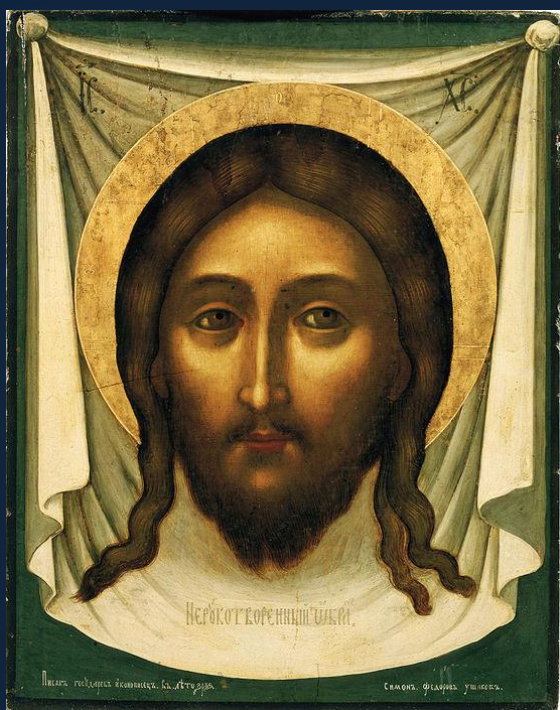


Язык древнерусской иконописи

Икона как моленный образ появилась с возникновением христианства. По преданию, первой иконой был убрус - полотенце, на котором отпечатался лик Христа ("Спас Нерукотворный"). Следующие четыре иконы - портреты Богоматери - написал греческий врач и живописец Лука Евангелист. Однако художественную биографию иконы можно начинать как значительно раньше, так и гораздо позже Евангельских времен.



В искусстве восточных римских провинций эпохи эллинизма возник особый портретный тип, по месту бытования - оазису Фаюм - названный фаюмским портретом. Его персонажи при всех индивидуальных отличиях походили друг на друга тонкостью черт, огромными глазами и печатью скорбной отрешенности на лицах. Фаюмский портрет был частью погребального культа: изображенный пребывал в потустороннем мире, что как бы роднило.

*Андрей Рублев
«Спас нерукотворный»*

Он писался восковыми красками (энкаустикой) на золотом фоне, и ранние иконы унаследовали от фаюмского портрета как основные физиогномические черты, так и технику и приемы изображения.



Св. Лука «БОГОМАТЕРЬ»

Но рождение иконы из портрета произошло не без трудностей. Воплощение божества в телесном образе представлялось христианам граничащим с идолопоклонством

Ведь именно так изображались античные боги - демоны в истолковании христианства. Попыткой сгладить эти противоречия явилось учение церковного писателя VI века, известного под именем Дионисия Ареопагита, о "неподобных подобиях". Он призывал отказаться от прекрасных образов, потому что даже наисовершенная земная красота не может дать представление о красоте Бога. По его мнению, следовало бы передавать Божество через нарочито грубые и некрасивые предметы, дабы всем было ясно, что перед ними не идол, а символ, не изображающий, но напоминающий о Боге и его ангелах.

Тем не менее византийское искусство не пошло по этому пути, хотя и пережило две эпохи иконоборчества, когда иконы отвергались и даже уничтожались согласно библей-

скому тексту: "Не делай себе кумира и никакого изображения того, что на небе вверху..."

В конце концов был достигнут разумный компромисс. Икона получила право на существование в качестве священного предмета, выполняющего роль посредника между человеком и Богом. Она служила мостиком между земным и небесным; отказавшись от натурализма (так как натуралистично изобразить потустороннюю реальность в принципе невозможно), икона стала, как и учил Дионисий Ареопагит, средством "возведения души к первообразному". И эта ее не картинная (и даже анти картинная) функция, разрушающая представление о живописи как зеркале или окне в мир, должна была отразиться на всем строе художественных форм иконописи.

Как материальными средствами передать бесплотное? Христианские живописцы нашли единственно возможный ответ, предельно дематериализовав фигуры и сведя их к двухмерным теням на гладкой поверхности доски. Но и доска, эта грубо материальная, осязаемая основа должна была раствориться в потоке сверхчувственной энергии, преобразиться в сиянии Божества. Лучшее всего этому способствовало покрытие фона золотом. Золото не только символизировало Божественный свет, но и создавало мистическую мерцающую среду - не плоскость и не пространство, а нечто зыбкое, эфемерное, колеблющееся между тем и этим миром. Озаренный трепетным пламенем лампы или свечи, священный образ то выступал из этого фона, то снова как бы отодвигался за ту черту, куда нет доступа смертным.

В то же время если святые были или считались реально некогда жившими людьми, а евангельские события - происходившими на самом деле, то передавать их следовало соответственно исторической реальности и никак иначе. Иоанн Златоуст должен был обладать короткой светлой бородой, а Василий Великий - длинной и темной; в сцене "Благовещения" архангел располагается слева от зрителя, а Богородица - справа.

Так в христианском искусстве сложился иконографический канон - строго определенный тип изображения того или иного сюжета. Вероятно, он довольно рано оказался зафиксированным в иконописных подлинниках - специальных пособиях для иконописцев. До нас дошли только относительно поздние сборники такого рода, иногда содержавшие рисунки-иллюстрации (так называемые лицевые подлинники), чаще же - просто тексты с описаниями типа: "Пророк Даниил млад кудреват, аки Георгий, в шапке, одежды испод лазорь, верх киноварь".

Однако если физиогномические указания подлинников выполнялись неукоснительно, то цвет одежд мог выбираться более или менее произвольно и в разных подлинниках описывался по-разному. Неизменными оставались лишь одеяния Христа - вишневый хитон и голубой плащ-гиматий - и Богоматери: темно-синий хитон и вишневое (реже синее) покрывало - мафорий. Согласно более позднему объяснению вишневый цвет, соединивший начало и конец спектра (красный и фиолетовый), означает самого Христа, который есть начало и конец всего сущего. Голубой же - цвет неба и чистоты.

Основы христианской символики цвета были заложены Дионисием Ареопагитом. Красный в христианской культуре - это Божественный огонь, цвет крови Христа и мучеников, но и цвет царственности - императорский пурпур. Зеленый - символ юности и цветения, желтый тождествен золоту. Белый цвет означает Бога, так как он подобен свету, а белый свет сочетает в себе все цвета радуги, подобно тому, как Бог объемлет весь мир. Черный цвет напоминает о сокровенных тайнах Божиих.

Икона особым образом ориентирована на человека. Ее перспектива, условно называемая обратной, имеет точку (вернее, точки) схода не внутри изображения, а, наоборот, перед ним, в глазу зрителя. Каждый предмет соответственно не сужается, а расширяется к удаленному концу; прямоугольники получают вид трапеций, меньшим основанием

обращенных к смотрящему, плоскости столов, сидений, даже гор, разбитых на площадки - "лещадки", словно выворачиваются на зрителя, как в детском рисунке.

Родство иконописи с детским рисунком не случайно: оно вызвано общим для них стремлением к максимальной информативности, нам стремятся показать как можно больше - не три, а четыре стороны параллелепипеда; не только близкие предметы, но все, что попадает в поле зрения и даже находится за его пределами; не фрагмент, но целостный мир. Изображая пятиглавый храм, и ребенок, и иконописец поставят все пять его глав в одну линию, а показывая действия в интерьере, воспроизведут и внешний облик здания. Некогда это на первый взгляд странное типологическое сходство служило поводом для обвинения иконописцев в неумелости, незнании законов перспективы, но не задано ли оно изначально евангельскими словами: "Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное".

12. ЯЗЫК ИКОНЫ



Что мы знаем о бытовании иконы в Древней Руси? К святым образам наши предки относились с должным благоговением: их не продавали и не покупали, а выменивали на деньги (по свидетельствам прошлого века, такая "мена" превращалась в особый ритуал). Старые "облинявшие" иконы нельзя было просто выбросить или сжечь - их зарывали в землю или пускали по воде (здесь, несомненно, прослеживаются корни сказаний о чудесном явлении многих икон, приплывших по реке или вырытых из земли).

Иконы первыми выносили из дома в случае пожара и за большие деньги выкупали из плена. На счет чудотворных икон относили избавление от врагов и военные победы, рождение царских детей и прекращение эпидемий. Во время Ливонской войны Нарва была взята войсками Ивана Грозного, по мнению современников, из-за проступка некоего нарвского немца, во время осады бросившего в огонь икону Богоматери. Чудесным образом уцелев, она стала почитаться под именем Богоматери Нарвской.

Иконопочитание, по наблюдениям иноземцев, иногда принимало крайние формы: каждый молящийся, например, приносил в храм свою икону и запрещал другим молиться перед ней, считая ее собственной персональной святыней. Иконы были обязательны как в крестьянской избе, так и в царском дворце или боярской усадьбе. Поговорка "Без Бога ни до порога" отражала реальный быт людей того времени и реальное бытование иконы.

Конечно, шедевры высокого искусства создавались не для бедных изб, а для больших храмов по заказам князей и церковных иерархов. Пока художники-виртуозы трудились для царя в придворной иконописной мастерской, по деревням бродили палешане и холуяне, менявшие свои творения на яйцо или луковицу. И все же и в таких немудреных поделках теплилась искра Божия - искра того света, который был явлен миру в чуде русской иконы.

Иконостас в его развитом виде - форма относительно поздняя. Византия, приобщившая Русь к христианству, вообще не знала высокой, украшенной резьбой и позолотой стены из икон, отделяющей восточную часть храма. Там существовали низкие алтарные преграды - глухая стенка либо колоннада, несущая горизонтальный брус. Сверху преграды или между колонн ставились немногочисленные иконы.

Согласно церковной истории первая преграда появилась в IV веке. Св. Василий Великий, немало потрудившийся над составлением чина литургии, по словам его жизнеописания, был наделен особым даром: когда он приступал к главному литургическому таинству - превращению хлеба и вина в тело и кровь Христовы, - с неба спускался Святой Дух и колебал висящего над престолом золоченого голубя. Но однажды голубь остался недвижим. Василий взглянул вокруг и заметил, что прислуживавший ему диакон засмотрелся на красивую прихожанку. Вот тогда, чтобы оградить клир от соблазнов, святитель и распорядился установить преграду между алтарем и средней частью церкви.

Преграда действительно появилась в христианских церквях приблизительно в это время. Однако причины ее возникновения были гораздо серьезнее. Одним из основополагающих понятий новой религии было понятие "таинства". Его таинственность и призвана была показать алтарная стенка: она скрывала от взглядов непосвященных происходящее в алтаре.

Брус, завершающий сквозную преграду, по-гречески назывался "темплон". По-русски его название стало звучать как "тябло". Поскольку русские храмы в основном строились из дерева, преграды тоже стали деревянными, и тябло превратилось в полку для икон. А икон в наших церквях, в отличие от византийских, становилось все больше: ведь деревянные стены трудно и неудобно расписывать, и поэтому иконы должны были заменить стенопись. Постепенно их, очевидно, стали группировать по сюжетам и расставлять на тяблах друг над другом. Так, по мнению исследователей, сформировался русский высокий иконостас. Его становление связывают с именами митрополита Киприана и преподобного Андрея Рублева. До нас дошел иконостас Троицкого собора Троице-Сергиева монастыря, исполненный при участии великого мастера.

Основным рядом иконостаса был деисусный (от греческого "деисис" - моление). Уже на византийских преградах ставилась икона Христа, а по сторонам от нее - образа Богоматери и Иоанна Предтечи, в молитвенных позах обращенных к Христу. Главная идея **Деисуса**, как ее стали понимать на Руси, - моление всех святых перед Спасителем за род человеческий на Страшном суде. Христос изображается здесь как грозный судия: он восседает на престоле в окружении небесных сил ("Спас в силах"). Вместе с Богоматерью и Предтечей к нему обращаются архангелы Михаил и Гавриил, апостолы Петр и Павел, Василий Великий, Иоанн Златоуст и другие святые, состав которых мог изменяться по желанию заказчика.

В середине XVIII века патриарх Никон ввел другой вариант деисусного чина по греческому образцу - "апостольский", где к Христу с обеих сторон подходят 12 апостолов. Такой пример можно видеть в Успенском соборе Московского Кремля.

Под деисусным рядом или над ним располагаются иконы преимущественно на сюжеты Евангелия - праздничный ряд. Это двенадцатые праздники - 12 самых важных событий, связанных с Христом и Богородицею, особо празднуемые церковью. В их число сейчас входят Рождество Богородицы и Христа, Введение Богородицы во храм, Благовещение и Успение, Сретение, Крещение, Преображение, Воздвижение Креста, Вход в Иерусалим, Вознесение и Троица.

Следующий ряд - пророческий, где молящимся предстоят библейские пророки, возвещавшие о Христе. В руках они держат свитки с текстами своих пророчеств. Над ними находятся иконы с праотцами - прародителями человечества (праотеческий ряд).

Кроме этих четырех групп тематически связанных икон - четырех рядов иконостаса, - оставались еще иконы, не объединенные одной идеей. Из них образовался нижний - местный ряд, где обычно стояли образа святых, особо чтимых в данной местности (например, иконы ростовских епископов Леонтия и Исидора в ростовских храмах). Но и здесь соблюдался определенный порядок. Слева от входа в алтарь с середины XVII века обязательно ставилась икона Богородицы, справа - Христа, рядом - храмовая икона с изображением того праздника или святого, которым был посвящен храм.



Иконостас

В XVII веке иконостасы обогатились дополнительными рядами. Наверху разместились иконы, посвященные Страстям Христовым - его страданиям перед казнью и событиям после нее. Весь иконостас по решению собора 1666 - 1667 годов стали завершать резным Распятием. Изредка ставили иконы с "апостольскими мучениями" - изображением пыток и казни каждого из них (из 12 учеников Христа согласно их житиям мирно скончался один Иоанн Богослов). Но наиболее интересным дополнительным рядом стал тот, что занял самый низ - тумбы иконостаса. Здесь появились портреты "греческих мудрецов", будто бы предсказавшие явление Христа. Иногда такое включение античных персонажей в число христианских пророков имело свои основания. Вергилий, например, говорил в своих сочинениях о грядущем золотом веке, который он связывал с рождением божественного младенца. Для христиан естественно было ассоциировать это с Рождеством Христовым. Продолжение

Важным элементом иконостаса были двери, ведущие в алтарь. Они назывались царскими (ибо ими входит Царь Славы - Христос), или райскими (поскольку восточная часть церкви символизировала собою рай). В раннее время врата, по существу, были теми же иконами: на их створках обычно писали творцов литургии Василия Великого и Иоанна Златоуста или же Благовещение с евангелистами. Затем их начали украшать резьбой, которая покрывала створки сплошным ковром. Живописные изображения сохранились в виде маленьких иконок, вставленных в фигурную раму - киот и прикрепленных к створкам. На северных и южных вратах, ведущих в особые отделения алтаря - жертвенник и дьяконник, - писали сюжеты, связанные с темой рая (Лото Авраамово, Благоразумный разбойник, первым после распятия Христа вошедший в рай, архангелы - стражи райских врат).



Иконостас

В XVI веке между иконами появились столбики, делящие иконостас на отдельные клеточки-ячейки. Декоративная резьба превращала их в подобие архитектурного элемента. Но в полный голос архитектура в русских иконостасах заявила о себе в середине XVII века, когда патриарх Никон

воспользовался услугами белорусских и украинских резчиков. Они принесли на Русь как новые, более сложные инструменты для обработки дерева, так и новый тип резьбы, называемой "флемской" (от немецкого "flamisch" - фламандский). Голландские и фламандские резчики действительно были создателями виртуозной резьбы в стиле барокко, которая затем распространилась по Европе, через Польшу попала в Белоруссию, а оттуда - в Россию. Условные мотивы орнамента сменились в ней натуралистично трактованными травами, цветами и плодами. Расписанные "золотом, серебром и розными красками", эти иконостасы в самом деле напоминали райский сад, где рос виноград - символ крови Христовой, гранат - атрибут его страданий, розы - знак райского блаженства.

С "флемскими" иконостасами в интерьеры русских церквей проникли ордер и скульптура. В XVIII столетии архитектурно-скульптурная "рама" иконостаса стала безудержно разрастаться в ущерб живописи. Уже в иконостасе собора Петропавловской крепости, исполненном в 1720-е годы по рисунку украинского мастера И.Зарудного, иконы занимают очень скромное место. Центр невысокого, по существу, одноярусного иконостаса решен в виде триумфальной арки. Царские врата (дошедшие в копии середины XIX века) открывают взору внутренность алтаря с огромной надпрестольной сенью.

Открытость алтаря и использование круглой скульптуры свидетельствуют о католическом влиянии.

Однако известно, что культура петровского времени, как и сам царь-преобразователь, нередко отличалась излишним радикализмом. Послепетровские иконостасы возвращаются к традициям XVII века: становятся высокими и сплошными, но, в отличие от "флемских", приобретают вид цельной стенки-перегородки, к которой прикрепляются иконы в пышных рамах. Стена, окрашенная в яркий - синий, красный, зеленый - цвет, причудливо изгибается, копируя архитектуру барочных церквей XVIII столетия. По ней прихот-

ливо стекают резные гирлянды, сверкающими брызгами рассыпаются позолоченные цветы и разорванные раковины-рокайли. Характер резьбы уже иной - неудержимая энергия органических форм сменилась утонченной грацией.

Совсем иным выглядит классицистический иконостас. Бурная динамика "флемской рези" и причудливая изысканность барочных храмов казались неуместными в продуманных, уравновешенных, гармоничных интерьерах классицизма. Перед алтарем поднялись строгие колонны, портики, фронтоны. Иконы стали выглядеть лишь дополнением, цветными вставками, оживляющими архитектурную конструкцию. Умаление роли священных изображений вызвало недовольство церкви: доходило даже до уничтожения "неудобных" иконостасов. Так по велению московского митрополита Филарета погиб один из иконостасов В.Баженова.

К середине XIX века не без влияния "ревнителей", подобных Филарету, вошли в обиход иконостасы в "русско-византийском" стиле. По конструкции и общему виду они напоминали "флемские", но заметно отличались от них сухостью форм и иным кругом декоративных мотивов. Правда, влияние классицизма сказывалось еще достаточно долго: в Храме Христа Спасителя, например, был установлен иконостас в виде шатровой часовни - сени. Его шатер и кокошники вполне вписывались в "русско-византийские" каноны, но само представление об иконостасе как об архитектурном сооружении малых форм отвечало классицистическим традициям.



Позднее была сделана и попытка возродить, в рамках стилистических поисков модерна, одноярусные преграды типа византийской. Такой иконостас установили в древнем соборе киевского Кириллова монастыря.

К сожалению, за годы советской власти иконостасы пострадали значительно больше, чем другие "принадлежности культа". Здания храмов можно было приспособить под зернохранилища и мастерские, изделия из драгоценных металлов продать за рубеж, иконы удавалось передать в музеи или разобрать по домам. Иконостасы же уничтожались беспощадно. Говорят, из пепла одного иконостаса для нужд государства извлекали 8 граммов золота. Кое-что спасли энтузиасты - такие, как П. Д. Барановский, свозивший драгоценные фрагменты резьбы в Коломенское. Что-то уцелело чудом, что-то осталось в действующих церквях, ожидая своих исследователей.

В начале нашего столетия была открыта неведомая прежде древнерусская живопись. Перед взором специалистов и узкого тогда круга знатоков, любителей искусства в дивном сиянии немеркнущих красок предстали творения древнего русского художества - иконы XII - XVII веков. С тех пор

прошло несколько десятилетий. Уже в наше время все чаще и чаще в музеях и выставочных залах, на страницах альбомов встречаемся мы с этими произведениями - на первый взгляд странными, непривычными, но такими загадочно-манящими, влекущими в мир, отдаленный от нас столетиями. Что-то полузабытое, далекое и вместе с тем родное светит из дали времен в этих красках и ликах, зовет к себе. Разгадать эту тайну художников давно ушедших поколений, понять, чем они жили, как мыслили, что ценили, - не легкая, но увлекательная задача для каждого, кому дорого прошлое нашего народа, его история, кто любит и ценит искусство. Однако для этого требуется немало труда, знаний...

Как же случилось, что до начала XX века никто не ведал о несравненной красоте и духовном богатстве живописи Древней Руси, не замечал в мрачных темных или "поновленных" ремесленной кистью иконах искусства мирового уровня? Ведь культура средневекового периода русской истории была давно и основательно изучена. Было известно, какой высоты достигла наша древняя литература - летописи, повести, жития. По старым городам и селам всем видимые, в нерушимой красе стояли каменные и деревянные храмы, мощные, неприступные стены и башни крепостей - пришельцы из седой старины, архитектурная летопись не легкой, но славной истории России.

Постепенно открылась для городских жителей поэзия и красота народного искусства, которое столетиями украшало труд и досуг русского крестьянина. Учеными XIX века были уже собраны и изучены бесценные сокровища устного народного творчества - жившие в памяти многих поколений песни, былины, сказания. Но почему никто не знал тогда, что в древние времена на Руси была прекрасная, глубокого содержания живопись, еще в XVII веке яркая, живая, цветущая? Отчего за два последующих столетия она оказалась забытой и недоступной взору?

Ответ на этот вопрос, равно как и на многие другие, связанные с древнерусским искусством, только тогда будет ясным и точным, если мы конкретно представим себе, как работали старые мастера, как создавалось в древности живописное произведение. Осознать процесс их творчества помогут нам дошедшие до наших дней иконы и немногочисленные письменные источники, многие из которых до сих пор не опубликованы и хранятся в рукописных собраниях...

Историческая память сохранила мало имен древнерусских художников. Это объясняется тем, что средневековое творчество тяготело к анонимности - на Руси до XVII века мастера почти никогда не подписывали своих произведений. Оставаясь в неизвестности, художник придерживался своеобразного нравственного начала - авторской скромности. Важным представлялся не он сам, не его имя, а изображение - его предмет... Но подобное отношение к авторству ни в коем случае не означало пренебрежения к личности и дару мастера. Напротив, о живописцах писали в летописях, о лучших из них складывались устные и письменные предания.

Литература сохранила для нас имена первых русских художников, научившихся своему искусству у приезжих византийских мастеров. Родоначальниками русского изобразительного искусства были киевские монахи - иконописцы **Алипий и Григорий, жившие в XI веке. Из летописей и житий мы знаем имена Феофана Грека, Прохора из Городца, московских художников Андрея Рублева, Даниила Черного, Митрофана, Паисия, Дионисия с сыновьями Феодосием и Владимиром. Эти мастера жили в период от XIV до начала XVI века.**

Иногда иконописцы все же оставляли свои подписи на произведениях, но до XVII века это делалось крайне редко. Самая древняя из известных сейчас подписей принадлежит новгородскому художнику XIII века Алексе (то есть Алексею) Петрову. В 1294 году, написав икону святого Николы,

он сообщил в надписи на ней свое имя: "А писал грешный Алекса Петров сын..."

В древние еще времена установилось отношение к художнику как к избранному, отмеченному особым даром человеку, который в своей жизни должен быть достоин этого звания. В его художестве видели деятельность высокую, священную. Поэтому, как свидетельствует документ 1551 года - так называемый "Стоглав", художником не мог быть убийца, драчун, пьяница, сквернослов, грубый или нечестный человек.

10. СОЗДАНИЕ ИКОНЫ

ИКОНА (греч. «образ, изображение») – традиционная святыня православных народов мира; принятый Церковью образ Бога, ангела, святого, выполненный по иконописному канону, подписанный (имеющий имя первообраза) и освященный.

Для понимания сущности явления иконы важно иметь представление о первообразе и его связи с образом-иконой. Первообразом может быть Бог, святой или ангел, то есть тот, чей образ пишется на иконе. Икона не заменяет первообраз, а является окном в духовный мир, в вечность, место пребывания первообраза, к которому возносятся мысли, чувства, молитвы.

Иконой называют и каждого человека в том смысле, что в нём присутствует образ Божий (Творец создал человека по образу Своему), по мере очищения души человека от греховной грязи образ Божий выступает всё ярче и отчётливей, обретая первозданную красоту, святость Адама до грехопадения.



По установившейся традиции икона пишется на деревянной доске, поскольку дерево символизирует важнейшие события человеческой истории:

- 1) райское дерево жизни и райское общение с Богом;
- 2) дерево познания добра и зла и грехопадение первых людей;
- 3) дерево, послужившее орудием Крестной Жертвы Христа, Искушения грехов человечества, спасения, дарованного всем людям, и восстановления общения с Богом.

Написание иконы требует благословения священства и особые молитвы.

ПОДГОТОВКА ДОСКИ



ЭТАПЫ НАПИСАНИЯ ИКОНЫ



11. ОБРАЗ ИИСУСА ХРИСТА В ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЕ МИРА



Тропарь
Да веселятся небесная,
да радуются земная,
яко сотвори державу
мышцею Своею Господь,
поира смертию смерть,
первенец мертвых бысть;
из чрева адова избави нас,
и подаде миру велию милость.

12. ИКОНОГРАФИЯ ОБРАЗА СПАСИТЕЛЯ

ИКОНОПИСЬ (от греч. «образ, изображение» + рус. «пису») – область духовного творчества: написание иконы, создание священного изображения по установленным Церковью иконографическим канонам и технологическим традициям (напр., подготовка доски, лака, красок и др.).

ИКОНОГРАФИЯ (греч. «изображение» + «пису») – описание иконописных канонов, то есть правил изображения первообраза или священного события (или святого) с учетом особенностей композиции и символики (в элементах, деталях, цвете).

Вся иконография Спасителя строится на основополагающем понятии Боговоплощения: «И Слово стало плотию, и обитало с нами, полное благодати и истины» (Ин. 1:14).

Бог – Творец вселенной, Создатель всего материального и духовного мира, – Сам исходит к сотворенным Им людям для избавления их из плена греха, чтобы каждый человек мог наследовать жизнь вечную и стать достойным сотворчества с Богом в обновленном и преображенном мире.



ОСНОВНЫЕ ПОСТОЯННЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ ИКОНОГРАФИИ СПАСИТЕЛЯ

Нимб – символ святости, наполненности светом Божественной славы; на иконах Спасителя имеет анисанный крест, образуемый девятью линиями (соответственно девяти чинам ангельского мира).

Крест, анисанный в нимб Христа, имеет надписи из трёх букв: D W H, что значит «сущий», «существовавший».

10 X 0 – надпись указывает на то, что на иконе изображен Иисус Христос.

Одеяние Спасителя характерно для I в. н. э. и включает хитон и гиматий.

Красный (пурпурный) цвет хитона символизирует мученичество и является знаком царского достоинства.

Синий цвет принадлежит небесным сферам и означает чистоту и непорочность.

Сочетание на иконах Спасителя синего и красного цветов (противоположных в цветовом спектре) указывает на тайну Боговоплощения, соединения двух природ: Божественная, тварного и нетварного мира.

Кланы (или клан) на правом плече хитона Спасителя – отличительный знак одежды римских граждан – на иконе является: 1) символом чистоты и совершенства человеческой природы Христа; 2) знаком особой мессиянской роли Спасителя (Мессии).

3. ОБРАЗ СПАСИТЕЛЯ В МИРОВОЙ КУЛЬТУРЕ

Образ Иисуса Христа в православной культуре народов мира



Христос Пантократор. VI-VII вв. Синай. Египет



Христос Пантократор. Начало XIV в. Сербия



Христос Пантократор. 1363 г. Византия



Спас в Силах. 1410-16 гг. Андрей Рублёв. Россия



Христос Пантократор. 1546 г. Феофан Критский. Греция



Господь Вседержитель. XIV в. Македония

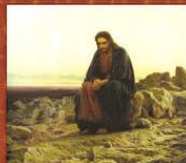
Образ Спасителя в русской художественной культуре



Явление Христа народу. 1837-1857 гг. Александр Иванов



Христос в грешница (Кто без греха?). 1888 г. Василий Polenov

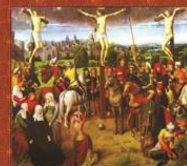


Христос в пустыне. 1872 г. Иван Крамской



«Что есть истина?» Христос и Пилат. 1890 г. Николай Ге

Образ Иисуса Христа в западноевропейской художественной культуре



Распятие Христа. Около 1440-1494 гг. Ханс Мемлинг. Нидерланды



Христос в терновом венце. Около 1612 г. Питер Пауль Рубенс. Фландрия



Преображение. Начало XVI в. Рафаэль Санти. Италия



Воздвижение Креста. Начало XVII в. Рембрандт Ван Рейн. Голландия



Отдых на пути в Египет. Начало XVII в. Антонис Ван Дейк. Фландрия

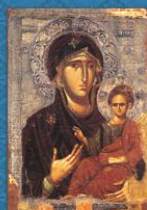
12. ОБРАЗ ПРЕСВЯТОЙ БОГОРОДИЦЫ В ПРАВОСЛАВНОЙ КУЛЬТУРЕ МИРА



Владимирская икона Божией Матери. XI - первая треть XII в. Византия



Богоматерь Аристократуса. Конец XIII в. Византия



Богоматерь Одигитрия. XIII в. Византия



Богоматерь Одигитрия. XIII в. Греция



Взыграние. Конец XIII-XIV вв. Предположительно Адриатическое побережье



Пелагонитиса. 1421-1422 гг. Иеромонах Макарий Зограф. Македония



Богоматерь Одигитрия. XV в. Греция



Боголюбская икона Божией Матери. XII в. Россия



Богоматерь на престоле. 1108-1120 гг. Сербия

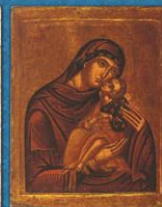


Богоматерь с Младенцем. XIII в. Византия

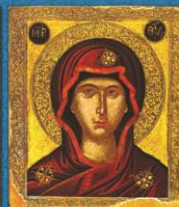
Песнь Пресвятой Богородице
Богородице, Дево, радуйся,
Благодатная Марие,
Господь с Тобою;
благословенна Ты в женах
и благословен Плод
чрева Твоего,
яко Спаса родила
еси душ наших.



Владимирская икона Божией Матери. Конец XIV - нач. XV вв. Предположительно Андрей Рублёв



Богоматерь Умиление. Около 1600 г. Северные Балканы



Богоматерь Оранта. XVI в. Крит