**Иконопись Древнего Пскова XIII-XVI века**

С открытием древнерусской живописи внимание историков искусства почти не привлекала иконопись древнего Пскова, тогда как на долю его соседа - Великого Новгорода выпали десятки интересных монографий и отдельных статей, посвященных иконе.   
      Между тем, собранные воедино памятники псковской иконописи могли бы существенно изменить наши представления о древне-русской живописи. Кроме Пскова, на всей Древней Руси не было еще такого княжества и такой земли, где на протяжении более чем четырехсот лет в искусстве был сохранен характер духа, свойственный суровой и страстной натуре древних псковичей.   
      Этот альбом является первой попыткой собрать в отдельном издании наиболее характерные псковские иконы в определенной стилистической последовательности.   
      Авторы не задавались щелью в столь краткой статье осветить все аспекты, связанные с культурой и историей древнего Пскова. Они ограничились анализом псковской живописи, пытаясь определить общий смысл эволюции псковского искусства с XIII по XVI столетие. Границы этого периода обусловлены самой историей города - до XIII столетия мы не знаем памятников станковой псковской живописи, а в XVI веке Псков теряет свою политическую независимость и вместе с ней и все особенности своего искусства.   
      Летописи не сохранили ни одного имени псковского живописца, жившего до XVI столетия, также они ничего не рассказывают об особенностях развития псковской живописи.   
      И тем не менее, несомненно, что в XIV-XV веках псковская земля знала великий расцвет живописного искусства.

Своеобразие псковского искусства находится в определенной зависимости от истории псковской земли. Существенным моментом здесь является изолированное положение города от остальных русских земель. Псковская земля - это форпост Древней Руси, выдвинутый далеко на Запад и окруженный иноземными народами. В силу этого положения Псков приобретает особое самосознание, особую общественную структуру и представляет собой феодально-вечевую республику.   
      В то время, когда остальные русские земли страдали, в основном, от княжеских усобиц, Псков постоянно ведет жестокие войны за свое существование. Ему всегда противостоят чужие народы, чужая религия, чужая культура. Именно в таких условиях складывается накаленный, кристаллически четкий облик псковского искусства, проходящий сквозь все его периоды и направления. Самостоятельность и вера в свои силы помогали псковичам с такой же убежденностью оберегать дух и букву своих традиций, как свои границы.   
      Величественный облик псковской архитектуры пронизан пафосом народного подвига и аскетической простотой. Ее широкий монументальный почерк был духовным мерилом для всех искусств, и живопись развивалась в строжайшей зависимости от особенностей псковского зодчества, сохранившего суровое единообразие в течение всей истории города.   
      Отсюда единство и строгость псковских живописных традиций, в пределах которых можно усмотреть различные тенденции, соответствующие разным эпохам, но тем не менее их страстный характер остается неизменным до XVI столетия.   
      Подчеркнутая преемственность, свойственная этой живописной школе, свидетельствует о том, что мы имеем дело с художественным явлением, накопившим огромный опыт и устойчивые навыки. Найти его истоки, объяснить живописные приемы высоких творений псковского мастера-это и значит понять самобытность псковской живописи.   
      История псковской земли изобилует многочисленными войнами, в ходе которых погибло множество великолепных памятников. Только во время Великой Отечественной войны на территории псковщины погибли десятки церквей и сотни уникальных икон.   
      Задача исследователей - по отдельным сохранившимся произведениям воссоздать облик этой единственной в своем роде культуры, и это возможно, так как в данном случае речь идет о средневековом искусстве, имеющем своим орудием канон, который в данном случае следует понимать как "совокупность законов и правил". Канон включал в свою сферу все элементы искусства, причем не только иконографические, но и систему пропорций, технику изготовления красок и материалов, дисциплину и психологию самого творчества. Поэтому канон позволял средневековому мастеру сосредоточить свои усилия в узком пучке, сводившем усилия отдельных людей и целых поколений в произведении, обладавшем огромным философским содержанием. Специфика средневековой культуры позволяет видеть в иконе не только единственное неповторимое произведение мастера, но также звено целого художественного направления.   
      Однако это возможно при условии, что исследователь возьмет за основу действительно решающие компоненты данной культуры. Конечно, при желании можно легко игнорировать религиозный пафос средневекового искусства и видеть в иконе следы натуралистического реализма, но такое исследование не облегчит понимания культуры данного исторического периода.

Провинциальная зависимость Пскова от Новгорода обязывала его принимать образцы новгородского искусства, находившегося под влиянием романского Запада. В силу этого древнейшие памятники псковской живописи были сравнительно далеки от византийских канонов. "Богоматерь Одигитрия" XIII века напоминает искусство, возникшее в бурной атмосфере варяжских набегов. Суровый образ Богоматери в огненном озарении киноварного фона пронизан мощным дыханием эпохи, когда молились, не снимая кольчуги.   
      Романские влияния чувствуются не только в трактовке образа, но и в художественных приемах: ромбический узор по лузге (Лузга - бортик, образованный в доске ковчегом и полем), обрамляющий фон, звезды на одеждах, мелкая жемчужная обнизь выполнены в духе западного орнамента с его механической, непочерпнутой из природы связью элементов. Мелкие, сухие и бессистемно написанные складки одежд, живопись ликов и рук свидетельствуют о слабом знакомстве не только с византийскими, но даже и с западными традициями.   
      Однако уже в этой иконе явно намечаются основные принципы псковской живописи. Само устройство интерьера псковского храма, похожего скорее на пещеру, чем на стройный классический интерьер византийской церкви, обязывало живописца к построению плоскости, способной организовать архитектурное пространство собора.

Напротив, икона "Никола" конца XIII-начала XIV века из церкви Николы от Кож свидетельствует о влиянии Новгорода на искусство Пскова. Крупный золотой ассист (Ассист (корень слова "ас" - страна солнца) - разделка листовым золотом в виде лучей. В древней живописи имела символический смысл. Ассистом отмечали "силы небесные", например, одежды Христа покрыты ассистом, одежды Богоматери и апостолов не покрывались. Позднее, начиная с XV века ассист приобретает значение декоративное: ассистом равномерно покрывается почти каждое цветовое пятно, даже архитектура и деревья), наглухо закрывающий поверхность одежды, манера писать лик и руки, используя черный рисунок, просвечивающий сквозь жидкий, очень светлый санкирь (Сапкирь - первоначальный заготовительный тон, которым покрываются лики и другие части тела; при последующей работе санкирь остается как теневой тон), охрение (Охренне - охряные и белильные высветления ликов и других частей тела, наложенные поверх санкиря. В более древней живописи санкирь и охренне налагались рядом, соприкасаясь только стушеванными между собой краями) на ликах и отсутствие его на руках - все это полностью повторяет приемы новгородских художников XIII века.   
      Фигуры Христа и Богоматери написаны свободнее, в более живописной псковской манере. По-псковски написаны и поля иконы насыщенным сине-зеленым цветом, резко контрастным яркому золоту фона. Но официальная живопись Новгорода довольно скоро выходит из обихода псковских живописцев.

Гораздо больший интерес представляет группа икон, объединенных общим признаком - применением олова для покрытия фона. В них еще отчетливее обозначилось стремление псковских живописцев к поискам художественных приемов, делающих икону световым фокусом интерьера. Такие тенденции ясно видны в иконе XIII века из села Выбуты "Илья с житием". Если представить, что ее свинцово-серый фон некогда имитировал серебро, то нетрудно определить и общий колорит произведения.   
      Сочетая в одинаковом тональном напряжении голубой цвет одежды пророка и светящийся розовый фон пейзажа, усиленный контрастным узором темных трав и белых цветов, обрамляя поле средника массивным квадратом житийных клейм, художник достигает сильнейшего светового эффекта. Но главным в иконе является характер образов, свойственный только этой иконе. Библейские образы, словно пришедшие сюда из каменистых пустынь Палестины, патриархальная, чисто библейская значительность композиций, отличают это произведение как от риторического искусства Запада, так и от магической символики Византии. В живописи заметно влияние западного искусства, например, манера украшать горки характерными по рисунку травами, очень часто встречающимися в итальянских иконах XIII века.

Как и предыдущая икона, "Успение Богоматери" XIII века тяготеет к образцам романской живописи, возникшим на почве, лишенной воздействия классической культуры. Упрощенные художественные средства вместе со стремлением к реалистическому раскрытию образа исключали всякую возможность идеализировать внутренний мир персонажей. Такое отношение к образу определило и художественные принципы мастера-складки одежды, прорисованные грубо и внятно, маленькие бескостные руки, не связанные с фигурой; нелепо огромные ноги, наспех очерченные темным контуром, при всей простоте написания сохраняют ощущение "телесности" и грузности. Эти черты искусства еще далеки от идеального и гармонического восприятия мира.   
      Монументальная композиция иконы "Богоявление" конца XIII-начала XIV века иногда связывается с особенностями росписей Снетогорского монастыря. Ее иконография следует некоторым редким древнейшим византийским канонам, но живописный стиль иконы, по сравнению с первоначальным стилем псковской живописи, свидетельствует о решительном сдвиге псковского искусства в сторону восточно-христианской византийской традиции. Черты католического западно-европейского искусства здесь исчезают. Меняется и сама техника живописи. Навсегда пропадает черный рисующий контур. Гармонию между цветовыми пятнами мастер находит как внутри самого цвета, так и в определенном ритмическом размещении его по всей плоскости.   
      В этот период псковская живопись начинает приобретать особое, присущее только ей обостренное чувство цвета и умение передать сущность образа точным взаимодействием цветовых силуэтов, что позволяет отнести житийный образ св. Николы начала XIV века из погоста с. Виделебье к типичным образцам псковской живописи, несмотря на некоторую зависимость этой иконы от западных и новгородских влияний.   
      На редкость энергичная и яркая по колориту икона поражает именно своей живописной манерой. Бледно-зеленый лик средника с ярко-желтым нимбом сопоставлен с невероятно ярким киноварным фоном; желтый, точечный, похожий на жемчужину орнамент вокруг средника и клейм, белая по красному надпись на полях иконы - все это соединено в таком сильном живописном эффекте, какой не часто встречается и в более развитом искусстве Пскова середины XIV века. Но едва ли не самым интересным моментом в иконе является контраст между графическим, непререкаемо точным рисунком средника и эскизным характером письма житийных клейм, написанных в свободной и быстрой манере.   
      Из опыта, полученного при изучении псковской иконописи XIII-XIV веков, можно сделать следующие выводы: независимо от всех влияний, уже на самых ранних этапах развития складывается совершенно уникальная связь живописной концепции изображения с конструктивной концепцией архитектурного пространства.   
      Однако живописные конструкции псковской иконописи (под "живописными конструкциями" подразумевается такое размещение того или иного ведущего цвета в иконе, которое иконописец стремился привести в ритмическое согласие с композицией изображения, что позволяло вести работу над образом при любой ее длительности) предусматривают совпадение не с конкретными конструктивными закономерностями архитектуры, а с ее внутренней динамикой. Отсюда - "псковское" понимание пластики цвета, ритма и фактуры, особая динамичность и выразительность композиции.

Первая половина XIV столетия знаменуется в Пскове формированием основных принципов, наметивших центральное русло развития псковской живописи двух последующих столетий. Новые веяния впервые отчетливо ощущаются в иконе этого времени с изображением св. Ульяны, где посторонние влияния, равно как и живописные навыки, сведены в нерушимый стиль, отразивший бурную и напряженную жизнь города.   
      Стиль этот можно назвать живописно-графическим. Если в иконах предыдущего периода живопись порою доминирует над графикой, то здесь в основу живописного языка положен четкий, графический рисунок, являющийся костяком всей живописной конструкции. Но это отнюдь не означает, что живопись, как таковая, теряет хотя бы малую часть своей значимости. Если в ранних псковских иконах XIII века композиционная целостность зачастую достигалась с помощью обводки живописного пятна черным рисующим контуром, то теперь цветовое пятно само выполняет графическую задачу, где каждый мазок положен с учетом его максимальной выразительности. Таким образом, графичность этого стиля вытекает не только из общей композиции иконы, но прежде всего она идет за счет графической выразительности каждого компонента живописной ткани.   
      В иконе "Ульяна" впервые определяются особенности псковского колорита. Зелень верхней одежды разбелена именно настолько, чтобы добиться наибольшей светосилы цвета. С той же целью разбелены киноварь чепца и охра фона. В результате создается взаимодействие цветовых пятен, способствующее максимальному звучанию каждого тона и четкому выявлению цветовой композиции. Благодаря этому приему силуэт изображения читается в интерьере на любом расстоянии.   
      В этой же иконе мы видим, как складывается психологический образ святого и псковской живописи. Особое построение темных треугольных глазниц, подчеркивающих яркость белков, создает впечатление необычайно напряженного взгляда. Напряженность эта усиливается благодаря оригинальной манере высветлений на лике, которые почти сплошь обработаны длинными, параллельно идущими пробелами. Прием этот сообщает лику характер неподвижной маски, отчего взгляд приобретает особую пристальность и силу.   
      Живопись Пскова второй половины XIV столетия окончательно отходит от западных традиций и вливается в русло восточно-христианского искусства. Этому процессу сопутствуют явления, общие для всего восточно-христианского мира того времени, когда на XIV столетие приходятся духовные бури, известные под названием "исихатские споры", в напряженной атмосфере которых завершается формирование принципов восточного умозрения.   
      Живопись этой эпохи становится едва ли не самой благодатной областью для созерцания и философского поиска. Никогда еще в христианском искусстве художественные средства и духовное состояние живописца не были так единосущны. В руках мастера взаимосвязь художественных средств становилась настолько самостоятельной и органической системой, что не только иллюстрировала философские системы своего времени, но и влияла на их сложение и развитие.   
      Пристальное внимание к мгновенным, едва уловимым движениям души, вырабатывают в живописи приемы "скорописи" и другие изменения живописного языка. Отсюда стремление мастера освободить цвет от загромождающих и дробящих поверхность разделок, свести их до минимума; обостряется внимание к обработке цветовой поверхности, ее фактуры, приемам наложения краски, роли цветового силуэта-ко всему, что позволяет создать впечатление не только линейной, но и цветовой динамики.   
      В XIV веке живописная культура Византии, отчеканенная усилиями многих поколений, достигает совершенства в своем развитии и получает широкое распространение во всех восточно-христианских странах, так или иначе связанных с Византией.   
      В новгородских и псковских росписях Волотова, Спасо-Преображения, Федора Стратилата, в иконах Варваринской церкви сохранены лучшие, быть может, образцы этой культуры. В тяжелый для Византии век - век распада огромной империи тысячи эмигрантов (монахи, художники, иерархи-старшие церковные чины) устремляются в славянские страны. Сухопутные дороги на Русь ведут их через новгородские и псковские земли, и многие навсегда оседают в этих городах.   
      На новой почве искусство иностранных мастеров озаряется короткой, но столь яркой вспышкой творческого горения, какого в эту пору не знала Византия. Период существования на Руси стиля Феофана Грека и мастеров его круга длился не более трех десятилетий, однако для Пскова он становится решающим. Именно его традиции, прочно вошедшие в псковскую живопись, сохранили свою силу вплоть до XVI века.

В 20-е годы нашего столетия в круг уже известных псковских памятников вступают две иконы XIV века. В 1926-1927 гг. раскрывается икона "Собор Богоматери" из древней Варваринской церкви.

В 1928 г. производится частичная расчистка иконы трех святых: Параскевы Пятницы, Варвары и Ульяны из той же Варваринской церкви. Особый живописный стиль и совершенство исполнения давно привлекали к этим иконам внимание исследователей.

Однако только в 1959 г. икона Новгородского историко-художественного музея с изображением Деисуса явилась связующим звеном для объединения всех трех памятников в четко выделенную стилистическую группу.   
      Изучение техники и стиля этих памятников приводит нас к несомненному выводу о принадлежности их кисти одного мастера, творившего в рамках византийского стиля второй половины XIV века и владевшего в совершенстве живописными приемами того времени.   
      Разбирая творчество средневекового мастера, следует оговориться, что в отличие от современного художника, свободно отделяющего технику и технологию от образа, иконописец относился и к технологии, и к творчеству, как к единому, неделимому целому. Мистическое отношение мастера к иконе вынуждало его в самых начальных этапах работы ясно представлять ее в завершенном состоянии. Благодаря этому и мистически тревожное состояние образов, и каждый отдельный технический этап отмечены характерным почерком живописца. В этом нетрудно убедиться, если рассмотреть некоторые особенности и последовательность его технических приемов. Все три иконы написаны на сосновых досках с глубоким ковчегом (Ковчег - углубленное поле в доске иконы). Лузга ковчега почти отвесная. Между широкими сосновыми досками Деисуса вставлен узкий липовый брус, чтобы сбалансировать ссыхание досок и избежать трещин по центральному изображению (такой прием пока не встречался ни в каких других иконах).   
      Кроме того, что тщательно подбирались доски иконы, мастер применял толстую и грубую паволоку (Паволока - ткань, наклеенная на доску, на которую наносился левкас (грунт)), которая защищает левкас (Левкас - грунт, состоящий из животного клея и мела, в некоторых случаях, особенно и итальянской живописи, вместо мела применялись гипс и алебастр) от кракелюров, возникающих по направлению крупнослойной текстуры сосновых досок (технический прием, применявшийся только в древнем Пскове).   
      Тонкий и плотный левкас нанесен кистью и не отшлифован, фактура мазков сохраняется сознательно и согласована с движением живописных масс.   
      Лики написаны по темно-коричневому санкирю, охрение светлое, розовато-охристое, положено пастозно небольшими участками, с краями, мягко стушеванными в сторону тени. Пробели яркие, наносятся резкими короткими ударами в соответствии с общим движением высветлений всей композиции.   
      Строго ограниченная палитра построена на излюбленных в псковской живописи красках: ярко-желтый аурипигмент (Аурипигмент - наиболее постоянная краска псковской палитры. Из разбираемых нами икон почти все исполнены с применением аурипигмента, который употреблялся не только в чистом виде, но и в смесях. Яркость псковских зеленых во многих случаях обеспечена примесью к ним яркого аурипигмента. Смешивался аурипигмент и с другими колерами: его характерный кристаллический блеск легко увидеть не только в зеленом поземе Деисуса, но и в земляном оранжевом колере той же иконы), покрывающий фон вместо золота, позволяет мастеру включить в единый живописный организм все компоненты изображения и заставить их равномерно нести общую световую нагрузку, а не вырезать аппликативный силуэт на абстрактно светящемся золотом фоне.   
      В этом необычайно напряженном сопоставлении ярко-желтого, алой киновари, земляной красно-коричневой, земляной оранжевой и насыщенной темно-зеленой медной создается совершенно неповторимая живописная концепция, свойственная только этому мастеру.   
      Характерно, что художник во всех трех иконах золотой ассист на одеждах заменяет живописным ассистом, написанным желтым аурипигментом. Мастер настолько дорожит цельностью цветовой плоскости, что покрывает золотом только нимбы. В иконе с изображением трах святых одежда Варвары покрыта даже киноварным ассистом.   
      Одним из излюбленных приемов этого мастера, направленных все к той же цели - сохранению цветовой и световой цельности живописи, является умение пользоваться нерастертыми белилами крупного размола. Смешиваясь с темными насыщенными колерами, они не снижают их интенсивности, не разбеляют их цвета, а покрывают всю поверхность живописи мерцающей светоносной пылью, похожей на млечный путь. Энергичные силуэты, резкие цветовые контрасты, яркие кристаллические пробела -все элементы этой живописи пронизаны светом, и именно ее светоносность становится символическим ключом иконы.   
      Но самой активной частью композиции являются пробела. Сведенные к строгой зависимости от общего светового движения математически точным ритмом, они раскрывают атмосферу религиозного аскетизма, которую нельзя так живо ощутить ни в исторических документах, ни в литературе. В живописи этого мастера отразились в самом непосредственном выражении дух эпохи, ее умозрение и мироощущение. Нагляднее всего прослеживается данное утверждение на примере иконы "Собор Богоматери". Захваченные единым вращательным движением, пробели образуют гигантскую воронку, центром которой является лик Богоматери и, если отделить пробели от живописи, станет очевидным, что и самые отдаленные от центра композиции параболы, описываемые пробелами, участвуют в единой гармонической системе, причем орбита каждого из них строго определена замыслом общего движения, исходящего от центрального изображения.   
      Живописная схема, ставшая живым микрокосмом, идеально повторяет макрокосм всей восточно-христианской культуры XIV века и обретает свое содержание языком живописи. Скорость и напряжение этого движения и есть, по сути, уже образ.   
      Будучи тонким художником, варваринский мастер с поразительной чуткостью находит принцип композиционного построения в зависимости от расположения и значения иконы в храме. Икона с изображением Деисуса - центр храмового интерьера, построена в принципах строгого иератизма. Кажущаяся огромной фигура сидящего на престоле Христа симметрично фланкируется двумя группами. Слева - Богоматерь и Варвара, справа - Предтеча и Параскева Пятница, причем группы представлены в виде двух колонн; фигуры как бы продолжают друг друга, но принцип внутреннего движения сохранен и в этой, на первый взгляд, монументальной и неподвижной композиции.   
      Движение здесь осуществляется за счет устойчивого равновесия элементов относительно центра. Например, линия позема скошена так, что высота его в левой части композиции больше, чем в правой. Но эти же высоты уравновешены (т. е. Переставлены наоборот) так, что в верхней части композиции расстояние между руками Варвары и Богоматери равно правой высоте позема, а промежуток между руками Предтечи и Параскевы Пятницы равен левой высоте позема и т. д. Принцип сбалансированной симметрии относится не только к линейной, но и к цветовой системе композиции, сохраняющей строгое равновесие относительно центра изображения.   
      Асимметричное равновесие в иконе с изображением трех святых осуществлено другим способом. Предназначая ее, как и Деисус, для конструктивной организации интерьера, художник акцентирует в композиции строгий ритм вертикалей. Распределяя цветовые плоскости в четкие, геометрически ясные границы, мастер закрепляет всю систему живописи строгой и выверенной геометрией рисунка. Поставленные под углом к вертикали, почти падающие фигуры Параскевы Пятницы, Варвары и Ульяны кажутся абсолютно вертикальными силуэтами, высящимися на желтом пламени чистого фона.   
      Изучение творческой лаборатории варваринского мастера обнаруживает всю высоту стиля, аналогии которому нелегко найти в XIV столетии. С этими иконами можно сравнить только творчество Феофана Грека, где с той же стихийной одаренностью проявляется совершенное владение новой живописной системой, где убежденность, завладевшая мастером, одухотворяет все, чего ни коснется его рука. С равным вниманием относится он к краске, рисунку, форме и пропорциям доски, не зная различия между творческими и техническими элементами труда, но сливая их все в единое творческое действо.   
      Значение этих икон для псковского искусства раскрывается не только в их художественных принципах, но и в своеобразии их содержания. В первую очередь это относится к иконе "Собор Богоматери".   
      Что означает, например, сцена в нижней части иконы, где трое мужей, одетых в белые одежды, представлены вместе с юношей, читающим по книге?   
      Содержание этой сцены неоднократно пытались объяснить самыми различными предположениями - одни считали, что это изображение певцов, обычное для данной композиции, другие видели здесь отзвуки какого-то обряда, существовавшего в древнем Пскове.   
      Между тем, внимательно всмотревшись в лица персонажей, не трудно заметить, что изображение волхвов встречается на иконе трижды. Волхвы представлены то певцами в белых одеждах, то царями, подносящими дары младенцу Христу, то пастырями. Почему же волхвы изображены здесь с посохами-символами царского достоинства и в белых дьяконских одеждах? Что означает эта сцена в символике иконы?   
      Из дошедших до нас преданий известно, что в Кельнском соборе хранились, якобы, черепа волхвов, а сами они почитались основателями местных церквей. В XII веке на Западе возникает литургический обряд, в котором принимают участие три мужа, олицетворяющие волхвов в белых одеждах и с посохами. Вероятно, под влиянием этого литургического обряда резко меняется характер их изображений в тимпанах соборных порталов. Отныне волхвы предстают здесь участниками этого церковного действа в строго определенных позах и с точно зафиксированными жестами. Один из них указывает рукой на звезду.   
      Легко заметить, как близка трактовка образов волхвов в псковской иконе к западной иконографии. Надо думать, этот обряд, широко распространенный на Западе, был известен и в древнем Пскове.   
      Нам кажется, что все вышесказанное позволяет предположить, что икона "Собор Богоматери" была выполнена в древнем Пскове псковским же мастером и всей своей символикой и духовным миром связана с местными псковскими формами церковной жизни. Написавший ее мастер овладел лучшими достижениями византийского искусства своего времени, одновременно обогатив икону собственным живописным и духовным опытом, ибо творение рук его встало в ряд самых высоких созданий человеческого гения.

Каждая псковская икона так называемого классического периода XIV-XV столетий несет на себе печать мощного творческого взлета, которым отмечен период мастера варваринских икон. Единый целостный стиль охватил все известные нам произведения псковской живописи, сообщая им особую пламенность духа.   
      Не всегда поднимаясь до совершенства варваринского мастера, псковская живопись продолжает его внутреннюю линию с глубоко философской цельностью и огромным духовным напряжением.   
      Ярким примером живописи этого времени может служить икона "Воскресение - Сошествие во ад". Ее композиция строится на динамическом треугольнике, образованном фигурами Христа, Адама и Евы, и расположенными симметрично ему, неподвижными (в три яруса) толпами пророков и праведников.   
      Система пробелов подчинена той же схеме динамического треугольника и контрастных ему по состоянию боковых групп. Пробели центральных фигур напряжены, насыщены движением и мощью, тогда как высветления рядом стоящих фигур неподвижны.   
      Пробела в этой иконе, в отличие от икон варваринской церкви, занимают значительно большую площадь, что объясняется подчинением живописных пятен общей динамике. Мастер временами почти закрывает цвет белильной обработкой, тем не менее все эти высветления расположены с непререкаемой логикой и экспрессией.   
      Концентрируя внимание зрителя в центре композиции, мастер достигает желаемого результата постоянным повторением одного и того же композиционного приема. Динамический треугольник центра усиливается динамикой цвета, динамикой пробелов, психологической динамикой действия. Этим многократным повторением основной схемы художник добивается высокой действенности иконографического принципа.

Икону "Борис и Глеб на конях" из Успенского собора Московского Кремля историки искусства относят к московской живописной школе. На самом деле только географическое ее местонахождение говорит в пользу этого предположения. Конечно, икона могла быть написана специально для Успенского собора, но тщательный анализ ее живописной структуры, несомненно, указывает на связь этого памятника с живописной традицией Пскова XIV столетия.   
      В этой иконе с полной очевидностью проявилось именно "псковское" видение и понимание цвета. Живописные плоскости, сопоставленные в резко контрастных отношениях, "списаны" между собой в гармоническое целое не только за счет осознания валентности и атмосферы каждого цвета, но и всем характером своего свободного почерка.   
      Мягкую и подвижную ткань композиции не нарушает ни один инородный контур или цветовое пятно. Весь живописный строй соответствует образцам Пскова, его лучшей и наиболее самостоятельной поры. Группы красных, коричневых, оранжевой "псковской" и охры находятся в точном соотношении с темно-синими, синими, сине-зелеными и светло-зелеными цветовыми группами. Одежды и седло украшены крупной ярко-белой жемчужкой, "по-псковски" же расчлененной крупными драгоценными камнями. Светлый, почти акварельный фон горок сопоставлен с корпусно написанными фигурами всадников. Таким образом, осуществляется не только цветовая, но и тоновая концепция, присущая живописи Пскова этого времени.   
      Ни в какой другой древнерусской живописной школе, как в псковской, не уделялось столько внимания разработке приемов для передачи динамики.   
      В иконе "Борис и Глеб на конях" это проявилось с особой силой. Синхронный ритм движения конских ног усилен Аритмичным направлением копий, подчеркивая ход движения, а задняя нога черного и передняя нога рыжего коней "отсечены" полями иконы - более чем смелый прием в иконописи, позволяющий достигнуть эффекта невесомого призрачного движения.   
      Для окончательной атрибуции псковского стиля иконы следует специально рассмотреть приемы написания ликов. Лики пишутся четко разделенными, раз и навсегда найденными элементами: треугольной формы глазницы, образованные встречным движением скулового высветления и высветления вдоль носа; глубоко посаженные глаза, характерное шаровидное окончание носа и удлиненный овал лица - все написано именно "по-псковски".

Благодаря своему местонахождению икона "Козьма и Дамиан с житием", как и предыдущая, была спорным произведением, и специалисты не считали ее псковской. Но система ее живописных построений и одухотворенная пластика жестов, характерная для Пскова манера охрения ликов, замена золотого ассиста живописным (желтый аурипигмент) - все это позволяет считать икону характерным образцом псковской живописи конца XIV - начала XV века.

Памятником также спорного происхождения является икона XIV века "Чудо Георгия о змие", обнаруженная в районе реки Пинеги и находящаяся в частной коллекции.   
      До нас почти не дошло псковских изображений воинов-всадников, и рассматриваемая икона отчасти восполняет этот пробел. Она, без сомнения, относится к псковской школе: особенность моделировки лика, светло-розовое охрение и темный санкирь, темные красно-коричневые волосы, тонкая, остро рисующая линия контуров, построение колорита на излюбленных псковскими живописцами красках (сияющий желтый аурипигмент фона, алая киноварь плаща, земляная красно-коричневая, земляная оранжевая, зеленая медная, зеленая земляная и черная краски). Эти черты позволяют отнести икону к лучшим образцам псковского стиля XIV века с его пристрастием к динамическим композициям, с преобладанием художественного начала над дидактическим.

Именно в художественной выразительности образа мастер стремится раскрыть символическую сущность иконы. Живописец отказывается от всех апокрифических подробностей. В изображении нет ни свидетелей поединка, ни царевны, ведущей побежденного змия, ни боевого щита Георгия, ни пейзажа, ни даже столь обязательного в подобной иконографии "божьего перста" - все, что могло бы помешать частоте иероглифа, упразднено независимо от требований канона. Благодаря этому фигура всадника и змия воспринимаются как символы борьбы добра и зла, победы света над тьмою. Надо сказать, что в данном сюжете конь крайне редко изображается черным. Таких икон в XIV веке известно только три - вышеописанная нами икона, затем "Чудо Георгия о змие" XIV века (ГТГ, собрание А. В. Морозова) и "Георгий змееборец" XIV века из с. Станыли Львовского Государственного музея украинского искусства.   
      По-видимому, в эту трактовку вкладывался особый смысл. Возможно, победа над монгольским игом нашла в ней свое отражение, и тот патриотический подъем, который царил тогда на Руси, позволил мастеру довести звучание темы до высшего философского обобщения.   
      Вообще, иконография святых воинов в древнем Пскове была, по всей вероятности, темой весьма насущной. Об этом можно судить по разнообразию трактовок их изображений. Однако чаще всего встречаются иконы, сходные с южно-славянскими образцами.

Это сходство нетрудно уловить, если просмотреть связанные с той же тематикой фрески и иконы Сербии, Македонии и новгородские фрески церкви Спаса на Ковалеве, которые, в свою очередь, связаны с балканским искусством. "Дмитрий Солунский" конца XIV века и одноименная икона XV века вполне определенно указывают на соприкосновения Пскова с передовыми течениями своего времени.

Еще более четки принципы псковского искусства в иконе XIV века "Архангел Гавриил". Серебристо-дымчатый колорит ее живописи достигается равномерным разбеливанием всех колеров. Цветовая динамика широких и светлых плоскостей цвета завершена мелкими, едва подкрашенными пробелами. В этой иконе впервые наблюдается манера охрения, характерная для живописи Пскова XV столетия - оно наносится плотным слоем сильно разбеленной охры дымчатого оттенка. Формы охрения утрированы почти до схемы, замкнуты в геометрически четкие границы без перехода в тень. Однако живопись рук сильно отличается от написания лика, охрение полоягено легко и свободно, с тончайшим переходом в тень. Начиная со времени создания этой иконы, из псковской живописи навсегда исчезают сильные тоновые и цветовые контрасты, как и коричневый санкирь, характерный для живописи XIV века. Сумрачная, насыщенная экспрессией живопись XIV столетия уступает место новому, торжественно репрезентативному стилю XV века. И все-таки, следует отметить, что даже при самых решительных переменах характер псковских образов остается неизменным.

В иконе с изображением четырех избранных святых: Параскевы Пятницы, Григория Богослова, Иоанна Златоуста и Василия Великого XV века принцип статуарности доведен до абсолюта. Подобно столпам света высятся фигуры святителей в белых одеждах. Уже отмеченный нами повтор основной схемы вновь возвращает нас к композиции XIV века "Воскресение - Сошествие во ад", но порывистая манера мастеров XIV столетия здесь выступает в новом качестве. Повторяющиеся в мерном ритме фигуры святителей с одинаковыми жестами и общим, углубленно сосредоточенным выражением ликов, создают впечатление торжественное и церемониальное.   
      Подобные перемены в духовном строе иконы отразились и на технике живописи. Написание ликов близко к иконе "Архангел Михаил" XIV века из ГРМ. Но здесь техника письма становится гораздо классичнее, границы охрения мягко стушеваны, уверенный рисунок официален и строг. Официальная атмосфера определила умеренность цветовых контрастов и сдержанность жеста. Одним из главных отличительных признаков нового течения является манера закрывать почти всю поверхность живописи тонким и частым золотым ассистом. Отныне цвет, покрытый сверкающей паутиной золота, обретает декоративное назначение и навсегда теряет магическую силу воздействия, какую имел до этого.

Икона "Троица ветхозаветная" XVI века представляет образец окончательной разработки живописных приемов XV века. Это означает, что ее симметрично-фронтальная композиция, рассчитанная на торжественное сопровождение литургии, строгое единообразие в позах и жестах ангелов говорит о временном окостенении традиции. Характерно, однако, что нижняя часть иконы Авраам, Сарра и Авраам, убивающий тельца, составляют сцену, наполненную движением. Трактовка ее резко отличается от верхней части.   
      Живопись иконы, построенная на приглушенных зеленых, красных и оранжевых красках и полностью закрытая золотым ассистом, также имеет больше общего с наступающим новым течением, нежели с прошлым искусством.   
      Рассмотренные памятники конца XIV - начала XV столетия являются основным ядром псковской живописи. Именно в это время окончательно завершается сложение всех ее принципов. Живопись варваринского мастера - мощная одинокая вспышка, родственная по духу творцам Волотова и Феофану Греку и в значительной мере повлиявшая на сложение псковского стиля-непосильна для повторения, как неповторимо и породившее ее время.   
      Классический же Псков - это живопись конца XIV - начала XV столетия, живопись, стоявшая на самом высоком уровне мастерства, легко справлялась с самыми трудными задачами. Но в ней уже нет той свободы и силы выражения, которые были присущи предыдущему периоду.   
      История развития восточно-христианского искусства вообще может рассматриваться как история развития канона в пределах той или иной национальной среды. Особенно ярко в этом смысле выделяется искусство Пскова. Действительно, еще неизвестна такая живописная традиция, которая с такой же последовательностью, как псковская, пронесла сквозь все этапы своей истории духовный облик своего народа.   
      Страстность и неповторимое своеобразие ее образов, тщательность и традиционность техники - составляют основу псковской живописи, что отличает ее от всех других. Кроме этого, псковская живопись не знает критических спадов (как, например, московская в конце XVI века), черпая силы в суровом каноне, сохранившем опыт поколений на долгие столетия.

Принимая во внимание все вышесказанное, неудивительно, что в течение двух столетий псковское искусство остается таким постоянным в своих убеждениях и предстает перед нами великим художественным явлением, впитавшим в себя чистоту и демократичность духа свободолюбивых псковичей. Особенно убедительно устойчивость традиций проступает при сравнении икон на один и тот же сюжет - "Воскресение - Сошествие во ад", но исполненных в течение двухсот лет, т. е. в XIV-XVI веках.   
      Во всех этих памятниках остаются незыблемыми основная схема динамического треугольника в центре, статика боковых групп, типаж лиц, их психологическая характеристика, распределение цвета и символика изображений.

В псковских иконах "Воскресение - Сошествие во ад", в отличие от всех других иконографий этого сюжета, изображение мандорлы неизменно имеет эллиптическую форму с заостренными вершинами, середина же ее заполнена цветом фона. Неизменными остаются и позы фигур центральной группы. Иконописцы разных времен со всей тщательностью повторяют энергичный жест Христа, низводящего Адама и Еву из смертной сени, и психологическое напряжение персонажей в центре композиции. В более поздних иконах динамичность ослабевает, но глубина и выразительность образов остаются прежними.

В XVI веке под властью Москвы завершается объединение крупнейших древнерусских городов. Возникший в пределах Москвы художественный стиль, который складывался под влиянием искусства "залесских городов" (Владимир, Ростов, Суздаль и др.), становится общим для всех других местных школ, в том числе и Пскова, но упорное стремление сохранить древние традиции приводило иногда к сознательной архаизации образов. Это ярко отразилось в ответе псковских иконописцев новгородскому архиепископу Геннадию и посадникам: "...и став иконник большой Переплав, с прочими иконники, и рек: мы, господине, те образы пишем с мастерских образцов старых, у коих есмя училися, а сниманы с греческих. А писанья, господине, о том не предложили никотораго. И псковичи тогды паче послушали иконников, а не архиепископа..."(Горский. Максим Грек святогорец. "Прибавления к творениям святых отцов в русском переводе". М., 1859 г., ч. 18, стр. 192). Примером такой "консервативной" живописи является икона "Рождество Христово" XVI века из Опочки. Чтобы придать иконе древнейший характер, художник обращается к каким-то старым источникам, очевидно, к фреске, заимствуя у стенной живописи приемы и принципы композиции.   
      Но было бы неверно объяснять неповторимость псковского искусства только историческими обстоятельствами и приверженностью к художественным традициям. Оценивая силу и самобытность живописи Пскова, нельзя не ощутить той великой любви к своему городу, с которой жили и умирали псковичи. Нельзя не заметить этой любви ко всему укладу их суровой и мужественной жизни, к вечевому колоколу, к дому святой Троицы, бывшей эмблемой древнего Пскова. Вот как однажды проявилась эта любовь в плаче псковского летописца, оплакивающего потерю городом своей самостоятельности: "О славный граде Пскове великий во градех, почто бо сетуеши и плачеши. И отвеща прекрасный град Псков: како ми не сетовати или како ми не плакати и не скорбети своего опустения...". Именно эта любовь донесла до наших дней мощное и страстное искусство безвестных мастеров.