**Икона «Сошествие во ад» из Псковского государственного объединенного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника.**

Реферат подготовил Ф.А. Давыдов ( 1 курс )

Российская Академия художеств

Санкт-Петербургский Государственный Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина.

Факультет теории и истории искусств, отделение заочного обучения.

Санкт-Петербург

1997 - 1998 учебный год.

**Изучение средневекового искусства .**

В последние два столетия люди впервые начинают открывать средневековье в позитивном свете, все яснее становится видна близость нам средневекового искусства. Мы видим, что средние века отнюдь не были «темными», мы начинаем понимать ценности и высоты того мира, во многом оказывающиеся тождественными искусству современности. Средневековое искусство, требует особого, еще непривычного нам подхода. Иконопись, как известно, не есть «искусство для искусства», но совершено особый вид творчества, особая его категория. Весьма важно определить, что же такое иконопись в христианской церкви. Основополагающим здесь является понятие о том, что «все возможности, которыми обладает изобразительное искусство (в церкви - прим. Ф.Д.) направляются к одной цели: верно передать конкретный исторический образ и в нем раскрыть другую реальность - реальность духовную и пророческую» «Человек - главная и единственная тема церковного искусства, ни одно искусство ни уделяет ему столько внимания и не ставит его на такую высоту». Уже в ранней церкви, в самом начале появления священных образов, вырабатывается своеобразный кодекс, определенная система их восприятия. Бл. Августин пишет, что восприятие иконы возможно на четырех уровнях: буквальном - прочтение сюжета, аллегорическом - раскрытие образа, символа, знака, третьем - связь изображения с предстоящим и последний - на уровне чистого созерцания, доступном лишь на высших ступенях молитвы. Научное изучение обычно ограничивается первыми двумя, иногда апеллируя к высшим. Но даже такое ознакомление представляется необходимым ввиду увеличивающейся в наше время потребности человека в осмыслении истоков искусства. В этом контексте изучение древнерусской иконописи позволяет отметить характерные черты развития средневекового искусства в России, в русле ее культуры. Данная работа посвящена анализу рабочих установок авторов псковской иконы «Cошествии во ад» XV века, соотнесению их с принципами византийского искусства и выявлению поучительных для современного искусства моментов.

**Псковские иконы «Сошествие во ад».**

Анализ иконы «Cошествие во ад» из Псковского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника направлен в первую очередь на рассмотрение художественного языка и методов работы древних мастеров Пскова для последующего применения этого опыта в современной практике иконописи. При всем том, что это икона достаточно традиционного сюжета, встречающегося и в иконописи и в монументальной живописи и в миниатюре довольно часто, конкретно псковская его интерпретация уникальна. Нам известно пять икон этого извода: первое «Сошествие во ад» конца XIV века из Русского музея\*, второе XV - из Псковского музея заповедника, третье - XVI века из собрания Лихачева (из Острова), четвертое - конца XVI века из ГТГ, и пятое - в составе четырехчастной иконы XVI века из собрания Воробьева в Москве. Несмотря на то, что иконы создавались в разное время, (первая старше последней примерно на двести лет), композиция извода практически не изменилась, были привнесены лишь некоторые детали. Очевидно, что такая интерпретация сюжета отвечала духовным запросам древних псковичей, это не была просто мода или застылость традиции. Выработанная однажды композиция оказалась совершенной.

Все пять произведения принадлежат к так называемому классическому периоду иконописи Пскова, это было время наибольшего развития художественной культуры города, в этот период псковские мастера вырабатывают ряд своеобычных художественных приемов, тогда же, например, были созданы знаменитые фрески Снетогорского монастыря. Если судить об истории города с точки зрения значения произведений искусства, то для Пскова это время (14-16 вв.) по дошедшим до нас памятникам предстает пиком богатейшего расцвета. Ясно, что это оказалось реальным не без долгого предварительного поступательного роста. Сильная художественная традиция Пскова была более чем своеобразной. Мы не встретим у других наследников византийской культуры такого или близкого ее переосмысления, но очень интересным остается вопрос о том, что предопределило именно такое русло развития псковской школы.

Византийское искусство того времени возвращалось к античности, этот его период даже называют «Палеологовский ренессанс», но античность и классицизм не были единственным направлением искусства, были и течения, отвечавшие на актуальные духовные вопросы времени, например - исихазм. поэтому и в Византии есть образы, наполненные напряженным духовным содержанием, но здесь это лишь вкрапления в «красивом и эстетизированном» окружении, тогда как во Пскове именно духовная напряженность, самоуглубленность и внутреннее горение образов были поставлены во главу угла. В этой связи несомненный интерес представляет углубленное комплексное изучение культурной жизни Пскова -XIV - XVI веков как феномена, обусловившего возникновение такого оригинального искусства.

Из всей научной литературы, непосредственно относящейся к изучению рассматриваемого памятника, следует выделить несколько трудов. Первое место на настоящий момент здесь, несомненно, принадлежит работам А.Н. Овчинникова.

В книге «Живопись древнего Пскова -XIII- -XVI века» понятия и идеи, которые легли в основу последующих статей, разрабатываются А.Н. Овчинниковым с точки зрения школы. Многие, казавшиеся частными, явления приобретают связь с исторической и географической ситуациями, оказавшими немалое влияние на становление псковской школы иконописи. Выстраивается яркая и целостная картина. Отмечается значение города - форпоста, жившего в противостоянии внешним врагам, чужим культурам и т.д., что во многом обусловило появление такого «накаленного и кристаллически четкого облика псковского искусства». Там, где условия жизни экстремальны, ориентиры должны быть тверды и ясны.

Немаловажный принцип сотрудничества и соподчинения живописи и архитектуры рассматривается с двух позиций: с одной стороны псковский храм аморфен, «похож скорее на пещеру» и икона служит делу устроения, упорядочения его внутреннего пространства, а с другой - «живописные конструкции псковской иконописи предусматривают совпадение не с конкретными конструктивными закономерностями архитектуры, а с ее внутренней динамикой».

В статье «Из опыта реконструкции древних икон. Икона «Сошествие во ад» из ПИХАМЗ» мы находим анализ специфики образного языка иконы, особенностей технологии и композиционных принципов мастера. Икона рассматривается на фоне мрачного времени преддверия конца света и борьбы с ересями; особенно же подробно анализируется псковская специфика извода и сам процесс написания иконы, далее идет деловое описание композиционных приемов, методов работы мастера.

Искусство Пскова в реальном времени, его связи с искусством других стран той эпохи наиболее детально рассмотрено в работе О.С. Поповой «Особенности искусства Пскова». Здесь мы сталкиваемся с основными понятиями, которые отныне будут сопровождать живопись Пскова в научной литературе. В первую очередь это - действенность, внутренняя, переливающаяся во внешний мир активность живописного произведения, почти физически изменяющая предлежащее ей реальное пространство. Сила духа героя или героев изображения такова, что им подчиняется и пространство вне изображения. По мнению автора икона оказывается населенной людьми, изображенными в момент их пограничного состояния, - они все еще реальны, но в то же время это уже не люди из плоти и крови, - ««дебелость» плоти кажется сожженной, телесная ткань - сухой и очищенной, телесная материя - горящей внутренним огнем, сияющей».

В статье И.А. Шалиной «Псковские иконы «Сошествие во ад»; о литургической интерпретации иконографических особенностей.» автор рассматривает памятники в их связи с церковной литературой и богослужениями. Язык красок, переведенный в зрительные образы, находит себе многочисленные ассоциации, претерпевает обогащающие его преломления и отражения в текстах писаний и богослужений. В этом смысле работу можно считать энциклопедичной, но в искусстве перевод с языка на язык - дело каверзное. Даже повторение чего-либо в разных техниках невозможно без существеннейших поправок для каждого конкретного случая, иначе неизбежна фальшь и обнаруживается потеря мастером чувства материала. Тем более, когда речь идет об абсолютно разных видах творчества, таких как изобразительное искусство и литература. Очевидно, автор считает, что мозг средневекового человека был построен так, что всюду в видимых образах он искал аналогичные им литературные формулировки с использованием своего, по-видимому, энциклопедического ума, и этим он занимался, молясь в храме во время богослужений. Таким образом для церковного искусства одной из главных целей предполагалось создание густой сети аллюзий, напоминаний и символических обозначений, вплетаемых в ткань произведений изобразительного искусства, но язык изобразительного искусства может выразить то, что недоступно другим видам творчества. Поэтому в первую очередь его следует оценивать именно с этой точки зрения.

Систематическое повторение некоторых деталей во всех пяти памятниках связывается автором с предполагаемым фиксированным соответствием-применением этих икон из чего делается вывод о необходимости такого перевода. Автор пытается расшифровать сплошь символическую по ее мнению живопись икон и приходит к заключению о том, что их предназначением было сопровождение некоторых богослужений и текстов подобающими мощными зрительными образами, долженствовавшими занять «определенное место на пути спасения человеческой души» в первую очередь имеются в виду службы Страстной Седмицы, служба Пасхи, известные читавшиеся проповеди и моления об умерших, получавшие в иконе реальное воплощение.

В книге М.В. Алпатова «Древнерусская иконопись» заслуживает внимания оценка автором колористических способностей псковских мастеров: «Псковские иконы никогда не кажутся раскрашенными. Краска рождается из глубины доски, загорается светом, выражает внутреннее горение души, соответствует внутреннему напряжению в ликах псковских святых». Н.С. Родникова во вступлении к альбому «Псковская икона» упоминает «Сошествие во ад» -XV века лишь в сравнении с более известными иконами из церкви св. Варвары, замечая «стремительность жестов и активную светотеневую лепку ликов, оживленных яркими светозарными бликами». В другом месте отмечено отличие рассматриваемой иконы от аналога в ГРМ в сторону «меньшей светотеневой контрастности».

**Место иконы в пространстве Храма.**

Икона написана для храма и не может полноценно восприниматься вне его архитектурных форм. Она рассчитана на восприятие в мире, где действуют архитектонические законы и она сама существует в таком мире. «Храм в православном сознании мыслится как образ мира. Мир (сравним) с храмом, который создан Богом как величайшим Художником и архитектором. ...таким образом христианская картина мира условно напоминает систему матрешек, вложенные друг в друга космос - храм, церковь - храм, храм человек».

Икона предполагает для себя особую среду, можно даже сказать, что единственное место, где она может быть правильно воспринята/увидена/прочитана/понята - это только ее родное место в ее родном храме. Храм составляет единое целое с его внутренней декорацией, и все вносимое туда, все встраиваемое в его архитектурные формы должно жить по законам этого единства. Очевидно, что иконы, выставленные в музеях и других местах, мы не можем воспринимать адекватно их первоначальному назначению

Почему-то многовековая история человечества ведет нас ко все большему сужению угла зрения, все большей детализации поля зрения. Нам привычно, что любое произведение искусства, помещенное почти в любую раму может находиться почти где угодно (единственное, что нас пока что в этом ограничивает, это освещенность объекта, соображения лучшей сохранности и редко-редко - соседство с другими произведениями).

Между тем, хотя бы при изучении искусства, относящегося ко временам целостного восприятия человеком мира, мы должны стремиться к тому, чтобы видеть их его глазами, через его миропонимание. И мы увидим, что мир не штучен, но целостен, и что границы предмета, в данном случае произведения искусства, являются на самом деле лишь переходом между предметом и совершенно не безразличной к нему средой. Пространство в котором находится объект имеет подчас значение равное или даже превосходящее значение самого предмета. Таким образом оказывается более чем логичным, что само место, предназначавшееся для размещения иконы, должно было быть ей родным, органичным и наилучшим.

**Историческая реальность.**

Средневековые храмы Пскова у специалистов нередко получают прозвища приземистых, маленьких и уютных, в противопоставление Новгороду и многим другим городам, где храмы строили стройные и высокие. Первым объяснением такой плавно перетекающей массивности архитектуры может стать воспоминание о тех многочисленнейших войнах и осадах, что пришлось пережить городу. Неприятель научил псковичей строить крепко, он же и доказал, что основным положительным качеством постройки надо считать прочность. «Нерушимость», свойственная сооружениям оборонного назначения, стала той средой, в которую попадал житель пришедший в храм на богослужение. Для художников - декораторов (монументалистов и иконописцев) при работе в этой архитектуре каменных массивов открывалось два пути. Первый - живописи спокойной и уравновешенной, но этот путь на деле оказался бы неправдой и фальшью из тех соображений, что не произошло бы тогда столь необходимого соотнесения искусства с местной реальностью, полной катаклизмов, не смог бы уразуметь пскович - воин спокойного и умиротворенного изображения.

В Византийском искусстве изображенные святые мыслились находящимися в реальном храмовом пространстве, события священной истории - происходящими при непосредственном участии самого зрителя. Псковская интерпретация этого принципа углубляет его, здесь живописная концепция такова, что святые уже не просто предстоят, они активны. Космический масштаб происходящего и неповторимость этих событий во всей мировой истории, свойственные лучшим произведениям средневековой живописи Пскова, выдвигают ее на исключительное место среди культур-наследниц Византии. Как один из ярчайших примеров этому - собор Рождества Богородицы Снетогорского Монастыря во Пскове.

«Именно эти фрески дают самое яркое, и, думаем, наиболее точное представление о некоей духовной реальности, существовавшей в раннем XIV веке во Пскове... Все образы Снетогорского - суровые, все - напряженные, все - аскетические. Среди них есть исполненные экстаза, есть замкнутые и неподвижные, словно столбы. Однако решительно все они в состоянии крайнего воодушевления, выражающегося по-разному, и в сильной внешней возбужденности, и в сосредоточенном внутреннем видении. но все, всегда, в любых ситуациях, изображены в моменты сильнейшего духовного и душевного подъема».

Эта активность была следствием активности жизненной позиции псковичей и именно поэтому так близок им был образ воскресения Христа. Борьба и победа над смертью были более чем актуальны в городе, жившем в войне. Исследователи расходятся в определении места, которое могла бы занимать в храме рассматриваемая нами икона. В статье И.А. Шалиной «Псковские иконы «Сошествие во ад» выдвигается очень спорное предположение, что эти иконы являлись надгробными поминальными образами, но происхождение иконы неизвестно, мы не имеем возможности рассмотреть ее в применении к конкретному месту в конкретном храме, имевшем определенный год постройки и несшем в себе законченную идею зодчих. Верхнее и нижнее поля рассматриваемой иконы опилены, можно предполагать, что она не всегда оставалась на одном месте и новое место или условия транспортировки могли стать причиной такой переделки.

В пользу того, что это был образ, почитавшийся особо, говорит и тот факт, что изображение делится на два регистра: верхний с избранными святыми, и нижний - собственно Сошествие во ад. Композиционно верхний регистр вносит особый мотив предстояния конкретных заступников-святых и с одной стороны связывает икону с реальной жизнью, реальными людьми, событиями, имевшими отношение к ее созданию, и с другой - усиливает «собирательность» образа, его самодостаточность и замкнутость в сравнении с иконами иконостаса. Последние, будучи вынутыми из родного ансамбля, утрачивая с ним связь, теряют очень многое, оказываясь несамостоятельными частями так же страдающего целого.

Архитектура храма диктует архитектуру иконостаса и иконостас как живой организм не может быть в полной мере совершенным при отсутствии сотрудничества между компонентами, соподчинения его частей обоим системам пространственной организации.

Эта икона написана с соблюдением всех этих правил. Мы видим, что она отвечает не только традиционным требованиям схемы построения данной композиции, но что автор, мысля свою работу в пространственных категориях, продолжил в иконе то, что было предпослано архитектурой.

**Композиция**

Спокойный и монументальный ритм полуокружностей, образуемых верхом мандорлы с ангелами, двумя горками на заднем плане по сторонам от нее, и границей адской бездны переводит в меньший масштаб архитектурный ритм подпружных арок церкви, для которой писалась икона.

На втором плане по правую и по левую руку от Христа представлены две уравновешивающие друг друга статичные группы праведников. Они занимают все пространство между отделяющей их от Христа мандорлой и полями иконы. Эти поля, являясь с одной стороны границей изобразительной плоскости, могут быть также трактованы как рама окна в «невидимый мир». В иконе это хорошо видно: изображения праведников, обрезанные с боков полями, воспринимаются как передовой отряд, малая часть огромной массы. Усиливают это впечатление видимые нам сегменты нимбов праведников, стоящих на заднем плане. Горизонтальное «развертывание композиции ... не прекращается», подразумевается, что остальные персонажи скрыты полями иконы, мы не можем видеть всех в это «окно», оно тесно для предполагаемой панорамы. Благоустроенный реализм горок и стена ада дополняют картину этой иной реальности.

Важные иконографические особенности этого извода - редко встречающееся симметричное расположение фигур Адама и Евы, а так же то, что Христос держит за руки их обоих и возводит одновременно.. Н.Г. Порфиридов, рассматривая икону «Сошествие во ад» из г. Острова относит характерность иконописи на счет «знакомства псковских иконников с опытом и работами соседнего Новгорода.», отмечая «Характерное для них динамическое построение композиции «сошествия», со сложным ракурсом центральной фигуры», и то, что оно «полюбилось станковистам Пскова и неоднократно воспроизведено...».

Наиболее широкий и обоснованный ряд аналогий мы находим в книге А.Н. Овчинникова, после исторического их обзора автор приходит к заключению о том, что: «все перечисленные выше образцы иконографии «Сошествия во ад», принадлежащие разным школам, начиная с VI - и кончая XV веком, позволяют проследить ее развитие, и на этом фоне Псковский вариант не выглядит педантичной компиляцией антиеретических иллюстраций. Его замысел целеустремленнее и шире, концепция сложнее всех современных ему композиций «Сошествия во ад», выражение компактнее, отбор элементов строго продуман, выполнение осознанное и лишенное равнодушия»

Нельзя однозначно обозначить композицию этой иконы как статичную или динамичную. В ней противопоставлено выходящее за рамки изображения движение Христа, Адама и Евы, статично созерцающим событие праведникам. Динамика в этой иконе строится в основном на вознесении Христа, Адама и Евы из ада. Фигура Адама и фигура Христа кажутся воспаряющими вместе, и этим слаженным движением они выделяются на фоне других персонажей. Этот вектор в иконе ярче всего подчеркивается стрелоподобными сверкающими пробелами на правой ноге Христа, и их отражением в негативе - тенями складок, начинающихся черными лучами из той же точки. Пробела на киноварном хитоне и по нижнему краю гиматия также имеют направление взлета. Этот главный мотив повторяется в иконе много раз, его можно проследить уже в распределении больших масс: верх правой горки выше верха левой и правая группа праведников выше левой, направление взглядов персонажей правой группы направлено к центру - вниз, навстречу началу движения, тогда как взгляды праведников левой группы горизонтальны. Эти взгляды кроме того усиливают напряженность происходящего действа, они активны и заставляют и взгляд зрителя повиноваться общему для всех присутствующих направлению. Кроме того, такую же, или очень близкую направленность подчеркивают основные света на одеждах: пробела на коленях и левой руке Евы, на коленях Адама и на его правой руке, а также на одеждах, покрывающих правые руки пророков, стоящих за Адамом.

Христос представлен в пограничный момент истории космоса и человечества: Бог только что спустился в глубины ада, в ту самую пропасть, куда пал отверженный когда-то ангел Денница. Трепетавший по ветру край одежды еще не успел успокоиться, он еще парит за спиной, обозначая для нас стремительность приземления. В то же самое время левая опорная нога уже начинает переориентацию корпуса на движение вверх, правая нога, чуть ступившая на стену ада и готовая оторваться от нее в любой момент, находится в промежуточном состоянии: физически она еще касается стены, неся на себе еще и вес Адама, но по законам динамики полученный импульс уже увлекает ее вверх.

В адской бездне, справа, указующий жест предводителя персонажей, пока не идентифицированных специалистами, направляет наш взгляд вверх, тогда как в левой части, связывая цепями и побивая сатану, ангелы опрокидывают его лицом вниз

Основная проблема противоречивости динамики, заложенная в иконе, заключается в противопоставлении стремительного порыва вверх нижней части фигуры Христа, и некоторое вынужденное запаздывание в этом движении верхней части Его тела, проявляющееся в наклоне вперед, отражающем постепенность передачи импульса взлета Адаму и Еве.

Адам и Ева на первом плане несут функции связующего звена между статично расположенными в иератичном порядке фигурами праведников и фигурой Христа. Воскресение Адама и Евы из смертной сени дает нам образ всеобщего Воскресения в конце времен, праведники же, в данном случае есть лишь свидетели, в которых видят себя и себе подобных те, кто смотрит на икону. Движение фигуры Адама двойственно. С одной стороны это - жаждущее освобождения и устремляющееся в сильном порыве к Богу его бессмертное творение, а с другой - косная и тленная материя, «персть земли». Несмотря на то, что правая нога Адама покоится на стене, окружающей адскую пещеру, суммарным движением корпуса он пересекает границы мандорлы и первый устремляется за Христом ввысь. Нельзя даже сказать, какое движение сильнее: то, которое он воспринимает от Христа или его собственный порыв.

Фигура Евы - особый случай. Если зеленые одежды Адама перекликаются с близкими по цвету горками, мандорлой и одеждой фигуры, стоящей позади Евы, то ярко-красное одеяние Евы по пятну выделяется исключительно активно Цветовая активность воздействия ее фигуры почти тождественна активности фигуры Христа, разница проявляется лишь в размерах и в различном по композиционной значительности расположении. Это связано безусловно с ее ключевой ролью в Грехопадении человека. Ее поза говорит о сомнениях, и неоднозначности восприятия события.

Можно сказать, что в иконе (если пока не принимать во внимание адскую бездну) представлено четыре разных состояния материи - стена под ногами и горки над головами праведников находятся в состоянии покоя, сами праведники кажутся только начинающими медленное движение, Адам и Ева изображены в стремительном порыве поступательного перемещения к центру и вверх. Векторы их движения по всем параметрам соотнесены с конкретной ситуацией и местными пространственными условиями. Динамика фигуры Христа - другого рода. Активность Творца ориентирована не на ту реальность, в которой живут остальные герои, но на реальность по собственному замыслу творимой Им Вселенной. Границы конкретного изображения не играют для него никакой роли. Он здесь постольку, поскольку предречено его Сошествие. Христу принадлежит центральное и главное место в иконе. Мандорла, в которой изображена Его фигура, интерпретирована в рассматриваемой иконе и в других псковских аналогах исключительным образом. Середина мандорлы в этих иконах заполняется цветом фона иконы, а широкая темная полоса, обрамляющая середину, заполнена монохромно написанными херувимами - Славой Бога, армией небесного воинства. Такая «сквозная» мандорла кроме того, что на ее фоне фигура Христа выделяется на фоне слишком реалистичного пространства ада, еще и выполняет функции двери в небо, в рай. Это зримое воплощение неземного символа несет в себе огромную смысловую нагрузку, одно из средств демонстрации исключительности роли Христа в этом событии как Спасителя. Ее вертикально вытянутая форма создает наилучший фон - фундамент для изображения снисходящего в бездну и одновременно возносящегося из ада Христа. Мандорла прорезает стену ада, вторгаясь в вековое царство тьмы. Адская бездна выглядит провалившейся, и сквозь эту, как будто внезапно открывшуюся, дыру мы видим мир «кромешной тьмы». В центре мы видим поверженные врата ада, слева от них ангелы побивают сатану и справа находится еще одна группа людей, никем из исследователей однозначно не идентифицированных. Общее движение этой части изображения имеет направленность справа налево. Это подчеркнуто указывающим на Христа жестом одного из вышеупомянутых персонажей и падающей левой створкой врат, получающей продолжение в крыле ангелов, движения рук и крыльев которых направлены от центра композиции. Схема направления движения масс во всем нижнем регистре может быть описана таким образом: начинаясь от правого нижнего угла, вектор движения описывает полукруг, и, следуя параллельно верхней ее границе, приходит в правый нижний угол.

Сама пещера адской бездны изображает пустоту и «тьму кромешную», но с другой стороны стена, на которой стоят люди, вздымается вокруг этой пустоты вполне ощутимым тектоническим подъемом. Происходит искривление пространства, и вздыбившийся над адом участок земной коры начинает выпирать на зрителя. Это пространственное нарушение исключительное даже для иконописи, но в данном случае иначе и быть не может: c Сошествием Бога во ад встретились Небо и Земля. Несопоставимые компоненты Вселенной соприкасаются и происходят невиданные явления. Вполне очевидно, что такие космические события не могут быть изображены при помощи средств обычной повествовательной организации изображения. Традиционная перспектива не может быть применена для изображения коллизии нарушения «устоев Земли». Живописное пространство иконы в нашем случае не просто наступает на зрителя, что было бы обычным для иконописи, но еще и делает одновременно доступными его восприятию оба диаметрально противоположных мира Вселенной.

Перспектива была бы возможна там, где события происходят в нашем мире, или хотя бы подчиняются его законам. В данном же случае изображается неизобразимое, и в рамки перспективного построения не смогло бы вместиться столь масштабное содержание. Этот прием призван подчеркнуть кроме метафизического значения ада как владений Сатаны еще и реальность возможности размещения умерших в его объеме. Пустота и эфемерность пространства бездны получают измеримость и весомость за счет массы, материальности, в ней находящихся. Пустота оживляется и облагораживается. Движение ее огромной массы, направленное вверх, призвано уравновесить стремительность снисхождения Христа. Адская бездна в иконе контрастно отделена и изолирована.

Очевидно, что мастер подчиняясь композиционной схеме сюжета ставил в то же время своей задачей всеми доступными ему средствами обозначить несопоставимость царства тьмы и царства света.

Наличие детально разработанного изображения ада - одно из принципиальных новшеств композиции этой иконы по сравнению с иконой из ГРМ, где ад не выносится в отдельный регистр. Это ведет, с одной стороны, к некоторой потере монументальности, но с другой и большей реалистичности.

Если сравнивать первые четыре псковские иконы, то наиболее композиционно уравновешенными по вертикали выглядят две из них: из псковского музея заповедника и из собрания Воробьева. В наиболее ранней иконе из ГРМ центр композиции смещен вниз: наиболее активное действие начинается в нижней половине, основные активные массы также расположены в нижней части. Основной вектор движения Христа встречает таким образом противодействие аморфной среды, но это не ведет к ослаблению импульса его прорыва вверх, а наоборот даже усиливается его мощь и весомость. В этой иконе поставлен особый акцент на неизмеримости глубины падения человека и снисхождении Бога. Этот момент подчеркнут и в позах сознающих всю тяжесть адского положения Адама и Евы.

В иконе из г. Острова а также в иконе из ГТГ центры масс и точки начала движения смещены вверх относительно центра основного регистра икон. Эта близость точки рождения движения верхнему полю сообщает всему изображению принципиально новую пространственную концепцию. Трудность восхождения из ада, отраженная в предыдущей иконе здесь заменяется обратным: расстояние до верха - до неба слишком близко, движение воспринимается легким и бесприпятственным, восхождение - уже почти совершившимся, в то время, как царство ада, теперь занимающее так много места в изображении, оказывается связанным с основным действием почти исключительно жестами персонажей внизу.

Сбалансированность по вертикали иконы из Псковского музея и иконы из собрания Воробьева достигается разными путями. В псковской иконе это во-первых то, что фигура Христа размещена почти на центре вертикальной оси изображения, весомости ада в ней противопоставлено ангельское воинство и ряд избранных святых. Даже если здесь движение Христа предполагает выход вверх за границы изображения, это отклонение незначительно. В иконе из собрания Воробьева аду отведено весьма значительное место, но небольшим вертикальным ракурсным сокращением фигуры Христа и усложнением основного направления его движения движением небольших масс мелких деталей, мастер добивается напряженного равновесия.

**Колористический строй иконы.**

Неоднократно отмечалась уникальность цветового ряда, применявшегося псковскими мастерами.

Лазарев, называет псковский колорит «пронзительным», В. Алпатов очень точно определяет отличительные признаки псковской иконописи: «Новгородские мастера предпочитали тонким рисунком ограничивать силу цвета....зачастую пробела в новгородской иконе превращали все краски в полутона... Этот прием был чужд художникам Пскова, стремившимся к цветовым акцентам. так, в композициях «Cошествие во ад» псковского письма красный цвет одежд Евы, не ослабляемый холодными тонами бликов, начинает буквально пламенеть» «Создается впечатление интенсивного не природного, не солнечного сияния». Каждый цвет использован с максимальной интенсивностью, технологически это может быть объяснено высочайшим профессионализмом мастеров, досконально изучивших особенности каждого пигмента. Для достижения этого знаменитого эффекта «свечения» псковские иконописцы не только использовали определенный набор пигментов, но и умело варьировали величину частиц каждого пигмента и их количественной соотношение.

Поверхность левкаса - иконного грунта псковские иконописцы никогда выравнивали слишком гладко - характерный прием, обогащавший живописную структуру произведений.

Из этого можно сделать вывод, что они обладали в высшей степени обостренным чувством материала, только этой причиной можно объяснить столь феноменальные результаты.

«Глуховатый оттенок» , следует, по-видимому, трактовать как результат старения живописи от химических изменений и многократных поновлений, которым подвергалась икона в течении нескольких веков.

Псковичи далее других современных им иконописных школ продвинулись в изучении структурных качеств пигментов. Использование этого опыта позволяло им достигать таких характерных бездонных, светящихся изнутри цветов. Решающую роль здесь, безусловно, сыграло искусное использование в качестве основных пигментов минералов с кристаллической структурой, очень хорошо отражающих свет\*\*\*\*\*.

В ряду обычных пигментов псковской школы одно из первых мест принадлежало обычно аурипигменту, применявшемуся здесь почти в чистом виде. на рассматриваемой иконе этот минерал применен лишь на ассисте, адском пламени вокруг бездны и на крыле архангела Михаила в ряду избранных святых, но известны многочисленные случаи применения его даже в качестве фона,.

Одним из самых характерных цветов псковской иконы -XIV - -XVI столетий является холодный темно-зеленый. использовавшаяся для него медная зелень. была очень любима псковичами. написанные ей массивные пятна горок подчеркивают в иконе идею обитаемой благоустроенности ада.

Уже в первом приближении заметен принципиально различный химический состав красок мафория Евы, приближенного по тону к хитону Христа, и гиматия Христа. Матовое свечение кристаллов киновари с аурипигментом противопоставлено доминирующей в гематии аморфной красной охре с гематитом.

Одежда Адама и некоторые другие детали написаны зеленой землей - глауканитом, с примесью кристаллических медной зелени и азурита.

Белила - «яд живописи» псковичи использовали особым образом. для того, чтобы белила не делали цвета белесыми, их использовали либо в чистом виде для самых необходимых небольших по площади ярких бликов - светов, либо добавляя в небольших количествах к основным пигментам, в последнем случае поверхность освещалась мерцающими то здесь, то там их кристаллическими частицами. Палитра иконы в целом достаточно уравновешена. Если мы представим рассматриваемую икону в полутемном храме Пскова, в контексте стенных декораций и утвари этого храма, она будет выглядеть совсем иначе, чем то, как мы ее видим сейчас.

Судя по ней, росписи в храме не должны были быть слишком светлыми, но либо в них превалировала поверхностная - декоративность, либо они под стать иконе были написаны мощными цветовыми пятнами.

Свойственные Византийскому искусству ясность и монументальность композиции, строгость и упорядоченность раскладки локальных пятен, мы находим и в лучших произведениях псковской школы. Здесь дольше, чем в других русских школах сохраняется монументализм и целостность в иконописи. Даже написанные в XVI веке псковские иконы (в то время, когда во многих других городах иконописцы все больше ориентируются на «камерность») как правило монументальны и хорошо читаются с больших расстояний и даже если мы видим псковскую икону издалека, едва мы начинаем различать ее рисунок «пятном», мы сразу прочитываем ее сюжет и экспрессию.

На этом примере можно детально объяснить принцип ступенчатого масштаба, состоящий в том, что реальный или изображенный предмет может восприниматься в нескольких кратных системах координат - он имеет несколько макро-размеров, в которых он может быть неискаженно воспринят. Первое - это его общая, законченная в окружающей среде, макроформа, далее - макро-составляющие этой формы, подразделяющиеся последовательно на все более малоразмерные слагаемые, постепенно доходя до орнаментов и фактуры материала. Если мы смотрим на икону издалека, мы сначала видим лишь ее силуэт, потом различаем формы пятен - сюжет, потом динамику и характеры, потом пробела и перетекания форм.

**Цвет и свет.**

Характерным качеством именно псковской школы является особое отношение к разработке системы пробелов - светов. Здесь почти нет тех полутоновых нежных высветлений, какие мы находим в Московской школе, нет здесь и праздничной яркости Новгорода. Пробела в Псковской иконописи можно скорее назвать аскетичными.

Особое внимание псковичи уделяли решению проблемы соотнесения цвета и света. Логически следуя собственной, не похожей на другие, колористической концепции они добивались исключительных результатов.

Общий колорит живописи «всегда напряженный, обязательно очень строгий, не допускающий ни малейшего нарядного развлекающего оттенка» требовал особого подхода. В свете приведенного выше детального анализа колористических принципов псковичей это совсем не кажется удивительным. Если им так была важна чистота, звучность и глубина цвета, более чем очевидно, что они не хотели его заглушать белилами. Следуя этому принципу света накладывали очень экономно и продуманно. Свет вспыхивает на иконе очень небольшими по площади но ослепительно белыми вспышками, не смешиваясь с материей, но создавая впечатление моментальности, молниеносности происходящего. Пробела мало похожи на земной свет. Их наличие соответствует скорее некоторой «печати Божественного» на земной материи. Большие локальные пятна в иконе не дробятся светом, но помечаются его мимолетными вспышками. Большие формы не разрушаются, но оказываются составленными из определенного числа маленьких.

**Псковская школа и столичное искусство.**

Мастер отлично владеет формой, он вполне способен разложить свет по поверхности согласно оптическим законам реальности, но ему не нужна статика и успокоенность, ему нужна выразительность и напряженность. Он прекрасно знаком с анатомией человеческой фигуры, но подчиняет реалистическую анатомию, для него не имеющую самоценности, условной анатомии иконы, ему важнее выразительность и одухотворенность образа.

Псковский метод при сравнении с классическими византийскими образцами, обнаруживает характерную многим провинциальным памятникам преувеличенную экспрессивность. Псковские мастера, живя и работая в стране, далекой от Византии, естественно ориентировались на мастеров Константинополя, но не копировали их, а шли своим путем.

В исследовании о иконе Спас Ярое Око Из московского Кремля О.С. Поповой, мы встречаем замечание такого характера: «Стремление подражать пластической лепке и вместе с тем явное не владение этим классическим приемом...». Но характерность псковского искусства как раз в том, что мастер и не стремился к копированию технологии пластической лепки, но наоборот, сознательно пренебрегал ею для достижения большей выразительности и экспрессии образа. Псковским мастерам, впрочем как и их согражданам, гораздо ближе было искусство крайностей, представлявшее святость в напряжении и силе. Столичный интеллектуализм и рафинированность иконописи не смогли бы быть оценены по достоинству во Пскове, здесь исторический и культурный контекст общества требовали другого искусства. Художники древнего Пскова были последовательными и глубокими знатоками технологии иконописи. Именно это знание было основой для плодотворной работы. От владения мастером техникой письма в иконописи очень во многом зависит конечный результат работы, потому что творчество могло полноценно реализоваться только в теснейшем сотрудничестве мастера и материала. «Вся система письма строго последовательна, точна и выверена, но именно эта дисциплина дает художнику возможность свести в единое целое множество индивидуальных образов, позволяет приобщить сущность каждого происходящему событию, раскрыть в состоянии этих образов сложный философский смысл сюжета. Художник не связан каноном, скорее наоборот, благодаря ему он не только воссоздает индивидуальность того или иного лица, но и привносит в него черты свои представления о чистоте и силе духа, способности к жертве и подвигу».

**\* \* \***

Анализ иконы «Сошествие во ад» из ПИХАМЗ позволяет сделать некоторые выводы, касающиеся не только данного произведения, но относящиеся так же к целому ряду памятников псковской школы иконописи.

Очевидным представляется прежде всего то, что икона, как часть храмовой декорации, не может рассматриваться вне контекста всего того, что в христианстве связано с храмом. Понятие христианского храма комплексно и каждое из его составляющих, таких как архитектура, стенные декорации, иконы, утварь, пение и т.д. очень важно не только само по себе но и из-за теснейшей связи с прочими компонентами. Принимая во внимание целостность мира древних псковичей мы имеем право заключить, что изучение какого-либо из вышеперечисленных слагаемых храма не может производиться в отрыве от других, но должно вестись комплексно по всем направлениям.

Принципиальную роль играет определение первоначального места расположения иконы в интерьере храма, для которого она была написана, а также составляющих этого интерьера - иконостаса, прочих икон, настенных декораций, утвари и т.д. Этот аспект помог бы пролить немного света на причины такой популярности икон «Сошествие во ад» псковского извода и выяснить многое, о чем можно сейчас только строить догадки.

Пока не известно, по какому признаку отбирались «избранные святые», чем вызвана такая конкретность и детальность в изображении адской бездны.

В рамках настоящей работы к сожалению недостаточно места для детального рассмотрения процесса формирования извода и того, какими путями мог попасть протограф во Псков. На настоящий момент нет источников, которые могли бы осветить нам подробнее эти моменты.

Несмотря на эти белые пятна оригинальность и самобытность псковской школы заслуживают с течением времени все более серьезного отношения к себе со стороны специалистов по средневековому искусству, и если не так давно Псков рассматривали как одну из далеких и неразвитых провинций Византийского искусства, то сейчас творчество псковских средневековых художников получает все большее признание.

**Список литературы**

1. В.И. Алпатов. Древнерусская живопись. М. 1978.

2. А.В. Бакушинский. Исследования и статьи. М. 1981.

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

4. В.Н. Лазарев. История русского искусства. М. 1954 т. II.

5. Л.И. Лившиц. О стиле росписи Снетогорского монастыря. М. Сборник ДРИ 1980.

6. Статья А.Н. Овчинникова «Икона середины XV века «Воскресение». Псковский извод. Сборник «Древний Псков» под ред. С.В. Ямщикова. сс. 133-154. Изд-во «Изобразительное искусство», 1988.

7. А.Н. Овчинников Н. Кишилов . Живопись древнего Пскова XIII - XVI веков. Л. 1971.

8. А.Н. Овчинников. Из опыта конструкции древних икон. Икона Сошествие во ад середины XV века из Псковского историко - архитектурного музея - заповедника (инв. № 2731) // Музей и современность. Т. 36. Вып.2. М. 1976.

9. О.С. Попова. Искусство Новгорода и Москвы первой половины XIV века и его связи с Византией. М. 1980.

10. О.С. Попова. Особенности искусства Пскова. Из кн. Отблески христианского востока на Руси. La Casa di Matriona. 1993.

11. Порфиридов Н.Г. К истории псковской станковой живописи. Икона «Сошествие во ад» из города Острова. ///ДРИ Художественная культура Пскова. М. 1968. с. 109 - 113;

12. М.А. Реформатская. О группе произведений псковской станковой живописи второй половины XIV века. Сборник Д.Р.И. М. 1968.

13. Л.А. Успенский. Богословие иконы православной церкви. Переславль, 1996.

14. И.А. Шалина. Псковские иконы Сошествие во ад; о литургической интерпретации иконографических особенностей. Сборник «Восточно-христианский храм. Литургия и искусство. СП б. 1994.

15. И.К. Языкова. Богословие иконы. М.1995 .