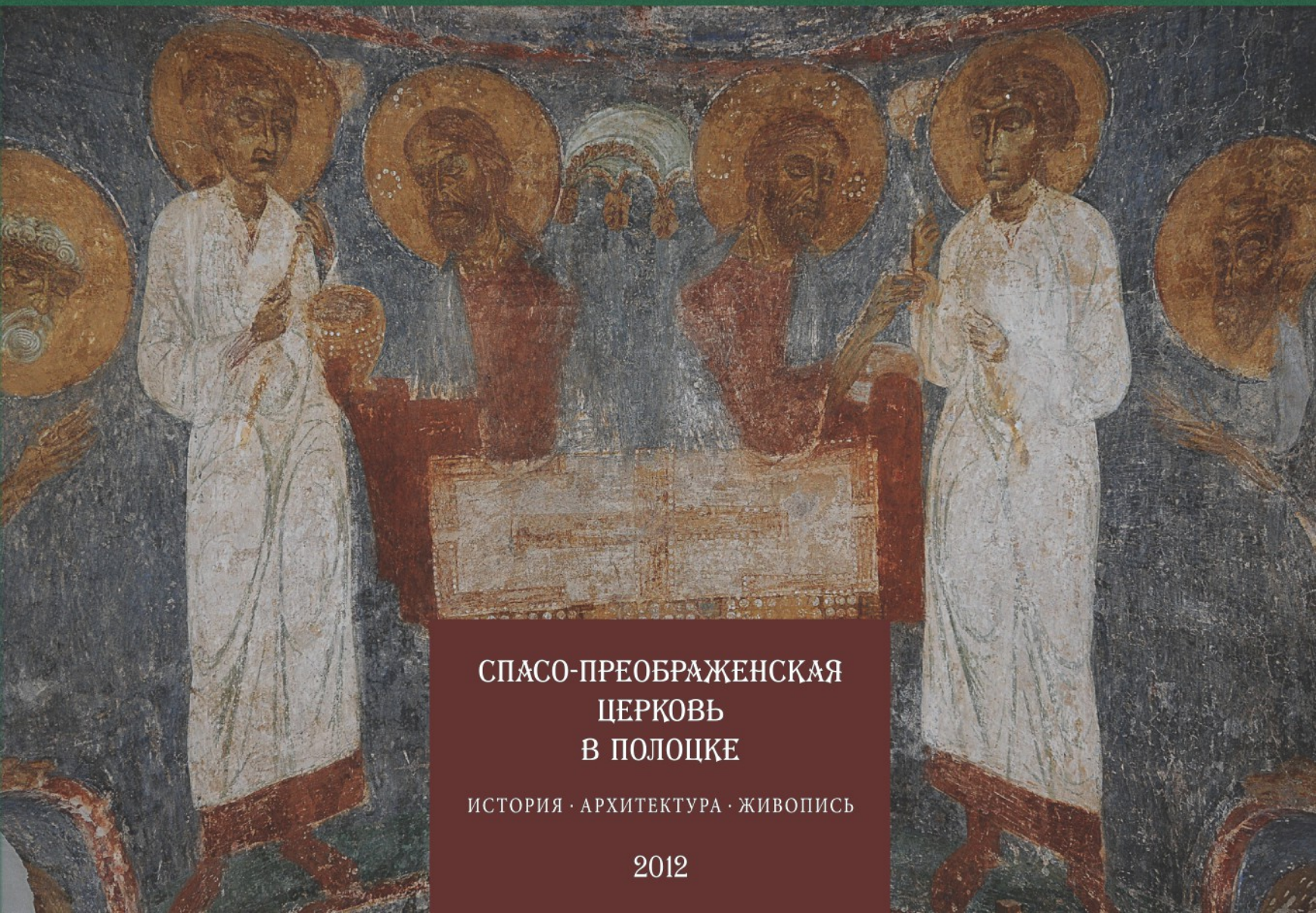


ИСТОРИЯ И АРХЕОЛОГИЯ ПОЛОЦКА И ПОЛОЦКОЙ ЗЕМЛИ



СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ
ЦЕРКОВЬ
В ПОЛОЦКЕ

ИСТОРИЯ · АРХИТЕКТУРА · ЖИВОПИСЬ

2012

Министерство культуры Республики Беларусь
Управление культуры Витебского облисполкома
Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник

ИСТОРИЯ И АРХЕОЛОГИЯ ПОЛОЦКА И ПОЛОЦКОЙ ЗЕМЛИ

МАТЕРИАЛЫ
VI МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(1—3 НОЯБРЯ 2012 г.)

В двух частях

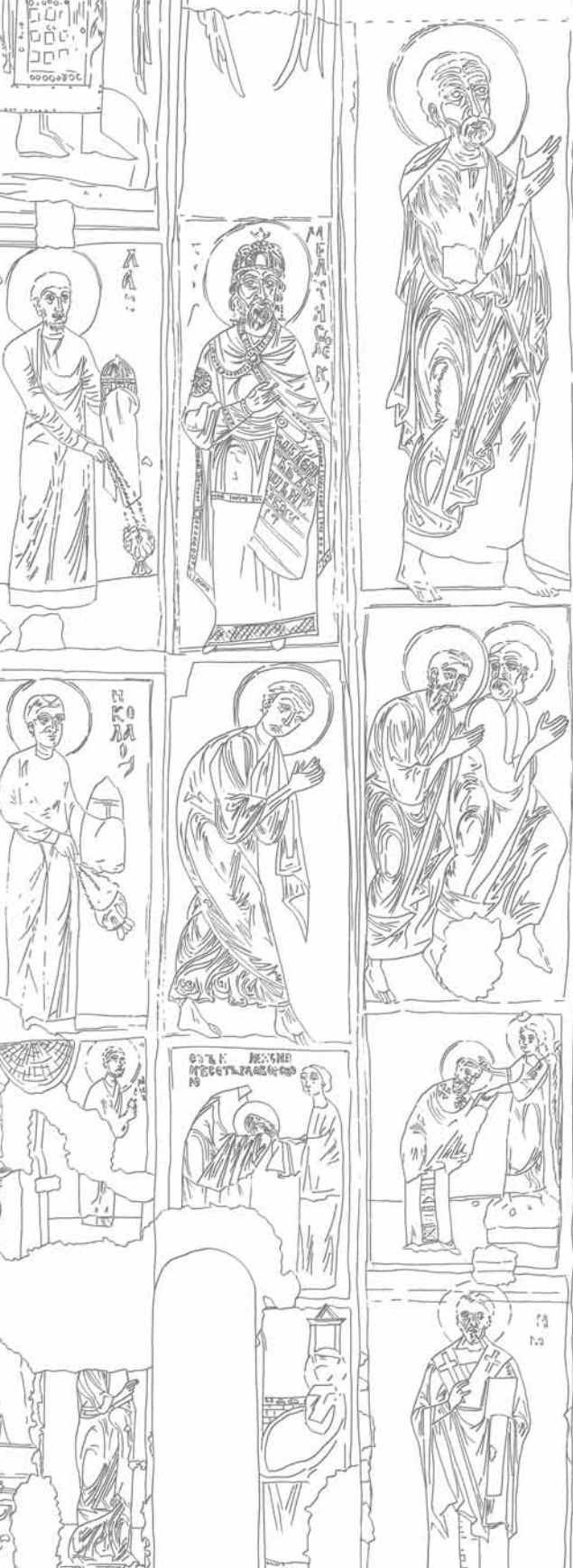
ЧАСТЬ II

СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ ЦЕРКОВЬ В ПОЛОЦКЕ

ИСТОРИЯ · АРХИТЕКТУРА · ЖИВОПИСЬ



Полоцкое
книжное издательство
2013



УДК [902/904+726+75.046]:272-523(476.5-21Полоцк)(082)
ББК 63.3(4Бел)я43
И90



Издание осуществлено
при финансовой поддержке ЮНЕСКО

Составитель

*Т. В. Явич, заместитель директора по научной работе
Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника*

На 1-й странице обложки — фрагмент фресковой композиции «Евхаристия»
алтарной апсиды Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке
На 4-й странице обложки — Спасо-Преображенская церковь Спасо-Евфросиниевского монастыря в г. Полоцке
В оформлении издания использована схема росписи алтарной апсиды
полоцкой Спасо-Преображенской церкви, выполненная В. Сарабяновым

**И90 История и археология Полоцка и Полоцкой земли : материалы VI Междуна-
родной научной конференции (1—3 ноября 2012 г.). В 2 ч. Ч. 2. Спасо-Преображен-
ская церковь в Полоцке : История. Архитектура. Живопись. — Полоцк : Полоцк. кн.
изд-во, 2013. — 155 с.**

ISBN 978-985-6936-61-9

В сборнике опубликованы доклады VI Международной научной конференции «История и археология Полоцка и Полоцкой земли», которая была посвящена 1150-летию первого упоминания Полоцка в летописи и проходила 1—3 ноября 2012 г. на базе Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника. В представленных исследовательских работах рассматривается комплекс вопросов, посвященных истории, архитектуре, живописи и эпиграфике Спасо-Преображенской церкви Полоцкого Спасо-Евфросиниевского монастыря.

УДК [902/904+726+75.046]:272-523(476.5-21Полоцк)(082)
ББК 63.3(4Бел)я43

Особенности стиля и орфографии авторов сохранены.

ISBN 978-985-6936-61-9

© Национальный Полоцкий историко-культурный музей-заповедник, 2013
© Оформление. ООО «Полоцкое книжное издательство», 2013

Б. Г. Васильев

Кандидат искусствоведения, заместитель директора по научной работе
Староладожского историко-архитектурного и археологического музея-заповедника

ОРНАМЕНТ ФРЕСОК СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА ПОЛОЦКА

К сегодняшнему дню, несмотря на далеко не завершенный процесс расчистки древних фресок, подготовлено немало публикаций по истории изучения живописного убранства Спасо-Преображенского собора Евфросиньевского монастыря Полоцка. Раскрыты многие программные и иконографические признаки ансамбля, отдельных сюжетов и некоторых персонажей, изданы набор открыток и первая монография о росписи памятника¹. Рассмотрены нюансы техники работы художников, а также устройство алтарной преграды; обнаружены ранее неизвестные заложенные в поздние времена аркосолии на северной и южной стенах храма². Обозначены хронологические рамки строительства и украшения собора в 1130—1140-х гг., а изучение приема письма личного позволило говорить о единовременной росписи всего ансамбля и о работе над фресками полоцкого собора слаженной артели, включавшей не менее шести художников³.

В продолжение исследования художественных особенностей раскрытых из-под записей и копоти фресок Преображенского храма важным дополнением к накопленному материалу представляется подробный анализ второстепенных деталей живописи ансамбля. В данной статье рассмотрены некоторые особенности в рисунке орнамента.

Внимание к этой части росписи незаслуженно занижено в исследованиях. В то же время нет сомнений по вопросу эволюции формы орнамента во времени и по регионам византийского мира. В ходе исследования этой части ансамбля, надо полагать, можно будет раскрыть признаки авторства различных по исполнению орнаментов.

В орнаментах, как нигде, художник чувствовал особую свободу творчества. Безусловному следованию образцам и в невольном и обязательном подчинении характеру плоскостей для их украшения, работе мастера сопутствовала постоянная импровизация формы, отдельных деталей, колорита в строгом соподчинении к программной части росписи.

Количество орнаментированных участков стенописи в ходе реставрации фресок полоцкого собора увеличивается незначительно, что вероятнее всего обусловлено плотностью программной части живописи храма. Тенденция к максимальному заполнению плоскостей стен сюжетами и отдельными персонажами подчеркнута, например, включением изображений святых на плоскостях оконных откосов или на сводах ниш в аркосолиях, обычно украшенных орнаментальным фризом. Исключение составляют окна на северной и южной стенах в верхних ярусах окон жертвенника и диаконника, где едва проглядывают зеленые стебли на белом фоне, и своды восточной пары аркосолий на северной и южной стенах с раскрытыми орнаментальными поясами. Интересно отметить, что на откосах нижнего южного окна диаконника раскрыт рисунок двух овальных подножий с едва видимым рисунком вертикальных стоек храмовых подсвечников. Соответственно основной задаче в разработке храмовой декорации, полилития, завесы и всевозможного рода пояса с побегими размещены в традиционных для этой части росписи зонах храма или на неудобных для программного цикла местах.

Самостоятельным разделительным лентам растительного характера на торцах лопаток и на узких гранях столбов сопутствуют композиции в медальонах барабана и подпружных арок, вставки в виде коротких фризов на стенах между регистрами с персоналией. К ним примыкают декоративные детали на одежде, а также атрибуты службы в сюжетах или в руках персонажей. Отдельного внимания заслуживает архитектурный стаффаж.

¹ Селицкий А. А. Система росписи собора Спасо-Евфросиньевского монастыря в Полоцке // ДРИ. Художественная культура X — первой половины XIII в. М., 1988. С. 177—194; Он же: Живопись Полоцкой земли XI—XII вв. Мн., 1992. С. 88—153; Ракицкий В. Спаўская царква 12 ст. у Полацаку. Насыценны жывапіс. Полацк, 1998; Сарабянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и её фрески. М., 2007; Скобцова Д. А. Роспись жертвенника и дяконника Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке (предварительные замечания о программе декорации) // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі. Матэрыялы V Міжнароднай навуковай канферэнцыі. Полацк, 2009. С. 188—201.

² Васильев Б. Г. Заметки о технике письма мастеров Спасо-Преображенского собора Евфросиньевского монастыря Полоцка // Искусство Древней Руси и стран византийского мира. Материалы научной конференции, посвященной 70-летию Вал. А. Булкина СПб.-М., 2007. С. 32—45; Сарабянов В. Д. Алтарная преграда Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке // Искусство Древней Руси и стран византийского мира. СПб.-М., 2007. С. 20—31.

³ Васильев Б. Г. Личное письмо фресок Спасо-Преображенского собора XII в. Евфросиньевского монастыря Полоцка // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі. Матэрыялы V Міжнароднай навуковай канферэнцыі. Полацк, 2009. С. 41—58.

Ил. 1. ПОЛИЛИТИЯ
Южная грань
юго-восточного столба

Ил. 2. КОЛОННА
СО СТОЛПНИКОМ
Диаконник



Нейтральную часть росписи, не задействованную в символической части программы ансамбля, составляют панели полилитии. Замечено применение мраморировки в росписи восточной пары столбов. Здесь обыгрывается парно-симметричный по построению мотив, составленный из параллельных волнистых лент одной ширины желтого, зеленого и красного цвета, примыкающих друг к другу. Между раппортами трехцветных лент на отдельных панелях кистью нанесена тонкая волнистая линия в унисон основному ритму волны (ил. 1)*. Трех-двухцветные ленты полилитии раскрыты на колонках столпников в боковых апсидах (ил. 2). Такой «радужный» вариант яркого мотива мраморировки перекликается с ранними образцами живописного решения этой части изображений в миниатюрах, в росписях и на примерах рисунка разводов подлинных панелей мраморов в интерьерах с мозаичным убранством стен. В росписях аналогичные по характеру и цветовому решению разводы применили мастера мраморировок Софии Киевской, Софии Полоцкой, большого собора Бельчицкого монастыря и храма-усыпальницы Евфросиньевского монастыря в Полоцке⁴. В Николо-Дворищенском соборе Великого Новгорода

он встретился в композиции «Страшного суда», на плитах вокруг престола Евхаристии в Мирожье⁵. В Мартирьевской паперти и в Успенском соборе Старой Ладogi мраморировка ещё сохраняет свободный ритм разводов, но в них уже обозначено стремление к регламентированной форме, а в церкви Св. Георгия Старой Ладogi полилития алтарной зоны обретает подобие завес с центровкой панелей шарами от стоек для тканей⁶. Близкая по рисунку и по ритмике полилития чуть позже выполнена во многих местах интерьера церкви Св. Пантелеймона в Нерези.

Максимально по высоте полилития размещена на южной грани юго-восточного столба, где она доходит до уровня древней деревянной связи. Вокруг связи, где бы она ни выходила из стены, обязательно проводились ленты красных рамок, как это можно наблюдать на примерах раскрытого гнезда такой же по размеру и по форме связи в алтарном проеме этого же собора или сохранившейся первоначальной связи в межапсидном проеме церкви Успения в Старой Ладoge⁷. Такая рамка в южной апсиде Спасского собора сохранилась в месте примыкания к связи росписи только на южной стене, что подтверждает её

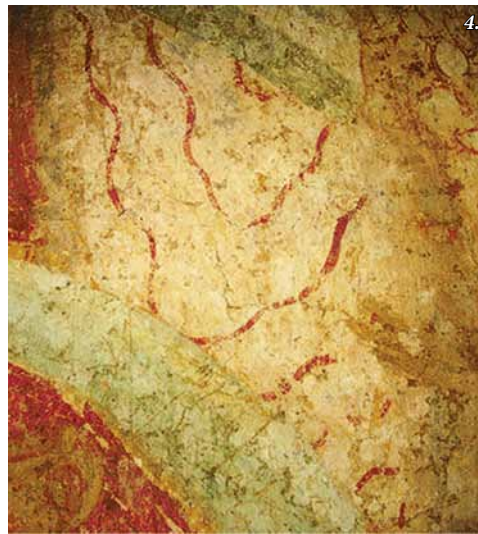
* В подписях к иллюстрациям здесь и далее, если не указано иное, речь идет о полоцкой Спасо-Преображенской церкви. — *Примеч. ред.*

⁴ Васильев Б. Г., Медникова Е. Ю., Егорьев А. Н. Стенопись храма-усыпальницы Евфросиньевского монастыря в Полоцке первой половины XII века (по материалам коллекции М. К. Каргера) // Погибшие святыни. Программа «Храм». Сборник материалов. 4-я Российская научно-практическая конференция. Вып. 10. Ч. 2. СПб., 1996. С. 57—58; Васильев Б. Г. Настенная живопись Софии Полоцкой // Архитектура и археология Древней Руси. ТГЭ. Вып. XLVI. СПб., 2009. С. 43; Он же: «Мраморы» в древнерусских стенописях XI—XII вв. // Староладожский сборник. Вып. 8. СПб.-Старая Ладога, 2011. С. 18—32; Селицкий А. А. Живопись Полоцкой земли XI—XII вв. С. 36. Рис. 11, 12.

⁵ Царевская Т. Ю. Никольский собор на Ярославовом дворище в Новгороде. М., 2002. Ил. 34.; Сарабянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2002. Ил. 11, 12.

⁶ Штендер Г. М. Деисус Мартирьевской паперти Софийского собора в Новгороде // ДРИ. Монументальная живопись XI—XVII вв. М., 1980. С. 88; Васильев Б. Г. Успенский собор XII века в Старой Ладoge. Живописное убранство. Волхов, 2006. С. 83—85; Он же: Настенная живопись церкви святого Георгия XII века в Старой Ладoge: опыт виртуальной реконструкции. СПб., 2006. С. 62—75; Он же: «Мраморы» в древнерусских стенописях XI—XII вв. Мат. науч. конф., посв. 770-летию Никольского мон-ря. в Старой Ладoge.

⁷ Васильев Б. Г. Успенский собор XII века в Старой Ладoge. Ил. 16, 17.



первоначальное устройство не только в алтаре, но и в боковых апсидах.

Аналогичный по рисунку, как на юго-восточном столбе, мотив полилитии сохранился на восточной грани северо-восточного столба. Отличие составляет серо-зеленый фон для рисунка, избранный на этой плоскости. Интенсивный зеленый фон, который доминирует в сюжетах основного объема, в личном письме, а также в росписи кельи на хорах, применил автор рисунка подобного же мотива мраморировки в основании купели на северной грани юго-восточного столба (ил. 3). Этот вариант составлен только из двух тонких параллельных линий одного темно-красного цвета с параллельной им широкой прозрачной белой лентой на светло-зеленом фоне. Скромный рисунок мраморировки красными волнистыми параллельными линиями по белому фону применил мастер «Воздвижения креста» (ил. 4). Как мы видим, разнообразие полилитии на стенах в виде отдельных панелей коснулось фона и набора цветных линий и лент, составленных повсеместно в единой парно-симметричной компоновке. Строгой симметрии, впрочем, не замечено, что вполне соотносится с ранними примерами применения росписей «под мраморы», например, в капеллах Каппадокии IX—XI вв.⁸

Волнистые разводы разноцветных лент в росписях оставались наиболее популярной формой имитации мраморов. Её дополняли панели с полилитией, украшенные прожилками, простыми пятнами разного цвета, линиями и широкими прямыми лентами, сочетанием прямых и волнистых разводов, набрызгом мелкого разноцветного крапа и комбинированием на одной плоскости вставок с разнообразными мотивами мраморировок.



Ил. 3. **ПОЛИЛИТИЯ**
Северная грань
юго-восточного столба

Ил. 4. **ВОЗДВИЖЕНИЕ
КРЕСТА**
Деталь фрески

Ил. 5. **КОЛОННА
СО СТОЛПНИКОМ**
Северная грань
северо-восточного столба

Ил. 6. **ИМПЕРАТРИЦА
ЕЛЕНА**
Деталь фрески
«Воздвижение Креста»

Тема имитации мраморировок продолжена художниками в украшении колонны столпника на северной грани юго-восточного столба Спасо-Преображенского собора. Здесь ствол колонны, увенчанный роскошной капителью с листьями аканфа, испещрен прожилками красного цвета по белому фону (ил. 5). Данный мотив, открытый

⁸ Васильев Б. Г. «Мраморы» в древнерусских стенописях X—XII веков. С. 21.

Ил. 7. **ЗАВЕСЫ**
Южная грань
северо-восточного столба



Ил. 8. **ЗАВЕСЫ**
Западная грань
юго-западного столба
на хорах



также в сцене «Воздвижение креста» (ил. 6), особенно популярен в моделировании колонн, панелей престолов и встречается в самом широком ареале изобразительного искусства Византии. Других вариантов мраморировок в росписи ансамбля не встречено.

На южной плоскости северо-восточного столба от уровня современного пола открылась узкая полоска с изображением белых полотнищ завес с линиями светло-серых теней складок на белых кольцах, навешенных на прямую горизонтальную красную рейку (ил. 7). Основной объем завес, вполне возможно включавшей дополнительную орнаментацию на ткани, ещё находится под полами. Таким образом, можно говорить о завесах, которые соседствовали с полилитией и отдельными (?) участками покрывали полукружие алтаря вокруг престола. Новые плоскости с красными полотнищами завес открыты на западных плоскостях западной пары столбов на уровне балкона хор (ил. 8). Важно отметить, что раппорт складок завес на хорах, сохранившихся полностью, равен раппортам складок завес в алтаре, что помогает реконструировать их вероятную высоту в цокольной части здания около одного метра. Священные ткани заполняли основание стен и столбов многих стенописей. В ближайшем окружении полоцкого храма завесы зафиксированы в декорации фресок Антоново, на отдельных стенах собора Св. Климента в Старой Ладоге; в храме на Протоке Смоленска, они оригинально имитированы на мраморах церкви Св. Георгия в Старой Ладоге⁹. Среди памятников Древней Руси художники полоцкого собора представили нам один из ранних примеров органичного сочетания в алтарной зоне росписи завес и полилитии, как это замечено на фресках церквей Переславля-Залесского, Кидек-

ши, Боголюбово, Нередицы¹⁰. Надо признать, что пока неизвестные вариации в росписи цокольной зоны должны открыться под поздними полами на других стенах и столбах Спасского собора Полоцка.

Растительные мотивы росписи храма в основных чертах перечислены в монографии К. А. Лавыш. Автор рассматривает рисунок и общее цветовое решение орнаментации этого типа в рамках несомненного влияния Византии на их форму¹¹. Не менее важно проследить различные вариации и технику исполнения орнаментальной части живописного ансамбля.

Четыре медальона фиксируют замковые части подпружных арок. Три из них разделены прямыми лентами на четыре сегмента, украшенных разветвленным стеблем белого цвета на полях зеленого и, вероятно, желтого цвета (ил. 9). В медальоне восточной арки полоцкого собора по углам от креста с раздвоенными концами ветвей художник поместил сердцевидные фигуры, разновидности которых часто встречаются в стенописях и памятниках прикладного искусства Византии и Древней Руси IX—XII вв., акцентировав тем самым основное внимание на изображениях восточной части интерьера (ил. 10). Первоначальная расцветка этого медальона, судя по едва уцелевшим пятнам раскраски, была необычайно яркой. Вариант сердцевидного модуля с разветвленным стеблем и трехлепестковым крином размещен на углах предалтарной арки (ил. 11). Заполнение треугольных плоскостей многоарочных конструкций сердцевидными плетениями можно встретить в заставках византийских рукописей¹².

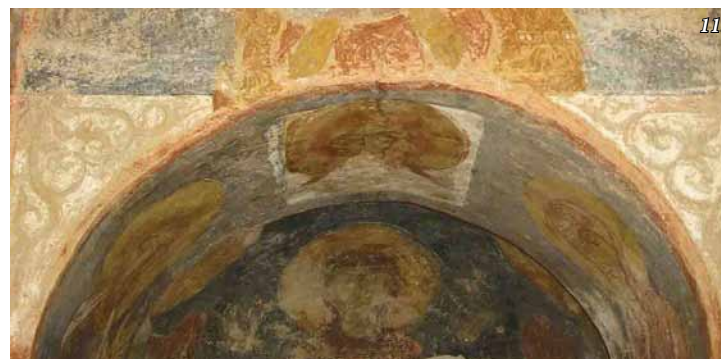
Раппортами того же мотива в ромбовидных ячейках покрыт торец выступа южной плоскости алтаря, примыкающей к юго-восточному столбу (ил. 12). Примеры размещения вариаций стеблей кре-

⁹ Орлова М. А. О приемах украшения цокольных частей интерьеров древнерусских храмов и их происхождении // Средневековая Русь. М., 1976. С. 186—188; Ковалева В. М. Алтарные преграды в трех новгородских храмах XII века // ДРИ. Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 62; Васильев Б. Г. К вопросу о личном письме мастеров фресок Нередицы (по материалам коллекции НГОМЗ) // ННЗ ИИА. Великий Новгород, 2004. Вып. 18. С. 337; Он же: Фрески церкви Св. Климента 1153 г. в Старой Ладоге. Стилистика росписи. Ч. II // Староладожский сборник. СПб.-Старая Ладога, 2000. Вып. 3. С. 60—96.

¹⁰ Лифшиц Л. И. К вопросу о реконструкции программ храмовых росписей Владимиро-Суздальской Руси XII в. // Дмитриевский собор во Владимире. М., 1997. С. 156; Васильев Б. Г. «Мраморы» в древнерусских стенописях X—XII веков. С. 26.

¹¹ Лавыш К. А. Художественные традиции восточной и византийской культуры в искусстве средневековых городов Беларуси (X—XIV вв.). Мн., 2008. С. 78—79. Ил. 125—138.

¹² Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. С. 89. Ил. 233.



стового типа в ромбовидную крестовую фигуру можно видеть на фризах мозаик в Неа Монти, в алтаре Софии Киевской и на фрагментах фресок церкви Св. Климента 1153—1156 гг. в Старой Ладогѣ¹³.

Сходные медальоны с четырьмя секторами и такими же вариациями растительного орнамента рисовали мастера фресок Софии Киевской¹⁴. Зафиксированы подобные медальоны в Спасском соборе Чернигова XI в. или в центре щита святого воина Ореста в Нерези¹⁵. Стебли, образующие фигуру процветшего креста в облике, родственном крестовидным фигурам наших медальонов полоцкого собора, также встречаются на предметах прикладного искусства, например, в украшении медальона в ожерелье из клада около Суздаля XII—XIII вв. или на декоративных валиках под сюжетами Суздальских Золотых врат XIII в.¹⁶.

Традиция фиксации центра свода подпружных арок или всей плоскости арок медальонами с вариациями крестовых мотивов имеет глубокие корни, а на Руси она проявляется уже в Софии Киевской.

Поля медальонов в цокольной зоне барабана чередуются по рисунку и украшены восьмилепестковыми розетками или фигурами, напоминающими процветший крест с завершением вертикальной стойки бутонем цветка, повторяющий уже известный нам мотив по медальону подпружной арки и орнамента на предалтарной арке (ил. 13, 14). Как правило, многолепестковые розетки в круге исполняют роль разделительных элементов. Медальон с восемью лепестками можно увидеть на парусах малых барабанов Софии Киевской, или на окладе XII в. иконы Корсунской Богоматери из Софии Новгородской, на костяных



Ил. 9. МЕДАЛЬОН
Южная подпружная арка

Ил. 10. МЕДАЛЬОН
Восточная
подпружная арка

Ил. 11. ПРЕДАЛТАРНАЯ АРКА

Ил. 12. ЮЖНЫЙ ТОРЕЦ
ПРЕДАЛТАРНОЙ АРКИ

Ил. 13, 14. МЕДАЛЬОНЫ
В ЦОКОЛЕ БАРАБАНА



¹³ Васильев Б. Г. Фрески церкви Св. Климента 1153 г. в Старой Ладогѣ. Ч. II. Стилистика росписи // Староладогский сб-к. Вып. 3. СПб.-Старая Ладога, 2000. С. 66. Рис. 7.

¹⁴ Логвин Г. Н. Собор Святой Софии в Киеве. Киев, 2001. Ил. 282, 283.

¹⁵ Карнабед А. А. Новые данные о памятниках Чернигова XI—XII вв. // ДРИ. Художественная культура X — первой половины XIII в. М., 1988. С. 34.

¹⁶ Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X—XIII веков. Л., 1971. Ил. 126; Овчинников А. Н. Суздальские Златые врата. М., 1978. Ил. 65.



Ил. 15. **РЕШЕТКА
СЕВЕРНОГО ОКНА**
Келья Евфросиньи Полоцкой



Ил. 16. **ОРНАМЕНТ**
Северная стена кельи



Ил. 17. **СВЯТОЙ ЕРМОЛАЙ**
ОРНАМЕНТ
Восточная стена кельи



Ил. 18. **ОРНАМЕНТ**
*Северный торец
в закрестьи юго-восточного столба*

ларцах XI—XII вв. из коллекции Эрмитажа, или на фрагменте чеканного оклада иконы из усадьбы Олисея Гречина в Новгороде¹⁷.

В западном рукаве наоса на стене между парой юго-западных столбов стена кельи Евфросиньи Полоцкой прорезана окном, в котором сохранилась металлическая кованая решетка, заполненная вытянутой по вертикали крестовидной фигурой с чуть расширенными концами ветвей. От центра креста по четырем сторонам прикреплены С-образные детали (ил. 15). Решетка вставлена в специально подготовленную четверть окна. Вертикальная стойка креста укреплена двумя заклепками. Третья большая заклепка скрепляет центр креста и боковые детали. Этой решетке специального внимания не уделялось и вопрос о её первоначальном происхождении остается открытым. Очевидным остается продуманное включение в декорацию интерьера кельи дополнительной крестовой композиции в оконном проеме. По сторонам от окна со стороны интерьера храма на белом фоне исполнены рисунки красными линиями, в ритмике которых хорошо заметно повторение контура оконной решетки (ил. 16). Здесь по фону затирки стены желтыми линиями образован вытянутый по вертикали миндалевидный овал с симметричными короткими ответвлениями. Внутри фигуры расположен высокий стебель с овальными стеблями по сторонам,

что напоминает упрощенную схему процветшего креста. Сходный по композиции рисунок размещен и между парой северо-западных столбов вокруг аналогичного окна в стенке северо-западной каморы. Поразительно близким с подобным типом орнамента представляется рисунок на двух фрагментах «кожаного поршня», найденных в слое XIII в. Полоцка и опубликованных К. А. Лавыш¹⁸. Подобные фигуры встречаются на завесах в росписях цокольной зоны интерьера, например, в декорации стен нартекса церкви Св. Климента 1153—1156 гг. в Старой Ладоге¹⁹. В то же время, по сторонам от окон на восточных плоскостях стен угловых келий художник закрасил такие же узкие плоскости ровным зеленым цветом без каких-либо видимых следов орнаментации (ил. 17). Участки с зеленым фоном открыты и на других сложных для орнаментации местах в интерьере, включая нижнюю зону торца предальтарной арки, обращенную к алтарному полукружию.

Интересная вариация рисунка сердцевидной фигуры с вертикальным прямым стеблем с рядами боковых стеблей зеленого цвета встречена в закрестьи юго-восточного столба (ил. 18).

Из крестовидных фигур с коротким прямым побегом с бутоном трилистника и с раздвоением ствола в основании составлены «клетки» оригинальных композиций на сводах северной и южной апсид (ил. 19). Представленное художественное оформление сводов объясняется

¹⁷ Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X—XIII веков. Л., 1971. Ил. 96; Кат. №57; Стерлигова И. А. Памятники серебряного и золотого дела в Новгороде XI—XII вв. // Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода. Художественный металл XI—XV века. М., 1996. С. 242—243; Bank A. Lart Byzantin. L., 1977. Pl. 132—135; Колчин Б., Янин В., Ямищikov С. Древний Новгород. Прикладное искусство и археология. М., 1985. Ил. 63.

¹⁸ Лавыш К. А. Художественные традиции восточной и византийской культуры в искусстве средневековых городов Беларуси (X—XIV вв.). С. 78—79. Ил. 144—145.

¹⁹ Васильев Б. Г. Фрески церкви Св. Климента 1153 г. в Старой Ладоге. Ч. 2. Стилистика росписи. С. 60. Рис. 1: 6, в.



Ил. 19. ОРНАМЕНТ
Свод жертвенника



Ил. 20. ОРНАМЕНТ
Свод южного аркосолия



Ил. 21. ОРНАМЕНТ
Фриз-арка, южная стена

чрезвычайно малыми размерами плоскости конхи двух боковых апсид Спасо-Преображенского собора. Аналогичные раппорты «клетки» красного цвета разделены прямыми красными линиями с фиксацией прямоугольником центра по зеленому фону на своде аркосолия в южном рукаве трансепта (ил. 20). Раппорты одного растительного мотива, замкнутые в геометрические фигуры особенно популярны в заставках или в арочных навершиях канонов византийских рукописей X—XII в. Но ближе всего сходный прием рисунка побегов в «клетках» был зафиксирован в Борисоглебской церкви Бельчицкого монастыря Полоцка²⁰.

Помимо вертикальных лент с орнаментами, художники применяли и горизонтальные полосы. На южной стене над погрудными фигурами святых мучениц проведен пояс из красных лент по белому фону (ил. 21). Ленты образуют уже известные нам сердцевидные фигуры с разветвленным стеблем. Фриз с орнаментом по белому фону открыт и над парой святых на северной стене под сводом северной кельи. Аналогичные примеры с применением горизонтальных орнаментированных лент над изображениями, которые в данном ансамбле выполнили обычную функцию арок, обнаружить не удалось.

Едва угадываются следы орнамента в виде фриза на круглых навершиях над шестигранными частями западных столбов.

Стебли тонкими лентами с отростками и с наплывами бутонов в сложных комбинациях раппортов заполняют торцы лопаток и выступов на столбах, образующих ниши в рукавах средокрестия. Основная часть этой орнаментации выполнена сочетанием зеленого и бело-

го цвета, но есть единичные примеры рисунка стеблей желтым и красным цветом (ил. 22). Разнообразной формы стебли или сердцевидные фигуры относятся к числу популярных мотивов, широко применяемых в изобразительном искусстве. В Борисоглебском соборе Бельчицкого монастыря Полоцка зафиксированы орнаменты откосов окон, по фото, по схемам и по описанию близкие растительным фризам на торцовых уступах столбов и выступах стен Спасского храма²¹.

Интересно отметить фиксацию вертикальных лент на узких торцах стен и столбов поперечными красными рамками, которые сделаны на уровне подступающих красных разделительных рамок между горизонтальными ярусами изображений (ил. 12, 22). Растительные побеги в виде зеленых ветвей со спиральными завитками и короткими отростками и наплывами бутонов распространены повсюду в изобразительном искусстве, а в ближайшем окружении известны в росписях Антониевского, Николо-Дворищенского и Георгиевского соборов Новгорода в церкви Успения Старой Ладogi²².

Орнамент на одежде встречен в ряду святителей первого регистра росписи алтаря, на фигурах воинов-князей на столбах и, конечно, на различного рода нашивках. Орнамент не включается в систему

²¹ Там же. С. 67, 68. Ил. 38, 39.

²² Сарабьянов В. Д. Собор Рождества Богоматери Антониева монастыря // Мону-ментальная живопись Великого Новгорода. Конец XI — первая четверть XII века. СПб., 2004. С. 722; Царевская Т. Ю. Николо-Дворищенский собор // Мону-ментальная живопись Великого Новгорода. Конец XI — первая четверть XII века. СПб., 2004. С. 502; Васильев Б. Г. Успенский собор XII века в Старой Ладогe. Живописное убранство. С. 85.

²⁰ Селицкий А. А. Живопись Полоцкой земли XI—XII вв. С. 69. Ил. 40.



моделирования возможного движения фигуры, впрочем, все перечисленные персонажи даны статичными.

Простейший прием с рисунком основного мотива орнамента по локальному фону соседствует с немногими примерами сложной техники исполнения орнаментального фриза. На торце лопатки, примыкающей к южной стене на уровне сцены «Сошествие во ад», зеленые стебли «проявлены» рисунком белого цвета по зеленому фону (ил. 23). Основной зеленый фон просматривается на местах осыпей белил. Этот прием оконтуривания орнаментального мотива от фоновой плоскости среди древнерусских стенописей впервые встречается на фресках Десятинной церкви X в.²³ Аналогично решена лента из крина со стеблями на лопатке, примыкающей к северной стене рядом с раскрытым аркосолием, где белая лента «проявлена» красными линиями контура. Этой сложной техникой владел, вероятно всего, один из мастеров артели, работавший на разных местах в интерьере храма и хорошо знакомый с подобным приемом рисунка орнамента. Этому же приему проявления непрерывного побега от фона неудачно следовал автор покрыва на ложе Богоматери в «Успении».

Помимо «живых» стеблей, в этом столетии сохраняется и даже получает новый импульс орнамент «ременного» характера. Во фрагментарном облике такое плетение встречено на одной грани среднего столба вдоль северного нефа (ил. 24). Здесь представлен оригинальный геометрический мотив, составленный из крестового пересечения двух вытянутых овальных ленточных скреп белого цвета, оконтуренных тонкими красными линиями. Каждая ячейка крестовидных фигур помечена овалами из тонких красных линий. По бокам между двух видимых половинок этих фигур художник расположил раздвоенные стебли с завитками. Фон вокруг стеблей и фигур был раскрашен зеленым и синим цветом. По своей сути здесь располагался вертикаль-

ный фриз из крестов с несколько вытянутыми ветвями в отличие от округлых ветвей, широко известных в мозаиках и росписях Византии, например, на подпружных арках собора Осиос Лукас в Фокиде. Ближе к нашему орнаменту выглядит шестиконечный крест на одежде императрицы Елены Софийского собора в Новгороде²⁴. Оригинально решена композиция с белым бутоном на синем фоне в круге, очерченным белым стеблем с наплывами отростков по всему диаметру, на другом столбе из этого же ряда (ил. 25).

Простейшие орнаментальные ленты из раппортов побега в малом масштабе активно использованы в украшении сюжетов, тканей. Ими декорирована скамья, на которой восседает Богоматерь в «Благовещении», ткань на ложе Богоматери в «Успении», углы фоновой плоскости «Сошествия во ад», полосы подолов пророков и первосвященников на подпружных арках и многие другие мелкие детали одеяний или архитектурного стаффажа. Такого же рода мелкие побеги темно-красного цвета с лентами жемчуга художники разместили на поручах, на таблицах.

Качество орнаментальных композиций различное: от тщательно выверенных раппортов строгого по ритмике рисунка до небрежного наброска вокруг окон двух камор-келий в западном рукаве наоса. В последнем случае логичнее думать о том, что до нас дошел только предварительный контур, который, собственно, и сохранился в качестве предварительного наброска. В количественном отношении большинство орнаментов представляют собой разновидности крестовых мотивов: либо явных, либо чуть завуалированных в простом рисунке стеблей с отростками или с бутонами.

Вороты, поручи, подола одежды, атрибуты службы, равно как и щиты у воинов, кодексы в руках святых богато украшены жемчугом. Двухрядовые ленты жемчуга на одежде прерываются нашивками

²³ Васильев Б. Г. Орнамент Десятинной церкви в Киеве // ТГЭ. 2012.

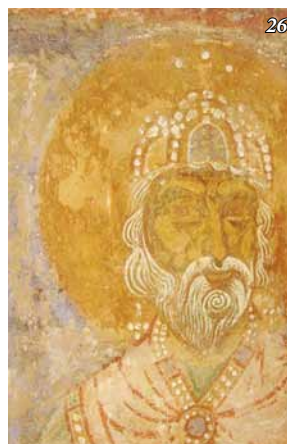
²⁴ Салько Н. Б. Живопись Древней Руси. М., 1982. Ил. 106.

диагональных крестов. По типу камилавки с венцом и округлым верхом, увенчанным крестом и с привесками перпендулий, решены обильно усыпанные жемчугом головные уборы у императора Константина в сцене «Воздвижение креста» или у пророка Давида. Близкие по форме уборы показаны на голове ветхозаветных царей в мозаиках Неа Мони на Хиосе ок. 1042 г. или Алексея Комнина в мозаике Софии Константинопольской 1122 г. Иначе выглядит корона по типу высокого венца с жемчужной обнизью по всей плоскости у императрицы Елены (ил. 6).

Привлекает внимание рисунок крупных по пропорциям капителей на колонках со столпниками, расположенными в центре полукружий боковых апсид (ил. 26). Это пышные бутоны зеленого цвета, моделированные темно-зелеными тенями вдоль изящных по рисунку тонких белых линий прожилок листьев. В жертвеннике и диаконнике рисунок капителей несколько отличается нюансами построения ромбовидной или трехъярусной средней части композиции. Необычно триглифно-метопным фризом украшены абаки под капителями. Представленная форма капителей характерна для колонок в миниатюрах рукописей, в мозаиках, а в технике фрески сходная капитель увенчивает колонку со столпником в храме Панагии Фабриотиссы в Асину на Кипре²⁵.

В изобразительном материале архитектуре уделяется второстепенное место. На протяжении веков в руках художников облик зданий и храмов постепенно приобретал в той или иной степени условный характер. В нашем случае показателем приблизительного копирования реального образа архитектуры можно считать изображение Спасского собора в ктигурской композиции кельи Евфросиньи Полоцкой, на которое, к сожалению, совершенно не ориентировались во времена реставрации здания (ил. 27). Процесс схематизации архитектуры в росписях специально не исследовался. Очевидно, что в качестве исходного материала для художника в основном служили ранее созданные живописные ансамбли или миниатюры рукописей. По окраинам византийского мира в руках местных мастеров конструктивная ясность сооружений и отдельных элементов получала нередко исключительно декоративный облик. Произвольно избирается перспектива, набор архитектурных элементов, украшение фасадов, фронтонов, плоскостей кровли и стен. В живописи полоцкого собора фиксируются все характерные черты в рисунке архитектурного стаффажа, в целом указывающие на последовательную преемственность сложившимся традициям письма этой части фресок, но ещё далекие от чрезмерной перегруженности излишним узорочьем.

Наибольшее многообразие архитектурной формы, и в лучшем её решении, представлено на парусах. Плоскости стен зданий окрашены в разный цвет с заметным преимуществом тонов зеленой, желтой и красной краски (ил. 29). Чередованием цвета на плоскостях зданий



Ил. 22. **ОРНАМЕНТ**
Южная стена

Ил. 23. **ОРНАМЕНТ**
Торец лопатки
Южный
рукав транспта

Ил. 24, 25. **ОРНАМЕНТ**
Северо-восточный
столб

Ил. 26. **ПРОРОК ДАВИД**
Северная плоскость
алтаря

Ил. 27. **СТОЛПНИК**
Жертвенник



и на одеждах евангелистов достигнута гармония колористического решения всего «парусного ряда» ансамбля. Цоколи отдельных зданий выделены простым росчерком квадратной кладки, так же размечена кладка в «Успении». Это замечание не случайно. В этом ряду выделяется рисунок кладки в «Благовещении» с изображением Марии, где каждый камень первоначально был моделирован по диагонали световыми бликами, что создавало эффект рельефно выступающих из плоскости стен рустованных камней (ил. 30). Подобное моделирование, судя по

²⁵ Pelekanidis S. M., Cristou P. C., Tsiomis Ch., Kadas S. N. The Treasures of mount Athos. Illuminated Manuscripts. V. 1. Athens, 1974. Pl. 237.

Ил. 28.

СВЯТАЯ
ЕВФРОСИНИЯ
ПОЛОЦКАЯ
С ХРАМОМ

Южная келья на хорах



квадрам кладки других сюжетов и по их сохранности, не было повсеместным по ансамблю. Этот прием выразительно представлен, например, в сцене с ипподромом лестничной башни Софии Киевской или в миниатюрах Четвероевангелия 1053 г. (Ереван, Матенадаран, № 3793) или в мозаиках капеллы Марторана на Сицилии, но отнюдь не является популярным²⁶. Впрочем, встречаются интересные вариации моделирования округлых плоскостей стен по всей их высоте светотенью без подробной детализации отдельных камней кладки, например, в сцене «Встреча Марии и Елизаветы» на фресках Курбиново.

Объем конструкций подчеркнут в рисунке лестниц на композициях парусов, где белилами прописывались рабочие грани ступеней. Антаблемент и поэтажное членение фасадов обозначено орнаментальными фризами с рисунком зигзагообразных раппортов стеблей или имитацией триглифно-метопного фриза, или мотивами киматона и его отдельными элементами, включая ажурные купольные строения.

Поле треугольных фронтонов на зданиях заполнено либо сеткой из диагональных линий, в пересечении которых нарисованы крестообразные узлы, либо трехлепестковой розеткой. В доме Марии фронтон покрыт чешуйчатым орнаментом, а в каждой ячейке художник поместил крестообразную темно-зеленую розетку (ил. 31). Чешуйчатое поле фронтона замкнуто по периметру короткими прямыми линиями с поперечными рисками, что часто можно встретить в орнаментации рамок с одиночными изображениями святых на миниатюрах, на-

пример, в кодексах Афона²⁷. В этом же собрании рукописей подобные раппорты линий с рисками можно видеть как результат упрощения рисунка зигзага на подиумах или в качестве каймы на одежде. Такой пример применения раппорта из отрезков прямых линий с поперечными рисками повторяется в рисунке кровли зданий сцены «Жертвоприношение Иоакима и Анны» церкви Св. Георгия Старой Ладого, где подобным рисунком имитирована черепичная кровля²⁸. Обычное заполнение фронтона зданий ограничивается фоном, иногда, как в «Жертвоприношении Иоакима и Анны» церкви Св. Георгия в Старой Ладого, художник помещает стилизованный мотив раковины. Цоколь в зданиях «Благовещения» отделен от основной части стен узким фризом, составленным из раппорта арочек. Выше проведен еще один фриз из раппортов геометрического мотива, стилизованного от рисунка того же киматона и часто встречающегося в вариантах формы на миниатюрах. Под карнизом кровли расположена лента киматона, по рисунку близкая поясам киматона в Мирожье. В «Благовещении» прямоугольные окна с полукругом верха дополнены балконной решеткой с фигурными прутьями; столь же подробно прорисованы прутья оградки в композициях со столпниками (ил. 26, 31). Гораздо проще, или схематичнее, окно с балконом нарисовано в сцене «Успение» на северной стене (ил. 32).

Помимо зданий с двухскатными кровлями художник размещал арочные конструкции на колонках наподобие ротонды и кивориев. В связи с установленной единовременностью росписи ансамбля уместно сказать и о единстве в конструировании архитектурного фона композиций, например, на парусах и в сюжетах молебни Евфросинии Полоцкой. На одном из куполов в композиции кельи встречен рисунок в виде чешуи, выполненный красными линиями по зеленому фону, — деталь, на которой можно остановиться подробнее (ил. 33). Понятно, что здесь художник схематично изобразил черепичную кровлю купола. Других примеров с подобного рода упрощением рисунка кровли в монументальной живописи византийского мира найти не удалось. Абсолютно схожий рисунок — красными кольцами по монохромному зеленому фону — обнаружен среди фрагментов фресок Успенского собора второй четверти XII в. в Старой Ладого²⁹. Там этот вариант рассматривался либо как сети в море, либо как чешуя зверя. Кольчуги на святых воинах с красными кольцами по зеленому фону встречены в Нерези. Сегодня диапазон применения подобного рисунка может быть расширен.

Многие детали архитектурного стаффажа сюжетов полоцкого собора в ближайшем окружении встречаются в росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. В их числе

²⁷ Pelekanidis S. M., Cristou P. C., Tsiomis Ch., Kadas S. N. The Treasures of mount Athos. Illuminated Manuscripts. V. 2. Athens, 1975. Pl. 261, 263, 264, 266—268.

²⁸ Васильев Б. Г. Некоторые вопросы декорации и орнамент // Церковь Св. Георгия в Старой Ладого. М., 2002. С. 330.

²⁹ Васильев Б. Г. Успенский собор XII века в Старой Ладого. Живописное убранство. Кат. № 146.

²⁶ Измайлова Т. А. Армянская миниатюра XI века. М., 1979. Ил. 57, 61.



поэтажные фризы из зигзагообразных раппортов растительного побега или киматиона, ткани, наброшенные на верхние части фасадов зданий, чешуйчатое заполнение треугольных фронтонов. Заполнение тимпана арки трехчетвертными овалами с оттенением каждой сферы можно наблюдать в рисунке кивория Адишского четвероевангелия 897 г.³⁰. Квадры превращаются в простую схему каменной кладки уже в Николо-Дворищенском соборе, в Мирожье, в Нерези или в росписях Ладоги XII в.³¹.

Надо отдать должное автору ктиторовской композиции в келье, где внимательно перечислены килевидные завершения здания храма. Во всех других случаях с рисунком архитектуры художники следовали тем формам, которые были ими наработаны. Все кровли окрашены темно-красным цветом с весьма вероятным первоначальным рисунком имитации черепицы. Купольные перекрытия прописаны тонами зеленого цвета; в «Сретении» и в «Евхаристии» купола кивориев моделированы белилами, а подзоры кивориев украшены раппортом красных волнистых линий, что можно встретить в декорации кивориев на византийских миниатюрах, но неизвестно в монументальной живописи (ил. 34). Порталы прикрываются завесами темно-красных тканей, единых по всему храму. Почти повсеместно, где это удобно для связи композиционных частей сцены, художники пишут темно-красные моделированные складками теней и светов завесы-велумы, хвосты которых помещаются в проемы аркад купольных кивориев или по краям треугольных фронтонов. Эта деталь архитектурных ку-



Ил. 29. **ЕВАНГЕЛИСТЫ**
Паруса

Ил. 30, 31. **БЛАГОВЕЩЕНИЕ**
*Западная грань
юго-восточного столба*

лис особенно популярна в миниатюрах рукописей, как византийских, так и древнерусских³². Ткани вокруг колонн обвивает мастер канонов в евангелии Могни XI в.³³. В избранных случаях на миниатюрах XII в.

³² Воронин Н. Н. Смоленские миниатюры III века // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа. М., 1073. С. 238, 240; Он же: Смоленская живопись 12—13 веков. М., 1977. Ил. 76—78.

³³ Измайлова Т. А. Армянская миниатюра XI века. М., 1979. Евангелие Могни. Ил. 85, 87.

³⁰ Амиранашвили Ш. Грузинская миниатюра. М., 1966. Ил. 6.

³¹ Васильев Б. Г. Настенная живопись церкви святого Георгия XII века в Старой Ладоге. СПб., 2006. С. 78. Ил. 73, 74.

Ил. 32. **УСПЕНИЕ**
Деталь фрески
Северная стена



Ил. 33. **КУПОЛ ЗДАНИЯ**
Неизвестный
сюжет
Деталь фрески
Келья

Ил. 34. **ЕВХАРИСТИЯ**
Деталь фрески
Алтарь

Ил. 35. **СОШЕСТВИЕ
ВО АД**
Деталь фрески
Южная стена



встречаются ткани синего цвета, которые в композициях с изображением евангелистов перекинуты по кровлям зданий³⁴. В хоранах, например, армянских рукописей не ранее XI в. завесы убираются за колонны или обвивают их³⁵.

Колонки порталов или арочных конструкций покрашены ровным желтым, белым, зеленым или темно-синим цветом и, вероятнее всего, в первоначальном виде многие из них были дополнительно прорисо-

ваны прожилками, как это видно на примере упомянутого изображения столпника.

Масштабы архитектурных сооружений соотнесены с размерами уготованной плоскости и варьируются свободно, но повсеместно занижены для наиболее выразительного представления главных персонажей сюжета, как это особенно явственно представлено на парусах.

В «Сошествии во ад» с особым вниманием к деталям нарисованы двери ада (ил. 35). Каркас каждой створки написан желто-коричневым цветом, филенки окрашены желтым. Каждая створка составлена из трех филенчатых частей, планки которых моделированы световыми бликами для подчеркивания их объема. Створки дверей положены под ноги Иисуса Христа в виде диагонального креста. Художник придумал вариации рисунка центральной части створки, а по основному каркасу наведен орнамент в виде ромбовидных колонок. «Филеичного» рисунка двери ада в «Сошествии во ад» и, одновременно, моделированные светотенью квадраты кладки цоколя строений в разной степени по тщательности рисунка можно встретить в мозаике с этим сюжетом в Неа Мони на Хиосе, на столиках в миниатюрах с евангелистами, в этой же сцене Мирожя, но ни в одном случае не найден аналог по приему рисунка и моделирования дверям Спасского собора Полоцка³⁶. Близко по тщательности рисования показаны двери здания в левой части «Сретения» на северо-восточном столбе нашего ансамбля.

Наряду со стандартными формами архитектуры в росписи ансамбля обнаружена оригинальная конструкция ножки сидения евангелиста на северо-западном парусе. Здесь художник поместил рисунок животного кошачьей породы, вероятнее всего льва (ил. 36). Звериные мотивы широко применялись в мебели в качестве украшения ножек столов и стульев или в подлокотниках кресел, тронов. Фигуры львов встречаются в силуэте резных ножек стульев Помпеи I века; в виде лежащих рельефных изображений львы украшают мраморный трон из церкви Сан Анжело в г. Монти (вторая половина XII в.)³⁷. В том же ряду находятся изображения фигур или масок львов на изделиях светского прикладного искусства Византии и Древней Руси XII в.³⁸. Близкая по характеру традиция обогащения архитектурных элементов известна в рисунке капителей колонок. Аналог приему размещения фигур животных на деталях архитектурного стаффажа мы находим в разных вариантах: капители из двух стоящих на задних лапах львов построены в каноне Гелатского евангелия XI—XII вв.³⁹. Капители или базы колонок с изображением фигурок людей, животных в виде льва или лошади можно увидеть в каноне Ванского четвероевангелия XII в. или на колонках канона кодекса № 38 XII в. Афонской

³⁴ Pelekanidis S. M., Cristou P. C., Tsiomis Ch., Kadas S. N. The Treasures of mount Athos. Illuminated Manuscripts. V. 1. Athens, 1974. Cospel Lectionary (Cod. 17), 12 centuri. Pl. 47, 48.

³⁵ Измайлова Т. А. Указ. соч. Ил. 73, 85.

³⁶ Лазарев В. Н. Искусство Византии. М., 1986. Ил. 147; Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2002. Ил. 18.

³⁷ Соболев Н. Н. Стили в мебели. М., 1998. Ил. 28, 37.

³⁸ Даркевич В. П. Светское искусство Византии. М., 1976. Ил. 20, 32, 39, 152, 153.

³⁹ Амيرانашвили Ш. Грузинская миниатюра. М., 1966. Ил. 38.



коллекции⁴⁰. Голова и шея зверя подобного же рода служит опорой геометрического орнамента в основании западной плоскости торца выступа перед алтарной нишей в росписи церкви Св. Пантелеймона в Нерези. Контурный силуэт льва на сидении евангелиста полоцкого собора перекликается с древнерусскими резными изделиями, например, с фигурами льва на створках браслетов или на резной пластине из раскопок Великого Новгорода⁴¹. Интересно связать фигуру ножки сиденья с символом евангелиста Марка, но аналогичного применения символики в подобном месте и таком виде в стенописях и на миниатюрах найти не удалось. В романской пластике на порталах лев как символ евангелиста Марка изображается крылатым⁴².

Разнообразны по форме подставки для кодексов у евангелистов. Здесь и витая колонка, и рыба, и простые вертикальные стойки прямоугольного сечения (ил. 29, 37). В. Д. Лихачева отметила особую роль подставки в виде рыбы как возможной характерной детали в изображении св. Иоанна⁴³. Впрочем, в кодексе № 38 XII в. (Афон) подставки в виде рыбы с её разновидностями туловища художник применил на миниатюрах со всеми четырьмя евангелистами, а в кодексе № 588 X—XI вв. (Афон) рыба помещена только на подставке у евангелиста Матфея⁴⁴.

⁴⁰ Там же. Ил. 32, Cod. 38. Fol. 17v.

⁴¹ Бочаров Г. Н. Резьба по кости в Новгороде (X—XV века) // Древний Новгород. М., 1983. Ил. 85.

⁴² Зубова М. В. Тема времени в порталах романских церквей Франции // ДРИ. Византия. Русь Западная Европа. Искусство и культура. СПб., 2002. С. 168.

⁴³ Лихачева В. Д. Византийская миниатюра. М., 1977. Текст к илл. 29.

⁴⁴ Pelekanidis S. M., Cristou P. C., Tsiomis Ch., Kadas S. N. Op. Sit. Cod. 38, Fol. 21, 126, 194, 304; Cod. 588 m. Fol. 14v.

Отличаются рисунком и моделированием кадило в руках у первосвященника на своде юго-восточного столба и кадило у диакона на южной плоскости алтаря, что можно принять за работу разных мастеров (ил. 38, 39). Ближайшие аналоги в мозаиках Киевской Софии или Михайловского Златоверхого монастыря форма кадилиц варьируется свободно, и, видимо, в каждом случае художник ориентировался на конкретные атрибуты реального богослужения в храмах.

Пейзажный фон открылся в сцене «Вход в Иерусалим» на северной стене, а также над аркосолием северной стены. В первом случае это пальма, ствол которой моделирован диагональными линиями теней и охристыми светами (ил. 40). Листья написаны широкими мазками зеленого цвета с притенениями и пробелами, что в сумме художественного приема придает пальме весьма живописный облик. На фризе, обрамляющем нишу аркосолия, в его левой части читается цветок с овальными бутонами на красном стебле и некое подобие елочки на желтом фоне с полосой зеленого позема (ил. 41).

Декоративная часть фресок Спасского собора, как постепенно выясняется в ходе реставрационных работ, составлена, преимущественно, из нескольких модулей растительных мотивов, а также однотипного варианта в рисунке мраморировок с отдельными участками завес и с оригинальными решениями ряда орнаментальных композиций. Мотив из раппортов стелющейся по узкой плоскости лозы перекликается с популярной сердцевидной фигурой, заполненной разветвленным стеблем, в свою очередь, близким по форме кресту. Повсеместно роль орнаментальных фризов рассматривалась художниками как рамы, обрамляющие плоскости столбов, лопаток, выступающих участков стен с изображением сюжетов и персонажей. Белый фон с зелеными или красными лентами орнамента создает

Ил. 36. **ЛИЧИНА ЗВЕРЯ**
Ножка сиденья
евангелиста
Деталь фрески
Северо-западный парус



Ил. 37. **РЫБА**
Подставка
на пюпитре евангелиста
Деталь фрески
Северо-западный парус



праздничное оформление программной части ансамбля, в подобном облике неизвестном по другим стенописям. Относительно скромное количество самостоятельных орнаментальных композиций в виде рам дополняется классическими формами архитектурного стаффажа и обилием орнамента на одежде или на атрибутах одежды.

Незначительный, но заметный контраст между орнаментикой восточной части храма, включая одежду персонажей этой зоны, с простейшими вариациями плетений в западном рукаве, а также ещё более схематичная орнаментика в композициях кельи Евфросины Полоцкой, позволяет говорить об участии в этой работе не менее трех художников из числа живописной артели.

Ориентация большинства орнаментальных мотивов росписи Преображенского собора на миниатюры как будто указывает нам на вспомогательные их функции как образцов для художников. Эта связь монументальной живописи с миниатюрами рукописей IX—XII вв. давно прослеживается и анализируется на основе сопоставления иконографии и художественных приемов⁴⁵. Но лицевые рукописи не были единственным источником для заимствования образцов. К ним надо прибавить памятники прикладного искусства, и не только византийские, но и местные. Нельзя отказываться от поисков прообразов формы орнамента и в стенописях. В первую очередь, на фресках ранее созданных ансамблей Полоцкой земли, в частности, на соборный храм Св. Софии. Далее идут ориентиры в росписях монастырских обителей. К ним относятся Большой и Борисоглебский

соборы Бельчицкого монастыря Полоцка, Антониевского и Юрьева монастырей в Новгороде, Мирожя в Пскове. Нельзя исключать весьма вероятные киевские корни, ближе к полоцкому храму фокусированные в Успенском соборе Киево-Печерской лавры, правда, известному нам только по содержанию храмовой декорации. Наконец, зона влияния безмерно увеличивается, учитывая участие в росписи Спасо-Преображенского собора византийских мастеров, на что прямо указывают греческие сопроводительные надписи. Вне Полоцка в эти годы были завершены строительство и роспись Георгиевского собора Юрьева монастыря, украшена Мартирьевская паперть Новгородской Софии; создан Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. Псковский и полоцкий храмы объединяет не только роль в обителях, но и ковровая система декорации интерьера, некоторые приемы лепки личного овалными пятнами вохрений (замеченные также в личном письме Георгиевского собора Юрьева монастыря и в лике апостола Петра Мартирьевской паперти), а также плотность темно-синего цвета фона в сюжетах и на отдельных изображениях святых. Над украшением обоих соборов работали смешанные византийско-русские артели. Отличие по теме статьи составляет количество и качество орнаментальной части храмовой декорации, во много раз более скромной в Мирожье. Причины тому могут быть разными, начиная с пожеланий заказчиков: княгини Предславы и архиепископа Нифонта, вплоть до индивидуального опыта мастеров артели. Фрески Спасского собора Полоцка по приему письма ведущего мастера артели обнаружили максимальную общность с манерой ведущего художника фресок церкви Св. Климента 1153—1156 гг. в Ладого. Столь же убедительной связи в орнаментации этих росписей, кроме незначительных эпизодов, проследить не удалось, что

⁴⁵ Евсеева Л. М. Проблема образцов в византийском искусстве и рукописи Монтекассио около 1072 г. // ДРИ. Искусство рукописной книги. Византия. Древняя Русь. СПб., 2004. С. 124.



Ил. 38. **КАДИЛО
ПЕРВОСВЯЩЕННИКА**
Восточная грань
южной подпружной арки

Ил. 39. **КАДИЛО ДИАКОНА**
Северная плоскость
алтаря

Ил. 40. **ПАЛЬМА**
Деталь фресковой
композиции
«Вход в Иерусалим»
Северная стена

Ил. 41. **ПЕЙЗАЖ**
Северная стена
над аркосолием

скорее всего обусловлено чрезвычайно малым количеством собранных фрагментов фресок ладожского собора.

Надо сказать, что некоторые отмеченные признаки сходства между росписями каменных церквей Полоцка XII в. не кажутся случайными, но вероятнее всего являются следствием преемственности накопленной традиции, а также результатом участия в работе местных художников. Подобная, и столь убедительная, связь художественных особенностей фресок одного исторического региона заслуживает самого тщательного и всестороннего изучения. Попытку связать декор «креста преп. Евфросинии» 1161 г. с орнаментикой церквей Полоцкой земли в свое время предпринял А. А. Селицкий, однако анализ накопленного материала не позволяет провести та-

кую желательную параллель⁴⁶. Несомненно, что работу по поиску аналогов можно расширить с привлечением максимального количества фрагментов фресок полоцких росписей и археологического материала.

В число сопутствующих признаков единства времени надо при-
совокупить и данные по истории каменного храмового зодчества Полоцкой земли. В рамках первой половины — второй четверти XII в. датированы Большой собор и Борисоглебская церковь Бельчицкой обители, что вместе со вновь полученными данными об орнаментации росписи помогает сохранить ранее обозначенное время создания Спасо-Преображенского храма Евфросиньевского монастыря в 1130—1140-х гг.⁴⁷.



⁴⁶ Селицкий А. А. Живопись Полоцкой земли XI—XII вв. Мн., 1992. С. 36.

⁴⁷ Раппопорт П. А. Русская архитектура X—XIII вв. САИ. Вып. Е-47. Л., 1982.

С. 98—99; Воронин Н. Н. К истории полоцкого зодчества XII века // КСИА. 1962. Вып. 87. С. 102—103.

А. Б. Гребенщикова, В. В. Сергиеня, Д. А. Скобцова

Межобластное научно-реставрационное художественное управление, Москва

ПОНОВЛЕНИЯ ДРЕВНЕЙ РОСПИСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНИЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ. ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И МУЗЕЕФИКАЦИИ ПОЗДНИХ ЗАПИСЕЙ¹

Спасская церковь, возведённая мастером Иоанном около 1161 г. по благословию преп. Евфросинии Полоцкой в основанном ею монастыре и тогда же расписанная², имеет богатую, но ещё недостаточно изученную историю. Выпавшие на долю Полоцка испытания не обошли стороной Евфросиниев монастырь и его древний храм, которые на протяжении нескольких столетий переходили от Православной Церкви к Римско-католической и обратно.

С середины XIII в. Полоцк входил в состав Великого княжества Литовского. После взятия города Иваном Грозным в 1563 г. он стал частью Московского царства, но этот период продлился недолго: в 1579 г. Полоцк захватили войска польского короля и великого князя литовского Стефана Батория. Через три года ранее покинутый монахинями Евфросиниев монастырь был передан католическому монашескому ордену иезуитов³, и Спасский храм стал использоваться как костёл. Со времени принятия Унии в 1596 г. и до начала 30-х гг. XIX столетия Полоцкая кафедра подчинялась униатскому священноначалию⁴. Православную кафедру ненадолго восстановили в 1654 г., когда город был взят царём Алексеем Михайловичем. Тогда же обитель вернули православным, а два года спустя переосвятили храм.

Однако очень скоро, в 1667 г., монастырь вновь перешёл к иезуитам, поскольку белорусские земли вошли в состав Речи Посполитой.

После раздела Польши в 1772 г. Полоцк вошёл в состав Российской империи, а в 1820 г. Александр I подписал указ о высылке из страны монахов иезуитского ордена, и тогда Евфросиниев монастырь отошёл ордену пиаров. Православной церкви обитель вернули в 1832 г., после того, как епископ Могилёвский и Витебский Гавриил (Городков) обратился с соответствующей просьбой к генерал-губернатору князю Н. Н. Хованскому. Владыка также ходатайствовал о выделении средств на ремонт монастырских построек. «При посещении моём в сём 1832 г. в истёкшем генваре месяце города Полотска осматривал я Спасскую церковь, отстоящую от города Полотска в двух верстах. Архитектура, необычайная толстота стен с малыми узкими окнами, внутреннее иконописное расписание всей церкви в старинном греческом вкусе с надписями древнерусского письма», — указывал епископ Гавриил⁵. Он отметил, что храм находится в руках «арендатора поиезуитских имений», выразив опасение, что «иноверцы» не следят за ним и он «легко может от небрежения... или от недоброжелательства к правоте потерпеть повреждение в стенах и в живописи, которая, к удивлению... сохранилась доселе с ясными признаками древнего несовершенного российского искусства»⁶. Результатом ходатайства стала резолюция императора Николая I, в соответствии с которой Спасская церковь была передана православным. Храм освятили, а вскоре перестроили снаружи на основе проекта К. Лукина — именно тогда церковь приобрела свой современный облик. Внутри храма установили позолоченный трёхъярусный иконостас, спроектированный Г. Бусырским⁷.

¹ Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 11-24-01006а/Bel.

² Эта дата указана на напрестольном кресте-реликварии, вложенном полоцкой игуменьей в Спасский храм (Алексеев Л. В., Макарова Т. И., Кузьмич Н. П. Крест — хранитель всея вселенныя. История создания и воссоздания креста преп. Евфросинии, игуменнии Полоцкой. Мн., 1996. С. 43). Датировку архитектуры и росписи церкви серединой XII столетия подтверждает стиль фресковой живописи и ряд её технологических особенностей, свидетельствующих о том, что церковь была украшена фресками сразу после возведения. См.: Сарабянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря и её фрески. М., 2009. С. 177—198; Скобцова Д. А. Стилистические особенности росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. К вопросу о времени создания памятника // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 4. Великий Новгород, 2011. С. 78—91.

³ Монастырь у церкви Спаса. Полоцкий Спасо-Евфросиниевский монастырь от древности до наших дней. Мн., 2007. С. 35.

⁴ Полоцкое Радование. Свято-Евфросиниевские Торжества 1910 года. Полоцк, 2010. С. 22, 23.

⁵ Цит. по: Алексеев Л. В., Богданов В. П. Западные земли домонгольской Руси в историко-археологическом осмыслении. М., 2009. С. 77.

⁶ Очевидно, епископ Гавриил видел фрески Спасского храма под поздней записью (там же. С. 78).

⁷ Монастырь у церкви Спаса. Полоцкий Спасо-Евфросиниевский монастырь от древности до наших дней. Мн., 2007. С. 36.

Ил. 1. ПРОРОЧИЦА АННА

Деталь
фресковой композиции
«Сретение Господне»
Около 1161 г.
Частично
под записью XVII (?) в.



Ил. 2. ИОСИФ ОБРУЧНИК

Деталь
фресковой композиции
«Сретение Господне»
Около 1161 г.
Под записью XVII (?) в.



В 1841 г. Высочайшим указом был восстановлен Евфросиниев монастырь. До Первой мировой войны он возрождается и благоустраивается, при нём создаётся духовное училище. В 1910 г. в монастырь, наконец, были возвращены из Киева мощи преп. Евфросинии Полоцкой. В XX столетии обитель дважды закрывалась, пережила эвакуацию и ряд невзгод, завершившихся возрождением монастыря в 1989 г.

За время существования полоцкой Спасской церкви её архитектура и внутреннее убранство претерпели определённые изменения. Исследователи полагают, что первые дополнения к древним фрескам Спасского храма появились уже вскоре после их создания — так, в начале XIII в.⁸, судя по стилю, был расписан южный придел на хорах, до этого никак не украшенный (по преданию, здесь находилась келья-молеельня полоцкой игуменьи). В состав росписи придела, очевидно, посвящённого преп. Евфросинии Александрийской, входит житийный цикл этой святой. Кроме того, в его восточной части расположены фигуры и композиции, традиционно помещавшиеся в алтарной зоне христианского храма. В целом программа декорации придела имеет погребальную и поминальную направленность, о чём свидетельствуют выделение темы Страстей Христовых и присутствие ктиторского портрета Евфросинии Полоцкой. Образ ангела, который написан в восточном рукаве капеллы, устроенной в северной части хор, может относиться к более позднему времени.

⁸ Сарабянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря и её фрески. М., 2009. С. 220; Скобцова Д. А. Роспись жертвенника и дьяконника Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке (предварительные замечания о программе декорации) // Гісторія і археологія Полацка і Полацкай зямлі: Матэрыялы V Міжнароднай навуковай канферэнцыі (24—25 кастрычніка 2007 г.). Полацк, 2009. С. 188. Примеч. 2.

Хотя о «корсунской живописи» Спасо-Преображенского храма ещё в XIX в. упоминали П. И. Кеппен⁹, А. П. Сапунов¹⁰ и Н. В. Покровский¹¹, никаких исследований здесь долгое время не проводили, так как древние фрески были скрыты под многочисленными слоями поздних записей и покрасок. Первые пробные расчистки относятся к 1929 г. и были выполнены в ходе белорусской экспедиции Центральных государственных реставрационных мастерских. Возглавлявший её И. Э. Грабарь писал: «Здесь оказалось столько фресок XII века... Материал огромной важности и абсолютно неизвестный и невиданный»¹². В советский период было сделано ещё несколько зондажей, но планомерного раскрытия домонгольской живописи в Спасской церкви тогда не проводилось, и фрески, за исключением самораскрывшихся участков, оставались под записями до рубежа 1980-х и 1990-х гг., когда начались реставрационные работы, продолжающиеся на памятнике и в настоящее время¹³.

⁹ Список русским памятникам, служащим к составлению истории художеств и отечественной палеографии, собранным и объяснённым Петром Кеппеном. М., 1822. С. 34, 35, 37.

¹⁰ См.: Сапунов А. П. Древности Спасо-Евфросиниевского девичьего монастыря. Витебск, 1888. С. 2, 3.

¹¹ Покровский Н. В. Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890. С. 74.

¹² Грабарь И. Э. О древнерусском искусстве. М., 1966. С. 259. В составе экспедиции в Полоцк выезжали П. Д. Барановский, Д. П. Сухов, художники-реставраторы Г. О. Чириков, П. И. Юкин и фотограф А. В. Лядов.

¹³ С начала 90-х гг. прошлого столетия консервационные работы в храме вёл белорусский специалист В. В. Ракицкий, а в 2007 г. его сменила бригада художников-реставраторов Межобластного научно-реставрационного художественного управления, возглавляемая В. Д. Сарабяновым. С 2009 г. к работам подключились сотрудники «Белреставрации» (руководитель Ю. И. Малиновский).



Ил. 3. **ИОСИФ ОБРУЧНИК**

Деталь
фресковой композиции
«Сретение Господне»
Около 1161 г.
После раскрытия

Ил. 4. **РАСПЯТИЕ**

Роспись
Люнет северного рукава
подкупольного креста
Около 1161 г.,
середина XVII (?) в.

Эти работы, по сути, являются открытием росписи полоцкого храма и позволяют существенно расширить наши представления о ней.

Древняя живопись Спасо-Преображенской церкви поновлялась неоднократно. В письменных источниках упомянуты не все поновления, но при проведении реставрации о них появились новые данные и подтвердились уже имеющиеся сведения. Работы художников-реставраторов Межобластного научно-реставрационного художественного управления в 2007—2013 гг. показали, что первые, достаточно неравномерные прописи появились на домонгольских фресках сравнительно поздно. Эти прописи исполнены клеевыми красками, которые наносились непосредственно на поверхность древней росписи и на предварительно сделанные штукатурные вычинки. Следы такого поновления выявлены практически повсеместно, а наиболее сохранный его участок был обнаружен в 2007 г. на композиции «Сретение Господне», которая расположена на западных гранях алтарных столбов. Художник-поновитель повторил не только сюжет, но и композицию, позы, жесты фигур и во многом рисунок XII в. Возможно, новая раскраска была нанесена не на всю поверхность фрески, оставляя её частично обозримой (ил. 1). По сравнению с домонгольской росписью, цветовая палитра клеевой живописи заметно ограничена: одежды выполнены белым, серо-голубым и тёплым ярко-красным локальными цветами. Поверх белесо-жёлтой раскраски ликов белилами нарисованы глаза (илл. 2, 3). Какая-либо другая моделировка на ликах и одеждах отсутствует. Тогда же утрачена авторской живописи на изображении ног Симеона Богоприимца и пророчицы Анны была восполнена грубым штукатурным раствором серого цвета. Вставка закрыта слоем твёрдой белой шпаклёвки, поверх которой нанесена жёлтая покраска, написан край одежд старца Симеона и восстановлена нижняя горизонтальная разгранка композиции.

Следующая композиция ансамбля росписи Спасской церкви, где частично сохранился слой подобной клеевой записи, — сцена «Распятие Христово», занимающая люнет северного рукава подкупольного креста (ил. 4). В нижней половине фрески пропись была выполнена непосредственно по авторской живописи XII столетия, тогда как вверху композиции она лежит поверх тонкого слоя меловой шпаклёвки, которая отчасти нивелирует каверны и неровности сильно деструктированного штукатурного основания. Заметно повреждённые участки композиции были реконструированы. Красный, светло-жёлтый и жёлтый более насыщенного оттенка использовали для того, чтобы написать крест, лики и нимбы персонажей, стоящих по сторонам от него, и верхнюю часть фигуры Спасителя, которая размещена ниже древнего изображения, что искажает его пропорции. Довольно выразительный (по сравнению со «Сретением») контурный рисунок рук, головы и черт лица Христа нанесён линиями тёмно-красного цвета (ил. 5).

Плотная красная краска также перекрывала образы херувимов в сводах рукавов подкупольного креста церкви. Фрагментарно уцелевшая клеевая пропись была выявлена на изображениях Богоматери Оранты и архангелов Михаила и Гавриила в конхе алтарной апсиды. Примерно посередине проходит горизонтальная штукатурная вставка из тех же материалов, что указаны выше, по которой в пределах едва заметной графы красной краской были написаны утраченные части первоначальных изображений.

Остатки клеевых красок были обнаружены в процессе раскрытия большинства фресок храма, в том числе под самым ранним слоем масляной записи — алтарным образом «Тайная вечеря», созданным в XVIII в. (?) по инициативе католических монахов, которые в это время здесь служили. На западной боковине северного откоса арки



вимы (рядом с фигурами первосвященника Мельхиседека и праведного Иоакима) и на восточной боковине южного откоса западной арки (около изображения пророка Илии) сохранились фрагменты орнамента, написанного клеевыми красками поверх белильной покраски XII в. Датировать эту живопись сложно, поскольку сохранилась она плохо. Есть основания полагать, что поновление клеевыми красками осуществлялось тогда же, когда в храме были удалены деревянные воздушные связи и надложен престол в жертвеннике¹⁴. Это могло произойти в середине XVII в., вскоре после взятия Полоцка войсками Алексея Михайловича.

Видимо, в то же время известково-песчаным раствором были сделаны вычинки древнего штукатурного основания. Среди них встречаются и аккуратно выполненные вставки небольших размеров (например, в местах утрат грунта XII в., лежавшего на кляммерах), вероятно, свидетельствующие о бережном отношении и стремлении сохранить первоначальную живопись. Подобные дополнения имеются поверх гнёзд от воздушных связей на хорах и в основном объёме церкви, а также вокруг ниш, устроенных в нижних частях западных граней алтарных столбов. В отдельных случаях по этим дополнениям продол-

жены первоначальные красные разгранки, идущие по углам и обрамляющие ниши или разделяющие регистры.

Ещё один слой позднейших поновлений был обнаружен в малом аркосилии северной стены церкви после того, как разобрали кирпичную закладку. На склонах арки сохранились куски белой известковой штукатурки, положенной прямо на фрески с образами свв. Марины (?) и Ульяны. Поверх белой покраски проведены красно-коричневые линии разгранок средней толщины. На фоне сохранились фрагменты схематичных изображений, нарисованных неуверенными контурными линиями серо-голубого, тёмно-красного и жёлтого цветов. Что за изображения были здесь помещены, и в какое время они были созданы, остаётся неясным. Следов поновления такого рода в Спасо-Преображенской церкви больше не выявлено.

К XVIII (?) в. относится уже упоминавшаяся композиция «Тайная вечеря» — обязательная часть декорации католического костёла, центральный алтарный образ, который был написан в технике масляной живописи по мотивам «Тайной вечери» Леонардо да Винчи. Его разместили в апсиде, на уровне заложенного центрального окна. Сохранились лишь левая и правая части композиции с изображениями апостолов, а фигура Христа была утрачена. Манера письма в обеих частях заметно отличается, что может объясняться совместной работой двух художников: в правой части преобладает линейное, графическое начало, четкость формы (ил. 6), тогда как для левой характерны мягкая, неконтрастная светотеневая моделировка и внимание к передаче воздушной среды (ил. 7). Эта часть поздней декорации храма отличается от последующих масляных записей своим художественным качеством, определённо ориентированным на западноевропейскую живописную традицию XVIII столетия.

Помимо клеевой прописи, описанных выше дополнений в храме присутствуют два слоя почти сплошных записей XIX в., выполненных масляными красками (ил. 8). Более ранний появился вскоре после того, как Евфросиниев монастырь был окончательно возвращён Православной Церкви. Предпринятые тогда работы по ремонту и реконструкции памятника не обошли стороной и его живописное убранство. В 1830-е гг. стены церкви были «расписаны по древнему письму с возможно верным изображением тех самых событий, лиц и славянских надписей, какие виднелись из-под отвалившейся штукатурки и нескольких слоёв окраски»¹⁵, после чего храм вновь освятили. Об этой записи в 1855 г. упоминал и М. О. Без-Корнилович, описывая достопримечательности Белоруссии: «стены (церкви — А. Г., В. С., Д. С.) внутри расписаны древнею живописью в новейшее время»¹⁶.

Реставрационные работы на памятнике свидетельствуют, что художники, поновлявшие фрески Спасской церкви в 1830-х гг., в целом, повторили систему клеевой, а, соответственно, и первоначальной

¹⁴ О наличии клеевой записи в парусах и капелле Спасской церкви Евфросиниева монастыря писала О. В. Терещатова. Основываясь на стилистических особенностях прописи, исследовательница отнесла её к XVII в. Подтверждение своей датировки Терещатова видела в результатах химических анализов, выполненных М. Цейтлинной, а также указаниях Н. Н. Шекогихина на существование клеевой росписи XVII в. в Пятницкой церкви Бельчицкого Борисоглебского монастыря в Полоцке (*Церашчатава В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI—XVIII стст. Мн., 1986. С. 17, 26*). Однако проверить эти наблюдения невозможно, так как древний Пятницкий храм был разобран в 1920-е гг.

¹⁵ Документ относится к 1868 г. (НИАБ. Ф. 2503. Оп. 1. Д. 23. Л. 37 об.).

¹⁶ Без-Корнилович М. О. Исторические сведения о примечательнейших местах Белоруссии. СПб., 1855. С. 106.



росписи — насколько она была им понятна. Образы писались поверх древних изображений тех же святых и сюжетных сцен (новые изображения оказывались меньшего масштаба и помещались несколько ниже уровня фигур слоя первоначальной живописи). Тем не менее, в конхе алтарной апсиды поверх образов Богоматери с архангелами XII в. они написали так называемую «Новозаветную Троицу» и херувимов в виде «путти». Изображения херувимов занимали также арку вимы, где изначально были представлены прародители Иоаким и Анна (ил. 9). А поверх «Видения пророком Моисеем Неопалимой Купины» XII в., расположенного на склоне одной из арок в юго-западном углу храма, изображали сцену видения неизвестного юрודивого (?) (поверх неё, в свою очередь, было впоследствии написано «Видение св. Василия Великого»). На данном этапе реставрации из фрагментов живописи 1830-х гг. на стенах храма можно видеть лишь тронный образ Богоматери с младенцем Христом, который размещён на восточной стене северной капеллы на хорах.

Второй слой масляной записи появился в церкви Евфросиниева монастыря в период его процветания, при игуменье Евгении (Говорович). Как известно, в 1885 г. была «возобновлена внутри живопись на стенах»¹⁷. Запись лежала непосредственно на красочном слое 1830-х гг., а система росписи, в основном, повторяла программу декорации того времени, а, следовательно, во многом восходила к первоначальной. Сейчас в интерьере завершаются работы по отслоению фрагментов масляной живописи, относящихся к 80-м гг. XIX в.

Таким образом, в Спасо-Преображенской церкви, помимо стенописи домонгольского периода, имелось несколько слоёв запи-

Ил. 5.

СПАСИТЕЛЬ
Деталь композиции
«Распятие»
Поновление середины
XVII (?) в.
поверх фрагментов фрески

Ил. 6.

ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ
Деталь (правая часть)
композиции
Масляная роспись
XVIII (?) в.
Фрагмент, снятый со стены

Ил. 7.

ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ
Деталь (левая часть)
композиции
Масляная роспись
XVIII (?) в.
Фрагмент, снятый со стены

Ил. 8.

**ПЕРВОСВЯЩЕННИК
ЗАХАРИЯ**
Фреска
Около 1161 г.
Частично под масляной
записью 1834 и 1885 гг.

сей разного времени, являющихся частью истории памятника. В таких случаях перед реставраторами встает проблема определения целей и выбора методов работы: либо сохраняется поздняя запись («исторический» подход), либо выявляется подлинник («археологический» подход). Выбор этот определяется степенью сохранности и состоянием первоначальной живописи, а также эстетической значимостью аутентичного слоя и его записей и т.д. Вопрос о сохранении в Спасском храме поновлений XIX в., лежащих поверх более ранней

¹⁷ НИАБ. Ф. 2563. Оп. 1. Д. 6. Л. 39 об.

Ил. 9. **ПРАМАТЕРЬ АННА**
Фреска
Около 1161 г.
С фрагментами
масляной записи 1834 г.



Ил. 10. **СПАСИТЕЛЬ**
НА ПРЕСТОЛЕ
Масляная роспись
1885 г.
Композиция,
снятая со стены
и смонтированная
на новое основание



живописи, на первый взгляд, не имеет под собой никаких достаточных оснований, поскольку под этими записями находится уникальный ансамбль фресковой росписи середины XII в., обладающей множеством иконографических и стилистических особенностей, которые не имеют аналогий в других византийских и древнерусских памятниках. Это единственный дошедший до нас храм XII в., возведённый на территории Полоцкого княжества, — а их было довольно много — к тому же, украшенный фресками. Как правило, задачей реставраторов в подобном случае является максимально полное раскрытие древней живописи из-под поздних наслоений и её консервация. Тем не менее, дошедшая до нас поздняя масляная живопись также имеет определённую ценность — историческую и художественную, — и даёт нам представление о культуре своей эпохи. Она также является памятником, который следует сохранить. Именно поэтому в отдельных случаях отслоение поздней живописи может стать компромиссным решением проблемы, позволяющим сохранить позднюю живопись и выявить подлинную.

Отслоение и сохранение на новом основании записей без штукатурного грунта не имеет широкого распространения в реставрационной практике. Это трудоёмкий и длительный процесс, к которому специалисты прибегают в крайних случаях. Первые опыты по переводу записей с икон на новую основу были сделаны в ЦГРМ в 1921 г.

Д. Ф. Богословским, затем в 1934 г. пробные работы, образцы которых не сохранились, выполняли реставраторы Г. О. Чириков, И. Н. Плеханов и В. О. Кириков¹⁸. В последнем случае использовались компрессы из фетра, пропитанные уксусной кислотой, которая приводила к разрушению связующего краски, поэтому методика не получила распространения. Безусловно, не следует забывать, что помимо этих опытов были известны различные способы демонтажа монументальных росписей со штукатурным основанием. Снятие и сохранение записей стало доступно после внедрения в реставрацию в 1959 г. Г. Н. Томашевич и В. В. Филатовым нейтральных органических растворителей. Тогда же Филатов разработал метод отслоения масляных и темперных записей с икон с применением бумажной профилактической заклейки на осетровом клее и компрессов, смоченных органическими растворителями. Но эта методика была применена только к небольшим станковым памятникам. В 1975—1976 гг. былработан метод отслоения без использования профилактической заклейки на пленку поливинилбутирала (ПВБ). Позднее эта методика стала применяться и на монументальных памятниках. Она была внедрена в реставрационную практику в 1978 г. С. В. Филатовым, выполнив-

¹⁸ Филатов С. В., Иванова А. В. Метод отслоения записей с применением поливинилбутирала // Художественное наследие. М., 1979. № 5(35). С. 122—125.

шим отслоение в церкви Св. Иоанна Богослова Макаровского погоста под Саранском¹⁹. Также известны опыты отслоения записи с монументальных и станковых произведений, выполненные в 1981 г. О. В. Лелековой и А. В. Ивановой²⁰ и в 1992 г. А. И. Баером²¹.

Сложность отслоения живописи заключается ещё и в том, что ни новые, ни старые методы не могут иметь универсального характера: их необходимо совершенствовать и дополнять, соединять одни приёмы с другими, поскольку каждый памятник обладает комплексом индивидуальных технологических особенностей. Рассмотрим способ отслоения масляной росписи, разработанный и применённый в Спасской церкви Евфросиниева монастыря. Ранее в храме уже выполнялось снятие со стен небольших фрагментов живописи XIX в. по упоминавшейся выше методике С. В. Филатова²². Отслоение осуществлялось на пленку поливинилбутирала, что позволило снять небольшие участки красочного слоя, причём только хорошей сохранности. Эти фрагменты, площадь каждого из которых не превышает 3 дм², сейчас хранятся в фондах Национального Полоцкого историко-культурного музея-заповедника. Для отслоения композиций большого формата, масляный красочный слой которых местами утрачен, такая методика не подходит, поэтому художниками-реставраторами Межобластного научно-реставрационного художественного управления А. Б. Гребенщиковой и В. В. Сергиеней был разработан другой способ отслоения, который позволяет снимать масляную запись большими участками, площадь которых достигает нескольких квадратных метров (ил. 10). Таким образом, можно отслаивать композиции целиком, фиксируя местоположение руинированных участков живописи.

Необходимо отметить, что до проведения пробных работ была возможность хорошо изучить состояние сохранности первоначальной росписи XII в. в процессе её раскрытия. В Спасском храме аутентичный красочный слой обладает высокими прочностными характеристиками, кроме того, между фреской и слоем живописи 1885 г. лежит неравномерная клеевая пропись, шпаклевки и запись 1834 г., что даёт возможность отслоить масляную живопись от фрески максимально безопасно.

При разработке рассматриваемой методики за основу был взят способ отслоения поздних записей на иконах²³. На всю площадь снимаемого участка наносилась профилактическая заклепка (марля) на коллаженом клее, как при демонтаже фрагментов живописи со шту-

катурным основанием. Красочный слой размягчался при помощи прямого компресса, смоченного в смеси органических растворителей. Тыльную сторону живописи в процессе отслоения укрепляли раствором поливинилбутирала. Дальнейшая обработка снятой росписи проводилась по методике реставрации фрагментов стенописи на штукатурном основании. После отслоения с оборота подвешивался реставрационный грунт, на который наносилась тканая основа (марля на полибутилметакрилате (ПБМА)). Далее композиция монтировалась на экспозиционное основание.

Оптимальный режим процесса был подобран на трёх небольших фрагментах декорации 1830-х гг. с изображениями херувимов в виде «путти», находившихся в конхе алтарной апсиды и на южном склоне арки вимы и выявленных в ходе раскрытия древних фресок. Затем отслоили две сохранившиеся части центральной алтарной композиции «Тайная вечеря» XVIII (?) в.²⁴ Сложным был процесс снятия композиции «Спаситель на престоле» площадью около 5 м², которая располагалась в восточном лютне Спасской церкви. Из-за конструкции лесов мы были вынуждены отслаивать изображение частями, поделив его на пять фрагментов, размеры большего из них (центрального) составляли 90 × 265 см (ил. 11). Перед монтированием все части композиции были составлены в единое полотно и смонтированы на планшет при помощи кле-меловой мастики. Затем масляный красочный слой был укреплен и покрыт лаком, поля планшета-основы обработаны декоративной штукатуркой.

На названных выше композициях за один сезон работы была выработана методика отслоения записи для данного памятника, отработаны технические процессы изготовления искусственного экспозиционного основания и монтирования на него росписи. В результате описанных мероприятий снятая со стены живопись стала движимым произведением, по своим характеристикам аналогичным масляной картине на холсте. Вопрос о приведении отслоенной живописи в экспозиционный вид пока остаётся открытым: ещё не определены с концепцией выполнения тонировок, которые в данном случае, безусловно, необходимы. В настоящее время отслоенные фрагменты декорации церкви Евфросиниева монастыря выставлены в полоцкой художественной галерее.

После разработки методики к работе подключились белорусские специалисты, освоившие выработанный нами способ отслоения записей с поверхности фрески. Силами двух бригад за четыре реставрационных сезона большая часть масляной росписи была снята со стен и частично смонтирована на новое основание.

Остановимся подробнее на последовательности реставрационных мероприятий. Перед началом работы проводилась фотофиксация, описывалось состояние сохранности росписи до реставрации (ил. 12) и выполнялась подробная схема-картограмма (ил. 13). Затем на всю поверхность композиции наносилась профилактическая за-

¹⁹ Филатов В. В. Реставрация настенной масляной живописи. М., 1995. С. 135.

²⁰ Лелекова О. В., Иванова А. В. Разработка методики отслоения записей станковой, темперной и монументальной живописи // Художественное наследие. М., 1981. № 7(37). С. 150—165.

²¹ Байер А. И. Отделение позднейших записей с применением микалентной бумаги // Архитектурное наследие и реставрация. М., 1992. С. 122—130.

²² Работы вёл В. В. Ракицкий.

²³ Филатов С. В. Экспериментальное отслоение записи иконы «Митрополит Алексей» // Художественное наследие. М., 1977. № 3(33). С. 165—171; Бобров Ю. Г. История реставрации древнерусской живописи. Л., 1987. С. 134—137.

²⁴ Их размеры 108 × 120 см.

Ил. 11. СПАСИТЕЛЬ
НА
ПРЕСТОЛЕ
Деталь
композиции
(масляная
роспись) 1885 г.
Композиция,
снятая
со стены



клейка в виде двух слоёв марли (ил. 14), для чего использовался 10%-ный коллагеновый клей (в данном случае — желатин). Второй слой марли наклеивался после высыхания первого.

После высыхания обоих слоёв марли на участок, подлежащий отслоению, ставился прямой компресс из байковой ткани. Он обильно смачивался смесью органических растворителей и закреплялся на профилактической заклейке при помощи специально изготовленного прижима (ил. 15). Состав «рабочего раствора» варьировался в зависимости от конкретного участка, но набор его составляющих не выходил за рамки перечня растворителей, традиционно используемых в реставрации монументальной живописи и обладающих высокой степенью испаряемости. Это растворитель № 646 или 647, этиловый, изопропиловый и нашатырный спирты, ацетон и формальгликоль. Главное — в эту смесь нельзя добавлять воду, дабы она не воздействовала на марлевую профилактическую заклейку. Экспозиция компресса варьировалась от одного до двух часов.

По истечении этого времени компресс снимался, а отслаиваемый участок дополнительно обрабатывался смесью растворителей с кисти. Размягчённый растворителями красочный слой (иногда вместе с поздней шпаклевкой) очень осторожно подрезался при помощи острого скальпеля с тонким лезвием, чтобы не повредить фреску (ил. 16). Поскольку композиции довольно большого размера отслаивались целиком, процесс осуществлялся постепенно, небольшими участками. Ширина такого участка, отслаиваемого за один подход, была равна 10 см. Отслоенная живопись укреплялась с оборо-

та 7%-ным спиртовым раствором поливинилбутирала.

Во избежание деформаций в перерывах между работой участок записи, снятый с поверхности фрески, крепился к стене прижимами или накатывался на вал, а в начале каждого рабочего дня — смачивался растворителем из пульверизатора для того, чтобы живопись стала пластичней, и не появилось деформаций.

Следующим этапом являлась обработка тыльной стороны полностью отслоенного фрагмента. Он растягивался на временном основании из оргалита обратной стороной вверх, и таким образом устранялись неизбежно возникавшие в процессе отслоения деформации. После укрепления тыльной стороны фрагмента 10%-ным спиртовым раствором поливинилбутирала на неё наносился слой реставрационного грунта, в качестве которого в данном случае использовалась мелкозернистая шпаклевка фирмы «Sadolin». Реставрационный грунт наносился тонким слоем, заполняя все неровности и создавая на обратной стороне гладкую поверхность. Затем на неё наносился 10%-ный раствор полибутилметакрилата в ацетоне и наклеивались два слоя марли, благодаря чему живопись получала новую основу. После этого можно было проводить обработку лицевой стороны фрагмента. Находившаяся здесь профилактическая заклейка на водорастворимом клее (желатине), полностью сохраняла свою прочность, поскольку ни в одном из используемых после её нанесения составов не присутствовала вода. Заклежку удаляли теплой водой (ил. 17), после чего красочный слой укреплялся клеем АБВ-16.



Идеальной формой хранения отслоенной живописи является её перевод на новую жёсткую основу. В качестве таковой нами был выбран вариант пенополиуретанового щита, широко используемого в реставрационной практике. Две пенополиуретановые плиты толщиной 5 см соединялись на штифты и скреплялись между собой при помощи монтажной пены, а затем сутки находились под грузом. Далее изготавливалась деревянная крестовина, которая вклеивалась в вырезанные с тыльной стороны щита пазы. Монтирование фрагмента росписи на искусственную экспозиционную основу выполнялось на мастику, состоящую из клея ПВА, песка и мела. Мастика наносилась на основу, разравнивалась при помощи шпателя, после чего на неё помещался фрагмент (ил. 18), который накрывался листами фильтровальной бумаги, приглаживался валиком, как при дублировании картины, написанной на холсте, и для более прочной склейки на некоторое время оставлялся под грузом. После монтирования фрагмента следует провести реставрационные операции, выполняющиеся на масляной живописи: укрепление красочного слоя в случае необходимости, удаление поверхностных загрязнений и раскрытие живописи, подведение реставрационного грунта, тонирование и нанесение защитного покрытия.

В процессе отслоения живописи 1885 г., выяснилось, что в некоторых случаях возможно снятие не только красочного слоя этого времени, но и лежащей под ним записи 1834 г. При разработке описываемой методики нижнему слою масляной записи отводилась роль буфера между фреской XII в. и сохраняемой стенопи-



Ил. 12—17.

**СВЯТОЙ
ГЕОРГИЙ**
Масляная
роспись
1885 г.

12 — до реставрации

13 — снятие схемы-
картограммы

14 — нанесение про-
филактической
заклейки

15 — компресс
с установленным
прижимом

16 — процесс отслоения

17 — удаление про-
филактической
заклейки



Ил. 18. **СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ**
Масляная роспись
1885 г.
Монтирование
на новое основание



Ил. 19. **СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ**
Масляная роспись
1885 г.
В процессе
отслоения



Ил. 20. **СВЯТОЙ ЮРИЙ**
Масляная роспись
1834 г.
В процессе
отслоения



Ил. 21. **СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ**
Деталь
фрески
Около 1161 г.

сию 1885 г. Однако на отдельных участках удалось последовательно снять обе записи XIX столетия, расслоив их, благодаря лежавшей между ними олифе.

Рассмотрим эту операцию на примере композиции «Св. Георгий», располагавшейся на восточной грани северо-западного подкупольного столба в третьем ярусе декорации. В ходе отслоения живописи 1885 г. было выявлено изображение воина 1834 г. (согласно надписи, «Св. Юрия») удовлетворительной сохранности (ил. 19). Реставрационный совет принял решение снять этот слой живописи. Отслоение композиции 1834 г. выполнялось по методике, разработанной для снятия записи 1880-х гг., с соблюдением той же последовательности операций и применением тех же материалов. На участках, где поновление 1834 г. лежало непосредственно на фреске, при работе потребовались особое внимание и тщательность (ил. 20, 21).

В заключение хочется отметить применение методики отслоения записи на другом памятнике — в соборе Рождества Богородицы Сав-

вино-Сторожевского монастыря близ Звенигорода, — где наблюдалась похожая ситуация (стенопись середины XVII в. была скрыта под масляной живописью XIX столетия). Пробное отслоение было выполнено художником-реставратором А. Б. Гребенчиковой, и применение нашей методики на менее прочной, нежели домонгольская фреска, росписи, которая обладает другими технико-технологическими характеристиками, дало положительные результаты.

Проведение такого сложного комплекса реставрационных мероприятий позволяет найти решение для сохранения и экспонирования сразу нескольких комплексов росписей. Тем не менее, описанный выше метод не является универсальным. Отслоение — сложная реставрационная операция, применение которой должно быть обдуманным и взвешенным. Решиться на неё можно только в том случае, если есть уверенность, что это не повредит авторской живописи. Разработанная нами методика, хорошо зарекомендовавшая себя на двух памятниках, может послужить основой для проведения подобных работ в дальнейшем.

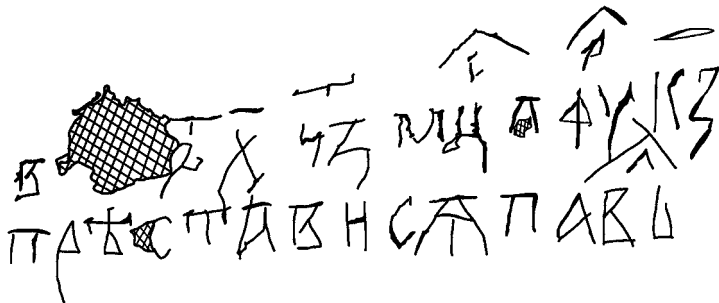


И. Л. Калечиц

Кандидат исторических наук, доцент кафедры вспомогательных исторических дисциплин и методики преподавания истории Белорусского государственного педагогического университета

ИСТОРИЧЕСКИЕ ЛИЧНОСТИ В ГРАФФИТИ ПОЛОЦКОЙ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ

Граффити — более «демократичный» вид средневековых письменных источников по сравнению с летописями и грамотами. Они содержат имена «простых» людей средневековья, сообщают о значимых для них событиях: датах смерти близких людей, посещении данной церкви и т. д. Однако неверно было бы утверждать, что граффити не содержат в себе упоминаний об исторических личностях. Надписи полоцкой Спасо-Преображенской церкви не являются исключением.



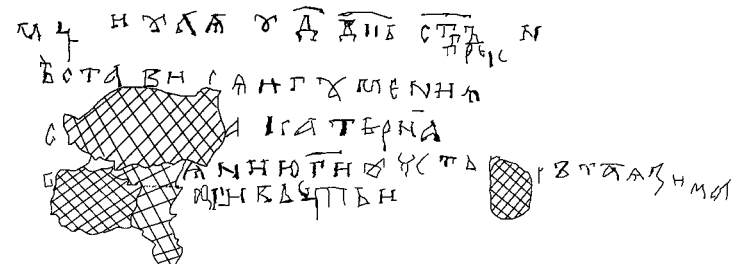
Ил. 1. ПОМИНАЛЬНАЯ ЗАПИСЬ О СМЕРТИ ПАВЛА

Граффити в данной церкви, как и в других средневековых храмах, стали наноситься со времени постройки храма. К сожалению, найденные надписи пока не помогают выяснить нам точную дату постройки, т. к. самое раннее граффито датируется 6697 (1189) годом.

Это поминальная запись о смерти Павла, который, скорее всего, был священником данной церкви (ил. 1). Снизу находится поминальная запись про смерть Олены Павловны. Представляется наиболее вероятным, что речь идет о дочери священника Павла, умершего ранее. Прежде надпись, которая исследовалась по фрагментам, датировалась XIV в. Теперь мы можем поставить более раннюю датировку: конец XII — начало XIII в.

В исследовании граффити мы сталкиваемся с определенными проблемами. Первая и главная — это гипернасыщенное текстовое

пространство, в котором более поздние надписи, чаще глубоко врезаемые латинские, накладываются на более ранние кириллические и делают их прочтение невозможным. Другая проблема заключается в «относительной датированности» текстов граффити: они содержат ссылку на день и месяц или день памяти святого, но не содержат ссылки на год. Такая ссылка появляется только в XV в., однако, очень часто число столетий в обозначении года пропущено. Как, например,



Ил. 2. ПОМИНАЛЬНАЯ ЗАПИСЬ О СМЕРТИ ИГУМЕНИ КАТЕРИНЫ

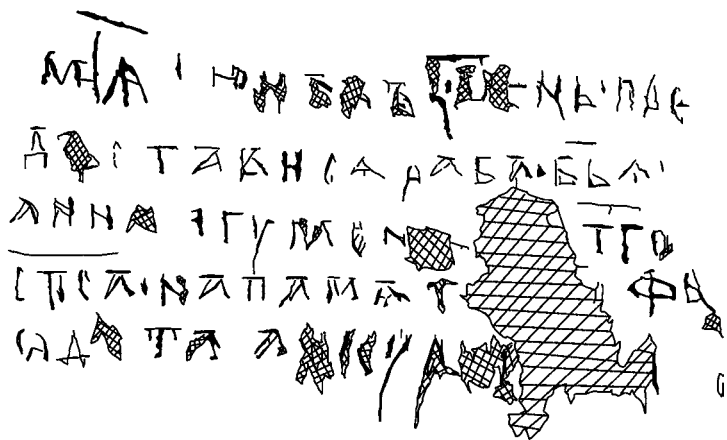
в надписях об инокине Окулине или полоцких боярах. Возможно, потому, что оно было хорошо известно писавшему. В таком случае в датировке помогает палеографический анализ надписи.

Ряд граффити содержат сведения об игуменьях Спасского монастыря. Так, мы знаем, что после того, как Евфросиния Полоцкая отправилась в путешествие, игуменьей стала ее сестра Евдокия. Кто стал игуменьей после нее? Теперь мы можем назвать это имя. Поминальная запись, которую можно датировать границей XII—XIII вв., даёт нам имя игуменьи Святого Спаса Екатерины (ил. 2). Эта надпись находится в алтаре, а именно на северной стене жертвенника¹.

¹ Калечиц И. Л. Эпиграфика Беларуси X—XIV стст. Мн., 2011. С. 211.

В надписи дается ссылка на день смерти — 4 июля, однако ссылки на год нет. Поэтому датировка устанавливается только по палеографическим данным.

Более поздняя надпись, которая дает нам еще одно имя игумены, — Анна (ил. 3). Надпись можно предварительно датировать серединой XIII в. Граффито размещается на высоте 127 см от пола. Высота надписи 12 см, длина — 24 см. Высота букв — 1 см.



Ил. 3. НАДПИСЬ О СМЕРТИ ИГУМЕНИ АННЫ

Граффито читается следующим образом: Мѣцѣ июль (а в)ъ 7-день-пре / дѣ(т)ависѣа раба-бѣа / Анна игуменѣ (а С)того / Спѣа на памѣт (ѣ стго) Фѣ / вѣд(о)та А(н)кур(ского), т. е. «в месяце июне в 7 день умерла раба Божья Анна игуменья Святого Спаса на память святого Феодота Анкирского» (в тексте записано как «Анкурского» — в «просторечном» варианте, так же, как и произносилось) (ил. 3). Дата несколько затертая, как в цифровой части, так и в ссылке на праздник, но хорошо восстанавливается — это 7 июня. Эта надпись опять же не содержит ссылки на год и поэтому датировать ее можно только палеографически серединой XIII в.

Более поздняя надпись, которая датируется XV в., находится в алтаре. Это граффито про смерть игуменьи Акилины, которое записано в шесть строк (28×22 см) на высоте 135 см от пола и читается следующим образом: В лѣтѣ 85 мѣца/декабра во і прѣстави/раба Бжѣа инокѣ Вкули/на игуменѣа Стга/Спѣа на памѣтѣ Мины/Ермогена, т. е. «В год 6(9)85 месяца декабря в 10 (день) умерла раба Божья инокия Окулина, игуменья Святого Спаса на память Мины, Ермогена»².

Таким образом, в результате изучения граффити Спасо-Преображенской церкви мы узнали три имени игумений: Екатерина, Анна и Акулина, не известных ни по каким более источникам. Парадок-

сально, что именно благодаря нарушению запрета на писание на стенах до нас дошли имена женщин, которые продолжали благородное дело преп. Евфросинии и в разное время возглавляли полоцкий Спасо-Преображенский монастырь.

Некоторые граффиты дают нам имена неизвестных по другим источникам архимандритов и епископов. Так, в алтарной части записаны граффиты о смерти архимандрита Дионисия, который умер 2 июля 1576 г.³, поминальные записи об архиепископе Нафанаиле, Евфимии (Окушковиче-Босском), который был архиепископом с 1504 по 1512 г. и митрополите Иосифе III Русине, избранном на митрополию в 1522 г.⁴. Так, надпись об архиепископе Нафанаиле нанесена на северную стену алтаря на высоте 124 см от пола, ее размеры составляют 12×16 см, высота букв — 3 см. Надпись состоит из трех строк. В первой находится слово **Архиепископа**, причем, буквы **АРХ** объединены в лигатуру: слева сверху элемент буквы **Х** вытянут и образует две петли, верхняя из которых — головка буквы **Р**, нижняя — кузов буквы **А**. Буква **С** вынесена под титуло над второй **П**. В нижней строке — имя **Нафанаила**. В среднем — слова **АДНЬ** («адень») и двадцать одна черточка. Таким образом, архиепископа Нафанаила поминали двадцать один день. В списках Полоцкой епархии известны два Нафанаила, один из которых был архиепископом с 1524 по 1533 гг., другой — Нафанаил Седлицкий-Белицкий — с 1592 по 1595 гг.

Аналогичная поминальная надпись, которая содержит имя епископа, нанесена над предыдущим граффито. Надпись выполнена в две строки, ее параметры 10×14 см, высота букв от 2 до 4 см. В первом — слово **Архиеппа**, **С** вынесена под титуло между двумя буквами **П**. Буква **Р** образована, как и в предыдущем граффито, с помощью петли на левом верхнем элементе буквы **Х**. Во второй строке записано имя — **Бфимь**. Палеографические данные свидетельствуют в пользу датировки надписи первой половиной XVI в. В пользу этого свидетельствуют также само содержание надписи. Евфимий Окушкович-Босский был архиепископом с 1504 по 1512 г.

Третья надпись в две строки, косвенно датируемая XVI в., находится на северной стене алтаря на высоте 157 см от пола. Граффито читается как **Митрополита Иосифа**. Надпись свидетельствует о смерти Иосифа III Русина, который перед пострижением был женат и имел двоих детей, которые находились на службе у польского короля. С 1516 г. Иосиф был полоцким архиепископом, а с 1522 г. после смерти митрополита киевского Иосифа Солтана был избран на митрополию, а в 1523 г. был возведен в сан митрополита Киевского. Современник Константина Острожского, митрополит Иосиф умер в 1534 г. и надпись, по всей вероятности, нанесена после его смерти.

Более поздние датированные надписи также сообщают об исторических лицах. Так, на северной стене алтаря недалеко от царских врат находится надпись следующего содержания: **Року 11хнз/**

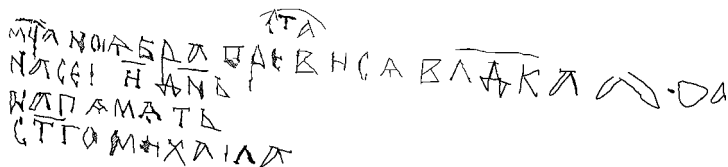
³ Там же. С. 121.

⁴ Там же. С. 129—130.

² Там же. С. 221.

священнонок Калист/соверших еде р(е/о)зню, т.е. «В год 1657 священнонок Каллист совершил здесь...». Вся надпись читается практически бесспорно. Вопросы вызывает последнее слово, а точнее, вторая буква этого слова. Она написана в виде треугольника и может читаться как **Б** («е») или как **О**, а слово, следовательно, как «резня» или «розня». Интересно, что именно в это время такое имя носит Каллист Дорощев-Рыторайский, полоцкий епископ с 1565 по 1662 г., с именем которого связано разрушение костела после захвата в июле 1656 г. Полоцка войсками Алексея Михайловича. Возможно, имело место не только разрушение костела, но и какие-то более активные действия, названные «резней». На наш взгляд, первый вариант прочтения более приемлемый, т. к. «рознь» не нужно было «учинять». Она и так существовала между представителями православной церкви и иезуитами⁵.

Некоторые из новопрочитанных надписей также сообщают о церковных деятелях. Это, например, надпись о смерти владыки Афанасия. Граффито нанесено на северо-восточную грань северо-восточного столба на высоте 106 см от уровня современного пола. Параметры надписи 7,5×35 см. Высота букв — 1,1 см. Граффито читается следующим образом: **Мѣца нѡбра прѣ/ста/виса влдѣа ѡфа / насѣи и днь / на памать / стго Михаила**, это значит «В месяце ноябре умер владыка Афанасий в день на память святого Михаила» (ил. 4). В тек-

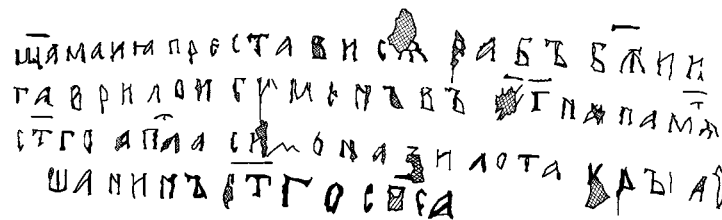


Ил. 4. ЗАПИСЬ О СМЕРТИ ВЛАДЫКИ АФАНАСИЯ

сте дается не совсем корректная ссылка: 8 ноября — не день памяти святого Михаила, а день архангела Михаила. Надпись не датирована, палеографические признаки позволяют отнести время написания к XIII — первой половине XIV в. Таким образом, речь идет о епископе Афанасии, не известном ни по каким более источникам.

В летопись монастыря постепенно вписываются не только имена епископов и игуменей, но также имена игуменов. Одной из таких надписей является запись о смерти игумена Гавриила (ил. 5). Граффито представляет собой поминальную запись, выполненную в четыре строки, вытянутые на всю ширину южной грани северо-восточного столба. Три первые строки представляют собой практически ровный прямоугольник, четвертая начинается между второй и третьей буквами третьей строки и заканчивается, немного заходя за ее середину. Запись находится на высоте 118 см, ее длина 41 см, высота — 13 см. Вы-

сота букв в среднем 1,4 см. Надпись имеет следующий вид: **Мѣца маи прѣстависа рабъ бжии /// Гаврило игумень въ () і на памя/т/ // стго аила Симона Зилота крыл(о)//шанинъ стго Спса**, т.е. «В месяце мае умер раб Божий Гавриил игумен в 10 (день) на память святого Симона Зилота, клирошанин Святого Спаса». В данной надписи идет речь



Ил. 5. ГРАФФИТО О СМЕРТИ ИГУМЕНА ГАВРИЛА

о смерти игумена мужского монастыря Пресвятой Богородицы. Данный монастырь, по письменным источникам, также был основан Евфросинией Полоцкой. К сожалению, надпись не датирована, ссылка дается только на день смерти — 10 мая, на который приходится день памяти Симона Зилота. Причем перед датой стоит затертый знак под титлом: возможно, дата не была сразу написана правильно. Граффито можно датировать только приблизительно по палеографическим данным. Особенно следует отличить написание буквы **Ж**, характерное для границы XIV—XV вв. Написание букв **И**, **А**, **В** подтверждает эту датировку.

Обращает на себя внимание выражение «клирошанин Святого Спаса». Слово «клирошанин» могло употребляться в трех значениях: 1) человек, который поет на клиросе; 2) белец — человек, который готовится принять монашество; 3) церковный служитель вообще. На наш взгляд, в данном случае подходит либо первое, либо третье значение, поскольку игумен не мог готовиться к постригу. Под вопросом остается и его участие в пении на клиросе Спасо-Преображенской церкви, хотя до пострига и после него игумен мог петь на клиросе. Как вариант можно рассматривать объединение в данной надписи двух граффитов: граффито про игумена и недописанное граффито про «крылошанина». Дело в том, что буквы конца третьей и всей четвертой строки немного отличаются от предыдущей надписи, они больше вытянуты вниз. Возможно это незавершенная более поздняя приписка того же человека. На наш взгляд, более приемлемой является гипотеза о том, что человек, ставший игуменом монастыря Пресвятой Богородицы, пел когда-то на клиросе Спасо-Преображенской церкви.

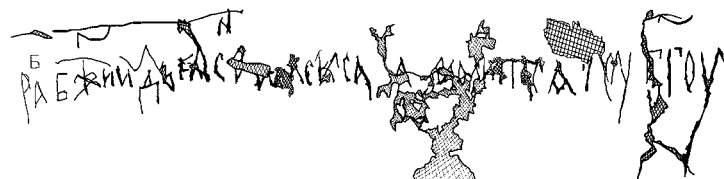
Имена простых священников, дьяконов и других служителей церкви также зафиксированы в граффиты. Это граффито о смерти попа Дмитрия на память Конана Огородника⁶, наказании попа

⁵ Калечиц И. Л. Эпіграфіка Беларусі X—XIV стст. С. 255.

⁶ Там же. С. 212.

Спирида⁷, памятная запись попа Маркиана⁸ и молитвенная запись иерея Ивана⁹. Имя священника записано также в граффито на юго-западной грани юго-восточного столба среди портретов людей в профиль: трёх лиц с покатыми, выступающими лбами, острыми носами, губами — на портрете справа сложенными в трубочку, на среднем — изображенными черточкой. Правый портрет недорисован — изображены только лоб и нос человека. По лицам прочерчена надпись: **Спиридь попъ добры** — «Спиридон — хороший поп». Носит ли имя Спиридон один из изображенных на рисунке или это разновременные граффити — определить невозможно. Граффито, недочитанное ранее, в котором также содержится имя священника, теперь читается следующим образом: **Мѣа сѣмтабра // прѣстави сѣ // рабъ Бо Иванъ // попъ оу ꙗко напѣ//мять преподо//но|є|фросиньє // оу // оуби розъбоникъ**, т. е. «В месяце сентябре умер раб Божий поп Иван в 25 день на память преподобной Евфросинии, убил разбойник».

Ранние кириллические надписи демонстрируют приход человека к святыне с определенной благочестивой целью: молитвой, просьбой или просто посещением храма. Как, например, приход в храм пономаря Саввы, оставившего запись в алтаре¹⁰. Подобные надписи встречаются и во внеалтарном пространстве храма. Примером тому может служить граффито дьякона Олексы, расположенное на восточной грани юго-восточного столба на высоте 134,5 см от пола (ил. 6). Надпись



Ил. 6. ГРАФФИТО ДИАКОНА ОЛЕКСЫ

сделана в одну строку, ее параметры 2×34 см. До расчистки в результате самораскрытия фресок читалось только имя Олекса, что предполагало нанесение поминальной надписи. Теперь граффито можно прочитать полностью: **Ра/б/ Бжии дько/н/ Влекса а молитеа тоу Бгоу**, т. е. «раб Божий дьякон Олекса молится тут Богу». По совокупным палеографическим данным надпись можно датировать XV в., т. е. датировка надписи стала более поздней. В надписи присутствуют как сокращения под титлами, имеющими довольно вычурный характер, так и последние выносные буквы: **Б** в слове «раб», **Н** в слове «дьякон».

Из прочитанных ранее надписей можно вспомнить также поминальную запись XV в., в которой упоминается наместник

игумении — Антоний: **В лѣ ꙗСѣ прѣстави/рабъ Бжии/Антоней наместник/игуменьи**. Обращает на себя внимание обозначение года — «6000-е», чего быть не может, т. к. год шеститысячный — это 492. Поэтому представляется более вероятным, что речь идет о 7000 годе. Возможно, человек привык к написанию **С** в начале года и перепутал ее со следующей. Семитысячный (1492) соответствует палеографии надписи. В граффито идет речь о смерти наместника игуменьи, который, скорее всего, был настоятелем Спасо-Преображенской церкви.

Таким образом, граффити Спасо-Преображенской церкви г. Полоцка дают нам интереснейшую информацию о духовных лицах, деятельность которых связана с историей г. Полоцка. Среди этих имен — три неизвестных по другим письменным источникам игумении Спасо-Преображенского монастыря: Екатерина, Анна и Акилина, игумен монастыря Пресвятой Богородицы Гавриил, епископ — владыка Афанасий. Имена священников и других церковнослужителей содержатся в поминальных и молитвенных записях, а также надписях, которые фиксировали присутствие человека в данном месте. Таким образом, история храма и монастыря наполнилась конкретными образами людей, служивших в нем. Это священники Иоанн, Маркиан, Спиридон, пономарь Савва и диакон Алексей, инок Пимен. Не все сведения об этих людях несут значимую историческую информацию, но их имена — ценный вклад в летопись средневековой истории Полоцка и Полоцкой земли.

Имена людей «светских» также зафиксированы в граффити. Большинство их находится в алтаре. Представляется наиболее вероятным, что упомянутые в граффити люди были жертвователями монастыря и поэтому их поминание представлялось важным делом.

Так под надписью про игуменью Акилину находится поминальная запись, датированная 6948 (1440) г. Ее параметры 26×13 см, она находится на высоте 106 см от пола. Граффито читается следующим образом: **В лѣт СМИ мѣа декаврѣ л/прѣстави рабъ Бжии Андреѣ/Остафьевич на памѣть/стѣа Ано/сѣи**, т. е. «В год 6(9)48 месяца декабря 30 умер раб Божий Андрей Остафьевич на память святой Анисии».

На северной стене алтаря на высоте 150 см от пола нанесена поминальная запись из шести строк, к которому примыкает по смыслу еще одно граффито из двух строк: **В лѣт S(*)ПД прѣстави/раба бжѣ Овдот/а пани Остафь/сѣа мѣа августа/въ в напамѣ стго (м) Стефа/на В лѣ ꙗСПВ/мѣ ген/Петра Настаѣи**, т. е. «в год 6(?)84 умерла раба Божья Овдотья пани Остафьева месяца августа во 2 (день), на память святого мученика Стефана. В год 6(?)58 месяца января Петра, Настасьи». По аналогии с предыдущими надписями граффито можно датировать 6958 (1450) годом.

Логически связанным с предыдущими граффити является поминальная запись, размещенная на западной стене проема между алтарем и диакономиком на высоте 115 см от пола. Параметры надписи 18×18 см. Граффито нанесено в пять строк, оно читается следующим образом: **В лѣт S.ЧД прѣставиша/боарѣ полоцкѣи Василье/вичи Вѣтафеѣи мѣа дека/а Иѡа Юрьѣунцкѣи мѣа апри/а Sѣно(в)ѣи мѣа**

⁷ Там же. С. 254.

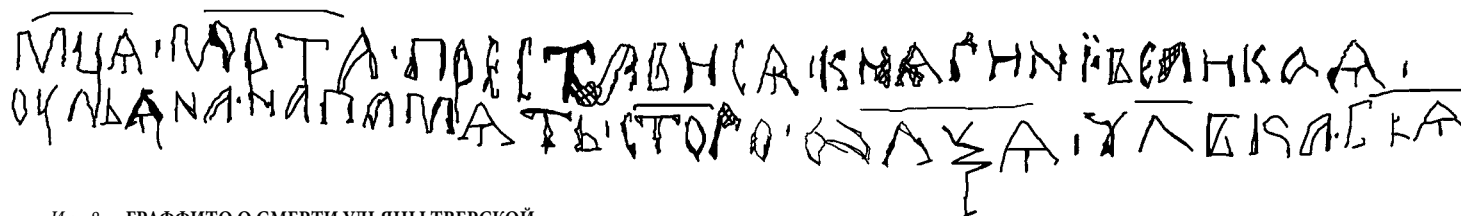
⁸ Там же. С. 237.

⁹ Там же. С. 219.

¹⁰ Там же. С. 131.

маиа // В лет 3 тиса. Год, как и в предыдущих надписях, дается без числа сотен. Получается 6994 (1486) год. В этот год умерло несколько человек — полоцких бояр: среди них Остафий Васильевич, умерший в декабре, Зиновий Васильевич — в мае, а Иоанн Юрьевичкий — в апреле. Следующее событие, недописанное, датируется уже 7000 (1492) годом. Остафий Васильевич Корсак, четвертое колено бояр Корсаков, полоцкий боярин, который упоминается в ряде грамот, и, в частности, грамоте к рижскому бургомистру 1470 г., жалованной грамоте князя литовского и короля польского Казимира 1475 г., грамоте рижскому городскому совету. Зиновий Васильевич Корсак, брат Остафия, также активно участвовал в торговле с Ригой. Известен ряд его грамот рижскому городскому совету, датируемых 1480 г. До XVI в. все Корсаки были последователями православия, жертвователями на Борисо-Глебский монастырь, а также, по-видимому, и Спасский. Остафий был старшим братом. И, если в 1440 г. он получил от Казимира 6 данников, будучи уже совершеннолетним, то в 1486 г. ему было более шестидесяти лет. Таким образом, «Остафьева», которая упоминается в предыдущем граффито — это, возможно, жена Остафия Васильевича, которая умерла десятью годами ранее, а Андрей Остафьевич — сын, умерший за двадцать лет до отца.

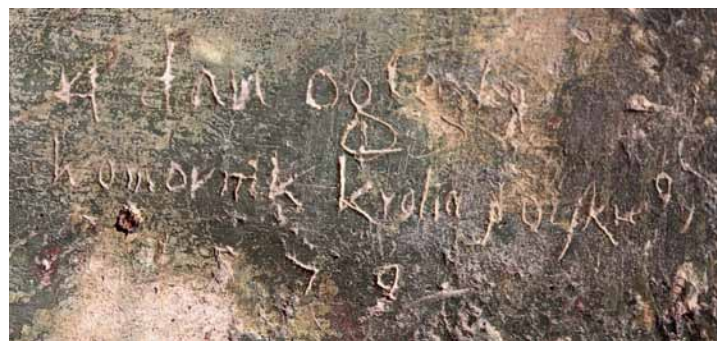
Датированная поминальная надпись находится на южной стене алтаря на высоте 136 см от пола. Параметры надписи — 20×30 см, высота букв — 2 см. Ранее надпись публиковалась Т. В. Рождественской¹¹.



Ил. 8. ГРАФФИТО О СМЕРТИ УЛЬЯНЫ ТВЕРСКОЙ

Граффито читается следующим образом: В лет седматисачное/престависа король а снъ/его Шлѣздръ на княнь/сѣлъ того лѣта мц/июля ла днь а у Полтску был на 66 лет // В лѣѣ в престависа/Митроф(а)н/Любве, что значит «В 7000 (1492) год умер король, а сын его Александр на княжень сел в тот же год в месяце июле (в) 31 день, а в Полоцке был на 5 (год). «На 5 год» — 7005, от Рождества Христова — 1497 г. В исторической литературе дата восшествия на престол Александра — 30 июля. Граффито дает нам другую дату — 31 июля.

На северной стене алтаря справа от опрема, на высоте 135 см находится датированная надпись размерами 28×14 см, в которой содержатся данные о смерти двух людей. Граффито читается следую-



Ил. 7. ГРАФФИТО КОМОРНИКА

щим образом: В лѣ „зпд престависа сщноинокъ/архимандритъ Дионисій по Петро/дни в пнед а па Силавинаа мца вк еі/днь, т. е. «В год 7084 (1576) умер священноинок архимандрит Дионисий после Петрова дня) в понедельник, а пани Силавиная — месяца октября в 15 день». Священноинок — это монашествующий священник, в наше время соответствует сану иеромонаха. Чин архимандрита в упомянутое время имел настоятель монастыря. Дата смерти архимандрита приходится на день после 29 июня. В 1576 г. Петров день

приходится на пятницу. Соответственно, понедельник, на который дается ссылка в тексте, приходится на 2 июля. Следовательно, дата смерти архимандрита Дионисия — 2 июля 1576 г. Надпись про смерть пани Силавиной датируется 15 октября 1576 г. Надпись не сообщает нам имя женщины, она называется по мужу — Силавиная.

Приведенные ранее надписи — кириллические. Интересна также латинская надпись, нанесенная в алтаре. Она читается как «Адам Оглезки — коморник короля польского» (ил. 7).

Ниже помещена дата — 1579 г. Эта дата довольно часто встречается в пространстве церкви. Она связана со вступлением в Полоцк войск Стефана Батория.

Настоящим открытием было прочтение граффито о смерти Ульяны Тверской, нанесенное на юго-западную грань северо-восточного столба (ил. 8). Надпись расположена на высоте 119 см от современного

¹¹ Рождественская Т. В. Древнерусские надписи на стенах храмов: новые источники X—XV вв. СПб., 1992.

уровня пола, ее параметры 3×46 см, высота букв 1,2 см. Граффито читается следующим образом: **Мѣ мѣрта престависѣ княгинѣ великаѣ / Оульѣна на память стого Влѣдѣ члѣвѣ бжѣ**, т. е. «В месяце марте умерла княгиня великая Ульяна на память святого Алексия человека Божьего». Надпись недатирована, она не содержит ссылки на год. Речь идет о великой княгине Ульяне. Сколько княгинь с таким именем мы знаем? Во временном интервале XIV—XV вв. известны Ульяна Московская, жена Ивана Калиты, которая умерла в 1360-х гг., Ульяна Тверская, жена Ольгерда и мать Ягайло, смерть которой зафиксирована в Тверской летописи под 1391 г., и Ульяна Гольшанская, жена Витовта, которая умерла в 1448 г. Какая из великих княгинь упомянута в граффито? Ответ на данный вопрос дает палеографический анализ этой примечательной, хорошо прорезанной надписи. Сразу обращают на себя внимание буквы **А**, написанные очень характерно, с вытянутыми и выгнутыми петлями. Такое написание встречается во «Вкладной записи Ивана Никонovichа», которая была найдена в Полоцком евангелии конца XII — начала XIII вв. и датируется XIV в.¹² Вместе с буквой **А**, одинако в тексте вкладной и в граффито написаны **М**, **Р**, **Т**, **Д**, **В**, **К**, узкое **Є** и некоторые другие буквы. Кроме того, в обоих текстах слова разделяются между собой несколько вытянутыми точками. Таким образом, почти с полной уверенностью можно сказать, что данные надписи сделаны рукой одного и того же человека. Граффито датируется XIV в.

Что касается определения личности княгини, можно утверждать, — навряд ли фиксация смерти московской княгини была так важна для Полоцка. Другое дело — смерть Ульяны Александровны Тверской, личности в истории выдающейся и неоднозначной. Она

воздействовала на внешнюю и внутреннюю политику, поддерживала православие в Великом княжестве Литовском и многое сделала для своего сына Ягайлы, который в результате «разочаровал» свою мать принятием католицизма и ориентацией на союз с Польшей. Некоторое время Ульяна жила в Витебске, а в конце жизни великая княгиня стала монахиней и была похоронена в Киево-Печерской лавре. Безусловно, эта великая княгиня была ближе Полоцку, чем Ульяна Московская.

Самое ценное в надписи то, что она имеет точную ссылку на дату смерти — месяц март и день памяти Алексия человека Божия, который приходится на 17 марта по юлианскому календарю. Год смерти дает нам Тверская летопись: «В год 6899 (1391). Преставилась княгиня великая Ульяна, вдова Ольгерда». Не секрет, что про женщин в истории мы знаем гораздо меньше, чем про мужчин. Даже не всякая княгиня могла «рассчитывать» на то, что попадет в летопись и будет «называться своим именем», а не по мужу, например, Романовая или Андреевая. В результате чтения надписи нам стала известна точная дата смерти Ульяны Александровны Тверской — 17 марта 1391 г.

Таким образом, ряд граффити Спасо-Преображенской церкви г. Полоцка содержит уникальную информацию об исторических личностях: духовных лицах — игуменах Спасо-Преображенского и игуменах монастыря Пресвятой Богородицы, священниках Спасо-Преображенской церкви, митрополитах и архиепископах, а также о светских лицах. Чаще всего они упоминаются в связи с датой их смерти или необходимостью поминания. Надписи не всегда датированы, часто их необходимо сопоставлять с летописями и другими историческими документами, однако ряд граффити дают нам ценную историческую информацию.



¹² Груша А. І. Беларуская кірылічная палеаграфія: вучэб. дапам. для студэнтаў гіст. фак. Мн., 2006. Вкл. 13.

В. В. Ракицкий

*Художник-реставратор Центра Современного искусства
Министерства культуры Республики Беларусь*

МЕРА, МЕРКИ И ОБМЕРЫ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ XII В. В ПОЛОЦКЕ

ВВЕДЕНИЕ

Построение прямого угла сегодня для нас не является таким таинственным и сакральным процессом, это то на чём не задерживается наш взгляд. Сегодня с этой задачей справляются, используя специальные инструменты. А вот ощутить восторг и удивление при появлении перпендикулярной линии с помощью нескольких засечек циркуля — редкость счастливого момента. Тяжело найти форму и язык, который требуется для изложения и описания вещи непонятной и замысловатой, созданной давно по своим меркам и понятиям, трудно понять и ощутить ту степень осмысленности и значимости, которая придавалась каждой форме и элементу храма. Приходится учиться заново, как будто впервые, распознавать буквы и пытаться складывать из них слова.

Поэтому я сказал себе:

— Приближаясь к Средним векам, тебе следует помнить — то было время дара и способности анализировать, пристально и подолгу всматриваться в начертанные фигуры. Вся логика держалась из собранных на бумаге линий, которые не могли быть выстроены в ином порядке.

К примеру, разделение линии на меньшую и среднюю величину — Золотую Середину — было усвоено и оставалось совершенным пропорциональным универсом. Результаты такого разделения возникают из Единицы и возвращаются в неё и буквально содержатся в ней.

Оставался очевидным и неотвратимым геометрический рост квадрата и его диагонали, которая формирует следующий квадрат. Это просто завораживает! Как было не использовать постоянство пропорционального увеличения, которое способствует рождению новой модели, нового шаблона, выкройки или узора. Такая связь между постоянным и изменчивым (между пропорцией и прогрессией) является ключом к Священной Геометрии.

И, наконец, квадратный корень из 3, представлен двумя основными геометрическими конфигурациями. Первая рисуется двумя равными окружностями так, что центр каждой из линий находится на окружности другой — она является центральной диаграммой Свя-

щенной Геометрии для Христианского средневековья. Второй конфигурацией корня из 3 — является куб, пересеченный диагональю.

И ещё раз повторил для себя:

— Приближаясь к Средним векам, тебе следует помнить о сказанном и написанном — «Мы пересказываем и излагаем древних, а не изобретаем нового»¹.

Всё в духовном сосредоточении, неподвижном, созерцательном. А иначе как было научиться видеть и так тонко чувствовать и различать цвет одного предмета в другом: «Мы приобрели <...> драгоценную чашу, сделанную из одного куска сардоникса, в которой цвет сарда от черноты оникса... так отличается, что кажется, будто один цвет присваивает себе свойства другого» (Сугерий).

«Подлинным и священным считалось неизменное, вечно пребывающее, выключенное из процесса развития, и тем самым — из процесса ухудшения. Всякое развитие рассматривалось, как «убывание» истины, как отдаление от первопричины, как нисхождение; восхождение же мыслилось только как движение вспять, назад, как возвращение всего сущего к первообразу»².

Но парадокс в том, что «не изобретая нового», средневековые не оставили нам хотя бы одну пару произведений, точно повторяющих друг друга. Не только рука художника была органически не способна к «точному» повторению, но чужда была сама идея «точного копирования» и воспроизведения прототипов, как это мы понимаем сегодня. Каждый раз, повторяя и пересказывая известную историю, каждый раз «камешки мозаики» раскладывались под другим углом и в ином порядке, открывая новый взгляд на старое. Общую площадь фресок и мозаик, созданных в странах христианского Востока, не смогли превзойти даже художники эпохи Возрождения. Остается загадкой, как создавая на протяжении многих веков такое количество храмов

¹ Гийом Кошанский (цит. по: Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М. 1972. С. 113).

² Данилова И. Е. От Средних веков к Возрождению. М. 1975. С. 9—10.

и украшая их, каждый раз находилось и открывалось что-то новое в неизменном, как обреталась свобода письма, полная свобода руки художника, которой написаны фрески Спасской церкви? Может

быть в этих словах ответ: «то, что не подвержено изменению, чего не касаются перемены, неиссякаемый источник, милость неоскудневающая, сокровище неистощимое»³.

ГЛАВА I

В которой рассказано, как выдавалось задание на придание приличного вида древней церкви и что получилось в результате.

Первые сохранившиеся документы в виде обмеров и проектов по Спасской церкви относятся к 1832 году. Состоящему «при построении Полотского Кадетского Корпуса Архитектору Порто», было поручено:

28 июня 1832 Ревель

Г. Архитектору Порто.

... поручаю Вам, при употреблении помощника вашего Г. Максимова, исполнить, без потери времени, следующее:

1) Придумать какую бы фигуру прилично было дать сей церкви на западной стороне, вместо той приделки сверху, которая сделана по католическому образцу и которая должна быть снята. Та фигура на западной стороне сверху, которую Вы придумаете, должна быть сообразна в целом древнему вкусу всей церкви. Не знаю, как Вы предположите устроить западный фасад сей церкви, я, с своей стороны, полагаю бы сделать тут небольшую колокольню, лёгкую, так же в древнем вкусе, колокольню сообразной в расположении её, как со всем зданием вообще, так в особенности с куполом.

2) На сей же западной стороне должен быть устроен приличный вход — изображение для сего рисунка, сообразно с древним вкусом всей церкви, предоставляется равномерно Вашему вкусу.

3) Впрочем весь прочий фасад сей церкви, яко священный памятник глубокой древности, — должен быть оставлен во всех частях неприкосновенным.

Губернатор Князь Хованский⁴

В задании несколько раз повторяется и подчеркивается, что проект должен выполняться «сообразно с древним вкусом всей церкви», а «равномерно» и «Вашему вкусу». Со своей же стороны князь Хованский «полагал бы сделать тут небольшую колокольню, лёгкую, так же в древнем вкусе».

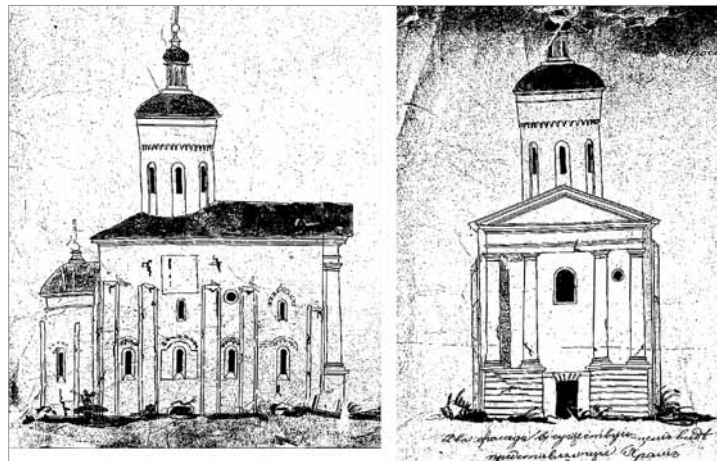
Есть ещё и наставление Епархиального Архиерея Епископа Могилевского Гавриила:

³ Василий Кесарийский. Гомилия на псалом. (Цит. по: Памятники византийской литературы. М. 1968. С. 51).

⁴ ЦГИА. Ф. 1297. Ед. хр. 5891. Л. 39.

11 июля 1832 год.

Касательно устройства иконостаса нужно поставить на вид г. Архитектору, что бы рисунок составлен был приличный древности храма и сообразный с постановлением и обыкновением Восточной



Ил. 1. ТАК ВЫГЛЯДЕЛА СПАССКАЯ ЦЕРКОВЬ ДО РЕКОНСТРУКЦИИ 1833 ГОДА

Церкви <...> и чтобы иконы написаны были Греческого искусства, какое доселе сохранилось, нужно оставить неприкосновенным или только поновить оное, а где таковое изглажено временем, там написать вновь приличные изображения приспособляясь к древним уцелевшим.

Стены снаружи, думал бы я покрасить красною краскою с белыми полосами наподобие кирпичей складки, как случалось мне видеть много тому примеров, дабы самую наружностью необыкновенною в нынешнее время показать древность храма или предоставить сие Г. Архитектору дать наружности её другой приличный вид.

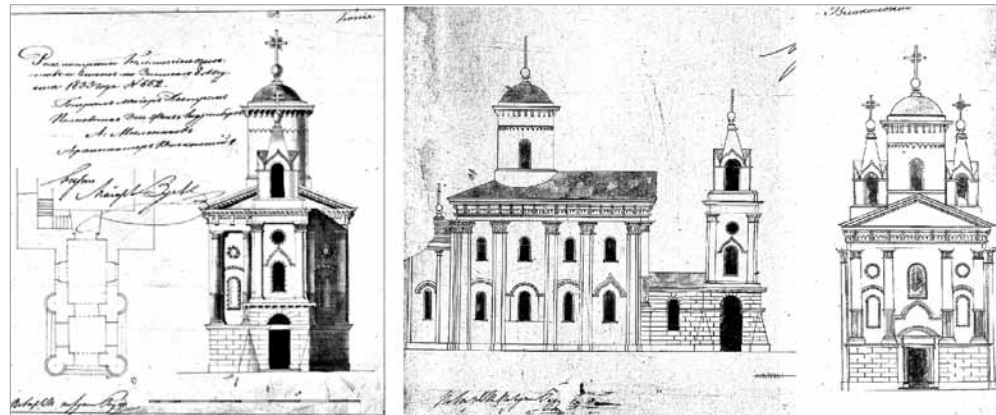
Гавриил Епископ Могилевский⁵.

⁵ Там же. Ф. 1297. Ед. хр. 5891. Л. 55 об.

Ил. 2.

**ДВА ВАРИАНТА
ЗАПАДНОГО ФАСАДА
С ОТДЕЛЬНО СТОЯЩЕЙ
КОЛОКОЛЬНОЙ
И ДВУМЯ НЕБОЛЬШИМИ
КОЛОКОЛЬНЯМИ
НА САМОЙ ЦЕРКВИ**

Выполнены архитектором
Антонио Порто,
в то время работавшим
в Полоцке



2.

Что имел в виду Князь Хованский, часто употребляя слова «прилично», «вкусу» поручая придумать фигуру «сообразно с древним вкусом»? И что разумелось под словами епископа Гавриила «приличные изображения»? «Написать вновь приличные изображения, приспособляясь к древним уцелевшим». Ответы на эти вопросы следует искать в тех проектах и той живописи, которая появилась на стенах церкви.

Проект итальянского архитектора Антонио Порто — образец владения единым классическим языком ордерной системы с понятием простоты и соразмерности. Тога классической строгости была накинута им на фасады и купол Спасской церкви. В соразмерности со всем зданием и куполом на небольшом отдалении появилась и новая колокольня. Архитектор Порто выполнил все предписанные ему поручения — в кратчайший срок была снята старая прогнившая кровля из черепицы и соломы, поставлены новые стропила и стены церкви, после двух десятков лет замockания, были покрыты гонтом с окраскою. Вот документы:

8 июля 1832 года

... что крыша оной пришла всю временную гнилость; и что никаких прежних материалов невозможно употребить в дело при перекрытии той церкви для предохранения стен и сводов от дальнейшей порчи...

... я того же числа разрешил Архитектору Порто ни сколько не теряя времени, заняться устройством над помянутую церковь гонтовой крыши с окраскою и произвести прочную самонуждающуюся починку как внутри самой церкви, так и снаружи оной⁶.

⁶ ЦГИА. Ф. 1430. Ед. хр. 3264. Л. 14, 15

22 июля 1832 года

Его Превосходительству Господину Витебскому
и Гродненскому Губернатору

РАПОРТ

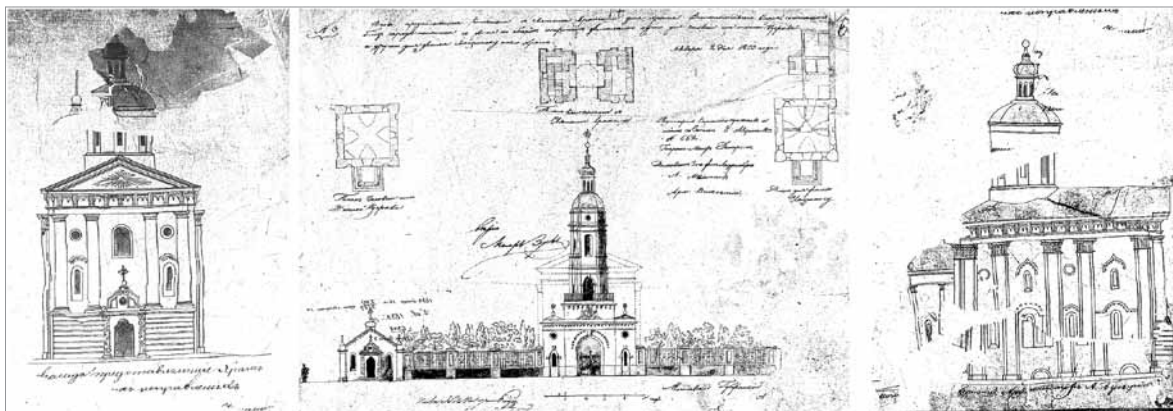
На предписание Вашего Превосходительства от 15 числа сего месяца №7175 — честь имею донести, что крыша над церковью состоящая в поиезуитском имении, покрыта и крест на куполе сделан вновь; но не установлен на место и производится ныне исправление наружного карниза; исправление с обелкою оной полагаю кончить к 6-ому числу будущего месяца.

Architetto Porto⁷

То было время архитектуры вполне эклектичной, или, по более мягкому выражению, — «разумного выбора» для каждого здания своей особой стилистики. А это значило, что «приложимость к существенным потребностям жизни» играла решающую роль в выборе. В архитектуре впервые стали проявляться «национальные черты» и в России выстраивался патриотический стиль, происходило «приношение к древнему русскому вкусу в византийском штиле»⁸. Именно в таком «штиле» в 1830 году архитектор Константин Тон проектирует Храм Христа Спасителя в Москве. Появление такого образца для подражания и определило, наконец, стиль фасадов древней церкви. Выбор пал не на проект архитектора Порто, находившегося в Полоцке, и не на проект Могилевского Губернского архитектора Бусырского, а на проект, выполненный помощником Строительного Комитета

⁷ Там же. Ф. 1430. Ед. хр. 3264. Л. 26. Сохранилась и смета с описанием всех работ, их объема и стоимости материалов.

⁸ В. Л. Глазьев. Архитектура. Энциклопедия. Профессия в постоянстве кризисов. М. 2002. С. 338.



Ил. 3.

**ПРОЕКТ
МОГИЛЕВСКОГО
ГУБЕРНСКОГО
АРХИТЕКТОРА
БУСЫРСКОГО**
Сохранен
существовавший
портик,
предусмотрена
постройка
отдельно
стоящей
колокольни

Лукиным в Петербурге, чертежи которого еще долго утверждались и передавались из одного министерства в другое до 1836 года.

Внешние формы Спасской церкви, которые мы видим сегодня и которые всегда и во всех изданиях напечатаны с подписью внизу: «церковь 12 века», были спроектированы в 1833 году. Парадокс в том, что появившийся и придуманный в 30-е годы XIX века «византийский стиль» был надет на византийский оригинал XII века. Тогда никому и в голову не приходило заглянуть глубже и разобраться в этом. Не были услышаны и слова епископа Гавриила с отсылкой к греческим образцам. Не реальности и фактичности, а «долженствующему быть» было отдано предпочтение.

Но даже принятому проекту предстоял ещё долгий путь к реализации. Вот лишь некоторые документы, касающиеся переделок фасадов, крыши и поновления живописи на стенах церкви.

В 1834 году

...возобновленная церковь, украшена была позолоченным трехярусным иконостасом, стены росписаны по древнему письму с возможно

верным изображением тех самых событий, лиц и славянских надписей, какая виднелась из-под отвалившейся штукатурки и нескольких слов окраски.

В 1838 году

...храм покрыт новым железом с переделкою стропил, вновь оштукатурен; внизу весь изгнивший кирпич на стенах удалён, крыша выкрашена зелёной краской на медянке.

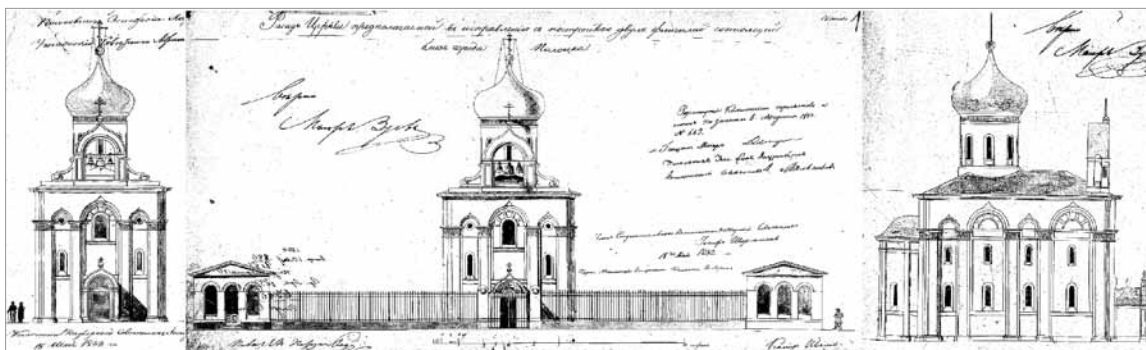
Августа 14 мая 1843 года

...внешняя штукатурка недавно исправленной церкви более и более обрушается, чрезъ что наружность столь древняго храма делается очень безобразною.

Февраля 29 1844 года

...акт, из коего видно, что штукатурка Спасо-Евфросиньевской церкви обрушилась, по мнению Архитектора,

а) от того, что до починки сей церкви не было на ней в некоторых местах крыши, от чего в стены протекла мокрота, напитавшая находящийся в них булыжник до того, что и теперь каплями течетъ с стен влага, и



Ил. 4.

**РЕАЛИЗОВАННЫЙ
ПРОЕКТ
ПОМОШНИКА
СТРОИТЕЛЬНОГО
КОМИТЕТА ЛУКИНА**

Не была возведена колокольня на западной стене из-за появившихся трещин, но пьедестал под неё остался, создавая дополнительную нагрузку

Ил. 5. «...НАПИСАТЬ ВНОВЬ ПРИЛИЧНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ, ПРИСПОСОБЛЯЯСЬ К ДРЕВНИМ УЦЕЛЕВШИМ», как о том просил епископ Гавриил, в 1833 году не получилось. Каждый новый слой живописи самоутверждался, все дальше удаляясь от древнего



б) от того, что со времени починки церкви четыре года не было принимаемо никаких мер к охранению штукатурки;

В 1866 году ... снаружи исправлена и оштукатурена, стены побелены.

В 1870 году вновь перекрашена на ремонтную монастырскую сумму.

В 1885 году вновь обновлена живопись на стенах; переделан иконостас и пол; и устроен новый престол и 23 мая 1886 года вновь освящён.

В 1898 г. храм сей покрыт новым железом с переделкою стропил, вновь оштукатурен с заменю выветрившегося кирпича новым, выбелен и крыша покрашена масляною краскою из медянки.

В 1906 г. крыша и купол выкрашены заново масляною краскою, а наружные стены — мыловаром.

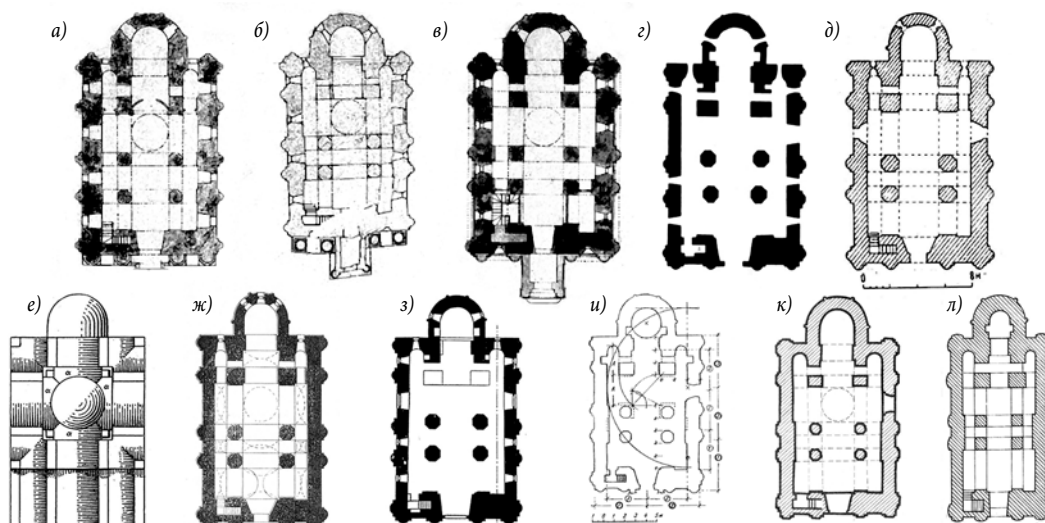
В 1909 г. сестрами обители внутри весь храм промыт и живопись на стенах и иконостасе покрыта лаком, исправлена по местам штукатурка, которая заново покрашена масляною краскою...⁹.

Если собрать на одном листе все имеющиеся планы и разрезы Спасской церкви, то перед нами откроется удивительная картина. Когда чертеж появляется в каком-нибудь отдельном научном труде, то этому веришь, но когда собрать хоть какое количество и положить их рядом, то не знаешь и теряешься — каковы же на самом деле формы и размеры церкви. А происходит это от того, что каждый исследователь и каждое время подходило к проблеме измерения со своей меркой. Такое сравнение требует тщательного разделения и просеивания, распознавая черты и характер исследуемого объекта и самого исследователя.

Ил. 6. ПЛАНЫ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ

- а) по Порото, 1833 г.
- б) по Бусырскому, 1833 г.
- в) по Лукину, 1833 г.
- г) по Струкову, 1864 г.
- д) по Павлинову, 1894 г.
- е) по Хозерову, 1927 г.
- ж) по Брунову, 1928 г.
- з) по Некрасову, 1961 г.
- и) по Афанасьеву, 1961 г.
- к) по Раппопрту, 1993 г.
- л) по Селицкому, 1988 г.

Из представленного материала очевидно, как мы всё дальше отдаляемся от того, что стоит на месте



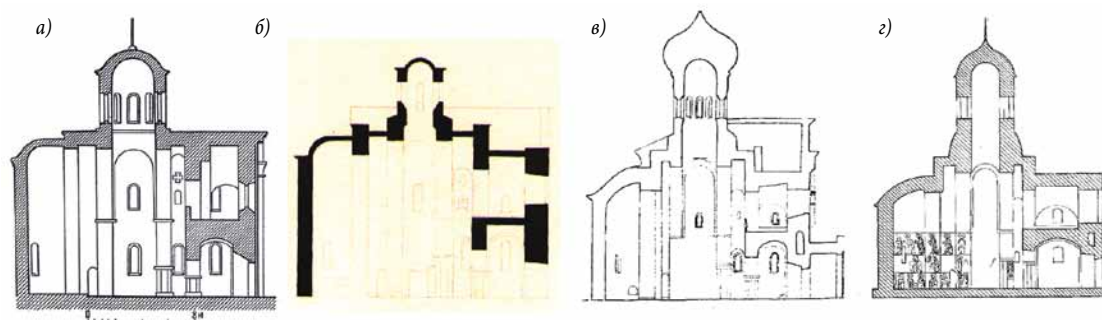
ГЛАВА II

В которой рассказано, как меряли церковь и обнаружили несоответствие византийскому стилю.

Вероятно, академику архитектуры А. М. Павлинову не были известны проекты 1833 года, поэтому в 1894 году, описывая церковь, он заявил, что барабан в нарушение византийских канонов не является оригинальным, относя это «искажение» к более позднему времени. И рисовал он церковь не с теми формами и пропорциями, которые были у него перед глазами, а в исправленном виде, «придав ей византийские пропорции», т. е. так, как ему представлялся и понимался «византийский стиль»¹⁰.

фресками. Уже это одно обстоятельство является достаточным основанием для того, чтобы утверждать, что, если восьмигранная форма нижней части столбов Спасо-Ефросиньевской церкви и не изначально, к моменту росписи храма в XII в. этим частям опорных столбов была придана восьмигранная форма»¹³.

Опять мы встречаемся с предположением, основанным на внутреннем убеждении и не желании видеть то, что находится перед глазами и даже сама реальность не является для этого препятствием. Но



Ил. 7. ПРОДОЛЬНЫЙ РАЗРЕЗ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ

а) по Павлинову, 1894 г.
б) по Струкову, 1864 г.
в) по Ащепкову, 1947 г.
з) по Селицкому, 1988 г.

Некоторые исследования, составленные речью научно-серьёзной, но излагающие материал совсем не научный, сказочный, способствующий мнимой достоверности. К примеру, будто мастер Иоанн, построивший эту церковь, был плотником, чуть ли не бочки делал, и Спасская церковь была его первая не совсем удачная попытка каменного строительства...

Но и такие уважаемые ученые как Н. И. Брунов и И. М. Хозеров после своего открытия «уникального характера обработки постаментов барабана» Спасской церкви в 20-е годы¹¹, вернувшись в 1946 году к повторному её исследованию и «составлению наиболее точного плана и разрезов», утверждали: «Археологическое обследование показало, что столбы первоначально имели крестообразное сечение»¹². Потом засомневались, рассуждая: «Конечно, зондажи дали бы в этом случае вполне определенное разъяснение. Мы воздержались от них, имея в виду, главным образом, то весьма существенное обстоятельство, что восьмигранные части этих столбов были сплошь расписаны

со столбами не все так ясно и понятно, как казалось бы. У П. А. Раппопорта читаем: «Спасская церковь — шестистолпный храм с одной сильно выступающей полукруглой апсидой. Восточная пара столбов в сечении квадратная, а остальные в нижней части восьмигранные»¹⁴. И кто бы ни описывал церковь — все повторяют шестистолпная или так называемого монастырского типа. На самом же деле, в реальности Спасская церковь имеет четыре отдельно стоящих столпа и все они восьмигранные, и на всех гранях сохранились древние фрески, и в прекрасном состоянии древняя кладка каждого столпа. Та «восточная пара столбов в сечении квадратная» вовсе не является столпами, а частями стен, отделённых узкими (50—60 см) проходами в пастофорий и профезис. И эти, так четко рисующиеся на плане части стен, вовсе не квадратные в сечении.

Конечно, Спасскую церковь померять очень трудно, потому что она рукотворная.

Как скульптура, вылепленная руками. Нигде вы не встретите прямого угла или ровной поверхности. Все стены внутри идеально гладкие с живописью, нет ни одного пустого места, разве что утраты, и только проводя по этой гладкой поверхности рукою, ощущаешь

⁹ ЦГИА. Ф. 1430, ед. хр. 3264, л. 14, 15. Ф. 2694, ед. хр. 87, л. 35.

¹⁰ Павлинов А. М. Труды IX Археологического съезда. Т. III. 1894.

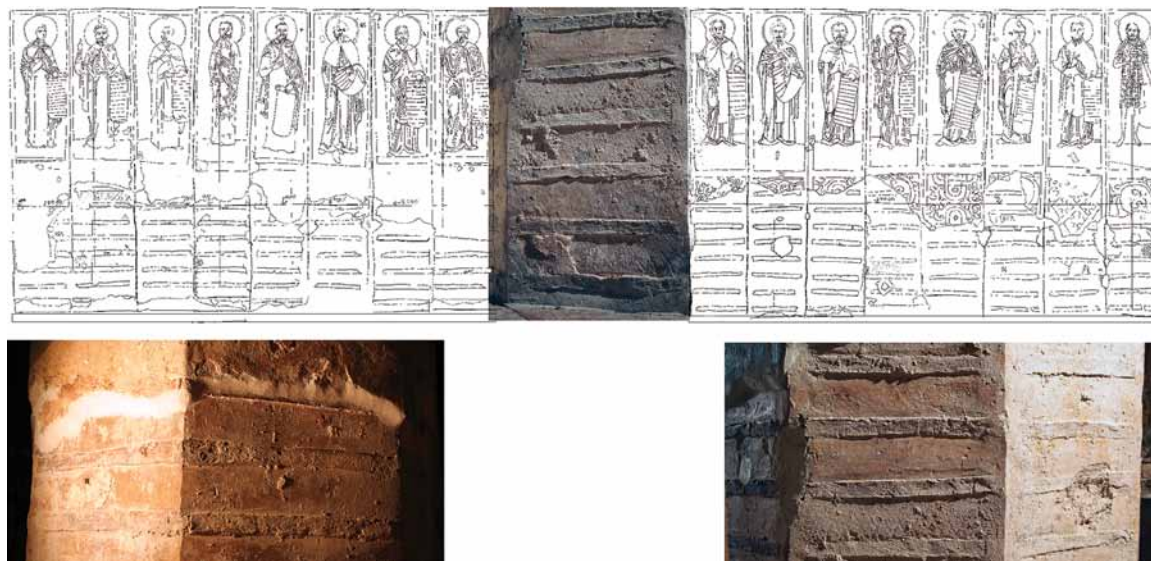
¹¹ Хозеров И. М. К исследованию конструкции Спасского храма в Полоцке. — (Статья, изданная в Смоленске на средства автора, является авторским переводом с белорусского статьи «Да пытання аб Спасаўскай царкве ў Полацку». Мн. 1927. — В. Р.).

¹² Хозеров И. М. Белорусское и Смоленское зодчество XI—XII вв. Мн. 1994. С. 57.

¹³ Там же. С. 64.

¹⁴ Раппопорт П. А. Русская архитектура X—XIII вв. Л. 1982.

Ил. 8. РАЗВЕРТКА
ЗАПАДНОЙ ПАРЫ
СТОЛПОВ
(ГРАФИЧЕСКАЯ
ФИКСАЦИЯ)
И ФРАГМЕНТЫ
ОРИГИНАЛЬНОЙ
СТРУКТУРЫ
Столпы не стесаны,
а изначально
выложены
восьмигранной формы



всюду кривизну и волнение. И если вы взяли размер в одном месте, то уже чуть выше размер будет другим.

В своем анализе пропорциональной соразмерности К. Н. Афанасьев в ряду всего русского средневекового зодчества отмечал «своеобразие пространственно-плановой структуры» Спасской церкви и заранее предупреждал нас: «однако рассмотрение своеобразия и генезиса его архитектурных форм не относится непосредственно к цели исследования»¹⁵. В своем исследовании он пользовался обмерами, сделанными в 1947 г. Е. Ащепковым, поэтому, может быть, и не его вина, что одна из опорных линий, на которую он указал как «основание барабана, обозначенного карнизиком внутри главы храма» оказалась линией более поздней закладки окон. Но если в такую

тонкую работу закрадывается одна ошибка, то и все остальное вызывает сомнение. Поэтому вопрос поиска неизменных связей и разгадки последовательности возникновения форм Спасской церкви остается открытым.

Советская наука (а большая часть времени исследования Спасской церкви относится к этому периоду) писала свою историю возникновения храмового зодчества, пытаясь установить постоянство своей модели и определений. Напротив же, история самой науки показывает нам постоянство опровержения, ревизии и смены одной модели на другую. Такая нарушенная нестабильность качества научных знаний дает возможность взглянуть на объект по-новому, с другой точки зрения, увидеть иную его сторону.

ГЛАВА III

В которой рассказано, как был найден самый древний рисунок фасада Спасской церкви. И как на этом фасаде была найдена живопись.

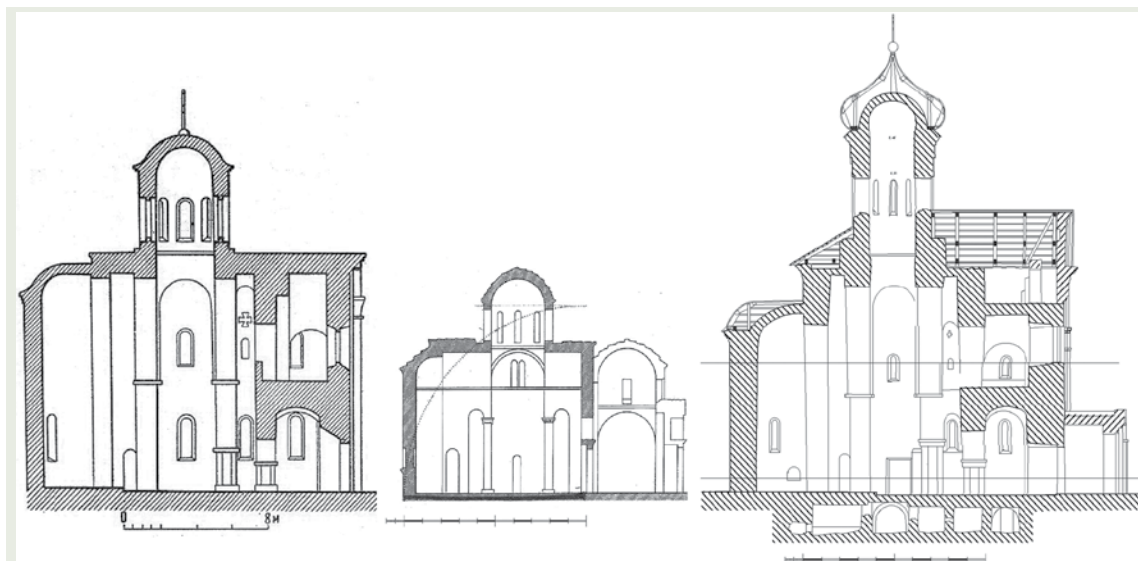
Но если разобраться, то академик Павлинов был прав, заявляя об «искажении византийских пропорций» Спасской церкви. Потому что все оригинальные византийские образцы, которые он знал хорошо, не соответствовали тому, что он увидел в Полоцке. Есть ещё и такое заявление Н. И. Брунова: «Для Спасской церкви возле Полоцка,

где самобытные черты выявлены особенно ярко, уже нет места в истории византийской архитектуры»¹⁶.

Что же получается? Мы все так часто и легко говорим, что древний храм построен в «византийском стиле», а на самом деле это не совсем так. Чтобы разобраться в запутанности вопроса, необходимо

¹⁵ Афанасьев К. Н. Построение архитектурных форм в древнерусском зодчестве. М. 1961.

¹⁶ Брунов Н. И. Белоруская архитектура 11—12 ст. Выд. Институт Беларускае Культуры. Мн. 1928. С. 269.



Ил. 9.

**РАЗРЕЗ
СПАСКОЙ ЦЕРКВИ
ПО ПАВЛИНОВУ
1894 г.**

**ЦЕРКОВЬ
МОНАСТЫРЯ
КЕСАРИАНИ
ОКОЛО АФИН
2-я половина XI в.**

**ОБМЕРНЫЙ ЧЕРТЕЖ
СПАСКОЙ ЦЕРКВИ
В ПОЛОЦКЕ
Выполнен В. Ракицим**

знать какие изначальные формы и размеры он имел. И это возможно. Не выстраивать гипотетические реконструкции, а прежде всего хорошо изучить ту оригинальную структуру, которая в полном объёме сохранилась. Существует несколько вариантов реконструкции фасадов церкви, которые отражают поступательность увиденного. В основном исследователи сосредоточили свое внимание на структуре трехдольных кокошников, которая сегодня находится под двускатной крышей.

В 1998 году в келье преп. Евфросинии было раскрыто её изображение. Конечно же, эта ктиторская фреска была написана позже, чем вся роспись храма. Возможно, по причине легкой доступности (изо-

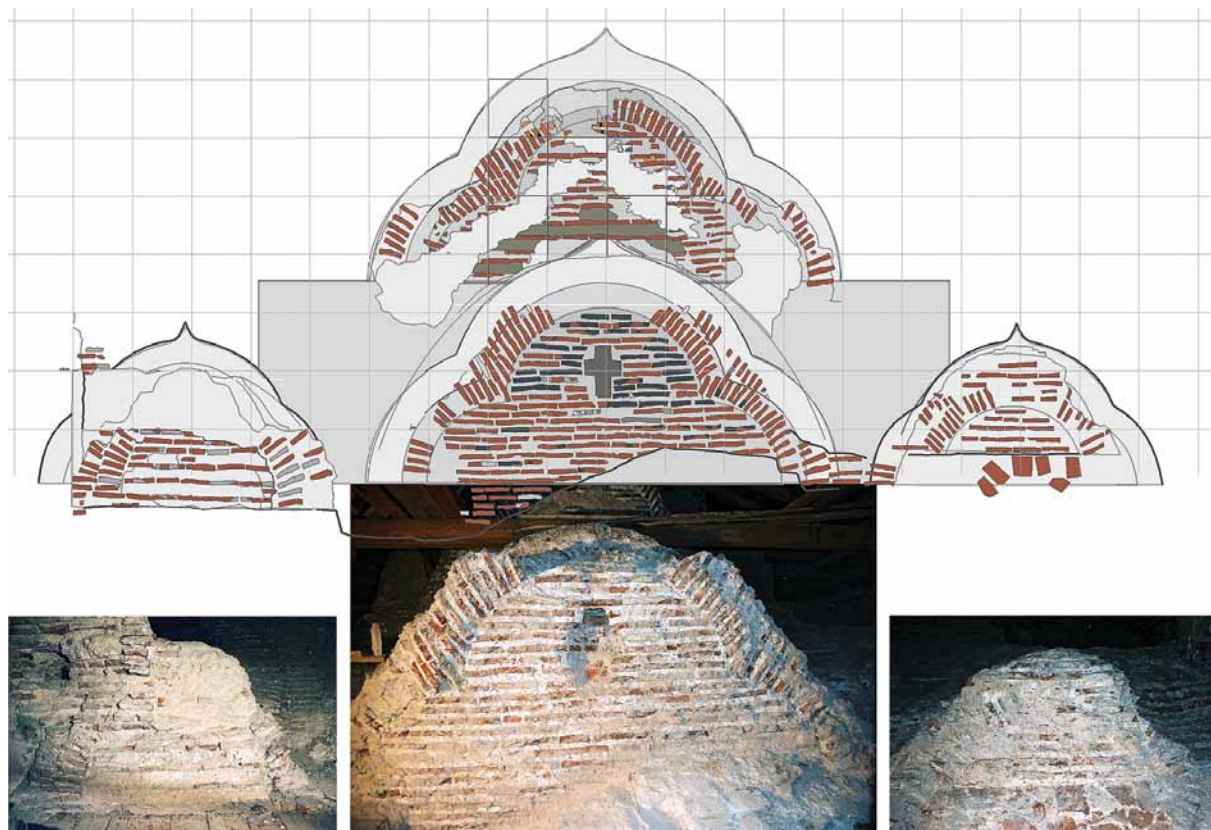
бражение находится на уровне человеческого роста), за долгое время поклонения этой святыне и кресту, находящемуся в этой келье, все верхние красочные слои утрачены. Сохранилась лишь синопия (подготовительный рисунок), выполненный непосредственно по сырому известковому грунту. По этому рисунку можно было проследить основные очертания фигуры, держащей в руках модель храма. И не было никакого сомнения, что эта модель, с узнаваемыми пропорциями и характерными, четко прорисованными формами и есть Спасская церковь, и держит её пр. Евфросиния — заказчица храма. Так был найден первый документ, с четко прорисованными формами самого непонятного места для всех исследователей.



Ил. 10.

**ФРАГМЕНТЫ
КТИТОРСКОЙ
ФРЕСКИ ИЗ КЕЛЬИ
ПРЕПОДОБНОЙ
ЕВФРОСИНИИ**

Ил. 11. РИСУНОК
РАСКРЫТЫХ
КОКОШНИКОВ
ПОЛНОСТЬЮ
СОВПАЛ
С РИСУНКОМ
НА СТЕНЕ



Легко представить трепет и волнение, охватившие нас, когда мы удаляли позднюю закладку с западных кокошников и закомар. Подтвердится или нет, найдем мы или нет, ту самую трехдольную форму завершения, какая была изображена на модели в келье? И вот, всё раскрыто и можно измерить положение каждой плинфы и найти точку от ножки циркуля, по которой выстраивались дуги замысловатого пьедестала. Рисунок на стене и то, что выявилось перед нашими глазами, оказалось в полном соответствии. Порой даже представлялось невероятное, не проект ли это на стене? Или то с реального храма нарисована модель или с сохранившегося рисунка-проекта — так легко, от руки, как будто не в первый раз были нарисованы все двойные кривые верхней части храма. На модели изображен именно западный фасад, имеющий поставленные один над другим одинаковые по форме и размерам килевидные трехдольные пары кокошников. Но отсутствует третья ступень, состоящая только из одной центральной части.

Летом 2012 года была обнаружена еще одна, ранее неизвестная, особенность Спасской церкви. На южном фасаде были определены места для зондажей в наиболее непонятных для нас местах. И не на-

деясь что-то найти в верхних частях фасада, где всё перестроено, именно там вдруг раскрылся орнаментальный пояс в виде меандра, выложенный из плинфы. Это традиционный и известный элемент декора стен в средневековых храмах.

Подтвердилась форма бровок над окнами, ранее обнаруженных И. Хозеровым на северном фасаде. А вот зондаж поперек пилястры оказался полной неожиданностью, потому что мы были убеждены, со слов того же П. А. Раппопорта, что «пилястры первоначально имели двухступчатый профиль, причем края среднего уступа были мягко скруглены»¹⁷. И. М. Хозеров так же писал, что «полуколонны наружных пилястр Спасской церкви характеризуются сегментообразным профилем, а в Петропавловской церкви (Смоленск) этот профиль полуколонн рисуется в виде полуокружности...»¹⁸. Так вот, сейчас мы точно знаем, что в Спасской церкви наружный рисунок полуколонн, как и в смоленской церкви, рисуется в виде полуокружности.

¹⁷ Раппопорт П. А. Русская архитектура X—XIII вв. Л. 1982.

¹⁸ Хозеров И. М. Белорусское и Смоленское зодчество XI—XII вв. Мн. 1994. С. 58.



Ил. 12. ФРАГМЕНТЫ ЗОНДАЖЕЙ НА ЮЖНОМ ФАСАДЕ

Ил. 13. ТАК НАЗЫВАЕМЫЕ «БРОВКИ» НАД ОКНАМИ, ПОЛУКРУГЛЫЙ ПО ФОРМЕ ПИЛЯСТР И ФРАГМЕНТ ФРЕСКИ НА ПОРТАЛЕ

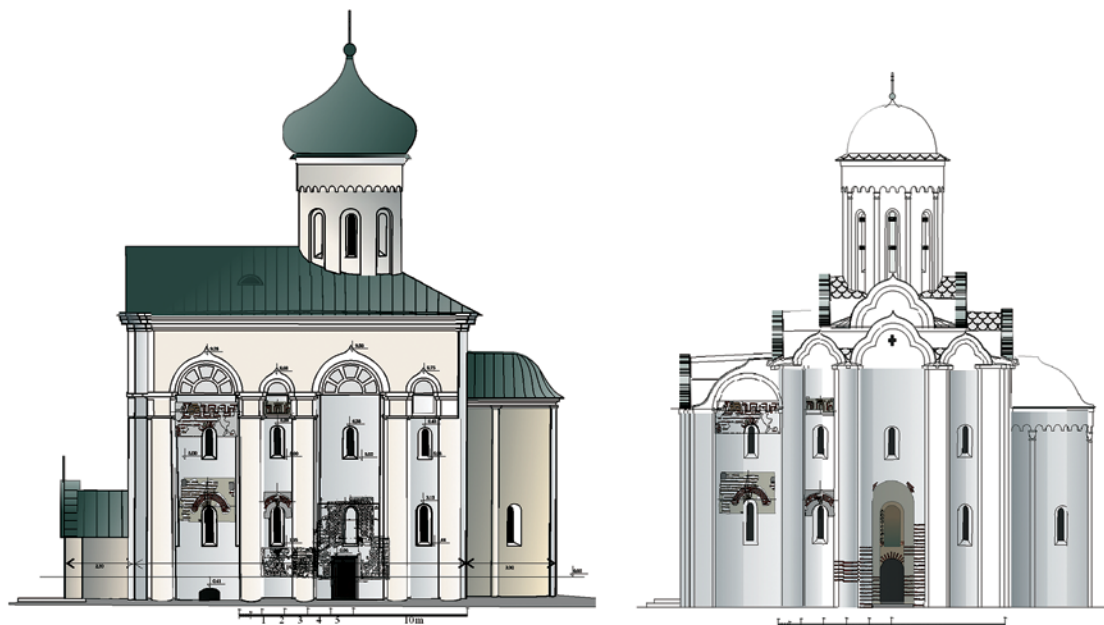
Но самым неожиданным было открытие южного портала. На планах только у Павлинова и Некрасова обозначены южный и северный порталы. Для Хозерова также было очевидным существование северного и южного порталов. Но какова их форма и размеры оставалось неясным. И вот под основательной закладкой брускового кирпича была обнаружена не только конфигурация обломов портала, но и фрагменты фресковой живописи в виде двух орнаментальных поясов, обрамляющих нишу над порталом. В нижней части самой ниши так же сохранился красочный слой фрески. Возможно, именно в этой части при переделке портала, над входом была выложена перемычка в 30—35 см, под которой и сохранились фрагменты живописи. Долгое время они были сокрыты от дождя и солнца, только этим можно объяснить ту яркость и свежесть, которую они сохранили. Следы живописи обнаружены и по углам, где стена переходит в пилластр.

Много остается ещё не выясненным, особенно на западном фасаде, который больше остальных подвергался переделкам и реконструкции. Результаты же наших предварительных исследований показали, что для того чтобы нам узнать каков же был на самом деле вид древней Спасской церкви, необходимо основательное и полномасштабное исследование, которое следует проводить не снизу в виде небольших зондажей, а сверху, с одновременным удалением всех поздних наслоений. Потому что всё то, что было пристроено, надстроено, изменено с добрыми намерениями и побуждениями: придать приличный вид, придумать какую бы фигуру в древнем вкусе или сегодняшнем — всё это суть процесса ухудшения, убывания и удаления от первопричины, от замысла преп. Ефросинии. Мы всё время двигаемся вперёд, а надо развернуться и идти назад, к первообразу.

Ил. 14.

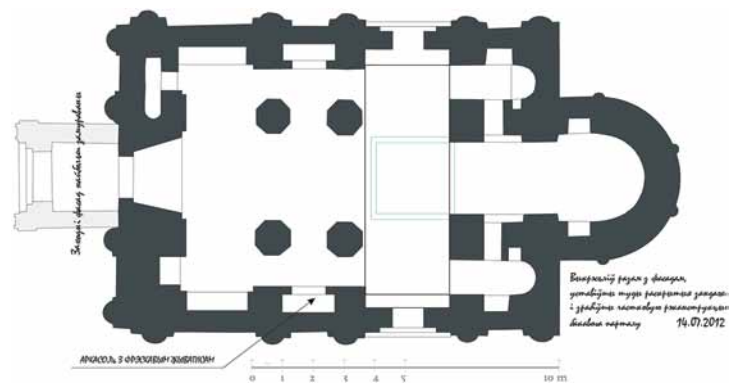
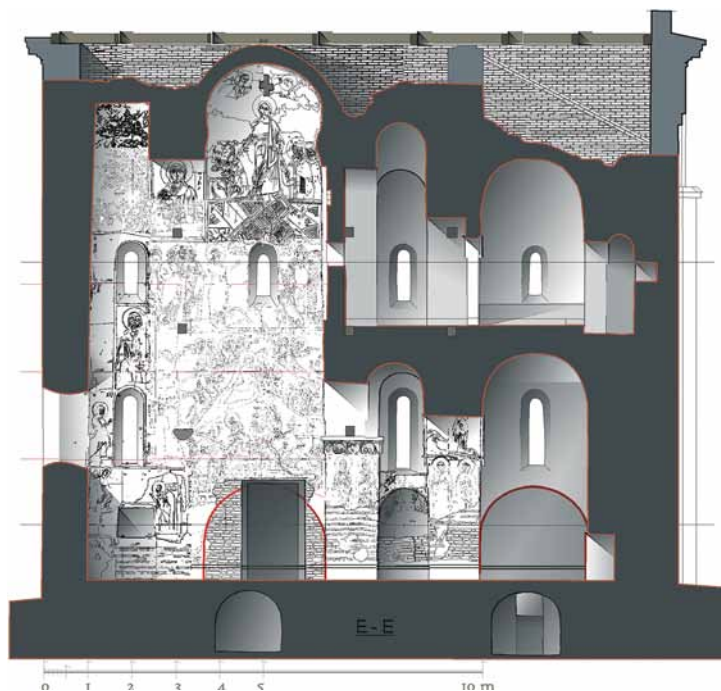
ЮЖНЫЙ ФАСАД ЦЕРКВИ

- а) нынешнее состояние
- б) предварительная реконструкция по результатам исследования



Ил. 15.

РАЗРЕЗ ПО ЮЖНОМУ НЕФУ Состояние на 2012 г.



Ил. 16.

ПЛАН С ПОКАЗОМ ЕЩЁ НЕ РАСКРЫТЫХ АРКАСОЛЕЙ И ПОРТАЛОВ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Возвращаясь постоянно к тому, что не нашло объяснения и осталось непонятным и не понятным — София полоцкая, храмы Бельчицкого монастыря. Мало кто знает, что древняя София в Полоцке имеет не только восточную группу апсид, но и такие же гранёные по форме поднимаются над уровнем земли и с запада. Существовало два мнения: западные апсиды являются оригинальными или пристроенными позже из той же древней плинфы. То, что существует в наличии, данность и фактичность, до сих пор не зафиксировано. Все исследователи рисуют весьма приблизительные схемы, но документального обмера древней Софии до сих пор нет, поэтому вопрос об оригинальности западных апсид Софии полоцкой следует оставить открытым. То же и с храмами Бельчицкого монастыря, но если мы имеем одну сохранившуюся церковь, то по ней, по меньшему, можно восстановить большее. И только тогда мы сможем объяснить почему пропорции Спасской церкви не совпадают с византийскими пропорциями.

Следует подолгу внимательно вчитываться, просеивать и тогда не среди утвердительного и долженствующего быть, а в оговорках и сомнениях можно встретить такие слова: «Наконец, обработка постамента барабана в виде трехлопостного завершения на каждой из четырех граней, столь характерно выраженная в Спасской церкви

Евфросиньевского монастыря, быть может, также является характерной вообще для полоцкого зодчества. По крайней мере, возможно предположить наличие такой обработки постамента центрального барабана и в полоцкой Софии...»¹⁹.

И в заключение ещё одна цитата: «Всё огромное значение строительства Полоцкого и Смоленского княжеств в XI — XII веках, а это значит как раз той территории, в границах которой уже начал формироваться белорусский народ, состоит в том, что эта страна первая решительно разорвала в своем каменном строительстве с византийской традицией и вырабатывает свой собственный формальный язык.

В России это произошло в XIV—XV веках, когда при внешнем заимствовании Владимиро-Суздальской архитектуры XII века, архитектурный организм её получил такую глубокую переработку, что была создана совсем новая архитектура, в основе своей отличающаяся и от византийской, и от византийско-русской домонгольской.

Украина, до прихода татар, не сделала этого решительного шага и оставалась в рамках византийских традиций, и только после долгого перерыва украинское искусство выступило в XVII веке с совершенно самобытной архитектурой. В Белоруссии же перелом совершенно отчетливо произошел уже в XII веке»²⁰.



¹⁹ Хозеров И. М. Белорусское и Смоленское зодчество 11—12 вв. 1994. Мн. С. 48—49.

²⁰ Брунов Н. И. Белоруская архитектура XI—XII ст. // Зборнік артыкулаў Інстытута беларускае культуры. Мн., 1928. С. 269.

В. Д. Сарабьянов

Кандидат искусствоведения, главный искусствовед, бригадир художников-реставраторов
Межобластного научно-реставрационного художественного управления, г. Москва

ХРАМ-РЕЛИКВАРИЙ ПРЕПОДОБНОЙ ЕВФРОСИНИИ ПОЛОЦКОЙ. К РЕКОНСТРУКЦИИ ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО ЗАМЫСЛА СПАССКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНЬЕВА МОНАСТЫРЯ *

Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря в Полоцке является одним из наиболее сохранных памятников домонгольского периода и, в то же время, самым малоизученным древнерусским храмом XII в. (ил. 1). Уникальность сохранности касается в первую очередь архитектуры, которая, несмотря на многочисленные одновременные перестройки, не была травмирована, не претерпела никаких существенных утрат, но лишь постепенно обростала поздними добавлениями, за которыми само тело древнего здания сохранилось почти полностью. В толще стен под закладками прочитываются контуры семи аркосолий, половина которых в настоящее время раскрыта; свою изначальную форму имеют все окна храма, в том числе крестообразные световые проёмы, располагающиеся вверху трёх люнетов рукавов подкупольного креста. Самые заметные перестройки коснулись лишь западного портала, который был расширен и получил пристройку в виде притвора, а также южных дверей, изначально не существовавших, но пробитых в стене в XVIII—XIX вв., в результате чего сильно пострадал большой южный аркосолий. На чердаке, под высокой двухскатной кровлей XIX в., прекрасно сохранились два ряда трёхлопастных килевидных кокошников, обрамлявших гранёный барабан. Именно эта деталь внешнего облика Спасской церкви, не гипотетически реконструируемая, но полностью дошедшая до наших дней, является главной особенностью её архитектуры, давно зафиксированной исследователями, но до сих пор не получившей убедительной интерпретации. Первыми обратили внимание на наличие кокошников верхнего ряда Н. И. Брунов и И. М. Хозеров¹, что привлекло особое внимание исследователей к храму и поставило его в ряд выдающихся

памятников зодчества Древней Руси². Существенные дополнения по архитектуре памятника получены в результате исследований, проведенных в 1976 г. П. А. Раппопортом и Г. М. Штендером, что нашло отражение в двух публикациях³. Наиболее точные обмеры были проведены В. В. Ракицким в 1990-х гг.⁴, но в настоящее время они дополняются результатами последних реставрационных открытий.

В интерьере храма полностью сохранились древние росписи, которые по полноте сохранности превышают даже декорацию Нередицы до её гибели, и могут быть сравнимы разве что с фресками Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (около 1140 г.). Уникальные росписи полоцкой церкви до сих пор ещё частично находятся под масляными записями, но к настоящему моменту нераскрытыми остаётся лишь менее четверти их общей площади, что позволяет составить достаточно точное представление о составе и иконографической программе декорации и определить большинство сюжетов.

Уникальная сохранность ансамбля дополняется обилием информации о начальном этапе истории храма. Его строительство, инициатива которого принадлежала преп. Евфросинии, оказывается одним из ключевых событий её жития, что, в совокупности с документированными фактами из истории Полоцка, позволяет воссоздать общую картину создания Спасской церкви. Известно имя строителя — зодчего Иоанна, возможно, являвшегося монахом Бельчицкого Полоцкого монастыря, авторству которого не без оснований приписывается

* Статья в более краткой редакции публиковалась в книге: Образ Византии. Сб. статей в честь О. С. Поповой. М., 2008. С. 427—456; а также в сборнике: Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы / Материалы научной конференции 2008. М., 2008. С. 111—130.

¹ Брунов Н. И. Извлечение из предварительного отчета о командировке в Полоцк, Витебск и Смоленск в сентябре 1923 года. М., 1926. С. 3; Хозеров И. М. К исследованию конструкции Спасского храма в Полоцке. Смоленск, 1928. С. 5.

² Некрасов А. И. Очерки по истории древнерусского зодчества XI—XVII вв. М., 1936. С. 84; Воронин Н. Н. У истоков русского национального зодчества // Ежегодник Института истории искусств. 1952. М., 1952. С. 260—269; Воронин Н. Н., Лазарев В. Н. Искусство западно-русских княжеств // История русского искусства. М., 1953. Т. I. С. 317—319; Максимов П. Н. Творческие методы древнерусских зодчих. М., 1976. С. 47.

³ Раппопорт П. А., Штендер Г. М. Спасская церковь Евфросиньева монастыря в Полоцке // ПКНО. 1979. Л., 1980. С. 459—468; Штендер Г. М. Новые материалы исследований церкви Спаса Преображения Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 216—218.

⁴ Их частичную публикацию см.: Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и её фрески. М., 2009. С. 14—23.

целый ряд полоцких построек середины XII в.⁵ Точная дата строительства храма неизвестна, но подавляющее большинство исследователей датирует его в рамках 1150-х — начала 1160-х гг.⁶ При этом важнейшим фактором в определении датировки храма на наш взгляд оказывается знаменитый крест-реликвариум, который был вложен в Спасскую церковь преп. Евфросинией в 1161 г.⁷ Таким образом, уникальная архитектура и росписи Спасской церкви, в совокупности с определённой её места в историческом контексте, позволяют обоснованно говорить о первоначальном замысле всего ансамбля, который, вне сомнения, был сформулирован самой полоцкой игуменьей.

Своеобразие замысла проявляется в первую очередь в архитектурных формах храма. Спасская церковь представляет собой шести-столпный однокупольный храм, перекрытый узкими сводами и широкими подпружными арками, имеющий нартекс и расположенные во втором этаже хоры, куда ведёт узкая внутрискладовая лестница. Если обратиться к плану собора, то бросается в глаза почти базиликальная вытянутость пропорций по оси восток—запад, вызывающая в памяти раннехристианские или западноевропейские постройки. Примечательно, что эта черта характерна и для других западнорусских храмов XII в., таких как Благовещенская церковь в Витебске и Борисоглебская церковь Бельчицкого монастыря в Полоцке, что позволяет говорить о формировании в этот период в Полоцкой земле своей архитектурной традиции, а, возможно, и о принадлежности этих храмов одной строительной артели. Главной характеристикой как интерьера, так и внешнего облика Спасской церкви, является вертикализм её композиции, акцентированная устремлённость храма ввысь. При высоте около 21 м памятник в плане чрезвычайно мал по своим размерам. Его длина по внешней стороне около 19 м, а ширина около 10 м, размер подкупольного пространства и, соответственно, центрального нефа менее 3 м, тогда как боковые нефы оказываются втрое уже, и в объеме подкупольного креста практически не читаются. Своды подкупольного креста, обычно сопоставимые с размерами подкупольного квадрата, в Спасской церкви имеют чрезвычайно малую



Ил. 1.

СПАССКАЯ
ЦЕРКОВЬ
Вид
с юго-востока

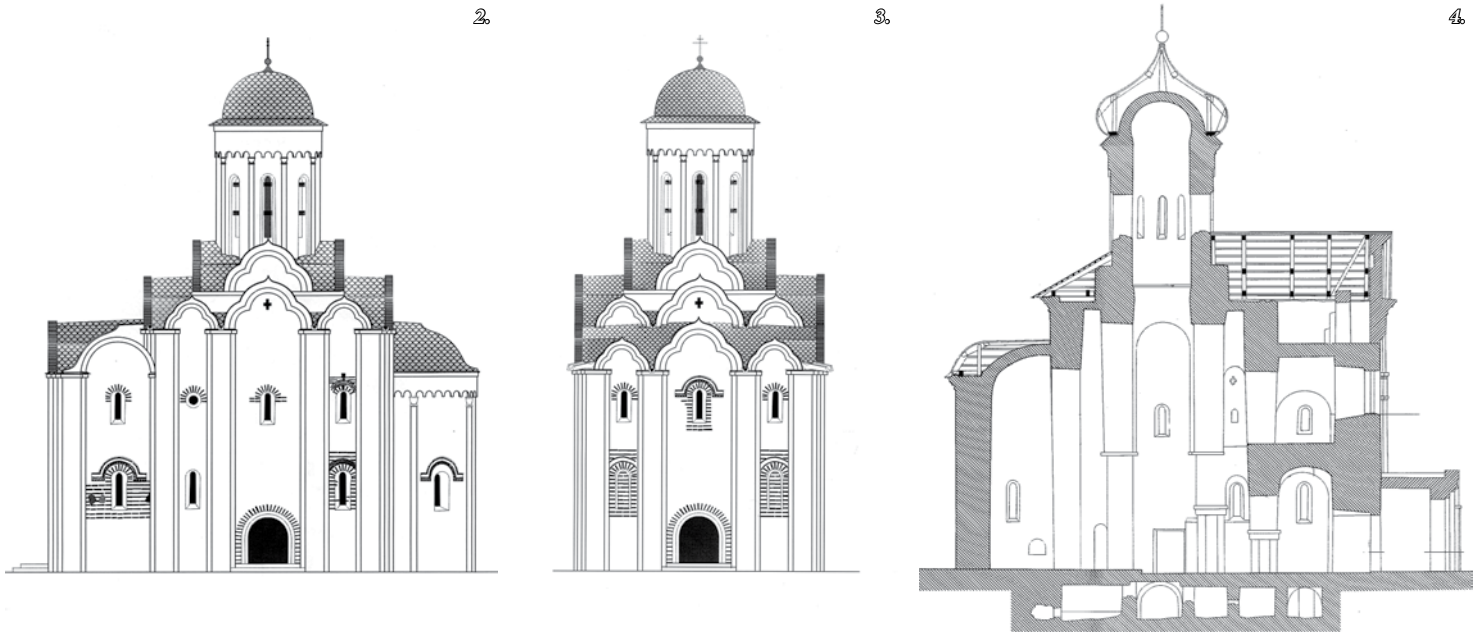
ширину — всего 80—90 см. При этом подпружные арки оказываются почти вдвое шире сводов, что обусловлено их конструктивной ролью и, в свою очередь, определяет облик интерьера. Показательно, что точка зенита подпружных арок является отметкой половины высоты храма. Иными словами, высота барабана с парусами примерно равна высоте основного объема церкви (ил. 2, 3).

Высокие и мощные подпружные арки, переходя из плоскости столбов, образуют ту пространственную доминанту, которая определяет устремлённость массивов вверх, акцентирует вертикализм архитектурной композиции интерьера. Мощностные опоры и подпружных арок объясняется повышенной нагрузкой, которая ложится на них из-за присутствия в верхней части храма дополнительных декоративных элементов, являющихся самой яркой архитектурной особенностью Спасской церкви. Каждая из фасадных закомар имеет завершение в виде трехлопастного кокошника, причем кладка здесь прекрасно сохранилась, что не оставляет сомнений в их первоначальной форме. Закомары отражают на фасаде пространственные соотношения внутренних объемов, поэтому, в силу значительной разницы ширины рукавов подкупольного креста и боковых нефов, центральная закомара оказывается почти вдвое шире, а, соответственно, и значительно выше боковых закомар. Таким образом, уже в их соотношении закладывается пирамидальность композиции. Эта тенденция усиления вертикализма внешнего облика храма находит продолжение

⁵ Воронин Н. Н. У истоков русского национального зодчества. С. 260—269; Алексеев Л. В. Западные земли домонгольской Руси. Очерки истории, археологии, культуры. М., 2006. Кн. 2. С. 85—89.

⁶ Н. Н. Воронин, В. Н. Лазарев и П. Н. Максимов датировали Спасскую церковь 1150-ми гг. (Воронин Н. Н. У истоков русского национального зодчества. С. 260—269; Воронин Н. Н., Лазарев В. Н. Искусство западно-русских княжеств. С. 317—319; Максимов П. Н. Творческие методы древнерусских зодчих. С. 47), П. А. Раппопорт и Г. М. Штендер определили время ее строительства до 1159 г. (Раппопорт П. А., Штендер Г. М. Спасская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке. С. 459—468; Штендер Г. М. Новые материалы исследований церкви Спаса Преображения Евфросиниевского монастыря в Полоцке. С. 216—218), Л. В. Алексеев (Алексеев Л. В. Западные земли домонгольской Руси. Очерки истории, археологии, культуры. М., 2006. Кн. 2. С. 88—91) и В. Д. Сарабянов (Сарабянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря и её фрески. С. 12—25) относят её создание к периоду около 1161 г.

⁷ Алексеев Л. В. Крест Евфросинии Полоцкой 1161 года в средневековье и в позднейшие времена (К 830-летию знаменитой реликвии) // РА. М., 1993. № 2. С. 70—78.



в беспрецедентном втором ряду трехлопастных кокошников, которые обрамляют барабан и также прекрасно сохранились под поздней двускатной кровлей. Второй ряд кокошников не имеет никакой конструктивной роли и является кирпичной прикладкой к основанию барабана⁸. Если в храмах конца XII — начала XIII вв. подобные повышающиеся ступенчатые композиции повлекут за собой появление повышенной подпружной арки, то здесь зодчий сохраняет обычные конструктивные соотношения свода и пониженной относительно него подпружной арки, как это было повсеместно принято в крестово-купольном строительстве древней Руси XI — первой половины XII в. Именно поэтому массив прикладки второго ряда кокошников, дающий дополнительную нагрузку, и обусловил значительное увеличение параметров подкупольных опор, определив таким образом структуру интерьера⁹ (ил. 4).

Внешнее оформление храма, не только в связи с верхним рядом трехлопастных килевидных кокошников, но и во многих других слу-

чаях, совершенно не соответствует конструктивной структуре здания. Так, угловые объемы имеют завершение в виде двух закомар, смотрящих на оба фасада, что абсолютно не соответствует конструкции расположенных за этими закомарами сводов¹⁰. Фальшивыми являются также и боковые закомары западного фасада над нартексом, не отвечающие конструкции его свода, идущего по оси север—юг¹¹. Уместен вывод, что внешний облик храма являлся приоритетом в архитектурном замысле, а его главным элементом становится обрамление барабана двумя рядами килевидных трехлопастных кокошников. Наиболее эффектно смотрелся парадный западный фасад, где к двум верхним рядам кокошников добавлялся аналогичный по форме третий ряд, перекрывавший пониженный относительно четверика западный объем храма. Показательно, что именно декоративизм завершения церкви запечатлен в ктиторской фреске с фигурой Евфросинии, подносящей модель храма Спасителю, которая была недавно

⁸ П. А. Раппопорт и Г. М. Штендер предполагали возможность наличия здесь еще четырех дополнительных кокошников, располагавшихся по диагоналям барабана, что показано в их реконструкции. См.: Раппопорт П. А., Штендер Г. М. Спасская церковь Евфросиньева монастыря в Полоцке. С. 465—466.

⁹ П. А. Раппопорт отмечает, что сужение боковых нефов также являлось конструктивным решением, благодаря которому дополнительная нагрузка, образовавшаяся в результате утолщения пьедестала барабана, распределялась на стены (Раппопорт П. А. Древнерусская архитектура. СПб., 1993. С. 62).

¹⁰ Отмечая эту особенность П. А. Раппопорт и Г. М. Штендер пишут: «... в угловых членениях основного объема конструкция либо купольная (в западных углах), либо полукупольная — в виде конх (в восточных углах). Между тем снаружи на каждом таком углу расположены по две закомары, обращенные на оба фасада. Закомары эти, таким образом, являются фальшивыми. Следует отметить, что зодчий порой работал почти как скульптор: поверх возведенных сводов он выкладывал из кирпичей (большей частью битых) новую форму, щедро обмазывая эту форму раствором» (Раппопорт П. А., Штендер Г. М. Спасская церковь Евфросиньева монастыря в Полоцке. С. 463).

¹¹ Там же. С. 465.



Ил. 2. **СПАССКАЯ ЦЕРКОВЬ**
Южный фасад
Реконструкция
(по В. В. Ракицкому)

Ил. 3. **СПАССКАЯ ЦЕРКОВЬ**
Западный фасад
Реконструкция
(по В. В. Ракицкому)

Ил. 4. **СПАССКАЯ ЦЕРКОВЬ**
Разрез по оси
запад—восток
(по В. В. Ракицкому)

Ил. 5. **КТИТОРСКАЯ ФРЕСКА**
Юго-западная
келья на хорах

раскрыта в юго-западной капелле на хорах или так называемой «Келье Евфросинии», где в рисунке акцентируется именно килевидная форма трехлопастных закомар (ил. 5).

Форма трёхлопастного завершения была хорошо известна искусству средневизантийского периода¹² и, в частности, древнерусскому прикладному искусству¹³. Достаточно часто трёхлопастные арки встречаются в символических изображениях архитектуры на византийских миниатюрах XII в.¹⁴ или в росписях¹⁵. Известна она и древнерусской архитектуре. Так, трёхлопастная форма была использо-

вана в перекрытии притвора Спасской церкви на Берестове в Киеве (1113—1125), и, как полагает Г. М. Штендер, она могла быть применена в несохранившихся перекрытиях верхней части храма¹⁶. Говоря о гипотетических предшественниках Спасской церкви, нельзя не упомянуть и мнение Н. Н. Воронина, который возводил происхождение подобных форм покрытия к Борисоглебскому собору Вышгорода (1076—1115)¹⁷. Вероятнее всего, подобные архитектурные мотивы появились в древнерусской архитектуре за несколько десятилетий до строительства Спасской церкви, что было связано с формированием нового типа храма с центрической композицией и повышенной подкупольной частью. Спасская церковь на сегодняшний день является самым древним из сохранившихся примеров ступенчатой композиции завершающей части храма, в которой «с достаточной определенностью выразились новые архитектурные формы, ставшие к концу XII в. характерными для всего русского зодчества»¹⁸. Эта новая типология в конце XII — начале XIII вв. получит повсеместное распространение в древнерусском зодчестве, что повлечет за собой и изменение конструктивно-инженерных решений¹⁹. Однако истоки этих новых форм исследователи видят в памятниках, традиционно датируемых еще концом XI в.

Публикуя реконструкцию церкви Спаса на Берестове, Г. М. Штендер высказал уверенность в том, что формирование в древнерусском зодчестве новой типологии храма с повышенной центральной частью может быть отнесено к началу XII в. или даже ко второй половине XI в.²⁰. Развивая этот тезис, Н. В. Новоселов существенно расширяет рамки этого феномена, связав с процессом формирования нового типа храма, обладающего повышенным подкупольным объемом, переяславский храм на площади Воссоединения, собор Зарубского монастыря и церковь в усадьбе Художественного института в Киеве, традиционно датируемые концом XI в., церкви в усадьбе Художественного института, которую автор отождествляет с известной по летописям церковью Иоанна в Копыревом конце, заложенной в 1121 г. Согласно его концепции, время создания этих храмов

¹² Буторина И. В. Трехлопастная форма в византийском и западноевропейском искусстве Средних веков // *Seminarium Bulkinianum II: К 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина*. СПб., 2007. С. 58—69.

¹³ Трехлопастная арка, например, присутствует в завершениях золотых диадем из Сахновки и диадемы с Деисусом из Киева (Рыбаков Б. А. Русское прикладное искусство X—XIII веков. Л., 1971. Рис. 46—48).

¹⁴ Например, на заставке Омилий Иакова Коккинавафского, вторая четверть XII в., Ms. Vat. gr. 1162, fol. 2v (*Stornajolo C. Miniature delle Omilie de Giacomo Monaco* (cod. Vatic. Gr. 1162) e dell'evangelario Greco Urbinate (cod. Vatic. Urb. Gr. 2). Roma, 1910), или на выходной миниатюре Омилий Григория Назианзина, 1136—1155 гг., из монастыря Св. Екатерины на Саине, gr. 339, f. 4v (*Weitzmann K., Galavaris G. The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Illuminated Greek Manuscripts. Vol. I: From the Ninth to the Twelfth Century*. Princeton, 1990. Fig. 472).

¹⁵ Например, в росписях Бачковской костницы, XII в., где трехлопастные арки перекрывают сцены евангельского цикла (Бакалова Е. Бачковская костница. София, 1977. Ил. 52—55, 59, 61).

¹⁶ Штендер Г. М. Трехлопастное покрытие церкви Спаса на Берестове (к вопросу о художественном образе храмов второй половины XI — начала XII в.) // ПКНО 1980. Л., 1981. С. 534—544. А. И. Комеч, не принимая полностью реконструкцию Г. М. Штендера, отмечает в то же время необычайную высоту и вертикализм композиции Спасской церкви (Комеч А. И. Архитектура второй половины XI — начала XII в. // История русского искусства. М., 2007. Т. I: Искусство Киевской Руси. IX — первая четверть XII в. С. 376—382).

¹⁷ Воронин Н. Н. У истоков русского национального зодчества. С. 269—274.

¹⁸ Раппопорт П. А., Штендер Г. М. Спасская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке. С. 466.

¹⁹ Раппопорт П. А. Строительное производство Древней Руси (X—XIII вв.). СПб., 1994. С. 84.

²⁰ Штендер Г. М. Трехлопастное покрытие церкви Спаса на Берестове. С. 543.

отодвигается в первую четверть XII в.²¹ Эта гипотеза находит косвенное подтверждение в стилистике фресок церкви в усадьбе Художественного института, фрагменты которых, сохранившиеся в коллекции М. К. Каргера²² (ныне в Новгородском музее), обнаруживают прямые аналогии с новгородскими фресками первой четверти XII в., в первую очередь с росписями собора Антониева монастыря (1125)²³. Очевидно, что к середине XII столетия эта новая типология храма была определена и сформулирована, в первую очередь, в архитектуре Полоцка (собор Бельчицкого монастыря, храм в Детинце), а в конце XII столетия, видимо, не без участия полоцких строителей, она распространилась на зодчество Смоленска, Новгорода и Рязани. Идею о работе в Смоленске полоцких строителей высказали еще Н. Н. Воронин и П. А. Раппопорт²⁴. Развивая эту концепцию, Е. Н. Торшин относит к постройкам полоцких мастеров такие храмы, как церковь Архангела Михаила в Смоленске, Спасский собор в Рязани и церковь Параскевы Пятницы на Торгу в Новгороде, создание которых, согласно его интерпретации, приходится на рубеж 1180—1190-х гг.²⁵ В этом типологическом ряду Спасская церковь Евфросиньева монастыря занимает свое убедительное место.

Важно отметить, что полоцкая Спасская церковь изначально замыслилась как храм-усыпальница. Об этом свидетельствуют семь аркосолий разных параметров, которые сохранились в стенах церкви и расположены по периметру основного объема. Наиболее красноречивы остатки двух таких арок в северной и южной стенах, которые в значительной степени были разбиты при растёске поздних порталов, но сохранили свои периферийные части, по которым восстанавливаются их параметры. Арки имеют полуцилиндрический контур и распространяются практически на всю ширину рукавов подкупольного креста, а их восточные границы чуть заходят в пространство помещений жертвенника и дьяконника. Не оставляет сомнения, что один из аркосолий, расположенный в южной стене у входа в дьяконник, предназначался для строителиницы церкви и основательницы монастыря Евфросинии, что соответствует древней традиции захоронения основателей монастырей в юго-восточной части храма, иногда прямо при входе в южную апсиду. Эта традиция наиболее отчетливо прослежи-

вается по памятникам XIV—XV вв.²⁶, но она существовала издревле, о чём свидетельствует сообщение «Повести временных лет» под 1091 г. о перенесении мощей преп. Феодосия Печерского и его захоронении в правом притворе у входа в собор²⁷. Следуя этой логике, второй аркосолий, вероятнее всего, был сделан для её сестры Евдокии, которая стала второй игуменьей Спасской обители. Поэтому, говоря о гипотетических предшественниках Спасской церкви, нельзя не упомянуть тот факт, что церковь Спаса на Берестове являлась родовой усыпальницей Мономаховичей, а Борисоглебский собор Вышгорода, к которому Н. Н. Воронин возводил происхождение трехлопастных завершений, служил усыпальницей первых русских святых князей. Вполне вероятно, что погребальная функция Спасской церкви Евфросиньева монастыря явилась одним из веских мотивов, побудивших зодчего Иоанна обратиться к примерам киевских храмов-усыпальниц.

Однако, если истоки и перспектива развития новых архитектурных форм, нашедших выражение в Спасской церкви, представляются достаточно ясными, то факт целенаправленного использования зодчим Иоанном чисто декоративных, лишенных конструктивного смысла трёхлопастных кокошников второго ряда, не получает никакого рационального объяснения. Ни погребальное предназначение храма, ни традиции центральных храмов с повышенным подкупольным объемом, не оправдывают того программного декоративизма, который изначально присутствовал в замысле преп. Евфросинии. Ряды кокошников, в известной степени снижая конструктивную выразительность архитектуры, вносят в облик церкви совершенно новые интонации, уподобляя её драгоценно украшенному ларцу, и здесь уместно вспомнить про крест преп. Евфросинии, который она вложила как дар в недавно отстроенную Спасскую церковь. Крест представлял собой обложенный золотом реликварий, в котором хранились драгоценные реликвии — капля крови Господней, частица Гроба и Креста Господних, частица гроба Богоматери, мощи первомученика Стефана и целителя Пантелеимона, а также кровь Дмитрия Солунского²⁸. Житие повествует, что преп. Евфросиния организовала посольство в Византию, в результате которого в Полоцк был привезен список с чудотворной иконы Богоматери Эфесской. Вероятно, тогда же для неё привезли и драгоценные реликвии, которые, будучи обрамлёнными в крест, были вложены Евфросинией в только что отстроенный храм. Таким образом, Спасский храм в замысле полоцкой игуменьи сразу мог представляться как храм-реликварий, главной святыней которого был крест с реликвиями. Вне сомнения, святынями первостепенной важности

²¹ Новоселов Н. В. Первые попытки разработки нового типа здания: К проблеме появления храмов с башнеобразной композицией // Изучение и реставрация памятников древнерусской архитектуры и монументального искусства / ТГЭ. Т. 34. СПб., 2007. С. 28—36.

²² Каргер М. К. Древний Киев. Очерки по истории материальной культуры древнерусского города. М.; Л., 1961. Т. 2. С. 391—407. Табл. LXXXI.

²³ Сарабьянов В. Д. Заказчик и стиль в древнерусских росписях XII века // ННЗ. Искусство и реставрация. Выпуск 4. Великий Новгород, 2011. С. 43—45.

²⁴ Воронин Н. Н., Раппопорт П. А. Зодчество Смоленска XII—XIII вв. Л., 1979. С. 390—391.

²⁵ Торшин Е. Н. Полоцкие строители в Смоленске и Новгороде // Изучение и реставрация памятников древнерусской архитектуры и монументального искусства / ТГЭ. Т. 34. СПб., 2007. С. 74—88.

²⁶ Шалина И. А. Локализация погребений русских чудотворцев в монастырских храмах и их символическое значение // Seminarium Bulkinianum. II. К 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина. СПб., 2007. С. 167—202.

²⁷ ПСРЛ. Т. I: Лаврентьевская летопись. С. 209—214.

²⁸ Крест св. Евфросинии неоднократно публиковался. Наиболее подробное его описание с предшествующей библиографией см.: Алексеев Л. В. Крест Евфросинии Полоцкой 1161 года в средневековье и в позднейшие времена (К 830-летию знаменитой реликвии) // РА. М., 1993. № 2. С. 70—78.

являлись Господни реликвии — частицы Его крови, Креста и Гроба, которые неизбежно приводят нас к теме Святой Земли, Иерусалима и храма Гроба Господня, вероятнее всего, являвшихся главной составляющей замысла преп. Евфросинии.

Идея уподобления своей святыни образу и подобию «первосвятыни» существовала с раннехристианских времен и во многом определяла облик и смысл бесконечного множества памятников христианской культуры. Создавая свой храм-реликварий, хранящий святыни Господни, преп. Евфросиния должна была пойти по пути своих многочисленных предшественников, повторив в Спасской церкви первообраз иерусалимского храма Гроба Господня и самого кувуклия над Гробом. Контаминация этих двух важнейших первообразов породила в истории христианской культуры множество изобразительных форм, где конкретные детали их обликов, менявшихся на протяжении веков в связи с различными историческими обстоятельствами, совмещались с разными символическими интерпретациями этих святынь, в первую очередь с идеальным образом Небесного Иерусалима. Такие синтетические изображения или предметы, соединявшие в себе реалии иерусалимских святынь и образ идеального, горнего храма, известны во все времена и во всех видах церковного искусства — в архитектуре, живописи или литургической утвари.

Особенно часто такая интерпретация форм имела место в различных литургических предметах, воспроизводивших облик идеального храма. Подобные предметы, несмотря на определенность их облика, не имели строгой богослужебной функции и могли использоваться и как дарохранительницы или литургические сосуды, и как реликварии, и даже как светильники или кадильницы. Среди древнейших примеров подобного рода можно назвать так называемый Аахенский реликварий (X в.), представляющий собой модель одноапсидного храма с высоким куполом, стенки которого украшены текстами из псалмов, косвенно указывающими на то, что данный предмет воспринимался как собирательный образ Небесного Иерусалима²⁹ (ил. 6). Характерным примером является реликварий св. Дмитрия Солунского (XI в.), повторяющий формы кивория в базилике Св. Дмитрия в Фессалониках³⁰, и в то же время напоминающий формы кувуклия Гроба



Ил. 6. РЕЛИКВАРИЙ
Собор в г. Аахен
Германия

Господня, которые сохранялись до его перестройки в начале XI в.³¹ Однако наиболее показательным материалом для нашей темы являются древнерусские иерусалимы (или сионы), служившие литургическими дарохранительницами, как сохранившиеся, так и те, которые известны по копиям или документам. Прежде всего здесь следует назвать два древнейших иерусалима Софии Новгородской — Малый сион, исполненный в Константинополе в первой половине XI в., и Большой сион, созданный в Новгороде в 1120-х гг. Оба новгородских сиона имеют форму стоящей на диске шестистолпной ротонды, перекрытой широким куполом и увенчанной крестом, причем Большой сион повторяет формы Малого, созданного более чем на полстолетия ранее в Константинополе³². Помимо двух новгородских иерусалимов, источники упоминают ещё два иерусалима Софии Новгородской, один из которых был похищен полоцким князем Всеславом в 1067 г. и хранился в Софии Полоцкой, а другой пропал в начале XVII в. Источниками упоминаются также три иерусалима Успенского собора во Владимире, вложенные Андреем Боголюбским, и один иерусалим Богородичной

²⁹ The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era. A.D. 843—1261. Ed. H. C. Evans and W.D. Wixom. N.Y., 1997. № 300. Исходное предназначение Аахенского реликвария дискутируется. А. Грабар считал, что первоначально он служил литургическим светильником или курильницей (*Grabar A. Le Reliquaire Byzantin de la Cathédrale d'Aix-La-Chapelle // Grabar A. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Paris, 1968. Vol. I. P. 427-433. Pl. 111—112*). Более обоснованным представляется мнение Ф. Фольбаха (*Volbach W.F., Lafontaine-Dosogne J. Byzanz und der Christlichen Osten. Berlin, 1968. S. 196*) и В. Саундерса (*Saunders W.B.R. The Aachen Reliquary of Eustathios Maleinos. 964—970 // DOP. 1982. Vol. 36. P. 211—219*), которые считают его артофориум. К последнему мнению присоединяется И. А. Стерлигова (*Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 56, примеч. 23*).

³⁰ The Glory of Byzantium. № 36.

³¹ Об изменении форм кувуклия см. капитальную монографию М. Биддла: *Biddle M. Das Grab Christi: neutestamentische Quellen; historische und archäologische Forschungen — überraschende Erkenntnisse. Giessen, Basel, 1998. S. 65—119*.

³² Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI—XV веков. Ред.-сост. Стерлигова И. А. М., 1996. С. 33—36, 116—123.

Ил. 7. **БОЛЬШОЙ
ИЕРУСАЛИМ**
Успенский
собор
Московского
Кремля



церкви в Боголюбове. Кроме того, в этот ряд необходимо поставить также два иерусалима Успенского собора Московского Кремля, куда они были вложены Иваном III в 1486 г.³³ Сравнение перечисленных памятников показывает, что, при несомненной общности символической интерпретации этих предметов, восходившей к реальным образам кувуклия над Гробом Господним и окружавшей его ротонды храма Воскресения, а в конечном итоге — к идеальному образу Небесного Иерусалима, их конкретные формы могли существенно различаться.

Эти общие для всего христианского мира тенденции, имевшие огромное разнообразие реализаций, по нашему мнению, в полной мере проявились и в замысле Спасской церкви Евфросиньева монастыря, что, прежде всего, отразилось в необычных архитектурных формах храма. Наличие на фасадах двух, а с запада трёх рядов килевидных кокошников, имеющих в основном чисто декоративную роль, сближает облик храма с несколькими литургическими предметами, история и материальная структура которых, в отличие, например, от новгородских сионов, являет собой картину весьма сложную. Речь идет, прежде всего, о двух иерусалимах Успенского собора Московского Кремля, созданных, согласно надписям на них, в 1486 г. и являющихся вкладами Ивана III. Один из них — Большой — сохранился в подлиннике, тогда как Малый

исчез в 1918 г. и известен по тщательно выполненной гальваноконии. Большой иерусалим по своей типологии и иконографии повторяет древнюю «новгородскую» форму ротонды с фигурами апостолов по нижнему ярусу, но имеет иное завершение в виде высокого узкого барабана, обрамленного расположенными по четырем фасадам трёхлопастными кокошниками, форма которых схожа с декоративными завершениями фасадов Спасской церкви Евфросиньева монастыря (ил. 7). На сходство типологии покрытия Спасской церкви с Большим иерусалимом Успенского собора указал ещё Н. Н. Воронин. Правда, он связывал его в первую очередь с Борисоглебским собором Вышгорода, который считал протографом подобных трёхлопастных завершений³⁴. Стилистическая разнородность составных частей Большого иерусалима давно привела исследователей к выводу о одновременности его элементов, значительная часть которых, в том числе и трёхлопастные кокошники, восходит к домонгольской эпохе и, возможно, принадлежит иерусалимам владимирского Успенского собора, упомянутым в летописях³⁵. Последние исследования Большого иерусалима, выполненные М. В. Мартыновой, показали, что он является составным произведением, основные части которого находят аналогии в романском искусстве. К древним элементам относится и трёхлопастная форма покрытия иерусалима, а, следовательно, его архитектурная форма оказывается ближайшей параллелью внешнему облику Спасской церкви, который она имели в XII столетии³⁶.

³⁴ Воронин Н. Н. У истоков русского национального зодчества. 1952. С. 274.

³⁵ Г. Д. Филимонов считал, что оба иерусалима были выполнены романскими мастерами, а к 1486 г. относятся только надписи (Вестник общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1876. С. 65). А. С. Уваров (Уваров А. С. Сборник мелких трудов. М., 1910. Т. I. С. 298—299) и Н. В. Покровский (Покровский Н. В. Древняя Софийская ризница в Новгороде. М., 1914. С. 7—13) считали оба иерусалима произведениями итальянских мастеров, приглашенных Иваном III. П. Б. Юргенсон относил нижний ярус иерусалима к XII в., а средний и верхний — к XV в., и связывал их с работой западноевропейских мастеров (Jurgenson P. B. Romanische Einflüsse in der altrussischen Goldschmiedplastik // Zeitschrift für bildende Kunst. Bd. 62. Leipzig, 1928/1929. S. 236—252). Н. Н. Воронин не сомневался в принадлежности Большого иерусалима Успенскому собору Владимира, периода 1158—1161 г. (Воронин Н. Н. У истоков русского национального зодчества. 1952. С. 274, примеч. 5). В. П. Даркевич связывал основные части иерусалима с романскими мастерами, работавшими в 1160-х гг. (Даркевич В. П. Произведения западного художественного ремесла в Восточной Европе X—XV вв. М., 1967. С. 23—25). А. В. Рындина, опираясь на мнение реставраторов, отстаивающих одновременность всех частей сиона (Гринько М. С., Нацкий М. В. Исследование и реставрация Большого московского Сиона // Художественное наследие. Хранение, исследование, реставрация. М., 1992. Т. 14. С. 128—156), считает его полностью исполненным в 1486 г., но точно копирующим романский оригинал XII в. (Рындина А. В. Большой иерусалим Успенского собора Московского Кремля // Там же. С. 133—147).

³⁶ Мартынова М. В. Большой сион: воссоздание древней святыни в XV веке // Московский Кремль XV столетия. Древние святыни и исторические памятники. М., 2011. Т. I. С. 298—313. Эта публикация явилась результатом многолетнего исследования памятника, которое частично было озвучено автором задолго до выхода данной статьи и получило поддержку в работе И. А. Стерлиговой (Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси. С. 53—54, примеч. 60).

³³ См.: Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси. С. 46—62.

Что касается Малого иерусалима Успенского собора, то по причине утраты подлинника возможны суждения лишь о его форме. Он был заказан первым, тогда как Большой иерусалим был собран с использованием древних деталей чуть позже³⁷, и в нем воспроизведены иные архитектурные формы. Малый иерусалим имеет квадратное основание, увенчанное тремя рядами килевидных кокошников и высоким барабаном с главкой. Его предназначение не столь однозначно, возможно, он служил светильником³⁸. По крайней мере, очевидно его сходство с рядом кадильниц, также украшенных тремя рядами кокошников, древнейшей из которых является кадило игумена Никона, 1405 г., из Троице-Сергиевой Лавры³⁹. Форма покрытия этих литургических предметов трехрядными стрельчатыми закомарами, чрезвычайно напоминающая облик Спасо-Евфросиньевской церкви с запада, вне сомнения, также отражала идеальные представления об образе Небесного Иерусалима. Такие формы покрытия, не известные, за исключением Спасской церкви, архитектуре средневизантийского периода, вполне могли существовать в изделиях литургического обихода, примером чему может служить Большой иерусалим московского Успенского собора, а вернее трёхлопастное его покрытие, свидетельствующее о распространении этих форм в торевтике XII в. Весьма вероятно, что схожий литургический сосуд и послужил буквальным образцом для Спасской церкви, которая, по замыслу преп. Евфросинии, тем самым вбирала в себя формы иерусалимских святынь и уподоблялась образу Небесного Иерусалима. Таким образом могло стать изделие западноевропейских мастеров, что легко себе представить в условиях Полоцка XII столетия, находившегося на границе между Русью и Западной Европой. Более того, документально известно, что в Полоцкой Софии существовал церковный иерусалим, вывезенный сюда в 1067 г. князем Всеславом, ограбившим Софийский собор Новгорода. Память о поругании полочанами Софийского собора более чем через 100 лет, в 1176 г., побудила новгородского князя Мстислава Ростиславича собрать поход на Полоцк, однако святыня так и не была возвращена⁴⁰. Нельзя исключить, что именно этот иерусалим, столь почтавшийся и в Новгороде, и в Полоцке, и стал образцом для декоративного облика возводимой преп. Евфросинией церкви.

Идея храма-реликвария, уподобленного образу Небесного Иерусалима, как представляется, нашла отражение и в других особенностях Спасской церкви. Крест-реликварий преп. Евфросинии, несомненно, играл в облике интерьера храма очень важную роль, хотя мы



Ил. 8.

**ОБЩИЙ ВИД
НА СВОДЫ
Спасо-Преобра-
женской церкви
в Полоцке**

не знаем, где он располагался во время богослужений — просто лежал на престоле или же специально был выставлен для обозрения и поклонения. В то же время, образ Креста Господня неоднократно повторяется и в архитектурных формах храма, и во фресковых изображениях, занимая наиболее значимые зоны росписи. Сам интерьер храма, подчинённый вертикальной доминанте, создает в подкупольном пространстве необычайно ясную форму креста. Она становится столь отчетливой благодаря высокому, устремленному вверх объёму его рукавов, которые контрастируют с заниженными и закрытыми угловыми пространствами храма (ил. 8). Ещё более отчётливо читающуюся форму креста имеют две угловых кельи на хорах церкви, которые, по преданию, служили молельнями преп. Евфросинии и её сестры и преемницы Евдокии (ил. 9). Эти кельи открываются во внутреннее пространство храма четырьмя окнами, которые имеют форму равноконечного креста — явление чрезвычайно редкое для домонгольской архитектуры (ил. 10). Не менее выразительны аналогичные окна крещатой формы, располагающиеся сверху северного, южного и западного люнетов. Окна-кресты в настоящее время заложены, но изначально в них проникал дневной свет, который в определенное время суток заливал интерьер храма крестовидными потоками света. Этот световой эффект был особенно впечатляющим, если учесть, что окна-кресты были вписаны в расположенные в люнетах композиции, и на севере источник света оказывался непосредственно над головой Иисуса

³⁷ Согласно надписям, Малый иерусалим был сделан в 24-й год правления Ивана III, а Большой — в 25-й год. См.: Чернецов А. В. О декоре купола большого сина 1486 г. // СА, 1985. № 3. С. 97.

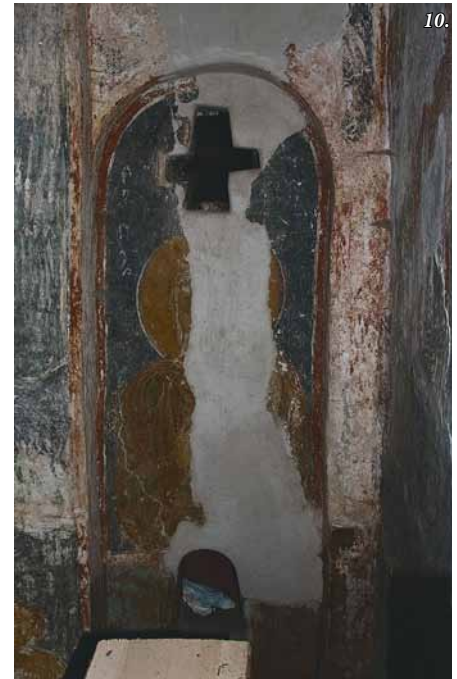
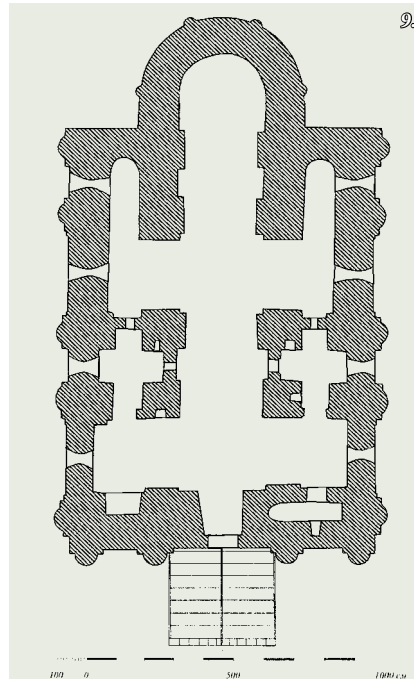
³⁸ Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси. С. 54.

³⁹ Балдин В. И., Манушина Т. Н. Троице-Сергиева Лавра. Архитектурный ансамбль и художественные коллекции древнерусского искусства XIV—XVII вв. М., 1996. Ил. 402.

⁴⁰ ПСРЛ. Ипатьевская летопись. М., 1998. Т. II. С. 608; См. также: Стерлигова И. А. Иерусалимы как литургические сосуды в Древней Руси. С. 47, 52.

Ил. 9. СПАССКАЯ ЦЕРКОВЬ

План на уровне
1 и 2-го этажей
(по В. В. Ракицкому)

Ил. 10. КРЕЩАТОЕ ОКНО
КЕЛЬИИл. 11. СОШЕСТВИЕ ВО АД
Фреска в люнете
южной стеныИл. 12. РАСПЯТИЕ
РосписьИл. 13. ЭТИМАСИЯ
Фреска на западной грани
северо-восточного столба

Христа из «Распятия», а на юге — аналогичным образом над фигурой Спасителя из «Сошествия во ад» (ил. 11, 12).

В сюжетах росписей тема креста также оказывается одной из доминирующих. Помимо его обязательного присутствия в таких композициях как «Распятие» (люнет северной стены) или «Оплакивание» (южная стена жертвенника), изображения крестов еще дважды появляются в самых важных зонах храмовой декорации. Два огромных креста, изображённые в иконографии «Этимасии» или «Престола уготованного», располагаются в нижнем ярусе восточных столбов, фланкируя алтарную апсиду (ил. 13). Эти кресты, несомненно, продолжают определенную традицию храмовой декорации, наиболее отчетливо прослеживающуюся по древнерусским памятникам, где подобные изображения часто располагались именно на алтарных столбах. Здесь уместно вспомнить примеры Михайловского Златоверхого собора (около 1112 г.)⁴¹, или Успенского собора во Владимире (1161)⁴², где в обоих случаях два креста, аналогично полоцкой церкви, располагались в нижней зоне алтарных столбов. В соборе Антониева монастыря в Новгороде (1125) два креста-никитриона размещены

в средней зоне алтарных столбов, открываясь в проемы арок жертвенника и дьяконника, что связано с конструкцией и символикой алтарной преграды⁴³. Эта традиция находит продолжение в росписях XV в., когда возрождаются некоторые схемы, сформулированные ещё в домонгольской храмовой декорации. Таковы кресты на алтарных столбах церкви Успения на Городке в Звенигороде (около 1400 г.)⁴⁴, а также в росписях собора Саввино-Сторожевского монастыря, 1420—1430-х гг., и суздальского собора Рождества Богородицы, XV в.⁴⁵ Все названные примеры имеют свои особенности в программном осмыслении, что в равной степени распространяется и на кресты-Этимасии полоцкой церкви. В данном случае основания престолов, над которыми возвышаются кресты, как бы опираются на две изначально выложенные в кладке столбов прямоугольные ниши. Эти ниши несомненно имели богослужебную функцию и, вероятнее всего,

⁴³ Там же. С. 335.

⁴⁴ Филатов В. В. К истолкованию фресок на восточных столпах Успенского собора в Звенигороде // ДРИ. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. СПб., 1998. С. 193—194; Он же. Поклонные кресты во фресках собора Успения-на-Городке в Звенигороде (попытка богословского истолкования росписей) // Искусство христианского мира. Сборник статей. М., 2000. Вып. 4. С. 129—137.

⁴⁵ Филатов В. В. Особенности иконографии фресок Андрея Рублева в соборе Успения на Городке в Звенигороде // Искусство древней Руси: Проблемы иконографии. М., 1994. С. 18.

⁴¹ Коренюк Ю. Ансамбль мозаик та фресок Михайлівського Золотоверхого собору // Студії мистецтвознавчі. 2005. № 1 (9). С. 14—16.

⁴² Сарабьянов В. Д. Новгородская алтарная преграда домонгольского периода // Иконостас: происхождение — развитие — символика. М., 2000. С. 333.



предназначались для совершения здесь заупокойных служб, поскольку рядом с ними находятся большие аркосолии северной и южной стен. Если наша догадка верна и аркосолии предназначались для самой Евфросинии и её сестры, то замысел храма как образа Небесного Иерусалима приобретает ещё один очень важный погребальный акцент, который находит абсолютное созвучие с общехристианской традицией подобных мемориальных церквей.

Помимо двух крестов-этимасий, фланкирующих алтарь, ещё одно изображение креста занимает принципиально важное место в «Евхаристии». В центре композиции традиционно размещён престол, за которым дважды изображен Христос, дающий причастие апостолам. «Евхаристия» Спасской церкви обладает несколькими редчайшими иконографическими особенностями. Например, «причащение вином» расположено слева, то есть в северной части апсиды, а «Причащение хлебом», соответственно, — на юге, тогда как обычно эти сцены размещаются по противоположным сторонам. Прислуживающие Спасителю ангелы-дьяконы не имеют крыльев, и об их принадлежности ангельской свите Небесного Царя говорят только тороки, развевающиеся в их волосах. Но главной особенностью этой композиции является изображение престола, на котором лежит единственный литургический предмет — огромный украшенный жемчугами воздвизальный крест, занимающий всю площадь его столешницы. Крест не вышит на индитии, одетой на престол, а именно лежит сверху, что подчеркнуто

одной деталью: одна из его ветвей выходит за рамки престола, возвышаясь над его верхней гранью (ил. 14). Это уникальное изображение, не знающее аналогий⁴⁶, вызывает прямые ассоциации с крестом преп. Евфросинии, который во время совершения литургии занимал аналогичное место на храмовом престоле.

Показательно, что состав реликвий креста Евфросинии, связанных со святыми, также нашёл отражение в программе росписей. В соответствии с наличием в кресте мощей первоученика Стефана, в росписи алтаря включены фигуры шести дьяконов, что заметно

⁴⁶ В иконографии «Евхаристии» на престоле обычно изображаются различные литургические предметы, одним из которых является и крест. Например, в композиции Софии Киевской (1030-е гг.) крест занимает центральное место, но вокруг него расположены потир с хлебом, воздух и копие; в Софии Охридской (середина XI в.) на престоле стоит потир, а просфору Христос держит в руке; на мозаике Михайловского Златоверхого собора (около 1112 г.) хорошо читаются потир, воздух и причастная ложка; в соборе Мирожского монастыря (около 1140 г.) на престоле стоят евхаристические сосуды, а три креста украшают вертикальную стенку престола и фланкирующую его мраморную алтарную преграду. В церкви Св. Пантелеимона в Нерези (около 1164 г.) на престоле стоят потир и дискос с просфорами. В Кирилловской церкви (конец XII в.) на престоле изображен весь обязательный набор литургических предметов. Этот список может быть значительно расширен.

- Ил. 14. **ЕВХАРИСТИЯ**
Центральная часть
фрески в апсиде
Деталь
- Ил. 15. **ДЬЯКОН ЛАВРЕНТИЙ**
Фреска
- Ил. 16. **ДЬЯКОН СТЕФАН**
Фреска
- Ил. 17. **ЦЕЛИТЕЛЬ ИОАНН**
Фреска
- Ил. 18. **ЦЕЛИТЕЛЬ ЕРМОЛАЙ**
Фреска
- Ил. 19. **ЦЕЛИТЕЛЬ САМПСОН**
Фреска
- Ил. 20. **ЦЕЛИТЕЛЬ МОКИЙ**
Фреска



превышает обычные стандарты алтарных программ⁴⁷. Их изображения сосредоточены на откосах восточной подпругной арки, где в верхнем регистре представлены Стефан и Лаврентий, в среднем — Евпл и Николай, а в нижнем — Пармен и Филипп (ил. 15, 16). Мощам Пантелеймона соответствует целая целительская программа росписей. Набор святых, расположенных в пространстве подкупольного креста, немногочисленен, что обусловлено небольшими размерами храма, и среди них преобладают именно свв. врачи, которые располагаются парами, либо рядом, либо в пандан в противоположных зонах храма. В неглубоких нишах на западных стенах боковых рукавов подкупольного креста, в пандан изображены Иоанн (на юге) и Кир (на севере) (ил. 17, 18). Ниже Иоанна представлен Ермолай (ил. 19), которому вне сомнения в северной нише соответствовал изображаемый с ним в паре Пантелеймон, но его фигура практически полностью утрачена в результате выпадов древнего грунта⁴⁸. В нишах западно-

го рукава также размещены два врача-пресвитера Сампсон и Мокий (ил. 20, 21), которые обычно изображаются в паре⁴⁹. Кроме того, две пары целителей помещаются в средних окнах под хорами: на юге представлены Косьма и Дамиан, на юге Флор и Лавр (ил. 22). Отметим, что культ Флора и Лавра как целителей отражает именно древнерусскую традицию, прослеживаемую по целому ряду памятников домонгольского периода, тогда как в Византии эти святые почитались только

ме (X в.), Чанли килисе в Акхисаре (XI в.), (Jolivet-Lévy C. Les églises Byzantines de Cappadoce: Le programme iconographique de l'apside et des ses abords. Paris, 1991. P. 119, 286), Сакли килисе в Гёреме (XI в.), а также в церквях Панагии тон Халкеон в Фессалониках, 1028 г. (Tsitouridou A. The Church of the Panagia Chalkeon. Thessaloniki, 1985. P. 43—44), Агиос Николаос ту Касници в Касторье (в.п. XII в.) (Chatzidakis M., Pelekandis S. Kastoria. Mosaics – Wall Paintings. Byzantine Art in Greece. Athens, 1985. P. 52: Plan № 29, 32), и др. Обширный список примеров см.: Герасименко Н. В. Ермолай, Ермипп и Ермократ // ПЭ. Т. XVIII: Египет древний — Ефес. М., 2008. С. 669—670.

⁴⁹ Мокий и Сампсон были погребены рядом в константинопольском монастыре Св. Мокия, и их захоронения являлись объектом поклонения, с чем и связано их частое парное изображение. Именно так они представлены в росписях Софии Киевской (Герасименко Н. В., Захарова А. В., Сарабьянов В. Д. Изображения святых во фресках Софии Киевской. Западное пространство основного объема под хорами // Искусство христианского мира. М., 2009. Вып. XI. С. 237), соборе Мирожского монастыря (около 1140 г.) (Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2010. Ил. 225, 226), церкви Пантелеймона в Нерези (1164) (Sinkevič I. The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage. Wiesbaden, 2000. P. 46—47).

⁴⁷ Обычно святительскому чину или «Службе свв. отцов» сопутствуют изображения двух дьяконов, в редких случаях — четырёх (церковь Спаса на Нередице, 1199 г., Кирилловская церковь, конца XII в.). Подробнее об этом см.: Лифшиц Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI — первая четверть XII века. СПб., 2004. С. 584—587.

⁴⁸ Парность изображений Ермолая и Пантелеймона обусловлена тем, что Пантелеймон, согласно его житию, был крещён пресвитером Ермолаем. Их парные изображения известны по росписям ряда каппадокийских церквей: капеллы № 15 в Гёре-





как мученики⁵⁰. Тема целительства получает продолжение и в других частях росписи. Так, среди немногочисленных евангельских сцен присутствуют два исцеления — слепого и прокажённого (ил. 23, 24), а в алтаре, в уникальном цикле деяний святителей, который расположен в нижней зоне росписи, изображена сцена «Св. Спиридон Тримифунтский исцеляет императора Констанция»⁵¹. Наконец, реликвиям Дмитрия Солунского соответствует целый ряд воинов-мучеников, занимающий второй снизу регистр западной зоны основного объёма храма, где представлены Дмитрий Солунский и Георгий Победоносец, Борис и Глеб, Вячеслав Чешский и Роман, Фёдор Тирон и Прокопий⁵².

Если реликвии святых, хранившиеся в кресте преп. Евфросинии, во многом определили их иконографический состав, то Господни

реликвии должны были оказать существенное влияние на общее содержание декорации. Присутствие в кресте страстных святынь Спасителя повлекло за собой особое выделение темы смерти и воскресения Христа. И действительно, сюжеты, расположенные в пространстве подкупольного креста, создают несколько выразительных антитез, с особой яркостью раскрывающих вечную для христианского искусства тему страстей Господних. Сюжеты южной и северной стен, доминируя над центральным объемом, располагаются в три яруса. Оба люнета заняты двумя огромными композициями: «Распятием» на севере и «Воскресением» на юге. Уже само расположение этих сцен в пандан через всё пространство храма задаёт определённую тональность всей храмовой росписи, что находит развитие в размещенных ниже сценах. Под «Воскресением» находится «Воскрешение Лазаря», продолжает тему всеобщего воскресения, тогда как напротив, под «Распятием», всю стену занимает «Вход в Иерусалим», знаменующий начало «страстей» Господних. Чрезвычайно выразительно построение этой композиции, которая начинается еще в объеме жертвенника, где находятся фигуры апостолов, тогда как Христос буквально выезжает в подкупольное пространство наоса (ил. 25). Распространяясь с востока на запад, движение композиции уподобляет весь сюжет Великому Входу, когда священник выносит Святые Дары из жертвенника и вносит их в алтарь, обходя северо-восточный столб, что находит буквальные параллели в толкованиях на литургию, где Вход в Иерусалим

⁵⁰ О почитании Флора и Лавра как целителей см.: Лифищ Л. И., Сарабьянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. С. 677—683; Царевская Т. Ю. Целительский аспект почитания св. Николая Чудотворца и его проявление в новгородском искусстве XIII в. // Вестник ПСТГУ 1(4). М., 2011. С. 35-36.

⁵¹ Подробнее об этом сюжете см.: Сарабьянов В. Д. Мир книжности во фресках Спасской церкви Евфросиньева монастыря. К вопросу о просветительской деятельности преп. Евфросинии Полоцкой (сборник Полоцкой конференции).

⁵² Изображения воинов входят также в патрональную программу Спасской церкви. Подробнее см.: Сарабьянов В. Д. Изображение Вячеслава князя Чешского и патрональная программа в росписях Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке (в настоящем сборнике).



- Ил. 21. **ФЛОР И ЛАВР**
Фреска
- Ил. 22. **ИСЦЕЛЕНИЕ
СЛЕПОГО**
Фреска
- Ил. 23. **ИСЦЕЛЕНИЕ
ПРОКАЖЁННОГО**
Фреска
- Ил. 24. **ДМИТРИЙ
СОЛУНСКИЙ**
Фреска
- Ил. 25. **ПРОКОПИЙ**
Фреска

интерпретируется как прообраз начала страстного пути Господа⁵³. Наконец, в нижнем регистре на северной стене размещено «Успение», а на южной — «Рождество Христово». Парное размещение этих сюжетов, широко распространенное в византийском мире⁵⁴ и чрезвычайно часто встречающееся в древнерусских росписях⁵⁵, вносит законченность в программу декорации северной и южной стен подкупольного креста, акцентируя вертикальное прочтение композиций. В антиномичном сопоставлении образов Христа, пришедшего в мир, чтобы через Свою смерть искупить грехи человечества, и Богородицы, через смерть обретающей новую жизнь, особую значимость приобретают различные иконографические детали этих композиций, акцентирующие страстную тему. Наиболее впечатляющими среди них смотрятся ясли Младенца Христа, скорее напоминающие мраморный

саркофаг (ил. 26), изображение которого аналогично гробу в расположенной выше композиции «Воскрешение Лазаря» (ил. 27). Именно под «Успением» и «Рождеством», во всю ширину стен, и располагались недавно выявленные аркосолии, что неразрывно связывает в единстве замысла два главных предназначения Спасской церкви — храма-реликвария и храма-усыпальницы, места будущего упокоения двух сестер-настоятельниц Спасского монастыря и их княжеского рода.

«Страстные» циклы часто встречаются в храмах, имеющих изначальное погребальное предназначение. Убедительная аналогия прослеживается в монастырском комплексе Скита св. Неофита близ Пафоса на Кипре (конец XII в.), храм которого был создан монахом Неофитом вокруг «страстной» реликвии — частицы святого Креста, и в то же время мыслился как место будущего погребения его основателя. Это нашло отражение в росписях, преимущественно посвященных «страстному» циклу, а также композициям ктиторовского содержания⁵⁶. Другим ярким примером являются фрески Спасо-Преображенской церкви на Нередице (1199), которые в целом обнаруживают множество параллелей в системе росписи с полоцким храмом, что

⁵³ Красносельцев Н. Ф. О древних литургических толкованиях // *Летопись историко-филологического общества при Имп. Новороссийском университете*. IV. Византийское отделение. Т. 11. Одесса, 1894. С. 178—185; *Стерлигова И. А.* Иерусалим как литургические сосуды в Древней Руси. С. 48.

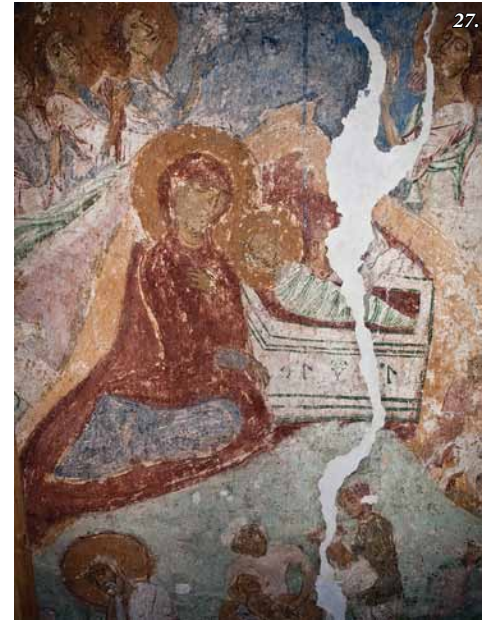
⁵⁴ Среди многих авторов, рассматривающих эту распространенную антитезу, наиболее полно её прокомментировал Г. Мэгвайр. См.: *Maguire H.* Art and Eloquence in Byzantium. Princeton, 1981. P. 53—68.

⁵⁵ *Сарабьянов В. Д.* «Успение Богородицы» и «Рождество Христово» в системе декорации собора Антониева монастыря и их иконографический протограф // *Искусство христианского мира*. М., 2001. Вып. 5. С. 29—39.

⁵⁶ *Tomeković S.* Ermitage de Paphos: décors peints pour Néophyte le Reclus // *Les saints et leur sanctuaire: textes, images et monuments*. Paris, 1993 (Byzantina Sorbonensia 11). P. 154—158; *Panayotidi M.* The question of the role of the donor and of the painter: A rudimentary approach // *ΔΧΑΕ*. 1994. Περ. 4. Τ. 17. P. 143—156.



Ил. 26. **ВХОД
В ИЕРУСАЛИМ**
Фреска



Ил. 27. **РОЖДЕСТВО
ХРИСТОВО**
Деталь фрески

позволяет высказать предположение об определённом влиянии схемы декорации церкви Евфросиньева монастыря на новгородский памятник. Одной из таких параллелей являются росписи на хорах Спасо-Преображенской церкви Полоцка, где сохранились лишь две композиции: «Жёны мироносицы у Гроба Господня» и «Явление Христа жёнам мироносицам». К сожалению, остальные росписи свода хор погибли, но и эти два сюжета позволяют принципиально реконструировать остальную часть программы, где должны были располагаться сцены «страстного» цикла, не вошедшие в декорацию центрального объёма. В этом отношении фрески Нередицы, созданные более чем на 30 лет позже, дают пример именно такого размещения «страстных» сюжетов: на северном склоне свода располагались «Вход в Иерусалим», «Преображение», «Предательства Иуды» и «Заушения Христа», на противоположном южном склоне сохранились лишь «Явление Христа в Эммаусе» и «Отослание учеников на проповедь», а в люнете под сводом размещались «Жертвоприношение Авраама» и «Гостеприимство Авраама», традиционно воспринимающиеся как ветхозаветные прообразы жертвы Христа⁵⁷. И в полоцкой Спасской церкви,

по аналогии с нередицкими росписями, «Преображение», отсутствующее в основном объёме храма, могло находиться на хорах. Иными словами, храмовый образ Спасо-Преображенских церквей Евфросиньева монастыря и Нередицы, истолкованный согласно древней традиции как прообраз «страстей» Господних, был включён в страстное повествование не по хронологии евангельского повествования, а по принципу прообразовательно-символического соотнесения сюжетов. Отметим, что в византийском и древнерусском искусстве известны многочисленные примеры подобной инверсии «Преображения», которое в сюжетных рядах часто оказывается после «Входа в Иерусалим» или рядом с «Распятием»⁵⁸.

Росписи алтарных столбов, фланкирующие алтарь, также строятся по принципу антитезы и развивают страстную тематику. Верхнюю часть столбов, в соответствии с широко распространенной традицией, занимает «Благовещение», под которым расположена так же разделённая на две части композиция «Сретение» (ил. 28, 29). Подобное соединение этих сюжетов, в которых начальный момент Боговоплощения сопоставлен с первым прообразованием грядущих стра-

⁵⁷ Мясоедов В. К. Фрески Спаса-Нередицы. Пг., 1925. Табл. I, II. Илл. 67—72; Щербатова-Шевякова Т. С. Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. М., 2004. Схема I.

⁵⁸ Подробнее см.: Сарабьянов В. Д. Страстный контекст «Преображения» в византийском и древнерусском искусстве // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. М., 2010. Вып. 3 (3). С. 7—30.



Ил. 28. **ВОСКРЕШЕНИЕ
ЛАЗАРЯ**
Деталь фрески



Ил. 29. **БОГОМАТЕРЬ С МЛАДЕНЦЕМ
И ИОСИФ**
Деталь композиции «Сретение»



Ил. 30. **СИМЕОН БОГОПРИИМЕЦ
И ПРОРОЧИЦА АННА**
Деталь композиции «Сретение»

стей Спасителя⁵⁹, было известно зрелому комниновскому искусству, и, в частности, подобные сочетания двух композиций известны по мозаикам Мартораны и Палатинской капеллы 1140-х гг., где они в обоих случаях занимают пандативы под куполом⁶⁰. Однако схема полоцкой Спасской церкви, когда сюжет как бы объемлет алтарь, обладает очевидной определенностью символического истолкования, которое впервые появляется именно в полоцкой росписи⁶¹. Выразительное соседство обеих композиций дополнено некоторыми иконографическими деталями. Наиболее показательна поза Младенца, который как будто сходит с рук Богоматери и делает шаг внутрь реального пространства алтаря, что вновь рождает ассоциации с движением свя-

щеннослужителя во время Великого Входа. Показательно, что алтарь изображён и в самой композиции, в виде царских дверей, несомненно, корреспондировавших с реальными воротами расположенной рядом алтарной преграды, а также сени, которая высоко поднята на тонких столбцах и как бы парит над фигурой Младенца. Последняя деталь находит прямую параллель в аналогичном изображении сени в «Евхаристии», которая так же отодвинута вглубь пространства композиции и являет собой скорее некий обобщенный символический образ, чем конкретное изображение алтарного убранства (ил. 14).

Наиболее полного звучания страстной символизм достигает в росписях жертвенника, большая часть которых буквально иллюстрирует обряд проскомидии. В центре, примыкая к восточной стене, недавно был раскрыт древний престол, который заметно возвышается в узком пространстве жертвенника, и в контексте литургического символизма этого богослужебного объема уподоблен Голгофе. Расположенные в нижней зоне сюжеты буквально иллюстрируют тему предуготовления евхаристической жертвы. Над престолом изображена ростовая фигура Богоматери, представленная в изводе «Умиления», что весьма симптоматично, поскольку именно эта иконография наиболее ёмко выражает идею жертвы Бога Сына. В этом же уровне слева над престолом жертвенника находится сцена «Положение во Гроб», а южную стену в нижней её части занимает редчайший сюжет «Про-

⁵⁹ О страстном символизме «Сретения» см.: *Maguire H. The Iconography of Symeon with the Christ Child in Byzantine Art // DOP. 1980/1981. Vol. 34–35. P. 261–271; Baltoyian-ni Ch. Christ the Lamb and the Emotion of the Law in a Wall Painting of Araka on Cyprus // ДХАЕ. 1994. Пер. 4. Т. 17. P. 53–58.*

⁶⁰ *Kitzinger E. The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo. Washington, 1990. P. 181–184.*

⁶¹ Аналогичное или схожее расположение разделённого на две половины «Сретения» на алтарных столбах или в предалтарной зоне присутствует в более поздних памятниках — в Кирилловской церкви Киева (последняя треть XII в.), Богородичной церкви Студеницы (1208/1209 г.), соборах Милёшева (до 1228 г.) и Сопочан (1265 г.), церкви Св. Ахилия в Арилье (1296 г.), в Кралевои церкви Студеницы (1314 г.).

поведь Христа богатому юноше». Выше южную половину стены жертвенника занимает монументальное «Оплакивание», а слева по сторонам от северного окна расположено «Видение Петра Александрийского» (ил. 30).

Уже сам перечень композиций нижней части жертвенника, сопровождающих обряд проскомидии, указывает на уникальность этой мини-программы для храмовой декорации XII в. Живопись средневизантийского периода не знает примеров одновременного присутствия в одном цикле обеих сцен, которые в это время осмыслились как один сюжет, с известными иконографическими дефинициями⁶². Уникально и само расположение этих страстных сюжетов в жертвеннике, тогда как повсеместно сцены христологического цикла, независимо от контекста, обычно размещались в основном объеме храма. Таким образом, «страстное» повествование Спасской церкви поделено на три самостоятельных блока — главный, расположенный в основном объеме храма и включающий доминантные сюжеты; нарративный, видимо, состоявший из второстепенных сюжетов и занимавший центральное пространство хор; литургический, сопровождавший обряд проскомидии. Присутствие в этом же цикле сцены «Видение св. Петра Александрийского» расширяет литургическую программу жертвенника: этот сюжет, ставший своего рода знаком страстной темы, получил широчайшее распространение в храмовой декорации с начала XIII в., и полоцкая фреска оказывается едва ли не самым ранним из сохранившихся примеров включения «Видения Петра» в символическую программу алтарного объема⁶³. Если перечисленные сцены составляют классический, хотя и уникальный по своей полноте набор

литургических сюжетов, то «Проповедь Христа богатому юноше» на первый взгляд выпадает из этого логичного ряда. Однако следует учитывать, что это событие, в соответствии с евангельской хронологией и согласованием Четвероевангелия, произошло между Воскрешением Лазаря и Входом в Иерусалим, то есть отправными моментами «страстей Господних». Видимо, это и побудило составителей иконографической программы включить этот редчайший сюжет в состав росписи жертвенника, интерпретировав его как начало страстных деяний Спасителя.

Единство замысла Спасской церкви, включающего в себя архитектуру храма с её специфическими чертами и иконографическую программу росписи, сакральным и смысловым центром которого являлся крест-реликварий преп. Евфросинии, предполагает несомненную одновременность создания всего ансамбля⁶⁴, который, таким образом, получает, в соответствии с надписью на кресте, убедительную датировку около 1161 г. Как уже говорилось, Спасская церковь мыслится также и как монастырская или родовая усыпальница, однако самой преподобной не суждено было быть погребённой в своём храме. В 1173 г. преп. Евфросиния осуществила свою давнишнюю мечту и совершила паломничество в Иерусалим, где и скончалась 23 мая того же года. В 1187 г., после захвата Иерусалима Саладином, её останки были перевезены на Русь и положены в пещерах Киево-Печерского монастыря, и в Полоцк они были возвращены лишь в 1910 г. Однако замысел святой продолжал жить в памяти, что нашло отражение в её посмертном ктиторском портрете, расположенном в юго-западной келье хор, где преподобная, как драгоценный ларец-реликварий, в молитве подносит свой храм Иисусу Христу.



⁶² Spatharakis I. The Influence of the Litos in the Development of the Iconography of the Threnos // Byzantine East, Latin West. Art-Historical Studies in Honour of Kurt Weitzmann. Princeton, 1995. P. 435—441.

⁶³ О «Видении св. Петра Александрийского» существует обширная литература. См.: Millet G. La Vision de Pierre d'Alexandrie // Mélanges Ch. Diehl. Etudes sur l'histoire et sur l'art de Byzance. Paris, 1930. Vol. II. P. 99—115; Акрапова-Жандова И. «Видение на св. Петър Александрийски» в България // Известия на Българския Археологически Институт. София, 1946. Т. 15. С. 24—34; Dufrenne S. L'enrichement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII siècle // L'art byzantin du XIII siècle. Symposium de Sopoćani. 1965. Beograd, 1967. P. 39; Babić G. Les chapelles annexes des églises byzantines: Fonction liturgique et programmes iconographiques. Paris, 1969. P. 136—138; Dufrenne S. Les programmes iconographiques des églises Byzantines de Mistra. Paris, 1970. P. 33—34; Грозданов Ц. Визијата на Петар Александриски во живописот на Богородица Перивлепта (св. Климент) во Охрид // Годишен зборник на Филозофскиот факултет, 8 (34). Скопје, 1982. С. 115—121; Сарабьянов В. Д. Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // Вопросы искусствознания 4/94. М., 1994. С. 284—285;

Лидов А.М. «Принося и приносимый»: О символике образа Петра Александрийского в церкви Спаса на Нередице // Новгородский исторический сборник. СПб., 2000. Т. 8 (18). С. 185—198; Пивоварова Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице: Иконографическая программа росписи. СПб., 2002. С. 37—38; Лифшиц Л. И. Фрески Феофана Грека в Троицком приделе церкви Спаса на Ильине улице (Об иконографической программе росписи) // ДРИ: Византия, Русь, Западная Европа: Искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения В. Н. Лазарева (1897—1976). СПб., 2002. С. 280—282.

⁶⁴ На единовременность строительства и создания росписей указывают многие технологические особенности памятника. В частности, характер швов в основаниях люнетов, сводов и арок говорит об использовании художниками строительных лесов. Эта особенность находит прямую параллель в росписях собора Мирожского монастыря. См.: Сарабьянов В. Д. Хронология строительных и художественных работ в соборе Мирожского монастыря: К проблеме датировки памятника // ДРИ: Византия, Русь, Западная Европа: Искусство и культура. Посвящается 100-летию со дня рождения В. Н. Лазарева (1897—1976). СПб., 2002. С. 124—141.

ИЗОБРАЖЕНИЕ ВЯЧЕСЛАВА КНЯЗЯ ЧЕШСКОГО И ПАТРОНАЛЬНАЯ ПРОГРАММА В РОСПИСЯХ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНЬЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ*

Исследователями неоднократно отмечалось обращение начального русского христианства к западноевропейскому опыту, откуда, в частности, черпались источники для почитания различных праздников или святых. Наиболее широко известным является пример праздника Перенесения мощей Николая Чудотворца в Бари, отмечаемый в древнерусских месяцесловах уже с конца XI в.¹, при том, что для Византии факт вывоза реликвий святителя Николая с территории Империи в Италию мог восприниматься только как незаконный акт. Другим примером подобного рода является особо значимое для Руси почитание Климента папы Римского², имя и образ которого остава-

лись малоизвестными в Византии. Культ этого святого был обусловлен фактом переноса его мощей равноапостольным Владимиром Святославичем из Херсонеса в Киев, где они были положены в Десyatинной церкви, став первой общехристианской реликвией, попавшей на территорию Киевской Руси. Этот ряд западноевропейских образцов и образов может быть существенно расширен, и одним из таких дополнений является фигура Вячеслава князя Чешского.

В ходе работ 2011 г. в Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке среди вновь раскрытых фресок XII века были раскрыты изображения, расположенные в западном рукаве подкупольного креста ниже уровня хор. Всю торцевую западную стену занимает монументальная композиция «Крестовоздвижение», а на боковых стенках представлены две пары святых мучеников: на севере изображены князья Борис и Глеб (ил. 1), а на юге, напротив них, Роман и Вячеслав Чешский (ил. 2). Все названные святые атрибутируются абсолютно безошибочно, поскольку здесь отлично читаются отлипы от сопроводительных надписей, не оставляющие сомнений в их идентификации.

Наибольший интерес представляет фигура Вячеслава князя Чешского, столь ранние изображения которого до сих пор были неизвестны. Как мы увидим, его изображение оказывается ключевым для понимания нескольких смысловых линий в программе росписи Спасской церкви, и в первую очередь для раскрытия патрональной темы. Святой князь имеет внешность средовека с длинными волосами, которые спускаются на плечи несколькими прядями, чуть закрученными усами и короткой клиновидной бородкой (ил. 3). Его нестандартный облик несёт на себе отпечаток портретности, и вероятно, что иконография святого, отображённая на полоцкой фреске, ещё близка к тем его изображениям, которые возникли вскоре после его мученической кончины и скорой канонизации. Почитание святого Вячеслава непосредственно связано с самым началом чешского христианства. Чехия приняла крещение от равноапостольного Мефодия в 874 г. при правителе Боривое, деде Вячеслава. После смерти Боривоя его дело продолжала его вдова и бабка Вячеслава Людмила, которая в 921 г. в ходе династической борьбы была убита своей невесткой и матерью Вячеслава Драгомирой. Вячеслав, достигнув зрелости, отстранил свою мать от власти и продолжил активную политику христианизации Чехии, восстановив дело своей бабки Людмилы, которая его воспитала в духе

* Исследование осуществлено при поддержке гранта РГНФ № 11-24-01006 а/Вел.

¹ Лосева О. В. Русские месяцесловы XI—XV веков. М., 2001. С. 102—103.

² Рассмотрению разных аспектов древнерусской иконографии св. Климента папы Римского посвящены следующие работы: Пуцко В. Г. Новгородская Ставротика // *Byzantinoslavica* 2/1969. С. 241—245; Мединцева А. А. Архангельская Ставротика и культ Климента на Руси // СА. № 3. 1991. С. 56—68; Царевская Т. Ю. Образ св. Климента в новгородском искусстве XIII в. // Искусство Византии и древней Руси. К 100-летию со дня рождения А. Н. Грабара. Тезисы докладов конференции. Москва, 24—26 сентября 1996. СПб., 1996. С. 28—29; Сарабьянов В. Д. Культ св. Климента папы Римского и его отображение в новгородском искусстве XII в. // Ладога и религиозное сознание. Третьи чтения памяти Анны Мачинской. Старая Ладога, 20—22 декабря 1997 г. Материалы к чтениям. (ПАМ-3). СПб., 1997. С. 34—38. *Tsarevskaja T.* The image of St. Clement of Rome in Novgorod art of the 13th century // *Il Mondo e il Sovra-Mondo dell'Icona. Venezia*, 1998. P. 173—182; Этингер О. Е. Житийный цикл Климента папы Римского в росписях Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове // Церковная археология. Вып. 4. Материалы Второй Российской церковно-археологической конференции, посвященной 150-летию со дня рождения Н. В. Покровского (1848—1917). СПб., 1998. С. 336—338; Царевская Т. Ю. Образ св. Климента Римского в новгородском искусстве XIII века // ДРИ: Византия и древняя Русь. К 100-летию Андрея Николаевича Грабара (1896—1990). СПб., 1999. С. 260—271; Сарабьянов В. Д. Иконографическая программа фресок Георгиевской церкви и система росписи древнерусских храмов середины—второй половины XII века // Церковь Св. Георгия в Старой Ладоге. История, архитектура, фрески. Монографическое исследование памятника XII в. / Автор-сост. В. Д. Сарабьянов. М., 2002. С. 187—190; Чузарева Н. Н. Новгородская икона «Святители Климент, папа Римский, Власий Севастийский и Иаков Иерусалимский (?)» из собрания Музея имени Андрея Рублева (Вопросы иконографии) // Иконографические новации и традиции в русском искусстве XVI века. Сборник статей памяти Виктора Михайловича Сорокатого. (Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства. Том III). М., 2008. С. 89—98.

- Ил. 1. **СВЯТЫЕ КНЯЗЬЯ
БОРИС И ГЛЕБ**
Фреска
- Ил. 2. **СВЯТОЙ МУЧЕНИК
РОМАН И КНЯЗЬ
ВЯЧЕСЛАВ ЧЕШСКИЙ**
Фреска
- Ил. 3. **ВЯЧЕСЛАВ ЧЕШСКИЙ**
Лик
Деталь фрески
- Ил. 4. **КНЯЗЬ ГЛЕБ**
Лик
Деталь фрески
- Ил. 5. **КНЯЗЬ БОРИС**
Лик
Деталь фрески



новой христианской веры. В то же время его пассивная внешняя политика вызывала недовольство знати, что и побудило его младшего брата Болеслава I организовать заговор, в ходе которого в 929 или, скорее, в 935 г. (даты дискутируются) Вячеслав был убит. Житие святого повествует, что Болеслав, задумав убийство, пригласил Вячеслава в свой град, и последний, зная о коварных замыслах своего младшего брата, не предпринял при этом никаких мер и добровольно пошёл на смерть, приехав в назначенное место, где и был убит, причём Болеслав собственноручно нанёс ему одну из смертоносных ран. Через несколько лет при переносе могилы Вячеслава его мощи были обнаружены нетленными, и с тех пор он становится самым почитаемым святым и небесным покровителем Чехии. Показательно, что главным организатором канонизации Всеслава стал его брат-убийца Болеслав, раскаявшийся в содеянном³. Уже в 30-х гг. X в. составляется краткое житие мученика, а около 980 г. епископ Гумпольд пишет «Легенду о Вячеславе», которая легла в основу пространного жития святого⁴.

Прославление Вячеслава Чешского как святого проходило под патронатом Рима, поскольку Чехия в X в. входила в Регенсбургскую епископию, но несмотря на это его культ очень рано проник на Русь. Очевидно, личность чешского князя в сознании первых русских христиан прочно ассоциировалась с Кирилло-Мефодиевской миссией, и поэтому Вячеслав сразу обрёл особый статус в структурной организации русской Церкви. Весьма вероятно, что культ Вячеслава Чешского проник на Русь вскоре после его официальной канонизации. Ещё

А. В. Флоровский допускал, что Вячеслав почитался на Руси как святой уже в конце X в., поскольку среди многочисленных жён Владимира Святославича присутствовали две чешские княжны⁵. Если мнение А. В. Флоровского требует дополнительных доводов, то более определённую информацию содержит текст «Сказания о Борисе и Глебе», написанного около 1050 г., где Вячеслав фигурирует в контексте грядущей мученической кончины князя Бориса (об этом будет сказано чуть ниже). Среди древнерусских канонических источников первое определённое упоминание о почитании Вячеслава находится в месяцеслове Архангельского Евангелия 1092 г., причём оно имеет здесь особые приметы. Как указывает О. В. Лосева, из 178 памятней Архангельского Евангелия только четыре не имеют ни евангельских чтений, ни ссылок к основной части апракоса. Не совпадая с основной массой текста по оформлению, эти четыре памяти отличаются, по мнению исследовательницы, и по происхождению, которое она убедительно связывает с латинскими источниками. Именно в эту малочисленную группу входит и память Вячеслава Чешского⁶. Следующее по хронологии упоминание святого князя находится в Новгородской Минее 1095—1096 гг., где уже присутствует служба Вячеславу, которая приведена на день его памяти 28 сентября⁷. Что касается его пространного жития, то славянский перевод был осуществлён по мнению ряда исследователей около 1060 г.⁸ Следы влияния пространного жития учёные усматривают

⁵ Флоровский А. В. Чехи и восточные славяне. Прага, 1935. Т. I. С. 42—43.

⁶ Лосева О. В. Русские месяцесловы XI—XV веков. С. 84.

⁷ Там же. С. 85.

⁸ Публикацию жития Вячеслава и библиографию см.: БЛДР. СПб., 1999. Т. II: XI—XII века. С. 168—185, 523—527.

³ ПЭ. М., 2005. Т. X. С. 166—168.

⁴ Обобщённые сведения о житиях св. Вячеслава Чешского и библиографию см.: Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1987. Т. I. С. 181—183.



у Нестора в «Чтении о Борисе и Глебе» и в «Житии Феодосия Печерского», а также в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона. В русском «Прологе», составленном не позднее второй половины XII в., князь Вячеслав упоминается уже не только на день его памяти 28 сентября, но и 4 марта, когда отмечалось перенесение его мощей⁹. Таким образом, почитание Вячеслава Чешского на Руси к концу XI в. уже имело прочные основания и было оформлено по всем статьям.

Особого внимания заслуживает «Сказание о Борисе и Глебе», где Вячеслав уже упоминается в связи с грядущей кончиной князя Бориса. Текст этого сочинения повествует о том, что оставленный воинами на реке Альте и ожидающий смерти, Борис вспоминает о Вячеславе: «Помышляешь же мучение и страсть святого мученика Никиты и святого Вячеслава, подобно же сему бывшему убиению, и како святых Варваре отец свой убойца бысть»¹⁰. Это сравнение весьма показательно: Вячеслав Чешский, принявший смерть от руки своего младшего брата Болеслава, сравнивается с двумя широко почитавшимися раннехристианскими святыми, принявшими смерть за верность христианской вере от своих ближайших родственников. Никита Воин был царским сыном и принял смерть от руки своего отца, та же участь постигла и Варвару, казнённую своим отцом-язычником. Действительно, трагическая судьба Бориса и Глеба, убитых старшим братом Святополком, аналогична столь же драматичной судьбе Вячеслава Чешского. Однако это сравнение, казалось бы, напрашивающееся само собой, в то же

время говорит и о том, что Вячеслав, канонизированный в Чехии, как уже говорилось, в 930-х гг., почитался на Руси как святой по крайней мере к моменту составления «Сказания». Таким образом, распространение культа Вячеслава на Руси можно смело отодвинуть в середину XI столетия, когда было составлено «Сказание о Борисе и Глебе».

Показательно, что изображения Варвары и Никиты, упоминающихся в «Сказании о Борисе и Глебе», присутствуют в росписях Спасской церкви и находятся поблизости от изображения святых князей. Полуфигура Никиты Воина расположена ярусом выше, в уровне хора на северной стене западного рукава подкупольного креста, а в пандан ему на южной стене представлен Евстафий Плакида. Полуфигура Варвары также составляет парное изображение святых жён и занимает западный люнет малого южного свода под хорами, находясь как бы за спиной Вячеслава, тогда как в пандан ей на севере представлена царица Ирина. Весьма вероятно, что подобное распределение этих святых поблизости от Вячеслава и расположенного напротив него Бориса было продиктовано именно процитированным выше текстом «Сказания», которое вполне могло быть известно Евфросинии Полоцкой, приходившейся сродницей Борису и Глебу и, вне всякого сомнения, особо почитавшихся преподобной.

Итак, очевидное соотнесение фигуры князя Вячеслава и князей Бориса и Глеба могло быть навеяно сходством их судеб и их ролью в становлении христианства среди славянских народов. Показательно, что все три князя имеют схожие иконографические особенности: они облачены в княжеские плащи-корзны и представлены в одинаковых позах, с мученическими крестами в правой руке, тогда как левой опущенной вниз рукой они придерживали мечи, изображения которых практически полностью утратились¹¹. Схожие моменты просматриваются и в трактовке их внешности, которая во всех трёх случаях имеет явный портретный характер (ил. 4, 5). В этом отношении изображение Бориса находит параллели с редкими ранними живописными примерами его иконографии, в первую очередь с образом Бориса на миниатюре из «Евангелия учительного Константина, пресвитера Болгарского» (ГИМ, Син. 262), где Борис имеет очень схожий круглолицый облик средовека с едва показавшимися бородкой и усами (ил. 6).

Эта рукопись обычно рассматривается в паре с другой миниатюрой из «Слов Ипполита Римского о Христе и антихристе» (ГИМ, Чуд. 12), где также представлен юный князь — Борис или Глеб, что невозможно точно установить из-за утраты лица. Ещё опубликовавший их И. И. Срезневский атрибутировал обе миниатюры как портреты Бориса и Всеволода-Гавриила¹², однако после публикации К. И.

⁹ Словарь книжников и книжности Древней Руси. Т. I. С. 182; Лосева О. В. Жития русских святых в составе древнерусских прологов XII — первой трети XV веков. М., 2009. С. 253..

¹⁰ БЛДР. СПб., 1997. Т. I: XI—XII века. С. 334.

¹¹ Анализ изображений Бориса и Глеба в Спасском храме Евфросиньева монастыря см.: Скобцова Д. А. Образы святых князей Бориса и Глеба в росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке // Актуальные проблемы теории и истории искусства. Сборник научных статей. СПб., 2012. Вып. II. С. 162—167.

¹² Срезневский И. И. Древнее изображение кн. Всеволода-Гавриила // Срезневский И. И. Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках. Вып. I (Сборник статей, читанных в ОРЯС. Т. 1). СПб., 1867. С. 41—48.

Ил. 6. **КНЯЗЬ БОРИС**
Миниатюра «Евангелия
учительного
Константина,
пресвитера Болгарского»
Первая четверть XII в.



Ил. 7. **МУЧЕНИК РОМАН**
Лик
Деталь фрески



Ил. 8. **МУЧЕНИК РОМАН**
Фреска Софии Киевской
1030-е гг.



Невоструева, увидевшего болгарские влияния в языке «Слова Ипполита»¹³ Г. Д. Филимонов высказал догадку, что и на миниатюрах обеих рукописей изображен болгарский князь Борис-Михаил¹⁴. Так появилась «болгарская» теория происхождения памятников, которые рассматривались как копии с болгарских кодексов, что наложило соответствующий отпечаток и на атрибуцию изображенных здесь святых, которые стали определяться как князь Борис-Михаил или даже его сын царь Симеон¹⁵. Между тем, существует и иная, на наш взгляд правильная оценка этих изображений, согласно которой здесь представлены либо Борис и Глеб, либо в обоих случаях Борис¹⁶. Долгое время обе рукописи датировались рубежом XII—XIII вв., но недавние палеографические исследования Е. В. Ухановой убедительно показали, что

оба памятника относятся к более ранней эпохе, определяемой концом XI — первой четвертью XII в. Как и отмечалось предшествующими исследователями, они действительно вышли из одного скриптория и в значительной степени принадлежат руке одного писца, но происходят из южно-русских земель и, судя по высокому качеству рукописей, могут быть связаны с великокняжеским скрипторием, существовавшим в Киеве в первой четверти XII столетия¹⁷. Концепцию Е. В. Ухановой дополняет убедительное предположение Э. С. Смирновой, связавшей происхождение обеих рукописей с Борисоглебским собором Вышгорода, окончательное строительство которого, как известно, завершилось в 1115 г., что может служить косвенным ориентиром для датировки манускриптов. Таким образом, перед нами может быть самый ранний образ Бориса, отражающий его начальную «вышгородскую» иконографию и поэтому несущий в себе портретные черты святого князя. В этом отношении сходство образов Бориса на миниатюре и полоцкой фреске представляется весьма

¹³ Невоструев К. Слово святого Ипполита об антихристе в славянском переводе по списку XII века. М., 1868.

¹⁴ Филимонов Г. Д. Иконные портреты русских царей // Вестник Общества древнерусского искусства при Московском Публичном музее. Вып. 6—10. М., 1875. С. 53—55.

¹⁵ Гольишенко В. С. К вопросу об изображении князя в Чудовской рукописи XII—XIII вв. // Проблемы источниковедения. VII. М., 1959. С. 391—415; Иванова-Мавродинова В. За украсата на ръкописите от преславската книжовна школа // Преславский Сборник. I. София, 1968. С. 80—120; Kämpfer F. Das russische Herrscherbild. Von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen. Recklinghausen, 1978. S. 83; Вздорнов Г. И. Искусство книги в Древней Руси: Рукописная книга северо-восточной Руси XII — начала XV веков. М., 1980. С. 16—17; Джурова А. 1000 години българска ръкописна книга. София, 1981. С. 26. Табл. 50.

¹⁶ Помимо упомянутого мнения И. И. Срезневского, такой точки зрения придерживались В. В. Стасов, Н. П. Кондаков и В. И. Лесючевский (Стасов В. В. Миниатюры некоторых рукописей византийских, болгарских, русских, джагатайских и персидских / ОЛДП. 119. СПб., 1902. С. 89—92; Кондаков Н. П. Русская икона. Прага, 1931. С. 119; Лесючевский В. И. Вышгородский культ Бориса и Глеба в памятниках искусства // СА. VIII.

1946. С. 225—230). В последние годы эта атрибуция убедительно подтверждена в исследованиях Э. С. Смирновой и А. С. Преображенского (Смирнова Э. С. Ранние этапы иконографии святых князей Бориса и Глеба. Вопрос византийских образцов и сложения русской традиции // Борисо-Глебский сборник / Collectanea Borisoglebica. Вып. I / Ред. К. Цукерман. Paris, 2009. С. 86—91; Преображенский А. С. Ктииторские портреты средневековой Руси. XI — начало XVI в. М., 2010. С. 335—340).

¹⁷ Уханова Е. В. Об одном киевском скриптории последней четверти XI — начала XII в. // Палеография и кодикология: 300 лет после Монфокона. Материалы Международной научной конференции. Москва, 14—16 мая 2008 г. М., 2008. С. 225—229; Она же. Древнейшие изображения св. князя Бориса. К истории библиотеки Владимира Мономаха // Борисо-Глебский сборник / Collectanea Borisoglebica. Вып. I / Ред. К. Цукерман. Paris, 2009. С. 117—156.

примечательным, поскольку и здесь, вероятнее всего, для исполнения фрески служил образ, привезённый из Вышгорода от мощей святых князей-страстотерпцев, и в этом, конечно же, проявилось особое отношение к ним преп. Евфросинии.

Казалось бы, главными побудительными мотивами включения князя Вячеслава в программу росписи Спасской церкви являлись историко-агиографические параллели. Сходство судьбы с одной стороны Вячеслава, а с другой Бориса и Глеба, знавших о готовящемся на них покушении, и при этом не предпринявших никаких действий против направленного на них династического заговора, говорит само за себя. Обоснованность такой параллели, а, следовательно, и объяснения их соседства в росписях Спасской церкви подтверждает приведённый выше отрывок текста из «Сказания о Борисе и Глебе». Не следует забывать и о том, что князья Борис и Глеб Владимировичи были братьями полоцкого князя Изяслава Владимировича и, соответственно, прапрадедами преп. Евфросинии: сын Владимира Святославича Изяслав стал полоцким князем ещё при отце, ему наследовал Брячеслав Изяславич (1001—1044), которого сменяет Всеслав Брячеславич — дед преп. Евфросинии, правивший Полоцким княжеством до 1101 г.

Однако соседство фигур князя Вячеслава и мученика Романа в росписях Спасской церкви явно нарушает эту, казалось бы, простую и стройную логику (ил. 7). Именно фигура Романа переводит наши рассуждения в патрональный контекст, для чего необходимо точно понять, чьими небесными покровителями были изображённые здесь святые. Фигура мученика Романа не может быть связана с памятью князя-мученика Бориса Владимировича, который хотя и имел крестильное имя «Роман», однако согласно ряду авторитетных источников был крещён во имя Романа Сладкопевца¹⁸ — дьякона, всегда изображавшегося в соответствующем богослужебном облачении. Среди многочисленных святых восточного менология архиепископ Сергей Спасский в своём капитальном «Полном месяцеслове Востока» называет только мучеников — около десяти Романов, что скорее всего вызвано известной календарной путаницей. Наиболее достоверными среди них являются трое. Это, во-первых, Роман мученик Самосатский, пострадавший 29 января вместе с Иаковом, Филофеем, Иперхием, Авивом, Иулианом и Перигорием в 297 г.¹⁹; во-вторых, Роман мученик Римский, принявший мучение 10 августа вместе с архидьяконом Лаврентием, папой Сикстом и прочими (Феликиссим и Агапит дьяконы) в 258 г.²⁰; в третьих, Роман диакон Кесарийской церкви, пострадавший вместе с отроком Варулом в 303 г. и внесённый в мен-

логий под 18 ноября. Изображения этих святых достаточно редки, но, в частности, известна миниатюра Менология Василия II с парным изображением отрока Варула и Романа Кесарийского, который представлен старцем²¹, а также, предположительно, его же образ в Софии Киевской, где он изображён юношей с едва показавшейся бородой²² (ил. 8). В обоих случаях Роман изображён в патрицианских облачениях, а последний пример иконографически полностью аналогичен фреске Спасской церкви. Тем не менее, точно отождествить полоцкую фреску с одним из названных святых мы не можем, для этого нет твёрдых оснований. Кроме того, следует учитывать, что ещё один мученик Роман упоминается в древнейших русских менологиях Остромирова (1056—1057 гг.) и Архангельского (1092 г.) Евангелий на 25 сентября, то есть на тот же день, на который приходится память Евфросинии Александрийской и именины полоцкой игуменьи²³. Такие совпадения, как мы увидим, прослеживаются и в других случаях, и в формировании патрональной программы они могли сыграть важную роль.

Но, вне всякого сомнения, существовала и иная причина размещения фигуры князя Вячеслава в западной зоне Спасской церкви. А. Ф. Литвина и Ф. Б. Успенский в своём фундаментальном исследовании об именах русских князей отмечают, что имя «Вячеслав» к XII столетию прочно вошло в состав русского месяцеслова и могло употребляться как крестильное, и в первую очередь в княжеской среде²⁴. Это имя встречается и в XI столетии: его носил один из младших сыновей Ярослава Владимировича, хотя согласно исследованиям В. Л. Янина он имел крестильное имя «Меркурий»²⁵. Но в XII столетии имя «Вячеслав» встречается в родословиях князей достаточно часто, и весьма примечательно, что это имя носил родной брат преп. Евфросинии Полоцкой, который упоминается в её Житии²⁶. Сопоставление других сродников преподобной княжны выявляет выразительное совпадение с изображёнными в западном объёме святыми. Выясняется, что имена Борис, Глеб, Роман и Вячеслав были родовыми именами полоцкого княжеского дома. У Всеслава Полоцкого (деда преп. Евфросинии) было шесть сыновей, из которых известны старший Давыд, далее Рогволд (в крещении Борис), Глеб, Роман, Святослав-Георгий (отец преподобной), и Ростислав. Старший — Давыд Всеславич — занимал полоцкий престол до 1127 г., когда он был изгнан полочанами, а на его

²¹ El «Menologio» de Basilio II, emperador de Bizancio (Vat. gr. 1613) [Codices e Vaticanis selecti, Series maior № LXIV]. Madrid, 2005. Fol. 190.

²² Герасименко Н. В., Захарова А. В., Сарабьянов В. Д. Изображения святых во фресках Софии Киевской. Западное пространство основного объема под хорами // Искусство христианского мира. М., 2009. Вып. XI. С. 233—234.

²³ Лосева О. В. Русские месяцесловы XI—XV веков. С. 162.

²⁴ Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. Выбор имени у русских князей в X—XVI вв. С. 24, примеч. 55. С. 3, примеч. 18.

²⁵ Библиографию вопроса см.: Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. Выбор имени у русских князей в X—XVI вв. С. 508.

²⁶ Алексеев Л. В. Западные земли домонгольской Руси. Очерки истории, археологии, культуры. М., 2006. Книга 2. С. 59.

¹⁸ Абрамович Д. И. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. (Памятники древне-русской литературы. Вып. 2). Пг., 1916. С. 5—6. См. также: Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. Выбор имени у русских князей в X—XVI вв. Династическая история сквозь призму антропоники. М., 2006. С. 477—478, 520—522.

¹⁹ Сергей (Спасский), архиеп. Полный месяцеслов Востока. М., 1997 (переизд.: Владимир, 1901). Т. 2. С. 28.

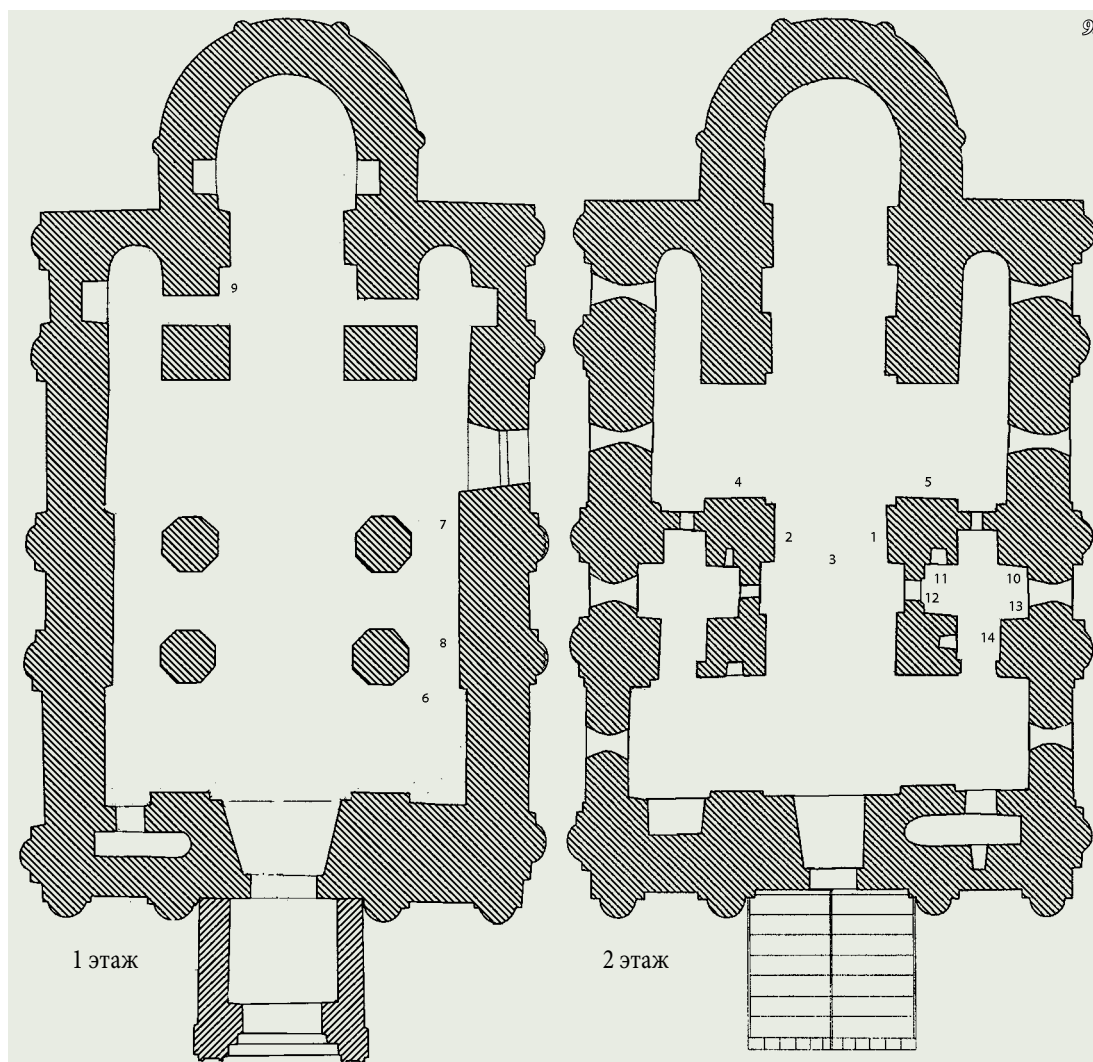
²⁰ Там же. С. 242.

Ил. 9.

**СХЕМА РОСПИСИ
ПАТРОНАЛЬНЫХ
ИЗОБРАЖЕНИЙ
СПАСКОЙ
ЦЕРКВИ**

Планы 1-го
и 2-го этажей

1. Мученик Роман
и князь Вячеслав Чешский
2. Князья Борис и Глеб
3. Крестовоздвижение
4. Георгий Победоносец
5. Фёдор Тирон
6. Два воина в Раю
7. Евфросиния
Александрийская
и мученица София (?)
8. Мученицы Евдокия (?)
и Евпраксия (?)
9. Мучение Дионисия
Ареопажита
10. Евфросиния Александ-
рийская и Евдокия
11. Иоанн Богослов
и Арсений Великий
12. Мученики Георгий (?)
и Дмитрий (?)
13. Столпник Симеон
Дивноговец (?)
14. Ктиторийский портрет
Евфросинии Полоцкой



место воссел Рогволд-Борис, прокняживший только год и умерший в 1128 г. Третьим сыном Всеслава был Глеб князь минский, умерший молодым в 1119 г. Четвёртый — Роман — скончался в 1116 г., но его память осталась в Житии преп. Евфросинии, где говорится о том, что она приняла постриг от своей тётки Романовой, то есть вдовы князя Романа, возглавлявшей тогда женский монастырь при Софийском соборе. Двое младших Всеславичей — Святослав-Георгий и Ростислав вместе с их сыновьями были высланы киевским Мстиславом Владимировичем в 1130 г. в Грецию, а в 1140 г. в Полоцк вернулись только их дети, из чего следует, что оба брата умерли в ссылке.

Обратимся к схеме росписи западной части подкупольного креста и расположению святых (ил. 9). Как видим, на восточной грани северного подкупольного столба представлен святой великомученик Георгий, который занимает столь почётное место, вне сомнения, как небесный патрон отца преп. Евфросинии Святослава-Георгия (ил. 10). На завороте плоскости столба на запад, на его южной грани, мы видим изображение Бориса и Глеба — святых, соименных двум старшим братьям Георгия, и соответственно дядьям преподобной. Напротив, на северной плоскости юго-западного подкупольного столба, расположены изображения ещё двух небесных покровителей сродников



Ил. 10. **ГЕОРГИЙ ПОБЕДОНОСЕЦ**
Фреска

Ил. 11. **ФЁДОР ТИРОН**
Фреска

Ил. 12. **ДВА ВОИНА В РАЮ**
Фреска

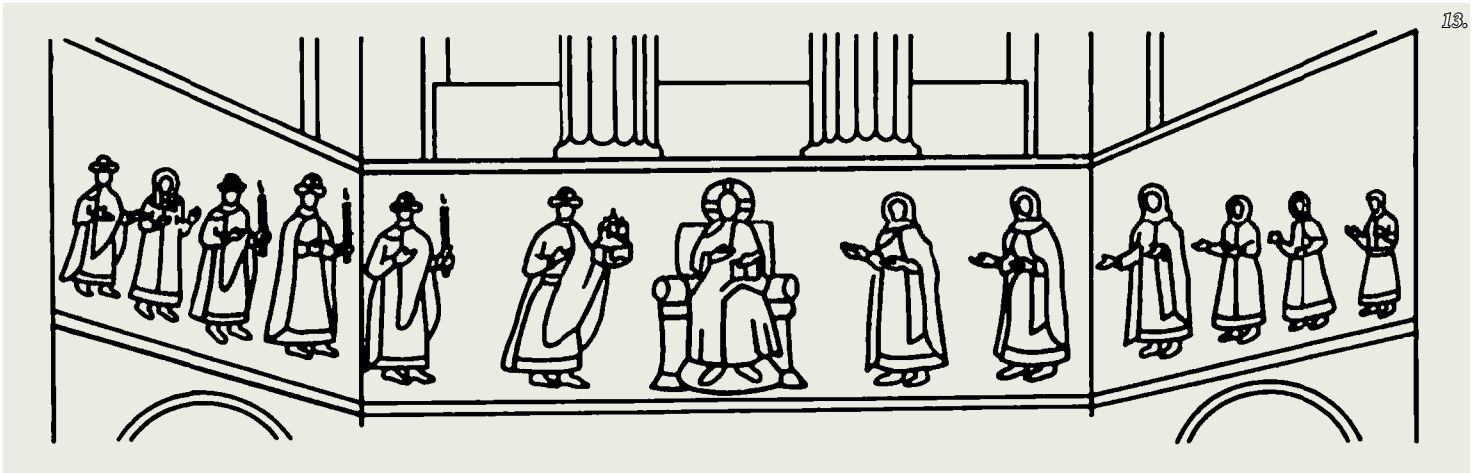
Евфросии — Романа, патрона ещё одного её дяди, и Вячеслава — патрона её брата.

Приведённые данные показывают, что первичным в выборе свя-
тых данного объёма являлся патрональный принцип. преп. Евфро-
синия выбирает святых покровителей своих ближайших родствен-
ников — отца, трёх его родных братьев и своего родного брата. От-
метим, что к моменту создания росписей отец преподобной и все
три его брата, небесные покровители которых включены в данную
патрональную программу, уже давно умерли, так что эти изображе-
ния имеют очевидный поминальный акцент. В этом контексте мож-
но интерпретировать и ещё одно изображение святого мученика-во-
ина, не входящее в генеалогию полоцких князей, но весьма Примеча-
тельное в связи с историей противостояния Киева и Полоцка второй
четверти XII в. Напомним, что небесным патроном князя Мстисла-
ва Киевского, сыгравшего роковую роль в судьбе и ссылке Всеслави-
чей, был Феодор Тирон²⁷, а именно он изображён на восточной гра-
ни юго-западного подкупольного столба (ил. 11), находясь в пандан
фигуре Георгия. Возможно, такая параллель надумана, но нельзя
исключать, что в замысле патрональных изображений, состав-
ленных — как это представляется очевидным — самой преп. Ев-
фросинией, этот образ мог играть миротворческую роль, являясь
своего рода знаком примирения и прощения уже покойного Мстисла-
ва Владимировича (умер в 1132 г.) со стороны сродников Евфросинии,
поскольку «блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами
Божиими» (Мф. 5:9).

В этом контексте необычайно показательна недавно раскрытая
фреска Спасской церкви, расположенная в южном своде нартекса
и относящаяся к расширенной композиции «Страшного Суда». Сцена
представляет собой изображение двух святых воинов, которые воз-
лежат в райском саду под ветвями раскидистого дерева, напоминаю-
щего араукарию (ил. 12). Святые имеют полное воинское облачение,
включая доспехи, отсутствует лишь оружие, что вполне обоснованно,
учитывая их местонахождение. Их облик и иконография, за указан-
ным исключением, полностью идентичны фигурам Георгия и Фёдо-
ра Тирона на западных столбах предалтарного пространства, и хотя
на райской сцене отсутствуют подписи, можно сделать осторожное
предположение, что здесь представлены именно эти два святых вои-
на — Георгий и Фёдор, которые, олицетворяя общее спасение и от-
дохновение в Раю после тяжких испытаний брэнной жизни, всё же
имеют и конкретные патрональные коннотации. Эта удивительная
сцена, явно выходящая за традиционные рамки содержания «Страш-
ного Суда», могла быть навеяна общей концепцией Спасского храма,
возведённого преп. Евфросинией как семейной церкви-усыпальницы,
и за изображёнными здесь святыми воинами для неё виделось не толь-
ко обетование спасения праведников, но и личное моление за её отца
и князя Мстислава, которые, будучи врагами на земле, молитвами са-
мой преподобной обретали примирение и упокоение в вечной жизни.

Набор патрональных святых, расположенных в западной зоне
подкупольного креста, невольно вызывает аллюзии с ктиторийским
портретом Софии Киевской (1030-е гг.), который воплотил в себе
идею вхождения новокрещёной Руси в сообщество христианских на-
родов (ил. 13). Эта тема, видимо, присутствовала во многих ансамблях
монументальной живописи, ориентированных на киевский кафедрал.

²⁷ Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. Выбор имени у русских князей в X—XVI вв.
С. 581—582.



Ил. 13. КТИТОРСКИЙ ПОРТРЕТ СОФИИ КИЕВСКОЙ
Реконструкция

Ил. 14. КРЕСТОВОЗДВИЖЕНИЕ
Прорись фресковой композиции

К сожалению, в подавляющей части памятников росписи зоны западного рукава утрачены, и лишь в Кирилловской церкви Киева (последняя треть XII в.) на торцевой стене под хорами сохранились фрагменты ктиторской композиции²⁸. В этом контексте становится особо важной сцена «Крестовоздвижение», которая находится на западной стене в центре регистра святых патронов княжеской семьи преп. Евфросинии (ил. 14). В иконографическом замысле росписей эта композиция, конечно же, имеет принципиально важное программное значение и в ней сосредоточены многие темы идейной программы фресковой декорации Спасского храма. Этот сюжет развивает тему Креста Господня, которая является одной из преобладающих в росписях Спасской церкви. Тема Креста Господня была особо выделена как смысловая доминанта, что было обусловлено ролью церкви как храма-реликвария, в котором хранилась величайшая святыня Полоцкого княжества — реликварный крест, вложенный сюда преп. Евфросинией в 1161 г. и содержавший величайшие святыни: частицу крови, гроба и древа Господних, частицу гроба Богоматери, мощи и реликвии Стефана Первомученика, Пантелеймона и Дмитрия Солунского. Очевидна смысловая параллель «Крестовоздвижения» с расположенной напротив алтарной «Евхаристией», где на престоле явно выделен процессионный крест, очень напоминающий крест-реликварий преп. Евфросинии²⁹.

²⁸ Преображенский А. С. Ктиторские портреты средневековой Руси. XI — начало XVI в. М., 2010. С. 120.

²⁹ Подробнее об этой теме в росписях Спасской церкви см.: Сарабьянов В. Д. Храм-реликварий преподобной Евфросинии Полоцкой. К реконструкции первоначального замысла Спасской церкви Евфросиньева монастыря // Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой. М., 2008. С. 427—456.

Однако представляется очевидной многоплановость данного сюжета, занимающего одно из главных мест в системе росписи Спасского храма. Едва ли не более важным представляется смысл самого сюжета «Крестовоздвижения» как утверждения новой веры, что происходит из нестандартного иконографического состава данной сцены, который не знает аналогий в современном искусстве византийского мира. Традиционная иконография данного сюжета, хорошо известная по разнообразным византийским миниатюрам, представляет собой изображение процессии клириков, возглавляемой патриархом, который возносит крест на амвон и осеняет им пространство храма. Эта схема, воспроизводящая богослужебный обряд на праздник Воздвижения Креста, происходивший в Софии Константинопольской, разнится в деталях, но сохраняется достаточно стабильной на протяжении веков³⁰ (ил. 15). Между тем, на полоцкой фреске присутствуют два принципиальных дополнения, существенно расширяющих смысл композиции. Центральную сцену фланкируют фигуры Константина и Елены, которые отсутствуют во всех известных византийских примерах данной иконографии. Их фигуры, заметно превышающие масштаб центральной части композиции, выводят сюжет за пределы литургической конкретики и придают всему изображению вселенский смысл, раскрывая идею утверждения Церкви Христовой. Чрезвычайно показательны и изображения фигур, расположенных в арке под амвоном. Они представлены с воздетыми руками, их взоры устремлены вверх на крест в руках патриарха. Эта деталь композиции бук-

³⁰ Подробный анализ иконографии «Крестовоздвижения» с богатой библиографией см.: Шалина И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М., 2005. С. 152—162.



важно воспроизводит иконографию «Сошествия Святого Духа» в её древнем варианте, где под фигурами апостолов обычно изображалась толпа «языков», то есть народы, принявшие апостольскую проповедь и вошедшие во Вселенскую Церковь ради обретения спасения³¹. Таким образом, перед нами совершенно оригинальный синтетический образ «Крестовоздвижения», очевидно, явившийся плодом совместного творчества заказчика росписей преп. Евфросинии и работавших в храме художников.

Сюжет «Крестовоздвижения» в таком понимании предстаёт как образ утверждения новой веры, и в этом отношении соседство с ним изображений святых князей не случайно. Вячеслав, Борис и Глеб, продолжая дело равноапостольных Кирилла и Мефодия, являлись созидаателями в третьем поколении русского и чешского, а более широко славянского христианства. Фигуры князей, расположенные рядом с «Крестовоздвижением», создаёт синтетический образ новой Церкви, в которой Русь занимает своё законное место. Думается, что именно в этом заключено программное значение образов свв. князей Вячеслава, Бориса и Глеба — они есть страстотерпцы и образцы христианской веры, они есть созидатели христианства среди славян, они есть покровители по крови и патроны по небесам полоцкого княжеского

рода преп. Евфросинии. Глубинные смыслы этих образов здесь сливаются, и в этом заключается их роль и понимание как святых покровителей славянской Церкви, основанной равноапостольными Кириллом и Мефодием. И в этом отношении в образе святого Вячеслава Чешского проявляются церковно-культурные взаимоотношения Руси и Запада, существовавшие на самом раннем этапе становления русского христианства. Эти взаимоотношения выходили за рамки традиционных представлений, в которых всё определялось русско-византийским вектором. Очевидно, что в домонгольский период важнейшим для Руси являлся также и русско-европейский вектор, и существовало некое церковно-культурное пространство, объединявшее Русь и западных славян. Образ Вячеслава Чешского приоткрывает нам этот феномен, который достоин самого пристального изучения.

В свете рассмотренных фресок патрональной программы Спасской церкви получают осмысление и другие изображения, расположенные в разных зонах храма. Как уже говорилось, Спасская церковь мыслилась как семейная усыпальница сродников преп. Евфросинии, о чём красноречиво свидетельствуют семь погребальных аркосолиев, раскрытых за последние годы из-под поздних закладок. Все они имели росписи, но из сохранившихся изображений ни одно не может быть истолковано как патрональное. Этому есть простое объяснение: росписи выполнялись ещё при жизни тех, для кого предназначались эти погребальные ниши, поэтому расположенные в них сюжеты представляют собой замкнутые мини-программы, очевидно, соотносённые с общим характером проводившихся у них заупокойных богослужений, без конкретного адресата, имя которого ещё не было известно. Однако в простенках между этими нишами находится несколько фигур, среди которых можно выявить персонажей, связанных с патрональной программой Спасской церкви.

На южной стене выделяются четыре фигуры святых жён, которые давно привлекают внимание исследователей, поскольку именно они были раскрыты ещё на заре исследования памятника. Они расположены парами на двух лопатках южной стены, соответствующих аркам южного нефа (ил. 16, 17). На восточной лопатке слева, открывая этот ряд, изображена святая монахиня в остроконечном куколе, чем акцентирован её великосхимнический сан. Святая в правой руке держит крест, левую повернула ладонью на зрителя. Уже давно стало очевидным, что здесь изображена преп. Евфросиния Александрийская — патронесса полоцкой игуменьи³² (ил. 18). Некоторое сомнение в подобной атрибуции может вызвать крест в руке святой, который обычно обозначает мученичество, однако существует множество примеров, когда святые монахи изображаются с крестами, которые уподобляют монашеский подвиг добровольному мученичеству. Эта деталь, применяемая только к иконографии преподобных, известна по многим памятникам начиная с ранней послеконоборческой

³¹ Об изображении «языков» в иконографии «Сошествия Св. Духа» см. обобщающую работу: Николай (Озолин), протоиерей. Православная иконография Пятидесятницы. Об истоках и эволюции византийского извода. М., 2001. С. 149—184.

³² Сарabyнов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и её фрески. М., 2009. Изд. 2-е. С. 197—198.

Ил. 15. **КРЕСТОВОЗДВИЖЕНИЕ**
Миниатюра
Менология Василия II
Конец X в.



Ил. 16. **ЕВФРОСИНИЯ**
АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ
И МУЧЕНИЦА СОФИЯ (?)
Фреска



эпохи³³, и таким образом она не противоречит предлагаемой идентификации святой как Евфросинии Александрийской, которая почилла в мире. На эту атрибуцию указывают остатки сопроводительной надписи, где в начале имени довольно определённо читается буква Є, об этом же говорит и само расположение фигуры, которая размещена у игуменского места, где по традиции молился, а затем и погребался тот или иной преподобный создатель монастыря³⁴. Такой интерпретации точно соответствует и топография погребальных аркосолий, один из которых занимает весь простенок южной стены от арки дьяконника до лопатки, где и изображена Евфросиния Александрийская. Вероятнее всего, именно здесь у образа своей небесной покровительницы и рядом с аркосолием, предназначенным для своего будущего погребения, стояла и молилась преп. Евфросиния во время храмовых богослужений.

Веским доводом в пользу такой атрибуции является указанная иконографическая особенность головного убора святой в виде остроконечного схимнического куколя, которая чрезвычайно редка для женских монашеских образов средневизантийского периода и встречается в эту эпоху в единичных случаях. Примечательно, что все изображения Евфросинии Александрийской, связанные с Полоцком, от-

личаются именно этой иконографической чертой. Таковы, прежде всего, обнаруженные в Новгороде две печати самой Евфросинии Полоцкой, на которых изображён образ её небесной покровительницы, запечатленный именно в такой иконографии³⁵ (ил. 19). В таком же великосхимническом облачении преподобная изображена и на знаменитом кресте-реликварии, вложенном преп. Евфросинией в Спасский храм в 1161 г.³⁶, и в росписях так называемой «кели преподобной Евфросинии», являвшейся приделом во имя Евфросинии Александрийской, где её фигура расположена справа от алтарного пространства, на традиционном месте храмового образа (ил. 20). Тот же иконографический облик александрийской святой сохраняется и в многочисленных сценах её жития, составляющих основное ядро программы росписи этой небольшой придельной церкви³⁷ (ил. 21). Таким образом, можно утверждать, что акцентация великосхимнической иконографии являлась инициативой самой полоцкой игуменьи, вероятнее всего, желавшей таким образом указать на промыслительное сходство своей судьбы с житием Евфросинии Александрийской. Показательно, что в византийских памятниках эта иконографическая особенность отсутствует, и она предстаёт перед нами в обычном головном покрыве наподобие платя. Так она изображена на двух миниатюрах Ватикан-

³³ Подробнее об этом иконографическом феномене см.: Сарабьянов В. Д. Монашеская тема во фресках собора Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Памяти Ольги Ильиничны Подобедовой (1912—1999). М., 2005. С. 328—331.

³⁴ Шалина И. А. Локализация погребений русских чудотворцев в монастырских храмах и их символическое значение // *Seminarium Bulkinianum*. II. К 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина. СПб., 2007. С. 167—202.

³⁵ Янин В. Л. Актовые печати древней Руси X—XV вв. Том I: Печати X—начала XIII в. М., 1970. С. 234. № 121 а; Янин В. Л., Гайдуков П. Г. Актовые печати Древней Руси X—XV вв. Том III: Печати, зарегистрированные в 1970—1996 гг. М., 1998. С. 127. № 121 е.

³⁶ Алексеев Л. В. Крест Евфросинии Полоцкой 1161 года в средневековье и в позднейшие времена (К 830-летию знаменитой реликвии) // Российская археология. М., 1993. № 2. С. 70—78.

³⁷ Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и её фрески. С. 199—216.



Ил. 17. **МУЧЕНИЦЫ
ЕВДОКИЯ (?)
И ЕВПРАКСИЯ (?)**
Фреска

Ил. 18. **ЕВФРОСИНИЯ
АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ**
Фреска

Ил. 19. **ПЕЧАТЬ
ЕВФРОСИНИИ
ПОЛОЦКОЙ**
Оттиск

ского менология Василия II, конца X в. (Vat. gr. 1613, fol. 67, 402)³⁸, в Метафрастовых менологиях из Оксфорда, 1055/1056 г. (Oxford, Bodleian Library, Barocci 230, fol. 3v)³⁹, из Британской библиотеки в Лондоне, вторая половина XI в. (London, British Library Add. 11870, fol. 188r)⁴⁰, а также из Библиотеки Марциана в Венеции, рубежа XI—XII вв. (Marciana gr. Z 586 (660))⁴¹. Отметим, что в лондонской и оксфордской рукописях святая, аналогично полоцкой фреске, правой рукой держит перед грудью крест.

Три святые жены, расположенные в ряд с Евфросинией Александрийской, не сохранили своих имён, однако обилие патрональных изображений в системе росписи храма и здесь позволяет рассматривать эти образы в данном контексте. Рядом с Евфросинией изображена преподобномученица: на её монашескую принадлежность указывает открывающийся из-под рясы параманд, аналогичный облачению александрийской святой, но голову покрывает простой плат, обёрнутый вокруг шеи. Она изображена в аналогичной позе — с крестом в правой руке и левой, повернутой лицом на зрителя. Две мученицы на соседней западной лопатке также представлены в идентичной иконографии, но в их облачении отсутствуют параманды. Следуя логике патрональной программы, обозначенной в данной зоне росписей

фигурой Евфросинии Александрийской, можно предположительно идентифицировать трёх святых жён как небесных покровительниц ближайших сродниц преп. Евфросинии Полоцкой — её матери Софии, а также двух её сестёр Евдокии и Евпраксии, уже принявших ко времени создания фресок монашеский постриг. Такой идентификации, не претендующей на абсолютную точность, в целом соответствует и иконография святых жён. София часто изображалась в преподобническом облачении, что прослеживается с древнейших примеров⁴². Что касается Евдокии и Евпраксии, то их изображения чрезвычайно редки, и это очень затрудняет определение закономерности их иконографии. Так, в Метафрастовых менологиях средневизантийского периода, систематизированных Н. Паттерсон-Шевченко, они вовсе отсутствуют.

Мотивы патронального моления, сокровенной молитвы, обращённой к соименным святым своих сродников и близких, видимо, были чрезвычайно важны для преп. Евфросинии, что запечатлено в кресте-реликварии 1161 г., на котором изображены три категории образов. К первым относятся главные лица христианского универсума — Спаситель, Богородица и Иоанн Предтеча, архангелы, четыре евангелиста, первоапостолы Пётр и Павел, три святителя — Василий Великий, Иоанн Златоуст, Григорий Богослов. Вторую группу составляют те святые, чьи реликвии хранились в кресте — архидьякон Стефан, целитель Пантелеимон, мученик Дмитрий. Третья же категория

³⁸ El «Menologio» de Basilio II, emperador de Bizancio (Vat. gr. 1613). Fol. 67 (25 сентября), 402 (15 февраля).

³⁹ Hutter I. Corpus der Byzantinischen miniaturenhandschriften. Stuttgart, 1978. Band I. Fig. 172.

⁴⁰ Walter Ch. The London September Metaphrast Additional 11870 // Зорпаф 12 (1981). Fig. 22.

⁴¹ Patterson Ševčenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. Chicago—London, 1989. P. 179.

⁴² Например, София и три её дочери изображены в монашеской иконографии в рукописи Евангельских чтений из Ватиканской библиотеки (Vat. gr. 1156, fol. 253), последней четверти XI в. См.: Попова О. С., Захарова А. В., Орецкая И. А. Византийская миниатюра второй половины X — начала XII века. М., 2012. Ил. 352.

Ил. 20. **ЕВФРОСИНИЯ
АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ**
Фреска придела
на хорах



Ил. 21. **СЦЕНА ЖИТИЯ
ЕВФРОСИНИИ
АЛЕКСАНДРИЙСКОЙ**
Фреска придела
на хорах



Ил. 22. **МУЧЕНИЕ
ДИОНИСИЯ
АРЕОПАГИТА**
Фреска



имеет явный патрональный смысл, поскольку здесь изображены Евфросиния Александрийская, София и Георгий, то есть небесные покровители самой игуменьи и её родителей. Весьма вероятно, что в самих росписях патрональных сюжетов было гораздо больше, чем мы сейчас можем расшифровать. Намёк на это содержится в одной из святительских композиций в алтаре храма, где изображена мученическая кончина Дионисия Ареопагита (ил. 22), являвшегося святым патроном полоцкого епископа Дионисия († 1183), при котором, скорее всего, храм был расписан.

Эти же патрональные настроения, завещанные Евфросинией Полоцкой её преемницам, определяют состав святых кельи, росписи которой были созданы десятилетиями позже декорации основного объёма Спасской церкви. Как уже говорилось, справа от алтарного объёма расположены два женских образа (ил. 23). Первый из них не вызывает сомнения — это Евфросиния Александрийская, которая узнаётся и по характерным иконографическим чертам, о которых речь шла выше, и по остаткам сопроводительной надписи. Рядом с ней мы видим мученицу, представленную в традиционной позе, с крестом в правой руке, и в обычном облачении, но на фоне справа угадываются остатки имени **ЕВДОКИЯ**, что не оставляет сомнений в патрональном характере данного изображения. Особый интерес вызывает фигура апостола и евангелиста Иоанна Богослова (ил. 24), который узнаётся не только по иконографии, но и по частично читающейся сопроводительной надписи **ОАГИОС . . . ВАНЪ**. Его фигура расположена слева от алтаря, что говорит об особом почитании святого, в чём могли сыграть решающую роль календарные совпадения. Так, дни памяти Евфросинии Александрийской приходятся на 15 февраля и 25 сентября, тогда как память Иоанна Богослова отмечается

15 февраля и 26 сентября. Показательно, что память мученицы Евдокии 1 марта совпадает с воспоминанием о семи отроках Эфесских и о святых отцах Третьего Вселенского собора, имевшего место в 431 году в Эфесе. Видимо, с этими фактами и было связано особое почитание сестрами-княжнами апостола Иоанна Богослова, жившего и погребённого в Эфесе, и именно совпадения церковного календаря определили выбор Евфросинии при заказе списка с чудотворной иконы Богоматери Эфесской, привезенной в Полоцк около 1155 г.

Возможно, тем же календарем объясняется и присутствие рядом с евангелистом Иоанном преподобного отца, который безошибочно определяется как Арсений Великий благодаря прекрасно читающейся сопроводительной надписи, сохранившейся в отлипах: **ОАГИОС АРЪСЕНИИ**. Он поминается Церковью 8 мая, в один день с Иоанном Богословом, имеющим в православном календаре пять поминальных дней. В житии Арсения, прославившегося как великими подвигами аскезы, так и его ролью учителя при сыновьях императора Феодосия Аркадии и Гонории, можно увидеть некоторую параллель с жизнью самой Евфросинии — не только строгой монахини, но просветительницы и наставницы. Патронально-мемориальный характер выбора святых распространялся и на другие образы, представленные в этом небольшом объёме. Так, расположенные на северной стене два юных мученика больше всего напоминают Георгия и Дмитрия Солунского (ил. 25), что связывает их фигуры и с крестом-реликварием Евфросинии, где хранилась капля крови Дмитрия Солунского, и с небесным покровителем отца княжон Георгием Всеславичем⁴³. Фигуру столпни-

⁴³ Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и её фрески. С. 212—216.



Ил. 23. **ЕВФРОСИНИЯ
АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ
И ЕВДОКИЯ**
Фреска придела
на хорах

Ил. 24. **ИОАНН
БОГОСЛОВ
И АРСЕНИЙ
ВЕЛИКИЙ**
Фреска придела
на хорах

Ил. 25. **ДМИТРИЙ
СОЛУНСКИЙ (?)
И ГЕОРГИЙ
ПОБЕДОНОСЕЦ (?)**
Фреска придела
на хорах

ка на противоположной южной стене в этом контексте можно истолковывать как изображение Симеона Дивногорца (ил. 26), в день памяти которого — 24 мая — преп. Евфросиния Полоцкая скончалась в Иерусалиме⁴⁴.

Средоточием патрональной программы капеллы на хорах является ктиторский портрет самой Евфросинии, подносящей модель Спасского храма Спасителю, благословляющего с небес преподобную (ил. 27). Он расположен в западной части придела на южном откосе входной арки, соответствуя традиции размещения ктиторских композиций в западной части храма. Евфросиния представлена без нимба, что свидетельствует о создании фрески ещё до оформления почитания её как святой, и не исключено, что портрет носит вторичный характер, являясь копией недошедшей до нас ктиторской композиции, находившейся в основном объёме Спасской церкви. Учитывая почти полную сохранность росписей 1161 г., можно ограничить потенциальное место расположения этого утраченного ктиторского изображения либо зоной западного портала, который был растёсан при одной из перестроек, либо большим южным аркосолием, который также был почти полностью уничтожен при перестройках XVIII—XIX вв. Показательно, что полоцкая преподобная изображена на портрете в остроконечном кукле, что указывает на её схимнический постриг и в то же время уподобляет её Евфросинии Александрийской, в иконографии которой, как было показано выше, акцентировалась эта деталь облачения.

Рассмотренные патрональные изображения основного объёма по-



Ил. 26. **СТОЛПНИК
СИМЕОН
ДИВНОГОРЕЦ (?)**
Фреска придела
на хорах



Ил. 27. **КТИТОРСКИЙ ПОРТРЕТ
ЕВФРОСИНИИ
ПОЛОЦКОЙ**
Фреска придела
на хорах

⁴⁴ Преображенский А. С. Ктиторские портреты средневековой Руси. XI — начало XVI в. С. 136.

казывают, что тема моления за своих сродников являлось одной из определяющих в функции Спасской церкви. В то же время, патрональная программа выходит за рамки чисто поминального контекста и в ней выражаются идеи общепросветительного характера, связанные с христианизацией Руси и конкретной ролью в этом процессе семьи преп. Евфросинии, что нашло выражение в образах князей Вячеслава, Бориса и Глеба. Показательно, что патрональные акценты со всей определённой присутствуют и в кресте-реликварии 1161 г., и в созданной десятилетиями позже росписи придельной церкви Евфросинии Александрийской на хорах храма, что указывает на преемственность поминальной традиции. Эта особенность церкви как места упокоения семьи преподобной нашла яркое отражение прежде всего в самой ар-

хитектуре, где присутствует семь аркосолиев и несколько литийных ниш, предназначенных для совершения поминальных богослужений. Погребальной функции и архитектуре, как было показано, вторила роспись храма, в которой патрональные изображения, акцентирующие тему моления за членов семьи Евфросинии перед их небесными покровителями, должна была прочно переплетаться с общей погребальной программой, которой во многом посвящена нижняя зона декорации. Сейчас ещё рано давать этой программе глобальную оценку, поскольку аркосолии раскрыты лишь частично, и мы не знаем полного состава расположенных в них сюжетов, но можно с уверенностью сказать, что это будет одна из интереснейших страниц в изучении храма, созданного преп. Евфросинией Полоцкой.



МИР КНИЖНОСТИ ВО ФРЕСКАХ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНЬЕВА МОНАСТЫРЯ. К ВОПРОСУ О ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРЕПОДОБНОЙ ЕВФРОСИНИИ ПОЛОЦКОЙ*

Преподобная Евфросиния издревле почитается как просветительница Полоцкой земли. В её житии, составленном, по мнению некоторых исследователей, уже в конце XII в.¹, содержится целый ряд указаний на её активную просветительскую деятельность, непосредственно связанную с распространением книжного знания. Вовлечение её в мир книжности произошло в то время, когда она, ещё будучи юной девушкой, приняла постриг и долгое время жила при Софийском соборе, где по преданию хранилась одна из самых обширных библиотек Древней Руси. Перейдя в Сельцо — место будущего Спасского монастыря — Евфросиния взяла с собой только книги. Житие описывает это событие в следующих словах: «И, войдя в церковь и поклонившись, она так возгласила: «Ты, Господи, заповедал святым своим апостолам “ничего не брать в дорогу, кроме одного посоха” (Мк. 6:8), — вот и я, Твоему слову последуя, пришла на место сие, ничего не принеся. И только слово Твое в себе имею, чтобы сказать: “Господи, помилуй”. Все же мое имение — книги эти: ими утешается душа моя и сердце веселится». Уже находясь в основанном ею Спасском монастыре, она собственноручно занималась переписыванием книг и, вероятно, организовала небольшой скрипторий и библиотеку, ставшие базой для распространения ею книжной премудрости. Можно сказать, что вся жизнь преп. Евфросинии была связана с миром книг, а образ святого, распространяющего книжную премудрость и слово Божие, приобрел для неё особое, личностное отношение.

Главным источником книг и книжных знаний для Евфросинии Полоцкой в широком смысле, скорее всего, являлся Константинополь. Это предположение представляется вполне закономерным, если учитывать, что в Полоцке в XI—XII вв. господствовали сильные грекофильские настроения², а у полоцкого княжеского рода на протяжении многих десятилетий складывались особые отношения с Кон-

стантинополем и императорским двором, о чем косвенно говорят некоторые исторические факты. Так, Антоний Новгородец упоминает, что в константинопольской церкви Даниила Столпника была погребена «блаженная княгиня Ксения Брячиславля», то есть жена полоцкого князя Брячислава и предположительно дочь Мстислава Великого³. Существуют не очень внятные и, возможно, сильно преувеличенные исследователями свидетельства, что в 1106 г. готовился брак одной из полоцких княжон — дочери Всеслава и, соответственно, тётки преп. Евфросинии — с одним из сыновей императора Алексея Комнина⁴. Известен также факт высылки полоцких князей в Византию, которая была осуществлена по приказанию киевского князя Мстислава. Длившаяся 10 лет (1130—1140), эта ссылка могла укрепить связи полоцкого княжеского дома с константинопольским двором⁵. Показательно, что многие полоцкие епископы были греками, например, Мина, поставленный в 1105 г.⁶, Косьма, вззошедший на кафедру в 1143 г.⁷, а также, вероятно, Дионисий († 1183 ?), возглавлявший полоцкую епископию в период последних лет жизни преп. Евфросинии и, вероятно, благословивший её на паломничество в Святую землю⁸. Сам приезд византийских художников для росписи Спасской церкви также мог являться частью обширной программы, осуществлявшейся по замыслу преп. Евфросинии на рубеже 1150—1160-х гг. В эту программу, вероятно, входил и привоз из Византии копии иконы Эфесской Богоматери, заказанной преподобной⁹, и создание креста-реликвария, определившего

³ Малетю Е. И. Антология хождений русских путешественников XII—XV века: Исследование, тексты, комментарии. М., 2005. С. 233; Литвина А. Ф., Успенский Ф. Б. Выбор имени у русских князей в X—XVI вв. Династическая история сквозь призму антропоники. М., 2006. С. 573.

⁴ Мошин В. Русские на Афоне и русско-византийские отношения в XI—XII вв. // Byzantinoslavica IX/1 (1947). С. 83; Алексеев Л. В. Западные земли домонгольской Руси. Очерки истории, археологии, культуры. М., 2006. Т. 2. С. 11.

⁵ Алексеев Л. В. Западные земли домонгольской Руси. Т. 2. С. 14—15.

⁶ ПВЛ. М., 1950. Т. I. С. 188.

⁷ ПСРЛ. М., 1962. Т. 2. Стб. 293.

⁸ Шалина И. А. Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы. С. 226. Примеч. 20.

⁹ Копия с иконы «Богоматери Эфесской» была написана в Эфесе и привезена в Полоцк, как считает И. А. Шалина, в 1158—1160 гг. (Шалина И. А. Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы. С. 206).

* Исследование осуществлено при поддержке гранта РГНФ № 11-24-01006 а/Вел.

¹ Такого мнения придерживались А. И. Соболевский, Е. Е. Голубинский и Филарет (Гумилевский). Общие сведения и библиографию см.: Словарь книжников и книжности Древней Руси. Л., 1987. Вып. I: XI — первая половина XIV в. С. 147—148.

² Убедительную панораму грекофильских настроений во времена преп. Евфросинии разворачивает И. А. Шалина (Шалина И. А. Богоматерь Эфесская-Полоцкая-Корсунская-Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 201—209).

образ Спасского храма и иконографический замысел его росписей¹⁰. В крест были вложены величайшие христианские святыни — капля крови Господней, частицы Древа и Гроба Господних, частица Гроба Богородицы, мощи целителя Пантелеймона и первомученика Стефана, кровь Дмитрия Солунского. Учитывая реалии того времени, эти святыни могли быть присланы только из Константинополя, с которым, судя по всему, у игуменьи Евфросинии были прочные связи. В то же время, преп. Евфросиния могла пополнять свою библиотеку и в Киево-Печерском монастыре, и не исключено, что именно её тесные связи с этим главным монашеским центром Древней Руси и предопределили «остановку» её мощей в дальних пещерах на многие столетия.

Между тем, представления о преп. Евфросинии как о просветительнице, хотя и общепринятые, обычно опираются исключительно на данные её жития и церковное предание, поскольку никаких материальных свидетельств — сочинений, высказываний, поучений, рукописей, говорящих о её просветительской деятельности, до наших дней не сохранилось. Однако именно такой материал дают нам теперь фрески Спасской церкви, построенной и расписанной при непосредственном участии самой преподобной. Раскрываясь шаг за шагом, эти росписи преподносят нам всё новые свидетельства той книжной премудрости, которой жила преп. Евфросиния и где она черпала многие образы, воплотившиеся на стенах храма. Благодаря новейшим открытиям, уже не приходится сомневаться в деятельном участии игуменьи по составлению иконографической программы всей декорации Спасской церкви, выполненной около 1161 г.

Программа росписи Спасского храма представляет собой довольно сложный организм, в котором, несмотря на строгую приверженность декорации принципу симметрии, преобладает система символического соотношения сюжетов и изображений. Всю декорацию условно можно поделить на два блока — основной и дополнительный. К основному относятся базовые изображения, занимающие купол и четыре ветви подкупольного креста. Они составляют программную основу храмовой декорации и в целом следуют достаточно традиционной схеме, хотя и здесь выявляются многочисленные особенности и новшества. Дополнительные изображения, не носящие обязательного характера, расположены и в алтаре, и в руках креста, но по преимуществу они занимают невысокие угловые помещения под хорами, которые приближены к зрителю и раскрываются перед ним как книга. Именно в них наиболее отчетливо проявляется замысел самой Евфросинии, согласно которому эти зоны наполнены сюжетами или целыми повествовательными блоками, так или иначе связанными с интересующей нас темой.

Один из таких блоков включён в декорацию центральной апсиды, которая представляет собой сложный вариант программы, где

традиционные изображения литургического содержания дополнены повествовательными сюжетами. Конху занимает огромная фигура Богородицы Оранты, сопровождаемая двумя архангелами, ниже расположены «Евхаристия» и святительский чин, а также фигуры первосвященников и дьяконов. В центре святительского чина в спинке сопрестолія, от которого сохранился выразительный отпечаток, расположена фигура тронного Христа Иерея, окружённого серафимами и херувимами. Небесные силы занимают пространство над фигурой Христа и вынесены в отдельный, второй снизу регистр, сосредотачиваясь в восточной части апсиды, тогда как в западной половине алтаря в этом же уровне находятся четыре сцены с деяниями святителей. Кроме того, ещё два сюжета, по смыслу относящиеся к этому же циклу деяний, размещены в нижнем регистре в самой западной его части, примыкая к плоскости стоявшей здесь алтарной преграды. В программном отношении эти житийные сюжеты призваны расширить смысл святительского чина, показать значение архиерейского служения во всей его полноте. Святители представлены здесь как наследники апостолов, или же буквально апостолы от 70, мученики за веру, борцы с ересями, визионеры (ил. 1).

На северной стене вимы расположена одна из таких сцен, иллюстрирующая чудо с Дионисием Ареопатигом (ил. 2). Святитель изображён с усечённой головой, которую он держит в покровенных руках и передает её юной девице. Сюжет точно определяется по хорошо читающейся сопроводительной надписи: **сты . . нѣісна нѣесть главоу свою** (Сты[й Ди]ноисиа несеть главоу свою), который, согласно его житию, был обезглавлен и уже после усечения пронёс свою голову до того места, где затем был создан его мавзолей. Согласно житию Дионисий был епископом Афин, проповедовал и был обезглавлен в Лютеции Галлийской. После отсечения Дионисий взял свою голову и прошёл с ней до храма, а затем упал мертвым и был погребён благочестивой Катуллой, которая, судя по всему, и изображена в правой части композиции, принимающей голову святителя. На этом месте был создан мавзолей Дионисия, широко известный впоследствии как аббатство Сент-Дени в предместьях Парижа. Изображения мученической кончины св. Дионисия известны по ряду миниатюр XI в., в первую очередь по менологиям Симеона Метафраста, где они располагаются на день памяти святого 3 октября. Так, в Метафрастовом менологии из ГИМа (gr. 175, fol. 28r), являющемся ближайшей аналогией нашей фреске, фигуру Дионисия с отсечённой головой сопровождают палач-воин и два епископа¹¹. В менологии из Ватикана (gr. 1679, fol. 25v) сцена закомпонована в инициал **Π**: здесь изображён сам момент казни, когда палач только вознёс меч над головой святого¹². Тот же сюжет, но

¹⁰ Сарабьянов В. Д. Храм-реликвиарий преподобной Евфросинии Полоцкой. К реконструкции первоначального замысла Спасской церкви Евфросиниева монастыря // Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой. М., 2008. С. 427—456.

¹¹ Patterson Ševčenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. Chicago — London, 1989. P. 53. Воспроизведение см.: Лихачёва В. Д. Византийская миниатюра. Памятники византийской миниатюры IX—XV веков в собраниях Советского Союза. М., 1977. Табл. 16.

¹² Patterson Ševčenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. P. 161.



Ил. 1.
СХЕМА
РОСПИСИ
АЛТАРЯ
СПАСКОЙ
ЦЕРКВИ

уже в качестве сцены, присутствует в Менологии 1322—1340 гг. из собрания Бодлеанской библиотеки в Оксфорде (Gr. th. f. 1 (S.C. 2919))¹³.

На противоположной южной стене вимы в пандан сюжету с Дионисием находится ещё одна мартирологическая сцена, связанная с константинопольским патриархом Павлом Исповедником, который был казнён по указанию императора Констанция, впавшего в тот период в арианство (ил. 3). Патриарх был задушен омофором в темнице, где он, заключённый за свои антиарианские проповеди, совершал литургию. Как и в первом случае, композицию сопровождает частично читающаяся надпись: **сты . . ъника давять въ тъмьници** (Сты ...

[Павла исповед]ъника дявять въ тъмьници). Этот сюжет был хорошо известен византийской иконографии и в частности он воспроизведён в миниатюре Ватиканского менология Василия II¹⁴ (Vat. gr. 1613, fol. 163) (ил. 4). Для понимания программных взаимоотношений сюжетов росписи Спасской церкви показательны миниатюры двух Метафрас-товых менологиев — из Британской библиотеки (London add. 36636, fol. 42r) и Марчианы в Венеции (gr. Z 351 (714), fol. 25v), где инициал **Н**, открывающий текст про Павла Исповедника (6 ноября), представляет собой фигуру императора Констанция, за которой следует его

¹³ Hutter I. Corpus der Byzantinischen miniaturenhandschriften. Stuttgart, 1978. Band II: Oxford Bodleian Library. II. Abb. 18.

¹⁴ El «Menologio» de Basilio II, emperador de Bizancio (Vat. gr. 1613) [Codices e Vaticanis selecti, Series maior № LXIV]. Madrid, 2005. Fol. 163.



обвинительная речь в адрес патриарха¹⁵. Примечательно, что в росписях алтаря Спасской церкви эта тема как будто также находит свою реализацию, поскольку именно этот император изображён в соседней композиции, расположенной ярусом ниже непосредственно под сценой мучения Павла Исповедника, где находится сюжет Исцеление императора Констанция Спиридоном Тримифунтским» (к его рассмотрению мы обратимся чуть ниже).

В арке алтаря в этом же уровне друг напротив друга размещены ещё две композиции данного цикла. Южный откос занимает уникальный сюжет из жития Афиногена Пидакфойского (память 16 июля) (ил. 5), содержание которого частично раскрывает нам сопроводительная надпись: **сѣи [а]нѣи[но]генъ въздвизаетъ землю** (Сѣи [А]нѣи[но]генъ въздвизаетъ землю). Смысл этой надписи в контексте самого изображения пока остаётся неясным, но имя святителя определяется достаточно чётко. Афиноген держит за руку отрока и в молении обращён к ангелу, который слетает с небес. Этот сюжет, неизвестный нам по житийным источникам, находит объяснение в «Хождении в Царьград Добрыни Ядрейковича» (1200—1204), где в описании Софии Константинопольской названа святая «гробь малъ дѣтища святаго Анѣиногена». Уместно полностью привести здесь текст «Хождения», который объясняет данный сюжет: «Понеже посла Богъ по душу аггела, служаща святому Анѣиногену с дѣтищемъ во церкви, и пришедъ аггелъ Господень во церковь, ста и глаголя Анѣиногену: се мя Богъ послалъ по душу отрочища сего, да ю восприиму. И глагола святыи Анѣиногенъ аггелу: Пожди, дондеже скончаю со

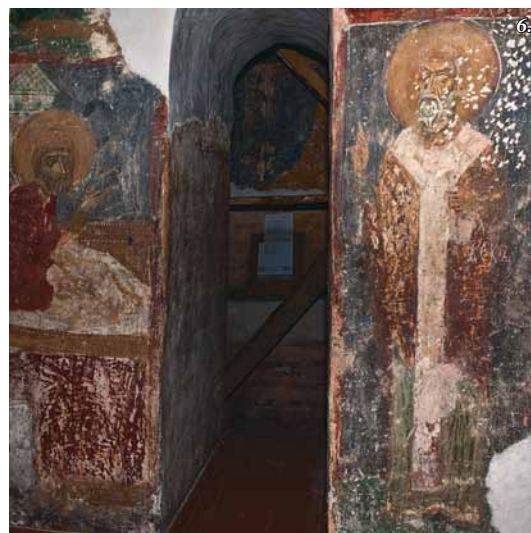
дѣтищемъ святую службу сию Богу твоему и моему <...> И тои глагола смиреныи слыша аггелъ Господень от Анѣиногена, восприимъ послушание, и ста службъ его жды, дондеже скончаеъ жерѣтву. И совершивъ Анѣиногенъ службу со дѣтище и емъ за руку дѣтища и поклонився аггелу Господню и давъ его; аггелъ же Господень приимъ душу дѣтища и идее к Богу»¹⁶. Эта композиция точно соответствует данному сказанию и может быть определена как «Чудо Афиногена с отроком». Вне сомнения, она должна восходить к какому-то житийному тексту, который ещё предстоит определить, однако уже сейчас можно предположить, что преп. Евфросиния пользовалась тем же источником, что и полвека спустя Антоний Новгородец.

Рассмотренные композиции по своему содержанию в значительной степени принадлежат к типологии житийных иллюстраций, которые с начала послеиконоборческого периода собирались в менологиях, и именно из такого рода рукописей вероятнее всего они и были заимствованы как образцы для создания алтарных фресок Спасской церкви. Об этом отчасти свидетельствуют те аналогии, которые названы нами при рассмотрении сцен с Дионисием Ареопагитом и Павлом Исповедником. Между тем, включение менологических циклов в храмовую декорацию становится широко распространённым явлением лишь в памятниках Палеологовской эпохи, особенно в балканских и румынских росписях XIV в., и наиболее ранним примером подобного рода долгое время было принято считать мартиролический цикл сцен в нартексе церкви Сорока мучеников в Тырнове, 1230 г.¹⁷

¹⁵ Patterson Ševčenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. P. 127, 171.

¹⁶ Цит. по: Малеев Е. И. Антология хождений русских путешественников XII—XV века. С. 222.

¹⁷ Обобщающий материал собран в монографии: Mijović P. Menolog. Belgrade, 1974.



Ил. 2.

**МУЧЕНИЕ
ДИОНИСИЯ
АРЕОПАГИТА**
Фреска

Ил. 5.

**ЧУДО
АФИНОГЕНА
С ОТРОКОМ**
Фреска

Ил. 3.

**МУЧЕНИЕ
ПАВЛА
ИСПОВЕДНИКА**
Фреска

Ил. 6.

**ИСЦЕЛЕНИЕ
ИМПЕРАТОРА
КОНСТАНЦИЯ
СВЯТЫМ
СПИРИДОНОМ
ТРИМИФУНТ-
СКИМ**
Фреска

Ил. 4.

**МУЧЕНИЕ
ПАВЛА
ИСПОВЕДНИКА**
*Миниатюра Мено-
логия Василия II
Конец X в.*

Для монументальной живописи средневизантийского периода присутствие подобных сцен в таком развитом виде и тем более в алтарной части храма представляется явлением абсолютно нетипичным и в полном смысле уникальным, в котором нельзя не усмотреть «книжное» влияние преп. Евфросиния на составление программы росписи. Напрашивается вывод, что в распоряжении полоцкой игуменьи был богатый иллюстрированный годичный менологий, вероятнее всего византийского происхождения, который служил образцом для подобного рода сюжетов. Как мы увидим ниже, примеры менологических сцен будут выявлены и в других зонах росписи Спасской церкви.

Цикл святительских деяний дополнен двумя композициями, расположенными в нижнем регистре в западной части алтаря. Оба сюжета представляют собой сцены исцеления и, располагаясь по сторонам от арок, ведущих в боковые помещения жертвенника и дьяконника, имеют зеркальное построение. Сюжеты примыкают вплотную к находившейся здесь в древности алтарной преграде¹⁸ и разворачиваются от неё внутрь алтаря. Сцена на южной стене атрибутируется без сомнений: здесь изображено «Исцеление императора Констанция Спиридоном Тримифунтским» (ил. 6). Святитель узнаётся по исключительному иконографическому атрибуту — небольшой шапочке в виде сеточки, обозначающей корзину, которую Спиридон носил в качестве головного убора. Он стоит лицом к алтарю, правой рукой

благословляет, в левой держит маленькую бутылочку, являющуюся атрибутом или опознавательным знаком целительства. Его взгляд и жест направлены в сторону полулежащего на одре царя, который привстал навстречу святителю. Эта сцена построена по классической иконографической схеме исцеления, и она полностью соответствует житию Спиридона, которое сообщает, что святитель явился к больному императору Констанцию, который в тот период впал в арианство, исцелил его от недуга и тем самым вернул его в лоно истинной Церкви. Как уже говорилось, нельзя не усмотреть связь этой композиции с расположенной выше сценой мучения Павла Исповедника, умерщвлённого по указанию того же императора Констанция, ещё пребывавшего в ереси арианства. Таким образом, Спиридон выступает здесь и как борец с ересями, что находит аналогии в некоторых книжных миниатюрах, в частности, в иллюстрациях Смирнского Физиолога, где святители, представленные в разных сюжетах, олицетворяют собой чистоту Церкви. Спиридон здесь изображён обличающим ариан, что находит прямые параллели в его участии в Первом Вселенском соборе¹⁹.

Сюжеты с деяниями святителей имеют особый статус в программе алтарной росписи Спасской церкви. Вне сомнения, они призваны показать всю полноту святительского служения и представить святителей в самых различных ипостасях своей деятельности. Так, сцена с Афиногеном олицетворяет собой присутствие небесных сил в богослужении, Дионисий Ареопагит и Павел Исповедник предстают как мученики, Спиридон — как целитель. Кроме того, Павел и Спиридон являются борцами с ересями, а Дионисий — апостол от 70 и ученик

¹⁸ Реконструкцию алтарной преграды см.: *Сарабянов В. Д.* Алтарная преграда Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке // Искусство Древней Руси и стран византийского мира. Материалы научной конференции, посвященной 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина. 3—4 декабря 2007 года. СПб.—М., 2007. С. 20—31.

¹⁹ *Walter Ch.* Art and Ritual of the Byzantine Church. L., 1982. P. 74—75. Fig. 16.



апостола Павла — утверждает идею преемственности апостольского и святительского служения. Последний аспект раскрывается ещё одной сценой, которая располагается на северной стене вимы напротив сюжета со Спиридоном и также построена по целительской схеме (ил. 7). Главным действующим лицом здесь является апостол, о чём свидетельствуют характерные апостольские облачения — хитон и гиматий (верхняя часть его фигуры полностью утрачена). Его благословляющий и исцеляющий жест направлен к полулежащей царской фигуре, голова которой увенчана короной. В левой покровенной руке апостол держит некий предмет прямоугольных очертаний, который, несмотря на значительные потёртости живописи, может быть интерпретирован как Нерукотворный Образ (Мандилион)²⁰. Этой атрибуции соответствует и фрагментарно прочитанный текст сопроводительной надписи: здесь можно разобрать остатки трёх слов **п . и разъ . . . выгар**

²⁰ Прямоугольная форма предмета в руках Фаддея напоминает Евангелие икону, но именно так и изображается Нерукотворный Образ в различных повествовательных



Ил. 7. ПРИНЕСЕНИЕ
СВЯТОГО
ОБРАЗА
ЦАРЮ
АВГАРЮ
АПОСТОЛОМ
ФАДДЕЕМ
Фреска

Ил. 8. ИСТОРИЯ
СВЯТОГО
ОБРАЗА
Миниатюры
Московского
менология

. . . , которые, видимо, следует читать как **п[р]и[несе стый об]разъ [А]вгар[ю]**. Итак, перед нами широко известный сюжет «Апостол Фаддей приносит Нерукотворный Образ царю Авгарю». Весьма примечательно, что аналогии вновь приводят нас к иллюстрациям менологиев, где эта сцена располагается под 16 августа на день перенесения Мандилиона из Эдессы в Константинополь в 944 г. Так, в московском менологии 1063 г. (ГИМ, Син. 9 л. 193 об.) история принесения Мандилиона Авгарю показана в четырёх сценах, одна из которых по своей схеме аналогична полоцкой фреске²¹ (ил. 8).

Не поддаётся пока точной расшифровке ещё одна сцена святительского цикла, распложенная на северном откосе алтарной арки, сопроводительная надпись которой полностью утрачена (ил. 9). Здесь изображён святитель, склонившийся в молитве перед ангелом, который стоит перед ним на подножии. Ангел благословляет правой рукой, а в левой держит кодекс, который поддерживает покровенными руками и святитель. Очевидно, что главным содержанием данной сцены является момент передачи книги, однако остаётся непонятным, является ли она даром небес, и в таком случае это, видимо, Евангелие, или же, напротив, сам святитель преподносит её Богу, и тогда логично видеть в книге его сочинения. Буквальной аналогии данной сцене

сюжетах, где он показан именно как образ. В качестве примера можно привести чеканные клейма XIV в. с историей о Нерукотворном Образе на полях оклада иконы «Св. Мандилион» из монастыря Сан-Бартоломео делья Армени в Генуе (Евсеева Л. М., Лидов А. М., Чугреева Н. Н. Спас Нерукотворный в русской иконе. М., 2005. С. 15—22.

²¹ Patterson Ševčenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. P. 70—71. Воспроизведение см.: Лазарев В. Н. История византийской живописи. М., 1986. Илл. 209. Об иконографии цикла Нерукотворного Образа см.: Walter Ch. The Abgar cycle at Mateiç // Ch. Walter. Pictures as Language, How the Byzantines Exploited Them. London, 2000. P. 335—351.

пока найти не удалось, хотя примеры иллюстраций подобного рода известны. Таковы, например, иллюстрации двух кодексов Догматического Паноплия Евфимия Зигабена, где свв. епископы, чьи сочинения включены в этот сборник, подносят их в виде свитков императору Алексию Комнину, а Христос с небес благословляет всю процессию²². Не исключено, что здесь представлен Григорий Богослов, подносящий небесам свои Омилии, которые широко использовались в богослужебной практике, а сама сцена навеяна одной из миниатюр этих часто иллюстрируемых сочинений²³. Подобная интерпретация сюжета как подношения со стороны святителя косвенно подкрепляется и программным расположением сцен святительского цикла, которые имеют парное смысловое соотношение: сюжеты с Дионисием и Павлом Исповедником представляют собой сцены мучений и исповедания веры, нижние композиции раскрывают тему целительства. Если следовать этой логике, то рассматриваемая композиция должна иметь смысловое соотношение с «Чудом Афиногена с отроком», где на первый план выведена литургическая тематика. Таким образом, наиболее вероятным представляется истолкование данного сюжета как акта подношения со стороны святителя, своего рода жертвоприношения, имеющего явную литургическую символику. В этом отношении данный сюжет с парным ему «Чудом Афиногена» как будто расширяет рамки святительской темы, внося в неё явные аллюзии на композицию «Служба свв. отцов», получившую широкое распространение именно в середине XII в. Если принимать предложенную идентификацию святителя как Григория Богослова, получает закономерное объяснение его отсутствие в святительском чине Спасской церкви, в то время как его изображение является практически обязательным элементом для алтарных святительских чинов средневизантийского периода²⁴. Впрочем, окончательное истолкование этого сюжета пока остаётся открытым.

²² Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. L., 1982. P. 40. Fig. 40. Обе рукописи (Vatican. Graec. 666 fol. 1v—2 и ГИМ, Греч. 337 л. 5 об.—6) датируются первой третью XII в. См.: Spatharakis I. The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts. Leiden, 1976. P. 122—129. Figs. 78—84.

²³ Обобщающее исследование по миниатюрам Омелий Григория Богослова см.: Galavaris G. The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus. Princeton, 1969. На одной из миниатюр московского кодекса Омелий, соответствующей Слову на Пасху (ГИМ, Син. 61 л. 4 об.), представлен Григорий Богослов, к которому с небес сходит ангел, окружённый мандорлой и благословляемый Спасителем, однако изображение книги отсутствует. Воспроизведение см.: Anderson J. C. The Illustration of Cod. Sinai. Gr. 339 // The Art Bulletin, Vol. 61, № 2 (Jun. 1979). Fig. 30. О рукописи см.: Орецкая И. А. Миниатюры рукописи Омелий Григория Назианзина из собрания Государственного Исторического Музея (Син. 61) // ВВ 70 (95). М., 2011. С. 236—247.

²⁴ Центральным звеном практически любого святительского чина становятся изображения Трёх святителей и Николая Чудотворца. Подробнее см.: Сарабянов В. Д. Образ священства в росписях Софии Киевской. Часть I: Программа Софийского собора и византийская традиция послеиконоборческого периода // Искусствознание 3—4/11. М., 2011. С. 16—19. В Спасской церкви присутствуют Николай Чудотворец, Василий Великий и Иоанн Златоуст, однако место Григория Богослова занимает святитель, схожий



Ил. 9.

**НЕИЗВЕСТНАЯ
КОМПОЗИЦИЯ**
(Григорий Богослов
вручает ангелу
свои Омилии ?)
Фреска

Программа подобного назидательного рода остаётся уникальной для храмовых декораций средневизантийского периода и не знает аналогий. Её появление в алтаре Спасской церкви вряд ли стоит рассматривать как развитие какой-то неизвестной нам традиции. Правильнее было бы увидеть здесь проявление личной инициативы, за которой определённо видится фигура заказчика росписей преп. Евфросинии Полоцкой. Источниками сюжетов вероятнее всего послужили иллюстрированные житийные сборники — греческие менологии, имевшиеся в распоряжении игумены. Сейчас трудно понять, чем был продиктован подбор святителей, но здесь могли сыграть роль не только общие идейные установки, но и личные привязанности преподобной. Так, например, присутствие сцены с Дионисием Ареопагитом может иметь патрональный оттенок и быть связано с полоцким владыкой Дионисием, сыгравшим заметную роль в жизни преп. Евфросинии²⁵. Не исключено, что акцентация истории про чудо Афиногена с отроком, как и истории Мандилиона, была продиктована константинопольскими реалиями, которые, учитывая несомненное наличие личных контактов с Царьградом, могли иметь особое значение для преп. Евфросинии. Не стоит также забыть и того факта, что находившийся рядом со Спасской церковью Георгиевский собор, возведённый, видимо, на рубеже XI—XII вв., являлся местом захоронения

с ним обликом, но имеющий сильно повреждённую сопроводительную надпись, где тем не менее в середине титула отчетливо читаются буквы МИ, из чего можно осторожно предположить, что перед нами Никомидийский святитель.

²⁵ Полоцкий епископ Дионисий († 1183?) упоминается в житии преп. Евфросинии в связи с пострижением ею в монахини двух племянниц — дочерей её младшего брата Всеволода. Возможно, Дионисий занимал полоцкую кафедру уже к моменту создания фресок Спасской церкви.



Ил. 10. **ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ
ИОАННА ЗЛАТОУСТА**
Схема-прорись композиции



Ил. 11. **ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ
ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА**
Схема-прорись композиции

полоцких епископов²⁶. Но приоритетным всё же остаётся программное содержание этих сюжетов, которые сопоставлены как иллюстрации определённой идеи — раскрыть образ святительства во всей его полноте. Таким образом, иллюстративный метод, непосредственно связанный с категориями книжности, взят как основной принцип составления этой части алтарной росписи.

Если сюжеты алтаря, иллюстрирующие деяния святителей, восходят в основном к менологиям, то иную грань книжного мира открывают нам две композиции, расположенные в пандан в нижней зоне северной и южной стен подкупольного креста. Здесь изображены два редких сюжета, получившие название «Источников Премудрости свв. отцов», которые обрамляют два аркосолия, изначально располагавшиеся во всю ширину северной и южной стен подкупольного креста (ил. 10, 11). Обе сцены имеют зеркальное построение и представляют собой абсолютно идентичные композиции, в которых в одном случае главным действующим лицом является Иоанн Златоуст, а в другом — Григорий Богослов²⁷. В основу этой

иконографии положен эпизод из жития Иоанна Златоуста. Будучи в то время константинопольским патриархом, святитель усиленно работал над толкованиями Посланий апостола Павла, и искал подтверждения правильности своего труда. Однажды ночью по просьбе одного посетителя его келейник Прокл поднялся в келью Иоанна и застал его за работой, в то время как апостол Павел, остававшийся невидимым для Златоуста, нашептывал ему на ухо слова Премудрости. Это видение, рассказанное им патриарху, убедило Иоанна Златоуста в том, что его труд угоден Богу. Иллюстрация этого сюжета расположена на северной стене. В левой части сцены представлен сам святитель Иоанн, облачённый в монашеский подризник. Он сидит за пюпитром и пишет в раскрытой книге, тогда как за его спиной стоит апостол Павел, диктующий ему на ухо (ил. 12). В правой части композиции, внутри архитектурной кулисы, обозначающей вход в келью Иоанна Златоуста, из-за занавески за происходящим наблюдает келейник святителя Прокл. Сцена дополнена изображением группы монахов, которые стоят перед Иоанном Златоустом и внимают его мудрости. Из-под пюпитра вытекает водный поток, который в левой части композиции почти полностью утрачен, но хорошо читается в правой половине сцены, заполняя её нижний угол. Здесь частично сохранились две мужские фигуры, которые пьют воду из потока, зачерпывая её чашами. Содержание данного сюжета пояснено пространной частично читающейся сопроводительной надписью: **златеусть пишѣтъ павѣл[о]ви вѣленє мо[нах]оу** (Златеусть пишетъ Павѣл[о]ви веление мо[нах]оу).

²⁶ Обобщающий материал по собору-усыпальнице см.: *Pannonopt* П. А. Русская архитектура X—XIII вв. Каталог памятников. Л., 1982. С. 95—96.

²⁷ Подробный анализ данных сюжетов см.: Сарабьянов В. Д. «Святители — источники Премудрости» во фресках Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке // Проблемы на изкуство 1/2010. София, 2010. С. 12—17; Он же. Тема передачи Божественной Премудрости в росписях Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. М., 2011. Вып. 1 (4). С. 7—25.



Ил. 12. **ИОАНН ЗЛАТОУСТ И АПОСТОЛ ПАВЕЛ**
 Фигуры из фресковой композиции
 «Источник Премудрости Иоанна Златоуста»



Ил. 13. **ГРИГОРИЙ БОГОСЛОВ И АПОСТОЛ ИОАНН БОГОСЛОВ**
 Фигуры из фресковой композиции
 «Источник Премудрости Григория Богослова»

В пандан этой композиции на северной стене расположена идентичная сцена, построенная по зеркальной схеме, с тем лишь отличием, что главным действующим лицом здесь является Григорий Богослов, получающий визионерское наставление от Иоанна Богослова (ил. 13). Показательно, что сама фигура апостола отсутствует, а изображена лишь его голова, которая, как видение, нависает над фигурой святителя. Сюжету соответствует и частично читающаяся сопроводительная надпись: *оа стын гри.ории ..шесть апо... ..ана повъ..актъ мо.....* (Оа[гиос] с[вя]тый Гри[г]орий [пи]шетъ апо[стола Ио]ана пове[лев]а[ет] мо[нахам ?]). За их спиной, как и на противоположной сцене, из-за занавески выглядывает слуга, а сам Григорий обращен к аналогичной группе монахов. В левой, сохранившейся половине сцены, как и в первом случае, хорошо читается водный поток, как будто затекающий в нижний угол композиции, над которым изображена мужская фигура с чашей в руках. Характерно, что обе композиции построены абсолютно симметрично, включая присутствие инспиратора Григория Богослова — апостола Иоанна, и фигуру слуги, выглядывающего из-за занавеси, хотя в житии святителя Григория подобный сюжет с явлением ему Иоанна Богослова отсутствует²⁸.

²⁸ В исследовании Кр. Уолтера, проанализировавшего миниатюры, посвященные житию Григория Богослова, такой сюжет отсутствует. См.: *Walter Ch. Biographical Scenes of the Three Hierarchs // Revue des etudes byzantines* 36 (1978). P. 233—260; *Idem. Art and Ritual of the Byzantine Church*. P. 100—103.

Композиции с «Источниками Премудрости», оставаясь достаточно редким явлением, тем не менее хорошо известны византийскому искусству книжной миниатюры и неоднократно становилось предметом пристального внимания исследователей²⁹. Изображения Иоанна Златоуста, пишущего под диктовку апостола Павла, получившие название «Видение Прокла» в соответствии с указанным эпизодом из жития, известны по памятникам византийской книжной миниатюры уже с XI столетия, где они включаются в самые различные контексты. Так, эта сцена фигурирует как иллюстрация к житию Иоанна Златоуста во многих иллюстрированных менологиях Симеона

²⁹ *Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie*. Paris, 1928. P. 338; *Velmans T. L'iconographie de la «Fontaine de Vie» dans la tradition byzantine à la fin de Moyen Age // Synthronos*. Paris, 1968. P. 120—121; *Walter Ch. Biographical Scenes of the Three Hierarchs*. P. 233—260; *Михельсон Т. Н. Три композиции на тему «Собор трех святителей» в росписях Ферапонтова монастыря. Истоки иконографии // ДРИ: Монументальная живопись XI—XVII веков*. М., 1980. С. 324—342; *Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church*. P. 102—103; *Djurić V. Les docteurs de l'église // ЕУФРОСΥΝΟΝ. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζήδακη*. Т. 1. Αθήνα, 1991. P. 131; *Пенкова Б. Към идейно-съдържателния контекст на стенописите от църквата «Св. четиридесет мъченици» въ Велико Търново // Paleobulgaria / Старобългаристика*, XIX (1995), 4. С. 75—91; *Mitsani A. «The Vision of Proclus» in miniatures of Metaphrastian Menologia // Αρχαιολογικόν Δελτίον* 40 (1985). Αθήνα 1991. P. 148—161; *Габелић С. Манастир Лесново. Историја и сликарство*. Београд, 1998. С. 162—167; *Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, Славянская Македония*. М., 2000. С. 223.

Ил. 14. **ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ИОАННА
ЗЛАТОУСТА**
Миниатюра
Омилий
Иоанна Златоуста
Поздний XII в.



Метафраста³⁰, она же появляется на иерусалимском Литургическом свитке, конца XI в., соответствуя тексту ектении после чтения Евангелия³¹, или в иллюстрациях Псалтири, сопутствуя 48-му псалму (Hamilton Psalter, fol. 109)³². Сцена с Иоанном Златоустом может появиться и вне контекста кодекса, как в Евангелии XI в. из Библиотеки Университета в Кембридже (Cambridge, Univ. Lib. Add. 720, fol. 133r)³³. Но во всех случаях обязательно присутствие трёх лиц — Иоанна Златоуста, апостола Павла и келейника владыки — будущего константинопольского патриарха Прокла³⁴.

К концу XII в. «Видение Прокла» трансформировалось в новую тему, которая получает название «Источник премудрости Иоанна Златоуста» и впервые фиксируется в искусстве второй половины XII в. Новыми элементами этой иконографии становятся изображения водного потока, символизирующего источник Премудрости, вытекающего из книги или свитка, и группы людей, как правило,—

клириков или монахов, пьющих из источника Премудрости. Самым ранним примером долго считалась миниатюра Омилий Иоанна Златоуста, позднего XII в., из Библиотеки Амброзианы в Милане (Ambrosian. I 72 sup. (65), fol. 263v)³⁵ (ил. 14). Среди памятников монументальной живописи XII в. единственной известной параллелью половецким фрескам является сильно повреждённая сцена в приделе Богородицы монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (1176—1180), где сюжет с Иоанном Златоустом включен в многочастную святительскую программу этой капеллы³⁶. Таким образом, половецкая фреска на сегодняшний день является древнейшим примером данной композиции и находит редкие параллели в искусстве второй половины XII столетия.

Сюжет с Иоанном Златоустом послужил основой для создания целой иконографической группы, которая объединена общей темой источника Премудрости. Наряду с Иоанном Златоустом, в аналогичной иконографической схеме фигурируют Василий Великий, Григорий Богослов и Афанасий Александрийский. Подобные циклы известны во фресках церквей Св. Михаила в Лесново (1349)³⁷ и Св. Николая в Псаче (1365—1371)³⁸, соборов Погановского (1499)³⁹ и Ферапонтова (1502)⁴⁰ монастырей. Долго считалось, что групповые изображения святителей в иконографии источников Премудрости в монументальной живописи появляются лишь в эпоху Палеологов⁴¹, однако фрески Спасской церкви Евфросиньева монастыря свидетельствуют о том, что подобные мини-программы получили распространение уже в средневизантийский период. По существу, эта иконография отражала распространённую схему, изображающую отца Церкви в образе учителя и проповедника, записывающего свои сочинения, инспирированные Божественным вдохновением. Именно этот смысл акцентируют и сопроводительные надписи композиций: в Лесново они определены как «Учительства», а в Поганово как «Источники Премудрости»⁴². Но во всех вариантах главенствующей остаётся тема книжного знания.

В подавляющем большинстве примеров сцены «Учительства» отнесены в верхнюю зону росписи, тогда как в Спасской церкви,

³⁵ Velmans T. L'icôographie de la «Fontaine de Vie» dans la tradition byzantine à la fin de Moyen Age. P. 120—121; Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. P. 112—113.

³⁶ Kollias E. Patmos. Byzantine Art in Greece. Mosaics — Wall Paintings. Athens, 1990. P. 12-13. Plan № 30.

³⁷ Табелућ С. Манастир Лесново. Историја и сликарство. Београд, 1998. С. 162—167. Илл. 74—77.

³⁸ Djurić V. Les docteurs de l'église. P. 131; Джурић В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 223.

³⁹ Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928. P. 338. Pls. LVII—LVIII; Velmans T. L'icôographie de la «Fontaine de Vie» dans la tradition byzantine à la fin de Moyen Age. P. 126—127; Djurić V. Les docteurs de l'église. P. 129—135.

⁴⁰ Михельсон Т. Н. Три композиции на тему «Собор трех святителей» в росписях Ферапонтова монастыря. Истоки иконографии // ДРИ: Монументальная живопись XI—XVII веков. М., 1980. С. 324—342.

⁴¹ Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. P. 114.

⁴² Сарабьянов В. Д. Тема передачи Божественной Премудрости в росписях Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке. С. 15.

³⁰ Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. P. 48-49; Ševčenko N. Illustration Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. P. 84—85; Mitsani A. «The Vision of Proclus» in miniatures of Metaphrastian Menologia. P. 148—161.

³¹ Grabar A. Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // A. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge. Paris, 1968. P. 477. Pl. 125.

³² Walter Ch. The Portrait of Jacob of Serres in London. Additional 39626 // Зограф 7. Београд, 1976. P. 72.

³³ Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979. P. 63—64. Fig. 49. Д. Галаварис ошибочно интерпретирует эту сцену как изображение евангелиста Луки и его инспиратора апостола Павла.

³⁴ Обобщение этого материала см.: Walter Ch. Biographical Scenes of the Three Hierarchs. P. 233—260; Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. P. 102—103.

являющейся первым известным примером подобной программы, они максимально приближены к зрителю, чем, несомненно, подчёркивается их литературность, конкретная адресность их содержания. Действительно, в отличие от универсальности евангельских сцен сюжеты «Учительства», совершенно неожиданные по своему расположению и совмещению с аркосолиями, создают необычную пространственно-смысловую композицию, которая в силу своей приближенности к зрителю оказывается одной из программных доминант росписей основного объёма церкви. Спасский храм был возведён как семейная усыпальница, в которой по периметру основного объёма сейчас выявлено семь погребальных ниш, поэтому размещение обеих сцен как обрамлений аркосолий предполагает соответствующее истолкование самих сюжетов. Сцены «Учительства» построены таким образом, что потоки воды, исходящие из-под пюпитров святителей, буквально обтекают аркосольные ниши, которые оказывались смысловыми центрами данных пространственных композиций. Водные потоки воспринимаются в этом контексте как источники воскресения и вечной жизни, которые обретает человек, испивший из источника Божественной Премудрости. Подобная интерпретация данных композиций находит полное созвучие в словах Спасителя: «... кто будет пить воду, которую Я дам ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нём источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4: 14). Эти слова обращены к самаритянке, которую Господь встретил у колодца, и именно сцена «Христос и Самаритянка», расположенная в среднем регистре северной стены дяконника, оказывается рядом с композицией «Источник Премудрости Иоанна Златоуста» — их разделяла только некогда существовавшая здесь алтарная преграда.

Общность темы «источника вечной жизни» как для сцены «Христос и самаритянка», так и для обеих композиций со святителями — источниками Божественной Премудрости, ставит все три сюжета в один символически связанный изобразительный ряд. Очевидно, что эти сюжеты были интерпретированы в программе росписи как образы вечной жизни, даруемой тому, кто постигает высшую Премудрость через слово, уподобленное источнику «воды живой». Изображение святого, пишущего за пюпитром и инспирируемого другим святым, иерархически более высокого ранга, сошедшим для этого с небес, становится выразительным образом передачи Божественной Премудрости через слово людям. Особый пафос книжного служения здесь очевиден. Вероятно, именно таким пониманием в первую очередь было продиктовано включение изображения Иоанна Богослова рядом с фигурой святителя Григория. Очевидно, обе композиции были заимствованы из какой-то иллюстрированной рукописи, а иконография сюжета с Григорием Богословом была расширена изображением инспиратора Иоанна Богослова и слуги — свидетеля чуда, ради усиления пафоса данных образов, самых обозримых и значимых в декорации основного объёма Спасской церкви.

Ещё одна грань книжной премудрости преп. Евфросинии открывается нам в сюжетах патерикового содержания, расположенных

в боковых малых сводах под хорами. Размещение композиций на тему монашеских подвигов в храмовых росписях для средневизантийского периода остаётся явлением редким и малочисленным, а для своего времени полоцкий цикл на сегодняшний день можно назвать наиболее разнообразным, полным и древним. Сюжеты на сводах включены в обширную монашескую программу многосложного состава, что на первый взгляд имеет простое объяснение в монастырском предназначении храма, однако остаётся единичным явлением среди множества аналогичных монастырских храмов, в которых не было таких содержательных росписей на данную тему⁴³. Находящиеся здесь композиции отличаются необычайно редким составом сюжетов, достаточно сложных в истолковании. Многие сцены сопровождаются пространными пояснительными надписями, которые казалось бы дают достаточный материал для их расшифровки. Тем не менее, литературная основа сюжетов, восходя в целом к различным патерикам и другим сочинениям, далеко не всегда поддаётся простой идентификации. Неординарность состава патериковых сцен, подчинённых единой назидательной программе, вновь указывает нам на определяющую роль воли заказчика росписей преп. Евфросинии и на разнообразие использованных ею литературных источников.

Наиболее цельным и последовательным является цикл сцен, занимающих своды северного нефа под хорами. Из находящихся здесь четырёх композиций три повествуют об истории встречи Антония Великого и Павла Фивейского. Эта часть житийного повествования отсутствует в базовом житии Антония, написанном вскоре после смерти его учеником Афанасием Александрийским и является более поздней интерполяцией, которая появляется у блаженного Иеронима⁴⁴, а затем у Симеона Метафраста⁴⁵. Этот текст также входит в святоотеческий сборник *Apophthegmata patrum* (*collectio anonyma*) (codd. Coislin. 126, 127; codd. Paris. gr. 1596, 2474), являющийся древнейшим источником многих патериковых сочинений⁴⁶. Здесь повествуется о долгих поисках, предпринятых Антонием после того, как ему было открыто свыше о некоем праведнике, который живёт в пустыне недалеко от монастыря Антония и своей святостью превосходит всех других пустынников. Отправившись на поиски Павла, Антоний долго не мог найти его келью, и ему поочередно помогали сатир, кентавр, лев и гиена. Павел принял Антония в истинное общение только после того, как ворон, слетавший на протяжении 60 лет с небес и приносивший ему половину просфоры, в этот раз прилетел с целой просфорой, вторая половина

⁴³ Подробнее см.: Сарабянов В. Д. Образ монашества в древнерусском искусстве XI — середины XII в. // ДРИ: Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства. М., 2009. С. 161—194.

⁴⁴ Nau F. Le texte grec original de la Vie de St. Paul de Thèbes // *Analecta Bollandiana* 20 (1901). P. 121—156.

⁴⁵ Симеон Метафраст. Книга, называемая Раем. Переведена с эллинского на общедоступное наречие Агапием иноком Критским. Салоники, 2006. С. 558—559.

⁴⁶ Nau F. Le chapitre *Περὶ τῶν ἀναχωρητῶν ἁγίων* et les sources de la vie de Saint Paul de Thèbes // *Révue de l'Orient Chrétien* 10 (1905). P. 409—414.

Ил. 15. КЕНТАВР ПОМОГАЕТ
СВЯТОМУ
АНТОНИЮ ВЕЛИКОМУ
ИСКАТЬ СВЯТОГО
ПАВЛА ФИВЕЙСКОГО
Фреска

Ил. 16. БЕСЕДА
АНТОНИЯ ВЕЛИКОГО
И ПАВЛА ФИВЕЙСКОГО
Фреска



которой свыше предназначалась Антонию. Их трапеза и беседа происходили под кроной пальмы, где Павел жил и из листьев которой он шил себе одежду. Последний раз приняв небесную пищу и рассказав о своей жизни, из которой более 60 лет он провёл в пустыне в полном уединении, Павел предсказывает свою скорую кончину, а вскоре умирает на глазах у Антония во время их братской молитвы. Чуть позже Антоний становится свидетелем вознесения души праведного Павла, сопровождаемого ангелами, на небо, а затем принимает участие и в чудесном погребении святого, могилу которому вырывают два льва, вышедшие из пустыни⁴⁷.

Фрески Спасской церкви в точности следуют этому повествованию. На первой сцене нашего цикла изображён энергично шагающий Антоний, которого ведёт кентавр (ил. 15). Две следующих сцены более традиционны и понятны по своему составу: здесь изображены «Беседа Антония и Павла» (ил. 16) и «Успение Павла» (ил. 17), построенные по стандартной композиционной схеме, характерной для подобных сюжетов. В «Беседе» оба монаха сидят за столом, напоминающим храмовый престол, обращённые лицом друг к другу, в «Успении» Павел лежит на одре, а в его ногах стоит Антоний, обращённый в молении к небесам, где ангелы возносят душу Павла.

Среди разнообразных сцен патерикового содержания иллюстрации к житию Антония Великого являются наиболее популярными. Фрагменты цикла жития преподобного сохранились в декорации римской церкви Санта Мария Антикава, которые относятся

к X в. Здесь расшифровываются две сцены, связанные с искушениями святого бесами⁴⁸. Показательно, что эти римские фрески стоят в начале череды многочисленных примеров обращения к теме искушения св. Антония, которые прослеживаются в западноевропейском искусстве на протяжении многих веков. Но в восточнохристианской иконографии преимущество отдавалось истории встречи Антония Великого с Павлом Фивейским. В церкви Сант-Анджело ин Формис близ Капуи (вторая половина XII в.), в одном из притворов это повествование состоит из пяти сцен: «Антоний и сатир», «Антоний приходит в келью к Павлу», «Встреча Антония и Павла», «Беседа Антония и Павла» (ил. 18), «Антоний видит возносящуюся душу Павла»⁴⁹. Уникальный по полноте цикл иллюстраций Патерика, насчитывающий десятки сцен монашеских подвигов, сохранился в притворе кафоликона Хиландара (1321, переписаны в 1804 г.), и истории Антония и Павла Фивейского здесь посвящено шесть сцен: «Антония ведёт сатир», «Антония ведёт кентавр», «Антония ведёт львица», «Встреча Антония и Павла», «Антоний и Павел вкушают небесную просфору», «Антоний погребает

София, 1995. Т. 10. С. 15—20; *Марковић М.* Илустрације патеричких прича у припрати Хиландарског католикона // Осам векова Хиландара: Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура / Међународни научни скуп. Октобар 1998. Београд, 2000. С. 522, примеч. 86.

⁴⁸ Osborne J. The Atrium of S. Maria Antiqua, Rome: A History in Art // Papers of the British School at Rome. Rome, 1987. Vol. 55, P. 202—205. Pl. XXI.

⁴⁹ Tomeković S. Les cycles hagiographiques de Saint Angelo in Formis: recherche de leur modèles // ЗЛУ. Т. 24. Нови Сад, 1988. Р. 1—13.

⁴⁷ Обзор житийных источников истории Антония и Павла см.: Буланин Д. Житие Павла Фивейского — болгарский перевод X века // Кирило-Методиевски студии.



Ил. 17. УСПЕНИЕ
ПАВЛА ФИВЕЙСКОГО
Фреска



Ил. 18. ОДНА ИЗ СЦЕН ЦИКЛА АНТОНИЯ И ПАВЛА
Фреска Сант-Анджело ин Формис
Вторая половина XII в.

Павла с помощью двух львов»⁵⁰. Кроме того, житийный цикл св. Антония известен в провинциальной церкви Св. Антония близ местечка Сугия (Крит), фрески которой датируются концом XIV в. Из шести сохранившихся сцен две посвящены истории Антония и Павла, но их точная идентификация затруднена по причине фрагментарности фресок. Расшифровавшая их С. Томекович определяет их как «Встречу Антония и Павла», а также сюжет с одним из мифологических существ, фигурирующих в житии⁵¹. В некоторых случаях сцена беседы двух святых становится собирательным образом истории Антония и Павла, присутствуя среди других сюжетов патерикового содержания. Таковы примеры росписей церкви Сорока мучеников в Тырново (1230)⁵², собора Матейча (1356—1360)⁵³, церкви Св. Николая в Йошанице (Восточная Сербия, конец XIV в.)⁵⁴, церкви Архангелов Хиландара (вторая половина XIV в.)⁵⁵. Среди русских памятников анало-

гичная сцена известна по монашескому циклу собора Снетогорского монастыря (1313)⁵⁶. Очевидно, иллюстрации жития Антония были весьма распространены в византийском искусстве, поскольку среди нескольких житийных циклов, иконография которых описана в «Ерминии» Дионисия Фурнографиота, приведено повествование именно об Антонии Великом⁵⁷.

Перечисленные примеры показывают, что сюжеты на тему жития Антония Великого, включённые в монашескую программу Спасской церкви, имеют за собой вполне развитую иконографическую традицию, хотя и являются на сегодняшний день древнейшим её примером. Однако сцена с кентавром, выбранная для данного повествования, заслуживает особого внимания. Смысл житийного повествования о поисках Антонием кельи Павла, включённого в текст Метафраста, достаточно ясен: звери и мифологические существа из пантеона недавно ниспровергнутого язычества, помогающие Антонию в поисках Павла, со всей определённой символизируют победу христианской веры, которой теперь подчинено всё мироздание. Образы античной мифологии были хорошо известны и понятны в Византии и на Балканах, однако на Руси изображение языческого антропоморфного полубога — демона в православном понимании — могло появиться только с одобрения высшего духовного

⁵⁰ Марковић М. Илустрације патеричких прича у припрати Хиландарског католикона. С. 505—537.

⁵¹ Tomeković S. Le cycle inédit de Saint Antoine dans l'église sous son vocable à Soughia (Crète) // Byzantinische Forschungen. 1987. Vol. 11. P. 444—463.

⁵² Пенкова Б. Към идейно-съдържателния контекст на стенописите от църквата «Св. четиридесет мъченици» въ Велико Търново. С. 79—81. Ил. 2.

⁵³ Димитрова Е. Манастир Матејче. Скопје, 2002. С. 202—203.

⁵⁴ Petković S. The Lives of Hermits in the Wall Paintings of the Katholikon of the Monastery at Jošanica // Byzantine East, Latin West: Art-Historical Studies in Honor of Kurt Weitzmann. Princeton, 1995. P. 289—298.

⁵⁵ Ђорђевић И. Зидно сликарство XIV века Хиландарског параклиса Светих Арханђела // Осам векова Хиландара: Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура / Међународни научни скуп. Октобар 1998. Београд, 2000. С. 565—566. Сл. 13.

⁵⁶ Сарабьянов В. Д. Программа монашеских изображений в росписи собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря // ДРИ: Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. М., 2008. С. 87—88.

⁵⁷ Дионисий Фурнографиот. Ерминия, или наставление в живописном искусстве // Труды Киевской Духовной Академии. Киев, 1868. Вып. 1—2. С. 204—206.



Ил. 19. ИОАНН ЛЕСТВИЧНИК И ПРОРОК МОИСЕЙ
Фреска



Ил. 20. ИОАНН ЛЕСТВИЧНИК И ПРОРОК МОИСЕЙ
Деталь фрески

лица, то есть игумены монастыря. Где преп. Евфросиния могла заимствовать сюжет с кентавром и понять его сокровенный смысл, свидетельствующий о победе христианства над язычеством? Наиболее вероятным ответом представляется использование книжных миниатюр, украшавших житие Антония Великого, однако остаётся только гадать о том, какого состава был этот иллюстрированный кодекс. Следует отметить, что в византийской книжной миниатюре сцены монашеских деяний весьма ограничены и, как правило, не выходят за рамки иллюстраций менологиев или лекционных, обычно ограничиваясь одним сюжетом. В древнерусских прологах под 15 января можно найти текст, повествующий о встрече Павла и Антония, но в нём отсутствуют такие повествовательные детали, как история про кентавра или вознесение души Павла, которые проиллюстрированы в полоцком цикле⁵⁸. Итак, можно сделать вывод, что наиболее вероятным источником для данного цикла послужило непосредственно житие Антония Великого. Но в любом случае присутствие сцены с кентавром, которая легко могла быть заменена на один из более понятных и привычных для древнерусского зрителя сюжетов, говорит о толерантности преп. Евфросинии, широте её взглядов и её глубокой книжной образованности.

⁵⁸ Лаконичность этого текста отмечает Н. В. Пивоварова, которая делает справедливый вывод о существенной роли проложных чтений в формировании назидательных патерикорных сюжетов в храмовых росписях. См.: Пивоварова Н. В. Монастырские сюжеты в храмовой декорации Византии и Древней Руси XII—XIV веков: источники формирования и идейный смысл // Византийский мир: искусство Константинополя и национальные традиции. К 2000-летию христианства. Сб. статей. М., 2005. С. 313.

В северном нефе расположена ещё одна сцена, посвящённая монашеским деяниям (ил. 19). Композиция построена по схеме, которая совпадает с центральным звеном рассмотренной выше иконографии «Источников Премудрости». Седой монах сидит за пюпитром, тогда как за его спиной стоит его инспиратор с обликом юноши с чуть всклокоченными волосами. Хитон и гиматий, в которые он облачён, свидетельствуют о его принадлежности пророческому или апостольскому чину святости. Своим обликом этот святой чрезвычайно напоминает пророка Моисея в его юношеской иконографии (ил. 20), каким он изображается в сюжетах, связанных с его синайскими деяниями. В первую очередь к таким сюжетам можно отнести, например, иконы из Синайского монастыря конца XII — начала XIII в., где Моисей изображён перед кустом Неопалимой купины или получающим скрижали на горе Хорив⁵⁹ (ил. 21). Из этого следует предположение, что в данной сцене представлен один из Синайских преподобных, прославившихся своими сочинениями, инспиратором которого является пророк Моисей. Облик святого старца достаточно стандартен, но среди синайских святых наиболее подходящей кандидатурой представляется Иоанн Лествичник, что отчасти находит соответствие и с житийными текстами. Житие Иоанна Синаита предваряет текст самой «Лествицы» и состоит из двух частей, написанных Даниилом Раифским и анонимным агиографом, являвшихся современниками Иоанна. Даниил в своём кратком житии несколько раз сравнивает Синаита

⁵⁹ В одной из последних публикаций обе иконы датируются ранним XIII в. См.: Holly Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai. Ed. R.S.Nelson & K.M.Collins. L.A., 2006. P. 254—255.

с пророком Моисеем, в заключении говоря: «Он достиг конца видимого жития в наставлении новых Израильян, то есть иноков, тем одним отличаясь от Моисея, что вошёл в Горний Иерусалим, а Моисей, не знаю как, не достиг земного». Анонимный агиограф также называет Иоанна «новым Моисеем», повествуя о том, как пророк явился Лествичнику во время общей трапезы: «Иоанн видел мужа с короткими волосами, одетого по-иудейски в плащаницу, который, как некий распорядитель, ходил повсюду и раздавал распоряжения <...> Когда же <...> служители сели за трапезу, искали сего, <...> но нигде не нашли. Тогда раб Божий, преподобный отец наш Иоанн, говорит нам: «Оставьте его: господин Моисей ничего не сделал странного, послужив в своём месте»⁶⁰.

Показательно, что из всего арсенала сюжетов, связанных с Иоанном Синаитом, выбран именно образ святого как духовного писателя, инспирируемого свыше. Эта сцена вновь актуализирует тему духовного просвещения и книжного знания, которая столь отчётливо звучит в двух композициях подкупольного объёма на тему «Источников Премудрости». Изображения Иоанна Лествичника в образе духовного писателя были хорошо известны византийской книжной миниатюре. Так он, в частности, неоднократно изображается среди разнообразных миниатюр византийских «Лествиц»⁶¹. В этих рукописях нет изображений Иоанна с Моисеем, аналогичных полоцкой фреске, однако сравнение Иоанна с Моисеем, навеянное приведёнными выше текстами из жития преподобного, делает возможным предположение о существовании такой иконографии. Эта мысль была высказана ещё Д. Мартином в его монографическом исследовании иллюминированных «Лествиц»: говоря о прообразах Иоанновой Лествицы, исследователь обращается к двум её библейским прообразам — лестнице Иакова, явившейся ему во сне, и истории восхождения на Синай пророка Моисея. Последнюю аллюзию автор подкрепляет уже цитировавшими житийными текстами, указывая также, что и сам Синаит сравнивает в «духовные ступени» Лествицы с заповедями, полученными Моисеем на Хориве⁶². Более того, Д. Мартин находит коннотации между иллюстрациями «Лествицы» и образом Моисея в рукописи из собрания Принстона (Garret coll. № 6), 1081 г. В первом случае, как считает учёный, коленопреклонённый Иоанн получает свиток от Христа аналогично тому, как Христос в одном из вариантов этой иконографии вручает закон Моисею⁶³, в другом же случае в самом начале книги, предвзяв житие преподобного, «духовные ступени» Лествичника изображены как две мраморные скрижали⁶⁴.

⁶⁰ Цит. по: Преподобного отца нашего Иоанна игумена Синайской горы Лествица возводящая на небо. М., 1996. С. 15—19.

⁶¹ Монографическое исследование византийских иллюминированных «Лествиц» см.: Martin J. R. The Illustration of The Heavenly Ladder of John Climacus. Princeton. 1954.

⁶² Ibid. P. 7—8.

⁶³ Ibid. P. 39—40. Ill. 58.

⁶⁴ Ibid. P. 40, 110—112. Ill. 32.



Ил. 21.

**ПРОРОК
МОИСЕЙ
НА СИНАЕ**
Икона
начала XIII в.
Монастырь
Святой
Екатерины
на Синае

Возвращаясь к полоцкой фреске, сделаем осторожное предположение, что данный сюжет мог быть либо заимствован преп. Евфросинией из подробно иллюстрированной «Лествицы», либо был интерпретирован ею на основании сравнений Иоанна с Моисеем, изложенных выше. Очевидно особое пристрастие составительницы программы росписей к образу пророка Моисея и его синайского откровению, поскольку помимо рассмотренного сюжета с Иоанном Синаитом он изображён в росписях Спасской церкви ещё дважды. Фигура пророка в таком же юном облики, в паре с Ильёй, занимает склоны западной подпрудной арки, как будто предвзяв иконографию «Преображения» — храмового образа, который, вероятно, находился на хорах, утративших свои росписи, и, подобно фрескам Спасо-Преображенской церкви на Нередице (1199), был включён в «страстной» цикл, занимавший свод полатей⁶⁵. В нижней зоне в одной из арок юго-западного пространства под хорами представлена сцена, где Христос, явившийся Моисею в кусте Неопалимой купины, передаёт пророку свиток⁶⁶. Но в то же

⁶⁵ Сарабянов В. Д. Страстной контекст «Преображения» в византийском и древнерусском искусстве // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. М., 2010. Вып. 3 (3). С. 18—19.

⁶⁶ Этот сюжет включён в мини-программу, посвящённую пророческим откровениям, и его ещё предстоит оценить как элемент общего иконографического замысла. Иконография данной композиции, известная по иллюстрациям Псалтирей, отличается от схожей по смыслу сцены, где пророк Моисей получает скрижали на горе Хорив и Десницы Господней. Ее можно встретить, например, в Псалтири IX в. из Ватикана Vat. Palat. gr. 381 (Cutler A. Aristocratic Psalters in Byzantium. Paris, 1984. Fig. 297) или Фёдоровской Псалтири 1066 г., London British Library, Add. 19352 (Anderson J. C. On the Nature of the Theodor Psalter // The Art Bulletin. Vol. 70. № 4. Fig. 8).

Ил. 22. ИСТОРИЯ
ПРО
ЧЕРНОРИЗЦА
МАРТИРИЯ
Фреска
1-я часть

Ил. 23. ИСТОРИЯ
ПРО
ЧЕРНОРИЗЦА
МАРТИРИЯ
Фреска
2-я часть



время тема, поднятая в сцене с Лествичником, обнаруживает смысловые связи с композицией «Сон Иакова», изображающей Небесную лестницу, которая расположена на оси того же северного нефа на южной стене апсиды жертвенника. Показательно, что в композиции отсутствует обычная для этого сюжета сцена борьбы с ангелом, а представлены только спящий Иаков и восходящие по лестнице ангелы. Такой акцент на теме восхождения позволяет предположить наличие определённых смысловых коннотаций между лестницей Иакова и образом Иоанна Лествичника в росписях северного нефа Спасской церкви. Действительно, изображение библейской лестницы иногда появляется в иллюстрациях к сочинению Иоанна Синаита, на что указывает Д. Мартин, объясняя этот феномен очевидными аллюзиями обоих сюжетов, отмеченными и в самом тексте «Лествицы»⁶⁷. Весьма вероятно, что и в полоцком храме эти смысловые связи могли сыграть определённую роль в составлении программы росписи, что косвенно подтверждает предложенную атрибуцию рассматриваемой композиции⁶⁸.

Патериковый цикл занимает также и два арочных свода южного нефа под хорами, и для нашей темы расположенные здесь сюжеты особенно интересны именно своей литературной основой. В западной части нефа на арке свода расположены две сцены, являющиеся частя-

ми одного повествования (ил. 22, 23). На композиции южного склона представлены три действующих лица: в её центре изображён лежащий юноша в простой короткой тунике, который устремил взор вверх. У него отсутствует изображение рук, что указывает на его немощ. Над ним стоит юный монах, о чём говорит его облачение. На его плечах сидит ещё один персонаж с нимбом, облаченный в хитон и гиматий, благословляющий правой рукой и со свитком в левой. Показательно, что его ноги сокрыты тканью. К сожалению, верхняя часть композиции, в том числе лик святого, полностью утрачены. На противоположной сцене северного склона арки изображены два беседующих монаха, старец и юноша, причём первый обращён взором и жестом к небесам, где угадываются остатки небесной сферы с фигурой Иисуса Христа. Изображение сопровождается частично читающейся пространной пояснительной надписью: . . . пр . в . . . кмоу къ вратамъ манаеътра и възираеть на небе . . . а . хр(ис)то . . . презъри земли . . . зъреть на нбеси.

Обе сцены точно соответствуют истории про преподобного Мартирия, носившего Христа⁶⁹, которая изложена в сочинении Григория Великого Двоеслова «Сорок бесед на Евангелие». Здесь в 39-м слове приводится этот рассказ, поведанный Григорию его учеником Епифанием как свидетелем этого события: «... был некто монах, весьма

⁶⁷ В качестве примеров Д. Мартин приводит две рукописи: из собрания Синайского монастыря Sin. gr. 423 и из Библиотеки Ватикана Vat. Rossianus 251 (Martin J. R. The Illustration of The Heavenly Ladder of John Climacus. P. 14, 108—109. Fig. 23, 227).

⁶⁸ О глубокой укоренённости образов Лествиц Иакова и Синаита в древнерусской монашеской традиции см.: Беляев Л. А. Камень под головой и лестница в небо: археология, иконография, источники // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. М., 2011. Вып. 2 (5). С. 72—84.

⁶⁹ Эту атрибуцию, когда была раскрыта лишь композиция южного свода, как один из вариантов предложил А. С. Преображенский (Преображенский А. С. Заметки о программе росписей церкви Рождества Христова в Довмонтовом городе // ДРИ: Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. М., 2008. С. 133). Сейчас, после расчистки второй композиции, она полностью подтвердилась. Искренне благодарю А. С. Преображенского за оказанную мне помощь в подборе литературных источников данного сюжета.

строгой жизни, по имени Мартирий, который из своего монастыря шёл для посещения в другой монастырь, в котором он был духовником. И так идя, он нашёл на пути некоторого прокажённого, которого слоновая болезнь покрывала по членам густыми ранами, желающего воротиться в своё пристанище, но не имеющего сил от усталости. Но он говорил, что имеет пристанище на том самом пути, по которому спешил идти монах Мартирий. Но человек Божий, сжалившись над усталостью этого прокажённого, тотчас сбросил с себя мантию, которою был одет, и разостлал её, и на неё положил прокажённого, и завернув его со всех сторон своей мантией, поднял на плечи и понёс с собой. И когда он уже приближался к воротам монастыря, тогда духовный отец этого самого монастыря начал громко кричать: «Бегите, отворяйте скорее ворота монастырские, потому что идет брат Мартирий, неся Господа». Но тотчас, как только Мартирий пришел ко входу в монастырь, Тот, Кто казался прокаженным, выпрыгивая из мантии его и являясь в том виде, в каком обыкновенно узнается от людей Искупитель рода человеческого, Бог и человек, Христос Иисус, вознёсся на небо в виду Мартирия, и возносясь, сказал ему: «Мартирий, ты не постыдился меня на земле, Я не постыжусь тебя на небе». Лишь только этот святой муж вступил в монастырь, отец монастыря спросил его: «Брат Мартирий, где же тот, кого ты нёс?» Сей отвечал ему, говоря: «Если бы я знал, кто это был, то я удержал бы ноги Его». Тогда тот же Мартирий рассказал, что когда он нёс его, тогда не чувствовал тяжести его. И не удивительно, потому что, как мог чувствовать тяжесть тот, кто нёс Носящего!»⁷⁰.

Данное повествование появляется в древнейших русских прологах под названием «Слово о черноризце Мартирии како Христа носил». Наиболее ранним примером истории про Мартирия является пролог из собрания библиотеки Новгородского Софийского собора, № 1324, датируемый XII—XIII вв., где она приведена под 17 января⁷¹. «Слово о Мартирии» приводится на 17 января и в других русских прологах, например в прологе XIV в. из той же Софийской библиотеки⁷² или Прологе московской печати 1641—1643 гг.⁷³ Вероятнее всего,

⁷⁰ Свт. Григорий Великий Двоеслов. Сорок бесед на Евангелия. Беседа XXIX, говоренная к народу в Церкви блаженного Иоанна именуемой Константиновою. Чтение Св. Евангелия: Лк. 19: 42—47. Цит. по: Библиотека отцов и учителей Церкви. Т. VII. *Святитель Григорий Великий Двоеслов. Избранные творения*. М., 1999.

⁷¹ Описание рукописи см.: *Абрамович Д. И. Описание рукописей С.-Петербургской Духовной академии. Софийская библиотека. Выпуск II. Четгы минеи. Прологи. Патерики*. СПб., 1907. С. 215. Часть рукописи, в которой приведена история про Мартирия, датируется сейчас XIII в., и согласно исследованиям А. Гиппиуса принадлежит руке писца Тимофея, написавшего Лобковский пролог 1262 г. См.: *Гиппиус А. Новые данные о пономаре Тимофее — новгородском книжнике середины XIII века // Информационный бюллетень. Выпуск 25: Специальный выпуск в честь праздника славянской письменности 1992 года в Москве. (Международная ассоциация по изучению и распространению славянских культур)*. М., 1992. С. 59—86.

⁷² *Абрамович Д. И. Описание рукописей С.-Петербургской Духовной академии. Софийская библиотека. Выпуск II. С. 244.*

⁷³ Пролог. М., Печатный двор, 1641—1643 гг. 17 января.



Ил. 24.

ИСТОРИЯ ПРО ЧЕРНОРИЗЦА МАРТИРИЯ

Икона из церкви Вознесения
Конец XVII в.

Типиницы (Заонежье)

преп. Евфросиния пользовалась именно текстом проложных чтений как источником для данного сюжета, что является косвенным свидетельством формирования корпуса русских прологов уже в XII столетии. В то же время, единичные изображения этого сюжета известны только по позднесредневековым памятником, таким как заонежская икона из церкви Вознесения в Типиницах, позднего XVII в.⁷⁴ (ил. 24).

Вывод о разнообразии источников, которыми пользовалась преп. Евфросиния, подтверждается другой парой сцен на соседней западной арке того же южного нефа, которые также объединены общим повествованием (ил. 25, 26). Две композиции в восточном своде, посвящённые рассказу о преп. Силуане и его ученике, иллюстрируют монашескую добродетель послушания. Это повествование присутствует в так называемом «Древнем патерике», где в 7-й главе, имеющей подзаголовок «Разные истории, поощряющие нас к терпению и мужеству», под № 50 (43) приведён следующий рассказ.

«В Фиваиде один старец, пребывавший в пещере, имел одного испытанного ученика. У старца было в обычае — каждый вечер поучать его на пользу души,— и после наставлений совершал он

⁷⁴ Икона в настоящее время находится в собрании Музея изобразительных искусств Республики Карелия. Публикацию см.: *Брюсова В. Г. Русская живопись 17 века*. М., 1984. Ил. 87.

Ил. 25. ИСТОРИЯ ПРО
АВВУ СИЛУАНА
И ЕГО УЧЕНИКА
Фреска
1-я часть



Ил. 26. ИСТОРИЯ ПРО
АВВУ СИЛУАНА
И ЕГО УЧЕНИКА
Фреска
2-я часть



молитву и отпускал ученика спать. Однажды случилось, что пришли к старцу некоторые благочестивые миряне, знавшие о великих его подвигах; он преподавал им наставление, и когда ушли они, старец сел опять по обычаю вечером, после повечерия поучать брата, — и беседа с ним заснул. Брат дожидался, пока старец проснется и сотворит ему обычную молитву (при отпуске). Когда же он сидел долгое время, и старец не пробуждался, то помыслы стали возмущать его, чтобы он ушел и спал без благословения. Но, принуждая себя, он противился помыслу и ждал. Помысл опять возмущал его, — но он не пошел. Подобным образом семь раз был возмущаем, — и не уступал своему помыслу. После полуночи проснулся старец и, увидев, что брат сидит при нем, говорит ему: — Ужели ты доселе не уходил? — Нет, — сказал он, — ибо ты не отпустил меня, авва! — Что же ты не разбудил меня? — сказал старец. — Я не смел будить тебя, — отвечал брат, чтобы не оскорбить тебя. Вставши они совершили утреннюю, и после молитвословия старец отпустил брата. Когда старец сидел один, то пришел в исступление: вот кто-то показывает ему место славное, и в нем престол, а над престолом семь венцов. Старец спросил показывающего: — Для кого это? — Для ученика твоего, — отвечал тот: престол Бог даровал ему за то, что он удалился от мира, а семь венцов получил он в ночь сию. Услышав это, старец удивился, и будучи объят страхом, призывает брата и говорит ему: — Что ты делал в эту ночь? — Прости мне, авва, — сказал он, — я ничего не делал. Старец, думая, что он не открывается по смирению, сказал ему: — Не пущу тебя, если не откроешь мне, что ты делал, или о чем помышлял в эту ночь. Брат, вполне сознавая, что он ничего не делал, не находил, что отвечать. Он сказал старцу: — Прости мне, авва, я ничего не делал, разве только то, что будучи семь раз побуждаем помыслами уйти от

тебя, без твоего благословения, я не ушел. Услышав это, старец тотчас понял, что сколько раз он противоборствовал помыслу, столько же раз венчался от Бога. Но он ничего не сказал об этом брату, а рассказал отцам на пользу, дабы научились мы, что и за малые напряжения Бог дарует нам венцы. И так хорошо принуждать себя ради Господа, ибо сказано: «царствие небесное нудится и нуждницы восхищают е» (Матф. 11:12)⁷⁵.

Две сцены восточного свода южного нефа полностью соответствуют этому тексту. На первой композиции, расположенной на южном склоне, изображён сидящий старец, рядом с которым стоит юный монах. Сопроводительная надпись, которую удалось расшифровать полностью, поясняет изображение: **СТЫИ ОТЬЦЬ СИЛУАНЫ ПОЧИВАЕТЬ ОУЧЕНИКЪ КГО ПРЕДЪСТОИТЬ ЗА ПОСЛОУШАНИЕ ВСЮ НОЩЬ**. Напротив вновь изображен старец Силуан: он стоит перед престолом, за которым изображен ангел. Верхняя часть композиции утрачена и сопроводительная надпись сохранилась лишь частично, но в её начале четко читается имя Силуан. Вероятно, здесь же в зоне утраты были изображены парящие в небе венцы.

Основным источником этого текста являются патериковые сборники *Apophthegmata patrum* (collectio alphabetica) и *Apophthegmata* (collectio systematica) (cod. Coislin. 126)⁷⁶; позже данное сказание

⁷⁵ Древний патерик, изложенный по главам. Глава 7, № 50 (43). Цит. по: Древний Патерик. Киев, 2008. С. 111—113.

⁷⁶ *Apophthegmata patrum* (collectio alphabetica) см.: PG 65. Col. 72—440; *Apophthegmata* (collectio anonyma) (cod. Coislin. 126) см.: *Nau F. Histoires des solitaires égyptiens // Révue de l'Orient Chrétien* 13 (1908). P. 280—282. *Apophthegmata patrum* (collectio systematica) 7, 52 (cap. 1—9) см.: *Guy J.-C. Les apophthegmes des pères. Collection*

вошло в состав так называемого «Древнего Патерика»⁷⁷. В русских источниках этот сюжет, помимо сборного «Древнего патерика», имеющего довольно позднее происхождение, фиксируется в Прологах, примером чему может служить Пролог московской печати 1641—1643 гг., где эта история приведена под 16 июля⁷⁸. Под этой же датой данная история включена в проложные чтения Макариевских Миней XVI в., где она присутствует как «Слово некоего старца о послушании»⁷⁹. Показательно, что во всех известных мне источниках святой авва нигде не называется по имени, а фигурирует как анонимный старец из Фиваиды. Сейчас трудно сказать с полной уверенностью, из какого сочинения преп. Евфросиния почерпнула историю про Силуана. Конечно же, это мог быть и первоисточник, то есть один из святоотеческих сборников, но присутствие этого повествования в проложных текстах XVI—XVII вв. позволяет предположить, что и здесь, подобно соседней паре композиций, иллюстрирующих историю про черноризца Мартирия, непосредственным источником текста мог служить пролог древнейшей русской редакции.

Ещё один патериковый сюжет расположен в южном объёме под хорами на узком простенке между окном и расположенным ниже средним аркосолием. Здесь представлена распространённая сцена «Герасим Иорданский исцеляет льва», которая хорошо известна по тексту «Луга Духовного», написанного Иоанном Мосхом⁸⁰ (ил. 27). Герасим († 475) известен как великий аскет и основатель лавры на берегу Иордана. Однажды в пустыне он встретил раненного льва, в лапу которого вонзилось острие тростника. Старец вынул занозу и вылечил зверя, после чего тот остался при старце, помогал ему в разных работах, а после смерти Герасима умер на его могиле. Иллюстрации к житию Герасима Иорданского можно назвать одними из наиболее часто встречаемых патериковых сюжетов, но их ранние примеры, помимо полоцкой фрески, известны лишь с XIV столетия. Таков небольшой житийный цикл святого в росписях притвора церкви Николая Орфаноса в Фессалониках (1309—1319)⁸¹, а также несколько сцен на ту же



Ил. 27.

ГЕРАСИМ ИОРДАНСКИЙ
ИСЦЕЛЯЕТ ЛЬВА
Фреска

тему во фресках пещерного монастыря в Иваново (1360-е гг.)⁸². Житие Герасима было хорошо известно на Руси, поскольку его перевод на славянский язык был осуществлён ещё в начале X в. в Болгарии, где он был включён в состав Синайского патерика, а его древнейший русский список относится к концу XI в. (ГИМ, Син. 551). Однако не исключено, что и в данном случае источником для данной композиции послужит не патериковый текст, а проложное чтение, где на день памяти 4 марта приводится житие св. Герасима Иорданского, примеры чему известны уже по древнерусским Нестишным прологам XII в.⁸³ Полоцкая фреска имеет пространную сопроводительную надпись: **Оа герасимъ [вы]нимаеъ трость львоу из ноги.**

Если определять источники сюжетов патерикового цикла, то становится очевидным, что они были взяты не из одного сочинения, а представляют собой своего рода выборку из различных житийных сборников. Так, цикл Антония Великого отсылает нас, вероятнее всего, к менологии Симеона Метафраста, сцена с Иоанном Лествичником, очевидно, взята из «Лествицы», две композиции, иллюстрирующие историю про Силуана и его ученика, восходят к так называемому «Древнему патерику», а история Герасима Иорданского изложена в «Луге Духовном» Иоанна Мосха. Кроме того, «Слово о черноризце Мартирии», а, возможно, также история Герасима и повесть о Силуане, восходят к Прологу. Отметим, что эти сюжеты могут помочь в понимании вопроса о времени и месте перевода греческого синаксаря на русский язык и формировании древнерусского пролога, что

systematique, chapitres I—IX. Paris, Éditions du Cerf, 1993 [Sources chrétiennes 387]. P. 92—448; PL 73. Pag. 903, cap. 43. Эти сведения предоставлены мне А. В. Виноградовым и Э. Н. Добрыниной, за что я приношу им искреннюю благодарность. Со ссылкой на Patrologia Latina этот текст приведён в книге: *Игнатий Брянчанинов. Отечник. Рассказы о жизни святых подвижников*. М., 2005. С. 673—675.

⁷⁷ На русский язык «Древний патерик» был переведён епископом Виссарионом и издан в 1891 г. афонским Пантелеимоновым монастырём. С тех пор он имел множество переизданий.

⁷⁸ Пролог. М., Печатный двор, 1641—1643. 16 июля.

⁷⁹ Например, это «Слово» присутствует в Минее на июль, XVI в., из собрания Софии Новгородской, № 1323. См.: *Абрамович Д. И. Описание рукописей С.-Петербургской Духовной академии*. Софийская библиотека. Выпуск II. С. 142.

⁸⁰ См. «Луг Духовный» блаженного Иоанна Мосха. Гл. 107: Жизнь Аввы Герасима.

⁸¹ *Mavropoulou-Tsioumi Ch. The Church of St. Nicholas Orphanos. Thessaloniki, 1986. Pl. 28.*

⁸² *Bakalova E. Scenes from the Life of St. Gerasimus of Jordan in Ivanovo //3ЛУ 21 (1985). P. 105—122.*

⁸³ ПЭ. Т. XI: Георгий — Гомар. М., 2006. С. 167.



Ил. 28. **ИОАНН ДАМАСКИН
ПИШЕТ ПОГРЕБАЛЬНЫЙ КАНОН**
Фреска

пока остаётся предметом исследований и дискуссий⁸⁴. Итак, один лишь перечень источников по монашеским житиям свидетельствует об их разнообразии, а косвенно говорит об обширности библиотеки преп. Евфросинии. Дальнейший анализ лишь расширяет спектр литературных источников, которыми пользовалась игуменья Спасского монастыря.

Мир книжности открывается в замысле росписей Спасской церкви как программная установка, о чём свидетельствует ещё одна композиция, раскрытая в среднем аркосилии южной стены, который расположен под сценой «Герасим исцеляет льва». Росписи этой небольшой ниши представляют собой замкнутую мини-программу, имеющую очевидный погребальный характер, что в полной мере сочетается с исходным предназначением аркосолия. На восточном склоне ниши изображено «Распятие» сокращенного иконографического извода, лишь с двумя предстоящими — Богородицею и Иоанном Богословом. Напротив на западном склоне представлены два воина-мученика в полном воинском облачении, которые предположительно атрибутируются по остаткам сохранившихся сопроводительных надписей

⁸⁴ А. Поппэ считает, что древнерусский Пролог был переведён в Студийском монастыре в XI в. (Поппэ А. Студиты на Руси. Истоки и начальная история Киево-Печерского монастыря. Київ, 2011. С. 93). Обобщающее исследование см.: Лосева О. В. Жития русских святых в составе древнерусских прологов XII — первой трети XV веков. М., 2009.

как Орест и Меркурий. Фигуры воинов в контексте данной мини-программы вероятнее всего носят патронально-воитивный характер. Для нашей темы представляет принципиальный интерес композиция на дне ниши, где изображён монах-писатель, который сидит за пюпитром и пишет в раскрытой книге (ил. 28). Преподобный имеет характерный облик старца с испещрённым морщинами лицом и короткой бородой. Куколь на его голове говорит в пользу того, что перед нами гимнограф, что существенно сужает круг иконографических аналогов. Ему предстоят два юных монаха, один из которых имеет нимб.

Эта явно житийная сцена чрезвычайно подходит в качестве иллюстрации к одному из событий в житии Иоанна Дамаскина, которое рассказывает об обстоятельствах написания им песнопения, известного в богослужении как «Канон на исход души». Иоанн тогда находился в монастыре и его послушанием был отказ от сочинительства и строгая беспрестанная молитва. «Однажды умер старец-монах, — повествует житие, — бывший соседом наставника Иоанна. У него был родной брат, который сильно печалился вследствие разлуки с ним и не мог удержаться от плача и скорби всякий раз, как вспоминал о нем. И просил (брат) авву Иоанна составить для него благозвучный тропарь в виде утешения в его скорби, чтобы он его произносил и утешался, когда будет читать его и отвлекаться им от рыданий, которые для него бесполезны. И отвечал ему Иоанн, усиленно уклоняясь (от этого), следующими словами: “Я боюсь порицания со стороны старца, моего наставника, (за нарушение) того, в чем я ему обязался в начале моего монашества”. И сказал ему монах, который просил его: “Я не сообщу о нем и не буду произносить его иначе, как наедине”. И сочинил ему (Иоанн) тропарь, который до сего дня читается при погребении и которым, постоянно пользуются, — (тропарь) прелестный, прекрасный, изящный, красивый, начало которого таково: “По истине, все вещи суетны и преходящи”. Иоанн начал петь его и заканчивать. В то время как он громко читал тропарь, застал Иоанна его наставник и сказал ему: “Разве я это тебе приказал? Разве я повелел тебе петь вместо того, чтобы плакать?” И сообщил ему (Иоанн) о просьбе монаха, его соседа, и просил простить ему нарушение его приговора. Но тот ответил ему: “Тебе не подобает жить со мною. Уходи поскорее от меня!”».

Далее житие повествует о том, что старец наложил на Иоанна епитимию — вычистить лопатой отхожие места старцев-монахов. Иоанн сразу же принялся за исполнение епитимии. «Когда увидел старец быстроту его поступка и обилие его смирения, он поспешил к нему немедленно, не дал ему окончить работы, схватил его за обе руки, целовал в голову и глаза его и сказал: “Довольно, сын мой, довольно! Ты в совершенстве высказал смирение, и даже больше, чем смирение. Тебе не нужно упражняться в иной добродетели. Иди сюда, в твою келью, с приветом и довольством, с совершенным почетом и миром!”».

Немного дней спустя, наставнику его явилась во сне Владычица, которая ему сказала: “Зачем это ты преграждаешь источник



Ил. 29. МУЧЕНИЕ ИГНАТИЯ БОГОНОСЦА
Фреска



Ил. 30. МУЧЕНИЕ ИГНАТИЯ БОГОНОСЦА
Миниатюра Ватиканского Менология Василия II
Конец X в.

и мешаешь ему течь и литься. Поистине, Иоанн предназначен, чтобы своими песнопениями украшать церкви и праздники святых, и чтобы верующие наслаждались приятностью его слов. Позволь ему говорить все, что он хочет и желает: Дух Утешителя говорит языком его». Когда настало утро, старец сказал блаженному Иоанну: «Сын мой духовный! Если отныне к тебе придет слово, которое ты скажешь, то никто не будет тебя от него удерживать, так как Бог одобряет и любит это. Открой уста твои и говори о всём, что тебя будет вдохновлять. Мое же запрещение тебе объясняется моим невежеством и малознанием». Тогда Иоанн начал составлять каноны на святое Воскресение со стихирами и тропарями»⁸⁵.

Предложенная атрибуция данной сцены представляется убедительной не только по соответствию облика старца-гимнографа иконографии Иоанна Дамаскина⁸⁶, но и по сокровенному смыслу этого сюжета, включённого в погребальную программу ниши-аркосолия. Автор «Канона на исход души», входящего в состав погребального богослужения, предстаёт здесь как боговдохновенный писатель, а его сочинениям покровительствует Богородица, которая называет

Иоанна «источником», чьим языком говорит Святой Дух. Образ Иоанна Дамаскина как духовного писателя со всей определённости показывает, насколько важна была тема книжного знания для преп. Евросинии. Источник этой иконографии пока остаётся неясным, но не исключено, что сюжет был сформулирован самой преподобной в соавторстве с художниками, расписывавшими Спасскую церковь. В то же время, преп. Евфросиния могла и здесь использовать какой-то иллюминированный кодекс с подобной миниатюрой. Так, в февральском томе Метафрастова Менология редакции С (по классификации Н. Паттерсон-Шевченко), хранящемся в собрании Библиотеки Мессины (Messina, Biblioteca Universitaria San Salvatore 27) на последнюю субботу перед Великим постом добавлен текст Канона Иоанна Дамаскина⁸⁷. Чтение этого текста рекомендует также типикон Евергетского монастыря⁸⁸. Не исключено, что в распоряжении Евфросинии находился аналогичный менологий или какая-то другая рукопись, где канону Иоанна Дамаскина соответствовала аналогичная иллюстрация, включённая преподобной в погребальную мини-программу южного аркосолия Спасской церкви. Таким альтернативным вариантом мог послужить рукописный сборник кондаков и других

⁸⁵ Арабское житие было написано около 1085 г. иеромонахом Михаилом из монастыря Св. Симеона Дивногорца. Русский перевод, осуществлённый А. Васильевым, см.: Полное собрание Творений св. Иоанна Дамаскина. СПб., 1913. Т. I. С. 1—22.

⁸⁶ В облике духовного писателя-монаха Иоанн Дамаскин, в частности, изображён несколько раз в Sacra Parallela, IX в. См.: Weitzmann K. The Miniatures of the Sacra Parallela, Parisinus Graecus 923. Princeton, 1979. Ill. 2—7.

⁸⁷ Patterson Ševčenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. P. 72—73.

⁸⁸ Дмитриевский А. Описание литургических рукописей. Киев, 1895. Т. I: Типиконы. С. 503, 540.



Ил. 31. **МУЧЕНИЕ
СТЕФАНА НОВОГО**
Фреска

богослужебных песнопений, примером чему служит «Троицкий кондакарь» начала XIII в., происхождение которого связывается исследователями с Ростовом. Его заставкой служит редчайшее по своей иконографии изображение спящего дьякона Романа Сладкопевца — автора Акафиста Богородице, которому Богоматерь передаёт свиток⁸⁹.

Если композиции сводов боковых нефов полностью отведены под иллюстрации к патерику, то в двух арках, соединяющих эти пространства с объёмом центрального нефа, раскрываются темы иного содержания. По своему смыслу сцены обеих арок располагаются в пандан двумя парами — обе композиции на восточных склонах соотносятся между собой, также и сюжеты на западных арках составляют свою самостоятельную программу⁹⁰. Восточная пара сюжетов вновь отсылает нас к житийным источникам и представляет собой два мариологических сюжета, скорее всего также взятых из иллюстрированных менологиев. В южной арке изображена мученическая кончина Игнатия Богоносца, который был отдан на съедение львам (память 20 декабря). Именно этот момент и запечатлён на фреске —

⁸⁹ Полную библиографию по рукописи и воспроизведение иллюстрации см.: Вздорнов Г. И. Искусство книги в Древней Руси. Рукописная книга Северо-Восточной Руси XII — начала XV веков. М., 1980. Кат. 4.

⁹⁰ Здесь расположены композиции с фигурами ветхозаветных пророков, которые составляют свою мини-программу, видимо, прообразовательного Богородичного содержания и таким образом также связанную с миром книжности. Однако эти фрески пока находятся в стадии раскрытия и станут предметом будущих исследований.



Ил. 32. **МУЧЕНИЕ СТЕФАНА НОВОГО, ПЕТРА И АНДРЕЯ**
Миниатюра Ватиканского Менология Василия II
Конец X в.

упавшего на землю Игнатия терзают два льва (ил. 29). Святой облачён в одежды епископа, чем подчёркивается его святительское достоинство, а сцена сопровождается пространной надписью, где хорошо читается имя святого. Аналогии этому сюжету мы вновь находим в иллюстрациях Метафрастовых менологиев — Василия II⁹¹ (ил. 30) и кодекса из собрания Великой Лавры Афона (Δ 51 fol. 87v)⁹².

Вторая композиция не столь очевидна в своей атрибуции, но также поддаётся интерпретации (ил. 31). В её правой половине изображён преподобный отец, который сидит на горке. Он имеет облик средовека с длинной тёмной бородой, в левой руке держит нечто напоминающее положенную на бок книгу, которая имеет двухарочное завершение. К нему, замахнувшись дубиной (от неё читается только след), устремляется юноша с всклокоченными волосами. Типологически эта сцена находит множество параллелей в менологийных иллюстрациях, где показывается избивание или убийство того или иного святого, причём исполнитель казни, как правило, изображается именно в виде гротескно лохматого юноши. Ключом к идентификации этого сюжета является предмет в руках преподобного, контуры которого напоминают двухчастную икону-складень с арочным завершением. В таком случае не остаётся сомнений, что перед нами сцена избивания преп. Стефана Нового (память 28 ноября), пострадавшего

⁹¹ El «Menologio» de Basilio II, emperador de Bizancio (Vat. gr. 1613). Fol. 248.

⁹² Patterson Ševčenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. P. 98.

от иконоборцев. В Менологии Василия II избиение Стефана, которого истязают двое палачей, сопровождается также мучениями двух его спутников — Петра и Андрея⁹³ (ил. 32). В Парижском менологии (gr. 580 fol. 2v) Стефан представлен в ряду других святых, в руках он держит двухстворчатый складень-икону⁹⁴. Аналогичное изображение Стефана Нового находим в менологии из Генуи (Biblioteca Franzoniana Miss. Urbana, 36, fol. 185r), где он изображён с двухстворчатым складнем, имеющим арочное завершение, схожим образом он представлен и в менологии из Великой Лавры Афона (Lavra Δ 71, fol. 203v)⁹⁵. В рукописи из собрания Королевской библиотеки в Копенгагене (Gamle Kongelige Sammling, gr. 167, fol. 187) Стефан держит простую икону со Спасителем и Богоматерью в молении⁹⁶. В менологии из Дохиара (Dochiarou 5, fol. 254r) Стефан также изображён с двухчастным складнем, а рядом расположена сцена его мучения: один из воинов тащит святого по земле за верёвку, привязанную к его ногам, тогда как другой замахнулся на него дубиной⁹⁷. Эта миниатюра является редкой и ближайшей аналогией полоцкой фреске со сценой мучения Стефана⁹⁸.

Декорация хор в значительной степени развивала монашеский цикл, в котором наиболее отчётливо проявилась книжная премудрость преп. Евфросинии. Сейчас трудно говорить о полном содержании росписей хор, поскольку значительные их площади ещё скрыты записями, да и в целом эта часть церковного здания подверглась наиболее серьёзным перестройкам, поэтому и при полном раскрытии декорация хор предстанет пред нами только во фрагментарном состоянии, усугублённым очень сильными повреждениями красочного слоя. Тем не менее, несколько сцен в южном объёме хор в простенке между входом в придельную церковь-келью преп. Евфросинии и проёмом на лестницу могут быть интерпретированы уже сейчас. Весьма вероятно, что эти патериковые сюжеты являются продолжением повествования, занимающего пространство внутрискладневой лестницы, ведущей на хоры. Её стены и своды сохранили остатки фресковой росписи, но пока остаются под записью, и их раскрытие может дать дополнительный материал для правильного понимания сюжетов хор.

На южной стене хор по сторонам от окна расположено несколько сюжетов, связанных с деяниями монахов. В правой половине друг над

другом сохранились две сцены — внизу изображена «Беседа Онуфрия и Пафнутия» (ил. 33), представленная по классической схеме подобных сюжетов и уже встречавшаяся нам на примере «Беседы Антония и Павла Фивейского». Пафнутий облачён в традиционные монашеские одежды, тогда как Онуфрий изображён обнажённым, а с неба к ним слетает ангел, который, согласно житию, приносит им просфору. Эта сцена являлась одним из достаточно распространённых патериковых сюжетов и известна нам на примере одного из древнейших циклов монашеских деяний, сохранившегося в притворе церкви Богородицы Елеусы в Велюсе, 1164/1170 г.⁹⁹ Выше также была представлена сцена беседы двух монахов, которые изображены в рост, но их фигуры утрачены по плечи, поэтому сюжет не поддаётся идентификации. Кроме того, продолжая данный повествовательный ряд, на восточной стене данного объёма справа от двери в т. н. «келью преп. Евфросинии» читается фрагмент склонённой фигуры с высоко обнажёнными ногами, одетой в плащ и чрезвычайно напоминающей сцену «Причащение Марии Египетской», что полностью соответствует традиционному расположению этого сюжета при дверях церкви или, как в данном случае, придела¹⁰⁰.

Но наибольший интерес для нашей темы представляет композиция, занимающая весь простенок южной стены слева от окна (ил. 34). Центральная часть сцены разворачивается на фоне сложных архитектурных кулис, перекрытых велумом, что указывает на развитие сюжета в интерьере. В центре композиции изображена царица, что явствует из её императорского облачения, сидящая на троне в скорбной позе, с чуть склонённой головой, подняв правую руку к лицу. Напротив царицы, обращенный к ней в беседе, сидит старец-монах с длинной седой

⁹⁹ Мильковић-Пенек П. Велюса: Манастир св. Богородица Милостива во селото Велюса крај Струмица. Скопје, 1981. С. 223—224. Табл. XVI; Tomeković S. Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe — première moitié du XIIIe s.) // Byzantion 1988. Vol. 58. P. 143—144.

¹⁰⁰ Примеры тому многочисленны. Основную литературу по вопросу см.: Радојчић С. Una Poenitentium: Марија Египатска у српској уметности XIV века // Радојчић С. Текстови и фреске. Нови Сад, 1965. С. 40—56; Sacoropulo M. Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie. Bruxelles, 1966. P. 66—68; Stylianou A. The Communion of St. Mary of Egypt and Her Death in the Painted Churches of Cyprus // Actes du XIVe CIEB. Buc., 1976. Vol. 3. P. 435—441; Tomeković S. Contribution à l'étude du programme du narthex des églises monastiques (XIe — première moitié du XIIIe s.) // Byzantion 58 (1988). P. 149—152; Tomeković S. Place des saints ermites et moines dans le décor dell'eglise Byzantine // Liturgie, conversion et vie monastique: Conférences Saint-Serge. XXXVe semaine d'études liturgiques. Roma, 1989. P. 315—322; Nicolaidès A. L'eglise de la Panagia Arakiotissa à Lagoudéra, Chypre: Etude iconographique des fresques de 1192 // DOP. 1996. Vol. 50. P. 122—123; Пивоварова Н. В. Монастырские сюжеты в храмовой декорации Византии и Древней Руси XII—XIV веков: источники формирования и идейный смысл. С. 309—312; Сарабянов В. Д. Программа монашеских изображений в росписи собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря // ДРИ: Художественная жизнь Пскова и искусство поздневизантийской эпохи. К 1100-летию Пскова. М., 2008. С. 87—88; Татарченко С. Н. «Причащение преподобной Марии Египетской» в византийской монументальной живописи // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. Вып. 1 (7). М., 2012. С. 24—50.

⁹³ El «Menologio» de Basilio II, emperador de Bizancio (Vat. gr. 1613). Fol. 210.

⁹⁴ Patterson Ševčenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. P. 21, 44. Воспроизведение см.: Лазарев В. Н. История византийской живописи. Илл. 205.

⁹⁵ Patterson Ševčenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. P. 44, 193. Воспроизведение см.: Pelekanidis S. M., Christou P. C., Mauropoulou-Tsioumis Ch., Kadas S. N., Katsarou E. The Treasures of Mount Athos: Illuminated Manuscripts. Athens, 1979. Vol. III. II. 123.

⁹⁶ Patterson Ševčenko N. Illustrated Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. P. 59.

⁹⁷ Ibid. P. 91.

⁹⁸ Н. Паттерсон-Шевченко называет ещё лишь один пример изображения мучений Стефана Нового, находящийся в Оксфордском менологии 1322—1340 гг. (Oxford, Bodleian Gr. th. f. 1, fol. 18v) (Ibid. P. 231 note 190). Воспроизведение см.: Hutter I. Corpus der Byzantinischen miniaturenhandschriften. Band II. Abb. 32.

Ил. 33. ВСТРЕЧА
ОМУФИРИ ВЕЛИКОГО
И ПАФНУТИЯ
ВЕЛИКОГО
Фреска

Ил. 34. ИСТОРИЯ
О ПРОЩЕНИИ
ИМПЕРАТОРА
ФЕОФИЛА
Фреска

Ил. 35. ИСТОРИЯ
О ПРОЩЕНИИ
ИМПЕРАТОРА
ФЕОФИЛА
Фигура возносящегося
императора
Деталь фрески



бородой. Оба персонажа имеют нимбы. За спиной царицы, также в позе скорби, с рукой, поднятой к лицу, стоит ещё один монах, но без нимба. В верхней части композиции, хотя и наиболее утраченной, читается фигура императора в нимбе, которого возносят на небеса два ангела — от одного из них сохранился лишь край нимба. Император увенчан короной, от которой сохранился лишь фрагмент, он имеет короткую темную бороду и соответствующее своему статусу облачение. Все эти детали просматриваются достаточно отчётливо несмотря на плохую сохранность живописи и её мелкий масштаб.

Сюжет этой фрески вне сомнения связан с константинопольскими реалиями, поскольку главными действующими лицами являются скорбящая императрица и возносящийся император (ил. 35). Возможности для идентификации этой сцены весьма ограничены, и наиболее подходящей интерпретацией представляется история о прощении императора Феофила — последнего иконоборческого царя Византии, отмоленного после его смерти его женой императрицей Феодорой, окончательно восстановившей иконопочитание в 843 г., что отмечается Церковью как праздник Торжества Православия. История повествует о том, как иконоборец Феофил покаялся на смертном одре, чему была свидетельницей сама Феодора, поднёсшая ему перед самой смертью для поцелуя иконы Спасителя и Богоматери. Сам акт восстановления Православия был неразрывно связан со всеобщим молением о прощении императора, длившемся в течение первой седмицы великого поста, в котором участвовал и новый православный патриарх Мефодий, сменивший иконоборца Иоанна Грамматика, и всё духовенство, и весь народ. Особую роль в молении за императора играет в этой истории монашество, среди которого персонально названы имена Иоанникия Великого и Исаяи Никомидийского, Федора и Феофана

Начертанных, а также Федора Студита, который присутствует в повествовании как один из сомолитвенников несмотря на то, что к моменту этих событий он уже скончался († 826). Подтверждением прощения Феофила явился сон Феодоры, где некий «великий и страшный муж», то есть сам Спаситель, дарует Феофилу прощение. Другим подтверждением прощения стало чудесное исчезновение имени Феофила из списка иконоборческих императоров, которое было положено Мефодием на алтарь Софии для оглашения их анафематствования¹⁰¹.

«Повесть о прощении императора Феофила» сложилась вскоре после самого Торжества Православия и в её основе лежал литературный текст, автор которого был хорошо осведомлён о событиях 843 г. Окончательное оформление текста «Повести», вообравшей в себя также и устную традицию, по мнению исследователей, произошло не позднее конца IX в. «Повесть» сразу приобрела широкую популярность, чем объясняется большое количество её списков, включённых в том числе в некоторые хронографы, и разнообразие редакций¹⁰². На Руси «Повесть» была хорошо известна: она встречается в различных сборниках, в частности, в составе переводных хронографов — Хроники Георгия Амартола и Еллинского летописца, а также в синаксарях и синодиках. Время перевода этого текста на славянский язык точно неизвестно¹⁰³, и не исключено, что преп. Евфросиния могла пользоваться греческими оригиналами.

¹⁰¹ Издание текста см.: Афиногенов Д. Е. «Повесть о прощении императора Феофила» и Торжество Православия. М., 2004. С. 89—128.

¹⁰² Там же. С. 78—88.

¹⁰³ Тамаркина И. В. Источники «Сказания о посмертном прощении императора Феофила» в древнерусских хронографических сводах // Афиногенов Д. Е. «Повесть о прощении императора Феофила» и Торжество Православия. М., 2004. С. 165—171.

Можно сделать вывод, что источником этого уникального изображения на хорах Спасской церкви явилась «Повесть о прощении императора Феофила». Показательно, что здесь представлен обобщённый сюжет, который суммирует разные этапы повествования. Так, императрица Феодора изображена в печали и молении, или же во сне. Напротив неё сидит монах с нимбом — соучастник моления за императора и вполне конкретный персонаж, которого, к сожалению, невозможно атрибутировать, поскольку утрачена сопроводительная надпись, а в его облике нет никаких ярких примет, позволяющих отождествить его с тем или иным монахом — участником «Повести»¹⁰⁴. За спиной императрицы изображён ещё один монах в молении, но без нимба, который, вероятно, обобщает собой всё монашество, молившееся за Феофила. Наконец, идея прощения императора показана через его вознесение на небеса. Если в иллюминированных хронографах, таких как, например, Хроника Скилицы, история Феофила изложена в десятках миниатюр, последовательно иллюстрирующих повествование, то в полоцкой фреске дан обобщённый образ, в котором роль молебщиков отдана монахам. Напрашивается вывод, что преп. Евфросиния хотела акцентировать именно эту сторону «Повести» и роль монашества в посмертной судьбе императора Феофила. В таком случае, этот сюжет логично вписывается в общую монашескую программу, которая в росписях Спасской церкви занимает одно из определяющих мест.

Мир книжной премудрости, открывающийся через фрески Спасской церкви, при всей их многогранности представляется самым впечатляющим. Древнерусская монументальная живопись не знает ни одного примера, подобного феномену Спасских росписей, где столь выпукло проявились бы воля и мудрость заказчика декорации и составителя программы. Руководствуясь идеями духовного просветительства, преп. Евфросиния тонко вплетает свои дополнения в традиционную структуру росписи, определяя несколько векторов, по которым развивается эта тема. Сцены со святыми, призванные расширить традиционную литургическую структуру алтарной декорации, в то же время наглядно демонстрируют преемственность высшей благодати,

распространяющейся через апостолов на всё святительское служение. Принципиально важными в развитии темы духовного просветительства являются две композиции, изображающие «Источники Премудрости» великих отцов Церкви — Иоанна Златоуста и Григория Богослова. Здесь вновь с поразительной наглядностью показана передача книжной мудрости, «воды живой», которая является залогом спасения. Показательно, что восприимчивыми этой мудрости в первую очередь показаны монахи, изображению которых отведено значительное пространство под хорами и на хорах. Именно преподобные отцы и жёны воплощают и реализуют полученную ими премудрость через свои подвиги, молитвы и слова. Книжность выявляется не только в подборе сюжетов и их неординарных литературных источниках, но и в изображениях преподобных отцов, которые расположены в нижней зоне на западных восьмигранных столбах подкупольного квадрата и на северной стене в объёме под хорами. Отличительной особенностью фигур свв. отцов является наличие у большинства из них развернутых свитков с пространными надписями, включающими иногда более 20 строк. Все изречения свв. отцов написаны на славянском языке и, располагаясь в нижней зоне храма, обращены непосредственно к пастве.

Рассмотренные примеры включения различных книжных мотивов в росписи Спасской церкви показывают, что преп. Евфросиния были доступны самые разнообразные книги, как широкого распространения, так и более узкого, специфического, содержания. По-видимому, в её библиотеке были достаточно полно представлены иллюминированные рукописи, такие как апракосы, Псалтирь, менологии, синаксари или прологи, «Лествица», возможно, «Сказание о Варлааме и Иоасафе». Данные наблюдения выводят в разряд реальности то, что мы знаем из предания и жития о преп. Евфросинии как о просветительнице, обладательнице обширной библиотеки и распространительнице книжного знания. Книга являлась для преподобной тем неисчерпаемым источником боговдохновенных знаний, которые ведут человека к спасению, и как будто из её уст мы слышим слова Псалмопевца (Пс. 48:4) — «Уста мои изрекут премудрость, и размышления сердца моего — знание».



¹⁰⁴ Не исключено, что перед нами Федор Студит, поскольку он имеет характерный облик старца с длинной раздвоенной бородой. Впрочем, наше предположение вряд ли может выйти за рамки гипотезы.

СЦЕНЫ «ИСТОЧНИКОВ БОЖЕСТВЕННОЙ ПРЕМУДРОСТИ» В ИКОНОГРАФИЧЕСКОМ ЗАМЫСЛЕ РОСПИСЕЙ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНЬЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ*

Иконографическая программа фресок Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке, построенной и расписанной около 1161 г. по инициативе преподобной Евфросинии, обладает целым рядом редчайших сюжетов, отличающихся усложнённой иконографией, тематическим разнообразием и богословской глубиной их интерпретации. Среди них выделяются две композиции на тему «Источников Божественной Премудрости святителей», занимающие хорошо обозримые участки в нижнем регистре росписей северной и южной стен подкупольного креста. Одна из них, расположенная на южной стене, посвящена Иоанну Златоусту, а другая на противоположной стене — Григорию Богослову. Их расположение в нижней зоне основного объёма и в то же время абсолютная сюжетная неординарность говорят об особой идейной роли, которая отведена этим сюжетам в программном замысле декорации Спасской церкви.

Структура расположения сцен в декорации Спасской церкви отличается строгой симметрией, которая нарушается лишь в единичных и второстепенных случаях. Росписи северной и южной стен подкупольного креста построены по принципу смысловой и композиционной парности расположенных здесь сюжетов. Северный и южный люнеты отведены, соответственно, под две монументальные композиции «Распятие» и «Сошествие во ад», под ними располагаются «Вход в Иерусалим» и «Воскрешение Лазаря», среднюю зону северной стены занимает огромное «Облачное Успение», в пандан которому на юге находится «Рождество Христово», представленное в подробнейшей иконографической редакции. Характерным приёмом построения сюжетов двух средних регистров стен является то, что они заходят в пространство боковых апсид, а правильнее сказать — разворачиваются из жертвенника и дяконника в наос на всю ширину торцевых стен рукавов подкупольного креста. Таким образом, пространство боковых апсид и основного объёма объединяется за счёт расширения композиции самих евангельских сцен.

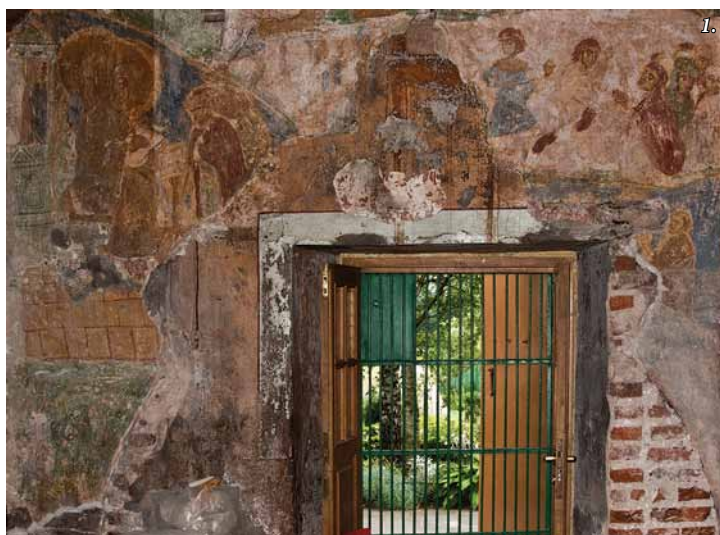
* Данная статья в более сжатом виде ранее была опубликована дважды: *Сарабьянов В. Д.* «Святители — источники Премудрости» во фресках Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке // *Проблемы на изкуството* 1/2010. София, 2010. С. 12—17; *Он же.* Тема передачи Божественной Премудрости в росписях Спасской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке // *Вестник Православного Свято-Тихоновского Гуманитарного Университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства.* М., 2011. Вып. 1 (4). С. 7—25.

Нижний регистр росписей полностью отведён под интересующие нас сцены, которые, подобно евангельским сюжетам, занимают стены во всю их ширину. Эти композиции не заходят в объёмы боковых апсид, поскольку в их уровне в древности находилась алтарная преграда, от которой сохранились элементы конструкций, позволяющие достаточно точно её реконструировать¹. В то же время, композиции с «Источниками Премудрости святителей» не отделены отгранками от находящихся выше «Успения» и «Рождества», но как будто объединены с ними единым сценическим пространством. Сюжеты с «Источниками Премудрости» имеют специфическое композиционное построение, поскольку изначально они обрамляли два больших аркосолия, располагавшихся во всю ширину северной и южной стен. Эти аркосолии, вероятнее всего, мыслились как места будущих захоронений создательницы храма — игуменьи Евфросинии, и её младшей сестры Евдокии, сменившей её на посту настоятельницы монастыря². Оба сюжета расположены таким образом, что они обрамляют аркосолии, чуть возвышаясь над их уровнем, и, таким образом, основные действия здесь разворачиваются в угловых частях сцен по сторонам от аркосольных сводов. В настоящее время эти аркосолии не читаются полностью, поскольку при позднейших перестройках³ на месте южного

¹ О реконструкции алтарной преграды Спасской церкви см.: *Сарабьянов В. Д.* Алтарная преграда Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке // *Искусство Древней Руси и стран византийского мира. Материалы научной конференции, посвященной 70-летию со дня рождения Валентина Александровича Булкина.* 3—4 декабря 2007 года. СПб.—М., 2007. С. 20—31.

² О погребальном характере первоначального замысла Спасской церкви и её росписей см.: *Сарабьянов В. Д.* Храм-реликварий преподобной Евфросинии Полоцкой. К реконструкции первоначального замысла Спасской церкви Евфросиньева монастыря // *Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой.* М., 2008. С. 427—456. См. также повторную публикацию этой статьи в настоящем сборнике.

³ У этих перестроек нет точных дат, и их хронология восстанавливается по косвенным данным. Очевидно, дверной проём на месте южного аркосолия был растёсан в середине XVIII в., когда начальство Ордена иезуитов, в чьём распоряжении тогда находился храм, организовало в его подпольном помещении склепы для захоронений, что повлекло за собой поднятие уровня пола в церкви на 40–50 см. Видимо, в этот же период был вычищен и переложён, с существенным уменьшением размеров, северный аркосолий, который, вероятнее всего, был полностью заложен уже в ходе ремонта 1830-х гг.



была растёсана дверь, а северный был полностью заложен. Этими же причинами объясняется и утрата центральной части сцен, которые, впрочем, не содержали, в силу специфики их композиционного построения, значительных по содержанию изображений.

На северной стене размещена композиция «Источник Премудрости Иоанна Златоуста», (ил. 1, 2) в основу которой положен эпизод из жития святого. В левой части сцены, в простенке между сводом арко-солия и примыканием алтарной преграды, представлен сам святитель Иоанн, облачённый в монашеский подризник. Он сидит за пюпитром и пишет в раскрытой книге, тогда как за его спиной стоит апостол Павел, диктующий ему на ухо. В левой части композиции, внутри архитектурной кулисы, обозначающей вход в келью Иоанна Златоуста, из-за занавески за происходящим наблюдает келейник и секретарь святителя Прокл, который играет в этом сюжете весьма важную роль (ил. 3, 4). Согласно житию, святитель Иоанн, бывший в то время константинопольским патриархом, усиленно работал над толкованиями Посланий апостола Павла, и искал подтверждения правильности своего труда. Однажды ночью по просьбе одного посетителя Прокл поднялся в келью Иоанна и застал святителя за работой, в то время как некий старец, в котором Прокл узнал апостола Павла, нашепывал ему на ухо. Это видение, рассказанное им патриарху, убедило Иоанна Златоуста в том, что труд его угоден Богу. Сцена дополнена изображением группы монахов, которые стоят перед Иоанном Златоустом и внимают его учению (ил. 5). Из-под пюпитра вытекает водный поток, который в левой части композиции почти полностью утрачен, но хорошо читается в правой половине сцены, заполняя её нижний угол. Здесь частично сохранились две мужские фигуры, которые пьют воду из потока, зачерпывая её чашами (ил. 6). Содержание данного сюжета



Ил. 1. ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ИОАННА
ЗЛАТОУСТА
Фреска

Ил. 2. ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ИОАННА
ЗЛАТОУСТА
Прорись композиции

Ил. 3. ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ИОАННА
ЗЛАТОУСТА
Фигуры Иоанна,
апостола Павла
и Прокла
Деталь фрески

пояснено пространной сопроводительной надписью, которая частично читается по отлипам от букв: **златеоустъ пишѣтъ павълви вѣл . .
ые мо . . оу** (Златеоустъ пишѣтъ Павъл[о]ви вѣл[ен]ые мо[нах]
оу (?)) (ил. 7).



В пандан этой композиции, на северной стене расположена схожая сцена, построенная по абсолютно идентичной зеркальной схеме (ил. 8), но с тем лишь отличием, что главным действующим лицом здесь является Григорий Богослов, получающий визионерское наставление от Иоанна Богослова. Показательно, что сама фигура апостола отсутствует, а изображена лишь его голова, которая, как видение, нависает над фигурой святителя (ил. 9). Изображению соответствует и частично читающаяся сопроводительная надпись: **оа стии гри . ории . . шеть апо ана повѣ . . а~ть мо . .** (Оа(гиос) с(вя)тый Гри[г]ории [пи]шеть апо[стола Ио]ана повѣ[лев]а[и]етъ мо[нахам ?]) (ил. 10). За их спиной, как и на противоположной сцене, из-за занавески выглядывает слуга, а сам Григорий обращен к аналогичной группе монахов (ил. 11). В левой, сохранившейся половине сцены, как и в первом случае, хорошо читается водный поток, как будто затекающий в нижний угол композиции, над которым изображена мужская фигура с чашей в руках (ил. 12). Характерно, что обе композиции построены абсолютно симметрично, включая присутствие инспиратора Григория Богослова — апостола Иоанна, и фигуру слуги, выглядывающего из-за занавеси, хотя в житии святителя Григория подобный сюжет с явлением ему Иоанна Богослова отсутствует⁴.

Представление об учении отцов церкви как об источнике Божественной премудрости находят отражение во многих литературных памятниках разного времени⁵. Но сама иконография святителей — «Источников Премудрости» — сформировалась лишь в XII столетии, и в её основу лёг рассмотренный выше сюжет, связанный с житием

Иоанна Златоуста. Изображения святителя, пишущего под диктовку апостола Павла, в соответствии с указанным эпизодом из его жития, известны по памятникам византийской книжной миниатюры уже с XI столетия, где они включались в самые различные контексты. Эта сцена фигурирует как иллюстрация к житию Иоанна Златоуста во многих иллюстрированных Менологиях Симеона Метафраста⁶, она же появляется на иерусалимском Литургическом свитке, конца XI в., соответствуя тексту ектении после чтения Евангелия⁷, или в иллюстрациях Псалтири, сопутствуя строфе 48-го псалма «Уста мои изрекут премудрость, и размышления сердца моего — знание» (Пс. 48:4) (Hamilton Psalter, fol. 109)⁸. Известен случай, когда сцена с Иоанном Златоустом может появиться и вне контекста кодекса, как, например, в Евангелии XI в. из Библиотеки Университета в Кембридже (Cambridge, Univ. Lib. Add. 720, fol. 133r)⁹ (ил. 13). Но во всех случаях обязательно присутствие трёх лиц — Иоанна Златоуста, апостола Павла и секретаря владыки Прокла — будущего константинопольского патриарха¹⁰.

К концу XII в. этот сюжет трансформировался в новую тему, которая получает название «Источник премудрости Иоанна Златоуста»

⁶ Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. P. 48—49; Ševčenko N. Illustration Manuscripts of the Metaphrastian Menologion. Chicago—London, 1990. P. 84—85.

⁷ Grabar A. Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures // A. L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge. Paris, 1968. P. 477. Pl. 125.

⁸ Walter Ch. The Portrait of Jacob of Serres in London. Additional 39626 // Зорпаф 7. Београд, 1976. С. 72.

⁹ Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. Wien, 1979. P. 63—64. Fig. 49. Д. Галаварис ошибочно интерпретирует эту сцену как изображение евангелиста Луки и его инспиратора апостола Павла.

¹⁰ Обобщение этого материала см.: Walter Ch. Biographical Scenes of the Three Hierarchs // Revue des études byzantines 36 (1978). P. 233—260; Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. London, 1982. P. 102—103.

⁴ В исследовании Кр. Уолтера, проанализировавшего миниатюры, посвященные житию Григория Богослова, такой сюжет отсутствует. См.: Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. L., 1982. P. 100—103.

⁵ Лукин П. Е. Письмена и Православие: Историко-филологическое исследование «Сказаний о письменах» Константина Философа Костенецкого. М., 2001. С. 305—307.



7.



8.



9.

и впервые фиксируется в искусстве второй половины XII в. К подобным примерам относится миниатюра Омилий Иоанна Златоуста позднего XII в. из Библиотеки Амброзианы в Милане (Ambrosian. I 72 sup. (65), fol. 263v)¹¹ (ил. 14). Среди памятников монументальной живописи XII столетия единственной известной параллелью положкой композиции является сильно поврежденная фреска в приделе Богородицы монастыря Иоанна Богослова на Патмосе (1176—1180), где сцена «Источник Премудрости Иоанна Златоуста» включена в много-частную святительскую программу этой капеллы¹². Новыми элемен-тами этой иконографии становятся изображения водного потока, вы-текающего из книги или свитка, и группы людей, как правило, клири-ков или монахов, пьющих из этого источника Премудрости.

Показательно, что оба варианта сюжета с Иоанном Златоустом существовали в византийском искусстве параллельно и выбор ико-нографии обуславливался общим программным контекстом. Сцена может быть включена в цикл монашеских деяний, и в таком случае акцентируется житийный аспект сюжета, который правильно было бы называть «Видением Прокла»¹³, тогда как водный поток и пьющие из него фигуры отсутствуют. Примером подобного рода служит фре-ска притвора церкви Сорока мучеников в Тырново (1230), где сцена с Иоанном Златоустом в монашеский цикл и соседствует с компо-зициями «Беседа Антония Великого и Павла Фивейского» и «Илья пророк в пустыне», последняя из которых может быть понята как



10.

Ил. 4.

**ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ИОАННА ЗЛАТОУСТА**
Деталь фрески

Ил. 5.

**ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ИОАННА ЗЛАТОУСТА**
Левая часть композиции
Фреска

Ил. 6.

**ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ИОАННА ЗЛАТОУСТА**
Фигуры пьющих
из источника
Деталь фрески

Ил. 7.

**ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ИОАННА ЗЛАТОУСТА**
Прорисъ
сопроводительной надписи
Деталь фрески

Ил. 8.

**ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ГРИГОРИЯ
БОГОСЛОВА**
Прорисъ
фресковой композиции

Ил. 9.

**ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ГРИГОРИЯ
БОГОСЛОВА**
Фигуры Григория
и апостола Иоанна
Деталь фрески

Ил. 10.

**ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ГРИГОРИЯ
БОГОСЛОВА**
Прорисъ
сопроводительной надписи
Деталь фрески

¹¹ Velmans T. L'iconographie de la «Fontaine de Vie» dans la tradition byzantine à la fin de Moyen Age // Synthronos. Paris, 1968. P. 120—121; Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. P. 112—113.

¹² Kollias E. Patmos. Byzantine Art in Greece / Mosaics—Wall Paintings. Athens, 1990. P. 12—13. Plan № 30.

¹³ Mitsani A. «The Vision of Proclus» in miniatures of Metaphrastian Menologia // Αρχαιολογικόν Δελτίον 40 (1985). Αθήνα. 1991. P. 148—161;



Ил. 11. **ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА**
*Правая часть композиции
Фреска*

Ил. 12. **ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА**
*Фигура монаха,
пьющего из источника
Деталь фрески*

Ил. 13. **ВИДЕНИЕ ПРОКЛА**
*Миниатюра Евангелия
Университетская
библиотека
в Кембридже*

Ил. 14. **ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ИОАННА БОГОСЛОВА**
*Омилии Иоанна Златоуста
Конец XII в.
Библиотека Амброзианы
Милан*

Ил. 15. **ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ИОАННА ЗЛАТОУСТА**
*Фреска церкви
Архангела Михаила
в Лесново
1349 г.*



Ил. 16. **ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ВАСИЛИЯ ВЕЛИКОГО**
*Фреска церкви
Архангела Михаила
в Лесново
1349 г.*

Ил. 17. **ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
АФАНАСИЯ ВЕЛИКОГО**
*Фреска церкви
Архангела Михаила
в Лесново
1349 г.*



универсальный прообраз аскетического подвига¹⁴. «Видение Прокла» включено в подробнейший патериковый цикл, сохранившийся в росписях кафоликона Хиландара (1321)¹⁵, или не в столь подробное монашеское повествование собора Влатадона в Фессалониках (вторая половина XIV в.)¹⁶. В других случаях акцент ставится именно на теме передачи Иоанном Златоустом благодати Премудрости, и в таком варианте изображается сцена с источником Премудрости, тогда как житийный аспект отодвигается на второй план и фигура Прокла может вовсе отсутствовать. Именно к примерам подобного рода относится упоминавшаяся фреска монастыря Св. Иоанна Богослова на Патмосе, где данная композиция соотносена с фигурами святителей, которые имеют для росписей капеллы программное значение.

Именно второй вариант сюжета с Иоанном Златоустом послужил основой для создания целой иконографической группы, которая объединена общей темой источника Премудрости. В этих сценах, наряду с Иоанном Златоустом, в аналогичной иконографической схеме могут быть изображены Василий Великий, Григорий Богослов и Афанасий Александрийский. Подобные циклы известны в четырех памятниках позднего Средневековья — во фресках церкви

¹⁴ Пенкова Б. Към идейно-съдържателния контекст на стенописите от църквата «Св. четиридесет мъченици» в Велико Търново // *Paleobulgaria* / Старобългаристика, XIX (1995), 4. С. 75—91.

¹⁵ Марковић М. Илустрације патеричких прича у припрати Хиландарског католикона // Осам векова Хиландара: Историја, духовни живот, књижевност, уметност и архитектура. Међународни научни скуп. Октобар 1998. Београд, 2000. Схема III, 59. Воспроизведение: Пенкова Б. Към идейно-съдържателния контекст на стенописите от църквата «Св. четиридесет мъченици» в Велико Търново. Илл. 8.

¹⁶ Gerstel S. E. J. Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike // *DOP* 57 (2003). P. 236—237. Fig. 16.



Св. Михаила в Лесново (1349)¹⁷, (ил. 15, 16, 17) церкви Св. Николая в Псаче (1365—1371)¹⁸, собора Погановского монастыря (1499)¹⁹ (ил. 18, 19) и собора Ферапонтова монастыря (1502)²⁰. Во всех случаях эти композиции расположены в верхней зоне декорации. Так, в Лесново четыре сюжета с названными святыми занимают паруса купола, возвышающегося над нартексом собора. Все четыре сцены изображены в расширенной иконографии: Иоанн показан с апостолом Павлом, остальные святители — с ангелами, имеющими «софийные» нимбы, а из потоков премудрости пьют целые группы монахов и клириков. Славянские надписи определяют традиционное название этих композиций, которые определены как «Учительства» — **оучительство стаго іоанна златоустаго; оучительство стаго и великаго афанаск** и пр. Аналогичное расположение в парусах купола нартекса имеют композиции церкви Св. Николая в Псаче. В соборе Погановского монастыря, имеющего форму триконха, две композиции, в соседстве с двумя богородичными сюжетами, занимают конхи боковых травей: в южной расположена сцена с Иоанном Златоустом и «Рождество Богоматери», в северной — Григорий Богослов и «Введение во храм». Обе сцены имеют сопроводительные



¹⁷ Табелій С. Манастир Лесново. Историја и сликарство. Београд, 1998. С. 162—167. Илл. 74—77.

¹⁸ Djurić V. Les docteurs de l'église // ΕΥΦΡΟΣΥΝΟΝ. Αφιέρωμα στον Μανώλη Χατζήδακτ. Τ. 1. Αθήνα, 1991. Ρ. 131; Джурич В. Византийские фрески: Средневековая Сербия, Далмация, славянская Македония. М., 2000. С. 223.

¹⁹ Grabar A. La peinture religieuse en Bulgarie. Paris, 1928. Ρ. 338. Pls. LVII—LVIII; Velmans T. L'icône de la «Fontaine de Vie» dans la tradition byzantine à la fin de Moyen Age. Ρ. 126—127; Djurić V. Les docteurs de l'église. Ρ. 129—135.

²⁰ Михельсон Т. Н. Три композиции на тему «Собор трех святителей» в росписях Ферапонтова монастыря. Истоки иконографии // ДРИ. Монументальная живопись XI—XVII веков. М., 1980. С. 324—342.

подписи, которые определяют ещё одно каноническое название этих композиций: **гулбни прѣмудрости стаго григ[ор]а богослова и источник бремудрости стго іw[ан]н[а] златоустаго**. Наконец, в соборе Ферапонтова монастыря аналогичные сюжеты с тремя святыми — Василием Великим, Иоанном Златоустом и Григорием Богословом — расположены в люнетах под западной, северной и южной подпружными арками, причём композиции не имеют наименований, и лишь подписаны имена святителей.

Широко распространено мнение, что групповые изображения святителей в иконографии источников Премудрости в монументальной

Ил. 18. ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ИОАННА
ЗЛАТОУСТА
И РОЖДЕСТВО
БОГОМАТЕРИ
Фреска собора
Иоанна
Богослова
в Поганово
1499 г.



живописи появляются лишь в эпоху Палеологов²¹, однако фрески Спасской церкви Евфросиньева монастыря свидетельствуют о том, что подобные мини-программы получили распространение в средне-византийский период. По существу, эта иконография отражала пространственную схему, изображающую отца Церкви в образе учителя и проповедника, записывающего свои сочинения, инспирированные Божественным вдохновением. Первыми подобными образами в храмовой декорации явились фигуры евангелистов в парусах. Их изображения в «учительной» иконографии, то есть сидящими за пюпитрами и записывающими евангельские тексты, хорошо известные византийской и западноевропейской книжной миниатюре ещё с раннехристианского периода, появляются в монументальной живописи довольно поздно. Самыми ранними сохранившимися примерами подобного рода являются мозаики Софии Киевской (1130-е гг.) и кафоликона Неа Мони (1049—1055)²². Весьма вероятно, что уже в средневизантийский период фигуры других учителей церкви стали появляться в этой иконографической схеме в парусах боковых глав многокупольных храмов, которые возводились в разных регионах византийского мира. Отметим, что многоглавие стало особо распространённым именно на Руси, где во второй половине XI — начале XII в. был возведен целый ряд колоссальных многокупольных храмов. К сожалению, ни в одном из храмов росписи парусов боковых глав не сохранились до нашего времени, но широкое распространение данной иконографической схемы применительно к росписи парусов вспомогательных куполов в памятниках Палеологовского искусства, и в частности росписями храма в Лесново (ил. 20), может косвенно свидетельствовать о её достаточной древности. Кроме того, сама иконография отца церк-

ви — учителя и писателя — имела в средневизантийский период самое широкое применение. В такой «учительной» иконографии часто изображались не только евангелисты, но святители, гимнографы, писатели-монахи. В качестве одного из показательных примеров можно привести миниатюры в Четвероевангелии XII в. из афонского монастыря Пантократора (cod. 234), где в подобной иконографии писателей-учителей представлены не только евангелисты, но и апостол Павел, Григорий Богослов или Афанасий Александрийский²³.

В первую очередь, в парусах второстепенных куполов могли быть изображены три святителя, что соответствует необычайному росту их почитания именно в XI столетии. «Три святителя» — Василий Великий, Иоанн Златоуст и Григорий Богослов, почитаются Православной Церковью как великие учителя, богословы и творцы литургии, вдохновляемые Св. Духом. Их особое прославление во многом связано с именем Иоанна Мавропуса (Мавропода), епископа Евхаиты, жившего в XI в. Когда, согласно преданию, возник спор о том, кто из трёх святителей должен почитаться первым, они явились Иоанну Мавропусу и указали ему на их равенство. Тогда же был установлен праздник Трёх святителей, к которому Иоанн Мавропус написал службу. Их тройное изображение получило широчайшее распространение в искусстве византийского мира²⁴. В росписях церкви Михаила Архангела в Лесново они изображены в иконографии источников Божественной Премудрости вместе с Афанасием Александрийским, который также почитается как один из великих учителей Церкви.

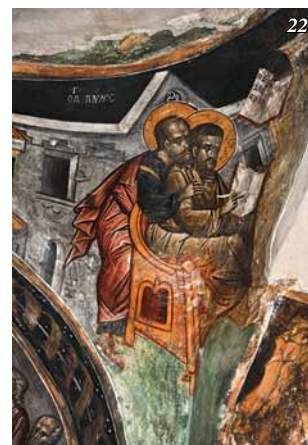
Среди других примеров, показательны фрески параклессия Св. Троицы в Кахрие Джами (ок. 1320), где в парусах в аналогичной

²¹ Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. P. 114.

²² Сарабьянов В. Д. Мозаическая декорация Софии Киевской: Византийская форма в древнерусской традиции // Искусствознание 2/08. М., 2008. С. 9—10.

²³ Pelekanidis S. M., Christou P. K., Mauropoulou-Tsioumi Chr., Kadas S. N., Katsarou A. Treasures of Mount Athos: The Illuminated Manuscripts. Athens, 1979. Vol. 3. Figs. 242—247, 252, 256.

²⁴ Walter Ch. Art and Ritual of the Byzantine Church. P. 111—115.



«учительной» иконографии изображены гимнографы — Иоанн Дамаскин, Косьма Маюмский, Иосиф и Феофил²⁵ (ил. 21), или же росписи монастырского собора Влатадона в Фессалониках (вторая половина XIV в.), где в парусах главы южного параклессия представлены Иоанн Златоуст и Симеон Новый Богослов, Григорий Богослов и Григорий Палама²⁶. Парные изображения Иоанна Златоуста с апостолом Павлом и ещё одного неизвестного гимнографа сохранились также в верхней зоне росписей церкви в Цаленджихе (1384—1396)²⁷. Во фресках церкви Параскевы в Иероскипос на Кипре (XV в.) в подобный ряд гимнографов включен Иоанн Златоуст, которого наставляет апостол Павел²⁸ (ил. 22). Эта схема становится чрезвычайно распространенной в эпоху позднего Средневековья и во множестве примеров присутствует в росписях румынских памятников XVI столетия, где в парусах западных куполов, возвышающихся над притворами или нартексами, обычно изображаются четыре гимнографа — Иоанн Дамаскин, Косьма Маюмский, Иосиф и Феофил, а иногда и Иоанн Златоуст с Павлом. В качестве примеров можно привести росписи церквей Св. Георгия (1514—1522) и Св. Дмитрия (1535) в Сучаве, монастырей Снагова (1521) (ил. 23), Хумора (1535), Молдовицы (1537), Воронета (1547—1550), Сучевицы (1601) и др.

Ил. 19.

**ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ
И ИСТОЧНИК
ПРЕМУДРОСТИ
ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА**
Фреска собора
Иоанна Богослова
в Поганово
1499 г.

Ил. 21.

**ИОАНН
ДАМАСКИН**
Роспись параклессия
Святой Троицы
церкви монастыря
Хора (Кахрие Джамии)
в Константинополе
Около 1320 г.

Ил. 20.

**РОСПИСИ КУПОЛА
И ПАРУСОВ
НАРТЕКСА**
Церковь
Архангела Михаила
Лесново
1349 г.

Ил. 22.

**ИОАНН ЗЛАТОУСТ
С ПАВЛОМ
(ВИДЕНИЕ ПРОКЛА)**
Фреска паруса
западной главы церкви
Святой Параскевы
в Иероскипос на Кипре
XV в.

Обе композиции, раскрытые на северной и южной стенах Спаской церкви Евфросиньева монастыря, как уже говорилось, построены по зеркальной схеме, хотя, в отличие от сцены с Иоанном Златоустом, в случае с Григорием Богословом отсутствуют житийные данные для изображения фигуры апостола и келейника. Их присутствие в сцене с Григорием Богословом является чрезвычайно показательным в качестве иллюстрации того, как складывалась иконография данного типа изображения. Очевидно, что именно сюжет с Иоанном Златоустом явился протографом общей иконографии «источников Премудрости», тогда как подобные композиции с другими святителями повторяли уже выработанную схему, причем, порой достаточно свободно, о чём и свидетельствует фреска Спаской церкви. Если присутствие апостола Иоанна в сцене с Григорием Богословом может быть оправдано желанием показать Божественную

²⁵ Underwood P. A. The Kariye Djami. N.Y., 1966. Vol. I. P. 219—222; Vol. III. P. 336—339.

²⁶ Gerstel S. E. J. Civic and Monastic Influences on Church Decoration in Late Byzantine Thessalonike. P. 236.

²⁷ Лордкипанидзе И. Роспись в Цаленджиха. Художник Кир Мануил Евгеникос и его место в грузинской средневековой монументальной живописи. Тбилиси, 1992. Илл. 94; Lordkipanidze I., Janjalia M. Tsalenjikha. Wall Paintings in the Savior's Church. Tbilisi, 2011. Fig. 109, scheme on p. 180—181.

²⁸ Stylianou A. & J. The painted churches of Cyprus. Treasures of Byzantine Art. London, 1997. P. 385. Fig. 230.



Ил. 23. **ИОАНН ЗЛАТОУСТ С ПАВЛОМ
(ВИДЕНИЕ ПРОКЛА)**
Фреска паруса
западной главы церкви
монастыря в Снагове, Румыния
1521 г.

Ил. 24. **ЕВАНГЕЛИСТ ИОАНН С ПРОХОРОМ**
Миниатюра Четвероевангелия
из собрания монастыря Пантократора
на Афоне, вторая половина XII в.

инспирацию, то фигурка слуги, скорее всего, добавлена для полной иконографической идентичности. Аналогичный иконографический метод можно проследить по ряду миниатюр средневизантийского периода, когда устойчивая схема изображения одного из евангелистов распространяется и на других авторов Священного Писания. Так, в четвероевангелии из монастыря Пантократора на Афоне (cod. 234) XII в., на одной из миниатюр изображен Иоанн Богослов, диктующий, согласно устойчивой иконографической традиции, своему ученику Прохору. Но здесь же присутствует идентичная по схеме миниатюра с евангелистом Лукой, где под диктовку апостола пишет безымянный юноша, под которым, видимо, подразумевается его секретарь²⁹ (ил. 24, 25). Данный пример показывает метод работы средневекового иллюстратора, который зачастую использовал ту или иную иконографическую модель, наполняя её содержанием, далеко не всегда в полной мере отвечавшим литературному источнику³⁰. Подобная интерполяция, свойственная византийской книжной миниатюре, со всей очевидностью проявляется и в композиционном построении обеих сцен полоцкой церкви, что ещё раз косвенно свидетельствует о влиянии книжных образцов на иконографическую программу росписи Спасского храма.

Но всё же главным в этом повторе схемы видится главенство программного содержания этих сюжетов, в которых раскрывается идея последовательного снисхождения Божественной Премудрости, передаваемой от апостолов к святителям и далее всему монашеству. Присутствие фигуры апостола Иоанна в сцене с Григорием Богословом, «неканоничное» с точки зрения отсутствия житийных или иных литературных обоснований, свидетельствует о том, что соображения программного характера преобладали в иконографическом решении этой композиции. Показательно, что ни в одном из известных примеров подобных композиций мы не найдём такого «свободного» отношения к составлению иконографии сюжета. Наиболее распространённым решением станет изображение святителей с «софийными» ангелами, ранним примером чему служат фрески церкви Архангела Михаила в Лесново. Эта схема получит широкое распространение и на Руси, где тема «софийной» инспирации найдёт выражение в целом ряде памятников XIV—XV вв. В ряд подобных примеров можно поставить росписи церкви Успения на Волотовом поле (1363), где в изображениях евангелистов на парусах, а также в символично-аллегорических композициях притвора несколько раз повторяется образ юной персонификации Софии³¹, или целый ряд миниатюр XV—XVI вв., преимущественно новгородского происхождения, где евангелисты изображаются в том же иконографическом изводе с Софией в роли

²⁹ Pelekanidis S. M., Christou P. K., Mauropoulou-Tsioumi Chr., Kadas S. N., Katsarou A. Treasures of Mount Athos: The Illuminated Manuscripts. Vol. 3. Figs. 243, 244.

³⁰ Galavaris G. The Illustrations of the Prefaces in Byzantine Gospels. P. 62—63. Figs. 45—48.

³¹ Вздорнов Г. И. Волоотово. Фрески церкви Успения на Волотовом поле близ Новгорода. М., 1989. Кат. №№ 20, 21, 22, 181.



Ил. 25. **ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА С ПИСЦОМ**
 Миниатюра Четвероевангелия
 из собрания монастыря Пантократора
 на Афоне, вторая половина XII в.



Ил. 26. **ИСТОЧНИК
 ПРЕМУДРОСТИ
 ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА**
 Миниатюра Слов
 Григория Богослова
 1480—1490-е гг.

инспиратора³², или же сам факт распространения в XV в. новгородского извода «Софии Премудрости Божией»³³. Показательно в этом отношении распространение в древнерусском и, в первую очередь, новгородском искусстве позднего Средневековья сюжета с евангелистом Лукой, пишущим икону Богородицы и инспирируемым «софийным» ангелом³⁴. Да и в редких случаях обращения русских художников к теме «Источников Божественной Премудрости» мы видим всё ту же иконографию с персонификацией Софии, примером чему может служить миниатюра из «Слов Григория Богослова» 1480—1490-х гг. (РГБ Троиц. 137)³⁵ (ил. 26). В более поздних русских памятниках, таких как фрески собора Ферапонтова монастыря (1502) (ил. 27) или икона из Соль-

вычегодска рубежа XVI—XVII вв.³⁶, персонификации Премудрости отсутствуют и момент откровения вовсе опускается, тогда как акцент ставится на проповеди святителей. В отличие от рассмотренных памятников различных эпох, две зеркально исполненные полоцкие композиции с Источниками Премудрости в известном смысле стоят особняком как от византийской, так и от последующей древнерусской традиции, являя нам скорее индивидуальный характер своей иконографии, своеобразия которой вновь отсылает нас к личности преп. Евфросиния как заказчицы и составительницы программы росписей Спасской церкви.

Единственным, но, как представляется, принципиальным иконографическим различием обеих композиций является тип облачения святителей. Иоанн Златоуст одет в простые монашеские подризник и мантию, как он обычно и изображается в подобных композициях, представляющих его в келейном облачении монаха. В то же время, у Григория поверх схожих по типу одежд лежит святительский омофор, что явно указывает на его епископское достоинство. Примечательно, что такие акценты можно проследить и по другим примерам подобных композиций. Так, например, на упоминавшейся выше миниатюре XII в. из собрания Библиотеки Амброзианы в Милане Иоанн Златоуст изображён в полном святительском облачении, но ему и внимают в основном епископы. В то же время, в росписях церкви Архангела Михаила в Лесново все святители показаны в простых монашеских одеждах. В случае с полоцкими композициями эти

³² Таковы два евангелиста из Евангелия конца XIV в. из собрания МГУ (Попова О. С. Византийские и древнерусские миниатюры. М., 2003. С. 291. Ил. 219), а также евангелисты из Рогожского Евангелия, первой трети XV в. (Смирнова Э. С. Искусство книги в Средневековой Руси. Лицевые рукописи Великого Новгорода. XV век. М., 2011. С. 256—279), Евангелия Апракос из бывшего собрания В. С. Зыбина (ныне БАН), 1480-х гг. (Там же. С. 428—445) или Евангелия из Голутвина монастыря, 1568 г. (Там же. С. 442—443).

³³ Вопрос этот остаётся малоизученным. Общую информацию и библиографию см.: Царевская Т. Ю. София Премудрость Божия // Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века. М., 2008. С. 340—346.

³⁴ Подробный разбор этой темы см.: Смирнова Э. С. «Смотря на образ древних живописцев...». Тема почитания икон в искусстве Средневековой Руси. М., 2007. С. 106—134.

³⁵ Попов Г. В. Живопись и миниатюра Москвы середины XV — начала XVI века. М., 1975. С. 70. Ил. 118.

³⁶ Иконы Строгановских вотчин XVI—XVII веков. По материалам реставрационных работ ВХНРЦ имени академика И. Э. Грабаря. Каталог-альбом. М., 2003. Кат. № 77.



Ил. 27. **УЧЕНИЕ
ИОАННА ЗЛАТОУСТА**
Фреска собора
Ферапонтова монастыря
1502 г.



Ил. 28. **ГРИГОРИЙ БОГОСЛОВ
И ВАСИЛИЙ
ВЕЛИКИЙ
В ОБЛИКЕ МОНАХОВ**
Фреска церкви
монастыря в Зрзе
1368/1369 г.

акценты в различии облачений изображенных здесь великих учителей Церкви как будто призваны дифференцировать пути обретенной святителями и явленной через апостолов высшей Премудрости. Так, в изображении Иоанна угадывается намек на благодать личного аскетического подвига, тогда как фигура Григория скорее указывает на благодать священства.

Это красноречивое сопоставление Иоанна Златоуста и Григория Богослова — монаха-святителя и святителя-монаха — чрезвычайно созвучно программному содержанию всей росписи, где монахи и

святители преобладают среди изображений других святых. В самом деле, святительская программа Спасской церкви представляет собой неординарное явление, заслуживающее отдельного исследования. Изображениям святителей отведены два нижних регистра росписей алтаря. Традиционный святительский чин занимает нижний регистр апсиды, но в его центре над синтроном размещено тронное изображение Иисуса Христа Иерея, сопровождаемого двумя ангелами и предвосхищающего иконографию знаменитого образа церкви Спаса на Нередице (1199). Чин дополнен шестью сюжетными композициями, в которых различные святители предстают перед нами как целители, мученики, борцы за чистоту веры, визионеры, сподобившиеся божественного откровения. Кроме того, святительские фигуры занимают оконные откосы не только алтаря, но также жертвенника и дьяконника, составляя единую программу с росписями центральной апсиды³⁷. Столь пристальное внимание преп. Евфросиния к образу святителей, возможно, было обусловлено тем фактом, что Спасская церковь была возведена рядом с несохранившимся Георгиевским собором, или так называемой «Церковью-усыпальницей» (вторая половина XI в.), являвшимся местом погребения полоцких епископов³⁸. Что же касается монашеской программы, то она занимает почти весь нижний регистр росписей и для своего времени представляет собой беспрецедентное явление по полноте и разнообразию раскрытия этой темы, в которую включены не только отдельные фигуры на гранях четырех западных столбов, но и сюжеты патерикового содержания на сводах боковых нефов, а также сцены деяний монахов на хорах церкви, которые сгруппированы у входа в «келью преп. Евфросиния»³⁹.

Можно сказать, что обе сцены, где в один смысловой ряд поставлены откровения Иоанна Златоуста и Григория Богослова, приравнивают монашеский подвиг святительскому служению, ставя в одну иерархическую последовательность эти две категории святости, и, таким образом, осмысление данных сюжетов выходит за традиционные рамки их иконографии. Подобное взаимопроникновение

³⁷ Подробную характеристику святительской программы Спасской церкви Евфросиньева монастыря см.: *Сарабьянов В. Д.* Образ священства в росписях Софии Киевской. Часть II: Программа Софийского собора и древнерусские памятники XI—XII столетий // *Искусствознание* 3—4/2012. М., 2012. С. 50—59.

³⁸ *Раппопорт П. А.* Русская архитектура X—XIII вв. Каталог памятников. Л., 1982. С. 95—96.

³⁹ О программе монашеских изображений Спасской церкви см.: *Сарабьянов В. Д.* Образ монашества в росписях Спасской церкви Евфросиньева монастыря // *Історія і археологія Полацка і Полацкай землі. Матэрыялы V Міжнароднай навуковай канферэнцыі (24—25 кастрычніка 2007 г.)*. Полацк, 2009. С. 152—176; *Он же.* Образ монашества в древнерусском искусстве XI — середины XII в. // *ДРИ. Идея и образ. Опыт изучения византийского и древнерусского искусства. Материалы Международной научной конференции 1—2 ноября 2005 года*. М., 2009. С. 180—194; *Он же.* Патерик преподобной Евфросинии Полоцкой. Цикл деяний монахов в росписях Спасской церкви Евфросиньева монастыря // *Византийский мир: региональные традиции в художественной жизни и проблемы их изучения*. К юбилею Э. С. Смирновой. Тезисы докладов Международного научного симпозиума 8—9 октября 2012 года. М., 2012. С. 53—57.

двух категорий святости находит параллели в различных памятниках византийского мира. Так, в монастырском храме Осиос Хризостомос на Кипре (около 1100 г.) в ряду монахов изображены облачённые в преподобнические одежды святители Иоанн Златоуст, Григорий Богослов, Афанасий Александрийский, Григорий Акрагантский, Григорий Омиритский и Григорий Чудотворец⁴⁰. В Джурич, отдельно рассматривавший эту тему, называет аналогичный пример фресок в Зрзе (1368/1369 г.), где в такой же монашеской иконографии изображены Три святителя и Николай Чудотворец⁴¹ (ил. 28). В русском искусстве XIV—XV вв. этот феномен встречается в ряде житийных икон Николая Чудотворца, где святитель также представлен в монашеских облачениях⁴².

Само расположение композиций в Спасской церкви Евфросиньева монастыря также свидетельствует о том, что данные сюжеты могли использоваться в самых разных контекстах, и их место в системе росписи храма отнюдь не ограничивалось парусами боковых куполов. Уже упоминавшаяся фреска XII в. в приделе Богородицы монастырского собора на Патмосе с изображением «Источника Премудрости Иоанна Златоуста» демонстрирует пример включения этой композиции в расширенную святительскую программу, на содержание которой в значительной степени повлиял характер заказа⁴³. В случае с полоцкими росписями мы сталкиваемся, по всей видимости, с аналогичным явлением, хотя данные сюжеты использованы в ином смысловом контексте, связанном с погребальным характером Спасской церкви⁴⁴. Вместе обе композиции составляют чрезвычайно выразительную пару: расположенные в нижнем регистре росписей и развернутые от алтаря в основной объем храма, святители обращены ко всем молящимся со своей проповедью. В то же время, эти сюжеты имеют и более конкретные адресаты, если учитывать, что композиции в полном смысле слова оказываются обрамлениями двух погребальных аркосолиев, занимающих нижнюю часть северной и южной стен. Водные потоки, в изначальном варианте буквально обтекавшие свод погребальных аркосолиев, воспринимаются в этом контексте как источники воскресения и вечной жизни, которые обретает человек, испивший из источника Божественной Премудрости. Подобная интерпретация данных композиций находит полное созвучие в евангельских словах: «... кто будет пить воду, которую Я дам



Ил. 29. **ФИГУРА ХРИСТА**
Фрагмент
фресковой композиции
«Христос и Самаритянка»



Ил. 30. **САМАРИТЯНКА**
Фрагмент
фресковой композиции
«Христос и Самаритянка»

ему, тот не будет жаждать вовек; но вода, которую Я дам ему, сделается в нем источником воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4 : 14).

Эти слова Спасителя обращены к самаритянке, которую Он встретил у колодца, и именно сцена «Христос и Самаритянка», расположенная в среднем регистре северной стены дяконника (ил. 29, 30), оказывается рядом с композицией «Источник Премудрости Иоанна Златоуста» — их разделяла только некогда существовавшая здесь алтарная преграда. Видимо, сцена «Христос и самаритянка» стала фигурировать в иконографических программах средневизантийского периода как литургический прообраз. Этот редкий сюжет привлёк внимание Антония Новгородца при его посещении церкви Георгия в Манганах, стенопись которой, видимо, была создана во второй четверти XI столетия: «А олтарь чинень у тое церкви со драгимъ камениемъ, и надъ нимъ образъ написанъ Спасовъ, како бесѣдовалъ съ Самарянынею у кладезя»⁴⁵. В программе росписи дяконника Спасской церкви преобладают прообразовательные евхаристические сюжеты, такие как «Жертвоприношение Авраама», «Три отрока в печи огненной» и «Даниил во рву львином», вполне традиционные для данного

⁴⁰ Mango C. The monastery of St. Chrysostomos at Koutsovendis (Cyprus) and its wall paintings. Part I // DOP. Vol. 44. 1990. P.85—86, 92—93. Pls. 115—116, 120—121, 125—126, 175—178, 181—182.

⁴¹ Djurić V. Les docteurs de l'église. P. 130.

⁴² Смирнова Э. С. Образ монашества в русской живописи второй половины XIV в. // ДРИ. Сергей Радонежский и художественная культура Москвы XIV—XV вв. СПб., 1998. С. 70—73.

⁴³ Kollias E. Patmos. P. 12—13.

⁴⁴ Сарабьянов В. Д. Храм-реликварий преподобной Евфросинии Полоцкой. С. 436—450.

⁴⁵ Хождение в Царьград Добрыни Ядрейковича — цит. по: Малето Е. И. Антология хождений русских путешественников. XII—XV века. Исследование, тексты, комментарии. М., 2005. С. 228.

сакрального пространства⁴⁶, и включение в этот повествовательный ряд сцены с самаритянкой со всей определённой говорит о символическом истолковании данной композиции в контексте литургической программы южной апсиды. В то же время, общность темы «источника вечной жизни» как для сцены «Христос и самаритянка», так и для обеих композиций со святителями — источниками Божественной Премудрости, ставит все три сюжета в один символический изобразительный ряд.

Литургический символизм обоих сюжетов на тему источников Божественной Премудрости ещё раз акцентируется и их композиционным решением. Как уже указывалось, сцены не имеют горизонтальных отгранок, но как бы включены в сценическое пространство расположенных выше «Рождества Христова» и «Успения Богоматери». Парное расположение этих ключевых композиций евангельского повествования, рождавшее антитезу понятий смерти и воскресения, было широко распространено в искусстве византийского мира начиная с XI в. и давно отмечено исследователями⁴⁷. Среди домонгольских памятников Древней Руси, подобное программное решение известно по примерам соборов Антониева (1125), Мирожского (около 1140) монастырей, Борисоглебской церкви в Кидекше (1150-е гг.), Кирилловской церкви в Киеве (конец XII в.)⁴⁸. Сопоставление образов Младенца Христа, пришедшего в мир, чтобы мученически умереть и спасти людей, и Богоматери на одре, через успение обретшей воскресение и вечную жизнь, чаще всего присутствовало в декорациях тех храмов, которые были так или иначе связаны с погребальными обрядами. В случае со

Спасской церковью, которая мыслилась как семейная усыпальница преп. Евфросинии Полоцкой, это сопоставление акцентируется композициями с Иоанном Златоустом и Григорием Богословом, в которых потоки Божественной Премудрости, как будто изливаясь из пространства боковых апсид и обрамляя погребальные аркосолии, буквально воспринимаются как источники «воды, текущей в жизнь вечную» (Ин. 4 : 14).

Анализ двух композиций Спасской церкви на тему источников Премудрости не только демонстрирует степень иконографической осведомленности работавших здесь художников, но ставит вопрос о взаимодействии традиций книжной миниатюры и монументальной живописи. Вероятно, в разработке иконографической программы заказчица росписей Евфросиния Полоцкая пользовалась образцами византийских книжных миниатюр, бывших в её распоряжении, что в полной мере соответствовало духу всей её просветительской деятельности. На эту мысль наводят фигуры евангелистов на парусах храма, своей сложной композицией напоминающие, в первую очередь, образцы книжных миниатюр, патериковые сцены деяний монахов, занимающие пространство под хорами, или житийные сюжеты, посвященные святителям и включенные в программу алтаря. Но книжные миниатюры являлись не только образцами для требуемых сюжетов. Само обращение к иллюстрации «слова» отражало просветительский пафос всей жизни самой преп. Евфросинии и, более того, свидетельствовало об общественных настроениях этой эпохи, когда распространение христианских идеалов вширь оставалось насущной задачей Русской Церкви.



⁴⁶ Например, два последних сюжета расположены в пространстве дьяконника кафолика Осиос Лукас, 1030-х гг. В жертвеннике кафолика, где мозаики утрачены, О. Демус реконструировал ещё две жертвенные прообразовательные сцены, связанные с Авраамом и Мелхиседеком (Демус О. Мозаики византийских храмов. Принципы монументального искусства Византии. М., 2001. С. 93).

⁴⁷ Среди многих авторов, рассматривающих эту распространенную антитезу, наиболее полно её прокомментировал Г. Мэгвайр. См.: *Maguire H. Art and Eloquence in Byzantium*. Princeton, 1981. P. 53—68.

⁴⁸ Сарабьянов В. Д. «Успение Богоматери» и «Рождество Христово» в системе декорации собора Антониева монастыря и их иконографический протограф // Искусство христианского мира. М., 2001. Вып. 5. С. 29—39.

А. А. Селицкий

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры инженерной графики строительного профиля БНТУ

СВЯТОЙ ВАЦЛАВ, КОРОЛЬ ЧЕШСКИЙ, В ПОЛОЦКЕ

*Фреска с изображением св. Вацлава, короля чешского, в Спасо-Преображенской церкви в Полоцке (середина XII в.)
Культурные связи Великой Моравии с древним Полоцком*

Святой Вацлав, воевода земли чешской,
не дай погибнуть нам, ни потомкам нашим!

Великая Моравия — славянское государство, существовавшее в 822—907 гг., располагалось на среднем течении реки Дунай. В его состав входили нынешние Польша, Румыния, Венгрия, Словакия, Чехия (Богемия), а также часть исторической области Силезия.

Наибольшего могущества Великая Моравия достигла в VIII—IX вв. Созданием церковной организации, связанной с восточно-христианской церковью и с богослужением на славянском языке, была заложена и основа письменности на старославянском языке. Создание Велико-моравского государства и одержанные им победы над германской экспансией имели важное политическое значение для западных славян.

В конце IX в. окрепло Чешское государство, входившее в состав Моравии. В 981 г. при киевском князе Владимире была установлена общая граница с Чехией (южный отрезок границы бывшего СССР с Польшей). Союз с Чехией обеспечивал Киевской Руси мир на всей западной границе. Русская летопись сообщает, что в 992 г. послы чешского княжества прибыли в Киев ко Владимиру, «с любовью и миром поздравляли его с крещением и дары многия принесли». Политическое сближение Чехии и Руси находило своё выражение и в династических браках, заключавшихся между представителями обоих княжеств. В. Н. Татищев сообщает, что до принятия христианства третьей женой Владимира была «Малфреда, княжна богемская» (древнее название Чехии — Богемия), умерла около 1000 г. Четвёртая жена — «чехиня». От неё два сына¹.

Путешественник Ибрахим Ибн Якуб сообщает, что приход в Прагу русов и других славян с товарами являлся регулярным. Эти связи подтверждаются археологическими находками.

Наиболее весомым доказательством в подтверждение связей Чехии и Древней Руси явилось открытие в Полоцкой Спасо-Преображенской церкви белорусским реставратором Ю. И. Малиновским фрески середины XII века с изображением св. Вацлава, короля чешского (ил. 1).

Редчайшее изображение святого мученика Вацлава Чешского, глубоко почитаемого в Чехии, раскрыто на южной стене западного рукава подкупольного креста, напротив северной стены, где находятся изображения русских князей-мучеников Бориса и Глеба (ил. 2)².

Это единственное изображение чешского святого в православных храмах на территории России, Украины и Беларуси. Объяснением, почему изображение чешского святого находится напротив русских страстотерпцев Бориса и Глеба, является то, что чешский святой князь, также как и русские святые князья, был убит братом.

Князь Вацлав (добрый король Венцеслав) родился около 907 г. Его отцом был князь Вратислав (из династии Пржемысловичей), а матерью — Драгомира, дочь вождя племени гевеллов, принявшая крещение при замужестве. Дед Вацлава по отцовской линии Борживой и его жена Людмила, позднее канонизированная церковью, были крещены Кириллом и Мефодием — просветителями славян. Именно Людмила занималась воспитанием внука после смерти его отца Вратислава в 921 г.

Дед Вацлава Борживой правил страной до второй половины IX в. Был первым чешским князем, принявшим христианство. В то время чешские земли входили в состав Великой Моравии.

Борживой и Людмила совершили многое для распространения христианства. Они строили церкви, приглашали из славянских стран священников, которые вели службы на славянском языке, занимались благотворительностью.

Борживой умер достаточно молодым — в возрасте около 35 лет. После смерти старшего сына Спытитгнева престол достался младшему Вратиславу (Братиславу), отцу св. Вацлава. Вратислав, как и его отец, умер рано (он погиб в 920 г. в бою с уграми).

Молодой князь Вацлав вырос в крепости Будеч, находящейся к западу от Праги, где воспитывался в духе христианства и готовился

¹ Татищев В. Н. История Российская. М., 1994. Т. I, ч. 1. С. 373.

² Выражаю глубокую благодарность Юрию Ивановичу Малиновскому за предоставленные фотографии фресок. — А. С.



1.



2.



3.

Ил. 1. СВЯТОЙ ВАЦЛАВ
Фреска

Ил. 2. КНЯЗЬЯ
БОРИС И ГЛЕБ
Фреска

Ил. 3. СВЯТОЙ ВАЦЛАВ,
КОРОЛЬ ЧЕШСКИЙ
Икона

Ил. 4. КОНСТАНТИН
И ЕЛЕНА НА 2-й
ДЕНЬ ПАСХИ
ОДАРИВАЮТ
УБОГИХ И НИЩИХ
Фреска



4.

управлять страной. Его наставником был пресвитер Павел, ученик святителя Мефодия. Вацлав владел, помимо родного славянского, латинским, греческим и немецким языками. На момент вступления на престол в 925 г. ему исполнилось всего 18 лет. Принимая власть, Вацлав сказал, что хочет править так, чтобы в стране его был мир, чтобы судьи судили справедливо и чтобы народ жил по законам Божиим. Период правления князя Вацлава был временем значительного расцвета чешского государства. Он отличался необыкновенным благочестием и в то же время государством правил разумно, справедливо, со всей ответственностью. Его считали усердным христианином, который освобождал заключённых, подавал милостыню бедным и утешал больных. Князь, как и его благочестивые дед и бабушка, заботился о христианском просвещении народа, строил новые храмы, украшал уже построенные. Известно, что он выкупал детей язычников, проданных в рабство, и воспитывал их в христианском духе.

Воспитанный своей бабушкой, ревностной христианкой, Вацлав с детства был религиозен и, став во главе государства, вёл скорее монашеский, нежели светский образ жизни. Вацлав многое сделал для распространения христианства в Чехии, по его распоряжению в Праге была построена церковь Святого Витта.

Именно Вацлав способствовал тому, чтобы в его стране могли во взаимном уважении развиваться литургии как на славянском, так и на латинском языках. Таким образом, уже в X веке была реализована идея папы Павла Иоанна Второго, что «церковь будет богаче, если будет дышать обоими своими лёгкими — восточным и западным».

Для своего времени Вацлав был необыкновенно образованным человеком: он писал глаголицей, говорил по-латыни и по-гречески. В 924 г., получив власть, он уже знал, что такая маленькая страна как Чехия, терзаемая внутренней усобицей и окружённая жадными до чужой земли соседями, может выжить и расцвести только в том

случае, если её народ будет более требователен к своему образованию и нравственности.

В этом он сам подавал пример. Будучи набожным человеком, правил он твёрдой рукой. И вот что он умел: «отличать одно от другого; знал, когда надо взять в руки меч, а когда можно избежать зла в процессе терпеливых переговоров».

Христианский способ правления и социальные порядки, которые вводил Вацлав, встречали противодействие языческой знати, которая в конце концов убила Вацлава, объединившись с его братом Болеславом. Однако это действие явило противоположный результат — кровь мученика Вацлава повлияла на окончательную победу христианства в Чехии.

Практически сразу после смерти князь Вацлав стал почитаться как святой. Однако официально он был канонизирован почти полвека спустя, после того, как было основано пражское епископство (ил. 3).

Многочисленные легенды повествуют о доброте и справедливости Вацлава.

Святой Вацлав, как первый славянин-мученик, был известен на Руси. В начале XI в. существовала очень тесная связь между Сазавским монастырем возле Праги (на реке Сазава) и Киевским монастырём Киево-Печерской Лавры. На переломе XI—XII вв. на Русь проникли и распространились «Пражскезломки» и «Киевскезломки»: жития святых Вячеслава и Людмилы на славянском языке.

Если сейчас учесть упомянутые выше династические браки, родственные связи Киева и Полоцка (Евфросиния приходилась в 5-м поколении пра-пра... правнучкой св. Владимиру, сын Владимира и Рогнеды Изяслав, сосланный на Полотчину, возродил полоцкую династию Рогволодовичей: Изяслав — Брячислав — Всеслав (Чародей) — Святослав-Георгий (отец Евфросинии)), требования Евфросинии к подбору святых в системе росписи её церкви,— если всё это учесть, то становится абсолютно понятным, почему изображение мученика Вацлава помещено в составе росписи Спасо-Преображенской церкви.

В. Л. Янин и С. В. Тарасов предположили, что преподобная Евфросиния, в период высылки полоцких князей в Византию, выполняла функцию правителя Полоцкого княжества³. Становится понятным, почему она вводила в состав росписи своей церкви новые имена, и имена значительные. Именно под влиянием христианства у правителей древних славян стало складываться представление, что правитель является вождём, главой государства, который должен под-

держивать порядок в обществе и проявлять заботу обо всех своих подданных. Под влиянием христианства сформировалось представление, что, поддерживая общественный порядок, правитель должен проявлять заботу о слабых, незащищённых членах общества. Так, Константин Великий на второй день Пасхи выходил на улицу и одаривал убогих и нищих (фреска с изображением этой сцены находится на северной стене капеллы Евфросинии) (ил. 4). Владимир Святой кормил убогих и нищих не только на княжеском дворе, но и велел возить телеги с пищей по Киеву, чтобы накормить тех, кто не в состоянии был туда дойти. Формировалось представление о том, что правитель должен заботиться о слабых, защищать их от произвола со стороны сильных.

Судя по тому, что в Полоцке Г. В. Штыховым при археологических раскопках найдена иконка с изображением Константина и Елены, в составе росписи Спасо-Преображенской церкви имеется изображение Константина и Елены, а теперь ещё открыто изображение великомученика Вацлава, короля чешского, совершенно очевидно, что преподобная Евфросиния была озабочена просвещением своего народа и воспитанием высокой нравственности в своём княжестве, истерзанном междоусобными притязаниями киевских князей, брала за основу методы правления и руководствовалась идеями людей великих — византийского императора св. Константина, который легализовал христианство в 324 г., киевского князя св. Владимира, крестившего Русь в 980 г., св. Вацлава, короля чешского, активно внедрявшего христианство в Чехии.

Евфросиния конечно же предвидела, какие перспективы открываются со внедрением христианства. Она поступала как властная игуменья и как государственный деятель — строила церкви, просвещала свой народ. Руководствуясь деяниями святых Константина и Елены, своего пращура св. Владимира, а также страстотерпца короля чешского Вацлава, преподобная Евфросиния «бывше бо помощница обидимым, скорбящим утешение, нагим одеяние, больным посещение (исцеление)»⁴.

Достоинные публикации в современном учебнике этики, актуально звучат и сегодня наставления преподобной Евфросинии: «Старый учаще терпению и воздержанию, юные же учаще душевной чистоте и безстрастию телесному, гласу смиренному, слову благочинну, ядению и питию безмолвну, при старейших молчати, мудрейших послушати, к старейшим покорение, к меньшим любовь без лицемерия, мало вещать, а множае разумети (Сб. XVI в. Троицы, Лавры).



³ Тарасу С. В. Пятка з Полацка XII ст. // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі: матэрыялы V Міжнар. навук. канф., 24—25 кастрычніка 2007 г. Полацк, 2009. С. 348—351; Янин В. Л. Полоцкий матриархат // Знание — сила. 1970. № 12. С. 17—19.

⁴ Книга степенная царского родословия // ПСРЛ. Т. 21. Ч. 1. С-Петербург. 1908. С. 219.

Д. А. Скобцова

Художник-реставратор Межобластного научно-реставрационного художественного управления, г. Москва

ФРЕСКИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНИЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА XII в. ПРОБЛЕМА СТИЛЯ*

XII век был эпохой расцвета Полоцкого княжества и его художественной культуры, о чём свидетельствует интенсивное строительство на этой территории. Согласно письменным источникам, архивным материалам и результатам археологических раскопок, в этом столетии в Полоцке возвели более десяти каменных построек¹, многие из которых украсили фресковой росписью². К их числу принадлежит и единственная уцелевшая полоцкая церковь — Спасо-Преображенский храм Евфросиниева монастыря, в интерьере которого почти полностью сохранился ансамбль древней декорации, покрывающей стены от скупы купола до пола.

Этот памятник древнерусской монументальной живописи давно был известен специалистам, но лишь теперь — в ходе его раскрытия из-под записей — он стал объектом пристального внимания исследователей. Что касается особенностей стиля полоцкой стенописи, то в публиковавшихся ранее работах отмечалось влияние романского изобразительного искусства и проводились параллели с киевской

и новгородской художественной традициями³. В качестве аналогий назывались как новгородские росписи первой трети XII в. (а именно фрески собора Рождества Богородицы Антониева монастыря, созданные в 1125 г.)⁴, так и памятники конца столетия (росписи церкви Благовещения в Аркажах 1189 г.⁵ и Спаса на Нередице 1199 г.⁶).

В. Д. Сарабянов, автор последних исследований, которые стали возможны благодаря текущей реставрации, указывает на классические ориентиры работавших в Полоцке живописцев, которым были чужды маньеристические настроения искусства последней трети XII столетия. Учёный определяет время создания памятника — около 1161 г. — на основании стилистического анализа, по ряду технологических особенностей росписи и косвенной исторической привязке, каковой является надпись на кресте-реликварии, вложенном в храм его заказчицей, преподобной Евфросинией Полоцкой. Исследователь связывает фрески с новым стилистическим направлением,

* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 11-24-01006a/Be.

¹ Раппопорт П. А. Полоцкое зодчество XII века // СА. М., 1980. № 3. С. 142—161; Он же. Русская архитектура X—XIII вв.: Каталог памятников. Л., 1982. С. 93—101.

² Мы располагаем наиболее предметными данными о внутреннем убранстве церквей Свв. Бориса и Глеба и Св. Параскевы Пятницы в Бельчицком монастыре, чьи фрески известны по нескольким фотографиям, и о декорации храма-усыпальницы Евфросиниева монастыря, от росписи которого до нас дошёл ряд фрагментов. См.: Селицкий А. А. Живопись Полоцкой земли XI—XII вв. Мн., 1992; Шчакаціхін М. М. Фрэскі Полацкага Барыса-Глебскага манастыра // Наш край. 1925. № 1. С. 18—27; Васильев Б. Г., Медникова Е. Ю., Егорьев А. Н. Стенопись храма-усыпальницы Евфросиниевского монастыря в Полоцке первой половины XII века (По материалам коллекции М. К. Каргера) // Санкт-Петербургский Фонд культуры. Программа «Храм». «Погибшие святыни». «Охраняется государством». Сборник материалов 4-й Российской научно-практической конференции (сентябрь 1994 — июнь 1995). СПб., 1996. Вып. 10, ч. 2. С. 53—64; Сяліцкі А. А. Фрэскі храма-магільні Ефрасінеўскага манастыра // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. Мн., 1979. С. 25—27.

³ Отметим основные работы, посвящённые росписи полоцкого Спасского храма: Монгайт А. Л. Фрески Спас-Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Культура Древней Руси. Посвящается 40-летию научной деятельности Николая Николаевича Воронина. М., 1966. С. 137—140; Селицкий А. А. Живопись Полоцкой земли XI—XII вв. Мн., 1992; Он же. Система росписи собора Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке // ДРИ: Художественная культура X — первой трети XIII в. М., 1988. С. 177—194; Терещатова О. В., Ходыко Ю. В. Фрески Полоцка в контексте искусства Киевской Руси // Исторические традиции духовной культуры народов СССР и современность. Киев, 1987. С. 155—160; Филатов В. В. О фресках XII в. Спасского собора в Полоцке // Русское искусство XI—XIII вв. М., 1986. С. 120—128; Церашчатава В. В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI—XVIII стст. Мн., 1986.

⁴ Лифшиц Л. И., Сарабянов В. Д., Царевская Т. Ю. Монументальная живопись Великого Новгорода. Конец XI — первая треть XII века. СПб., 2004. С. 531—789; Сарабянов В. Д. Собор Рождества Богородицы Антониева монастыря в Новгороде. М., 2002.

⁵ Царевская Т. Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Новгород, 1999.

⁶ Пивоварова Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи. СПб., 2002; Щербатова-Шевякова Т. С. Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. М., 2004.



Ил. 1.
ЕВХАРИСТИЯ
Фреска алтарной апсиды
Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове
Около 1140 г.



Ил. 2.
ЕВХАРИСТИЯ
Фреска алтарной апсиды
Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке
Около 1161 г.

которое стало магистральным в искусстве Константинополя 60-х гг. XII в. и проявилось в таких ансамблях, как роспись церкви Св. Пантелеймона в Нерези (1164) и мозаики базилики Рождества Христова в Вифлееме, созданные к 1169 г.⁷ Традиционная датировка фресок полоцкой Спасской церкви серединой века, поддержанная В. Д. Сарабьяновым, на наш взгляд — верная⁸, утвердилась в науке, и сейчас такого мнения придерживается большинство специалистов.

Оставив в стороне проблемы происхождения и выучки мастеров, их количества и степени участия в создании ансамбля, а также факторы возможного формирования локального художественного центра и шире — сложения национального искусства, остановимся на своеобразии памятника, содержании и поисках, выраженных в его стилистических особенностях. Прежде всего, попытаемся ответить на вопрос о том, в чём заключается специфика рассматриваемого комплекса фресок и изобразительного искусства середины XII столетия в целом. Что полоцкая роспись представляет собой как

художественное явление? Какова та стадия стилистического развития, к которой она принадлежит, и чем это искусство принципиально отличается от живописи, с одной стороны, второй четверти, а с другой — конца века?

Действительно, стиль фресок храма Евфросиниева монастыря отмечен определённой двойственностью, что создает ощущение некой неоднозначности и переходности памятника (это подтверждают и его оценки в специальной литературе). С одной стороны, роспись наделена внешними приметами, типичными для искусства позднего комниновского стиля, которые сближают стенопись с произведениями последней четверти XII столетия. Таковы, например, форсированное линейно-графическое начало и уже появляющаяся экспрессия. Не случайно первое впечатление от ансамбля заставляет искать аналогии в живописи конца века и, прежде всего, в росписях названных выше новгородских храмов. И вместе с тем полоцким фрескам свойственны черты, связывающие их с искусством более раннего этапа, первой половины — середины XII в. Живопись 1120—1150-х гг. является той основой, от которой отталкивались работавшие в Спасской церкви художники, и которая явственно ощущается в созданной ими росписи.

С изобразительным искусством второй четверти XII столетия — например, с фресками Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря (около 1140 г.)⁹ — полоцкую роспись объединяют, в первую очередь, принципы соотношения живописи с архитектурой

⁷ Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря и её фрески. М., 2009. С. 177—198. См. о декорации названных памятников: *Bardzieva Trajkovska D.* St. Panteleimon at Nerezi. Fresco painting. Skopje, 2004; *Sinkevič I.* The church of St. Panteleimon at Nerezi. Wiesbaden, 2000; *Hunt L.-A.* Art and colonialism: The mosaics of the church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the problem of «crusader» art // *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991). P. 69—85.

⁸ Скобцова Д. А. Стилистические особенности росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. К вопросу о времени создания памятника // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 4. Великий Новгород, 2011. С. 78—91.

⁹ Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2002; Он же. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2010.

Ил. 3.

БОГОМАТЕРЬ
Деталь
композиции
«Благовещение»
Фреска западной грани
юго-восточного
подкупольного столба
Около 1161 г.



(ил. 1, 2). В псковском памятнике изображения зрительно неотделимы от поверхности стены и фона, это же мы можем сказать о рассматриваемом нами ансамбле — здесь, хоть и не так, как в классическом искусстве зрелого комниновского стиля, ощутима инерция их связи с поверхностью стены, а не с пространством архитектуры, т.е. полоцкой росписи ещё не присуще то качество, которое в полной мере проявится в живописи конца XII в. Но, в отличие от мирожских художников, полоцкие мастера пытаются преодолеть жёсткую связь изображений с архитектурной формой. Их задачей становится завоевание нового композиционного пространства и создание отличной от существовавшей пространственной формулы, вызванное острой внутренней потребностью заставить персонажей действовать и двигаться.

Фигуры в композициях Мирожского собора располагаются словно на узком просцениуме, у воображаемой границы между изобразительным пространством и реальной средой интерьера. Их движение развивается строго вдоль плоскости фона и будто идёт по одной линии. Мастера лишь вносят в него ритмические паузы — останавливают фигуры, слегка поворачивают их, и в этих местах создаются своего рода композиционные узлы, с которыми сопрягаются большие или меньшие цезуры фона. Плечи, локти фигур и изображённые в сокращении части трёхчетвертных ликов разворачиваются таким образом, чтобы попасть в одну пространственную зону, параллельную фону. Сложенные в молении руки апостолов из «Евхаристии» словно находятся в таких композиционных планах, которые не пересекаются между собой.

Иное в декорации полоцкого храма. Здесь фигурам будто отвели больше места, они существуют в уже более глубоком пространственном слое, планы которого вовсе не обязательно параллельны друг другу, позы персонажей органичны, не столь регламентированы и даже, можно сказать, естественны. И, тем не менее, этого пространства им как бы недостаточно. Святые, представленные в Спасском храме, не умещаются в отведённые им участки стен. Фрескисты не просто аккуратно и сдержанно цитируют распространённый в византийском искусстве мотив, когда фигуры касаются разграничительных полос композиций; написанные ими персонажи энергично и уверенно наступают на реальные архитектурные детали, филёнки и даже нимбы фигур, изображённых регистром ниже. Фигуры подчас теснятся друг рядом с другом, иногда спинами упираются в границы откосов арок. При определённой если не небрежности, то избирательной тщательности, свободе и ускоренном темпе работы полоцких живописцев, отмеченная особенность продиктована не только выбором укрупнённого масштабного модуля (для верхних зон росписи церкви), но и художественными устремлениями мастеров.

Жажда деятельности, которой наделены образы данного ансамбля, заметна и в том, что фигуры порой изображены в сложных позах, словно «скрученными», как спираль или сжатая пружина. Если бы помещённые на стенах Спасского храма персонажи попытались поменять своё положение в пространстве — а такая их интенция угадывается, причём в большей мере, чем у мирожских святых, — то траектория их движения была бы неровной, и фигурам потребовалось бы значительно больше места, чем им выделено.

Форма, по-прежнему строящаяся от фона к переднему плану (в живописи позднего XII в. будет наблюдаться обратное построение), стремится уйти в неглубокое изобразительное пространство, ещё не образующее полноценной пространственной среды. Характер движения формы носит «пульсирующий», возвратный характер. Словно порываясь выйти за рамки пространства композиции, отделиться от плоскости стены, форма тут же возвращается обратно или сохраняет прочную связь с фоном. Например, голова Богоматери из «Благовещения» (ил. 3) повёрнута в три четверти влево, взгляд направлен на зрителя или чуть правее, также вправо начинает разворачиваться торс фигуры — в противоположную, нежели лик, сторону, а нижняя часть фигуры представлена фронтально, но правая нога отведена влево. Правое плечо Девы Марии находится на том же расстоянии от зрителя, что её левая рука. Это направленное на нас движение, не порывистое и не скачкообразное, всё же сохраняющее определённую плавность ритма, сочетается с несколько вынужденной позой фигуры. Сходный зигзагообразный характер движения, то уводящего форму вглубь, то вновь приближающего её к поверхности стены, а иногда разнонаправленного, можно наблюдать в росписи Нерези, но не в Мирожке.

В псковской стенописи форма представляет собой не объём, а скорее моделируемый линиями, светом и тенью рельеф, расположенный

на плоском фоне, за которым нет пространства, хотя сам плотный насыщенный цвет и тон покраски фона не создаёт впечатление глухого задника и играет важную роль. Композиционное движение является не движением цельного объёма в пространстве сцены, а волновым движением в пределах рельефа каждого изображения, чей ритм совпадает с фазами постепенного развития пластической формы: её наращивания и отделения от фона, а затем постепенного понижения высоты рельефа, нисходящего к фону. В низких точках изображения ликов — например, прядей волос — рельеф совпадает с плоскостью нимба и фона; на лбу, скулах, выступе подбородка рельеф повышается, а на щеке понижается, снова возрастая к гребню носа и т.д. При этом края формы всегда прочно закреплены контуром на плоскости. Жёсткий тёмный контур, не выполняющий функции тени, и упругие линии прядей волос вместе с линейной разделкой светов составляют каркас изображения лика. Однако его основу образует подкладочный слой, что остаётся в силе в росписи Спасской церкви в Полоцке.

Возвращаясь к характеристике стиля полоцкой живописи, отметим, что там рельефная форма уже стремится стать объёмом. Этот процесс начинается ещё во фресках церкви Богоматери Космосотир в Феррах (1152)¹⁰. В Полоцке движутся сами фигуры, а не части формы. Складки в тенях уходят в глубину, лики также становятся единым массивом, нарастающим от периферии к центру и загибающимся к краям, которые не фиксируются чётким контурным рисунком, а растушёвываются приплесками теней. В живописи Спасской церкви структура ликов подвижнее, нежели во фресках Мирожя, где красочные слои нанесены таким образом, что не выходят за пределы подготовительного рисунка. Слои карнации полоцких образов как бы несколько смещены по отношению друг к другу, лики прорисованы не такими жёсткими, но упругими линиями или мазками, излучающими приглушённый мягкий свет, а иногда разделяющими лик на неравномерно освещённые ячейки. Следует отметить живописность фресок рассматриваемого памятника по сравнению с графичностью росписи Мирожского собора, изображения которой будто вырезаны из камня.

Свет в мирожских фресках не обтекает форму, а будто приподнимает поверхность складок и наполняет рельеф ликов. Вместе с тем он участвует в развитии движения и профилировании пластической формы, не выходя за пределы теневого контура. В полоцкой живописи свет, также выходя из глубины формы, сплавлен с нижележащими слоями: разделка наносится разбелённой охрой (на ликах) или полупрозрачными белилами (на драпировках). Яркость и плотность света варьируется, на изображении одежд некоторых фигур высветления приобретают материальную осязаемость. Однако свет ещё не скользит по поверхности формы.

В живописи Мирожского собора и храма Евфросиниева монастыря по-разному интерпретируется время. Вневременное движение в Мироже, длящееся, но как бы и завершённое, в Полоцке сменяется продолжающимся, но вместе с тем словно прерванным. Возникает ощущение, что полоцкие образы остановились, но за этим последует дальнейшее развитие событий, может быть, уже предопределённое. Здесь акцентирован ход времени и его конечность, но персонажи обособлены, а не объединены общим действием, привязанным к данному моменту времени. Эта «привязка» появится только на следующем этапе развития комниновского изобразительного искусства.

Палитра полоцких мастеров включала ограниченный набор пигментов, в котором преобладали охры, ахроматические цвета и сесевые краски. По сравнению с росписями Мирожя уходит яркость, звучность колорита, а сопоставление открытых локальных пятен цвета становится не столь важным. Художники нагружают форму сгущёнными цветами, а в моделировке одежд часто используют дополнительные цвета.

Образы росписи полоцкого Евфросиниева монастыря в значительной степени индивидуализированы, и это определяется не только последовательностью работы разных мастеров и неодинаковой техникой исполнения, но и эмоциональными характеристиками, которыми наделяют персонажей живописцы, в частности, Христа в евангельских сценах или апостолов из «Евхаристии».

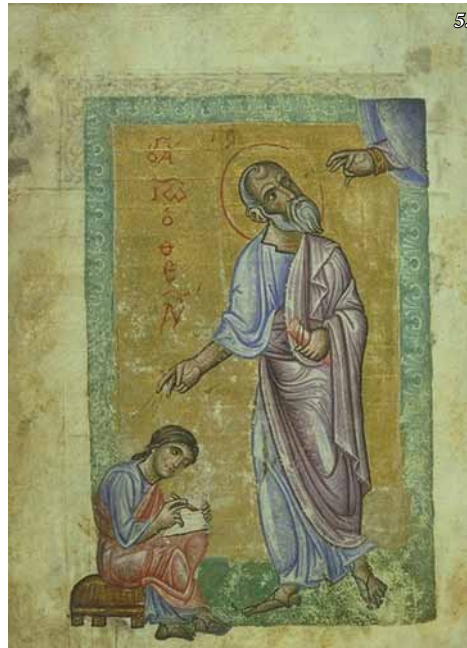
Очень существенной чертой фресок Спасского храма и искусства середины XII столетия в целом является изменившееся отношение образов и молящихся. Дистанцированные строгие фигуры, которые мы видим в Мирожском соборе, уступают место персонажам, апеллирующим к зрителю. Жесты из декларативных, как это было в Мироже, в Полоцке превратились в красноречивые и убедительные. Искусство середины столетия, более живое, «доступное для понимания» и приближенное к пастве, пронизано вопросительной интонацией. Изображённые в Полоцке персонажи словно ожидают чего-то, их вопрошание затрагивает и зрителя. Несмотря на то, что дистанция между зрителем и образом не исчезает, между ними устанавливается определённая связь. Если в Мироже персонажи выступают свидетелями евангельской истории, как будто демонстрируя её молящимся, то полоцкие образы словно призывают к получению личного духовного опыта. Кроме того, меняется репрезентация изображения: герои уже не претендуют на «самостоятельную роль», они не самодостаточны и не только являются объектами поклонения, а поклоняются сами, предстоят в молитве.

Среди произведений византийского изобразительного искусства XII в., отличающегося необычайным многообразием стилистических вариаций, фрески полоцкого Спасо-Преображенского храма не находят прямых аналогий. Однако можно назвать памятники, в которых отражены те же процессы, что мы видим в полоцкой росписи, и которые принадлежат к тому же этапу развития стиля. Прежде всего, это живописная декорация церкви Богоматери Космосотир

¹⁰ Panayotidi M. The wall-paintings in the church of the Virgin Kosmosoteira at Ferai (Vira) and stylistic trends in the 12th century painting // Byzantinische Forschungen XIV (1989). P. 459—484; Sinos St. Die klosterkirchen der Kosmosoteira in Bera (Vira) // Byzantinisches Archiv. München, 1985. Hf. 16.



Ил. 4. **ЕВАНГЕЛИСТ МАТФЕЙ**
Миниатюра
Нового Завета
Середина XII в.
Монастырь Ватопед
на Афоне



Ил. 5. **ЕВАНГЕЛИСТ ИОАНН
С ПРОХОРОМ**
Миниатюра Тетраевангелия
Середина XII в.
Библиотека
университета в Глазго



Ил. 6. **ГРИГОР НАРЕКАЦИ
В ПРЕДСТОЯНИИ ХРИСТУ**
Миниатюра
из Книги скорбных песнопений
Григора Нарекаци, 1173 г.
Ереван, Матенадаран

в Феррах, где изменения, которые состоятся в Полоцке, только намечаются: здесь ощутимо внутреннее напряжение образов, превращение рельефной формы в объём и поиски нового пространственного решения. Можно вспомнить изображения святых Иоакима и Анны (или Петра и Натальи) на обороте иконы «Богородица Знамение» из Софийского собора Новгорода, которая рассматривается как произведение артели, в 1144 г. расписавшей Мартирьевскую паперть собора¹¹.

Интересны в данном случае миниатюры рукописей из обширной группы провинциальных манускриптов 1150—1180-х гг., формирующейся вокруг Нового Завета из Библиотеки университета Чикаго, cod. 965, и связываемой А. Вейл Карр с Кипром или Палестиной¹². В основе искусства Спасского храма Евфросиниева монастыря и миниатюр некоторых рукописей «чикагской группы», на наш взгляд,

лежит один и тот же способ художественного мышления. Речь идет о Новом Завете из Афонского монастыря Ватопед, Cod. 939. Fol. 36 v. (ил. 4) и Тетраевангелии из частной коллекции в Нью-Йорке (cod. 231), ранее находившемся в собрании Х. П. Крауса. Последнее имеет точную дату: согласно колофону, оно было написано Мануилом Агиостефанитом по заказу Иоанна Критского, архиепископа Кипра, в 1156 г. Ещё одной стилистической параллелью можно назвать Тетраевангелие, бывшее в составе коллекции У. Хантера, а сейчас хранящееся в Университетской библиотеке Глазго (Cod. Hunter 475. Fol. 274 v.) (ил. 5). Рукопись происходит из южной Италии или с Сицилии и в литературе датируется серединой — второй половиной XII в.¹³ С полочкой росписью все три памятника сближает ряд общих черт. Это сочетание смягчённой линейной разделки и пластического начала, уже отмеченное нами, и принцип организации композиции, размещения фигур в пространстве и характер их движения.

¹¹ Смирнова Э. С. Богородица Знамение. Богоотцы Иоаким и Анна (?) // Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века. М., 2008. С. 89—99.

¹² Weyl Carr A. A group of provincial manuscripts from the twelfth century // Dumbarton Oaks Papers 36 (1982). P. 39—81.

¹³ Byzantium. Treasures of Byzantine art and culture from British collections. London, 1994. P. 178—179.

Назовём ещё два итальянских памятника монументальной живописи: фрагмент с изображением головы апостола Павла из базилики Сан Пьетро «alli marmi» в Эболи (1156), с которым некоторые полоцкие образы находят и близкое типологическое сходство (например, лик пророка из «Видения Моисеем Неопалимой Купины») ¹⁴, и росписи базилики Санта Мария д'Англона. В. Паче датирует эти фрески концом XII в. ¹⁵, однако, в них мы находим ту же трактовку времени, что и в полоцкой стенописи, усиливающуюся динамику и пульсирующее движение, здесь форма также строится от фона к переднему плану, и не контрастные белильные света, а подкладочный слой является структурирующей основой живописи. Следовательно, вполне возможно отнести эту роспись к середине XII столетия.

И, наконец, миниатюры «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци (Матенадаран, Cod. 1568. Fol. 556.), созданные позже, в 1173 г., но относящиеся к описанному кругу произведений, в которых происходит процесс изменения стиля (ил. 6) ¹⁶.

Приведённые росписи и миниатюры дают основание утверждать, что мы имеем дело со стадийным явлением художествен-

ной культуры, отвечающим внутренним закономерностям развития византийского изобразительного искусства и имеющим собственное содержательное начало, которое заставляет художников искать новые средства и способы технического воплощения. На этом этапе визуальное начало начинает преодолевать начало умозрительное, отчетливо проявляющееся ещё во фресках собора Мирожского монастыря, которым присущ отвлечённый интеллектуальный язык. Это движение от уверенных, строгих образов, декларативных, дистанцированных от зрителя, утверждающих истинность воплощения Бога-Слова — к более живому, подвижному искусству, конкретному и личностному, индивидуализированному, в большей степени доступному зрителю, ищущему и вопрошающему искусству. Фрески Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря, недавно введённые в научный оборот, позволяют заострить внимание на этом явлении в византийском искусстве. Они заполняют лакуну, существовавшую между памятниками начала — первой трети и последней четверти XII столетия, и в значительной мере обогащают наше представление об искусстве комниновского периода.



¹⁴ Лазарев В. Н. Фрески Старой Ладogi. М., 1960. Илл. 95.

¹⁵ Pace V. Il ciclo di affreschi di Santa Maria di Anglona. Una testimonianza italo-meridionale della pittura bizantina intorno al 1200 // Santa Maria di Anglona. Atti del Convegno

internazionale di studio (Potenza, Anglona, 13—15 Juni 1991). Galatina, 1996. P. 103—110.

¹⁶ Матенадаран. Т. 1: Армянская рукописная книга VI—XIV веков. М., 1991. С. 94—100.

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОСПИСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНИЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ. К ВОПРОСУ О ВРЕМЕНИ СОЗДАНИЯ ПАМЯТНИКА*

Несмотря на то, что Спасская церковь фигурировала в литературе начиная с первых десятилетий XIX в., её фрески оказались одним из самых малоизученных памятников монументальной живописи Древней Руси¹, так как были скрыты под несколькими слоями поздних записей². Сейчас в храме завершается реставрация росписи, и уже расширена большая её часть, что позволяет составить определённое представление о памятнике.

Из нескольких самостоятельных комплексов декорации Спасской церкви, в разной степени выявленных и исследованных, мы обратимся к основному и самому обширному пласту — стенописи алтарной части, наоса и нартекса храма³. Наряду с иконографической программой росписи, в состав которой включены уникальные и редкие для византийских живописных ансамблей этого времени сюжеты, особого внимания заслуживают стилистические особенности фресок. Стенопись полоцкой церкви ставит перед нами ряд вопросов, один из которых — вопрос о датировке и определении места

памятника в истории изобразительного искусства средневизантийского периода. Принципиально, как нам кажется, попытаться выявить, к какому этапу развития комниновского стиля принадлежит эта живопись, и с каким кругом художественных явлений и памятников она соотносится.

Время создания росписи Спасского храма, стиль которой отличается чертами, присущими искусству второй половины XII в., не отражено в известных на данный момент источниках. Таким образом, церковь Евфросиниева монастыря пополняет ряд не имеющих точной даты памятников средневекового и в частности позднекомниновского искусства, которые датируются исследователями по формально-стилистическим и иконографическим признакам на основании аналогий с фиксированной датировкой (и это относится не только к монументальной живописи). На территории России к этому ряду памятников без точной даты, например, принадлежат росписи церкви Св. Георгия в Старой Ладоге (около 1167 г. / конец

* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 11-24-01006a/Bel.

¹ Впервые о храме и его «консунской живописи» упоминает П. И. Кеппен в своей работе 1822 г.: Список русским памятникам, служащим к составлению истории искусств и отечественной палеографии, собранным и объяснённым Петром Кеппеном. М., 1822. С. 34—35, 37. В краеведческой и исторической литературе XIX столетия, носившей в основном описательный характер, приводились общие сведения о монастырях, основанных Евфросинией Полоцкой, и церквях, созданных для них по благословению преподобной. См.: *Без-Корнилович М. О.* Исторические сведения о примечательнейших местах Белоруссии. Мн., 1995. (1-е изд. СПб., 1855). С. 106; *Сапунов А. П.* Витебская старина. Витебск, 1888. Т. 5; *Он же.* Древности Спасо-Евфросиниевского девичьего монастыря. Витебск, 1888; *Он же.* Памятники времён древних и новейших в Витебской губернии. Витебск, 1903; *Он же.* Полоцкий Спасо-Евфросиниевский девичий монастырь. Витебск, 1888; *Сементовский А. М.* Белорусские древности. СПб., 1890. Н. В. Покровский вспомнил о росписи церкви Евфросиниева монастыря, рассматривая иконографию «Страшного суда» в исследовании по византийской и древнерусской монументальной живописи: *Покровский Н. В.* Стенные росписи в древних храмах греческих и русских. М., 1890. С. 74. В XX в. живописи Спасо-Преображенской церкви был посвящён ряд отдельных работ и разделов в общих трудах по истории древнерусского искусства. См., например: *Воронин Н. Н., Лазарев В. Н.* Искусство западнорусских княжеств // История русского искусства. М., 1953. Т. 1; *Кацер М. С.* Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Мн., 1969; *Монайт А. Л.* Фрески Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Культура Древней Руси. Посвящается 40-ле-

тию научной деятельности Николая Николаевича Воронина. М., 1966. С. 137—140; *Селицкий А. А.* Живопись Полоцкой земли XI—XII вв. Мн., 1992; *Селицкий А. А.* Система росписи собора Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Древнерусское искусство: Художественная культура X — первой трети XIII в. М., 1988. С. 177—194; *Терешицкова О. В., Ходыко Ю. В.* Фрески Полоцка в контексте искусства Киевской Руси // Исторические традиции духовной культуры народов СССР и современность. Киев, 1987. С. 155—160; *Филатов В. В.* О фресках XII в. Спасского собора в Полоцке // Русское искусство XI—XIII вв. М., 1986. С. 120—128; *Церашчатава В. В.* Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI—XVIII стст. Мн., 1986; *Штыхаў Г. В.* Полацкія фрэскі XII ст. // ПГКБ. 1970. № 1. С. 29—32. Из публикаций, вышедших в свет за последнее время, следует отметить работы В. Д. Сарабянова, в числе которых монография учёного: *Сарабянов В. Д.* Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря и её фрески. М., 2009.

² См. об этом: *Гребенищикова А. Б., Сергиеня В. В., Скобцова Д. А.* Поновления древней росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Проблема сохранения и музеефикации поздних записей (с. 19—29 в наст. сборнике).

³ Помимо основного объёма живописи в церкви Евфросиниева монастыря сохранилась декорация внутрисоборной лестницы и юго-западной капеллы на хорах. И если о фресках лестницы, пока находящихся под чужеродными наслоениями, сложно сказать что-то определённое, то роспись капеллы, как нам представляется, можно датировать началом XIII в.

столетия)⁴ и церковь Кирилловского монастыря в Киеве (середина / последняя четверть XII в.)⁵. В подобных случаях учёные, получающие повод для дискуссий, не всегда единодушны, а датировка одного произведения нередко влечёт за собой изменение времени создания других памятников.

Специалисты, так или иначе обращавшиеся к изучению полоцкого храма, относили основной объём его декорации, как и архитектуру, ко второй четверти — середине XII столетия⁶, усматривая в живописи «элементы романского искусства» и находя точки соприкосновения с киевской художественной традицией и монументальным искусством Новгорода — от собора Рождества Богородицы Антониева монастыря (1125 г.) до церкви Благовещения в Аркажах (1189 г.) и Спаса на Нередице (1199 г.)⁷. В. Д. Сарабьянов датирует роспись Спасской церкви временем около 1161 г., принимая во внимание тот факт, что в этом году преподобная Евфросиния, основательница и игуменья монастыря, вкладывает в отстроенный по её заказу храм крест-реликварий⁸. По наблюдению исследователя, ещё одним аргументом в пользу датировки фресок серединой века являются техно-

логические особенности, указывающие на то, что церковь расписали сразу после возведения, и художники начинали работу со строительных лесов⁹. Учёный связывает полоцкую роспись с магистральным стилистическим направлением искусства Константинополя 60-х годов XII в., проявившимся в живописи церкви Св. Пантелеймона в Нерези (1164 г.) и мозаиках базилики Рождества Христова в Вифлееме (1169 г.)¹⁰.

По сравнению с другими периодами византийская живопись XII столетия отличается поразительным многообразием стилистических течений и вариаций, сосуществовавших в одно время¹¹. Если о памятниках начала и конца века, также разнообразных в художественном отношении, мы имеем более полное и конкретное представление, то монументальных росписей середины XII столетия — и тем более датированных — сохранилось не много, и прямых и буквальных аналогий фрескам полоцкого Спасского храма среди них нет. Причём такая лакуна наблюдается не только в древнерусском, но и в византийском искусстве.

Ансамбль декорации церкви Евфросиниева монастыря — стилистически неоднородный и переходный памятник, он является новой точкой в сложившейся периодизации комниновского искусства. Основной объём живописи, как нам представляется, действительно, был создан в 50—60-е гг. XII в. Полоцкий мастер усвоил достижения искусства 1120—1140-х гг., при этом в росписи ощущаются реминисценции художественной традиции более раннего времени (трактовка отдельных её образов вызывает ассоциации с миниатюрами начала XII в.).

Однако показательно, что первое впечатление от стенописи заставляло исследователей искать ей аналогии в живописи конца XII столетия. Действительно, стенопись Спасского храма отмечена чертами более позднего этапа развития стиля: подчас форсированное линейно-графическое начало и уже появляющаяся экспрессия,

см.: Алексеев Л. В. Крест Евфросинии Полоцкой 1161 года в средневековье и в позднейшие времена (К 830-летию знаменитой реликвии) // РА. М., 1993. № 2. С. 70—78; Он же. Лазарь Богша — ювелир XII в. (Из истории прикладного искусства Полоцкой земли) // СА. М., 1975. № 3. С. 220—244; Алексеев Л. В., Макарова Т. И., Кузьмич Н. П. Крест — Хранитель вся Вселенная // ВБЭ. Мн., 1996. № 15. С. 12—24.

⁹ Об этом свидетельствуют так называемые «остановочные» или «дневные» швы, не совпадающие с разгранками композиций в верхних регистрах росписи и делящие их на две неравные части, которые отличаются по цветовому решению (например, сцена «Распятие», помещённая в северном люнете храма, или «Сошествие во ад» — в южном люнете, а также образы пророков и первосвященников на подпружных арках).

¹⁰ Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря и её фрески. М., 2009. С. 177—198. См. о декорации названных памятников: Bardzieva Trajkovska D. St. Panteleimon at Nerezi. Fresco Painting. Skopje, 2004; Sinkevič I. The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Weisbaden, 2000; Hunt L.-A. Art and Colonialism: The Mosaics of the Church of the Nativity in Bethlehem (1169) and the Problem of «Crusader» Art // *Dumbarton Oaks Papers* 45 (1991). P. 69—85.

¹¹ Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers* 34/35 (1980/1981). P. 77—124.

⁴ Лазарев В. Н. Фрески Старой Ладogi. М., 1960; Лифшиц Л. И. К вопросу о датировке росписей церкви Св. Георгия в Старой Ладoge // ТГЭ: [Т.] 42: Византия в контексте мировой культуры: материалы конференции к 100-летию со дня рождения Алисы Владимировны Банк (1906–1984) / Государственный Эрмитаж. СПб., 2008. С. 420—441; Церковь Св. Георгия в Старой Ладoge. История, архитектура, фрески. Монографическое исследование памятника XII в. / Автор-сост. В. Д. Сарабьянов. М., 2002; Этингоф О. Е. Вновь о росписях церкви Св. Георгия в Старой Ладoge // Великий Новгород и Средневековая Русь. Сборник статей к 80-летию академика В. Л. Янина. М., 2009. С. 677—694.

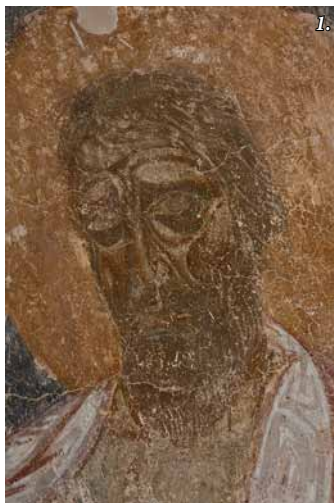
⁵ Марголина Г., Ульяновский В. Київська обитель святого Кирила. Київ, 2005.

⁶ Такова наиболее распространённая в научной литературе точка зрения, подержанная авторами следующих работ: Брунов Н. И. Извлечение из предварительного отчёта о командировке в Полоцк, Витебск и Смоленск в сентябре 1923 г. М., 1926; Воронин Н. Н. У истоков русского национального зодчества // Ежегодник Института истории искусств. 1952. М., 1952. С. 257—316; Раппопорт П. А., Штендер Г. М. Спасская церковь Евфросиниева монастыря в Полоцке // ПКНО. 1979. Л., 1980. С. 459—468; Торшин Е. Н. Церковь Спаса Евфросиниева монастыря в Полоцке: архитектурные связи // ТГЭ: [Т.] 53: Архитектура Византии и Древней Руси IX—XII веков: материалы международного семинара: 17—21 ноября 2009 года / Государственный Эрмитаж. СПб., 2010. С. 457—469; Хозеров И. М. К исследованию конструкции Спасского храма в Полоцке. Смоленск, 1928; Штендер Г. М. Новые материалы исследований церкви Спаса Преображения Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Реставрация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 216—218. Однако В. А. Булкин полагает возможным датировать Спасский храм в пределах первых трёх десятилетий XII в. См. об этом: Булкин В. А. Софийский собор и полоцкое зодчество домонгольского периода // СЮФИА. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. М., 2006. С. 89—100.

⁷ См. об этом подробнее в указанных выше работах А. Л. Монгайта, А. А. Селицкого, О. В. Терещатовой, В. В. Филова и др.

⁸ Сарабьянов В. Д. Храм-реликварий преподобной Евфросинии Полоцкой. К реконструкции первоначального замысла Спасской церкви Евфросиниева монастыря // Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой. М., 2008. С. 427—456. О кресте

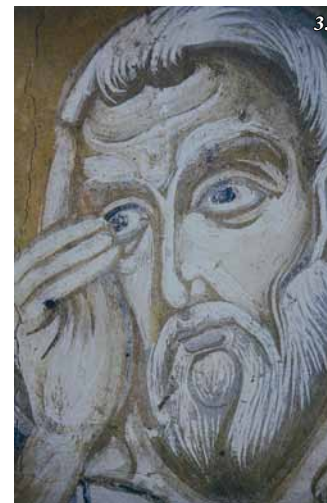
Ил. 1. **ПРОРОК МИХЕЙ**
Лик. Деталь фрески
Спасо-Преображенской церкви
Евфросиниева монастыря в Полоцке
Около 1161 г.



Ил. 2. **НЕИЗВЕСТНЫЙ СЯТИТЕЛЬ**
Лик. Деталь фрески
церкви Благовещения
в Аркажах
1189 г.



Ил. 3. **ЕВАНГЕЛИСТ МАТФЕЙ**
Лик. Деталь фрески
Спасо-Преображенской церкви
на Нередице
1199 г.



сближают полоцкие фрески с искусством последней четверти века — в частности, Аркажей¹² и Нередицы¹³ (ил. 1, 2).

Однако использование художниками линейной стилизации не является критерием для датировки, при кажущемся внешнем сходстве росписи Полоцка и памятники конца XII столетия (к примеру, уже названные новгородские фрески, живопись церкви Св. Георгия в Курбиново (1191 г.)¹⁴ коренным образом отличаются друг от друга. В позднекомниновской живописи линейная разделка ликов порой приобретает абстрактный, гипертрофированный характер, граничащий с гротеском, света часто наносятся пастозными белилами, а фактура красочного слоя не нивелируется. Высветления в виде стилизованных линий, складывающихся в узор, тяготеют к самостоятельности, именно они создают структурную основу ликов, утрачивая связь с подкладочным слоем карнации (ил. 3).

Приём линейной стилизации светов в его последовательном выражении и законченной форме уже демонстрируют фрески Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове (начало 1140-х гг.)¹⁵ (ил. 4). Но здесь, как и в полоцкой росписи, света не отрываются от карнации, ритм их движения не выходит за пределы пластической формы. Живопись Евфросиниева монастыря плавкая, не

акцентирующая фактуру красочного слоя. Моделирующие рельеф ликов света в большинстве случаев наносились поверх цветного санкиря или охристой подкладки разбелённой охрой, постепенно высветляясь от нижнего слоя к верхнему, открытые белила использовались редко, и сплавленные слои краски давали, скорее мягкое внутреннее свечение, чем создавали эффект скользящего по поверхности света. Охрения или интенсивные пробелы на одеждах персонажей полоцких фресок неотделимы от нижележащих слоёв, в искусстве середины XII в. именно подкладочные слои, а не сетка пробелов, предстают в качестве каркаса, держащего изображение. Такую же роль играет теневая окраска, то широкая, то превращающаяся в узкий контур, но всегда по контрасту отделяющая форму от фона и одновременно закрепляющая её на плоскости стены. Рельеф изображения, достигающий максимальной высоты в центре, на краях сходит на нет. Важное значение для художника имеет такое качество как плотность карнации. Здесь фон всегда легче, тогда как в живописи конца века карнация и фон почти не различаются по плотности.

Ещё два памятника монументальной живописи с точными датами, в которых можно наблюдать тот же принцип моделировки ликов — фрагмент изображения апостола Павла из базилики Сан-Пьетро «all'i marmi» в Эболи (1156 г.) и декорация церкви Пантелеймона в Нерези (1164 г.). Эти фрески были созданы вскоре после росписи храма Богоматери Космосотир в Феррах, датированной 1152 г.¹⁶, но их мастера демонстрируют приверженность к приёму линейной

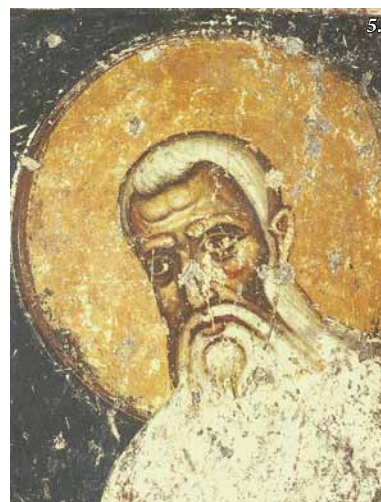
¹² Царевская Т. Ю. Фрески церкви Благовещения на Мячине («в Аркажах»). Новгород, 1999.

¹³ Пивоварова Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи. СПб., 2002; Щербатова-Шевякова Т. С. Нередица. Монументальные росписи церкви Спаса на Нередице. М., 2004.

¹⁴ Hadermann-Misguich L. Kurbinovo. Les fresques de Saint-George et la peinture byzantine du XIIe siècle. Bruxelles, 1975.

¹⁵ Сарабянов В. Д. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2002; Он же. Спасо-Преображенский собор Мирожского монастыря. М., 2010.

¹⁶ Panayotidi M. The Wall-Paintings in the Church of the Virgin Kosmosoteira at Ferai (Vira) and Stylistic Trends in the 12th Century Painting // Byzantinische Forschungen XIV (1989). P. 459—484; Sinos St. Die Klosterkirchen der Kosmosoteira in Bera (Vira) // Byzantinisches Archiv. München, 1985. Hf. 16.



Ил. 4. **ИОАНН БОГОСЛОВ**
Деталь композиции
«Оплакивание Христа»
Фреска
Спасо-Преображенского
собора Мирожского
монастыря
Начало 1140-х гг.

Ил. 5. **НЕИЗВЕСТНЫЙ
СВЯТИТЕЛЬ**
(Григорий Богослов (?))
Лик. Деталь фрески
Церкви Богоматери
Космосотиры в Феррах
1152 г.

стилизации. Очевидно, живопись Ферр — столичного по происхождению, но ретроспективного памятника — относится к другой стилистической вариации комниновского стиля, которая отдаёт предпочтение пластической трактовке формы и избегает чёткой линейной разделки¹⁷ (ил. 5). Для личного письма этого комплекса декорации характерны плавные светотеневые переходы. Интенсивные, довольно широкие полосы притенений положены по контуру лица, под бровями и рядом с носом. Выступающие части лица написаны охрой, поверх которой нанесены, кажется, сливающиеся с нижележащими слоями краски, отдельные мазки белил или разбелённой охры, а также подрумянка.

Фрагмент живописи из Эболи и фрески Нерези решены иначе. Надо сказать, что с ними роспись Спасской церкви имеет особо близкое сходство: например, полоцкие образы евангелиста Иоанна или пророка Моисея (композиция «Видение Моисеем Неопалимой Купины») (ил. 6, 7), лик апостола Павла из Эболи (ил. 8) и лики святителей из «Службы свв. отцов» в Нерези (ил. 9).

Вместе с тем все они отличаются от искусства второй четверти XII в. Если во фресках собора Мирожского монастыря линейное начало преобладает, и рисунку отведена главная роль в построении формы, то в названных выше росписях, так или иначе, наблюдается внимание к передаче пластики и объёма. В итальянском фрагменте в меньшей степени: здесь света представляют собой тонкие каллиграфически изысканные линии белил, контрастирующие с подкладочным, основным тоном. И всё же рельеф формы обозначен оливковыми и красновато-коричневыми тенями.

Рассматриваемый нами памятник стилистически неоднороден, и манера, приёмы и способы письма заметно варьируются, но пластическая проработка формы является одной из установок художников Спасской церкви Евфросиниева монастыря и выступает как характерная особенность стиля её декорации. Это видно, к примеру, в написании ликов неизвестной святой жены, Павла Исповедника (ил. 10), дьякона Николая, архангела и отроков из композиции «Три отрока в пещи огненной» и др. Но даже в таких образах, как целитель Мокий (?) (ил. 11), Симеон столпник, праотец Иоаким (ил. 12), ячейки, на которые упругие плавные линии делают лики, объёмны и складываются в единое целое. Здесь стоит отметить применение нетипичной для других памятников монументальной живописи «графьи» в виде многочисленных частых полос, продавленных в сырой штукатурке неострым предметом и идущих по форме нимбов, рук, крупных драпировок одежд и даже ликов, намечающих основные пластические объёмы, а не обрисовывающих контуры изображений. Художники будто создают объём не только при помощи выразительных средств живописи — света и тени — но лепят и моделируют форму таким необычным способом.

Аналогичную полоцкой живописи трактовку формы мы находим в миниатюрах рукописей из обширной группы провинциальных манускриптов 1150—1180-х гг., формирующейся вокруг Нового Завета из библиотеки университета Чикаго (cod. 965), и связываемой А. Вейл Карр с Кипром или Палестиной¹⁸. В основе искусства Спасского храма и миниатюр некоторых рукописей «чикагской группы» лежит один принцип мышления. Речь идёт о Новом Завете из Афонского

¹⁷ Mouriki D. Stylistic Trends in Monumental Painting of Greece during the Eleventh and Twelfth Centuries // *Dumbarton Oaks Papers* 34/35 (1980/1981). P. 103—105.

¹⁸ Annemarie Weyl Carr A. A Group of Provincial Manuscripts from the Twelfth Century // *Dumbarton Oaks Papers* 36 (1982). P. 39—81.

Ил. 6.

ЕВАНГЕЛИСТ ИОАНН

Лик. Деталь фрески
Спасо-Преображенской
церкви Евфросиниева монастыря
в Полоцке, около 1161 г.



Ил. 7.

ПРОРОК МОИСЕЙ

Лик. Деталь фресковой композиции
«Видение Моисеем
неопалимой купины»
Спасо-Преображенской церкви
Евфросиниева монастыря
в Полоцке, около 1161 г.



Ил. 8.

АПОСТОЛ ПАВЕЛ

Лик. Деталь фрески
Базилики Сан Пьетро
«all'i tatti» в Эболи
1156 г.



Ил. 9.

ГРИГОРИЙ ЧУДОТВОРЕЦ

Лик. Деталь фрески
церкви Пантелеимона
в Нерези, 1164 г.



Ил. 10.

ПАВЕЛ ИСПОВЕДНИК

Лик. Деталь фресковой композиции
«Мученичество
св. Павла Исповедника»
Спасо-Преображенской
церкви Евфросиниева монастыря
в Полоцке, около 1161 г.



Ил. 11.

ЦЕЛИТЕЛЬ МОКИЙ

Лик. Деталь фрески
Спасо-Преображенской
церкви Евфросиниева монастыря
в Полоцке, около 1161 г.



Ил. 12.

ПРАОТЕЦ ИОАКИМ

Лик. Деталь фрески
Спасо-Преображенской
церкви Евфросиниева монастыря
в Полоцке, около 1161 г.



Ил. 13.

ЕВАНГЕЛИСТ МАТФЕЙ

Афон. Ватопед. Новый Завет
Середина XII в.



Ил. 14.

ЕВАНГЕЛИСТ МАРК

Афон. Ватопед. Новый Завет
Середина XII в.



монастыря Ватопед (ил. 13, 14) и Тетраевангелии из Нью-Йорка, ранее находившемся в собрании Х. П. Крауса (ил. 15, 16). Последнее из них имеет точную дату. Согласно колофону, оно было написано Мануилом Агиостефанитом по заказу Иоанна Критского, архиепископа Кипра, в 1156 г. Ещё одной стилистической параллелью можно назвать Тетраевангелие, бывшее в составе коллекции У. Хантера, а сейчас хранящееся в университетской библиотеке Глазго (ил. 17, 18, 19). Рукопись происходит из южной Италии или с Сицилии и в литературе датируется серединой—второй половиной XII в.¹⁹ С полоцкой росписью все три памятника сближает ряд общих черт. Это и сочетание смягченной линейной разделки и пластического начала, уже отмеченное нами, и принцип организации композиции, размещения фигур в пространстве и характер их движения.

Отличительной чертой стиля полоцкой росписи следует назвать её архитектурность, которая была органичной и неотъемлемой составляющей художественной системы работавших здесь мастеров и их видения ансамбля, которые были последовательно реализованы. В первую очередь, архитектурность проявилась в организации системы росписи. При расположении композиций на стенах художники следовали структуре архитектуры и логике её членений. Оконные проёмы или проходы оказываются частью композиций и умело обыграны. Фигуры могут стоять на разгранках, очерчивающих окна, или наступать на них (апостолы из «Вознесения» или «Евхаристии»), эти проёмы в свою очередь нередко делят сцены на две части, выступая в качестве пространственной цезуры («Вход в Иерусалим», «Исцеление императора Констанция св. Спиридоном Тримифунтским»). Или, например, здание с женой, оплакивающей кончину Богоматери в композиции «Успение», было написано прямо над балкой темплона, как бы продолжая вверх линию находившейся здесь опоры алтарной преграды.

¹⁹ Byzantium: treasures of Byzantine art and culture from British collections. London, 1994. P. 178—179.

Ил. 15.

**ЕВАНГЕЛИСТ МАТФЕЙ
«РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО»**

Тетраевангелие

1156 г.

*Коллекция Х. П. Крауса
Нью-Йорк*

Ил. 16.

**ЕВАНГЕЛИСТ МАРК
«КРЕЩЕНИЕ»**

Тетраевангелие

1156 г.

*Коллекция Х. П. Крауса
Нью-Йорк*

Ил. 17.

**ЕВАНГЕЛИСТ
ИОАНН С ПРОХОРОМ**

Тетраевангелие

Середина XII в.

*Библиотека университета
в Глазго*

Кроме того, принцип архитектоники лежит в основе строя самих изображений. Образы Спасского храма и перечисленных выше миниатюр обладают своего рода «внутренним стержнем» и вместе с тем внутренним напряжением, связанным со стремлением преодолеть инерцию статики. Нечто подобное присутствует в Нерези и уже появляется в Феррах. Изображения всегда сохраняют связь с фоном и, если можно так выразиться — поверхностью стены. Прижимаясь к полосам разгранок и наступая на них — в силу того, что художниками Спасо-Преображенской церкви был выбран крупный масштабный модуль — фигуры, не уместающиеся в отведённые им участки стен, всё же не отделяются от них (ср. лист с евангелистом Иоанном из Глазго). Детали изображений не уходят в глубину художественного пространства и не могут «выйти» за его пределы — в их распоряжение предоставлен неглубокий пространственный пласт, в котором фигуры не вольны свободно двигаться, хотя сложные развороты и позы не вызывают затруднений у мастеров полоцких фресок.

Движения в живописи середины XII в. сдержаны, а персонажи лишены возможности с лёгкостью перемещаться, как в росписях



Ил. 18. ЕВАНГЕЛИСТ МАРК
Тетраевангелие
Середина XII в.
Библиотека университета
в Глазго



Ил. 19. ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА
Тетраевангелие
Середина XII в.
Библиотека университета
в Глазго

последней четверти—конца столетия, здесь фигуры ещё не способны изменить своё положение в пространстве. В конце столетия движения станут больше экспрессивными и открытыми, иной раз порывистыми, и появится единая пространственная среда, в которой фигуры могут свободно двигаться. Более конкретные и «предметные» движения будут привязаны к реальному времени и будут объединять всех действующих лиц (можно сказать, что движение станет как бы общим, единым для всех персонажей). Словно чем-то сдерживаемое, ограничиваемое движение в изобразительном искусстве середины XII столетия приобретает интонацию сосредоточенности, характер особого, значимого момента, даже торжественной паузы. Однако движение не остановилось, оно длится во времени, вместе с тем нося вневременной характер, оно и сами образы индивидуализированы, но связаны общей интонацией поз и жестов. По мере развития комниновского стиля внутреннее напряжение в живописи сменяется внешней экспрессией и драматизмом, как бы нивелируя его, что иллюстрируют, например, фрески церкви Спаса на Нередице. Движение в живописи же Спасского храма можно охарактеризовать как скрытое, внутреннее.

Взаимоотношения образов и молящихся в искусстве середины века далеко отстоят от ровной беспристрастности мирожских святых и стремительного порыва и апелляции к зрителю, наблюдающих

в памятниках последней четверти XII столетия. Персонажи фресок Евфросиниева монастыря несколько отстранены, иногда задумчивые, погружённые в себя, созерцательные. И всё же они рассчитаны на ответную реакцию молящихся, при этом сохраняя дистанцию. В аскетическом строгом искусстве одновременно присутствует определённый темперамент и уверенность: решительно исполненная живопись, кажется созвучной пожеланиям заказчицы храма и его росписи, преподобной Евфросинии, и соответствующей её духовным и эстетическим идеалам.

По сравнению с росписью собора Мирожского монастыря полочная живопись стадиально ушла далеко вперёд. Фрески Мирожского условно можно назвать примером «академического» искусства. Их художники прошли серьёзную выучку, они работали в чётко регламентированной художественной системе, пользуясь едиными живописными приёмами, и то, что за ними стояла своего рода школа, позволило создать стилистически однородный и цельный ансамбль. Мастера, приглашённые архиепископом Нифонтом, заранее знали, каков должен быть конечный результат. Это искусство классически спокойное, уверенное, образы которого являются объективными свидетелями воплощения Христа и его земной жизни. В декорации храма Евфросиниева монастыря сильно личностное начало, ощущение внутреннего противоречия, большого напряжения, при этом в её основе лежит аскетический идеал возвышенной отрешённости. Уже в изображениях святых Иоакима и Анны (или Петра и Натальи) на обороте иконы «Богоматерь Знамение» из Софийского собора Новгорода, которые рассматриваются как произведения той же, артели, которая в 1144 г. расписала Мартирьевскую паперть собора и Мирожский собор во Пскове (начало 1140-х гг.), наблюдаются изменения такого рода. Пластические элементы формы более подвижны, а в образах ощущается больше драматизма.

Привлечённые нами миниатюры демонстрируют тот же этап развития комниновского стиля, к которому принадлежит фресковая роспись полоцкой Спасо-Преображенской церкви, а датированная 1156 г. рукопись из Нью-Йорка более конкретно указывает на время создания ансамбля декорации Евфросиниева монастыря. В памятниках иллюминации и рассмотренных фресках мы видим те же укороченные пропорции, укрупнённые головы и лики, избирательность световой проработки, порой укрупнённый масштаб, создающий ощущение, что фигурам тесно в отведённых им рамках, жажду деятельности, внутренне напряжение. Художники словно находятся в поиске новых средств выражения и испытывают формальные возможности живописи. Близка к этому стенопись Нерези, но здесь в композициях, как и в росписи церкви Николая ту Касницы в Кастории (последняя четверть XII в.), появляется больше фона и намёк на «общее» движение, можно сказать, они идут чуть дальше, но в значительной мере классицизирующий памятник не достигает экспрессии полоцких фресок.

СЦЕНА «ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА ГОСПОДНЯ» В ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ РОСПИСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНИЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ *

Насыщенная множеством тем и сложно организованная программа декорации полоцкого Спасского храма, который был возведён мастером Иоанном около 1161 г. по заказу преподобной Евфросинии и тогда же украшен фресками¹, отличается рядом уникальных особенностей. К их числу принадлежит и композиция «Воздвижение креста Господня», недавно раскрытая в интерьере церкви (*ил. 1*)².

Интересующая нас композиция размещена на западной стене западного рукава подкупольного креста ниже уровня хор, над аркой, соединяющей пространство наоса и нартекс, что соответствует второму снизу регистру росписи храма. Прямо напротив оказывается сцена «Причащение апостолов». «Воздвижение креста» сохранилось не полностью: утрачена верхняя часть композиции, располагавшаяся на сложенном из плинфы парапете хор, от которого уцелели узкие полосы, примыкающие к боковым стенам западного рукава креста. Однако отсутствующие детали сцены можно реконструировать с большой степенью вероятности.

В центре симметричной композиции с пирамидальной расстановкой фигур представлен мраморный амвон византийского типа без кивория, на вершине которого изображён патриарх, облачённый в белую крещатую фелонь (*ил. 2*). Верхняя часть фигуры не сохранилась, но по складкам полиставриона можно понять, что святитель был развёрнут фронтально, а его руки подняты вверх — в них он держал истинное древо креста (эта деталь утрачена). На лестничных всходах

амвона, которые скрыты парапетами, стоят четыре дьякона в белых стихарях, фланкирующие фигуру патриарха. Образы тех из них, которые находятся на нижних ступенях амвона, сохранились целиком (*ил. 3, 4*). Дьяконы обращены к центру композиции, их головы подняты вверх, а взгляды устремлены к святителю, воздвизающему крест. О том, что они держали в руках процессионные свечи, изображения которых также утрачены, свидетельствуют жесты их рук. Верхние части фигур двух дьяконов, находящихся ближе к патриарху, не уцелели. Тем не менее, их расположение и пространственные цезуры между тремя центральными образами на амвоне, говорят о том, что эти дьяконы также были развёрнуты к центру композиции и, скорее всего, держали перед собой свечи, либо их руки были сложены в молитвенном жесте и воздеты ко кресту (*ил. 1, 6*).

В нижней части сцены написаны безбородые фигуры с короткими волосами, в длинных одеждах и без нимбов, стоящие в широком проёме арки амвона. Подняв головы и простирая вверх руки, эти персонажи смотрят на крест (*ил. 8*). Стены с окнами, которые изображены по сторонам от амвона, указывают на то, что литургический чин воздвижения креста происходит в интерьере храма.

В полоцкой росписи сюжетная композиция «Воздвижение креста» дополнена образами императора Константина и его матери царицы Елены (*ил. 7, 9*). Они представлены на фоне архитектурного стаффажа благоговейно взирающими на святыню и воздевающими к ней руки. Позы святых равноапостольных царей, чьи фигуры масштабно выделены по сравнению с другими действующими лицами сцены, повторяют позы дьяконов. Константин и Елена изображены в торжественных императорских одеждах: длинных далматиках с лором, широким оплечьем, поручами и каймой на подоле, расшитыми драгоценными камнями и золотом, платье царицы дополняет торакий. Вокруг голов, увенчанных коронами, написаны нимбы (*ил. 6*). Несмотря на плохую сохранность образа Константина, можно сказать, что он представлен без бороды и без усов, с чуть волнистыми, длинными, но не достающими до плеч, волосами (*ил. 5*). Этот иконографический тип аналогичен тому, в котором император изображён в южном вестибюле Св. Софии Константинопольской (*ил. 10*), где он подносит модель построенного им города восседающей на троне

* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 11-24-01006a/Bel.

¹ Сарабянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря и её фрески. М., 2009. С. 177—198; Скобцова Д. А. Стилистические особенности росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. К вопросу о времени создания памятника // Новгород и Новгородская земля. Искусство и реставрация. Вып. 4. Великий Новгород, 2011. С. 78—91; Она же. Фрески Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке в контексте искусства XII в. Проблема стиля (см. в наст. сборнике с. 120—125).

² В 2011 г. сцена была расчищена белорусскими специалистами, работающими под руководством Ю. И. Малиновского. До этого фреска находилась под записью 1885 г. Поздняя композиция не повторяла иконографии первоначальной росписи: поверх «Воздвижения креста» написали свв. царицу Александру, архистратига Михаила и мученицу Любовь.



Ил. 1—9.

ВОЗДВИЖЕНИЕ
КРЕСТА ГОСПОДНЯ
Фрагменты фрески
Спасо-Преображенской церкви
Евфросиниева монастыря
в Полоцке, ок. 1161 г.

- 1 — прорись фрески
- 2 — амвон
- 3, 4 — фигура дьякона
- 5 — лик императора
Константина
- 6 — лик царицы Елены
- 7 — император Константин
- 8 — Воздвижение креста
- 9 — царица Елена



Богоматери с младенцем Христом (мозаика датируется второй половиной X в.).

Воздвижение креста, отмечаемое Православной Церковью 14 сентября по старому стилю и 27 числа того же месяца по новому, является одним из самых древних праздников. Однако причины его установления и ранняя история не ясны. Согласно Евсевию Кесарийскому, почитание креста восходит к эпохе Константина Великого, когда после своего видения император повелел сделать хоругвь с драгоценным крестом и решил возвести храм на месте страданий и воскресения Спасителя³. Царица Елена, предпринявшая путешествие в Святую Землю, способствовала этому. По её инициативе в 326 г. были обретены пещера Гроба Господня и истинное древо креста, о чём, повторяя или дополняя друг друга, сообщают источники IV—VI вв. Почитание реликвии креста в храме Святого Гроба зафиксировано в середине IV в. — об этом говорится в письме к Констанцию Кирилла Иерусалимского и его беседах⁴. Он же указывает, что частицы крестного древа уже имелись в разных землях.

Считается, что в основе церковного обряда воздвижения креста, оформившегося в IV в., лежит демонстрация реликвии народу патриархом Макарием после того, как она была обретена и явила животворящую силу. Тогда Иерусалимский святитель встал на возвышенном месте и последовательно воздвигал крест на все стороны. Тем не менее, И. А. Шалина, изучавшая иконографию «Воздвижения креста», полагает, что «есть все основания думать о различных истоках празднования событий обретения креста и прославления его в чине Воздвижения, давших начало двум самостоятельным иконографическим традициям»⁵. Исследовательница связывает появление церемонии с освящением базилики Воскресения, построенной Константином на месте Голгофы и Гроба Господня, которое состоялось 13 сентября 335 г.⁶ По её замечанию, чин, передававший «топографию и образ Голгофы... должен был в зримых формах отражать главную службу дня Обновления храма Воскресения (Воскресения Словущего)... драматургия многократного, медленного поднятия на все стороны части истинного древа должна была уподобить весь чин Воздвижения креста страстной службе, соотнести её с пасхальным богослужением Воскресения. Тем более что время празднования... дней Обновления и Воздвижения... соответствовало древнему — осеннему циклу пасхального календаря Иерусалимской церкви»⁷.

Иконографическая схема «Воздвижения креста» складывается к концу X — началу XI в., когда после поражения иконоборческой



Ил. 10.

ИМПЕРАТОР КОНСТАНТИН

Деталь
мозаики
южного
вестибюля
собора
Св. Софии
в Константинополе
Вторая
половина X в.

ереси меняется отношение к реликвиям, и складываются условия для создания композиций, прославляющих обряды и образы, связанные со святынями⁸. Сцена известна по миниатюрам византийских литургических рукописей, где наблюдается интерес к подробностям чина, но не изображается конкретный его момент, а создаётся «содержательно ёмкий образ», выражающий «главную идею и символическую сущность праздника»⁹. Также «Воздвижение креста» встречается на иконах-миниатюрах, а с палеологовской эпохи оно отмечено в составе настенных календарей, отдельные же иконные образы появляются лишь в поствизантийское время. Иконы праздника, надо сказать, отличающиеся своеобразным композиционным решением, получают особое распространение на Руси, где включаются в праздничный ряд высокого иконостаса. Здесь они, очевидно, должны были появиться ещё в домонгольский период как храмовые образы Крестовоздвиженских храмов, возведённых в ряде центров: Киеве, Переяславле Русском, Владимире и Новгороде (кроме того, 14 сентября отмечался престольный праздник новгородского Софийского собора). Однако именно фреска полоцкого Спасского храма (около 1161 г.) является самой ранней из известных на данный момент сцен «Воздвижения креста» в древнерусском изобразительном искусстве и византийской монументальной живописи.

⁸ Там же. С. 152.

⁹ Там же. С. 192.

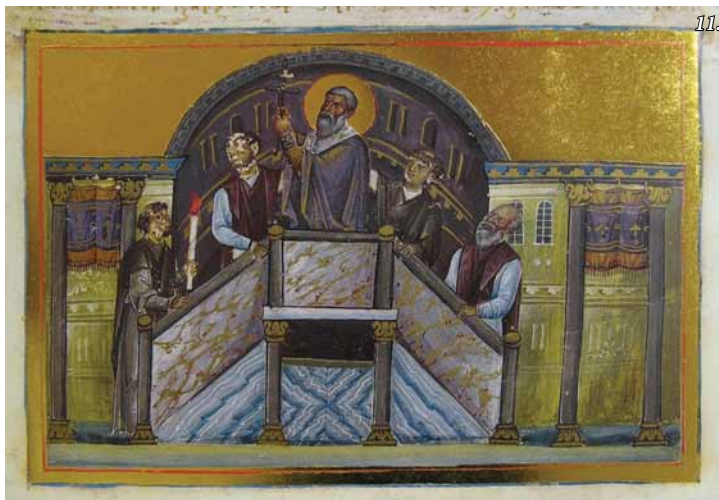
³ Евсевий Памфил. Жизнь блаженного Василевса Константина. М., 1998. С. 114—118.

⁴ Cyrille de Jerusalem. Catéchèses. IV, 10; X, 19; XIII, 4. — PG. T. 33. Col. 469—470, 688, 776—777.

⁵ Шалина И. А. Иконография Воздвижения креста в византийской и древнерусской живописи // Шалина И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М., 2005. С. 133—218.

⁶ Там же. С. 136—137.

⁷ Там же. С. 191.



Ил. 11. **ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА**
Миниатюра Минология Василия II
Первая четверть XI в.
Рим, Ватиканская апостольская библиотека

Иконография праздника должна была стать известной на Руси в том числе и по иллюстрированным манускриптам¹⁰, и со страниц рукописей она могла быть заимствована художниками, работавшими в церкви Евфросиниева монастыря¹¹. Очевидно, программа декорации храма создавалась при участии его основательницы, строившей для себя (а, вероятно, и для представителей княжеского рода) усыпальницу. Просвещённая игуменья, согласно тексту её жития, сама переписывавшая книги, располагала библиотекой полоцкого Софийского собора, возможно, и собственным собранием и могла указать мастерам образцы. Здесь следует отметить, что в росписи Спасо-Преображенской церкви присутствует целый ряд сцен, типичных для миниатюр, но редко встречающихся в стенописи — тем более вне календарного цикла — или вовсе уникальных композиций, сюжеты которых заимствованы из Минологиев, Патериков и Прологов и т. д.¹²

¹⁰ Доказательством бытования композиции в рукописях И. А. Шалина называет миниатюры Киевской Псалтири 1397 г. (РНБ, ОЛДП, Ф. 6, Л. 137) и Угличской Псалтири 1485 г. (РНБ, Ф. 1.5, Л. 227), повторяющие византийские маргинальные иллюстрации. Там же. С. 163—164.

¹¹ Сарабьянов В. Д. Мир книжности во фресках Спасской церкви Евфросиньева монастыря. К вопросу о просветительской деятельности преп. Евфросинии Полоцкой (см. в наст. сборнике с. 79—103). Приношу благодарность автору за возможность ознакомиться с текстом рукописи.

¹² Надо сказать, что перечень таких сцен весьма значителен, и не все они точно атрибутируются. Назовём некоторые из подобных композиций. Прежде всего, это изо-

тем не менее, извод «Воздвижения креста», появляющийся в Полоцке, не находит аналогий и отмечен деталями, отсутствующими в византийской книжной иллюминации, некоторые из которых станут характерными для более поздних русских памятников. К таким особенностям иконографии относятся присутствие персонажей, представленных в арке амвона, сочетание сюжетной сцены — в данном случае узнаваемой формулы, далёкой от какого-либо конкретного действия ритуала — и образов свв. Константина и Елены, а также симметричное построение композиции с фронтальной фигурой святителя в центре.

Сейчас нельзя установить, какой именно патриарх был изображён в Спасском храме воздвизающим крест, поскольку лик фигуры и сопроводительная надпись утрачены. Здесь мог быть представлен свидетель чуда воскресения умершего (или умершей), которое имело место после обретения святыни — Макарий Иерусалимский, которого писали с седыми волосами и бородой средней длины, как, например, на самой ранней миниатюре из Ватиканского Минология Василия II первой четверти XI в. (vat. gr. 1613. P. 35.) (ил. 11).

Изображения патриарха Макария и равноапостольных царей в росписи церкви Евфросиниева монастыря было бы призвано «подтвердить» аутентичность реликвии креста. Однако известные случаи, когда место святителя занимает Иоанн Златоуст¹³, например, на миниатюре Федоровской Студийской Псалтири 1070-х годов¹⁴, видимо, на синайской иконе-мине второй половины XI в., миниатюре Лекционария XII столетия из монастыря Св. Пантелеймона на Афоне (ил. 12) и т. д. И. А. Шалина объясняет данную особенность тем, что синаксарь указывает чтение гомилии Иоанна Златоуста на Воздвижение креста, кроме того, 14 сентября церковь праздновала день памяти этого святителя, с чьим именем могли связывать введение чина в богослужебную практику столицы (затем день памяти был перенесён на ноябрь)¹⁵.

бражения алтарной зоны, где представлены Дионисий Ареопагит, несущий свою отсечённую голову, мученическая кончина Павла Исповедника, чудо Афиногена Пидакфойского с отроком, исцеление Констанция Спиридоном Тримифунтским, эпизод истории царя Авгаря. Сюда же следует отнести «Видение св. Петра Александрийского», расположенное в жертвеннике, помещённые в наос сцены мученичества Игнатия Богоносца и Стефана Нового, ветхозаветные композиции, сцены «Источники премудрости свв. отцов». Кроме того, это находящиеся в боковых нефках и на хорах иллюстрации назидательных историй из жизни монахов: преподобных Силуана, Мартирия, Герасима, Антония Великого и Павла Фивейского, Петра Афонского или Онуфрия Великого — и, возможно, повести о прощении императора Феофила (?) Выражаю благодарность М. Н. Бутырскому, который поделился своими соображениями относительно атрибуции последней композиции.

¹³ На более поздних русских иконах образ Макария Иерусалимского заменяет фигура папы Сильвестра или патриарха Евсевия.

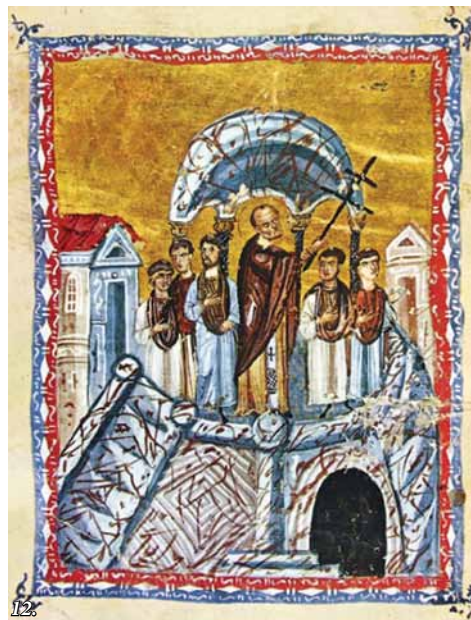
¹⁴ Лондон, Британская библиотека (cod. 19.352, Fol. 131 v.).

¹⁵ Шалина И. А. Иконография Воздвижения креста в византийской и древнерусской живописи // Шалина И. А. Реликвии в восточнохристианской иконографии. М., 2005. С. 158—159.

Исследовательница обратила внимание на отсутствие в сценах Воздвижения креста на византийских миниатюрах образов свв. Константина и Елены. Вместе с тем по Типикону торжественный обряд в Софии Константинопольской отличался царским характером, и согласно книге церемоний, император принимал в нём участие и стоял на одной из ступеней амвона во время его кульминации¹⁶. Не стоит забывать, что существовала самостоятельная ранняя иконографическая формула реликвии, которая восходила к скульптурным группам форумов времени Константина — изображение равноапостольных царей с крестом. К этому типу относится обширный круг памятников, среди которых фреска начала XII в. из новгородского Софийского собора и стеатитовая иконка XII в. из экспозиции Полоцкой художественной галереи (ил. 13). В сцену Воздвижения креста фигуры Константина и Елены впервые вводятся в росписи храма Евфросиниева монастыря, и затем их присутствие станет неотъемлемой чертой русской иконографии праздника.

И последней из названных выше особенностей композиции, рассматриваемой нами, являются персонажи, которые стоят в арке амвона — что не встречается в других изображениях Крестовоздвижения. В более позднее время пространство композиций древнерусских икон Воздвижения креста заполняется предстоящими мирянами и священнослужителями, но, на наш взгляд, полоцкие образы, скорее, вызывают ассоциации с «народами», изображаемыми в сцене «Сошествие Святого Духа». Такой иконографический извод, установившийся в постиконоборческий период, широко известен¹⁷. В частности он запечатлён на миниатюре XII в. Слов Григория Богослова из монастыря Св. Пантелеймона на Афоне (cod. 6. Fol. 39 v.) (ил. 14) или в росписи собора Рождества Богородицы Снеготорского монастыря во Пскове, созданной в 1313 г. (ил. 15). Согласно книге Деяний апостолов, люди собрались на шум и услышали учеников Христа, говорящих на разных языках, таким образом, став свидетелями «акта созидания Церкви и начала евангельской проповеди»¹⁸. Со временем фигуры, сопровождавшие надпись «языцы» или наименованием племён, сменила персонификация космоса в виде старца в венце, с убрисом и двенадцатью свитками в руках. Эти персонажи в полоцкой росписи могут рассматриваться как вновь обращённые, что вторит просветительской направленности иконографической программы, которая была определена св. Евфросинией.

Сцена «Воздвижение креста», открытая в полоцкой Спасской церкви, дополняет отчётливо звучащую и одну из центральных тем декорации памятника — тему креста. Неоднократно отмечалось, что в интерьере храма выделен подкупольный крест, устроенные на хорах капеллы имеют крестообразный план, а окна в форме креста венчают



Ил. 12. ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА
Миниатюра
Лекционария
XII в.
Афон, монастырь
Св. Пантелеймона

композиции, размещённые в люнетах. Мотив креста преобладает в орнаментальном декоре церкви, и в композиции «Евхаристия», которая располагается напротив «Крестовоздвижения», написан крест, вышитый на индитии или лежащий на престоле (ил. 16, 17). В. Д. Сарабьянов справедливо указал на особое значение для составления иконографической программы росписи креста-реликвария, созданного для Спасо-Преображенского храма Лазарем Богшей и вложенного в него преподобной Евфросинией в 1161 г. (ил. 18)¹⁹. Возведение церкви, украшение её фресками и изготовление креста — всё вместе оказывается реализацией единого замысла полоцкой игуменьи. Реликвии, связанные со святыми: мощи свв. Пантелеймона и Стефана и капля крови Дмитрия Солунского — повлияли на выделение в программе декорации определённых ликов святости: целителей, дьяконов и воинов. А усиление тем искупительной жертвы, воскресения и небесного спасения в росписи Спасской церкви — что характерно для храма, задуманного как усыпальница — подкреплялось и находящимися в воздвизальном кресте страстными реликвиями (частицей истинного древа с каплей крови Христа и частицами Гроба Господня и Гроба Богоматери).

В системе росписи церкви Евфросиниева монастыря, лишённой повествовательности, где композиции располагаются на стенах не

¹⁶ Там же. С. 159.

¹⁷ *Лифшиц Л. И.* Очерки истории живописи древнего Пскова. Середина XIII — начало XV века: Становление местной художественной традиции. М., 2004. Примеч. 12.

¹⁸ Там же. С. 203.

¹⁹ *Сарабьянов В. Д.* Храм-реликварий преподобной Евфросинии Полоцкой. К реконструкции первоначального замысла Спасской церкви Евфросиниева монастыря // Образ Византии. Сборник статей в честь О. С. Поповой. М., 2008. С. 427—456.



Ил. 13. **СВЯТЫЕ КОНСТАНТИН
И ЕЛЕНА С КРЕСТОМ**
Стеатитовая иконка. XII в.
Художественная галерея, Полоцк



Ил. 14. **СОШЕСТВИЕ СВЯТОГО ДУХА**
Миниатюра Слова
Григория Богослова. XII в.
Афон, монастырь Св. Пантелеймона



Ил. 15. **СОШЕСТВИЕ СВЯТОГО ДУХА**
Фреска собора Рождества Богородицы
Снетогорского монастыря во Пскове
1313 г.

в соответствии с хронологической последовательностью, а по принципу символического соотношения, выбор праздничных сцен не является необычным. Это находящиеся на стенах поперечного нефа, друг напротив друга, «Распятие» и «Сошествие во ад», помещённые в люнетах, «Вход Господень в Иерусалим», отмечающий начало страстного пути Спасителя, и «Воскрешение Лазаря», прообразующее всеобщее воскресение, «Успение Богоматери» и «Рождество Христово». При этом собственно страстный цикл, включающий в себя изображения несения креста, его утверждения, восхождения на крест и т. д. — отсутствует²⁰. Можно предположить, что отсутствие подобного цикла в росписи Спасского храма как бы замещает собой сцена «Воздвижение креста». На страстное содержание праздника указывают иллюстрации Лекционариев конца XI — начала XII в., где 14 сентября в большинстве случаев соответствует изображение «Распятия». Кроме того, амвон, на который поднимался святитель во время совершения ритуала, осмыслялся как Голгофская гора и Гроб Господень, жест владыки символизировал поднятие орудия казни Христа, то есть сам

²⁰ Сцены страстей Христовых, которые мы видим в жертвеннике Спасского храма, не связаны с росписью наоса, и их появление в этом помещении — хоть это и самый ранний пример в византийской и древнерусской живописи — вполне понятно и связано с совершающимся там чином проскомидии, жертвоприносительной и предуготовительной частью литургии. В искусстве палеологовского времени сцены подобного содержания вместе с композицией «Видение св. Петра Александрийского» станут обычной составляющей состава декорации жертвенника.

обряд символически повторял восхождение Спасителя на крест, Распятие и Снятие с древа. Вместе с тем, литургические тексты службы на праздник Воздвижения креста в Типиконе Великой церкви прославляют истинное древо как образ страданий и Воскресения Христа.

Идея воскресения и небесного спасения — главная в программе живописной декорации любого христианского храма — с особой отчетливостью звучит в росписи Спасской церкви Полоцка. Образ царицы Елены в сцене «Воздвижение креста» напоминает об обретении святыни и воскресении умершего, рассматриваемая композиция располагается в непосредственной близости к сценам «Явление Христа Марфе и Марии» и «Явление ангела жёнам-мироносицам», для которых отведены склоны арки, соединяющей пространство хор и наос. Там же, на хорах, могло быть представлено «Преображение Господне», образ престольного праздника Спасского храма, присутствие которого в росписи вполне обосновано. Пока в интерьере памятника сцена не выявлена, но из зон декорации, оставшихся не раскрытыми — учитывая масштаб росписи и контекст — подходит именно пространство хор. «Преображение» нередко помещалось в нарушение хронологической последовательности событий среди сцен страстей или воскресения. Явив трём ученикам на Фаворе свою божественную природу, Христос беседует с пророками Илиёй и Моисеем о грядущей жертве и говорит апостолам о воскресении, запрещая рассказывать о виденном «доколе Сын Человеческий не воскреснет из мёртвых» (Мк. 9:9).



Ил. 16. **ПРИЧАЩЕНИЕ АПОСТОЛОВ**
Деталь фрески Спасо-Преображенской церкви
Евфросиниева монастыря в Полоцке
Около 1161 г.



Ил. 17. **ПРЕСТОЛ**
Деталь композиции «Причащение апостолов»
Фреска Спасо-Преображенской церкви
Евфросиниева монастыря в Полоцке
Около 1161 г.

Но даже в случае отсутствия сцены «Преображения» в иконографической программе росписи Спасского храма тема явления Бога и грядущего суда выступает одной из существенных. На это указывают образы свидетелей теофании Илии и Моисея, чьи монументальные фигуры представлены на склонах западной подпругной арки наоса и обращены к восточному люнету, где изображён благословляющий Спаситель, восседающий на троне в окружении херувимов и архангелов, написанных на восточном своде и подпругной арке соответственно. Этот же смысловой блок росписи дополняют фигуры пророков Михея и Аввакума и первосвященников Захарии и Аарона, для которых отведены северная и южная арки. Тексты на свитках всех четырёх пророков указывают на грядущее явление Мессии, который в том же регистре изображён распятым и сходящим во ад.

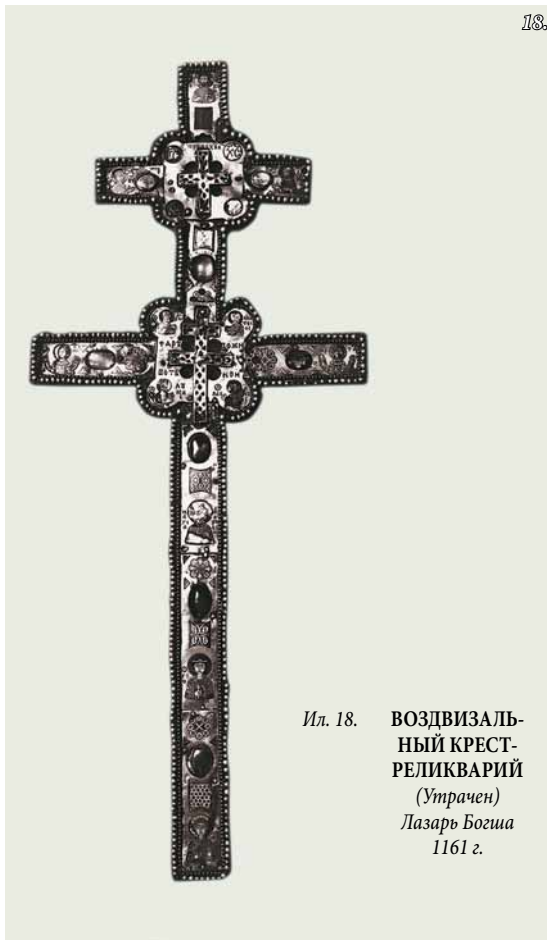
Прочитируем пророчество Михея²¹ о месте рождения Спасителя: «И ты, Вифлеем-Ефрафа, мал ли ты между тысячами Иудиними? из тебя произойдёт Мне Тот, Который должен быть Владыкою в Израиле и Которого происхождение из начала, от дней вечных» (5:2). Надпись на свитке Аввакума гласит: «Господи! услышал я слух Твой и убоялся. Господи! соверши дело Твоё среди лет, среди лет яви его; во гневе вспомни о милости» (3:2). Далее в Библии следует отрывок: «Бог от

Фемана грядет и Святой — от горы Фаран. Покрыло небеса величие Его, и славою Его наполнилась земля». На свитке Илии написан известный текст его пророчества (Цар. 3:10), и, наконец, Моисей представлен со свитком, на котором читается текст: «И сказал мне Господь: хорошо то, что они говорили [тебе]; Я воздвигну им Пророка из среды братьев их, такого, как ты, и вложу слова Мои в уста Его, и Он будет говорить им всё, что Я повелю Ему; а кто не послушает слов Моих, которые [Пророк тот] будет говорить Моим именем, с того Я взыщу» (Втор. 18:17—19).

Отметим, что дополняет эту тему композиция «Гостеприимство Авраама», находящаяся в западном люнете напротив тронного образа Спасителя, — ещё одно изображение явления Бога, — сцена, традиционно понимавшаяся как прообраз Евхаристии. Идея теофании соседствует с темой воплощения, подчёркнутой необычным расположением фигур Иоакима и Анны и нерукотворного образа в арке вимы. В связи с этим уместно обратиться к циклу ветхозаветных сцен в западной части наоса, окружающих композицию «Воздвижение креста»: это «Видение Моисеем Неопалимой Купины», изображение пророка Исая с серафимом, «Руно Гедеоново» и сцена с пророком Самуилом (?)²². Две из этих композиций помещаются на боковых

²¹ Этот текст зафиксирован лишь в росписи 1568 г. афонского монастыря Дохиар. См.: Gravgaard A. M. Inscriptions of Old Testament Prophecies in Byzantine Churches: A Catalogue. Copenhagen, 1979. P. 76.

²² Подобный цикл встречается в грузинской церкви Вознесения в Бетании (середина XII в.), ветхозаветные сцены известны по описаниям храма Перивлепты в Константинополе (XII в.) и Вифлеемской базилики Рождества Христова (до 1169 г.).



Ил. 18. **ВОЗДВИЖАЛЬ-
НЫЙ КРЕСТ-
РЕЛИКВАРИЙ**
(Утрачен)
Лазарь Богша
1161 г.



Ил. 19. **СВЯТЫЕ КНЯЗЬЯ
ГЛЕБ И БОРИС**
Фреска
Спасо-Преображенской
церкви
Евфросиниева
монастыря в Полоцке
Около 1161 г.



Ил. 20. **СВЯТЫЕ РОМАН
И ВЯЧЕСЛАВ ЧЕШСКИЙ**
Фреска
Спасо-Преображенской
церкви
Евфросиниева
монастыря в Полоцке
Около 1161 г.

стенах западного рукава креста, примыкая к «Воздвижению креста», а другие две — фланкируют его, будучи написанными на западных склонах арок, перекинутых между столбами. Эти сюжеты, в общем прообразующие воплощение, заставляют вспомнить об интерпретации всходов амвона не только как Голгофы, но и как лестницы Иакова — прообраза Богоматери, соединившей небо и землю²³, благодаря которой стало возможно всеобщее воскресение и спасение.

Примечательно соответствие стиля росписи, замысла программы и расположения её составляющих в пространстве архитектуры: подобно тому, как образы фресок Спасского храма внутренне напряжены и апеллируют к зрителю, молящиеся будто становятся, условно го-

воря, «причастными» к изображённым событиям. Стоя на хорах, они как бы оказываются участниками представленного на западной стене обряда, как и вошедшая в полоцкую церковь паства и находящаяся внизу под «Крестовоздвижением», которую патриарх Макарий (?) осеняет истинным древом вместе с персонажами, написанными у амвона (см. ил. 8).

В уровне хор на стенах храма проходит регистр новозаветных композиций. Это «Воскрешение Лазаря», «Чудо в Кане», «Призвание Закхей», «Исцеление слепого», «Исцеление больного водянкой», «Вход в Иерусалим» и «Благовещение» — в каждой из которых повторяется благословляющий жест Христа или в последнем случае жест архангела Гавриила. Так как за исключением «Входа в Иерусалим» и «Воскрешения Лазаря» художниками были выбраны сокращённые изводы, без изображения народа, создаётся впечатление, что этот

²³ В церковном календаре праздник Воздвижения креста отмечен вскоре после Рождества Богоматери.

благословляющий жест непосредственно обращён и к находящимся на хорах («заменяющим» собой этот народ)²⁴. Кроме того, тема физического и духовного исцеления, выраженная в соответствующих сценах описанного яруса и изображениях исцелений Авгаря и императора Констанция в алтаре, также созвучна образу «Воздвижения креста».

Включение рассматриваемой композиции в состав росписи Спасской церкви во многом определило наличие реликвии истинного древа в храме, где крест Евфросинии Полоцкой использовался при совершении богослужения, а также могли быть установлены особые службы Воздвижению креста, а сама святыня — выноситься для поклонения. Здесь, например, как в живописном убранстве церкви скита Св. Неофита на Кипре (1183), где древо креста вовсе было включено в роспись, возникает корреляция реликвии и образа. Кроме того, тема креста, имевшего власть над смертью и воскресением, была актуальна для программы декорации храма-усыпальницы, где должны были совершаться поминальные службы.

Любопытен эпизод, связанный с полоцким князем Всеславом, дедом преподобной Евфросинии, который описан в Повести временных лет под 1068 г. Освобождение Всеслава из заточения и его недолгое княжение в Киеве объясняется силой креста, явленной Богом: «Всеслава же явно избавил крест честной! Ибо в день Воздвижения Всеслав, вздохнув, сказал: «О крест честной! Так как верил я в тебя, ты и избавил меня от рва этого. Бог же явил силу креста в назидание земле Русской, чтобы не преступали честного креста, целовав его»²⁵.

К полоцким реалиям обращают нас и образы святых князей Бориса и Глеба (ил. 19), а также мученика Романа и Вячеслава Чешского (ил. 20), фланкирующие композицию «Воздвижение креста». Изображённые здесь свв. цари Константин и Елена — кому мы обязаны уста-

новлением новой веры, созданием нового государства и обретением реликвий — предстают как устроители идеального миропорядка, подтверждающие истинность святыни, частица которой хранилась и в Спасском храме. А благочестивые христианские правители-страстотерпцы, «подражая» Христу, добровольно принявшие мученическую кончину, уподобляются равноапостольным царям. Вместе с ними они предостоят реликвии, будучи написанными в одном масштабе с Константином и Еленой.

Следует отметить, что первые русские святые Борис и Глеб, сыновья киевского князя Владимира Святославича, были сродниками преподобной Евфросинии. Вместе с мучениками Романом и Вячеславом и св. воином Георгием (его образ располагается в том же регистре, на восточной грани северо-западного подкупольного столба) они являлись небесными покровителями полоцких князей. В таком случае образы западного рукава подкупольного креста Спасского храма составляли некоторое подобие ктиторской композиции (ср. с процессией членов семьи Ярослава Мудрого в Софии Киевской (1030-е гг.) и приобретали патрональный и поминальный характер²⁶.

Подводя итог, можно сказать, что особое значение для преподобной Евфросинии имела тема Святой Земли и её реликвий. Архитектурный облик Спасо-Преображенской церкви, очевидно, был навеян образом храма Гроба Господня и кувуклия. Главными идеями росписи стали идеи чаяния и явления Бога, Его воплощения, духовного и телесного исцеления, воскресения и небесного спасения, которое становится достижимым, благодаря установлению Церкви. Программа декорации храма Евфросиниева монастыря содержит в себе местную составляющую и дополнительно акцентирует стремление Полоцка заявить о своей роли духовного центра и своём участии в христианском мироустройстве.



²⁴ Выражаю благодарность Л. И. Лифшицу, который поделился со мной этим наблюдением.

²⁵ ПВЛ. М.-Л., 1950. Ч. 1. С. 111—112, 115.

²⁶ Напомним также, что в западной части церкви на хорах появляется композиция, иллюстрирующая историю Феофила, последнего императора-иконоборца, получившего прощение после своей кончины, которая напоминает о молитве за усопших, а «Страшный суд» дополняют сцены видений рая (?).

ОБРАЗЫ СВЯТЫХ КНЯЗЕЙ БОРИСА И ГЛЕБА В РОСПИСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНИЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ*

Бориси Глеб¹, сыновья киевского князя Владимира Святославича, убитые в ходе междоусобной борьбы их братом Святополком, стали первыми святыми, канонизированными Русской Церковью, и пользовались особым почитанием на всём протяжении её истории. Их прославление в XI в.² в лике мучеников-страстотерпцев, совершивших подвиг непротivления смерти, принёсших добровольную жертву не за веру Христову, но «в последовании Христу»³, служило утверждению христианства в недавно крещёном государстве, укреплению его Церкви и правящей династии. Рано установившееся почитание Бориса и Глеба стремительно распространилось не только в русской земле, но и за её пределами. В 1095 г. частицы мощей св. Глеба «со товарищи» попадают в чешский Сазавский монастырь⁴, а в «Книге Паломник» Добрыни Ядрейковича, будущего новгородского архиепископа Антония (ок. 1200 г.), среди святынь Царьграда упоминаются образ Бориса и Глеба в Софийском соборе и посвящённая им церковь в Испигасе⁵.

О масштабах культа князей-мучеников на территории Руси свидетельствуют памятники художественной культуры: внушительное число храмов и монастырей в честь святых, возведённых вслед за первыми церквями в Вышгороде, на Альте и Смядыни — местах их смерти, — а также многочисленные произведения изобразительного искусства, как домонгольского, так и более поздних периодов. Известно, что самые ранние образы святых Бориса и Глеба появились на начальном этапе их почитания, а древнейшим из сохранившихся

парных живописных изображений (исключая фигуры на полях иконы «Святитель Николай Чудотворец с избранными святыми» из ГТГ)⁶ до недавнего времени считался образ второй половины XIII в. из Савво-Вишерского монастыря близ Новгорода, хранящийся в Музее русского искусства в Киеве⁷ (ил. 1). Однако в ходе реставрационных работ в Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря была раскрыта близкая по иконографии композиция со святыми Борисом и Глебом, которая, как и весь основной комплекс росписи, была создана около 1161 г. (ил. 2)⁸. Таким образом, фреска полоцкого храма оказывается первым по времени дошедшим до нас изображением Бориса и Глеба в монументальном искусстве и первым их совместным изображением в живописи. При изучении этой композиции мы будем опираться на публикации Э. С. Смирновой, которая специально занималась начальным периодом иконографии святых князей⁹.

Изображения Бориса и Глеба отличаются неповторимыми чертами. Создатели их иконографии, использовавшие опыт греческого искусства, вводя новые фигуры в мир православной святости, должны были выделить образы мучеников, сделать их узнаваемыми, дабы прославить Русскую Церковь и благочестие русского княжеского дома¹⁰.

⁶ Эта новгородская икона датируется концом XII или началом XIII в. См.: Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Т. 1: Древнерусское искусство X — начала XV века. М., 1995. С. 54—57; Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века. М., 2008. С. 37. Ил. 40.

⁷ Памятник принадлежит либо новгородской, либо тверской художественной традиции. Высветления на личном добавлены в XIV в. См.: Попов Г. В. Тверская икона XIII—XVI веков. СПб., 1993. Табл. 1—5; Попов Г. В., Рындина А. В. Живопись и прикладное искусство Твери. XIV—XVI века. М., 1979. С. 252—259. Кат. 1.

⁸ Образы святых князей расчищены в 2011 г. специалистами Межобластного научно-реставрационного художественного управления (бригада В. Д. Сарабьянова). О датировке росписи см.: Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря и её фрески. М., 2009. С. 177—198; Скобцова Д. А. Стилистические особенности росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. К вопросу о времени создания памятника (см. в наст. сборнике с. 126—132).

⁹ См., в частности, последнюю и самую полную работу: Смирнова Э. С. Ранние этапы иконографии святых князей Бориса и Глеба. Вопрос византийских образцов и сложения русской традиции // Борисо-Глебский сборник. Collectanea Borisoglebica. Вып. I. Paris, 2009. С. 57—116.

¹⁰ Там же. С. 65.

* Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ № 11-24-01006a/Bel.

¹ В крещении святые князья (90-е гг. X (?) — 1015 г.) носили имена Роман и Давид соответственно. Дни их памяти празднуются Православной Церковью 2 мая, 24 июля и 5 сентября (память св. Глеба).

² Точное время канонизации князей Бориса и Глеба дискутируется.

³ Федотов Г. П. Святые Древней Руси. СПб., 2007. С. 38—39.

⁴ Сказания о начале Чешского государства в древнерусской письменности. М., 1970. С. 14.

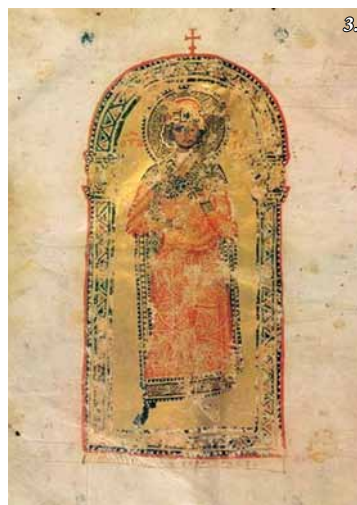
⁵ Книга Паломник. Сказание мест святых во Цареграде Антония, архиепископа Новгородского в 1200 г. // Православный Палестинский сборник. Вып. 51. СПб., 1899. С. 15—16. Согласно А. А. Турилову, церковь в Испигасе была возведена в 1120—1122 гг. См. об этом: Турилов А. А. Два византийско-русских историко-архитектурных сюжета // СЮФИА. Сборник статей по искусству Византии и Древней Руси в честь А. И. Комеча. М., 2006. С. 458—460.



Ил. 1. **СВЯТЫЕ
БОРИС И ГЛЕБ**
Икона
из Савво-Вишерского
монастыря близ Новгорода
вторая половина XIII в.



Ил. 2. **СВЯТЫЕ
ГЛЕБ И БОРИС**
Фреска Спасо-Преображен-
ской церкви Евфросиниева
монастыря в Полоцке
Около 1161 г.



Ил. 3. **СВЯТОЙ БОРИС**
Миниатюра Евангелия
учительного Константина,
пресвитера Болгарского
Начало — первая треть XII в.
ГИМ



Ил. 4. **СВЯТОЙ ГЛЕБ**
Стеатитовая иконка
Конец XII —
начало XIII в. (?)
ГИМ

Уже в домонгольский период иконография святых Бориса и Глеба отличалась разнообразием типов и их смысловых оттенков, что было обусловлено различными гранями почитания святых страстотерпцев, которые изображались как вместе, так и по отдельности. Единоличные образы Бориса известны по некоторым княжеским печатам: например, по печати XII в. (?) с фигурами святого князя и евангелиста Иоанна Богослова, владетель которой неизвестен, а также по миниатюре-фронτισпису Евангелия учительного Константина, пресвитера Болгарского, из ГИМ (Син. 262, л. 1 об.), датированного концом XII — началом XIII в. или (вслед за Е. В. Ухановой) началом — первой третью XII столетия (ил. 3)¹¹. Образы св. Глеба есть на печати, предположительно принадлежавшей Глебу Всеславичу, княжившему в Минске в 1101—1119 гг., на стеатитовой иконке из ГИМ, найденной на Таманском полуострове, которую датируют XI в. (связывая с именем Глеба Святославича), либо концом XII —

началом XIII столетия (ил. 4)¹². Особое почитание одного из двух братьев-мучеников и, как следствие, появление их изображений отдельно друг от друга может объясняться патрональными соображениями, то есть именем заказчика, святым которого был либо Борис, либо Глеб.

В отдельную группу следует выделить встречающиеся среди единоличных образов святых их фигуры с моделью церкви в руке, которые отражают представление о Борисе и Глебе как о небесных покровителях храмов, вероятно, выстроенных в их честь, и шире — как о заступниках Русской Церкви в целом. В качестве примеров назовём миниатюру в «Слове Ипполита, папы Римского, о Христе и антихристе» начала — первой трети XII в. из ГИМ (Чуд. 12, л. 1 об.), где изображён св. Глеб (ил. 5)¹³, и ряд крестов-энколпионов с аналогичными образами, сыгравших существенную роль в распространении культа святых князей.

Парные изображения святых Бориса и Глеба относятся к наиболее вариативному пласту их иконографии. Помимо конных обра-

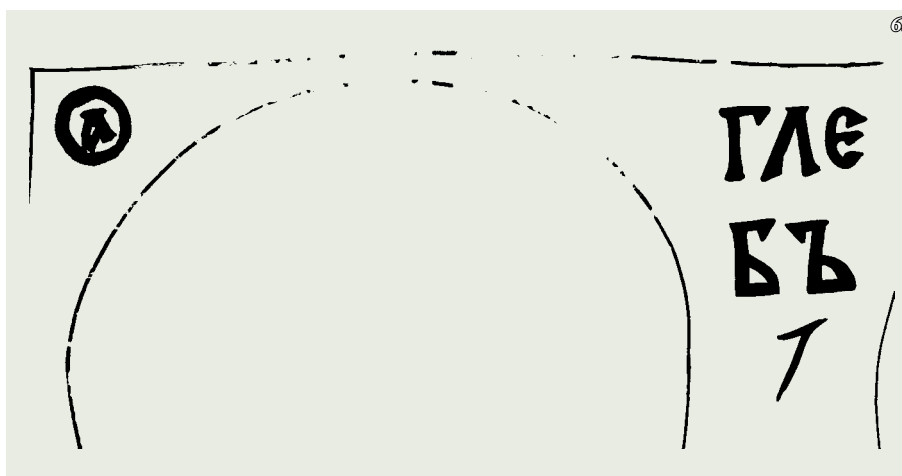
¹¹ Уханова Е. В. Об одном киевском скриптории последней четверти XI — начала XII в. // Палеография и кодикология. 300 лет после Монфокона. Материалы Международной научной конференции. Москва, 14—16 мая 2008 г. М., 2008. С. 225—229; Она же. Древнейшие изображения св. князя Бориса. К истории библиотеки Владимира Мономаха // Борисо-Глебский сборник. Collectanea Borisoglebica. Вып. I. Paris, 2009. С. 117—156.

¹² Архипова Е. Каменная иконка с Тамани с изображением воина-мученика св. Глеба // Борисо-Глебский сборник. Collectanea Borisoglebica. Вып. I. Paris, 2009. С. 157—182.

¹³ Уханова Е. В. Древнейшие изображения св. князя Бориса. К истории библиотеки Владимира Мономаха // Борисо-Глебский сборник. Collectanea Borisoglebica. Вып. I. Paris, 2009. С. 117—156.



Ил. 5. **СВЯТОЙ ГЛЕБ**
Миниатюра Слова
Ипполита, папы Римского,
о Христе и антихристе
Начало—
первая треть XII в., ГИМ



Ил. 6. **СОПРОВОДИТЕЛЬНАЯ НАДПИСЬ**
РЯДОМ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ СВЯТОГО ГЛЕБА
Прорись. Деталь фрески
Спасо-Преображенской церкви
Евфросиниева монастыря в Полоцке
Около 1161 г.



Ил. 7. **СОПРОВОДИТЕЛЬНАЯ НАДПИСЬ**
РЯДОМ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ СВЯТОГО БОРИСА
Прорись. Деталь фрески
Спасо-Преображенской церкви
Евфросиниева монастыря в Полоцке
Около 1161 г.

зов святых, известных по рельефу южного фасада Дмитриевского собора во Владимире 1190-х гг.¹⁴ и, возможно, росписи церкви селения Чёллунге на острове Готланд в Швеции примерно того же времени («Чудо об освобождении двух узников» (?))¹⁵, существовал тип парного фронтального изображения князей-мучеников. По замечанию Э. С. Смирновой, эта схема восходит к древнейшей иконе из пятиглавого деревянного храма в честь святых, возведённого Ярославом Мудрым в Вышгороде (до 1054 г.), о котором упоминается в «Чтении о житии и погублении блаженную страстотерпцу Бориса и Глеба» преподобного Нестора Печерского (1080-е гг.). В тексте говорится, что Ярослав «повеле же и на иконе святою написати, да входяще вернии людии въ церковь ти видяще ею образъ написанъ, и акы самую зряще, ти тако с верою и любовию покланяющесе има и целующе образъ ею»¹⁶. Подобные иконы должны были находиться и в Борисоглебских храмах, построенных в XI—XII вв. на Альте, Смядыни, в новгородском Детинце, в Чернигове, Рязани, Кидекше, Торжке, Гродно, Новгородке и в Бельчицком монастыре Полоцка.

¹⁴ Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир, Боголюбово. М., 1969. С. 411.

¹⁵ Смирнова Э. С. Ранние этапы иконографии святых князей Бориса и Глеба. Вопрос византийских образцов и сложения русской традиции // Борисо-Глебский сборник. Collectanea Borisoglebica. Вып. I. Paris, 2009. С. 110.

¹⁶ Памятники древнерусской литературы. Вып. 2. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им / Подгот. Д. И. Абрамович. Пг., 1916. С. 18.

Именно к такому иконографическому типу относится композиция Спасской церкви Евфросиниева монастыря. Полоцкие образы святых Глеба (слева) и Бориса (справа) размещены в западном рукаве креста, на южной грани северо-западного подкупольного столба, во втором снизу регистре декорации. Святые идентифицируются не только по характерному облику, но и благодаря отчетливо читающимся следам сопроводительных надписей на фоне в верхней части композиции — «ОА ГЛЕБЪ» (ил. 6) и «ОА БОРИСЪ» (ил. 7). Фронтальные фигуры князей представлены в рост, в одинаковых позах. Сходные силуэты подчёркивают их единодушие и твердость, подобно образам святых братьев Флора и Лавра или Космы и Дамиана. Но если последние совершенно нераздельны, то св. Борис и св. Глеб имели собственную историю мученичества и противопоставлялись как старший, более стойкий, и младший, ищущий духовной поддержки. Иногда они изображались словно в диалоге, как на резной каменной иконке XIII в. из Солотчи, хранящейся в Рязанском музее¹⁷ (ил. 8), либо в резьбе северного фасада Дмитриевского собора во Владимире (90-е гг. XII столетия) (ил. 9)¹⁸.

¹⁷ Николаева Т. В. Древнерусская мелкая пластика из камня. XI—XV вв. М., 1983. Кат. 30, табл. 5.

¹⁸ Вагнер Г. К. Скульптура Древней Руси. XII век. Владимир, Боголюбово. М., 1969. С. 253.



Ил. 8. **СВЯТЫЕ БОРИС И ГЛЕБ**
Каменная иконка
XIII в.
Рязанский музей



Ил. 9. **СВЯТОЙ БОРИС И СВЯТОЙ ГЛЕБ**
Рельефы северного фасада Дмитриевского собора
во Владимире
1190-е гг.



Ил. 10. **СВЯТЫЕ РОМАН
И ДАВИД (БОРИС И ГЛЕБ)**
Фреска церкви
Вознесения Господня
в Милешево (Сербия)
1220-е гг.

В росписи Спасского храма Евфросиниева монастыря переда- ны возрастные различия святых князей, хотя в ряде памятников — к примеру, в росписи церкви Вознесения Господня в Милешево (Сер- бия, 1220-е гг.) (ил. 10)¹⁹, на серебряных изделиях и произведениях с перегородчатой эмалью XII в. — оба брата предстают похожими, без бороды и без усов²⁰. В Полоцке св. Борис написан в соответствии со сведениями, приведёнными в «Сказании, и страсти, и похвале свя- тую мученику Бориса и Глеба»: молодым, с круглым лицом, неболь- шой тёмной бородой и усами (ил. 11). Глеб, описание облика которо- го не сохранилось, по традиции изображён юным, безбородым, с ни- спадающими на плечи длинными локонами, чуть более светлыми, чем у брата (ил. 12).

Отличительной особенностью иконографии святых Бориса и Глеба являются их княжеские одежды и головные уборы, указы-

вающие на регион, из которого происходили мученики. В по- лоцкой росписи их одеяния типичны: на святых красные сапоги, униженные жемчугом, длинные рубахи из узорной ткани — синяя у Глеба и красно-розовая у Бориса — с драгоценными браслета- ми-поручами на плечах и запястьях и широкой каймой на подоле, но без пояса. Поверх накинута длинные плащи-корзна из плот- ной ткани, расшитые орнаментом в виде пальметт, помещённых внутри кругов или сердцевидных обрамлений. Красно-розовый плащ св. Глеба и голубой плащ св. Бориса, края которых украше- ны жемчугом и драгоценными камнями, скреплены сбоку на гру- ди застёжкой типа фибулы. На головах князей-мучеников высокие шапки, идентичные тем уборам святых Бориса и Глеба, что мы ви- дим на фреске из Милешево.

Оба святых изображены с нимбами, каждый из них держал в пра- вой руке по кресту, написанному белилами, который символизировал их мученическую кончину. Сейчас об этом позволяют судить остат- ки краски и жест рук, поднятых на уровень груди. Кисть левой руки, как св. Бориса, так и св. Глеба, показывается из-под плаща, который ниспадает спереди характерным треугольным клином (распростра- нённая деталь этой иконографии). Следовательно, святые должны были держать в руках мечи, воинский атрибут, указывающий на при- надлежность к княжескому роду, — как представленный напротив в том же регистре св. Вячеслав Чешский (ил. 13). Правда, в последнем случае, изображение клинка, вероятно, является темперной записью

¹⁹ Борђевић И. Представе светих Бориса и Глеба у Милешеви и српско-руске везе прве половине XIII столећа // Свети Сава у српској историји и традицији. Зборник ра- дова са међународног научног скупа. Београд, 1998. С. 295—308.

²⁰ В частности, на колтах из Рязанского клада 1822 г. (Оружейная палата Москов- ского Кремля), погибшей Каменнородской цате (XII в., Харьковский исторический музей), пластинах оклада Мстиславова Евангелия (конец XII — начало XIII в., ГИМ) и пластинах чина из владимирского клада (конец XII — начало XIII в., Владимиро- Суздальский музей-заповедник), на серебряном позолоченном медальоне с поясным изображением св. Глеба с городища Старая Рязань (Рязанский музей), медальоне Суз- дальского оплечья, найденного при раскопках в селе Исады (ГИМ).

Ил. 11. **СВЯТОЙ БОРИС**
Лик. Деталь фрески

Ил. 12. **СВЯТОЙ ГЛЕБ**
Лик. Деталь фрески

Ил. 13. **СВЯТЫЕ РОМАН
И ВЯЧЕСЛАВ ЧЕШСКИЙ**
Фреска



середины XVII в.²¹, тогда как рукоять может относиться к первоначальному слою живописи — в таком случае получается, что, согласно авторскому замыслу, клинок был скрыт под плащом.

Композиция со святыми князьями Борисом и Глебом в Спасской церкви Евфросиниева монастыря демонстрирует нам не идеально-условные образы, но индивидуализированные, отличающиеся друг от друга изображения, можно сказать, — несущие на себе некий оттенок «портретности». Особенностью полоцкой фрески является порядок расположения фигур святых: Глеб, младший из братьев, представлен слева, то есть первым, тогда как обычно это место было отведено Борису. Э. С. Смирнова в своей статье, опубликованной в «Борисо-Глебском сборнике», приводит сведения Ипатьевской летописи, где под 1289 г. упоминается об украшении окладами Евангелий-апракос, предпринятом волынским князем Владимиром Васильковичем. Там сказано, что в состав оклада входила цата с изображениями святых мучеников Глеба и Бориса, и последовательность, в которой названы имена, может свидетельствовать о большем значении, придававшемся святому, указанному первым²². Отметим, что среди историков и филологов существует мнение об особом почитании на ранних этапах сложения культа святых князей именно Глеба (до начала XII в.)²³. Кроме того, особенность фрески Спасского храма можно объяснить тем,

что, расположенная справа на южной грани северо-западного подкупольного столба, фигура Бориса, «старшего» святого, находится ближе к алтарной зоне, нежели образ Глеба.

Отдельного рассмотрения требуют причины появления фигур святых Бориса и Глеба в стенописи полоцкого Спасского храма, контекст, в который они помещаются, и их место в программе декорации и составе святых, о чем мы выскажем несколько предварительных соображений. Почитание первых русских святых, распространившееся в XII в. из Вышгорода — первоначального центра культа — в другие земли, в домонгольский период укрепились и в Полоцком княжестве. Это подтверждается существованием в Полоцке Борисоглебского храма в Бельчицком монастыре (начало или середина XII в.) и образами святых князей среди фресок Пятницкой церкви той же обители, которые А. А. Селицкий датирует в пределах первой половины XII в.²⁴, а В. Д. Сарабянов относит к середине того же столетия²⁵ (ил. 14). Известны и памятники «малых форм» с изображениями Бориса и Глеба, найденные на территории, принадлежавшей Полоцкому княжеству, в частности, бронзовая подвесная иконка из Копыся, по мнению специалистов, созданная в середине XII в.²⁶ или, что вероятнее, в начале XIII в. (Музей БГУ в Минске)²⁷.

²¹ Сергиеня В. В., Скобцова Д. А. Повновения древней росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке. Проблема сохранения и музейфикации поздних записей (см. в наст. сборнике с. 19—29).

²² Смирнова Э. С. Ранние этапы иконографии святых князей Бориса и Глеба. Вопрос византийских образцов и сложения русской традиции // Борисо-Глебский сборник. Collectanea Borisoglebica. Вып. I. Paris, 2009. С. 95.

²³ Алеиковский М. Х. Русские глебоборисовские энколпионы 1072—1150 годов // Древнерусское искусство. Художественная культура домонгольской Руси. М., 1972.

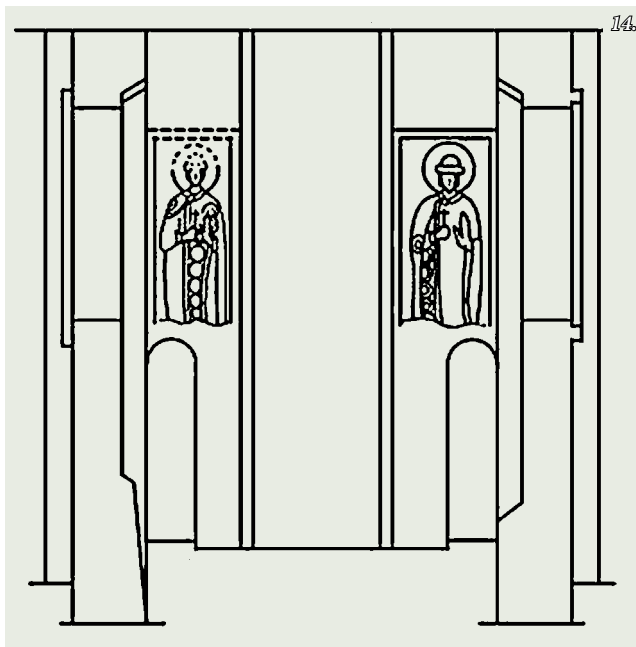
С. 104—125; Биленкин В. «Чтение» преп. Нестора как памятник «глебоборисовского» культа // ТОДРЛ. Т. 47. СПб., 1993. С. 54—64.

²⁴ Селицкий А. А. Живопись Полоцкой земли XI—XII в. Минск, 1992. С. 71.

²⁵ Сарабянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиниева монастыря и её фрески. М., 2009. С. 125.

²⁶ Датировка Н. Ф. Высоцкой. См.: Дэкаратыўна-прыкладное мастацтва Беларусі XII—XVIII стагоддзяў. Мн., 1984. С. 18.

²⁷ Пуцко В. Г. Подвесные бронзавы абразок з Копысы // Мастацтва. 1994. № 2. С. 69—73.



Ил. 14. **СВЯТОЙ БОРИС И СВЯТОЙ ГЛЕБ**
Фрески Пятницкой церкви Бельчицкого монастыря в Полоцке XII в. Прорись (по А. А. Селищкому)

Ил. 15. **БОГОМАТЕРЬ ЗНАМЕНИЕ И СВЯТЫЕ БОРИС И ГЛЕБ**
Фреска Спасо-Преображенской церкви на Нередице в Новгороде 1199 г.

Особое почитание святых Бориса и Глеба в Полоцкой земле могло определяться не только их статусом покровителей христианства в Русской Церкви, но и иными причинами, как в случае с их образами в конхе церкви Спаса на Нередице (1199), где они предстают перед Богоматерью как заступники погибших юными детей строителя храма Ярослава Владимировича²⁸ (ил. 15). Напомним также, что святые Борис и Глеб были «сродниками» заказчицы росписи полоцкой Спасской церкви — преподобной Евфросинии, дочери витебского князя Святослава Всеславича. Кроме того, вслед за В. Д. Сарабьяновым²⁹ следует отметить, что святые Борис и Глеб наряду с представленными напротив них мучениками Романом (Римским, Кесарийским или Самосатским (?)) и Вячеславом Чешским, который также был убит своим братом Болеславом при схожих обстоятельствах,³⁰ являлись небесными покровителями родственников полоцкой игуменьи³¹. Включение

фигур святых Бориса и Глеба в роспись Спасского храма могло быть связано не только с патрональными соображениями: здесь показательна интерпретация образов русских святых в составе декорации Милешево как предостережение против усобиц сыновьям сербского короля Стефана Первовенчанного³² и указание источников на миротворческую деятельность св. Евфросинии.

Изображения святых Бориса и Глеба в полоцком храме в одном регистре со святыми воинами Георгием (патроном отца заказчицы), Димитрием Солунским, Прокопием, Феодором Тироном и рядом со святыми Евстафием и Никитой, недалеко от образов святых врачей Космы и Дамиана, Флора и Лавра вводит русских мучеников в общий круг византийских святых, указывая на почитание братьев как воинов и целителей. В аналогичном контексте (среди воинов) святые Борис и Глеб были изображены в церкви Николая на Липне (1290-е гг.)³³ и представлены на полях иконы «Святитель Николай с избранными святыми» из этого новгородского храма³⁴, иконы близкого

²⁸ Пивоварова Н. В. Фрески церкви Спаса на Нередице в Новгороде. Иконографическая программа росписи. СПб., 2002. С. 26—28.

²⁹ Сарабьянов В. Д. Изображение Вячеслава, князя Чешского, в иконографическом замысле росписей Спасской церкви Евфросиниева монастыря в Полоцке (см. в наст. сборнике с. 65—78). Приношу автору искреннюю благодарность за возможность ознакомиться с текстом рукописи.

³⁰ Это произошло в 929 или 935 г.

³¹ Имя Вячеслав носили родной и двоюродный братья св. Евфросинии, среди братьев её отца были Глеб, Роман и Борис, последним именем был назван и племянник преподобной, сын князя Давида.

³² Ђорђевић И. Представе светих Бориса и Глеба у Милешеви и српско-руске везе прве половине XIII столећа // Свети Сава у српској историји и традицији. Зборник радова са међународног научног скупа. Београд, 1998. С. 295—308.

³³ Царевская Т. Ю. Княжеская тематика в росписи церкви Николая на Липне близ Новгорода // Лазаревские чтения. Искусство Византии, Древней Руси, Западной Европы. Материалы научной конференции 2008. М., 2008. С. 131—146.

³⁴ Икона мастера Алексея Петрова, написанная в 1293/1294 г. См.: Иконы Великого Новгорода XI — начала XVI века. М., 2008. С. 100—117.

иконографического извода, хранящейся в ГТГ³⁵, и на крестах-энколпионах. Показательно, что и упоминающиеся в «Сказании о святых мучениках Борисе и Глебе» святые Никита, Варвара и Вячеслав Чешский написаны в западной части четверика полоцкой церкви, рядом с князьями-страстотерпцами³⁶.

Размещение образов святых в том же уровне, что сцена «Причащение апостолов» в алтарной апсиде храма Евфросиниева монастыря (см. ил. 16 на с. 139), подчеркивает в почитании святых Бориса и Глеба тему невинной жертвы, мотив телесного и духовного исцеления. А находящаяся на западной стене западного рукава церкви композиция «Воздвижение креста Господня» с включёнными в неё образами святых

Константина и Елены (см. ил. 1 на с. 134) — словно фланкированная фигурами Романа, Вячеслава, Бориса и Глеба — позволяет провести параллель между святыми князьями, утвердившими христианскую веру на Руси, и святыми равноапостольными императором и царицей. Изображения святых Бориса и Глеба, наделённые столь многочисленными и разнообразными смысловыми оттенками в росписи Спасского храма, нуждаются в дальнейшем исследовании. Однако уже сейчас можно сказать, что их появление вносит в программу декорации местную составляющую и дополнительно акцентирует стремление Полоцка заявить о своей роли духовного центра и своём участии в укреплении русского христианства.



³⁵ См. примеч. 6.

³⁶ Памятники древнерусской литературы. Вып. 2. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им / Подгот. Д. И. Абрамович. Пг., 1916. С. 33.

УКАЗАТЕЛЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Монументальная живопись Спасо-Преображенского храма Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке

АМВОН. Деталь фресковой композиции «Воздвижение креста Господня». Около 1161 г. С. 134, *ил. 2* (см. также с. 5, *ил. 4*).

БЕСЕДА АНТОНИЯ ВЕЛИКОГО И ПАВЛА ФИВЕЙСКОГО. Фреска. С. 90, *ил. 16*.

БЛАГОВЕЩЕНИЕ. Фресковая роспись. Западная грань юго-восточного столба. С. 13, *ил. 30, 31* (см. также с. 122, *ил. 3*).

БОГОМАТЕРЬ. Деталь композиции «Благовещение». Фреска западной грани юго-восточного подкупольного столба. Около 1161 г. С. 122, *ил. 3* (см. также с. 13, *ил. 30, 31*).

БОГОМАТЕРЬ С МЛАДЕНЦЕМ И ИОСИФ. Деталь фресковой композиции «Сретение». С. 63, *ил. 29* (см. также с. 20, *ил. 1, 2*; с. 63, *ил. 30*).

ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА ГОСПОДНЯ. Прорись фрески. Около 1161 г. С. 134, *ил. 1* (см. также с. 5, *ил. 4*; с. 73, *ил. 14*).

ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА. Деталь фресковой композиции «Воздвижение креста Господня». Около 1161 г. С. 134, *ил. 8* (см. также с. 5, *ил. 4*).

ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА. Деталь фресковой росписи. С. 5, *ил. 4* (см. также с. 5, *ил. 6*; с. 73, *ил. 14*; с. 134, *ил. 1—9*).

ВОСКРЕШЕНИЕ ЛАЗАРЯ. Деталь фрески. С. 63, *ил. 28*.

ВСТРЕЧА ОНУФРИЯ ВЕЛИКОГО И ПАФНУТИЯ ВЕЛИКОГО. Фреска. С. 102, *ил. 33*.

ВХОД В ИЕРУСАЛИМ. Фреска. С. 62, *ил. 26* (см. также с. 17, *ил. 40*).

ВЯЧЕСЛАВ ЧЕШСКИЙ. Лик. Деталь фрески. С. 66, *ил. 3* (см. также с. 66, *ил. 2*; с. 118, *ил. 1*; с. 140, *ил. 20*).

ГЕОРГИЙ ПОБЕДОНОСЕЦ. Фреска. С. 71, *ил. 10*.

ГЕРАСИМ ИОРДАНСКИЙ ИСЦЕЛЯЕТ ЛЬВА. Фреска. С. 97, *ил. 27*.

ГРИГОРИЙ БОГОСЛОВ И АПОСТОЛ ИОАНН БОГОСЛОВ. Фигуры из композиции «Источник Премудрости Григория Богослова». Фреска. С. 87, *ил. 13* (см. также с. 86, *ил. 10, 11*; с. 107, *ил. 8—10*; с. 108, *ил. 11, 12*).

ДВА ВОИНА В РАЮ. Фреска. С. 71, *ил. 12*.

ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ (?) И ГЕОРГИЙ ПОБЕДОНОСЕЦ (?). Фреска придела на хорах. С. 77, *ил. 25*.

ДМИТРИЙ СОЛУНСКИЙ. Фреска. С. 61, *ил. 24*.

ДЬЯКОН ЛАВРЕНТИЙ. Фреска. С. 59, *ил. 15*.

ДЬЯКОН СТЕФАН. Фреска. С. 59, *ил. 16*.

ЕВАНГЕЛИСТ ИОАНН. Лик. Деталь фрески. Около 1161 г. С. 130, *ил. 6*.

ЕВАНГЕЛИСТЫ. Фресковая роспись. Паруса. С. 13, *ил. 29*.

ЕВФРОСИНИЯ АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ И ЕВДОКИЯ. Фреска придела на хорах. С. 77, *ил. 23*.

ЕВФРОСИНИЯ АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ И МУЧЕНИЦА СОФИЯ (?). Фреска. С. 74, *ил. 16*.

ЕВФРОСИНИЯ АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ. Лик. Деталь фрески. С. 75, *ил. 18*.

ЕВФРОСИНИЯ АЛЕКСАНДРИЙСКАЯ. Фреска придела на хорах. С. 76, *ил. 20*.

ЕВХАРИСТИЯ. Деталь фресковой росписи. Алтарь. С. 15, *ил. 34* (см. также с. 139, *ил. 16, 17*).

ЕВХАРИСТИЯ. Фреска алтарной апсиды. Около 1161 г. С. 121, *ил. 2* (см. также с. 139, *ил. 16, 17*).

ЕВХАРИСТИЯ. Центральная часть фрески в апсиде. Деталь. С. 58, *ил. 14* (см. также с. 139, *ил. 16, 17*).

ЗАВЕСЫ. Деталь фресковой росписи. Южная грань северо-восточного столба. С. 6, *ил. 7*.

ЗАВЕСЫ. Деталь фресковой росписи. Западная грань юго-западного столба на хорах. С. 6, *ил. 8*.

ИМПЕРАТОР КОНСТАНТИН. Лик. Деталь фресковой композиции «Воздвижение креста Господня». Около 1161 г. С. 134, *ил. 5* (см. также с. 5, *ил. 4*).

ИМПЕРАТОР КОНСТАНТИН. Деталь фресковой композиции «Воздвижение креста Господня». Около 1161 г. С. 134, *ил. 7* (см. также с. 5, *ил. 4*).

ИМПЕРАТРИЦА ЕЛЕНА. Деталь фрески «Воздвижение креста». С. 5, *ил. 6* (см. также с. 5 *ил. 4*; с. 134, *ил. 1—9*).

ИОАНН БОГОСЛОВ И АРСЕНИЙ ВЕЛИКИЙ. Фреска придела на хорах. С. 77, *ил. 24*.

ИОАНН ДАМАСКИН ПИШЕТ ПОГРЕБАЛЬНЫЙ КАНОН. Фреска. С. 98, *ил. 28*.

ИОАНН ЗЛАТОУСТ И АПОСТОЛ ПАВЕЛ. Фигуры из композиции «Источник Премудрости Иоанна Златоуста». Фреска. С. 87, *ил. 12* (см. также с. 86, *ил. 10*).

ИОАНН ЛЕСТВИЧНИК И ПРОРОК МОИСЕЙ. Фреска. С. 92, *ил. 19*.

ИОАНН ЛЕСТВИЧНИК И ПРОРОК МОИСЕЙ. Деталь фрески. С. 92, *ил. 20*.

ИОСИФ ОБРУЧНИК. Деталь фресковой композиции «Сретение Господне». Около 1161 г. Под записью XVII (?) в. С. 20, *ил. 2* (см. также с. 20, *ил. 1*; с. 21, *ил. 3*; с. 63, *ил. 29, 30*).

ИОСИФ ОБРУЧНИК. Деталь композиции «Сретение Господне». Фреска. Около 1161 г. После раскрития. С. 21, *ил. 3* (см. также с. 20, *ил. 1, 2*; с. 63, *ил. 29, 30*).

ИСТОРИЯ О ПРОЩЕНИИ ИМПЕРАТОРА ФЕОФИЛА. Фреска. С. 102, *ил. 34*.

ИСТОРИЯ О ПРОЩЕНИИ ИМПЕРАТОРА ФЕОФИЛА. Фигура возносящегося императора. Деталь фрески. С. 102, *ил. 35*.

ИСТОРИЯ ПРО АВВУ СИЛУАНА И ЕГО УЧЕНИКА. Фреска (1-я часть). С. 96, *ил. 25*.

ИСТОРИЯ ПРО АВВУ СИЛУАНА И ЕГО УЧЕНИКА. Фреска (2-я часть). С. 96, *ил. 26*.

ИСТОРИЯ ПРО ЧЕРНОРИЗЦА МАРТИРИЯ. Фреска (1-я часть). С. 94, *ил. 22*.

ИСТОРИЯ ПРО ЧЕРНОРИЗЦА МАРТИРИЯ. Фреска (2-я часть). С. 94, *ил. 23*.

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА. Схема-прорись фресковой композиции. С. 86, *ил. 11* (см. также с. 87, *ил. 13*; с. 107, *ил. 10*).

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА. Прорись фресковой композиции. С. 107, *ил. 8* (см. также с. 87, *ил. 13*; с. 107, *ил. 10*).

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА. Фигуры Григория и апостола Иоанна. Деталь фрески. С. 107, *ил. 9* (см. также с. 87, *ил. 13*; с. 107, *ил. 10*).

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА. Правая часть композиции. Фреска. С. 108, *ил. 11* (см. также с. 87, *ил. 13*; с. 107, *ил. 10*).

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА. Фигура монаха, пьющего из источника. Деталь фрески. С. 108, *ил. 12* (см. также с. 87, *ил. 13*; с. 107, *ил. 10*).

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ИОАННА ЗЛАТОУСТА. Схема-прорись фресковой композиции. С. 86, *ил. 10* (см. также с. 87, *ил. 12*; с. 107, *ил. 7*).

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ИОАННА ЗЛАТОУСТА. Фреска. С. 105, *ил. 1* (см. также с. 87, *ил. 12*; с. 107, *ил. 7*).

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ИОАННА ЗЛАТОУСТА. Прорись фресковой композиции. С. 105, *ил. 2* (см. также с. 87, *ил. 12*; с. 107, *ил. 7*).

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ИОАННА ЗЛАТОУСТА. Фигуры Иоанна, апостола Павла и Прокла. Деталь фрески. С. 105, *ил. 3* (см. также с. 87, *ил. 12*; с. 107, *ил. 7*).

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ИОАННА ЗЛАТОУСТА. Деталь фрески. С. 106, *ил. 4* (см. также с. 87, *ил. 12*; с. 107, *ил. 7*).

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ИОАННА ЗЛАТОУСТА. Левая часть композиции. Фреска. С. 106, *ил. 5* (см. также с. 87, *ил. 12*).

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ИОАННА ЗЛАТОУСТА. Фигуры пьющих из источника. Деталь фрески. С. 106, *ил. 6* (см. также с. 87, *ил. 12*).

ИСЦЕЛЕНИЕ ИМПЕРАТОРА КОНСТАНЦИЯ СВЯТЫМ СПИРИДОНОМ ТРИМИФУНТСКИМ. Фреска. С. 83, *ил. 6*.

ИСЦЕЛЕНИЕ ПРОКАЖЁННОГО. Фреска. С. 60, *ил. 23*.

ИСЦЕЛЕНИЕ СЛЕПОГО. Фреска. С. 60, *ил. 22*.

КАДИЛО ДИАКОНА. Деталь фрески. Северная плоскость алтаря. С. 17, *ил. 39*.

КАДИЛО ПЕРВОСВЯЩЕННИКА. Деталь фрески. Восточная грань южной подпружной арки. С. 17, *ил. 38*.

КЕНТАВР ПОМОГАЕТ СВЯТОМУ АНТОНИУ ВЕЛИКОМУ ИСКАТЬ СВЯТОГО ПАВЛА ФИВЕЙСКОГО. Фреска. С. 90, *ил. 15*.

КНЯЗЬ БОРИС. Лик. Деталь фрески. С. 67, *ил. 5* (см. также с. 144, *ил. 7*; с. 146, *ил. 11*).

КНЯЗЬ ГЛЕБ. Лик. Деталь фрески. С. 67, *ил. 4* (см. также с. 144, *ил. 6*; с. 146, *ил. 12*).

КНЯЗЬЯ БОРИС И ГЛЕБ. Фреска. С. 118, *ил. 2* (см. также с. 66, *ил. 1*; с. 67, *ил. 4, 5*; с. 140, *ил. 19*; с. 143, *ил. 2*; с. 144, *ил. 6, 7*; с. 146, *ил. 11—12*).

КОЛОННА СО СТОЛПНИКОМ. Деталь фресковой росписи. Диаконник. С. 4, *ил. 2*.

КОЛОННА СО СТОЛПНИКОМ. Деталь фресковой росписи. Северная грань северо-восточного столба. С. 5, *ил. 5*.

КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА НА 2-й ДЕНЬ ПАСХИ ОДАРИВАЮТ УБОГИХ И НИЩИХ. Фреска. С. 118, *ил. 4*.

КРЕСТОВОЗДВИЖЕНИЕ. Прорись фресковой композиции. С. 73, *ил. 14* (см. также с. 5, *ил. 4*; с. 134, *ил. 1—9*).

КТИТОРСКАЯ ФРЕСКА. Юго-западная келья на хорах. С. 51, *ил. 5* (см. также с. 12, *ил. 28*; с. 43, *ил. 10*; с. 77, *ил. 27*).

КТИТОРСКИЙ ПОРТРЕТ ЕВФРОСИНИИ ПОЛОЦКОЙ. Фреска придела на хорах. С. 77, *ил. 27* (см. также с. 12, *ил. 28*; с. 43, *ил. 10*; с. 51, *ил. 5*).

КУПОЛ ЗДАНИЯ. Неизвестный сюжет. Деталь фресковой росписи. Келья преп. Евфросины Полоцкой. С. 14, *ил. 33*.

ЛИЧИНА ЗВЕРЯ. Ножка сиденья евангелиста. Деталь фрески. Северо-западный парус. С. 16, *ил. 36*.

МЕДАЛЬОН. Деталь фресковой росписи. Восточная подпружная арка. С. 7, *ил. 10*.

МЕДАЛЬОН. Деталь фресковой росписи. Цоколь барабана. С. 7, *ил. 13*.

МЕДАЛЬОН. Деталь фресковой росписи. Цоколь барабана. С. 7, *ил. 14*.

МЕДАЛЬОН. Деталь фресковой росписи. Южная подпружная арка. С. 7, *ил. 9*.

МУЧЕНИЕ ДИОНИСИЯ АРЕОПАГИТА. Фреска. С. 76, *ил. 22*; с. 82, *ил. 2*.

МУЧЕНИЕ ИГНАТИЯ БОГООСЦА. Фреска. С. 99, *ил. 29*.

МУЧЕНИЕ ПАВЛА ИСПОВЕДНИКА. Фреска. С. 82, *ил. 3* (см. также с. 130, *ил. 10*).

МУЧЕНИЕ СТЕФАНА НОВОГО. Фреска. С. 100, *ил. 31*.

МУЧЕНИК РОМАН. Лик. Деталь фрески. С. 68, *ил. 7* (см. также с. 66, *ил. 2*; с. 140, *ил. 20*).

МУЧЕНИЦЫ ЕВДОКИЯ (?) И ЕВПРАКСИЯ (?). Фреска. С. 75, *ил. 17*.

НЕИЗВЕСТНАЯ КОМПОЗИЦИЯ (Григорий Богослов вручает ангелу свои Омилии ?). Фреска. С. 85, *ил. 9*.

ОРНАМЕНТ. Деталь фресковой росписи. Северная стена кельи преп. Евфросины Полоцкой. С. 8, *ил. 16*.

ОРНАМЕНТ. Деталь фресковой росписи. Северный торец в закрестьи юго-восточного столба. С. 8, *ил. 18*.

ОРНАМЕНТ. Деталь фресковой росписи. Свод жертвенника. С. 9, *ил. 19*.

ОРНАМЕНТ. Деталь фресковой росписи. Свод южного аркосолия. С. 9, *ил. 20*.

ОРНАМЕНТ. Деталь фресковой росписи. Фриз-арка, южная стена. С. 9, *ил. 21*.

ОРНАМЕНТ. Деталь фресковой росписи. Южная стена. С. 10, *ил. 22*.

ОРНАМЕНТ. Деталь фресковой росписи. Торец лопатки, южный рукав трансепта. С. 10, *ил. 23*.

ОРНАМЕНТ. Деталь фресковой росписи. Северо-восточный столб. С. 10, *ил. 24, 25*.

ПАВЕЛ ИСПОВЕДНИК. Лик. Деталь фресковой композиции «Мученичество св. Павла Исповедника». Около 1161 г. С. 130, *ил. 10* (см. также с. 82, *ил. 3*).

ПАЛЬМА. Деталь композиции «Вход в Иерусалим». Фреска. Северная стена. С. 17, *ил. 40* (см. также с. 62, *ил. 26*).

ПЕЙЗАЖ. Фресковая роспись. Северная стена над аркосолием. С. 17, *ил. 41*.

ПЕРВОСВЯЩЕННИК ЗАХАРИЯ. Фреска. Около 1161 г. Частично под масляной записью 1834 и 1885 гг. С. 23, *ил. 8*.

ПОЛИЛИТИЯ. Деталь фресковой росписи. Северная грань юго-восточного столба. С. 5, *ил. 3*.

ПОЛИЛИТИЯ. Деталь фресковой росписи. Южная грань юго-восточного столба. С. 4, *ил. 1*.

ПРАМАТЕРЬ АННА. Фреска. Около 1161 г. С фрагментами масляной записи 1834 г. С. 24, *ил. 9*.

ПРАОТЕЦ ИОАКИМ. Лик. Деталь фрески. Около 1161 г. С. 130, *ил. 12*.

ПРЕДАЛТАРНАЯ АРКА. Фресковая роспись. С. 7, *ил. 11*.

ПРИНЕСЕНИЕ СВЯТОГО ОБРАЗА ЦАРЮ АВГАРЮ АПОСТОЛОМ ФАДДЕЕМ. Фреска. С. 84, *ил. 7*.

ПРИЧАЩЕНИЕ АПОСТОЛОВ. Деталь фрески. Около 1161 г. С. 139, *ил. 16* (см. также с. 15, *ил. 34*; с. 58, *ил. 14*; с. 121, *ил. 2*; с. 139, *ил. 17*).

ПРЕСТОЛ. Деталь композиции «Причащение апостолов». Фреска. Около 1161 г. С. 139, *ил. 17* (см. также с. 15, *ил. 34*; с. 58, *ил. 14*; с. 121, *ил. 2*; с. 139, *ил. 16*).

ПРОКОПИЙ. Фреска. С. 61, *ил. 25*.

ПРОРОК ДАВИД. Фресковая роспись. Северная плоскость алтаря. С. 11, *ил. 26*.

ПРОРОК МИХЕЙ. Лик. Деталь фрески. Около 1161 г. С. 128, *ил. 1*.

ПРОРОК МОИСЕЙ. Лик. Деталь композиции «Видение Моисеем Неопалимой Купины». Фреска. Около 1161 г. С. 130, *ил. 7*.

ПРОРОЧИЦА АННА. Деталь композиции «Сретение Господне». Фреска. Около 1161 г. Частично под записью XVII (?) в. С. 20, *ил. 1* (см. также с. 20, *ил. 2*; с. 63, *ил. 29, 30*).

РАСПЯТИЕ. Роспись. Около 1161 г., середина XVII (?) в. С. 21, *ил. 4*; с. 57, *ил. 12* (см. также с. 22, *ил. 5*).

РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО. Деталь фрески. С. 62, *ил. 27*.

РЫБА. Подставка на попитре евангелиста. Деталь фрески. Северо-западный парус. С. 16, *ил. 37*.

САМАРИТАНКА. Фрагмент фресковой композиции «Христос и Самаритянка». С. 115, *ил. 30* (см. также с. 115, *ил. 29*).

СВЯТАЯ ЕВФРОСИНИЯ ПОЛОЦКАЯ С ХРАМОМ. Фресковая роспись. Южная келья на хорах. С. 12, *ил. 28* (см. также с. 43, *ил. 10*; с. 51, *ил. 5*; с. 77, *ил. 27*).

СВЯТОЙ БОРИС. Лик. Деталь фрески. Около 1161 г. С. 146, *ил. 11* (см. также с. 66, *ил. 1*; с. 67, *ил. 4, 5*; с. 118, *ил. 2*; с. 140, *ил. 19*; с. 143, *ил. 2*; с. 144, *ил. 7*; с. 146, *ил. 12*).

СВЯТОЙ ГЛЕБ. Лик. Деталь фрески. Около 1161 г. С. 146, *ил. 12* (см. также с. 66, *ил. 1*; с. 67, *ил. 4, 5*; с. 118, *ил. 2*; с. 140, *ил. 19*; с. 143, *ил. 2*; с. 144, *ил. 6*; с. 146, *ил. 11*).

СВЯТОЙ ВАЦЛАВ. Фреска. С. 118, *ил. 1* (см. также с. 66, *ил. 2, 3*; с. 140, *ил. 20*).

СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ. Масляная роспись. 1885 г. До реставрации. С. 26, *ил. 12* (см. также с. 28, *ил. 20*).

СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ. Масляная роспись. 1885 г. Снятие схемы-картограммы. С. 26, *ил. 13* (см. также с. 28, *ил. 20*).

СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ. Масляная роспись. 1885 г. Нанесение профилактической заклейки. С. 27, *ил. 14* (см. также с. 28, *ил. 20*).

СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ. Масляная роспись. 1885 г. Компресс с установленным прижимом. С. 27, *ил. 15* (см. также с. 28, *ил. 20*).

СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ. Масляная роспись. 1885 г. Процесс отслоения. С. 27, *ил. 16* (см. также с. 28, *ил. 20*).

СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ. Масляная роспись. 1885 г. Удаление профилактической заклейки. С. 27, *ил. 17* (см. также с. 28, *ил. 20*).

СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ. Масляная роспись. 1885 г. Монтрование на новое основание. С. 28, *ил. 18* (см. также с. 28, *ил. 20*).

СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ. Масляная роспись. 1885 г. В процессе отслоения. С. 28, *ил. 19* (см. также с. 28, *ил. 20*).

СВЯТОЙ ГЕОРГИЙ. Деталь. Фреска. Около 1161 г. С. 28, *ил. 21* (см. также с. 28, *ил. 20*).

СВЯТОЙ ЕРМОЛАЙ. ОРНАМЕНТ. Фресковая роспись. Восточная стена кельи преп. Евфросины Полоцкой. С. 8, *ил. 17* (см. также с. 59, *ил. 18*).

СВЯТОЙ МУЧЕНИК РОМАН И КНЯЗЬ ВЯЧЕСЛАВ ЧЕШСКИЙ. Фреска. С. 66, *ил. 2* (см. также с. 66, *ил. 3*; с. 68, *ил. 7*; с. 118, *ил. 1*; с. 140, *ил. 20*).

СВЯТОЙ ЮРИЙ. Масляная роспись. 1834 г. В процессе отслоения. С. 28, *ил. 20* (см. также с. 26, *ил. 12, 13*; с. 27 *ил. 14—17*; с. 28, *ил. 18—20*).

СВЯТЫЕ ГЛЕБ И БОРИС. Фреска. Около 1161 г. С. 143, *ил. 2* (см. также с. 66, *ил. 1*; с. 118, *ил. 2*; с. 140, *ил. 19*; с. 144, *ил. 6, 7*).

СВЯТЫЕ КНЯЗЬЯ БОРИС И ГЛЕБ. Фреска. С. 66, *ил. 1* (см. также с. 118, *ил. 2*; с. 143, *ил. 2*; с. 140, *ил. 19*; с. 144, *ил. 6, 7*).

СВЯТЫЕ КНЯЗЬЯ ГЛЕБ И БОРИС. Фреска. Около 1161 г. С. 140, *ил. 19* (см. также с. 66, *ил. 1*; с. 118, *ил. 2*; с. 143, *ил. 2*; с. 144, *ил. 6, 7*).

СВЯТЫЕ РОМАН И ВЯЧЕСЛАВ ЧЕШСКИЙ. Фреска. Около 1161 г. С. 140, *ил. 20*; с. 146, *ил. 13* (см. также с. 66, *ил. 2, 3*; с. 68, *ил. 7*; с. 118, *ил. 1*).

СИМЕОН БОГОПРИИМЕЦ И ПРОРОЧИЦА АННА. Деталь фресковой композиции «Сретение». С. 63, *ил. 30* (см. также с. 20, *ил. 1, 2*; с. 63, *ил. 29*).

СОШЕСТВИЕ ВО АД. Деталь фресковой росписи. Южная стена. С. 15, *ил. 35* (см. также с. 57, *ил. 11*).
СОШЕСТВИЕ ВО АД. Фреска в люнете южной стены. С. 57, *ил. 11* (см. также с. 15, *ил. 35*).
СПАСИТЕЛЬ НА ПРЕСТОЛЕ. Масляная роспись. 1885 г. Композиция, снятая со стены и смонтированная на новое основание. С. 24, *ил. 10*.
СПАСИТЕЛЬ НА ПРЕСТОЛЕ. Деталь композиции. Масляная роспись. 1885 г. Композиция, снятая со стены. С. 26, *ил. 11*.
СПАСИТЕЛЬ. Деталь композиции «Распятие». Роспись. Поновление середины XVII (?) в. поверх фрагментов фрески. С. 22, *ил. 5* (см. также с. 21, *ил. 4*; с. 57, *ил. 12*).
СТОЛПНИК СИМЕОН ДИВНОГОРЕЦ (?). Фреска придела на хорах. С. 77, *ил. 26*.
СТОЛПНИК. Фресковая роспись. Жертвенник. С. 11, *ил. 27*.
СЦЕНА ЖИТИЯ ЕВФРОСИНИИ АЛЕКСАНДРИЙСКОЙ. Фреска придела на хорах. С. 76, *ил. 21*.
ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ. Деталь (левая часть) композиции. Масляная роспись. XVIII (?) в. Фрагмент, снятый со стены. С. 23, *ил. 6*.
ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ. Деталь (правая часть) композиции. Масляная роспись. XVIII (?) в. Фрагмент, снятый со стены. С. 23, *ил. 7*.
УСПЕНИЕ ПАВЛА ФИВЕЙСКОГО. Фреска. С. 91, *ил. 17*.
УСПЕНИЕ. Фресковая роспись. Северная стена. С. 14, *ил. 32*.
ФЁДОР ТИРОН. Фреска. С. 71, *ил. 11*.

ФИГУРА ДЬЯКОНА. Деталь композиции «Воздвижение креста Господня». Фреска. Около 1161 г. С. 134, *ил. 3, 4* (см. также с. 5, *ил. 4*).
ФИГУРА ХРИСТА. Фрагмент композиции «Христос и Самаритянка». Фреска. С. 115, *ил. 29* (см. также с. 115, *ил. 30*).
ФЛОР И ЛАВР. Фреска. С. 60, *ил. 21*.
ФРАГМЕНТЫ КТИТОРСКОЙ ФРЕСКИ из кельи преподобной Евфросинии. С. 43, *ил. 10*. (см. также с. 12, *ил. 28*; с. 51, *ил. 5*; с. 77, *ил. 27*).
ЦАРИЦА ЕЛЕНА. Лик. Деталь композиции «Воздвижение креста Господня». Фреска. Около 1161 г. С. 134, *ил. 6* (см. также с. 5, *ил. 4*).
ЦАРИЦА ЕЛЕНА. Деталь композиции «Воздвижение креста Господня». Фреска. Около 1161 г. С. 134, *ил. 9* (см. также с. 5, *ил. 4*).
ЦЕЛИТЕЛЬ ЕРМОЛАЙ. Фреска. С. 59, *ил. 18* (см. также с. 8, *ил. 17*).
ЦЕЛИТЕЛЬ ИОАНН. Фреска. С. 59, *ил. 17*.
ЦЕЛИТЕЛЬ МОКИЙ. Фреска. С. 59, *ил. 20* (см. также с. 130, *ил. 11*).
ЦЕЛИТЕЛЬ МОКИЙ (?). Лик. Деталь фрески. Около 1161 г. С. 130, *ил. 11* (см. также с. 59, *ил. 20*).
ЦЕЛИТЕЛЬ САМПСОН. Фреска. С. 59, *ил. 19*.
ЧУДО АФИНОГЕНА С ОТРОКОМ. Фреска. С. 83, *ил. 5*.
ЭТИМАСИЯ. Фреска на западной грани северо-восточного столба. С. 57, *ил. 13*.
ЮЖНЫЙ ТОРЕЦ ПРЕДАЛТАРНОЙ АРКИ. Фресковая роспись. С. 7, *ил. 12*.

Дипинти Спасо-Преображенской церкви Спасо-Евфросиньевского монастыря в Полоцке

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА. Прорись сопроводительной надписи. Деталь фрески. С. 107, *ил. 10*.
ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ИОАННА ЗЛАТОУСТА. Прорись сопроводительной надписи. Деталь фрески. С. 107, *ил. 7*.

СОПРОВОДИТЕЛЬНАЯ НАДПИСЬ РЯДОМ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ СВЯТОГО БОРИСА. Прорись. Деталь фрески. Около 1161 г. С. 144, *ил. 7*.
СОПРОВОДИТЕЛЬНАЯ НАДПИСЬ РЯДОМ С ИЗОБРАЖЕНИЕМ СВЯТОГО ГЛЕБА. Прорись. Деталь фрески. Около 1161 г. С. 144, *ил. 6*.

Граффити Спасо-Преображенской церкви Спасо-Евфросиньевского монастыря в Полоцке

ГРАФФИТО ДИАКОНА ОЛЕКСЫ. Прорись. Восточная грань юго-восточного столба. XV в. С. 33, *ил. 6*.
ГРАФФИТО КОМОРНИКА. Фото. Алтарь. 1579 г. С. 34, *ил. 7*.
ГРАФФИТО О СМЕРТИ ИГУМЕНА ГАВРИИЛА. Прорись. Южная грань северо-восточного столба. XIV—XV вв. С. 32, *ил. 5*.
ГРАФФИТО О СМЕРТИ УЛЬЯНЫ ТВЕРСКОЙ. Прорись. Юго-западная грань северо-восточного столба. XIV в. С. 34, *ил. 8*.

ЗАПИСЬ О СМЕРТИ ВЛАДЫКИ АФАНАСИЯ. Прорись граффито. Северо-восточная грань северо-восточного столба. XIII — первая половина XIV в. С. 32, *ил. 4*.
НАДПИСЬ О СМЕРТИ ИГУМЕНЬИ АННЫ. Прорись граффито. Середина XIII в. С. 31, *ил. 3*.
ПОМИНАЛЬНАЯ ЗАПИСЬ О СМЕРТИ ИГУМЕНЬИ КАТЕРИНЫ. Прорись граффито. Алтарь, северная стена жертвенника. XII—XIII вв. С. 30, *ил. 2*.
ПОМИНАЛЬНАЯ ЗАПИСЬ О СМЕРТИ ПАВЛА. Прорись граффито. 1189 г. С. 30, *ил. 1*.

Планы. Схемы. Рисунки

ДВА ВАРИАНТА ЗАПАДНОГО ФАСАДА [ПОЛОЦКОЙ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ] С ОТДЕЛЬНО СТОЯЩЕЙ КОЛОКОЛЬНЕЙ И ДВУМЯ НЕБОЛЬШИМИ КОЛОКОЛЬНЯМИ НА САМОЙ ЦЕРКВИ. Выполнены архитектором Антонио Порто, в то время работавшим в Полоцке. С. 38., *ил. 2*.
ПЛАН С ПОКАЗОМ ЕЩЁ НЕ РАСКРЫТЫХ АРКАСОЛЕЙ И ПОРТАЛОВ [Спасо-Преображенской церкви Спасо-Евфросиньевского монастыря в Полоцке]. С. 46, *ил. 16*.
ПЛАНЫ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ [Спасо-Евфросиньевского монастыря в Полоцке]: а) по Порого, 1833 г.; б) по Бусырскому, 1833 г.; в) по Лукину, 1833 г.; г) по Струкову, 1864 г.; д) по Павлинову, 1894 г.; е) по Хозерову, 1927 г.; ж) по Брунову, 1928 г.; з) по Некрасову, 1961 г.; и) по Афанасьеву, 1961 г.; к) по Раппопорту, 1993 г.; л) по Селицкому, 1988 г. С. 40, *ил. 6*.

ПРОДОЛЬНЫЙ РАЗРЕЗ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ [Спасо-Евфросиньевского монастыря в Полоцке]: а) по Павлинову, 1894 г.; б) по Струкову, 1864 г.; в) по Ащепкову, 1947 г.; г) по Селицкому, 1988 г. С. 41, *ил. 7*.
ПРОЕКТ [РЕКОНСТРУКЦИИ ПОЛОЦКОЙ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ] МОГИЛЕВСКОГО ГУБЕРНСКОГО АРХИТЕКТОРА БУСЫРСКОГО. Сохранен существовавший портик, предусмотрена постройка отдельно стоящей колокольни. С. 39, *ил. 3*.
РАЗВЕРТКА ЗАПАДНОЙ ПАРЫ СТОЛПОВ (ГРАФИЧЕСКАЯ ФИКСАЦИЯ) И ФРАГМЕНТЫ ОРИГИНАЛЬНОЙ СТРУКТУРЫ. [Спасо-Преображенская церковь Спасо-Евфросиньевского монастыря в Полоцке]. Столпы не стёсаны, а изначально выложены восьмигранной формы. С. 42, *ил. 8*.

РАЗРЕЗ ПО ЮЖНОМУ НЕФУ [Спасо-Преображенской церкви Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке]. Состояние на 2012 г. С. 46, *ил. 15*.

РАЗРЕЗ СПАСКОЙ ЦЕРКВИ ПО ПАВЛИНОВУ. 1894 г. ЦЕРКОВЬ МОНАСТЫРЯ КЕСАРИАНИ ОКОЛО АФИН. 2-я половина XI в. **ОБМЕРНЫЙ ЧЕРТЕЖ СПАСКОЙ ЦЕРКВИ В ПОЛОЦКЕ.** Выполнен В. Ракицким. С. 43, *ил. 9*.

РЕАЛИЗОВАННЫЙ ПРОЕКТ [РЕКОНСТРУКЦИИ ПОЛОЦКОЙ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ] ПОМОЩНИКА СТРОИТЕЛЬНОГО КОМИТЕТА ЛУКИНА. Не была возведена колокольня на западной стене из-за появившихся трещин, но пьедестал под неё остался, создавая дополнительную нагрузку. С. 39, *ил. 4*.

РИСУНОК РАСКРЫТЫХ КОКОШНИКОВ ПОЛНОСТЬЮ СОВПАЛ С РИСУНКОМ НА СТЕНЕ. [Спасо-Преображенская церковь Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке]. Фото, рисунок. С. 44, *ил. 11*.

СПАССКАЯ ЦЕРКОВЬ Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке. План на уровне 1 и 2-го этажей (по В. В. Ракицкому). С. 56, *ил. 9*.

СПАССКАЯ ЦЕРКОВЬ. Западный фасад. Реконструкция (по В. В. Ракицкому). С. 50, *ил. 3*.

СПАССКАЯ ЦЕРКОВЬ. Разрез по оси запад—восток (по В. В. Ракицкому). С. 50, *ил. 4*.

СПАССКАЯ ЦЕРКОВЬ. Южный фасад. Реконструкция (по В. В. Ракицкому). С. 50, *ил. 2*.

СХЕМА РОСПИСИ АЛТАРЯ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ. Спасо-Евфросиниевский монастырь в Полоцке. С. 81, *ил. 1*.

СХЕМА РОСПИСИ ПАТРОНАЛЬНЫХ ИЗОБРАЖЕНИЙ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ. Планы 1-го и 2-го этажей. С. 70, *ил. 9*.

ТАК ВЫГЛЯДЕЛА СПАССКАЯ ЦЕРКОВЬ ДО РЕКОНСТРУКЦИИ 1833 ГОДА. (Рисунок северного и южного фасадов Спасо-Преображенской церкви Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке.— *Примеч. ред.*). С. 37, *ил. 1*.

ЮЖНЫЙ ФАСАД [СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ] ЦЕРКВИ [Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке]: а) нынешнее состояние; б) предварительная реконструкция по результатам исследования. С. 46, *ил. 14*.

Прочие фото Спасо-Преображенской церкви Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке

КРЕЩАТОЕ ОКНО КЕЛЬИ. Фото. С. 56, *ил. 10*.

«...НАПИСАТЬ ВНОВЬ ПРИЛИЧНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ, ПРИСПОСОБЛЯЯСЬ К ДРЕВНИМ УЦЕЛЕВШИМ», как о том просил епископ Гавриил, в 1833 году не получилось. Каждый новый слой живописи самоутверждался, все дальше удаляясь от древнего. (Сравнение изобразительных техник различных веков.— *Примеч. ред.*) С. 40, *ил. 5*.

ОБЩИЙ ВИД НА СВОДЫ. С. 55, *ил. 8*.

РЕШЕТКА СЕВЕРНОГО ОКНА. Келья преп. Евфросиньи Полоцкой. С. 8, *ил. 15*.

СПАССКАЯ ЦЕРКОВЬ. Вид с юго-востока. С. 49, *ил. 1*.

ТАК НАЗЫВАЕМЫЕ «БРОВКИ» НАД ОКНАМИ, ПОЛУКРУГЛЫЙ ПО ФОРМЕ ПИЛЯСТР И ФРАГМЕНТ ФРЕСКИ НА ПОРТАЛЕ. С. 45, *ил. 13*.

ФРАГМЕНТЫ ЗОНДАЖЕЙ НА ЮЖНОМ ФАСАДЕ. С. 45, *ил. 12*.

Монументальная живопись и скульптура прочих памятников архитектуры

АПОСТОЛ ПАВЕЛ. Лик. Фрагмент фрески базилики Сан Пьетро «alli marmi» в Эболи. 1156 г. С. 130, *ил. 8*.

БОГОМАТЕРЬ ЗНАМЕНИЕ И СВЯТЫЕ БОРИС И ГЛЕБ. Фреска Спасо-Преображенской церкви на Нередице в Новгороде. 1199 г. С. 147, *ил. 15*.

ВВЕДЕНИЕ ВО ХРАМ И ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА. Фреска собора Иоанна Богослова в Поганово. 1499 г. С. 110, *ил. 19*.

ГРИГОРИЙ БОГОСЛОВ И ВАСИЛИЙ ВЕЛИКИЙ В ОБЛИКЕ МОНАХОВ. Фреска церкви монастыря в Зрзе. 1368/1369 г. С. 114, *ил. 28*.

ГРИГОРИЙ ЧУДОТВОРЕЦ. Лик. Деталь фрески церкви Пантелеймона в Нерези. 1164 г. С. 130, *ил. 9*.

ЕВАНГЕЛИСТ МАТФЕЙ. Лик. Деталь фрески Спасо-Преображенской церкви на Нередице в Новгороде. 1199 г. С. 128, *ил. 3*.

ЕВХАРИСТИЯ. Фреска алтарной апсиды Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря в Пскове. Около 1140 г. С. 121, *ил. 1*.

ИМПЕРАТОР КОНСТАНТИН. Деталь мозаики южного вестибюля собора Св. Софии в Константинополе. Вторая половина X в. С. 135, *ил. 10*.

ИОАНН БОГОСЛОВ. Деталь композиции «Оплакивание Христа». Фреска Спасо-Преображенского собора Мирожского монастыря во Пскове. Начало 1140-х гг. С. 129, *ил. 4*.

ИОАНН ДАМАСКИН. Роспись параклессия Св. Троицы церкви монастыря Хора (Кахрие Джами) в Константинополе. Около 1320 г. С. 111, *ил. 21*.

ИОАНН ЗЛАТОУСТ С ПАВЛОМ (ВИДЕНИЕ ПРОКЛА). Фреска паруса западной главы церкви Св. Параскевы в Иероскипос. Кипр. XV в. С. 111, *ил. 22*.

ИОАНН ЗЛАТОУСТ С ПАВЛОМ (ВИДЕНИЕ ПРОКЛА). Фреска паруса западной главы церкви монастыря в Снагове. Румыния. 1521 г. С. 112, *ил. 23*.

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ АФАНАСИЯ ВЕЛИКОГО. Фреска церкви Архангела Михаила в Лесново. 1349 г. С. 109, *ил. 17*.

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ВАСИЛИЯ ВЕЛИКОГО. Фреска церкви Архангела Михаила в Лесново. 1349 г. С. 109, *ил. 16*.

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ИОАННА ЗЛАТОУСТА И РОЖДЕСТВО БОГОМАТЕРИ. Фреска собора Иоанна Богослова в Поганово. 1499 г. С. 110, *ил. 18*.

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ИОАННА ЗЛАТОУСТА. Фреска церкви Архангела Михаила в Лесново. 1349 г. С. 109, *ил. 15*.

КТИТОРСКИЙ ПОРТРЕТ СОФИИ КИЕВСКОЙ. Реконструкция. С. 72, *ил. 13*.

МУЧЕНИК РОМАН. Фреска Софии Киевской. 1030-е гг. С. 68, *ил. 8*.

НЕИЗВЕСТНЫЙ СВЯТИТЕЛЬ (Григорий Богослов (?)). Лик. Деталь фрески церкви Богоматери Космосотир в Феррах. 1152 г. С. 129, *ил. 5*.

НЕИЗВЕСТНЫЙ СВЯТИТЕЛЬ. Лик. Деталь фрески церкви Благовещения в Аркажах в Новгороде. 1189 г. С. 128, *ил. 2*.

ОДНА ИЗ СЦЕН ЦИКЛА АНТОНИЯ И ПАВЛА. Фреска Сант-Анджело ин Формис. Вторая половина XII в. С. 91, *ил. 18*.

РОСПИСИ КУПОЛА И ПАРУСОВ НАРТЕКСА. Церковь Архангела Михаила в Лесново. 1349 г. С. 111, *ил. 20*.

СВЯТОЙ БОРИС И СВЯТОЙ ГЛЕБ. Прорись. Фрески Пятницкой церкви Бельчицкого монастыря в Полоцке. XII в. (по А.А. Селицкому). С. 147, *ил. 14*.

СВЯТОЙ БОРИС И СВЯТОЙ ГЛЕБ. Рельефы северного фасада Дмитриевского собора во Владимире. 1190-е гг. С. 145, *ил. 9*.

СВЯТЫЕ РОМАН И ДАВИД (БОРИС И ГЛЕБ). Фреска церкви Вознесения Господня в Милешево. 1220-е гг. С. 145, *ил. 10*.

СОШЕСТВИЕ СВЯТОГО ДУХА. Фреска собора Рождества Богородицы Снетогорского монастыря во Пскове. 1313 г. С. 138, *ил. 15*.

УЧЕНИЕ ИОАННА ЗЛАТОУСТА. Фреска собора Ферапонтова монастыря. 1502 г. С. 114, *ил. 27*.

Книжные миниатюры

ВИДЕНИЕ ПРОКЛА. Миниатюра Евангелия. Университетская библиотека в Кембридже. Cambridge, Univ. Lib., Add. 720, fol. 133r (Galavaris G., 1979. Fig. 49). С. 108, *ил. 13.*

ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА. Миниатюра Лекционария. XII в. Афон, монастырь Св. Пантелеймона, cod. 2. Fol. 189 v. С. 137, *ил. 12.*

ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА. Миниатюра Минология Василия II. Первая четверть XI в. Рим, Ватиканская апостольская библиотека, vat. gr. 1613. Р. 35. С. 136, *ил. 11.*

ГРИГОР НАРЕКАЦИ В ПРЕДСТОЯНИИ ХРИСТУ. Миниатюра из Книги скорбных песнопений Григора Нарекаци. 1173 г. Ереван, Матенадаран, cod. Матен. 1568. Fol. 556. С. 124, *ил. 6.*

ЕВАНГЕЛИСТ ИОАНН С ПРОХОРОМ. Миниатюра Евангелия тетр. Середина XII в. Глазго, Библиотека Университета, cod. Hunter 475. Fol. 274 v. С. 131, *ил. 17.*

ЕВАНГЕЛИСТ ИОАНН С ПРОХОРОМ. Миниатюра Евангелия тетр. Середина XII в. Глазго, Библиотека Университета, cod. Hunter 475. Fol. 274 v. С. 124, *ил. 5.*

ЕВАНГЕЛИСТ ИОАНН С ПРОХОРОМ. Миниатюра Четвероевангелия из собрания монастыря Пантократора на Афоне вторая половина XII в. Cod. 234 (Treasures of Mount Athos. Vol. 3. III. Fig. 244). С. 112, *ил. 24.*

ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА С ПИСЦОМ. Миниатюра Четвероевангелия из собрания монастыря Пантократора на Афоне вторая половина XII в. Cod. 234 (Treasures of Mount Athos. Vol. 3. III. Fig. 243). С. 113, *ил. 25.*

ЕВАНГЕЛИСТ ЛУКА. Миниатюра Евангелия тетр. Середина XII в. Глазго, Библиотека Университета, cod. Hunter 475. Fol. 173 v. С. 132, *ил. 19.*

ЕВАНГЕЛИСТ МАРК, КРЕЩЕНИЕ. Миниатюры Евангелия тетр. 1156 г. Нью-Йорк, частная коллекция, cod. 231. Fol. 101 v, fol. 102 r. С. 131, *ил. 16.*

ЕВАНГЕЛИСТ МАРК. Миниатюра Евангелия тетр. Середина XII в. Глазго, Библиотека Университета, cod. Hunter 475. Fol. 110 v. С. 132, *ил. 18.*

ЕВАНГЕЛИСТ МАРК. Миниатюра Нового Завета. Середина XII в. Афон, монастырь Ватопед, cod. 939. Fol. 82 v. С. 130, *ил. 14.*

ЕВАНГЕЛИСТ МАТФЕЙ, РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО. Миниатюры Евангелия тетр. 1156 г. Нью-Йорк, частная коллекция, cod. 231. Fol. 3 v, fol. 4 r. С. 131, *ил. 15.*

ЕВАНГЕЛИСТ МАТФЕЙ. Миниатюра Нового Завета. Середина XII в. Афон, монастырь

Ватопед, cod. 939. Fol. 36 v. С. 130, *ил. 13.*

ЕВАНГЕЛИСТ МАТФЕЙ. Миниатюра Нового Завета. Середина XII в. Афон, монастырь Ватопед, cod. 939. Fol. 36 v. С. 124, *ил. 4.*

ИСТОРИЯ СВЯТОГО ОБРАЗА. Миниатюры Московского менология. ГИМ Син. 9 л. 193 об. 1063 г. С. 84, *ил. 8.*

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ГРИГОРИЯ БОГОСЛОВА. Миниатюра Слов Григория Богослова. 1480—1490-е гг. (РГБ Троиц. 137). С. 113, *ил. 26.*

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ИОАННА БОГОСЛОВА. Омилии Иоанна Златоуста, конец XII в. Библиотека Амброзиана в Милане. Ambrosian. I 72 sup. (65), fol. 263 v (Walter Ch., 1982. Fig. 24). С. 108, *ил. 14.*

ИСТОЧНИК ПРЕМУДРОСТИ ИОАННА ЗЛАТОУСТА. Миниатюра Омилий Иоанна Златоуста. Библиотека Амброзиана в Милане. Ambrosian. I 72 sup. (65), fol. 263v. Поздний XII в. С. 88, *ил. 14.*

КНЯЗЬ БОРИС. Миниатюра «Евангелия учительного Константина, пресвитера Болгарского» (ГИМ Син. 262). Первая четверть XII в. С. 68, *ил. 6.*

КРЕСТОВОЗДВИЖЕНИЕ. Миниатюра Менология Василия II (Vat. Gr. 1613). Конец X в. С. 74, *ил. 15.*

МУЧЕНИЕ ИГНАТИЯ БОГОНОСЦА. Миниатюра Ватиканского Менология Василия II. Vat. gr. 1613 fol. 248. Конец X в. С. 99, *ил. 30.*

МУЧЕНИЕ ПАВЛА ИСПОВЕДНИКА. Миниатюра Менология Василия II. Конец X в. Vat. gr. 1613, fol. 163. С. 82. *Ил. 4.*

МУЧЕНИЕ СТЕФАНА НОВОГО, ПЕТРА И АНДРЕЯ. Миниатюра Ватиканского Менология Василия II. Vat. gr. 1613 fol. 210. Конец X в. С. 100, *ил. 32.*

СВЯТОЙ БОРИС. Миниатюра Евангелия учительного Константина, пресвитера Болгарского. Начало—первая треть XII в. ГИМ, Син. 262, л. 1 об. С. 143, *ил. 3.*

СВЯТОЙ ГЛЕБ. Миниатюра Слова Ипполита, папы Римского, о Христе и антихристе. Начало—первая треть XII в. ГИМ, Чуд. 12, л. 1 об. С. 144, *ил. 5.*

СОШЕСТВИЕ СВЯТОГО ДУХА. Миниатюра Слов Григория Богослова. XII в. Афон, монастырь Св. Пантелеймона, cod. 6. Fol. 39 v. С. 138, *ил. 14.*

Предметы религиозного культа и оттиск печати преп. Евфросинии Полоцкой

БОЛЬШОЙ ИЕРУСАЛИМ. Успенский собор Московского Кремля. С. 54, *ил. 7.*

ВОЗДВИЗАЛЬНЫЙ КРЕСТ-РЕЛИКВАРИЙ. (Утрачен). Лазарь Богша. 1161 г. С. 140, *ил. 18.*

ИСТОРИЯ ПРО ЧЕРНОРИЗЦА МАРТИРИЯ. Икона из церкви Вознесения в Типиницах (Заонежье). Конец XVII в. С. 95, *ил. 24.*

ПЕЧАТЬ ЕВФРОСИНИИ ПОЛОЦКОЙ. Оттиск. С. 75, *ил. 19.*

ПРОРОК МОИСЕЙ НА СИНАЕ. Икона начала XIII в. Монастырь Святой Екатерины на Синае. С. 93, *ил. 21.*

РЕЛИКВАРИЙ. Собор в г. Аахен, Германия. С. 53, *ил. 6.*

СВЯТОЙ ВАЦЛАВ, КОРОЛЬ ЧЕШСКИЙ. Икона. С. 118, *ил. 3.*

СВЯТОЙ ГЛЕБ. Стеатитовая иконка. Конец XII—начало XIII в. (?). ГИМ, Москва. С. 143, *ил. 4.*

СВЯТЫЕ БОРИС И ГЛЕБ. Икона из Савво-Вишерского монастыря близ Новгорода. Вторая половина XIII в. Музей русского искусства, Киев. С. 143, *ил. 1.*

СВЯТЫЕ БОРИС И ГЛЕБ. Каменная иконка. XIII в. Рязанский музей. С. 145, *ил. 8.*

СВЯТЫЕ КОНСТАНТИН И ЕЛЕНА С КРЕСТОМ. Стеатитовая иконка. XII в. Художественная галерея, Полоцк. С. 138, *ил. 13.*

ОСНОВНЫЕ СОКРАЩЕНИЯ И АББРЕВИАТУРЫ

CIEB	Congres International des Etudes Byzantines	ОЛДП	Известия Общества любителей древней письменности
DOP	Dumbarton Oaks Papers	ОРЯС	Отделение русского языка и словесности Императорской Академии наук
PG	Patrologia Latina	ПАМ-3	Третьи чтения памяти Анны Мачинской. Сборник материалов. Старая Ладога
PL	Patrologia Graeca	ПВЛ	Повесть Временных лет
БАН	Библиотека Академии наук России	ПГКБ	Помнікі гісторыі і культуры Беларусі
БГУ	Белорусский государственный университет	ПКНО	Памятники культуры. Новые открытия
БЛДР	Библиотека литературы Древней Руси	ПСРЛ	Полное собрание русских летописей
БНТУ	Белорусский национальный технический университет	ПСТГУ	Православный Свято-Тихоновский гуманитарный университет в Москве
ВБЭ	Вестник Белорусского Экзархата	ПЭ	Православная энциклопедия
ВВ	Византийский временник	РА	Российская археология
ВХНРЦ	Всероссийский художественный научно-реставрационный центр имени академика И. Э. Грабаря	РГИА	(бывш. ЦГИА) Российский Государственный исторический архив
ГИМ	Государственный исторический музей	РГНФ	Российский Гуманитарный научный фонд
ГТГ	Государственная Третьяковская галерея	РНБ	Российская национальная библиотека
ДРИ	Древне-русское искусство. Сборник статей	СА	Советская археология
ЗЛУ	Зборник за ликовне уметности	САИ	Свод археологических источников
ИИА	Институт истории и археологии	св., свв	святой(ая), святые
КСИА	Краткие сообщения института археологии	СИН	Синодальное собрание
Мн.	Минск, Мінск, Менск	ТГЭ	Труды Государственного Эрмитажа
Мф.	Евангелие от Матфея	ТОДРЛ	Труды отдела древнерусской литературы
НГОМЗ	Новгородский государственный объединенный музей-заповедник	ЦГИА	Центральный Государственный исторический архив (теперь РГИА)
НИАБ	Национальный исторический архив Беларуси	ЦГРМ	Центральные государственные реставрационные мастерские
ННЗ	Новгород и Новгородская земля	Чуд.	Чудовская псалтырь

СОДЕРЖАНИЕ

Б. Г. Васильев ОРНАМЕНТ ФРЕСОК СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОГО СОБОРА ПОЛОЦКА	3
А. Б. Гребенщикова, В. В. Сергиеня, Д. А. Скобцова ПОНОВЛЕНИЯ ДРЕВНЕЙ РОСПИСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНИЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ. ПРОБЛЕМА СОХРАНЕНИЯ И МУЗЕЕФИКАЦИИ ПОЗДНИХ ЗАПИСЕЙ	19
И. Л. Калечиц ИСТОРИЧЕСКИЕ ЛИЧНОСТИ В ГРАФФИТИ ПОЛОЦКОЙ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ	30
В. В. Ракицкий МЕРА, МЕРКИ И ОБМЕРЫ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ XII в. В ПОЛОЦКЕ	36
В. Д. Сарабьянов ХРАМ-РЕЛИКВАРИЙ ПРЕПОДОБНОЙ ЕВФРОСИНИИ ПОЛОЦКОЙ. К РЕКОНСТРУКЦИИ ПЕРВОНАЧАЛЬНОГО ЗАМЫСЛА СПАССКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНЬЕВА МОНАСТЫРЯ	48
ИЗОБРАЖЕНИЕ ВЯЧЕСЛАВА КНЯЗЯ ЧЕШСКОГО И ПАТРОНАЛЬНАЯ ПРОГРАММА В РОСПИСЯХ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНЬЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ	65
МИР КНИЖНОСТИ ВО ФРЕСКАХ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНЬЕВА МОНАСТЫРЯ. К ВОПРОСУ О ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ПРЕПОДОБНОЙ ЕВФРОСИНИИ ПОЛОЦКОЙ	79
СЦЕНЫ «ИСТОЧНИКОВ БОЖЕСТВЕННОЙ ПРЕМУДРОСТИ» В ИКОНОГРАФИЧЕСКОМ ЗАМЫСЛЕ РОСПИСЕЙ СПАССКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНЬЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ	104
А. А. Селицкий СВЯТОЙ ВАЦЛАВ, КОРОЛЬ ЧЕШСКИЙ, В ПОЛОЦКЕ	117
Д. А. Скобцова ФРЕСКИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНИЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ В КОНТЕКСТЕ ИСКУССТВА XII в. ПРОБЛЕМА СТИЛЯ	120
СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ РОСПИСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНИЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ. К ВОПРОСУ О ВРЕМЕНИ СОЗДАНИЯ ПАМЯТНИКА	126
СЦЕНА «ВОЗДВИЖЕНИЕ КРЕСТА ГОСПОДНЯ» В ИКОНОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОГРАММЕ РОСПИСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНИЕВА МОНАСТЫРЯ	133
ОБРАЗЫ СВЯТЫХ КНЯЗЕЙ БОРИСА И ГЛЕБА В РОСПИСИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ ЕВФРОСИНИЕВА МОНАСТЫРЯ В ПОЛОЦКЕ	142
Указатель иллюстраций	149
Основные сокращения и аббревиатуры	154



Научно-популярное издание

ИСТОРИЯ И АРХЕОЛОГИЯ ПОЛОЦКА И ПОЛОЦКОЙ ЗЕМЛИ

МАТЕРИАЛЫ
VI МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
(1–3 НОЯБРЯ 2012 г.)

В двух частях

ЧАСТЬ II

СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ ЦЕРКОВЬ В ПОЛОЦКЕ

ИСТОРИЯ · АРХИТЕКТУРА · ЖИВОПИСЬ

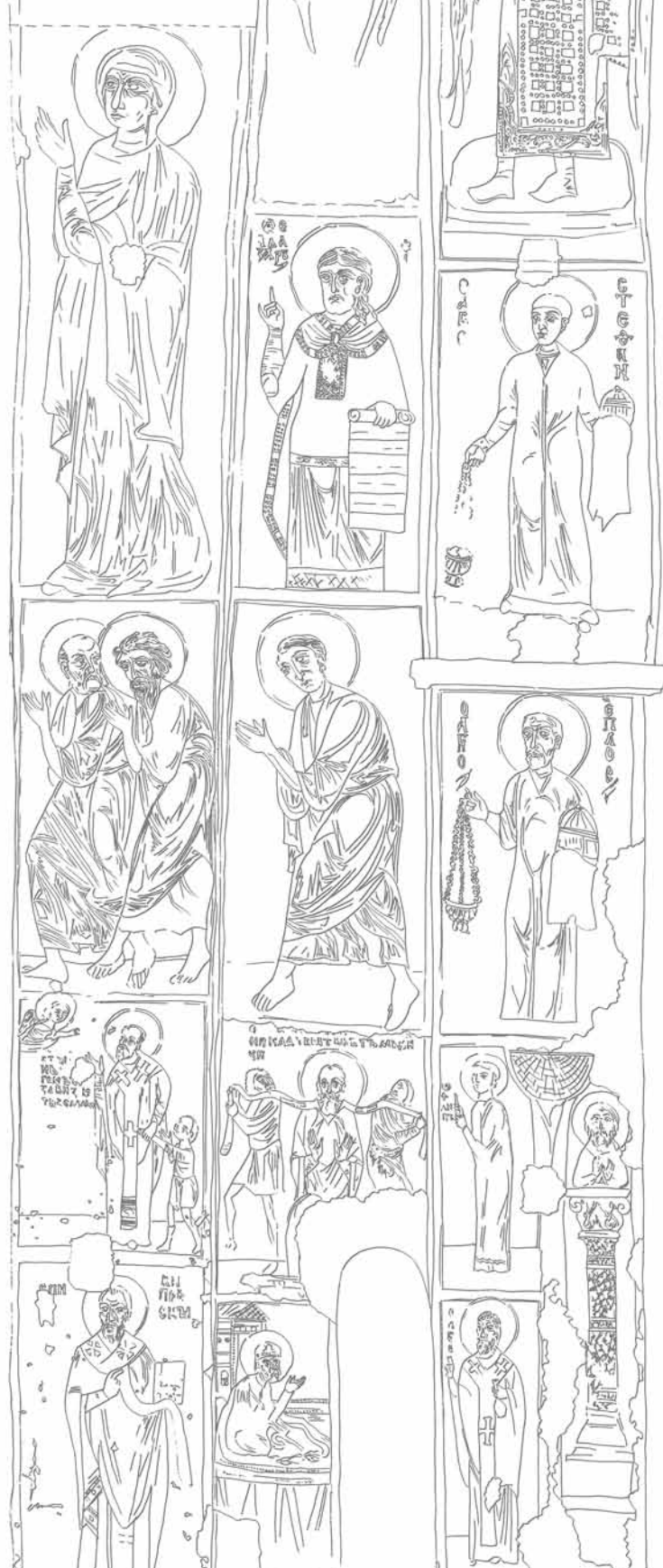
*Ответственный за выпуск, редактор
А. Судник*

Подписано в печать 11.09.2013. Формат 50х100/8
Бумага мелованная. Печать офсетная
Усл. печ. л. 18,06. Уч. изд. л. 18,5
Тираж 200 экз. Заказ 1096.

ООО «Полоцкое книжное издательство»
ЛИ №02330/0494447 от 08.04.2009

Проезд Замковый, 4, к. 16, 211400, Полоцк
Тел./факс: 8(0214) 42-16-86. E-mail: ooo.pki@mail.ru

ЧУП «Джи энд ДИ». ЛП 02330/0150065 от 15.06.2008
Ул. Бурдейного, 37, к. 191, 220136, Минск





ISBN 978-985-6936-19



9 789856 936619