ГОУ ВПО «Забайкальский государственный гуманитарно-педагогический университет им. Н.Г. Чернышевского»

Факультет Художественного образования.

Кафедра Теории, истории и методики преподавания искусств.

**Курсовая работа по истории искусств.**

# Тема: Образ материнства в русской иконописи

Выполнил: студентка II КУРСА

Куклина Т.А.

Руководитель: к.к., доцент

кафедры ТИиМПИ

Баева В.В.

# Чита, 2007

# План

Введение

## 1. Икона на Руси

1.1 Происхождение иконы

1.2 Русские школы иконописи, стилевые особенности, традиции

1.3 Почитание икон на Руси

## 2. Образы Матери в иконах

2.1 Заступница земли русской

2.2 Варианты иконографических схем в русских иконах Божьей Матери, изводы, отступления от канонов

Заключение

Список литературы

**Введение**

В данной работе нам предстоит рассмотреть образ Матери в русских иконах. Огромен сейчас интерес к древнерусской живописи в нашей стране, и не менее огромны трудности ее восприятия у тех, кто обращается к ней сегодня. Основная сложность при изучении иконописи заключается в том, что она построена на церковных догматах, о которых в наше время почти не знают. Нам плохо известно Священное Писание, неведомы жития святых, церковные песнопения, закрыто и то "слово", которое лежит в основе древнерусской живописи. Открытия археологов и искусствоведов XX века привело к возрождению интереса к древнерусскому искусству и иконе, в частности. Расчищены многие древние иконы, которые еще в XIX веке не имели художественной ценности вследствие их потемнения и «закрытости». Сейчас, когда в России провозглашена свобода вероисповедания, возрождается, получает распространение и православие и, соответственно, иконопись.

Интерес к древнерусскому искусству начинает появляться еще в начале XIX века. Через сто лет после петровских реформ к нему обратилась новая, созданная как раз в результате реформ русская культура, русская интеллигенция. Интерес к древнерусской культуре вызвал обращение и к ее живописи. Уже в "Истории государства российского" Карамзин упоминает о древнерусских художниках, приводит сведения об их произведениях. На исходе XIX века в России складываются многочисленные коллекции. Самые знаменитые из них - коллекции А. В. Морозов а, И. С. Остроухова, в которых иконы были собраны уже не как памятники старины, а как произведения искусства. Открытие древнерусской живописи в начале XX века, признание ее художественного значения возрождало и понимание ее подлинного духовного смысла. С послевоенных лет, когда начал возрождаться интерес к национальной культуре, икона как явление этой культуры начала возвращаться в музейные экспозиции: сначала очень робко, а в 60 - 80-е годы уже достаточно широко и открыто. Таинственная загадочная красота иконы восхищала и увлекала, ее художественный язык, столь отличный от языка европейского искусства становиться предметом изучения и исследования специалистов. К теме иконописи обращаются Алпатов М. В., Барская Н. А., Лазарев В.Н, Любимов Л. Д. и многие другие искусствоведы. Об иконе пишут и церковные авторы, такие как О. Б. Ионайтис, архиепископАнатолий (Мартыновский), Тарабукин Н.М.. К теме иконы обращаются и Н. Рерих, и Соловьев В. С., и Федотов Г. П., и Булгаков С. Н. Фундаментальные исследования в иконографии проведены Н.П.Кондаковым и В.Д.Лихачевой, Ю.Г.Бобровым.

В течение долгих веков древнерусская живопись несла людям, необычайно ярко и полно воплощая их в образы, духовные истины христианства. Главный, центральный образ всего древнерусского искусства образ Иисуса Христа, Спаса, как его называли на Руси. Рядом с образами Спаса в древнерусском искусстве по своему смыслу и значению, по тому месту, которое они занимают в сознании и в духовной жизни людей, стоят образы Богоматери - Девы Марии, от которой воплотился, вочеловечился Спаситель, образы его земной матери. Для изучения образа Богоматери нам необходимо рассмотреть историю появления иконы на Руси, развитие основных русских иконописных школ. Так же необходимо рассмотреть причины столь всеохватывающего и преданного служения иконам Богородицы. Для этого мы рассмотрим тему поклонения иконам, выросшего в Византии из богословских догматов и органично вошедшего в русскую христианскую культуру. Во второй части работы мы расследуем отношение русского народа к Богоматери как к заступнице и покровительнице русской земли, так как именно это обуславливает появление на Руси такого количества икон Божьей Матери. В заключение мы рассмотрим иконографию Богоматери, основные иконографические схемы и варианты их исполнения в русских иконах. Так же мы рассмотрим наиболее распространенные изводы и отдельные иконы с живописной точки зрения.

**1. Икона на Руси**

**1.1 Происхождение иконы**

Искусство иконописи возникает в Византии задолго до зарождения дохристианской культуры на Руси и получает широкое распространение в православном мире. Корни изобразительных приемов иконописи с одной стороны – в книжной миниатюре, от которой заимствовано тонкое письмо, воздушность, утонченность палитры. С другой – в фаюмском портрете, от которого иконописные образы унаследовали огромные глаза, печать скорбной отрешенности на лицах, золотой фон. Задача иконописи – воплощение божества в телесном образе. Икона должна была напоминать молящемуся о том образе, который вспыхивает в сознании молящегося. Поэтому для иконописных изображений характерна предельная дематериализация фигур, сведенных к «двумерным теням на гладкой поверхности доски,» (5, стр. 18), золотой фон, «мистическая среда, не плоскость и не пространство, а нечто зыбкое, мерцающее в свете лампад» (5, стр. 19). Вырастая из античных образов и аллегоричных изображений, в IV – VI вв. постепенно складывается иллюстративно-символическая иконография, ставшая структурной основой всего восточно-христианского искусства.

На Русь икона приходит с принятием христианства. В это время Византия переживала расцвет духовной жизни. Церковное искусство развито здесь как нигде в Европе. Нужно отметить то, что для быстрого освоения византийского наследия на Руси имелись благоприятные предпосылки и уже подготовленная почва. Последние исследования позволяют утверждать, что языческая Русь имела высокоразвитую художественную культуру. Все это способствовало тому, что сотрудничество русских мастеров с византийскими было исключительно плодотворным. Новообращенный народ оказался способным воспринять византийское наследие, которое нигде не нашло столь благоприятной почвы и нигде не дало такого результата, как на Руси. Русь создает свою иконописную школу, могучую не только со стороны содержания и художественного мастерства, но значительную по своим размерам. Ни одна страна не имела такой иконописи, как Древняя Русь. Икона получила такое широкое распространение на Руси потому, что «ее форма отвечала складу русско-православного сознания»(6 стр.27). Своей декоративностью, удобством размещения в храме, яркостью и прочностью своих красок иконы, написанные на досках, как нельзя лучше подходили для убранства русских деревянных церквей. Таинственная загадочная красота иконы восхищает и увлекает, ее художественный язык, столь отличный от языка европейского искусства становиться предметом изучения и исследования специалистов.

Икона не может восприниматься только лишь как произведение искусства или культа. Она являет нам синтез веры и творчества, таланта человека и его мировоззрения. «Великие культуры всегда религиозны, безрелигиозные культуры – упадочны» писал Н. Трубецкой, и сама история подтверждает эту мысль (Трубецкой Н. С.Религии Индии и христианство// Литературная учеба. 1991. № 6. С.144). Такова и древнерусская иконопись: «Иконопись есть боговидение и боговедение… Она требует для своего осуществления соединения в одном лице художника и религиозного созерцателя-богослова» (Булгаков С. Н. Православие: очерки учения православной церкви. М., 1991. С.304). Способность соединять в себе различные пласты бытия человека сделала икону близкой душе русского человека, и как результат - в иконе отразилось видение России, ее истории, ее идеи. Икона стала неотъемлемой частью самой Руси. «Самое характерное, что отличает русско-православную иконопись от византийской, - это внутреннее средоточие и софийность. Икона, в отличие от стенописи, интимна, самоуглубленна и требует сосредоточенной связи между ней и молящимся. Эти черты православного сознания и послужили стимулом развития на Руси иконы и ее необычайного распространения, как в храмах, так и домашнем быту»(6, стр. 31).

В XIII веке Русь попадает под татарское иго, и творчество, особенно строительство храмов, замирает. «Но чем тягостнее переживалось иноземное иго, тем могучее созревало сознание национального единства, тем глубже внедрялась религиозная стихия в сознание порабощенного народа.XIV век застает Русь на подъеме. Частично раскрепощенная от монголов, страна растет и крепнет в своей духовной мощи. Куликовская битва, возвышение Москвы, основание Троицкой обители, размах храмового строительства и расцвет иконописи – все симптомы национального подъема. Русь осознала свою самобытность. Византийские влияния переработаны, и на их основе расцветает национальное искусство.»(6, стр. 18) В этот период самой значительной частью храма становится чисто русское создание – иконостас. Он представляет собой не просто перегородку между алтарем и остальной частью храма, но является как бы раскрытой книгой, содержание которой представлено в зрительных образах. Вся история церкви в ее главных моментах представлена в иконостасе и раскрыта взорам молящихся. Если прибавить к этому распространенность икон в домашнем быту, когда «красный» угол полностью заставлялся иконами, то можно объяснить распространенность икон на Руси.

Русская икона отличается, помимо указанных выше моментов, и рядом других качеств. Так, если в царственной Византии распространен был суровый образ Богоматери Одигитрии, то на Руси излюбленным стал образ Умиления.

Если Византия создает и распространяет образ Спаса Пантократора, недоступного царя и Вседержителя, то Русь прибегает к простому и близкому образу Спаса Нерукотворного. Распространены образы Николая Чудотворца, особо чтимого на Руси святого.

В колористическом отношении русская икона более красочна, композиция сложна и ритмична. К XIII – XIV вв. уже складываются основные школы иконописи, каждая из которых имеет свои особенности композиции, колорита и техники.

**1.2 Русские школы иконописи**

К сожалению, до нас не дошли иконы домонгольского периода, написанные в южных городах Руси. Поэтому о древнейшем периоде иконописания на Руси можно судить на основе новгородских образцов ввиду географической отдаленности Новгорода. Первые русские иконы следовали византийским образцам, для которых характерно сочетание изысканности и аскетизма. Печать византийской школы прослеживается до 14-15 веков, когда в иконописи всё больше появляются национальные черты. Возможно, это связано с прекращением связей с Византией, духовно питавших местных иконописцев. Кроме того, в это время феодальная раздробленность Российского государства приводит к возникновению ряда локальных школ. Взаимовлияние этих школ если и имело место, то замедленное ввиду громадной территории Российского государства и слабо развитых путей сообщения.

В настоящее время искусствоведы выделяют такие основные школы иконописи, как Новгородская, Псковская и Московская. Что касается таких культурных центров, как Ростов, Суздаль, или Нижний Новгород, то про них можно сказать, что в них были собственные кадры иконописцев, имеющих собственный диалект работы; тем не менее, они не смогли подняться на такую высоту художественного творчества, чтобы можно было говорить о выделении собственной школы.

**Новгородская школа.**

Произведения киевских мастеров вплоть до монголо-татарского нашествия (1237-1240) служили образцами для местных школ, которые возникают в период феодальной раздробленности во многих княжествах. Урон, причиненный древнерусскому искусству монголо-татарским нашествием, произведенные им разрушения, угон в плен ремесленников, приведший к утрате многих навыков и секретов мастерства, не сломил творческое начало в землях Древней Руси. Наиболее полно сохранились древние памятники новгородской живописи.

Иконописная школа Великого Новгорода имеет ряд отличительных особенностей. Это связано и с географической удалённостью Новгорода, его особым политическим устройством и своеобразием хозяйственной деятельности новгородцев. В отдельных произведениях прослеживается влияние византийского искусства, что говорит о широких художественных связях Новгорода. Для новгородских икон характерно противопоставление красного и белого, а также некоторые черты реальной жизни. Вместе с тем икона представляет собой символ, лишь намекающий, но не показывающий. Зачастую на иконах изображены сюжеты апокрифического характера, т. е. представляющие легенды, не признанные официальной церковью, но имеющие широкое хождение в народе. В качестве примера можно привести житийную икону св. Георгия Победоносца, а также св. Николы Угодника.

Композиции новгородских икон, какой бы сложности они не были – одно-, двух - или трехфигурные или многосюжетные, повествовательного характера – все они просты, прекрасно вписаны в плоскости и согласованы с формой. Все элементы распределены равномерно, нет ни перегруженных, ни пустых мест. Фигуры, горы, деревья располагаются симметрично, но эта симметрия разбивается поворотами фигур, наклонами их голов, разнообразными формами гор, построек, деревьев и других изображений.

В это время получают широкое распространение так называемые житийные иконы. На таких иконах в среднем поле помещено изображение святого крупным планом в полный рост, или в пояс; а в боковых клеймах изображены миниатюрные эпизоды из его жития. Композиция всегда строится в одной плоскости, декоративно. Сложные композиции делаются иногда в несколько ярусов, но всегда в одном плане, причем строго соблюдается принцип мягких темных и светлых силуэтов. Для них характерна монументальность, величавое спокойствие образа, стремление к лаконизму, даже в повествовательных сюжетах.

Новгородская живопись небогата изображениями растительности. Все типы деревьев декоративны, решены условно, порой напоминают орнамент. Горы обычно имеют красивые мягкие силуэты нежно-желтоватых, зеленоватых, синих и фиолетово-розовых тонов. Травы и деревья – темно-зеленых тонов.

Иконы в новгородском стиле писались в большинстве случаев на светло-желтых тонах.

В изображении человека характерен графический рисунок рук, ног, тела. Фигуры несколько удлиненных против натуры пропорций, что придает им строгую стройность и величие. Тона фигур мягкие, звучные, но очень глубокие. Цветовая гамма всегда спокойная и вместе с тем сильная. В фигурах, в их одежде содержатся яркие и темные детали, которые оживляют покойные тона. Золото применяется очень мало, только в особо торжественных сюжетах (например, «Христос во славе», «Христос в воскресении»). Здесь одежду расписывали золотой инокопью, украшали ангельские крылья, обстановку.

Головы фигур характерны своим темно-желтоватым мягким силуэтом, простотой и четкостью описи глаз, бровей, носа, рта и волос.

В 30-х годах 15 века зарождается новое течение, связанное с проникновением палеологовского искусства. Для него характерны более уплощённые и вытянутые фигуры, больше движений, развевающиеся одеяния.

Убедительная передача догматических моментов станет типичнейшим признаком новгородской иконописи последующих икон. Самому живописному строю иконы, в котором сочетаются красно-коричневые, темно-желтые, зеленоватые и синие тона в соединении с крупным золотым ассистом, свойственно удивительное благородство и сдержанность. Рисунок и пластика форм отмечены почти эллинистическим совершенством.

«Икона «Успение» из новгородского Десятинного монастыря (первая треть XIII в.) тускло поблескивающий золотой фон, в сочетании с нежно-сиреневыми и серовато-голубыми одеждами ангелов и апостолов воспроизводит излюбленный колорит киевских мозаик. Тончайшее письмо иконы напоминает миниатюру. Интересна сложная иконография «Успения» с психологической остротой ликов. Непривычна для Византии монументальность замысла. В иконе нет экспрессии. Все сдержано. Жесты, позы величавы и торжественны. Апостолы, окружающие ложе с усопшей Богоматерью, предстоят в скорбном молчании и глубоком почтении. В них [иконах] присутствуют сугубо местные, новгородские черты: внушительность, суровость, обобщенность и упрощенность линий, укрупнение всех форм и деталей»(6, стр.35-37).

**Псковская школа.**

Псковская иконографическая живопись имеет своё оригинальное лицо: это и ассиметричный малоустойчивый, неточный рисунок, однако всегда выразительный; и густой колорит тёмных, тёмно-зелёных, вишнёвых с оранжевым, либо розовым оттенком, а также синих тонов. Манера письма размашиста и экспрессивна. По формам выражения, псковская школа была самой непосредственной и импульсивной из всех русских иконописных школ, ей свойственны повышенная экспрессия образов, резкость световых бликов, пастозность мазка (иконы «Собор Богоматери» и «Параскева, Варвара и Ульяна» - вторая половина XIV в.). Очевидно, это связано как с демократической и самостоятельной политической системой Пскова, так и с проникновением плебейского элемента в псковское духовенство.

Самые ранние из сохранившихся псковских икон датируются 13 веком: «Успение» из одноименной церкви на Пароменье и «Богоматерь Одигитрия» из церкви Николы от Кож. Эти иконы отличаются тяжелостью и грузностью форм, неприкрытой примитивностью композиции; лица однотипные с широким разрезом глаз и большими крючковатыми носами ещё не приобрели никаких специфически псковских черт.

Наиболее значительной из ранних икон Пскова, где псковские черты всё настойчивей пробиваются наружу, является житийная икона пророка Илии, ныне хранящаяся в Третьяковской галерее. Она представляет собой образец зарождающегося псковского стиля со всеми характерными для него чертами. Изображение максимально уплощено; в пределах одной доски мы видим слепое сочетание никак не связанных друг с другом тем. С другой стороны мы здесь не видим другого характерного псковского элемента — сочетания интенсивного зелёного и оранжевого цветов.

С 1378 года в Новгороде работает известный иконописец Феофан Грек; и это обстоятельство не могло не сказаться на художественной школе соседнего Пскова. Надо сказать, что развитие псковской школы происходило замедленными темпами, нежели в соседнем Новгороде. Возможно, псковские ваятели приезжали в Новгород подивиться мастерству Феофана и впоследствии стали использовать в своём творчестве художественные приёмы, с которыми они смогли познакомиться во время поездки. К числу икон, написанных в новом для Пскова стиле можно отнести «Деисус» в новгородском музее, «Параскева, Варвара и Ульяна», а также «Собор Богоматери» в Третьяковской галерее. В этих произведениях наблюдается особая живость и страстность.

XV век в псковском искусстве отличается остановкой творческого развития. Мастера держались за дедовское наследие и уже не создавали новых шедевров.

**Московская школа.**

Во Владимиро-Суздальской Руси, судя по сохранившимся остаткам фресок Переславля-Залесского, Владимира и Суздаля, а также по единичным иконам и лицевым рукописям, местные художники домонгольского периода опирались на творческое наследие Киева. Иконы Владимиро-Суздальской школы отличаются мягкостью письма и тонкой гармонией красок. Наследие Владимиро-Суздальской школы в XIV – XV веках послужило одним из главных источников для возникновения и развития Московской школы иконописи. Московская школа является самой молодой, так как Москва долгое время была незначительным и заурядным населённым пунктом. Очевидно, начало московской школы можно отсчитывать с XIV века, когда в Москве обосновались митрополиты всея Руси. Поскольку митрополиты в то время зачастую были выходцами из Византии, то они предпочитали приглашать греческих мастеров для работы в Москве. Если учесть, что в 14 веке в Византии набирал силу новый палеологовский стиль, становится понятно, что первые иконы московской школы носят значительный отпечаток художественной техники греческих мастеров. Таким образом, живопись московской школы XIV века представляла собой синтез местных традиций и передовых течений византийского и южнорусского искусства. В качестве образцов можно назвать иконы «Борис и Глеб», Спас Ярое Око» «Спас оплечный», 1340 г. или «Троицу».

Вторая половина 14 века ознаменована творчеством Феофана Грека и его последователей. Однако этому стилю не суждено было надолго закрепиться, так как Андрей Рублёв, очень скоро отошедший от Феофана, не разделял методов работы Феофана, а зачастую использовал прямо противоположные.

В творчестве Андрея Рублёва центральное место, без сомнения, занимает «Троица».

Творчество Рублёва знаменует высшую точку в развитии московской иконописной школы. Именно Рублёв первым отходит от византийской строгости и аскетизма, вдыхая в древние каноны новую жизнь. Традиции искусства Рублева, Феофана Грека и Даниила Черного получили развитие в иконах и росписях Дионисия, привлекающих изысканностью пропорций, декоративной праздничностью колорита, уравновешенностью композиций.

**Другие художественные центры.**

Помимо Новгорода, Пскова или Москвы во многих древнерусских городах, таких, как Ярославль, Углич, Ростов и др. действовали отдельные иконописные мастерские. Однако их малочисленность не позволяла создать им отдельную иконописную школу. Хотя местные мастера в основном пользовались старыми дедовскими приёмами и меняли технику, лишь получая импульс из Москвы, или Новгорода, тем не менее, они также нередко создавали оригинальные работы, имеющие высокую художественную ценность.

Для икон и миниатюр тверской школы характерны суровая выразительность образов, напряженность и экспрессия цветовых решений, подчеркнутая линейность письма. В XV веке усилилась свойственная ей и ранее ориентация на художественные традиции стран Балканского полуострова.

Ярославская иконописная школа возникает в начале XVI века в период быстрого роста населения города. До нас дошли произведения ярославских мастеров начала XIII века, известны работы XIV века, а по количеству сохранившихся памятников живописи XVI века ярославская школа не уступает другим древнерусским школам. В творчестве ярославских мастеров бережно хранились традиции искусства Древней Руси. Ярославские иконники писали композиции, в которых сильно ощутима любовь к большим массам, к строгим и лаконичным сюжетам, к четкому и ясному строю сцен.

Мы описали наиболее древние иконописные школы. На их основе в XVI –XVII века создаются новые школы. На традициях новгородской школы возникает строгановская, отличающаяся миниатюрностью письма, небольшим размером, сочной цветовой гаммой, изнеженностью поз и жестов, сложными пейзажными фонами. С внедрением в темперную живопись масляной живописи появляется «фряжская манера» иконописи, более объемно передающая форму. Таким образом, каждая из иконописных школ сформировала оригинальную технику живописи и внесла свой вклад, как в российскую, так и в мировую художественную культуру.

**1.3 Почитание икон**

В Православной церкви очень долгое время стоял вопрос об изобразимости Бога и о почитании иконы. Седьмой Вселенский Собор (787 г.) твердо определяет природу почитания икон. «Почитание икон Православной Церковью покоится и неизменно утверждено на догмате воплощения Сына Божьего» (12, стр. 342). То есть, во-первых, человек, являясь подобием Бога, уже есть «некая первообразная икона, богоданный образ, неиссякаемый источник святости» (12, стр.357). А во-вторых, православие чтит Христа как «вочеловечившегося» Бога. Таким образом, изображение Христа есть подтверждение его земного воплощения, подкрепление веры молящегося. Определение образа переносится на Первообраз. Почитание иконы становится почитанием образа, запечатленном на ней. «Свет Преображения Христова наполняет иконы собою, освещает их, является для них тем созидательным началом, которое определяет саму природу иконы» (12, стр. 354). Отсюда – вера в чудотворность икон, вера в заступничество святого, изображенного на ней.

История русских чудотворных икон восходит к первым векам после крещения Руси. Первый храм, воздвигнутый в Киеве Владимиром Красным Солнышком, Десятинная церковь – был посвящен Пресвятой Богородице – Ее Успению. Ярослав Мудрый воздвиг Нерушимую стену – знаменитый мозаичный образ Богородицы Оранты в алтаре киевского Софийского собора. Этот образ – творение греческих мастеров, призванных князем на Русь, на греческом языке выполнена и пояснительная надпись мозаики: «Бог посреди Нее – и не поколеблется».

Несмотря на высочайшую степень религиозного почитания Матери Божией в Византийской церкви, не было там такого явления, как превращении одной из икон – Владимирской – в главную святыню не только одного храма или города, но всей Российской державы.

«Христианский мир в буквальном смысле слова полон святынями – в том числе святынями православными, относящимися к эпохе Неразделенной Церкви. Есть там и чудотворная икона Божией Матери, именуемая «Спасение народа римского», но это лишь местная икона одного храма, одна из десятков чтимых икон…

Не было подобной иконы и в Риме втором – в Константинополе. Особенности Византийского государственного устройства, с его имперским и церковным централизмом, привели к огромной концентрации в столице империи православных святынь. Есть указания хроник о том, что существовали в императорском дворце особо чтимые иконы, почитавшиеся покровительницами Царьграда и империи против внешних и внутренних врагов (одной из таких чудотворных икон Константинополя была «Никопея» - «Победотворная», вывезенная в 1204 г. Из разграбленного крестоносцами города и находящаяся ныне в соборе Сан-Марко в Венеции). Но в Константинополе главная хранительница империи тайно содержится в императорском дворце, является лишь личной святыней и личной защитой императора»(9,стр. 31).

Икона отразила в себе черты русской религиозности, народного характера, философские и богословские искания, историю государства. С другой стороны, икона непосредственно принимала участие во всех событиях России: ею благословляли на великие ратные подвиги, ее брали в бой, ее увозили как символ покорения, ее дарили как знак подчинения. Например, Смоленская икона Божьей Матери была передана князю Всеволоду при его женитьбе на дочери Константина IX Анне. Потом икона переходит к их сыну Владимиру Мономаху. Вообще, на Руси складывается обычай передавать икону из поколения в поколение как главную ценность семьи. Как уже было сказано выше, в честь икон строятся церкви и монастыри: Десятинная церковь, Толгский монастырь, Успенский собор в Москве, Сретенский монастырь, Софийский собор в Киеве – лишь малая часть того, что было построено для прославления чудотворных икон одной лишь Богоматери.

Существует и много легенд о том, как иконы помогали русским князьям в боях, как защищали города от разрушений, как отводили врага и т.д. В целом можно сказать, что на Руси складывается особое отношение к иконе не просто как к изображению Бога или святого, но как к «благословенному образу, могущего вершить чудеса для утверждения Славы Божией на земле и укрепления веры православной в веках» (15, стр. 216).

## 2. Образы Матери в иконах

**2.1 Заступница земли русской**

**О**браз Богородицы в русском искусстве занимает совершенно особое место. С самых первых веков принятия христианства на Руси любовь и почитание Богоматери глубоко вошли в душу народа. Одна из первых церквей в Киеве - Десятинная, построенная еще при князе Владимире, была посвящена Богородице. В XII веке князь Андрей Боголюбский ввел в русский церковный календарь новый праздник - Покров Пресвятой Богородицы, ознаменовав тем самым идею покровительства Божьей Матери русской земле. Затем в XIV веке миссию града Богородицы возьмет на себя Москва, и Успенский собор в Кремле будут именовать Домом Богородицы. Фактически с этого времени Русь осознает себя посвященной Деве Марии.

Сколько молитв было вознесено на этой земле Пресвятой Деве, сколько икон посвящено Ей. Многие из этих икон прославились как чудотворные, многие были свидетелями и участниками русской истории. Яркий тому пример - Владимирская икона Божьей Матери, которая сопровождала Россию на всех этапах ее истории. Торжественная встреча иконы описана в летописях, в память о ней введен праздник Сретения Владимирской иконы Божьей Матери, на месте, где москвичи во главе с митрополитом Киприаном встречали чудотворную икону, основан Сретенский монастырь, а улица, по которой двигалась процессия со святыней, получила название Сретенка. В 1395 г. вся Москва молилась перед Владимирской иконой о спасении Москвы от страшного нашествия Тамерлана, и Божья Матерь отвела 6еду. В 1480 г. Заступница поворачивает войска хана Ахмата от границ Руси. Река Угра, где стояли войска Ахмата, получила в народе название Пояса Богородицы, именно здесь, по преданию, явилась хану Сияющая Дева и повелела покинуть русские пределы. В 1591 г. вновь россияне прибегают к заступничеству Пречистой, в этот год подступает к Москве Казы-Гирей. Тогда москвичи молились перед иконами Владимирской и Донской. И вновь Бог даровал победу. В дни смуты и интервенции начала XVII века войска народного ополчения борются не просто за Москву и Кремль, но за свою национальную святыню - "яко уно есть нам умерети, нежели предати на поругание пречистыя Богородицы образ Владимирския". В ранних летописных источниках победа над интервентами приписывается Владимирской иконе Божьей Матери.

В XVII веке царский иконописец Симон Ушаков пишет икону "Богоматерь - древо Государства Российского". В центре иконы образ Владимирской как прекрасный цветок на древе, которое поливают митрополит Петр и князь Иван Калита, заложившие основы московской государственности. На ветвях этого чудесного дерева, подобно плодам, изображены святые подвижники. Внизу, за кремлевской стеной, возле Успенского собора, из которого и вырастает древо, стоят тогда здравствовавшие государь Алексей Михайлович и царица Ирина "со чады". Таким образом, Симон Ушаков увековечил и прославил палладиум русской земли - Владимирскую икону Богоматери. Ни одна другая икона такой чести не удостаивалась.

«Богородичная догматика основана на тайне Боговоплощения, и через образ Богородицы раскрывается нам глубина богочеловеческих отношений. Мария, давшая жизнь Богу в Его человеческой природе, становится матерью Бога (Богородицей). И поскольку это материнство надприродно, то в нем таинственным образом сохраняется и Ее Девство. Тайна Богоматери в том и состоит, что через Девство и Материнство Она является новой тварью. И почитание Ее связано именно с этим» (15, стр. 35).

Из богородичной догматики, как на дрожжах, выросла вся восточно-христианская гимнография: Роман Сладкопевец и Иоанн Дамаскин, Ефрем Сирин и Игнатий Никейский и многие другие замечательные поэты и богословы оставили нам удивительные по своей красоте произведения, посвященные Богородице. На Руси в тонкости богословия не слишком вдавались, но почитание Богоматери носило не менее высокий и поэтичный характер. Образ Приснодевы Марии и Матери Иисуса Христа обрел черты Заступницы и Ходатаицы, Покровительницы и Утешительницы. «Эта чисто народная стихия любви к Богоматери иногда выплескивалась через край, за рамки христианского миропонимания: образ Богородицы то размывался фольклорной стихией, сближающей его в непросвещенном народном сознании со сказочной Матерью-Сырой-Землей, то в утонченном высокомудрии русских софиологов начала века этот образ обретал туманные очертания Вечной женственности. Девы Софии, Мировой души и проч.»(15, стр. 51)

Евангелие дает немного сведений о жизни Богородицы, хотя мы видим Ее в самых важнейших событиях, связанных с земным путем Христа и историей нашего спасения: Благовещение, Посещение Марией Елизаветы, Рождество Христово, Сретение, Обретение Отрока в Храме, брак в Кане Галилейской и т.д., вплоть до Распятия и Воскресения. Тема Марии в Евангелии звучит всегда рядом с темой Христа, причем то ярко, то словно отходя на второй план. Ее тихое присутствие окрашивает повествование в нежные тона, помогая воспринимать все события в их какой-то особой глубине.

Образ Богоматери один из самых лирических образов русской иконописи. Если Христос - Судья, то Богоматерь - Заступница, как, к примеру, на тверской иконе XV в. "Богоматерь". Вслушаемся в наши церковные песнопения, богатством и звучностью которых мы справедливо можем гордиться. Их высокая поэзия нигде не выражается с таким блеском и с такой силою как в молитвенно-хвалебных гимнах Богоматери. Вся тоска страдающего человечества, все умиление перед миром божественным, «свободно и любовно истекают» на Богоматерь: Мать моя - Матушка Мария, Пречистая Дева. Пресвятая, Свет Мати Мария, Пресвятая Богородица, Солнце красное, Пречистая голубица, Мати Божжа, Богородица… (13,Стр..49.) В ее образе - не юном и не старом, словно безвременном, народ чтит небесную красоту. Красота Богородицы подернута дымкою слез. Она всегда остается воплощением страдания. В знаменитом "Сне Богородицы" выражено все предчувствие судьбы еще не родившегося Ее Сына.

«Богоматерь как бы растворялась во всей системе мировидения русского человека, сливалась в единое целое с русской природой, с русской историей» (16, стр. 3): По тому ль полю Куликову Ходит Сама Мать Пресвятая Богородица, А за ней апостоли Господни Архангели-ангели святыи… Отпевают они мощи православных, Кадит на них Сама Мать Пресвятая Богородица… (13, стр.55). Многообразие вариантов рассмотрения образа Богородицы вызывало к жизни многочисленность иконографических типов. Иконопись дозволяет себе разнообразие именно при изображении таинственного лика Пресвятой Девы. По традиции, вся иконография отталкивается от древних типов, но на Руси были введены свои отличительные детали, например, одежды Богоматери украшены восьмиконечными звездами. Восьмиконечная звезда, или славянская, являлась символом Руси, одновременно являлась и символом Богоматери, таким образом, Русь и Пресвятая Дева становились едины. Появляются свои иконографические типы: Смоленская Богоматерь, Новгородская Богоматерь, Курская Богоматерь, др. Появляются свои чудотворные иконы Божией Матери: Тихвинская, Боголюбская, др. Иконы типа "Богоматери Великая Панагия" - произведения домонгольской Руси отличаются впечатлением особого величия и мощи. Но постепенно художник, как и вся Русь, переживает большие душевные волнения и испытания, и образ Богоматери становится все более человечным, близким, душевным. В нем ищут успокоения и умиротворения, надежды.

«Трудно перечислить все наименования образа Той, в Которой, по мнению русского человека, все обретает нежнейшую, попечительнейшую Матерь, заступницу и просительницу. Это те изображения, на которые переводятся все восторги благочестивого чувства, так красноречиво выражающиеся в наших церковных песнях. Каждое из них есть не что иное, как воплощенное в чертах и красках приветствие любви, преданности, молитвы» (15, стр. 42).

Византийские изображения Богородицы спокойны и сдержаны, даже ласка младенца остается безответной, прекрасные глаза Марии полны суровой печали и ожидания. Русские же иконы полны предчувствия будущей радости, прощения, веры и заступничества, любви. Она вместе с Христом правит судьбами мира.

Поэтому и иконы Ее занимают у нас особенно значительное место: в храме и богослужении их место наряду с иконами Спасителя. Иконы Богоматери отличаются от икон других святых и икон Ангелов, как разнообразием иконографических типов, так и их количеством и интенсивностью их почитания.

**2.2 Иконография Богоматери**

Образ Богоматери первоначально разрабатывался в сиро-египетском искусстве, где ощутима его связь с изображениями Изиды с младенцем Гором. Сюжеты, включавшие в себя изображение Богородицы, в христианском искусстве появляются довольно рано: уже в живописи катакомб мы находим сцены Благовещения (катакомбы Прискилы II в.) и сцены Рождества Христова (катакомбы св. Себастьяна 111-IV вв.). Но до середины V века иконография Богоматери ограничивалась сюжетами повествовательными, так как еще отсутствовала потребность в молельных иконах. Часто встречается сцена Поклонения волхвов. В немногочисленных, дошедших до нас предметах прикладного искусства мы также находим сюжетные сцены, включающие фигуру Богоматери.

Первые иконы Богоматери в собственном смысле слова появляются, по всей видимости, после Эфесского собора 431 года. Уже в иконоборческую эпоху мы видим вполне сложившуюся иконографию. Примером тому могут служить т.н. Ампулы Монцы из Боббио - серебряные сосуды небольшого размера для благовоний, которые были подарены около 600 г. королеве лангобардов Теоделинде. Ампулы эти украшены сюжетными композициями, в которых мы узнаем иконографические схемы, хорошо известные до сих пор. Сцены Благовещения, Крещения, Встречи Марии и Елизаветы, Жены у гроба Господня, Вознесение, Рождество и др. вполне каноничны.

Условно все многообразие типов икон Богоматери с Младенцем можно разделить на четыре группы, каждая из которых представляет собой раскрытие одной из граней образа Божьей Матери.

**Одигитрия** – один из самых популярных иконографических типов в византийском искусстве. Иконографическая схема Одигитрии строится следующим образом: фигура Богоматери представлена фронтально (иногда с небольшим наклоном головы), на одной Ее руке, как на престоле, восседает Младенец Христос, другой рукой Богоматерь указывает на Него, тем самым, направляя внимание предстоящих и молящихся. Младенец Христос одной рукой благословляет Мать, а в Ее лице и нас (нередко жест благословения направлен непосредственно на зрителя), в другой руке Он держит свернутый свиток (есть варианты, когда в руках у Младенца скипетр и держава, книга, развернутый свиток). Этот тип богородичных икон получил необычайно широкое распространение во всем христианском мире, а особенно в Византии и в России. К наиболее известным вариантам Одигитрии относятся: "Смоленская", "Иверская" (Вратарница), "Тихвинская", "Грузинская", "Иерусалимская", "Троеручица", "Страстная", "Ченстоховская", "Кипрская", "Абалацкая", "Споручница грешных" и многие другие.

Одной из лучших икон этого типа считается «Богоматерь Одигитрия», созданная в 1482 г. Дионисием. Эта икона написана на нежно-голубом фоне, на котором ясно и четко выступает окутанная темным мафорием полуфигура Богородицы с младенцем Иисусом на руках. Мария изображена, в соответствии с каноном, в строго фронтальной, торжественной позе, и лишь правая ее рука поднята в жесте моления, обращенном к сыну. Лик Младенца написан с необычайно высоким куполом лба, фигура закутана в золотые одежды, в левой руке сжат свиток с учением. Правая рука приподнята в благословляющем жесте, обращенном к миру. «Нежный, мягкий, серьезный, написанный прозрачными розовыми охрами лик Богородицы исполнен высокого и радостного покоя, который обретает Она в этом молении, в обращенном к миру сыновнем благословении» (1, стр. 38). В верхних углах иконы изображены склонившиеся архангелы Михаил и Гавриил. Весь строй иконы несет умиротворение, линии фигур плавны, в цвете соединяются нежная бирюза, глубокий коричневый, зелень и золото одежд, розовые охры ликов.

Иногда эту икону называют «Богоматерь Смоленская». Дело в том, что самый первый список Одигитрии, привезенный на Русь, хранился в Смоленске. Эта икона не сохранилась, но все списки с нее, а также иконы, написанные ранее, но совпадающие с ней во всех деталях, получают ее имя.

Образ Богоматери Одигитрии Тихвинской отличает более мягкая трактовка позы Богородицы и младенца, которые изображаются слегка склоненными друг к другу. Необычно положение ножки Младенца, она повернута пяткой наружу, тем самым подчеркивается лирический характер образа.

Небольшие иконографические различия в деталях связаны с подробностями истории происхождения каждого конкретного образа. Так третья рука у иконы "Троеручица" добавлена св. Иоанном Дамаскиным, когда по его молитве Богородица восстановила отрубленную его руку. Кровоточащая ранка на щеке «Иверской» возвращает нас во времена иконоборчества, когда этот образ был подвергнут нападению отвергающих иконы: от удара копья из иконы истекла кровь, что повергло свидетелей в неописуемый ужас. На иконе Богоматери "Страстная" обычно изображают двух ангелов, летящих к Младенцу с орудиями страстей, тем самым, предвозвещая Его страдания за нас. В результате этого сюжетного поворота несколько изменена поза Младенца Христа - Он изображен вполоборота, смотрящим на ангелов, Его руки держатся за руку Марии.

Как правило, в "Одигитрии" Богоматерь представлена в поясном изображении, но встречаются и оплечные композиции богородичных икон; к таким относятся "Казанская", "Петровская", "Игоревская". Здесь разрабатывается та же тема, но в некотором сокращенном варианте. Интересен извод «Казанской Богоматери». Он представляет собой изображение Богоматери, держащей с левой стороны младенца, который представлен не сидящим, а стоящим в строго фронтальной позе. Причем его фигура изображается поколенно. В иконографии также широко известны зеркальные переводы, когда Младенец изображается сидящим на правой руке Богоматери. Таковы варианты, получившие название «Александрийской», «Иерусалимской» Богоматери.

**Оранта.** Еще один образ Богоматери, восходящий к традициям египетского искусства, получил название «Оранты» или «Великой Панагии». Орантами называли изображения человеческих фигур в молитвенной позе. Мотив моления Богоматери за людей составляет главную черту, основной смысл образа «Оранты». Богородица изображается одна, в полный рост, с молитвенно воздетыми вверх руками. Она облачена в мафорий темно-красного цвета и темно-синий хитон. Таковы одежды Богоматери на всех иконах (за редким исключением), и их цвета символизируют соединение в Ней Девства и Материнства, Ее земной природы и небесного Ее призвания. Воздетые руки Оранты стали символом вечной неостановимой молитвы за род человеческий, и на Руси эти изображения получают название «Нерушимая стена». Изображения Богоматери Оранты помещали в конхе алтаря. «Окруженная мерцанием золотой смальты, исполненная величия и устойчивой мощи, поднимается над алтарем»(1, стр. 40) Св. Софии Киевской четырехметровая фигура Богородицы, облаченной в сине-золотые одежды. «Она господствует в храме, как символ одухотворенного Града, космического дома премудрости, которым киевские князья считали не только свою церковь, но и земной город Киев» (6, стр. 15). Ненарушаема молитва Оранты, обращенная к изображенному в куполе Спасу Вседержителю.

Со временем в изображениях Богоматери стали располагать на ее груди диск с Младенцем, как бы в знак таинственного воплощения от нее всемогущего Бога. Этот тип изображения получил название «Великой Панагии» (Всесвятой). «Великой Панагией» является одна из древнейших и знаменитых икон, которую называют «Орантой Ярославской». Эту икону относят к домонгольскому периоду, существует гипотеза, что ее автор – первый русский живописец Алимпий. На Руси изображения Оранты Великой Панагии получили распространение в конце XII — первой половине XIII века и их считали покровительствующими княжеской власти. Подобное значение приписывалось и иконе из Ярославля. В придворном храме она была главной святыней и помешалась в алтаре, «на горнем месте», возвышаясь над престолом. «Занимая главное место в княжеском храме, икона с образом Богоматери Градодержицы и Премудрости как бы ограждала непреоборимым щитом — ликом Спаса Еммануила на золотом диске славы — новую удельную столицу от нашествия враждебных сил»(4, стр. 192). Композиция иконы необыкновенно торжественна. В ее верхних углах помещены круглые медальоны с полуфигурами архангелов. Богоматерь, молитвенно простирая вверх руки, стоит на ковре, затканном богатым травным узором. На груди Марии — большой диск славы, в котором изображен «облаченный в императорские одежды отрок Христос, приветливо благословляющий обеими руками молящихся и возлагающий на новый удел мир и спокойствие» (4, стр. 193). Ее руки подняты в молитвенном порыве. Этот жест повторен и в фигуре Младенца, только Ее ладони раскрыты, а положение пальцев Эммануила иное - они сложены в благословение. Золото — символ чистоты, образ света и славы, атрибут царской власти — главенствует в цветовом строе иконы. Фигура Богоматери четко вырисовывается на глади золотого фона. Ее пурпурный мафорий и темная сине-зеленая туника прописаны большими широкими полосами золотых пробелов, украшены золотой каймой и золотыми поручами. На фоне темного пурпурного мафория сверкает диск славы с погрудным изображением Христа Еммануила. Цвет золота буквально заливает фигуру отрока Иисуса, закрывая своим блеском все другие краски его одежд. Благодаря сверканию золота диск с фигурой Еммануила выглядит изделием, словно бы выкованным из драгоценного металла. Золотыми пробелами щедро покрыты одежды архангелов. Вторым по значению выступает в колорите иконы символ мира, благородства и чистоты помыслов — белый цвет. Если в иконах «Архангел Михаил» и «Спас Нерукотворный» преобладал цвет киновари — символ победы, то в иконе «Богоматерь Великая Панагия» белый цвет напоминал о мире, призывал к нему. Большими белыми нимбами окружены головы Марии, Христа, архангелов. В украшении одежд Богоматери и Христа предпочтение оказано шитью жемчугом — эмблеме чистоты и святости. Белый цвет сделался главным в раскраске фигур покровителей князя — архангелов: одежды небожителей перевиты белыми лорами, в руках у них — белые зерцала, а сами фигуры архангелов заключены в белые круги. Символ победы — красный цвет — звучит в иконе приглушенно, подчиняясь блеску золота и яркой чистоте белого. Богоматерь стоит на узорчатом красном ковре овальной формы — роте, являясь всем в образе триумфатора. Пропорциями фигура Богоматери близка произведениям античной скульптуры, стройна и изящна. Складки ее одежд положены со знанием законов драпировки, которые византийская живопись унаследовала от эллинистического искусства. Мастеру удалось достичь особой, подобной драгоценной эмали, сплавленности различных оттенков цвета, а контраст переходов от светлого к темному он усилил рисунком, твердо очертив линиями на лицах Марии и Христа брови, глазницы, нос, рот.

«Богоматерь Оранта – Великая Панагия» (Молительница – Всесвятая) является одной из прекраснейших русских икон. Она уникальна не только по своей древности, но и потому, что не сохранилось не только ее прямых повторений, но и сам ее извод очень редок в древнерусском искусстве. Здесь утвердились не ростовые, а полуфигурные изображения, которые получили название «Знамения». Это наиболее богословски насыщенный иконографический тип и связан он с темой Воплощения. Мария представлена в позе Оранты, то есть молящейся, с воздетыми к небу руками; на уровне Ее груди расположен медальон (или сфера) с изображением Спаса Эммануила, находящегося в лоне Матери. Фигура Младенца может изображаться в полный рост, а может быть поясной. По обе стороны от Марии изображаются силы небесные - либо архангелы с зерцалами в руках, либо синий херувим и огненно-красный серафим. Наибольшее распространение получил тип поясного изображения Богоматери-Знамение, почитание которого установилось в Новгороде.

Иконографическая схема «Знамения» может быть очень простой, как в новгородском варианте (2-я пол. XII в.), а может быть развитой и усложненной, как в случае ярославской «Оранты». Схема иконы Курской Коренной дополнена изображением пророков, соединенных между собой подобием процветшей лозы. У пророков в руках свитки их пророчеств. Так, в разных иконографических вариантах при наличии общего иконографического ядра раскрывается одна и та же тема Боговоплощения, поэтому иконографический тип "Знамение" иногда именуют "Воплощение".

Третий тип богородичных икон на Руси получил наименование «**Умиление».** По мнению некоторых исследователей, тип Умиления развился на основе трансформации образа Одигитрии. Это, пожалуй, самый излюбленный образ на Руси. «Иконографическая схема включает две фигуры - Богородицы и Младенца Христа, прильнувшие друг ко другу ликами. Голова Марии склонена к Сыну, а Он обнимает рукой Мать за шею. В этой трогательной композиции заключена глубокая богословская идея: здесь Богородица явлена нам не только как Мать, ласкающая Сына, но и как символ души, находящейся в близком общении с Богом»(15, стр. 218). Известны варианты сидящей или стоящей в рост Богоматери, а также поясные изображения. Младенец может сидеть как на правой, так и на левой руке. Наиболее известным произведением, изображающим сцену Умиления, является знаменитая икона Владимирской Богоматери, привезенная в киевский Вышгород из Константинополя в начале 12 века. Это одно из замечательнейших произведений византийского искусства. От первоначальной, очень тонкой по выполнению древней живописи сохранились лики Марий и младенца, фрагменты синего чепца, каймы мафория и хитона младенца, а также кисть левой руки и часть правой руки младенца (все остальное переписано в 15-16 веках).

Богоматерь держит младенца на руках и, склонившись, прижимается к нему щекой. Младенец ласкается к матери, обхватив левой ручкой ее шею. Этот лирический мотив контрастирует с сосредоточенной скорбностью лика Богоматери, сконцентрированной в ее глубоких, исполненных печали глазах. Редкой серьезностью отмечен и лик младенца. Глубокая эмоциональность образов, тончайшая живопись, духовная наполненность образов, родственная по своей интонации поискам русских мастеров, сделала Владимирскую икону источником множества икон, где тип «Умиление» стал традиционным и излюбленным. Следуя русской традиции, икона многократно повторялась. Списки с нее породили ряд незабываемых образов. Самым знаменитым списком является так называемая запасная «Владимирская», созданная в XV веке. Несмотря на старания автора создать точную «меру и подобие» древней иконы (она писалась, чтобы заменить древнюю святыню, увезенную в Москву), она имеет некоторые отличительные черты. Мягче черты лица Богородицы, прозрачнее зрачки ее глаз, светлее тонкие брови, более округл и мягок овал «сияющего розовым светом лика». От этого «иной оттенок обретает одушевляющее эти черты безмерное материнское чувство: чиста, нежна и просветленна та всеобъемлющая сосредоточенная любовь, которой исполнен здесь лик Богоматери» (1, стр. 36). Есть предположение, что эта нежная и светлая икона была написана Андреем Рублевым.

Умилением является прославленная «Богоматерь Донская». Близко к владимирской иконе изображены Богородица и сидящий на ее правой руке младенец, схожи и их облик, позы. Но взгляд Богородицы направлен не на зрителя, а на сына, рука не простерта к нему в молитве, а нежно касается его одежд. «Как бы очищенной от всего случайного, такой, какой она должна жить в человеческой памяти, предстает сама материнская любовь, сверкающей радостью наполняет она прекрасный лик Богоматери, идущим от него светом воспринимается жарко горящий алый цвет на ее щеках и губах» (1,стр. 37). А младенец живым и трогательным жестом поставил ножки на материнскую руку. Лик младенца «безвозрастен», царственным золотом украшены его одежды, левой рукой он сжимает свиток с учением, а правая не обнимает Мать – она простерта к ней в жесте благословения. «Донская Богоматерь» так же многократно повторялась, дав свое имя еще одному изводу «Умиления».

К иконам типа "Умиление" относятся: «Волоколамская», «Федоровская», «Жировицкая», «Гребневская», «Ахренская», «Ярославская», «Взыскание погибших», «Почаевская» и т.д. Во всех этих иконах Богоматерь представлена в поясной композиции, в редких случаях встречается оплечная композиция, как, например, в иконе "Корсунская".

В XIII веке на основе «Умиления» складывается новый извод, в котором Младенец стоит на коленях сидящей Богородицы. Наиболее ярким примером этого типа является «Толгская Богоматерь». Мария и Младенец представлены на ней в позе Умиления. «Лицо Марии, обращенное к зрителю, исполнено грусти. Ее взору открылась грядущая судьба сына. Младенец привстал на коленях матери, обнял ее за шею, прижался к щеке. Он почувствовал тревогу матери, и потому его глаза, смотрящие на зрителя, тоже печальны. Трудно найти среди икон на тему "Умиление", созданных мастерами Древней Руси, равную Толгской по выражению скорби.»(10). В колорите иконы преобладают темные краски — красно-коричневая, черно-зеленая, изумрудно-зеленая, охра, умело сопоставленные с цветом серебряного фона. Художник искусно сумел выделить на лице Марии глаза, подчеркнуть их скорбное выражение. Он придал зрачкам миндалевидную форму и сделал их очень большими по размеру. Благодаря этому умело примененному контрастному сопоставлению цветов темные глазницы на лице Марии стали самой заметной его частью. Страдание, запечатленное византийским художником во взоре "Владимирской Богоматери", русскому мастеру первой половины XIV века удалось передать иными, но не менее выразительными по эмоциональному воздействию средствами.

Разновидностью иконографического типа «Умиление» является тип «Взыграние». Иконы подобного рода были распространены в основном на Балканах, но и в русском искусстве изредка встречаются такие образы, преимущественно XVI веке. Иконографическая схема здесь очень близка к "Умилению", с той только разницей, что Младенец представлен в позе более свободной, как бы разыгравшимся. Он свободно болтает ножками, вся его фигура полна движения. Иногда эти иконы получают название «Молдавская». Примером такого типа икон может служить "Яхромская". В этой композиции всегда присутствует характерный жест - Младенец Христос ручкой касается лика Богородицы. «В этой маленькой детали скрыта бездна нежности и доверия, которые открываются внимательному созерцающему взгляду»(15, стр. 73).

Еще одна разновидность иконографии "Умиление" - "Млекопитательница". Из наименования ясно, что отличительной чертой этой иконографической схемы является изображение Божьей Матери, кормящей грудью Младенца Христа. В русскую иконографию этот тип проникает, главным образом, начиная с XVII столетия.

**Акафистные.** Представленные выше три иконографических типа являются основными в иконографии Богоматери. Они основаны на богословском осмыслении образа Богоматери. Четвертый тип, названный «Акафистным», представляет иконы, построенные по принципу иллюстрирования тех или иных эпитетов, которыми наделяют Богородицу тексты Акафиста и других гимнов. Эти иконы направлены на прославление Богоматери. К этому типу можно отнести изображения Богоматери на престоле, представляющие ее как Царицу Небесную. В таком виде Богоматерь представлена на Синайской иконе VI в. из монастыря св. Екатерины. Рядом стоят святые Георгий и Федор. Сзади трона - архангелы. Младенец расположен по центру на коленях Матери, правая рука приподнята в благословляющем жесте. Подобный тип можно видеть в мозаиках Святой Софии в Константинополе. Этот тип преобладал и в итало-греческой иконографической традиции. На Руси же он получил менее широкое распространение и носит название «Печерской» - по иконе Печерской Богоматери XIII века из Киево-Печерского монастыря. Этот вариант также известен под названием «Богоматерь Кипрская» и отличается тем, что Младенец благословляет обеими руками. Чаще этот образ использовался в монументальной живописи – во фресках и мозаике (фреска Дионисия в апсиде церкви Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря).

Но большая часть икон этого типа представляют собой соединение схемы основных типов с дополнительными элементами. Так, например, иконографическая схема «Неопалимой Купины» состоит из изображения Богоматери Одигитрии, окруженной символическими фигурами славы и сил. Иконографическая схема иконы «Богоматерь - Живоносный Источник» включает в себя изображение Богородицы с Младенцем, восседающим на троне, который имеет вид некоего подобия купели внутри водоема, а вокруг предстоят ангелы и люди, пришедшие напиться от этого источника. Композиция иконы «Богоматерь - Гора Нерукосечная» также строится по принципу механического наложения символов - Богоматерь с Младенцем Христом (по типу Одигитрии) восседают на престоле, на фоне фигур и вокруг них изображаются различные символы, «впрямую иллюстрирующие акафистные эпитеты: руно орошенное, лествица Иаковлева, купина неопалимая, свеча светоприемная, гора нерукосечная» (15, стр. 86) и т.д. И, наконец, икона «Нечаянная радость» построена по принципу «икона в иконе», то есть сюжетного включения изображения иконы внутрь происходящего действия. Здесь обычно представлен коленопреклоненный человек, молящийся перед образом Богоматери Одигитрии, давшей ему нравственное прозрение и исцеление.

Вершиной акафистных иконографий следует признать образ «О Тебе радуется обрадованная вся тварь». В центре изображается Богородица с Младенцем Христом на престоле в сиянии славы и окружении сил небесных. «Образ вселенной представлен в виде многоглавого храма, окруженного цветущими деревьями - это одновременно и образ Небесного Иерусалима. В нижней части иконы, у подножия престола изображаются люди - пророки, цари, святые разных рангов, просто народ Божий. Мы видим - на Иконе представлены новая земля и новое небо (Откр. 21.1), - образ преображенной твари, начало которой положено в тайне Боговоплощения (здесь центральное изображение отчасти напоминает схему Знамения)»(8, стр. 85).

Иконографические варианты, где изображается Богоматерь без Младенца Христа, немногочисленны, объединить их в особую группу не представляется возможным, так как иконографическая схема в каждой из них определена своей самостоятельной богословской идеей. Но в той или иной степени они примыкают к уже названным нами ранее типам. Например, «Богоматерь Остробрамская-Виленская» представляет собой вариант, тяготеющий к типу «Знамение». Положение рук, скрещенных на груди (жест смиренного молитвенного поклонения) близок жесту Оранты. Кроме Остробрамской этому типу соответствует икона «Невеста Неневестная», которая была келейной иконой преподобного Серафима Саровского.

Известная древняя русская икона «Богоматерь Боголюбская» также изображает Богородицу без Младенца, но предстоящей пред Богом с ходатайством о молящихся Ей (группа молящихся иногда изображается у ног Богородицы). В руке Богородица держит свиток с молитвой, а другой рукой указывает на образ Христа, написанный слева в сегменте неба.

Так же к этому типу можно отнести иконографию «Богородица Семистрельная» или «Симеоново проречение», известен этот иконографический вариант и под другим названием – «Умягчение злых сердец». Здесь изображена Богоматерь с семью мечами, пронзающими Ее сердце. Этот образ взят из пророчества Симеона, который во время Сретения произнес такие слова: «и Тебе Самой оружие пройдет душу, - да откроются помышления многих сердец» (Лк. 2.35). Подобные иконографии, как правило, позднего происхождения, по всей видимости, пришли из западноевропейской традиции и отличаются литературностью. Тем не менее, и в них заложен свой смысл, открывающий нам образ Богородицы.

Иконографические варианты, соответствующие третьему типу богородичных икон, известному под названием «Умиление», практически не встречаются, так как трудно представить, как возможно изобразить интимные отношения Богоматери и Ее Сына в образе одной только Богоматери. Тем не менее, и такой поворот в иконографии возможен. Это так называемый тип Скорбящей Богоматери («Mater Dolorosa»), когда Божья Матерь представлена погруженной в молитвенную скорбь о распятом Христе. Обычно Богородица изображается со склоненной головой и молитвенно сложенными руками возле самого подбородка. Этот вариант получил большое распространение на Западе, но и в православной иконографии он также хорошо известен. Этот же сюжет мы можем видеть и в иконе «Не рыдай Мене Мати», хорошо известной в балканском искусстве и менее известной у нас, в России. На этой иконе обычно изображены Богородица и Христос (иногда стоящими в гробе), Мать оплакивает смерть Сына, обнимая Его мертвое тело. Иконографическая схема построена по принципу «Умиления» - только на иконах типа «Не рыдай Мене Мати» Богородица прижимает к Себе не Маленького Иисуса, а взрослого после снятия с Креста.

Многочисленны изображения Богородицы в Деисусе, которые одни исследователи выделяют в отдельный иконографический тип, другие же считают его вариантом типа Оранты. Деисус изображает моление Богородицы и святых перед Иисусом Христом за человеческий род. Центром композиции может быть «Спас Вседержитель» (поясное изображение Христа), тогда молящиеся также изображаются по пояс, если же в центре «Спас на престоле» или «Спас в силах», то и молящихся представляют в полный рост. Замечательные деисусные изображения Богоматери были созданы в XV веке. В самом начале этого столетия тверским иконописцем был написан полуфигурный Деисус. Богородица изображена с молитвенно поднятыми руками на фоне цвета светлой охры, на нем алой киноварью очерчен нимб вокруг головы. Нежный, большеглазый, наполненный розовым свечением лик Богородицы повернут к стоящим перед иконой. «Во взгляде ее широко распахнутых глаз, с необычайно высоко поставленными, прозрачными зрачками, обращенность к молящим слита с недоступным им таинственным молитвенным средоточием» (1, стр. 43). А весь силуэт ее фигуры мягко склоняется перед Христом. «И зримо возносят к нему обретенные людские молитвы ее тонкостью источенные, наполненные тем же розовым свечением, что и лик, руки – мягко перед грудью поднятая правая и как бы продолжающая ее движение, трепетными пальцами указующая на Иисуса Христа левая» (1, стр. 44)

Итак, мы рассмотрели основные иконографические типы и варианты богородичных икон, которые условно разделяются на четыре группы: "Знамение", "Одигитрия", "Умиление" и "Акафистные". В поле нашего зрения почти не попали праздничные богородичные иконы, так как изображение Богородицы в праздниках имеет все те же иконографические особенности, что и в других иконах, Хотелось бы несколько слов добавить к тем отступлениям от канона, которые иногда можно видеть в различных иконах, посвященных Богородице.

Так традиционно принято изображать Богородицу в одеждах двух цветов: вишневом мафории (модификация красного цвета), синей тунике и голубом чепце. На мафории, как правило, изображаются три золотые звезды - как знак ее непорочности («непорочно зачала, непорочно родила, непорочно умерла») и кайма как знак ее прославления. Сам плат – мафорий - означает Ее Материнство, прикрытый им голубой (синий) цвет платья - Девство. Но изредка мы можем видеть Богоматерь, облаченную в синий мафорий. Так Ее иногда изображали в Византии, на Балканах. Так Богоматерь написал Феофан Грек в деисусном чине Благовещенского собора Московского Кремля.

Православная традиция в исключительных случаях допускает изображение женщин с непокрытой головой. Обычно так пишут Марию Египетскую в знак ее покаянного образа жизни, Во всех остальных случаях принято изображать женщин с покрытой головой. Но в некоторых иконографических вариантах богородичных икон мы видим изображение Богоматери с непокрытой головой. Например, «Богоматерь Ахтырская» и некоторые другие. В некоторых случаях плат заменен венцом (короной). Обычай изображать Богоматерь с непокрытой головой западного происхождения, где он вошел в обиход с эпохи Возрождения, и в принципе неканоничен. Мафорий на голове Богородицы – глубокий символ - знак Ее Материнства и полной отданности Богу. Изображают венец поверх плата, как это мы видим в таких иконографических изводах, как "Богоматерь Державная", "Новодворская", "Абалацкая", "Холмовская" и другие. Изображение венца (короны) на голове Богородицы также пришло в восточно-христианскую иконографическую традицию из Западной Европы. В Византии это не было принято вовсе. Даже когда изображали Богоматерь с предстоящими императорами (как это можно видеть в мозаиках св. Софии Константинопольской), на ее главе мы не видим ничего, кроме плата-мафория. И это очень характерно, так как в развитии иконографии наблюдается со временем отход от лаконизма и чистой семантики (знаковой структуры) в сторону иллюстративности и внешнего символизма.

Основные иконографические типы дали жизнь многим местным вариантам изображений Богородицы. В православном календаре насчитывается около ста двадцати наименований икон, дни празднования которых отмечаются церковью. Любовь и почитание Богоматери на Руси нераздельно слились с ее иконами. Это отношение к ее иконам могло сложиться и потому, что художникам удалось воплотить в своих произведениях сохраненный в преданиях образ Божьей Матери, средствами живописи сумели передать соединение в ней того лучшего, что несет в себе женское начало – материнской любви и чистоты девы. И сегодня, пожалуй, первые образы, которые привлекают в древнерусском искусстве современного человека и наиболее понятны ему – это образы Богородицы.

**Заключение**

В результате проведенного исследования мы можем выяснить, что образ Матери имеет большое значение для русской иконописи. Получив широкое распространение и необычайное развитие, иконописные образы Богородицы и в наше время остаются наиболее привлекательными и понятными. Многие иконы, являясь выдающимися произведениями искусства, сыграли заметную роль в русской истории и искусстве всего мира.

Проведя исследование по иконографии Богородицы, мы выяснили, что, хотя иконопись и ограничивается рамками канонов и догматов, именно в изображении Богоматери художники получили наибольшую свободу. Это привело к появлению огромного количества изводов и вариантов написания Матери. Следуя основным иконографическим схемам, мастерам Древней Руси удалось создать целую галерею нежных, иногда скорбных, иногда торжественных, но всегда притягивающих образов Божьей Матери.

Рассмотрев ряд икон, можно прийти к выводу, что иконописцам удавалось выразить образ Богородицы как образ всепрощающей Матери – Заступницы, жертвенно несущей своего сына во искупление людских грехов. Соединяя в своем творчестве христианское мировоззрение и талант художника, живописцы древнерусского искусства создали ряд неповторимых, выразительных и трогательных икон Богоматери, которые до сих пор находят отклик в душе каждого человека.

Таким образом, поставленная нами задача выполнена, и цель курсовой достигнута.

**Список литературы**

1. Барская Н.А. Сюжеты и образы древнерусской живописи. М., «Просвещение».1993
2. Бобров Ю.Г. Основы иконографии древнерусской живописи. Мифрил. С-Пб. 1995
3. Грищенко А. Русская икона как искусство живописи. // Вопросы живописи. Вып. 3. М., 1957
4. Головщиков К. Д. История города Ярославля. Ярославль, 1989
5. Икона и иконопись. М., 1997
6. История русского искусства./Под ред. М. М. Раковой. И. В. Рязанцева. М., «Изобразительное искусство», 1991 г. Т. I.
7. История русского искусства: Учебник для ВУЗов под ред. Плотникова В.И. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., Изобразительное искусство, 1980
8. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века. М., Искусство, 2000
9. Лисовой Н.Н. Чудотворные иконы. М. «ОЛМА-ПРЕСС», 2002 г.
10. Масленицын С. И.Ярославская иконопись (электронный вариант)
11. Такташова Л. Е. Русская икона. Владимир, 1993.
12. Тарабукин Н.М. Смысл иконы. М.: Изд-во Православного Братства Святителя Филарета Московского, 1999.
13. Федотов Г. П. Стихи духовные. М., 1991
14. Щенникова Л.А. Святая покровительница Государства Российского. М., Аванта.1999
15. Языкова И.К. Богословие иконы. М., 1992
16. *www.rustrana.ru*
17. *www.nesusvet.narod.ru*
18. *www.lib.eparhia-saratov.ru*
19. *www.iconart.info*