен над толпой (воздвигнут). «Воздвижение Креста» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

ВОЗНЕСЕНИЕ ГОСПОДНЕ — один из двенадцатых христианских праздников, установленный в воспоминание о Вознесении Спасителя во плоти на небо, в присутствии его учеников и отмечаемый на сороковой день после Пасхи. Каноническая иконография «Вознесения» складывается уже в IV веке. Икона «Вознесение» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

ВОСКРЕСЕНИЕ — важнейший акт земной жизни Христа Спасителя, завершение его земного служения. Акт окончательной победы над смертью, означающий грядущее воскресение мертвых и открытие человечеству жизни вечной. Православный канон (за исключением позднейшего времени) отрицает возможность изображения непостижимой тайны Воскресения. Символической заменой подобного изображения служат «Явление ангела женам-мироносицам» и «Сошествие во ад».

ВОХРЕНИЕ — в иконописи постепенный переход от основного тёмного тона (санкиря) к более светлым. Достигается последовательным наложением слоев охры с добавлением белил (иногда только белил).

ВСЕХ СКОРБЯЩИХ РАДОСТЬ (Богоматерь Всех Скорбящих Радость) — наименование чудотворной иконы Богоматери. Помимо изображения Богоматери — самостоятельно или перед Христом — включает в себя изображения людей, обуреваемых недугами и скорбями, и ангелов, совершающих благодеяния от имени Богоматери.

ВХОД В ИЕРУСАЛИМ — один из двенадцатых христианских праздников, установленный в воспоминание о прибытии Христа в Иерусалим перед своей мученической кончиной и воскресением. Отмечается в последнее воскресенье перед Пасхой. В церковном ритуале, сложившемся в России, роль пальмовых ветвей, которыми жители Иерусалима приветствовали Христа, играет верба; отсюда — Вербное воскресенье. Икона «Вход в Иерусалим» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

ГЕОРГИЙ ПОБЕДОНОСЕЦ — христианский святой, великомученик. Описание чуда Георгия о змие встречается уже в ранневизантийской житейной литературе (по некоторым версиям это чудо было совершено св. Георгием уже после смерти). (Чудо Георгия о змие).

ГОЛУБЕЦ — в иконописи голубая краска.

ДВИЖКИ (оживки, отметки) — белильные блики, положенные поверх вохрения на личном письме; могут иметь форму мазков, пятен, линий и т. п.

ДВУНАДЕСЯТЫЕ ПРАЗДНИКИ — двенадцать основных праздников, установленных русской православной церковью в воспоминание о событиях из жизни Христа, Богородицы, а также о некоторых событиях из церковной истории. Включает в себя девять неподвижных праздников, отмечаемых в одно и то же время: Рождество Богородицы, Воздвижение Креста, Введение во храм, Рождество Христово, Богоявление (Крещение), Благовещение, Сретение, Преображение и Успение Богородицы — и три подвижных, связанных с пасхальным циклом: Вход в Иерусалим, Вознесение и Сошествие Св. Духа на апостолов. Иконы, посвящённые двенадцатым праздникам, составляют основную часть праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

ДЕИСУС, деисусный чин (греч. — моление, прошение) — икона или группа икон, имеющая в центре изображение Христа-Вседержителя (Пантократора), а справа и слева от него соответственно — Богородицы и Иоанна Крестителя, представленных в жесте молитвенного заступничества. Может включать в себя аналогичные изображения апостолов, св. отцов св. мучеников и пр. Основной догматический смысл подобных икон — посредническая молитва, заступничество за род людской перед лицом грозного Небесного Царя и Судии (отсюда Деисус как ядро композиции «Страшный Суд»). Византийская икона «Деисус» на Руси превратилась в деисусный чин высокого иконостаса.

ДОБРЫЙ ПАСТЫРЬ, Христос — символический тип изображения Христа, широко распространённый в раннехристианском искусстве; раскрывает эпитет, прилагаемый к Христу в Св. Писании. Изображался в виде пастуха с жезлом, окружённого пасущимися овцами, или же, согласно евангельской притче — с заблудшей овцой за плечами. В условиях гонений на христианство этот образ выражал идею особого покровительства избранным и предстоящее в скором времени Царство Божие. Был ориентирован на аллегорический язык позднеантичного искусства.

ЕВХАРИСТИЯ (греч. — благодарение) — одно из семи таинств православной церкви; причащение присутствующих на литургии хлебом и вином (Святыми Дарами), приготовленными и освященными во время литургии. Совершается в воспоминание о последней трапезе Христа со своими учениками (см. Тайная вечеря), во время которой он преломил хлеб и раздал вино, чудесным образом претворившиеся в плоть и кровь Сына Божия. Изображение сцены евхаристии (причащения апостолов) широко распространяется в X-XI веках и помещается обычно в абсиде православных храмов, т. е. там, где собственно происходит христианское богослужение. Включает в себя две группы апостолов (по шесть) и Христа, причащающего вином, а также изображения прислуживающих ангелов.

ЕЛЕУСА (греч. — милостивая), гликофилуса (греч. — сладколюбзаящая) — один из самых распространенных типов изображения Богоматери с младенцем: младенец сидит на руке Богоматери, прижимаясь щекой к её щеке. В литературе известен под названием Умиления. Самое раннее изображение такого типа относится к 650 г. (фреска в церкви Санта Мария Антиква). Получает широкое распространение в XI-XII вв. К этому типу относятся такие широко почитаемые в России иконы как Владимирская, Федоровская, Донская и др.

ЗНАМЕНИЕ (Богоматерь Знамение) — распространённый тип изображения

Богоматери. Представляет Богоматерь с поднятыми и раскинутыми в стороны руками (Оранту), несущую на груди изображение Христа-Эммануила (обычно в круглом медальоне). Центральная тема этого изображения — воплощение Сына Божьего в человеческом образе. Изображения Богоматери Знамение получают широкое распространение в XI-XII вв. как в византийском, так и в древнерусском искусстве. Однако само наименование «Знамение» известно только на русской почве и связано, очевидно, с текстом ветхозаветного пророчества Исайи («Господь даст вам знамение...»). Из икон этого типа особую известность приобрела на Руси икона Богоматерь Знамение Новгородская, оказавшая чудесную помощь новгородцам во времена их битвы с суздальцами в 1169 году.

ИЗВОД — в средневековой иконографии одна из разновидностей установленного канона.

ИКОНОГРАФИЯ (греч.) — в средневековом искусстве устойчивая традиция изображения различных лиц и событий, складывающаяся на основе разнообразных источников (Св. Писание, апокрифы, агиография, предания и легенды, литургические песнопения) и организующая их в соответствии с принятыми догматическими, символическими и литургическими толкованиями.

ИКОНОПИСНЫЙ ПОДЛИННИК — особое средневековое руководство по иконописанию; собрание образцов, определявших все детали канонических изображений различных лиц и событий (вплоть до технических приёмов письма). Иконописные подлинники подразделялись на толковые и лицевые (иллюстрированные).

Иконопись - создание икон. Вид живописи, религиозной по темам и сюжетам, культовой по назначению. Отличается строгим следованием канонам в технике исполнения и выборе тем, условностью изображения, символикой. Термин «иконапись» относят к станковой средневековой живописи православной традиции.

ИКОНОСТАС (греч.) - в православных храмах перегородка с установленными в определённом порядке иконами, отделяющая алтарь от основной части храма. Складывается в церковном искусстве древней Руси на рубеже XIV- XV вв. В настоящее время включает в себя пять основных рядов: местный - с иконами, особо почитаемыми в данной местности, в том числе и храмовой (вторая справа от Царских Врат); деисусный; праздничный; пророческий (в центре — Богоматерь с младенцем) и праотеческий (в центре - Новозаветная Троица). Иконостас венчает Распятие. В шестом, дополнительном ряду могут изображаться Страсти Христовы, Собор всех святых и пр.

ИОАНН КРЕСТИТЕЛЬ (Иоанн Предтеча) — Предтеча и Креститель, последний в ряду пророков — предвозвестников явления Мессии. Над теми, кто принимал эту весть, Иоанн Креститель совершал в реке Иордан особое таинство- «крещение покаяния для прощения грехов». Новозаветное толкование относит к Иоанну Крестителю пророчества «вот, я посылаю ангела моего, и он приготовит путь предо мною» и «глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте стези Ему». На этих пророчествах основаны изображения Иоанна в ангельском образе, в том числе и позднесредневековая икона «Иоанн Предтеча — ангел пустыни».

КАНОН (греч. - норма, правило) - Совокупность строго установленных правил, определяющих форму и содержание средневекового искусства; На практическом уровне канон выступает как структурная модель художественного произведения, как принцип конструирования известного множества произведений в данную эпоху. Канон иконографический — собрание правил, предписывающих основной набор сюжетов, норм, композиций, пропорций и колорита в написании икон.

КИВОРИЙ (греч.) — сень над престолом, поддерживаемая колоннами; к киворию крепились завесы, закрывавшие престол в промежутках между

службами. Появляется в IV-VI вв. В иконописи изображение кивория символизирует алтарь.

КИНОВАРЬ — сернистая ртуть, краска ярко-красного цвета, применяемая в иконописи.

КИОТ (греч. — ковчег) — деревянный украшенный шкафчик (часто створчатый) или остекленный ящик для икон.

Клейма - в иконописи небольшие композиции с самостоятельным сюжетом; являются частью общего замысла иконы. Располагаются вокруг крупного центрального изображения, обрамляя и дополняя его.

КОВЧЕГ — в иконописи углубленное среднее поле иконной доски.

КОРПУСНОЕ ПИСЬМО — в иконописи особый технический приём, когда краски накладываются плотными, непрозрачными слоями.

ЛЕВКАС (греч. — белый) — в иконописи название грунта, представляющего собой тёртый мел, размещённый на животном или рыбьем клею. Наносится несколькими слоями на специально подготовленную доску; после высыхания шлифуется.

МАНДОРЛА (итал. — миндалина) — в иконописи сияние в форме овала, в котором изображались Христос и Богоматерь.

МАФОРИЙ (греч.) — верхняя одежда; длинное женское покрывало, спускающееся с головы до пят. Мафорий Богоматери — одна из важнейших реликвий, связанных с её памятью; с 474 г. он находился во Влахернском храме Богоматери в Константинополе.

МЕРИЛО - в византийской и древнерусской иконописи один из атрибутов архангела - тонкий жезл в руке.

Мозаика- изображения и узоры, выполненные из цветных камней, стекла или керамических плиток.

НЕДРЕМАННОЕ ОКО (Спас Недреманное Око) -символический тип изображения Христа, сложившийся на основе некоторых ветхозаветных пророчеств, в которых Христос сравнивается со львом. Средневековое

естествознание приписывало льву ряд фантастических свойств (оживление львят львицей на третий день после рождения, сон с открытыми глазами и др.), в которых видели прообраз смерти и Воскресения Христа. Все эти представления находят отражение в иконе, где представлены юный Христос на ложе, склонившаяся над ним Богоматерь и ангелы с орудиями страстей. Образ недремлющего Христа-Льва имеет и более конкретное значение - постоянной заботы Бога о человеке. Описанный сюжет появляется в византийском и древнерусском искусстве на рубеже XIV - XV вв.

НЕОПАЛИМАЯ КУПИНА (Богоматерь Неопалимая купина) - наименование чудотворной иконы Богоматери. В центре иконы располагается изображение Богоматери с младенцем, которая, как правило, держит в своих руках ряд символических атрибутов, связанных с ветхозаветными пророчествами. Это изображение заключено в восьмиконечную звезду, образованную двумя четырехугольниками — зелёным и красным (естественный цвет Купины - горящего, но не сгорающего тернового куста, и цвет объявшего его пламени). Вокруг него, в свою очередь, располагаются изображения четырех ветхозаветных сюжетов: Моисей перед Купиной, Лествица Иакова, Врата Иезекииля и Древо Иесеево. Другая тема иконы - служение ангелов Богоматери и поклонение небесных сил чудесному рождению Бога от Девы - их изображения располагаются в лучах восьмиконечной звезды; в русской иконописи известна с сер. XVI в.

НЕРУШИМАЯ СТЕНА —эпитет, присваивавшийся изображениям Богоматери Оранты.

НИМБ (лат. - облако, туча) -условное обозначение сияния вокруг головы в изображениях Христа, Богоматери, святых и т. д. С IV века распространяется в христианском искусстве. Нимб бывает разной формы (круглый, треугольный, шестиугольный и т. д.) и разного цвета.

ОДИГИТРИЯ (греч. — путеводительница) — один из самых распространённых типов изображения Богоматери с младенцем; младенец сидит на руках Богоматери, правой рукой он благословляет, а левой — держит свиток, реже — книгу. Основной смысл этого образа — явление в мир Небесного Царя и Судии и поклонение царственному младенцу. По преданию, самая первая икона Одигитрии была исполнена евангелистом Лукой. Икона Богоматери Одигитрии пользовалась чрезвычайным почитанием в Византии; списки с неё получили широкое распространение и на Руси с самого начала её христианизации. К этому типу относятся такие широко почитаемые на Руси иконы, как Смоленская, Иерусалимская (Грузинская), Тихвинская, Иверская и др.

ОРАНТА (лат. — молящаяся) - один из типов изображения Богоматери, восходящий к раннехристианским изображениям душ умерших, которые молятся за оставшихся на земле живых; представляет Богоматерь без младенца, в рост, с раскинутыми в стороны руками (ладонями наружу), т. е. в традиционном жесте заступнической молитвы. Богоматерь Оранта изображается, как правило, в верхнем регистре росписей алтарной абсиды храма. Этот образ используется только в монументальной живописи и декоративно-прикладном искусстве.

ОХРА — в иконописи земляная краска; цвет от жёлтого до красно-коричневого.

ПАВОЛОКА — ткань, которая наклеивается на иконную доску перед наложением левкаса (грунта) — для лучшего сцепления левкаса с поверхностью доски.

ПАНАГИЯ (греч. — всевятая) — 1. Часть просфоры. 2. Особый эпитет, который присваивается изображениям Богоматери Знамение (иногда — Великая Панагия); раскрывает дополнительный литургический смысл, присущий изображению Спаса Эммануила в медальоне — символическому прообразу пасхального агнца.

ПАНТОКРАТОР (греч. — вседержитель) — один из основных типов изображения Христа, представляющий Его в виде Небесного Царя и Судии — Христос восседает на троне, благословляя правой рукой, а левой держит свиток или книгу с законом. Получает широкое распространение, начиная с IV-VI веков в связи с проникновением в христианское искусство элементов позднеантичной иконографии (прежде всего иконографии императора). В более позднее время, наряду с изображением в рост, становится широко известен тип поясного Пантократора — один из самых статичных иконографических типов, различающийся лишь в деталях: положение книги или свитка, жест благословляющей руки и т. п.

ПАПОРОТКИ — в иконописи изображение нижних перьев на крыльях архангела — обычно имели другой цвет или оттенок по сравнению с остальной частью крыла.

ПАСХА - главный христианский праздник, установленный в воспоминание о Воскресении Иисуса Христа на третий день после распятия.

ПОЗЕМ — в иконописи часть фона, полоса в нижней части иконы, обычно коричневого или зелёного цвета — условное обозначение земли.

ПОКРОВ БОГОРОДИЦЫ — православный праздник, установленный на Руси в XII веке в воспоминание о чудесном явлении Богородицы во Влахернском храме в 910 г. во время осады Константинополя арабами: Богородица распростёрла свое покрывало (мафорий) над собравшимися в храме и молилась об избавлении народа от бедствий. В XIV веке складывается иконография иконы, существующая в двух вариантах: московском и новгородском. Московский вариант иллюстрирует само чудесное событие: Богородица, держащая покрывало, изображается на фоне храма в верхней части иконы; рядом с ней — святые, внизу — свидетели чуда. В новгородском варианте Богородица изображается в виде Оранты, а над ней — ангелы, приподнимающие завесу.

ПОХВАЛА БОГОМАТЕРИ — икона, представляющая Богородицу на троне

в окружении пророков с символическими атрибутами их пророчеств о воплощении Христа, о чудесном рождении Бога от Девы.

ПРЕОБРАЖЕНИЕ — один из двенадцатых христианских праздников, установленный в воспоминание об одном из важнейших моментов земного служения Христа: во время молитвы на Фаворской горе от Христа стал исходить Божественный свет, поразивший апостолов и ниспровергший их ниц. Одновременно с этим раздался голос Бога-Отца: «Сей есть Сын Мой Возлюбленный, в Котором Мое благоволение», засвидетельствовавший во второй раз (после Крещения) то, что Христос есть истинно Сын Божий. Икона «Преображение» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

ПРОБЕЛА — в иконописи высветление отдельных частей изображения путём многократных прописок с постепенным увеличением количества белил, наносимых по ровному основному тону. Символизируют присутствие божественного света.

Прорись - контурный рисунок на бумаге; служил живописцу образцом для создания иконы, настенной росписи.

ПРОРОКИ — в библейской истории провозвестники воли Божией. Иконы, изображающие пророков, составляют четвёртый (пророческий) ряд иконостаса русского православного храма.

РОЖДЕСТВО БОГОРОДИЦЫ — один из двенадцатых христианских праздников, установленный в воспоминание о чудесном рождении Богоматери от престарелых родителей — «по Божественному обетованию». Икона «Рождество Богородицы» входит в состав иконостаса русского православного храма.

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО — один из двенадцатых христианских праздников, установленный в воспоминание о чудесном рождении Иисуса Христа Сына Божия от Девы Марии. Изображения, связанные с темой Рождества получили распространение уже в раннехристианском искусстве,

в катакомбах и на саркофагах. Начиная с XVI века, появляется пространная редакция иконы «Рождества», включающая в себя изображения всех событий, так или иначе с ним связанных (Благовещение, Бегство в Египет, Избиение младенцев). Икона «Рождество Христово» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

САНКИРЬ — в иконописи тёмный, оливковый или коричневый тон, поверх которого клались остальные, более светлые слои в живописи лица, рук и других открытых частей тела (личного письма).

СОБОР АРХАНГЕЛОВ — икона, представляющая архангелов Михаила и Гавриила (иногда в окружении других небесных сил), которые поддерживают перед собой круглый щиток с изображением Спаса Эммануила. Иконография «Собора архангелов» восходит к античному победному «образу на щите», который несли крылатые богини победы — Ники; в христианском искусстве на щите изображался крест, а Ники были отождествлены с ангелами. Впоследствии крест был заменен изображением воплотившегося Христа. Основной смысл композиции «Собор архангелов» — воплощение победы над смертью.

СОБОР БОГОМАТЕРИ — икона, представляющая собой символический вариант иконы «Рождество Христово»; в центре располагается Богоматерь с младенцем на троне, а вокруг неё, в соответствии с текстом рождественской стихир — ангелы, пастухи и волхвы, а также аллегорические изображения Земли и Пустыни («земля — вертеп, пустыня — ясли»). Предстоятелями от рода человеческого, прославляющего Богоматерь, выступают прославленные гимнографы и отцы церкви. Композиция «Собор Богоматери» складывается в сербском искусстве на рубеже VIII — XIV вв.; на Руси известна с XIV века.

СОШЕСТВИЕ СВ. ДУХА НА АПОСТОЛОВ (Пятидесятница, Троица) — один из двенадцатых христианских праздников, установленный в

воспоминание о сошествии Св. Духа на апостолов в Иерусалиме, во время иудейского праздника Пятидесятницы, отмечаемого на 50-й день после Пасхи. Икона «Сошествие Св. Духа» представляет сидящих полукругом апостолов, на которых нисходит Св. Дух в виде языков пламени, под ними, в пещере — мужская фигура в короне, олицетворяющая просвещаемые народы; с XVII-XVIII вв. в центре апостольского полукруга окончательно утверждается изображение Богородицы. Икона «Сошествие Св. Духа» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

СПАС В СИЛАХ — особый тип изображения Христа Пантократора в радужном сиянии небесной славы и в окружении небесного воинства (серафимов, херувимов и престолов), четырех апокалиптических животных и четырех евангелистов. Известен с начала XV в.; икона «Спас в силах» располагалась, как правило, в центре деисусного ряда иконостаса русского православного храма.

СПАС НЕРУКОТВОРНЫЙ — тип изображения Христа, представляющий Его лик на убрусе (плате) или чрепии (черепице). Согласно православному преданию, Нерукотворный образ Христа был запечатлён для эдесского царя Авгаря после того, как посланный им художник не сумел изобразить Христа: Христос умыл лицо, отер его платом (убрусом), на котором остался отпечаток, и вручил его художнику вместе с письмом для царя. Списки с него получили широкое распространение в византийской и древнерусской живописи.

СРЕТЕНИЕ — один из двенадцатых христианских праздников, установленный в воспоминание о принесении Христа во храм на сороковой день после рождения — согласно ветхозаветному обряду; в храме Он был встречен старцем Симеоном, узнавшим в Христе Мессию и пророчествовавшим о Его грядущем служении. Основной смысл этого события — встреча Ветхого и Нового Заветов, закона и благодати; вместе с

тем ритуальное принесение младенца во храм, близкое по значению к жертвоприношению, может восприниматься как прообраз грядущей искупительной жертвы. Икона «Сретение» входит в праздничный ряд иконостаса русского православного храма.

СТРАШНЫЙ СУД — по христианским представлениям заключительный момент мировой истории, предшествующий обновлению мира и окончательному воссоединению человека с Богом; вселенский суд, который будет осуществлён Иисусом Христом во время второго пришествия над живыми и мёртвыми, получающими по приговору Судьи сообразно со своими делами вечное блаженство в раю или вечные муки в аду. Иконография Страшного Суда складывается в византийском искусстве в XI-XII вв. Традиционный вариант этой композиции включает в себя большое количество различных изображений, которые можно сгруппировать по трем основным темам: 1) второе пришествие Христово, воскресение мертвых и суд над праведными и грешными (соответственно изображения рая и ада); 2) обновление мира; 3) торжество праведников в небесном Иерусалиме. Изображение Страшного Суда входит в систему росписи византийского и древнерусского храма и располагается, как правило, на западной стене.

ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ — последняя совместная трапеза Иисуса Христа и двенадцати апостолов накануне дня крестной смерти Христа; происходила в первый день иудейской Пасхи, который обычно сопровождался ритуальным закланием и вкушением пасхального агнца. На Тайной вечере в роли жертвенного агнца выступает сам Христос, совершающий символическое жертвоприношение — преломив хлеб и подав своим ученикам чашу с вином со словами «Сие есть Тело Мое... сие есть Кровь Моя за многих изливаемая во оставление грехов». Таким образом было учреждено таинство Евхаристии, представляющее собой центральный момент христианской литургии. В византийском и древнерусском

искусстве, наряду с символично-догматической композицией «Евхаристия» («Причащение апостолов»), получила распространение историческая композиция на тему Тайной вечери, непосредственно иллюстрирующая евангельский текст.

ТЕТРАМОРФ (греч. — четырехвидный) — традиционное обозначение небесных существ (ангелов), крылатое существо с четырьмя лицами: человека, льва, тельца и орла.

Триптих - створчатый алтарь из трёх частей (створок).

ТРОИЦА — Бог как соотношение трех ипостасей: Отца, Сына и Духа Святого. Догмат о Св. Троице — первый христианский догмат, сформулированный и установленный церковью вскоре после официального принятия христианства. Поскольку христианская традиция на протяжении веков настаивала на неизобразимости Бога-Отца, непосредственное изображение Троицы появляется в византийском и древнерусском искусстве сравнительно поздно, в XV-XVI вв. Предельного совершенства этот иконографический тип достигает в «Троице» Андрея Рублева. В XVI-XVII вв., наряду с рублевским изводом, широкое распространение получают изображения Троицы, непосредственно представляющие все три ипостаси (в обход запрета, который продолжает действовать): Отца в виде старца с восьмиконечным нимбом; Сына в виде отрока, восседающего на лоне Отца или взрослого мужа, восседающего на троне по правую руку от Него; и Святого Духа в виде голубя; обычно такого рода изображения располагаются в центре преемственного ряда иконостаса русского православного храма.

УСПЕНИЕ БОГОРОДИЦЫ — один из двенадцатых христианских праздников, установленный в воспоминание о кончине Богородицы и чудесном взятии её на небо. Икона «Успение Богородицы» входит в состав праздничного ряда иконостаса русского православного храма.

ФАВОР — гора в Галилее, к юго-востоку от Назарета; место, где

произошло Преображение Господне. Фаворский свет — Божественный свет Преображения.

ЦАРСКИЕ ВРАТА — двустворчатая резная дверь в центральной части иконостаса православного храма, через которую во время божественной литургии выносятся Святые Дары. На царских вратах обычно располагаются изображения Благовещения (вверху) и четырёх евангелистов; вместо евангелистов могут изображаться Василий Великий и Иоанн Златоуст.

ЭММАНУИЛ — одно из пророческих имен Бога-Сына (Иисуса Христа). Особый иконографический тип, представляющий Христа-отрока; используется, как правило, в композициях на тему воплощения: «Богоматерь Знамение», «Собор архангелов» и др., а также в сложных символических композициях, в которых присутствует тема предвечного существования Христа и поклонения жертве.

Рекомендуемая литература и Интернет-источники

а) основная литература:

1. Кошман, Л.В. История русской культуры IX - начала XXI века: Учебное пособие / Л.В. Кошман, Е.К. Сысоева и др.; Под ред. Л.В. Кошман [Электронный ресурс]. М.: НИЦ ИНФРА-М, 2014. 432 с. Режим доступа <http://znanium.com/bookread.php?book=360222>

б) дополнительная литература:

1. Ключевский, В.О. Новые исследования по истории древнерусских монастырей / В.О. Ключевский [Электронный ресурс]. М: Лань, 2013. 28 с. Режим доступа http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_cid=25&pl1_id=9822
2. Амосов, М.А. Становление государственности Древнего Новгорода и монументального зодчества: Монография / М.А. Амосов. [Электронный ресурс] М.: ИЦ РИОР: НИЦ Инфра-М, 2013. 204 с. Режим доступа <http://znanium.com/bookread.php?book=374449#none>
3. Трубецкой, Е.Н. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи / Е.Н. Трубецкой [Электронный ресурс]. М: Лань. 2013. 14 с. Режим доступа http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_cid=25&pl1_id=6508
4. Трубецкой, Е.Н. Три очерка о русской иконе: Умозрение в красках. Два мира в древнерусской иконописи. Россия в её иконе / Е.Н. Трубецкой [Электронный ресурс]. М: Лань, 2013. 37 с. Режим доступа http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_cid=25&pl1_id=6507
5. Кондаков, Н.П. Иконография Богоматери. В 2-х томах. Т1. / Н.П. Кондаков [Электронный ресурс]. М: Лань, 2013. 347 с. Режим доступа http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_cid=25&pl1_id=32066
6. Кондаков, Н.П. Русская икона. В 4-х томах. Т1. Н.П. Кондаков [Электронный ресурс]. М: Лань, 2013.- 73 с. Режим доступа http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_cid=25&pl1_id=32068
7. Трубецкой, Е.Н. Два мира в древнерусской иконописи / Е.Н. Трубецкой [Электронный ресурс]. М: Лань.2013. 16 с. Режим доступа http://e.lanbook.com/books/element.php?pl1_cid=25&pl1_id=6500

Заключение

Роль древнерусского искусства как важнейшего этапа становления русского искусства и культурной идентичности невозможно переоценить. В современном постоянно меняющемся мире оно играет роль своеобразного незыблемого нравственного ориентира для нынешних и будущих поколений. Понимание этого обуславливает необходимость тщательного и детального изучения данного важнейшего этапа русского искусства, анализа его школ, тенденций и традиций для полного понимания развития традиций в русском искусстве последующих исторических эпох и стилей. Материалы учебного пособия «Основы древнерусского искусства. Русская иконопись» смогут послужить для этого содержательной основой.

Список использованной литературы

- Алпатов М. Андрей Рублев. М., 1972.
- Алпатов М. В. Древнерусская иконопись. М., Искусство, 1978
- Алпатов М. Краски древнерусской иконописи. М., 1974.
- Алпатов М. В. Немеркнувшее наследие
- Алпатов М. В. Образ Георгия-воина в искусстве Византии и Древней Руси.
- Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства, В 2-х . М., 1976
- Алпатов М. В. Феофан Грек. М., 1979.
- Алпатов М.В., И.С.Родникова. Псковская икона XIII-XVI веков. Л., 1990
- Андрей Рублев и его эпоха. Сборник статей под ред. М.В. Алпатова. М., 1971.
- Антонова В. И. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1967.
- Антонова В. И. Станковая живопись средневековой России. — В кн.: Триста веков искусства. Искусство Европейской части СССР. М., 1976, с. 144–206.
- Антонова В.И, Н.Е.Мнева. Государственная Третьяковская галерея. Каталог древнерусской живописи. Т. 1-2. М., 1963
- Архиепископ Сергей Спасский. О почитании икон С.-П., 1995
- Архимандрит Зенон. Беседы иконописца
- Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской иконописи.- М., Просвещение, 1993.
- Барковская С. Синтез искусств в древнерусской культуре / С. Барковская // Искусство в школе.- 2004.- № 2.- С. 13-17.
- Белякова Л., Гуляева Н. Искусство книги в Древней Руси / Л. Белякова, Н. Гуляева // Искусство.- 2002.- № 2.- С.2-3.
- Бочаров Г.Н. Прикладное искусство Новгорода Великого. М., 1969
- Брюсова В.Г. Гурий Никитин. М., 1982
- Брюсова В.Г. Русская живопись 17 века. М., 1984
- Брюсова В.Г. Фрески Ярославля XVII – начала XVIII века. М., 1969
- Бычков В.В. Русская средневековая эстетика (XI-XVII века).М., 1995
- Вагнер Г.К., Владышевская Т.Ф. Искусство Древней Руси. М., 1993
- Вагнер Г.К. Канон и стиль в древнерусском искусстве. М., 1987
- Василенко В.М.. Русское прикладное искусство. Истоки и становление. М., 1977
- Вздорнов Г.И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII – начала XV веков. М., 1980.
- Вздорнов Г. И. Феофан Грек. Творческое наследие. М., 1983.
- Вздорнов Г.И. Фрески Феофана Грека в церкви Спаса Преображения в Новгороде. М., 1976.

Вздорнов Г.И. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1989.

Воронин Н. Н. Древнерусское искусство. М., 1962.

Восточно-христианский храм: Литургия и искусство. М.-СПб., 1994

Гнедич П. П. История искусств. Живопись. Скульптура. Архитектура. Эксмо, 2002.-848 с.

Голейзовский Н., Ямщиков С. Дионисий. Альбом. М., 1970.

Голейзовский Н., Ямщиков С. Феофан Грек и его школа. Альбом. М., 1970.

Грабарь И. О древнерусском искусстве. М., 1966

Гусева Э.К. А. Рублев. Из собрания Третьяковской галереи. - М., 1990.

Данилова И.Е. Фрески Ферапонтова монастыря. М., 1970.

Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: художественный металл XI-XV веков. 1996.

Демина Н. А. «Троица» Андрея Рублева. М., 1963.

Демина Н. А. Андрей Рублев и художники его круга. Сборник статей. М., 1972.

Древнерусское искусство XV — начала XVI веков. М., 1963.

Древнерусское искусство. XVII век. М., 1964.

Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилежащих к ней княжеств. XIV–XVI вв. М., 1970.

Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972.

Древнерусское искусство. Рукописная книга, сб. 1. М., 1972; сб. 2. М., 1974; сб. 3. М., 1983.

Древнерусское искусство. Монументальная живопись XI–XVII вв., М., 1980.

Древнерусское искусство конца XIII — XV веков. М., 1983.

Древнерусское искусство: художественные памятники русского Севера. М., 1989

Древнерусское искусство: художественная культура Пскова. М., 1968

Древнерусское искусство: художественная культура Новгорода. М., 1968

Жилина Л. Русский ювелирный убор / Л. Жилина // Родина.- 2002.- № 11-12.- С. 161-165.

Иванова И. А. Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева. Альбом. М. 1968.

Ильин М. А. Искусство Московской Руси эпохи Феофана Грека и Андрея Рублева. М., 1976.

История русского искусства, т. I–III. М., Изд.-во Академии наук СССР, 1953-1955.

История русского искусства. Под ред. И.Э.Грабаря. т. I-XIII., 1953-1959

Искусство. Живопись. Скульптура. Архитектура. Графика. Книга для учителя. В 3 ч. Ч. 3. Русское искусство / Сост. М. Алпатов, Н. Ростовцев. 1989.

Иллюстрированная энциклопедическая библиотека: Искусство России / Под ред. В. Буртомеева.- М.: Современник, 1997.- 400 с.

Ильина Т. В. История искусств. Отечественное искусство.

Коварская С., Костина И., Шакурова Е. Русское серебро XIV- начала XX вв. М., 1984.

Коварская С., Костина И., Шакурова Е. Русское золото XIV- начала XX вв. М., 1987.

Копировский А.М. Свобода и стилизация в церковном искусстве и церковной жизни / А.М. Копировский // Экология и жизнь.- 2007.- № 1.- С. 8-12.

Культура Древней Руси. М., 1966.

Культура и искусство Древней Руси. Л., 1967.

Лазарев В.Н. Андрей Рублев и его школа. М., 1966.

Лазарев В.Н. Византийское и древнерусское искусство. М., 1978.

Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI-XV вв. М., 1973.

Лазарев В.Н. Михайловские мозаики. М., 1966.

Лазарев В.Н. Мозаики Софии Киевской. М., 1960.

Лазарев В. Н. Московская школа иконописи (1971) .

Лазарев В. Н. Новгородская иконопись (1969).

Лазарев В. Н. Русская иконопись. От истоков до начала XVI века.

Лазарев В. Н. Русская средневековая живопись. М., 1970.

Лазарев В.Н. Феофан Грек и его школа. М., 1961.

Лелеков Л. А. Искусство Древней Руси и Восток. М., 1978.

Лесков Н. Запечатлённый ангел (рассказ).

Литература и культура Древней Руси: Словарь-справочник / Под ред. В.В. Кускова.- М.: Высшая школа, 1994.- 336 с.

Лихачев Д.С. Культура Руси времени Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.-Л., 1962.

Любимов Л.Д. Искусство древней Руси. - М., Просвещение, 1974.

Макарова Т.И. Перегородчатые эмали Древней Руси. М., 1975.

Мастера искусства об искусстве, т.6. М., 1969.

Маясова Н. А. Древнерусское шитье. М., 1971.

Масленицын С. И. Ярославская иконопись. М., 1973; изд. 2-е. М., 1982.

Маслих С.А. Русское изразцовое искусство. М., 1976.

Мнева Н. Е. Искусство Московской Руси. М., 1965.

Некрасов А.Н. Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937.

Николаева Г.В. Прикладное искусство Московской Руси. М., 1975.

- Овсянников Ю. Русское изразцовое искусство. М., 1976.
- Островский Г. Рассказ о русской живописи.
- Очерки истории культуры славян. М., 1996.
- Очерки русской культуры XVI века. М., 1977.
- Плешакова И.И., Лихачева И.Д. Древнерусское декоративно-прикладное искусство в собрании Русское музея. Л., 1985.
- Подобедова О.И. Московская школа живописи при Иване IV. М., 1972
- Попов Г.В. Тверская икона XIII-XVI веков. СПб., 1993.
- Попова О.С. Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV века. Его связи с Византией. М., 1980.
- Постникова-Лосева М. Русское ювелирное искусство, его центры и мастера. М., 1974.
- Рабинович М. Г. А. О древней Москве, Наука, Москва, 1964.
- Реформатская М. А. Северные письма. М., 1968.
- Русское декоративное искусство. В 3-х томах. М., 1962-1965
- Русское медное литье. Вып. 1-2. М., 1993.
- Рыбаков Б.А. Русское прикладное искусство X- XIII вв. Л., 1971
- Салько Н.Б. Живопись Древней Руси XI – нач. XIII века. Мозаики, фрески, иконы. Л., 1982.
- Самойлова Т. Архангел Михаил / Т. Самойлова // Юный художник.- 1999.- № 1.- С. 16-19.
- Свирин А. Н. Древнерусское шитье. М., 1963.
- Свирин А.Н. Искусство книги Древней Руси XI-XVII вв. М., 1964.
- Сергеев В. Н. Андрей Рублев. М., 1981 (в серии «ЖЗЛ»).
- Сергеев В. Н. Дорогами старых мастеров. М., 1982.
- Славяне и скандинавы. М., 1986.
- Славяне: этногенез и этническая история. Л., 1989.
- Смирнова Э.С. Живопись Великого Новгорода. Середина XIII – начало XV века. М., 1976.
- Смирнова Э. С. Живопись древней Руси. Находки и открытия. Л., 1970.
- Смирнова Э.С. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М., 1994.
- Смирнова Э.С. Московская икона XIV-XVII веков. Л., 1988.
- Смирнова Э.С., В.К.Лаурина, Э.А.Гордиенко. Живопись Великого Новгорода. XV век. М., 1982.
- Тарасенко Л. «Символ веры» - слово и образ / Л. Тарасенко // Юный художник.- 2002.- № 2.- С. 19-23.
- «Троица» Андрея Рублева. Антология. М., 1981.
- Трубецкой Евг. Три очерка о русской иконе. - Новосибирск, 1991.
- Филатов В. В. Русская станковая темперная живопись. Техника и реставрация. М., 1961.

Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств / П. Флоренский // Искусство в школе.- 1992.- № 1.- С. 54-59.

Чекалов А.К. Основы понимания декоративно-прикладного искусства М., 1962.

Чёрная Л. Мода в домонгольской Руси / Л. Чёрная // Искусство.- 2003.- № 11.- С. 16.

Чёрная Л. Языческая мода Древней Руси / Л. Чёрная // Искусство.- 2003.- № 8.- С. 16.

Чумакова Т.В. Смерть и бессмертие в русской средневековой культуре / Т. В. Чумакова // Человек.- 2002.- № 4.- С. 63-74.

Энциклопедия для детей. Т. 7. Искусство. Ч. 1. / Глав. ред. М.Д. Аксёнова.- М: Аванта+, 2001.- 688 с.

Ямщиков С. Древнерусская живопись. Новые открытия. Альбом. М., 1966.

Ямщиков С. Псков. Музей. Древнерусская живопись. М., 1973.

Ямщиков С. Путешествие к Дионисию: заметки реставратора / С. Ямщиков // Родина.- 1991.- № 9-10.- С. 95-100.

Ямщиков С. Сокровища Суздаля - М. Изобразительное искусство, 1970.

Ямщиков С. Русский музей. (Иконы из собрания Русского музея). М., 1970.

Содержание

Введение.....	3
Тема 1. Особенности русской иконописной традиции	4
Тема 2. Иконопись 11-13 вв.....	14
Тема 3. Иконопись 14-15 вв.	18
Тема 4. Иконопись 16 в.....	30
Тема 5. Иконопись 17 в.....	31
Тема 6. Искусство художественного оформления книги в Древней Руси	38
Тема 7. Прикладное искусство Древней Руси	43
Тема 8. Древнерусская литература.....	47
Темы семинаров.....	50
Темы письменных работ (индивидуальных проектов).....	51
Вопросы к зачету	55
Материалы для визуального диктанта.....	56
Материалы для терминологического диктанта.....	58
Рекомендуемая литература и Интернет-источники.....	75
Заключение.....	76
Список использованной литературы.....	77

учебное пособие

Наталия Викторовна Корчагина

Основы древнерусского искусства.

Русская иконопись

издается в авторской редакции