



*По благословению
Феодосия,
Архиепископа Полоцкого
и Глубокского*



В.Д.Сарабьянов

СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКАЯ
ЦЕРКОВЬ ЕВФРОСИНЬЕВА
МОНАСТЫРЯ И ЕЕ ФРЕСКИ



Издание второе, дополненное

Москва

*Северный
Паломник*

2009

УДК 726.54
ББК 65.143(2)1
С 20

ИСТОРИЯ ХРАМА И ЕГО АРХИТЕКТУРА

На фронтисписе:
Игуменья Евдокия на фоне Спасской церкви

Публикуется в авторской редакции

Корректор М.А. Алексеева
Дизайн макета и обложки, цветокоррекция А.Б. Евсеева, Е. Петрова
Компьютерная верстка О.О. Сизимова, С.В. Силиванов

Сарабьянов В.Д.

С20 Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее
фрески: 2-е изд. – М.: Северный паломник, 2009 – 228 с.: илл.
ISBN 978-5-94431-302-7

© В.Д. Сарабьянов, 2009
© Издательство «Северный паломник», 2009
© В.В. Ракицкий, реконструкции, 2009

ISBN 978-5-94431-224-2

Небольшая Спасская церковь, возвышающаяся в центре Евфросиньева монастыря, является единственным полностью сохранившимся памятником древности, дошедшим до наших дней от художественного наследия Полоцкой земли. Несмотря на свои малые размеры, церковь поистине является и архитектурной доминантой монастырского комплекса, и его историческим центром, и главной святыней обители, поскольку именно с этим храмом связаны многие события в жизни Полоцка, его истории и культуры.

Создание Спасской церкви неразрывно с именем княжны Предславы (1102–1173), дочери полоцкого князя Георгия Всеславича, которая еще в ранней юности, двенадцати лет от роду, приняла постриг под именем Евфросинии. Некоторое время она подвизалась в монастыре при Софийском соборе, но через несколько лет, по благословению полоцкого владыки Ильи, Евфросиния основала женскую Спасскую обитель в местечке Сельцо на окраине Полоцка, где уже существовал каменный храм-усыпальница, вероятно всего, посвященный св. великомученику Георгию и служивший местом погребения полоцких епископов. Центром монастыря становится небольшая деревянная церковь во имя Всемилоственного Спаса, на месте которой позже, по указанию преподобной Евфросинии, был воздвигнут существующий и поныне каменный храм.

Житие преподобной Евфросинии повествует о многих чудесных событиях, сопровождавших основание монастыря и создание Спасской церкви. Юной Евфросинии, несшей монашеское служение при обители Софийского



собора, является ангел, который и указывает ей место будущего монастыря. Такое же откровение свыше получает и полоцкий епископ Илья, который и благословляет Евфросинию на создание женской обители. Чудеса сопровождают и строительство самого храма. Так, зодчий Иоанн слышит во сне небесный глас, повелевающий ему начать строительство храма. При завершении работ мастера по молитве преподобной обнаруживают недостающую для строительства плинфу, боготворенно приготовленную в печах без участия человеческих рук. Таким образом, с самого момента своего создания храм оказывается под покровительством небесных сил. Житие преп. Евфросинии приводит и другие сведения о деятельности святой по строительству храмов. По ее инициативе в Полоцке основывается еще один мужской монастырь, посвященный Богородице, где вскоре также возводится каменный храм. Около 1155 г. преподобная Евфросиния организовывает посольство в Константинополь к императору Мануилу I Комнину и патриарху Луке ХризOVERгу, откуда по ее просьбе в Полоцк был доставлена точная копия-список с прославленной иконы Богоматери Эфесской. Наконец, в 1161 г. преподобная вкладывает в Спасский монастырь золотой воздвизальный крест, представлявший собой ковчег с драгоценными реликвиями и мощами святых. После этого Евфросиния, осуществляя свою давнюю мечту, предприняла паломничество в Иерусалим, где и скончалась 23 марта 1173 г. В 1187 г., когда Иерусалим пал под ударами войск султана Салладина, паломники вывезли мощи преподобной на Русь, где они нашли упокоение в пещерах Киево-Печерского монастыря.

Летописные или житийные источники не называют точной даты строительства Спасской церкви, а среди исследователей по этому вопросу существуют различные точки зрения, растягивающие датировку храма с конца 1120-х по начало 1160-х гг. Один из первых иссле-

*Спасская
церковь.
Вид с запада*

дователей храма А.П. Сапунов широко датировал церковь первой половиной XII в., однако большинство ученых определяет более узкий период его строительства второй четвертью XII столетия. Так, например, А.А. Селицкий полагает, что строительство храма произошло в период княжения родного брата Евфросинии князя Василько (1133–1143), П.А. Раппопорт и Г.М. Штендер датируют его 1150-ми гг., Л.В. Алексеев завершение строительства относит к 1161 г. Последняя датировка представляется наиболее близкой к истине. Вероятнее всего, именно 1150-е гг. явились периодом наиболее активной храмозданной деятельности преподобной Евфросинии, что вылилось в строительстве ею храмов и их украшению иконами, утварью и росписями.

Обратимся к анализу различных косвенных данных, которые могут помочь в уточнении времени строительства Спасской церкви. Конец 1120-х и начало 1130-х гг. явились периодом политической нестабильности для Полоцкой земли, и вряд ли в это время здесь могло осуществляться каменное строительство. В результате междоусобных противостояний полоцкие князья Давид, Ростислав и Георгий — отец преподобной — были высланы киевским князем Мстиславом Владимировичем в Византию. Молитвами преподобной князья вскоре были возвращены на родину, но эта ссылка сыграла важную роль в дальнейшей судьбе Полоцка, поскольку упрочила и без того существовавшие династические связи полоцкого княжеского дома с византийскими императорами. Следует учитывать, что родная тетя Евфросинии — сестра ее отца князя Георгия, являлась женой одного из сыновей византийского императора Мануила I Комнина, правившего с 1143 по 1180 г., и этот факт не мог не сыграть свою роль в дальнейшей храмозданной деятельности преподобной. Очевидно, к началу 1150-х гг. эти связи были уже вполне основательными и прочными, что позволило Евфросинии беспрепятственно осуществить



посольство в Константинополь и получить список с чудотворной иконы Богоматери Одигитрии Эфесской, который был поставлен в церкви Богородичного мужского монастыря и сразу стал одной из главных святынь Полоцка. Икона Эфесской Богоматери, привезенная для Еафросинии, имеет сложную и до конца не ясную судьбу. Возможно, один из списков прославленной полоцкой иконы, датировка которого колеблется в пределах XII–XIV вв., дошел до нашего времени и хранится ныне в собрании Гос. Русского Музея.

Весьма вероятно, что с этим же посольством Евфросинии из Константинополя были доставлены различные святыни и реликвии, которые, будучи обрамленными в

Спасская церковь. Южный фасад



драгоценный крест-реликварий, в 1161 г. были вложены преподобной в Спасскую церковь. Этот крест, являвшийся одной из главных святынь Полоцка, содержал в себе драгоценные частицы Древа и Гроба Господня, каплю Его крови, а также частицу Гроба Богоматери, мощи первомученика Стефана и целителя Пантелеймона, и кровь Димитрия Солунского. Реликварный крест был вырезан из кипариса и обложен золотыми пластинами, на которых в технике перегородчатой эмали на лицевой части были выполнены изображения Деисуса (Спаситель, Богоматерь и Иоанн Предтеча), четырех евангелистов, архангелов Михаила и Гавриила, а также небесных покровителей Евфросинии и ее родителей — преп. Евфросинии Александрийской, мч. Георгия и мчц. Софии; на оборотной стороне — изображения трех святых, чьи мощи хранились в реликварии — свв. Стефана, Димитрия и Пантелеимона, а также апостолов Петра и Павла и трех святителей — Василия Великого, Иоанна Златоуста и Григория Богослова. На боковых гранях креста шла пространная надпись, из которой мы узнаем и имя заказчицы креста — Евфросинии Полоцкой, и имя исполнившего его мастера — ювелира Лазаря Богши, и дату его создания — 1161 год.

Дата, указанная на кресте, представляется чрезвычайно важной в определении хронологии строительства Спасской церкви, поскольку она является неоспоримым свидетельством, что в 1161 г. храм уже существовал. Но остается открытым вопрос, когда же церковь была заложена. Вновь обратимся к данным Жития преподобной Евфросинии, в котором, помимо Спасской, во вторую очередь упомянута еще и Богородичная церковь. В то же время, летописи косвенно указывают на то, что Богородичный храм существовал уже в 1159 г.: под этим годом в Полоцке упоминается церковь Богородицы «старой», из чего следует, что уже существовала церковь Богородицы «новой», воздвигнутая преподобной Евфросинией. По-

*Богоматерь
Эфесская.
Икона. ГРМ*

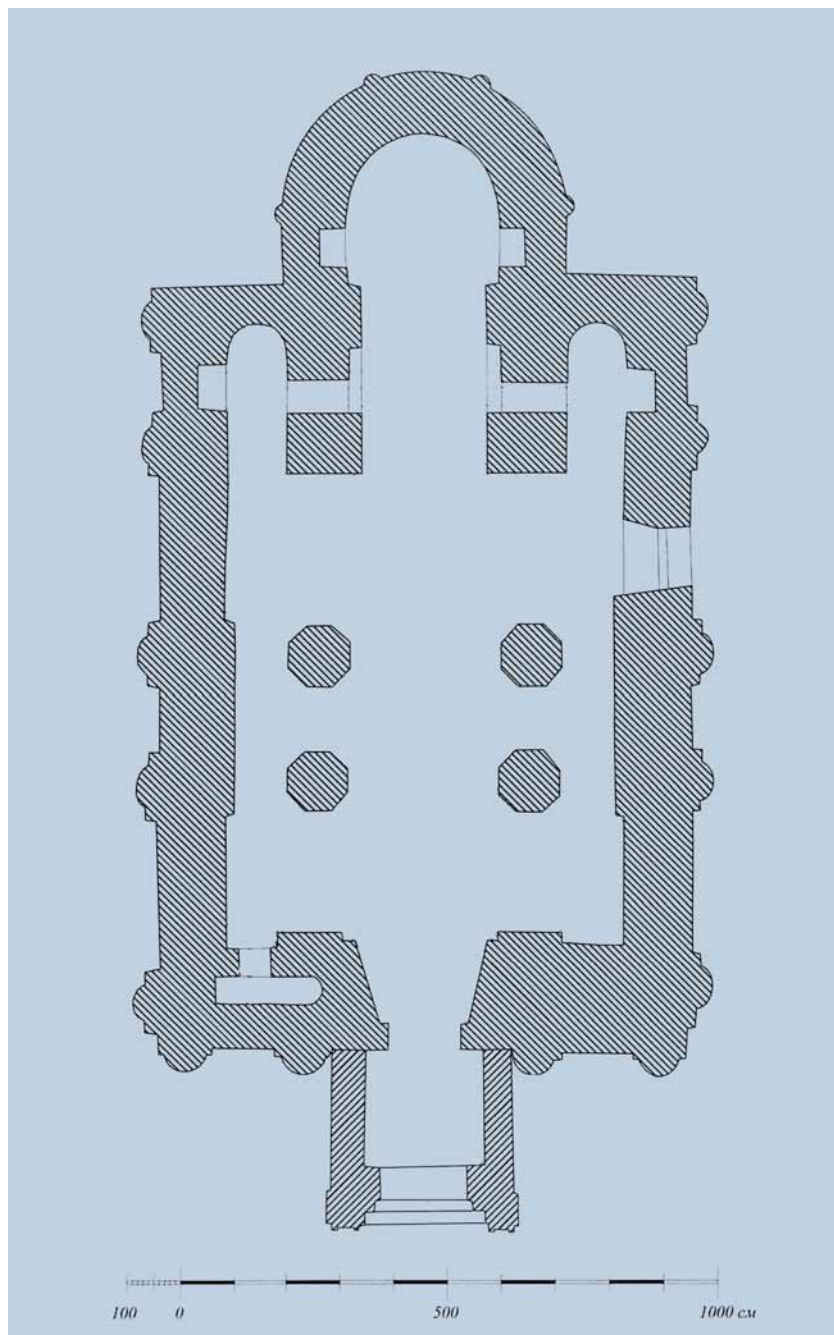
следовательность упоминания обеих церквей в Житии дала основание некоторым исследователям датировать Спасскую церковь периодом до возведения церкви Богородицы, т. е. до 1159 г. Однако зачастую составители житий руководствовались не временными понятиями хронологии, но категориями значимости того или иного деяния святого, поэтому при определении последовательности строительства церквей Евфросинией следует учитывать и другие факторы.

Примечательно, что зодчий Иоанн, воздвигший Спасскую церковь, появляется в Житии как человек из окружения преподобной, хорошо ей известный. Весьма вероятно, что именно Иоанн являлся зодчим Богородичной церкви, исполнившим первый строительный заказ преподобной Евфросинии. Основание мужской Богородичной обители, привоз в нее иконы Богоматери Одигирии Эфесской, строительство каменного храма во имя Богородицы — могли стать главной деятельностью преподобной в середине 1150-х гг. Что же касается Спасского монастыря, который возглавляла преподобная, то в середине XII в. он не испытывал острой необходимости в строительстве каменного храма. Здесь изначально существовала деревянная церковь, которая, может и не полностью, но все же удовлетворяла богослужебные потребности обители. Кроме того, службы могли проходить и в храме-усыпальнице, существовавшем здесь, вероятно, уже в конце XI — начале XII в., который, судя по археологическим остаткам, имел весьма внушительные размеры и среди полоцких церквей уступал разве что Софийскому собору. Малые размеры и стесненное внутреннее пространство Спасской церкви, скорее, говорят в пользу того, что она не была рассчитана на многочисленные богослужения. Вне сомнения, церковь мыслилась как храм-усыпальница, предназначенная, вероятнее всего, для захоронения игумений обители. О погребальном предназначении Спасского храма говорит и недав-

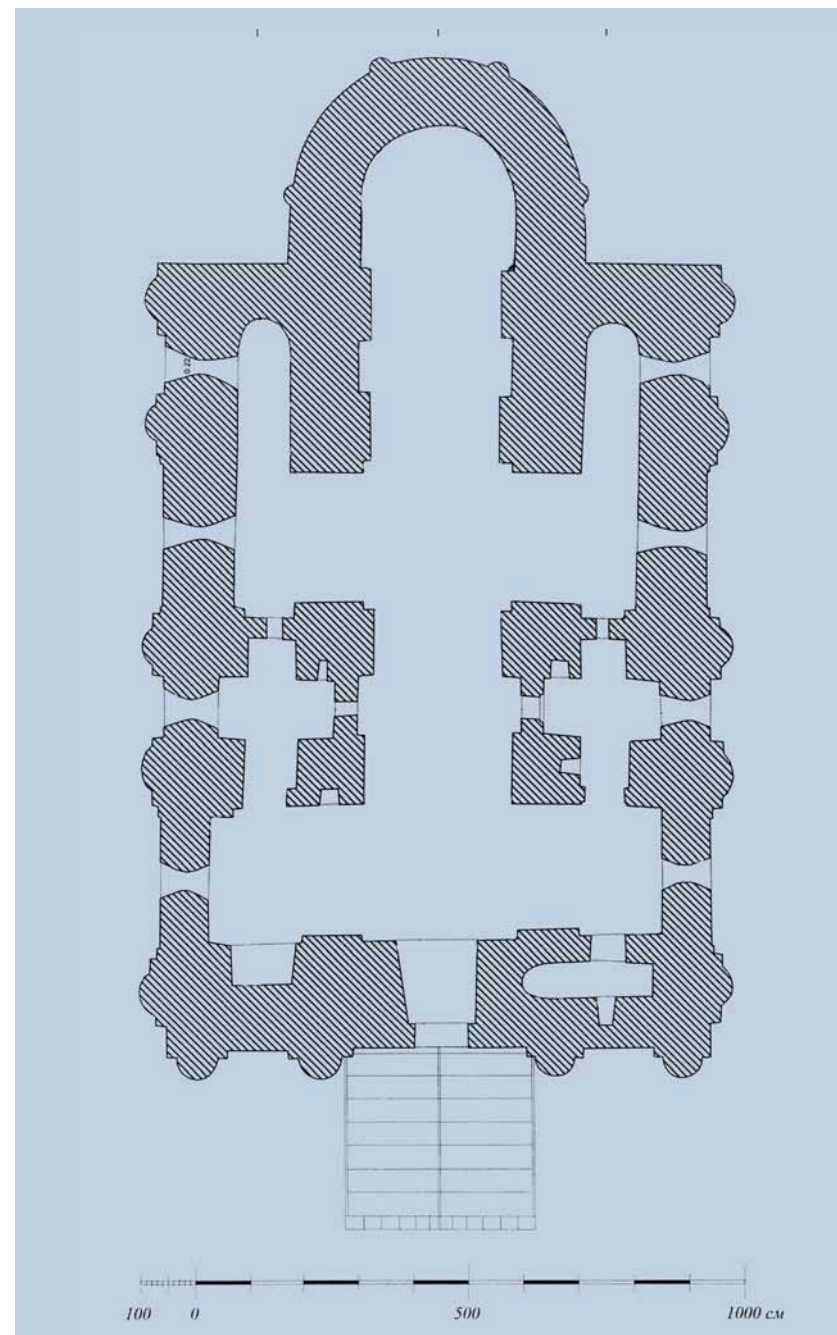
*Крест
преподобной
Евфросинии.
Лицевая
и оборотная
стороны*



План
Спасской
церкви
на уровне
фундамента
(по В.В. Ра-
кицкому)

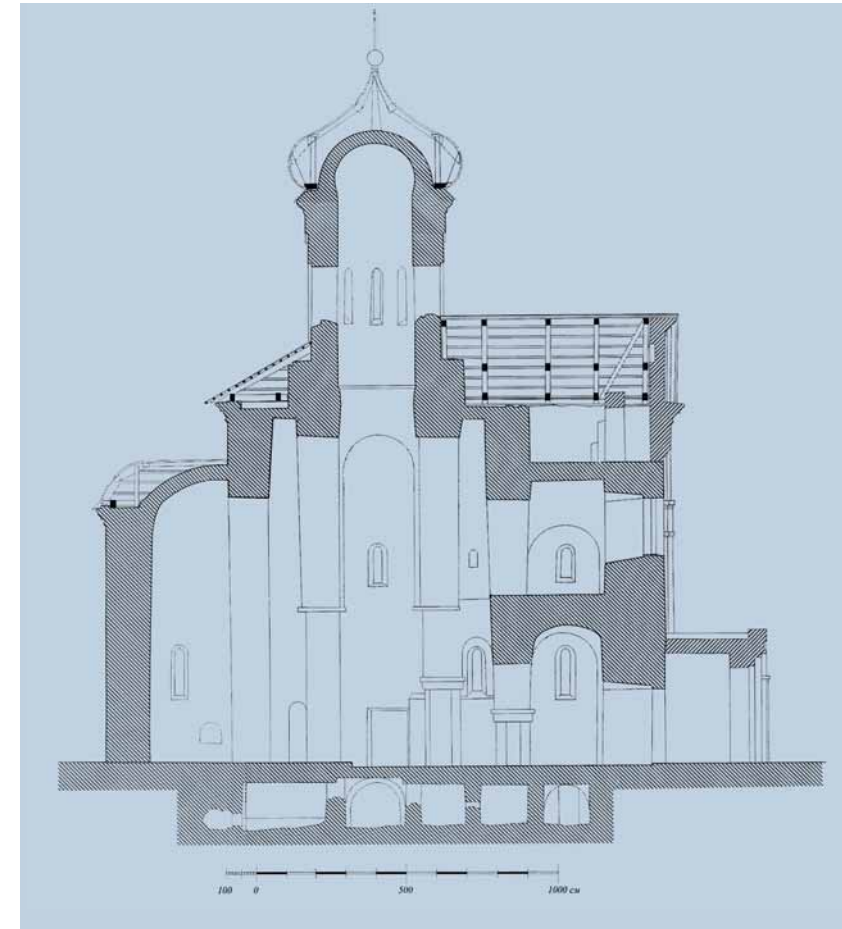


План
Спасской
церкви
на уровне хор
(по В.В. Ра-
кицкому)



но выявленные остатки двух аркосолиев по центру южной и северной стен. Аркосолии размещены вплотную к боковым алтарным аркам и даже чуть заходят в пространство жертвенника и дьяконника, что, согласно древней традиции, говорит об их предназначении для погребения духовных лиц, каковыми, в первую очередь, являлась сама основательница монастыря Евфросиния, а также ее младшая сестра Евдокия, сменившая в игуменстве Евфросинию после ее смерти. Помимо них, в пространстве под хорами расположено еще несколько аркосолиев меньшего размера, два из которых, сейчас частично раскрытые, даже сохранили росписи XII в. Поэтому логичнее предположить, что Спасская церковь явилась не первой, а последней постройкой смиренной настоятельницы Спасского монастыря, которая была создана как место ее будущего упокоения. Не исключено также, что обе церкви преподобной — Спасская и Богородичная — могли строиться практически одновременно. Очевидно, крест преподобной Евфросинии был сделан для монастыря в честь ознаменования важного события — завершения в 1161 г. строительства и украшения утварью, иконами и стенописью каменной Спасской церкви, и, соответственно, ее торжественного освящения. Таким образом, и сам храм с его уникальными архитектурными формами, и его фресковая роспись, и вкладной драгоценный крест-реликварий, были частями единого замысла, сформулированного самой Евфросинией и воплощенного для нее зодчими, художниками и ювелирами. Однако, как представляется, этот замысел был гораздо шире, чем создание своего храма-усыпальницы, и этот вывод находит подтверждение в уникальных особенностях архитектуры Спасской церкви.

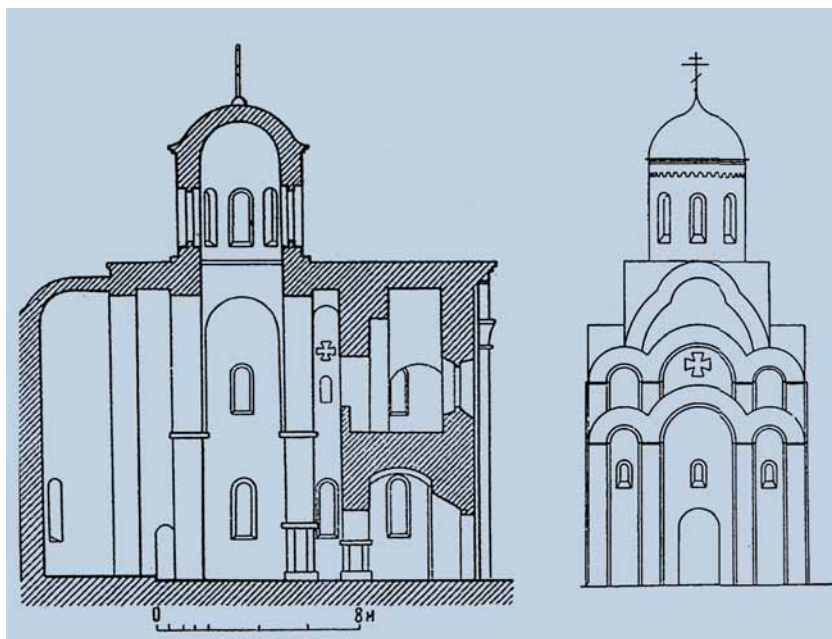
Архитектура Спасского храма соединяет в себе несколько формообразующих направлений, в которых можно увидеть влияние различных архитектурных



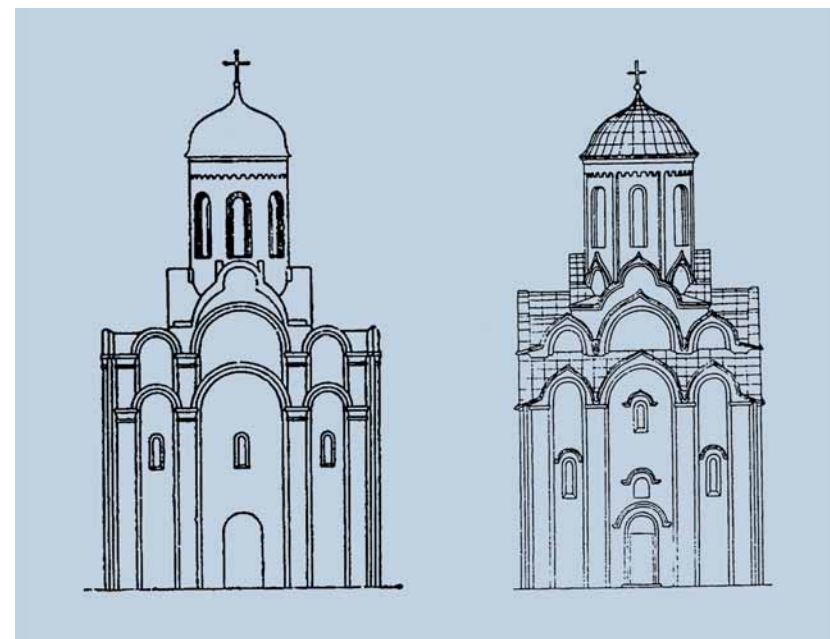
Разрез
Спасской
церкви
по оси
восток —
запад
(по В.В. Ра-
кишскому).

школ церковного зодчества, распространенных на обширной территории христианского мира. Спасская церковь представляет собой шестистолпный однокупольный храм, перекрытый сводами и широкими подпружными арками, имеющий нартекс и расположенные во втором этаже хоры, куда ведет узкая внутрискладовая лестница. Типологически Спасская церковь находит свое место в ряду многочисленных храмовых построек, распространенных по всей территории обширного ви-

Реконструкции внешнего облика Спасской церкви:
1) по А.М. Павлинову;
2) по Н.И. Брунову;
3) по И.М. Хозерову;
4) П.А. Раппопорт и Г.М. Штендер



зантийского мира. Если обратиться к плану собора, то в первую очередь обращает на себя внимание 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., что позволяет говорить о формировании в этот период в Полоцкой земле своей архитектурной традиции, а, возможно, и о принадлежности этих храмов одной строительной артели. Так, близкие пропорции и параметры имеют Благовещенская церковь в Витебске и Борисоглебская церковь Бельчицкого монастыря в Полоцке, которые, что характерно, также мыслились как храмы-усыпальницы. Пространство алтаря, с сильно вынесенной на восток апсидой, оказывается чуть превышающим размеры наоса, ориентированного с востока на запад, а низкий объем нартекса, расположенного



под хорами, напротив, перекрыт сводами, ориентированными с севера на юг. Две пары западных опор, также напоминающие своими восьмигранными формами романские памятники, имеют, в то же время, аналогии в древнерусском церковном зодчестве раннего XII в., например, в соборе Антониева монастыря, 1125 г., но, в отличие от новгородского храма, они лишь незначительно расширяют пространство наоса, которое остается плотно заполненным мощными архитектурными формами.

Главной характеристикой как интерьера, так и внешнего облика Спасской церкви, является вертикализм ее композиции, акцентированная устремленность храма ввысь. Памятник в плане чрезвычайно мал по своим размерам. Его длина — 14,4 м, а ширина — около 10 м, размер подкупольного пространства и, соответственно, центрального нефа — менее 3 м, тогда как боковые нефы оказываются вдвое уже, и в объеме подкупольного

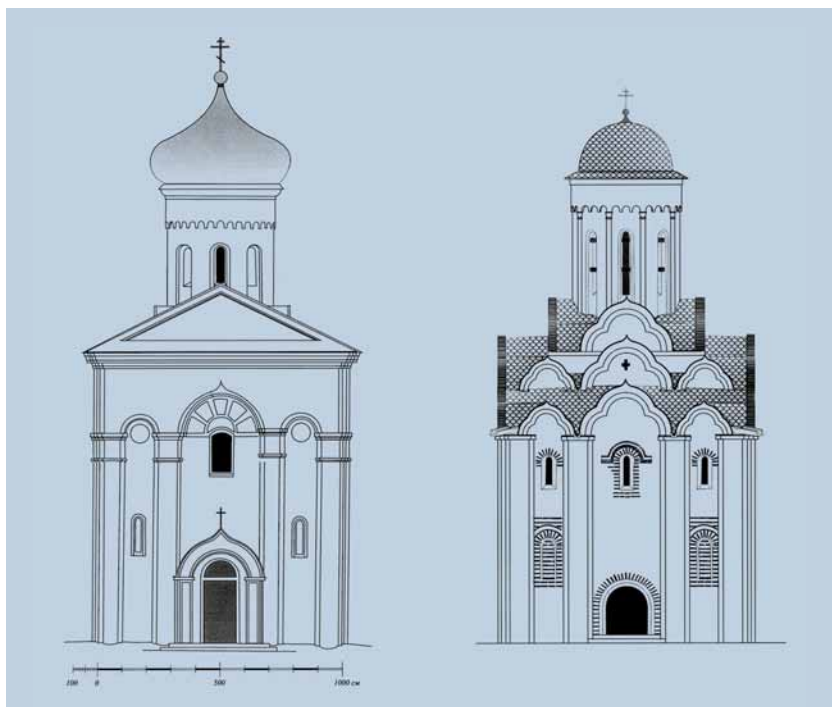
креста практически не читаются. Своды подкупольного креста в стандартной типологии древнерусского храма имеют ширину, сопоставимую с размерами подкупольного квадрата. Однако в Спасской церкви они оказываются настолько узкими, что при росписи храма на них разместились только изображения херувимов, тогда как традиционно на этих поверхностях располагаются композиции евангельского повествования. При этом подпружные арки оказываются почти вдвое шире сводов, что определяется, с одной стороны, их конструктивной ролью, а, с другой, их композиционной значимостью. Высокие и мощные подпружные арки, переходя из плоскости столбов, образуют ту пространственную доминанту, которая определяет устремленность массивов вверх, акцентирует вертикализм архитектурной композиции интерьера. В то же время, мощь опор и подпружных арок объясняется повышенной нагрузкой, которая ложится на них в виду присутствия снаружи в верхней части храма дополнительных декоративных элементов в виде второго ряда трехлопастных кокошников, являющихся, пожалуй, самой яркой архитектурной особенностью Спасской церкви.

Внешний вид Спасской церкви дошел до нас сильно искаженным позднейшими перестройками, которые, впрочем, нигде не коснулись древней кладки. Благодаря исследованиям нескольких поколений историков архитектуры, первоначальный облик храма сейчас восстанавливается с предельной точностью. Неповторимые архитектурные особенности памятника уже с конца XIX в. привлекали к нему внимание таких исследователей древнерусской архитектуры, как А.М. Павлинов, Н.И. Брунов, И.М. Хозеров, А.Н. Некрасов. Наиболее близкую к первоначальным формам реконструкцию предложили П.А. Раппопорт и Г.М. Штендер. Однако окончательную «точку» в этом вопросе поставил исследователь и реставратор Спасской церкви и ее фресок



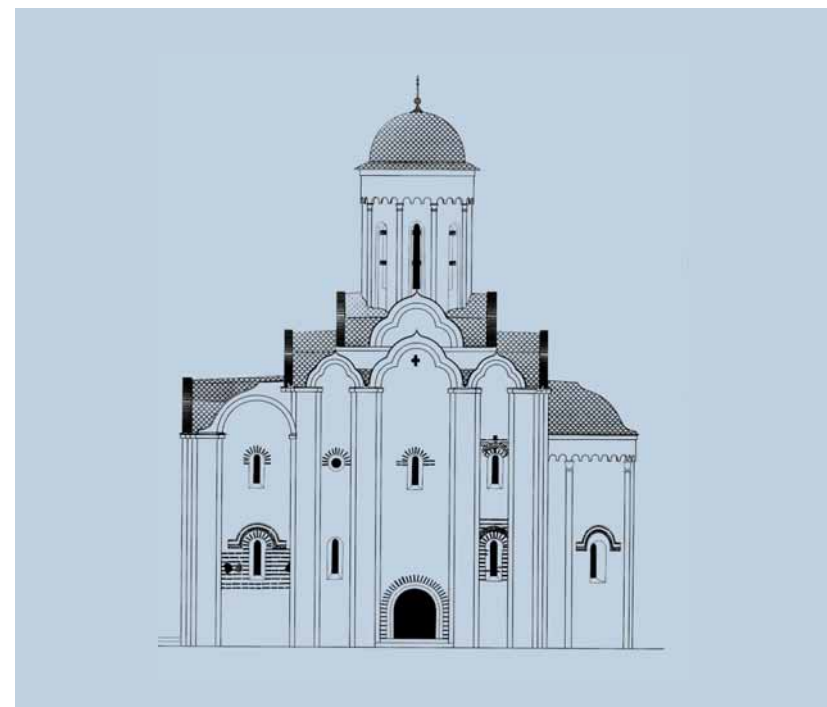
Изображение церкви на ктиторийской фреске

Современный вид западного фасада и его реконструкция (по В.В. Ракицкому)



В.В. Ракицкий. В его реконструкции точно воссоздан один из главных элементов, формирующих неповторимый облик памятника — двойной ряд трехлопастных килевидных кокошников, обрамляющих граненый барабан храма, увенчанный шлемовидным куполом. Именно эта особенность внешнего облика запечатлена и на древней ктиторской фреске, недавно раскрытой В.В. Ракицким в келье преподобной Евфросинии на хорах церкви, о которой более подробно мы скажем ниже.

Завершение сводов храма двумя рядами килевидных трехлопастных кокошников является уникальным элементом для древнерусского зодчества середины XII столетия. Эта черта внешнего облика Спасской церкви как будто дала толчок целому направлению в зодчестве домонгольского периода. Наиболее ярко она проявилась в



Реконструкция южного фасада Спасской церкви (по В.В. Ракицкому)

смоленских и черниговских постройках конца XII — начала XIII в., среди которых наиболее известны Архангельская церковь Смоленска и Пятницкая церковь Чернигова. Ступенчатая композиция этих храмов образует в интерьере постепенный переход от сводов к повышенным подпружным аркам, а затем уже к подкупольному объему. Эта новая инженерная конструкция снаружи находит отражение в двухступенчатом ряде закомар, что и станет отличительной чертой данного архитектурного направления. Между тем, в Спасской церкви, которая является генетическим источником данной группы памятников, ступенчатый переход от одного ряда кокошников к другому не имеет конструктивного обоснования. Здесь подпружные арки, как и во всех без исключения древнерусских храмах XI — первой половины

XII столетия, расположены ниже уровня сводов. Таким образом, второй ряд кокошников оказывается не конструктивным, но чисто декоративным элементом, кладка которого создавала дополнительную нагрузку на перекрытие храма. Именно этим и вызвано существенное утолщение столбов, а вслед за ними и подпружных арок, и, как следствие, уменьшение ширины сводов, а в целом — принципиальное изменение композиции интерьера. Внутренний объем, при малых заданных размерах храма, приобрел стесненность и узость в нижней части, но, в то же время, вытянутость пропорций вверх, вертикализм композиции и общую обостренность всего архитектурного образа церкви.

Мы уже говорили выше о том, что Спасская церковь, вероятнее всего, мыслилась как храм-усыпальница, предназначенная для настоятельниц обители и, в первую очередь, для самой Евфросинии. Именно этой частью замысла объясняется малый объем храма. Однако этим фактом никак нельзя объяснить особый декоративизм внешнего облика церкви, который, как было показано еще Н.И. Бруновым в 1923 г., определил и его конструкцию, и специфику интерьера. Декоративные килевидные кокошники, на которые приходилось около четверти всей высоты храма, особенно эффектно смотрелись с западного фасада, где к двум рядам основного объема дополнялся еще один пониженный ряд закомарных килевидных завершений над нартексом и хорами. Эта декорация, отчасти снижавшая конструктивную выразительность церкви, вносила в его облик совершенно новые интонации, уподобляя ее храму-реликварии, внутри которого и должны были храниться те бесценные реликвии, которые по указанию преподобной были свезены в Полоцк и обрамлены в драгоценный крест, принесенный Евфросинией в дар своей обители. Показательно, что в средневековом ювелирном искусстве известны примеры подобных реликвариев, выполненные

в виде храмиков, имеющих богатую внешнюю декорировку, в том числе и в виде рядов кокошников, обрамляющих барабан.

Тема и образ креста-реликвария акцентированы и в самих архитектурных формах храма. Объем подкупольного креста, с сильно вытянутыми вертикальными ветвями, особенно отчетливо прочитывается в интерьере храма за счет устремленности вверх его пространственных элементов, и существенной заниженности и замкнутости боковых угловых компартиментов. Формы креста отчетливо повторяются и в двух малых кельях на хорах храма, в которых совершали свои молитвенные подвиги сама Евфросиния и ее сестра и соратница Евдокия. Таким образом, у нас есть все основания предполагать, что строительство Спасской церкви и создание креста-реликвария явились звеньями единого замысла игуменьи Евфросинии, и, соответственно, храм и его фрески можно смело датировать периодом около 1161 года, что соответствует мнению многих исследователей. Более того, анализ росписи позволяет говорить о том, что как и сам крест Евфросинии, так и изображения на нем, повлияли не только на архитектуру, но и на содержание программы росписи храма, о чем будет сказано ниже.

ИКОНОГРАФИЧЕСКАЯ ПРОГРАММА РОСПИСИ

Уникальность Спасской церкви многогранна, и одной из ярчайших сторон этого выдающегося памятника являются росписи храма, сохранившиеся практически в полном объеме, от подошвы стен до скуфьи купола. Эти росписи имеют сложную и драматичную судьбу. Неоднократно они поновлялись и переписывались. Последние два поновления приходятся на 1833 и 1886 гг., когда весь храм был заново расписан масляными красками, лишь приблизительно следовавшими системе древней росписи, в целом же до неузнаваемости искажившими древнюю декорацию. О существовании древних росписей стало известно в 1920-х гг., когда экспедиция ЦГРМ выполнила несколько пробных расчисток, где открылось несколько ликов, в том числе одной из св. жен. Долгое время эти небольшие участки фресковой росписи XII в. были единственными участками, по которым можно было судить о первоначальной росписи собора. Лишь в начале 1990-х гг. в храме началась планомерная и систематическая реставрация стенописи, основанная на комплексном подходе и современных научных методах, которую возглавил художник-реставратор и исследователь В.В. Ракицкий. К настоящему моменту его стараниями полностью раскрыты фрески купола и барабана, парусов и подпружных арок, а также частично — сцены евангельского повествования, расположенные на стенах храма, и фигуры нескольких святых, расположенные в разных зонах фресковой росписи. Кроме того, В.В. Ракицким разработан щадящий метод отслоения масляной записи XIX в. и ее переноса на новую основу, что

*Общий вид
купола*





Ангел.
Деталь
композиции
«Вознесение»
в куполе

позволяет сохранять ее при раскрытии древней росписи и затем экспонировать как движимые памятники. В 2006 г. в целях ускорения процесса раскрытия фресок, к работам были подключены московские специалисты-реставраторы (рук. В.Д. Сарабьянов), которыми полностью расчищены росписи алтаря, несколько композиций в основном объеме и на алтарных столбах церкви («Сретение», поклонные Кресты, сцены Патерики, «Учение св. отцов»). В 2009 г. к работам подключилась бригада художников-реставраторов из Минска (рук. Ю.И. Малиновский), которыми к настоящему моменту полностью расчищены фрески жертвенника. Помимо этого, по всему храму на протяжении последнего столетия идет процесс самораскрытия фресок, которые обнажаются в осыпях масляной записи, плохо держащейся на стене. В результате этих осыпей, без вмешательства реставраторов, открылись

Ангел.
Деталь
композиции
«Вознесение»
в куполе





Апостолы.
Детали
композиции
«Вознесение»
в куполе





части многих изображений, хотя и не составляющие цельной картины, но часто позволяющие догадываться о содержании сюжетов. Все это дает возможность составить адекватное представление как о программе росписи, так и о художественном своеобразии фресок, украсивших в середине XII в. храм преподобной Евфросинии.

Программа росписи Спасской церкви стала предметом исследований еще до начала в храме системных реставрационных работ. Автором первых публикаций стал А.А. Селицкий, который в ряде изданий определил многие сюжеты росписи, которые к тому моменту уже просматривались сквозь напластования масляных записей и копоти. Существенные дополнения и коррективы внесла многолетняя работа по раскрытию фресок, выполнявшаяся В.В. Ракицким, результатом чего стал ряд ценных публикаций. В настоящее время осталось незначительное число «белых пятен» в составе фресковой росписи, тогда как основа иконографической программы, ее главный замысел, могут быть поняты и оценены. Программа фресковой декорации Спасской церкви вмещает в себя несколько смысловых пластов, среди которых главные ее элементы составляют догматическую базу этой росписи. Эти сюжеты, занимающие главные сакральные зоны храма, т.е. его купол, алтарь и предалтарные столбы, с одной стороны, являлись неизменными для любой храмовой росписи, созданной в послеиконоборческий период. В то же время, именно здесь проявлялись специфические черты иконографической программы, выражавшие своеобразие своей эпохи, содержащие те идеи, которые были наиболее актуальными для того или иного периода и региона. Это своеобразие выражалось не в принципиальной замене главных сюжетов, содержание которых оставалось неизменным на протяжении всего Средневековья, но в акцентах, которые состави-

*Апостол
Петр.
Деталь
композиции
«Вознесение»
в куполе*



*Пророки
Давид
и Соломон.
Роспись
барабана*

тели иконографической программы — заказчики росписи и воплощавшие ее художники — расставляли в этих сюжетах. В этом отношении Спасская церковь дает поразительно яркую картину богословской наполненности иконографического замысла росписи, за которым, вне сомнения, угадывается личность преподобной Евфросинии.

Своеобразие иконографического замысла росписей Спасской церкви наиболее выпукло проявляется в историческом контексте эпохи. Середина XII столетия явилась для византийского мира периодом нового витка богословских споров, возникших вокруг извечной темы — соединения во Христе божественной и человеческой природы. Этот по существу главный вопрос христианской веры являлся предметом горячих богословских диспутов на протяжении многих веков, и именно об него сломались ереси ариан и несториан, монофизитов и монофилитов. Новое еретическое направление зародилось внутри богословских движений позднего XI в., где получил широкое распространение античный рационализм. Опираясь на эти взгляды, некоторые мыслители пытались рационально объяснить чудо евхаристической Жертвы. Кульминацией этих споров, длившихся на протяжении всей первой половины XII в., явилось несколько Константинопольских соборов 1150–1160-х гг., особенно соборы 1156–1157 гг., собранные в связи с полемическими выступлениями Сотериха Пантевгена — протодиакона Софийского собора Константинополя и одного из претендентов на вакантный Антиохийский престол. Главным предметом диспутов стал текст евхаристического канона: «Ты бо еси приносяй и приносимый, и приемляй и раздаваемый, Христе Боже наш». Сомнения были сформулированы в двух вопросах: может ли евхаристическая Жертва быть принесенной всей Троице, и может ли Христос одновременно являться Лицом,

*Общий вид
барабана*





Евангелист
Иоанн.
Роспись
северо-
восточного
паруса

приносимым в Жертву, и Лицом, принимающим эту Жертву? Соборное постановление, анафематствовав Сотериха как еретика, сформулировало православное определение этого догматического вопроса: «Животворящая Жертва, и в начале и во все время донныне приносилась не одному безначальному Отцу Единородного, но и Самому вочеловечившемуся Слову, и Святому Духу, в троичности лиц участвующему в Жертве».

Содержание храмовых росписей уже на рубеже XI–XII вв. обнаруживают созвучие этим богословским диспутам, но наиболее активно этот процесс проявился в середине XII столетия. В иконографических программах появляется целый ряд композиций, как ранее известных, но с обновленным осмыслением и интерпретацией, так и новых по содержанию. Древняя Русь активно участвовала в этом процессе, причем в достаточно своеобразной форме, в некоторых деталях отличной от того пути, по которому пошли составители византийских иконографических программ. Наиболее отчетливо обновленная система росписи была сформулирована в Спасо-Преображенском соборе Мирожского монастыря во Пскове, где заказчиком и вдохновителем росписи, а также, вероятно, и составителем ее программы, являлся новгородский архиепископ Нифонт, занимавший кафедру с 1131 по 1156 г. Владыка Нифонт, будучи греком и в прошлом монахом Киево-Печерского монастыря, был прекрасно осведомлен в богословской проблематике своего времени. Показательно, что он умер в Киеве в 1156 г., приехав встречать нового русского митрополита Константина, ожидаемого из Константинополя и бывшего главным обвинителем против Сотериха Пантевгена на соборе 1156 г. Но и в Полоцке должны были хорошо знать сущность этой богословской полемики, если принимать во внимание длительные династические связи полоцкого княжеского дома с византийскими императорами. Таким образом, актуальность иконографиче-

*Евангелист
Иоанн.
Роспись
северо-
восточного
паруса.
Деталь*





Евангелист
Матфей.
Роспись юго-
восточного
паруса

ской программы Спасской церкви представляется вполне оправданной и обоснованной.

Главной особенностью древнерусских программ этого периода становится купольная роспись. Традиционно в куполах византийских храмов, начиная с восстановления иконопочитания в 843 г., становится изображение Пантократора. Однако и в соборе Мирожского монастыря, и в Спасской церкви скуфья купола отведена под изображение «Вознесения Господня». Вседержитель изображен восседающим на радуге, мандорлу, окружающую Его фигуру, несут четыре ангела, а Богородица, сопровождаемая двумя архангелами, и двенадцать апостолов, наблюдающие за возносящимся Христом, расположены в нижнем регистре композиции. Замена традиционного изображения Пантократора на «Вознесение», характерное именно для древнерусских росписей середины — второй половины XII в., обусловлена в первую очередь именно теми изменениями в иконографических программах, о которых мы говорили выше. В раннехристианских памятниках «Вознесение» воспринималось преимущественно в эсхатологическом контексте, то есть знаменовало собой, в первую очередь, образ Второго Пришествия, что основывалось на словах ангелов, обратившихся к апостолам в момент Вознесения Христа: «Се Иисус, вознесшийся от вас на небо, придет таким же образом, как вы видели Его восходящим на небо» (Деян. 1:11). Но для середины XII в. актуальным становится факт вознесения Христа во плоти, утверждающий торжество соединения в Иисусе Христе божественной и человеческой природы. Именно в этом контексте «Вознесение» появляется в росписях собора Мирожского монастыря (ок. 1140), оно же определяет идейную направленность таких ансамблей, как церковь св. Георгия в Старой Ладоге (1180–1190-е гг.), церковь Спаса на Нередице близ Новгорода (1199), или декорация собора Снетогорско-

Евангелист
Матфей.
Роспись юго-
восточного
паруса.
Деталь





Евангелист
Лука.
Роспись
северо-
западного
паруса

го монастыря во Пскове (1313), ориентированная на домонгольские образцы. Спасская церковь Евфросиниева монастыря, наравне с собором Мирожского монастыря, оказывается у основ этого программного направления, которое во второй половине будет иметь на Руси самое широкое распространение.

К сожалению, «Вознесение» Спасской церкви сохранилось довольно плохо, а из-за небольших размеров купола оно воспринимается в сильном сокращении. По причине малых параметров барабана и крайней стесненности пространства, «Вознесение» имеет нестандартное построение. Христос сопровождается всего четырьмя ангелами, которые круто развернуты в полете, повторяя наиболее древнюю иконографическую схему, известную еще по купольной мозаике Софийского собора в Фессалониках (середина IX в.). По восточной оси, как и полагается, изображена Богоматерь в позе Оран-



Евангелист
Марк.
Роспись юго-
западного
паруса

ты, сопровождаемая двумя ангелами, которые традиционно обращены к апостолам. В силу недостаточности места, апостолы объединены в две группы, и, энергично жестикулируя, сходятся к Богоматери. Эта особенность композиционного построения «Вознесения» отчетливо показывает, как полоцкие мастера, следуя заданной программе росписи, находят простой выход из создавшегося затруднения, вызванного малыми габаритами купола. Они отказываются от традиционной круговой композиции, и по существу проецируют на купол фризовый или плоскостной вариант «Вознесения», используемый, как правило, в иконах или миниатюрах, мастерски вписывая его в криволинейную поверхность купола, что свидетельствует об артистизме и опыте работавших здесь монументалистов.

Простенки барабана заняты сильно вытянутыми фигурами восьми пророков, которые изображены по-



парно обращенными друг к другу, как бы находящимися в состоянии беседы. К сожалению, их фигуры сильно утрачены, и точно узнаются лишь пророки-цари Давид и Соломон, расположенные на фасадной, наиболее просматриваемой части барабана, по сторонам от восточного окна. Ниже, в основании барабана, художники разместили восемь орнаментальных медальонов, где симметричные переплетения стилизованных растительных побегов обыгрывают форму креста. По своему рисунку эти медальоны поразительно напоминают эмалевые накладки, которые украшали крест-реликварий Евфросинии Полоцкой. Еще ниже, на парусах, по традиции размещены фигуры четырех евангелистов, которые представлены в сложных разворотах, записывающими ниспосланное им с небес откровение. Их фигуры обрамлены замысловатыми и детализированными архитектурными ку-

*«Евхаристия»
(«Причащение
апостолов»).
Детали
росписи
центральной
апсиды.
В процессе
раскрытия*



Причащение
вином.
Деталь
композиции
«Евхаристия»

лисами. В целом фрески с евангелистами отличаются сложным композиционным построением, при котором непростые ракурсы фигур оказались умело вписанными в криволинейное пространство парусов, сохранив свою классическую уравновешенность. Эти изображения несколько выпадают из эмоционально выразительного строя остальных фресок, и своим классически сдержанным духом сильно напоминают целый ряд византийских книжных миниатюр XI — начала XII столетия, в которых отчетливо проявляется столичная антикизирующая основа византийского искусства. Весьма вероятно, что образцами для композиций парусов послужили миниатюры неизвестно-



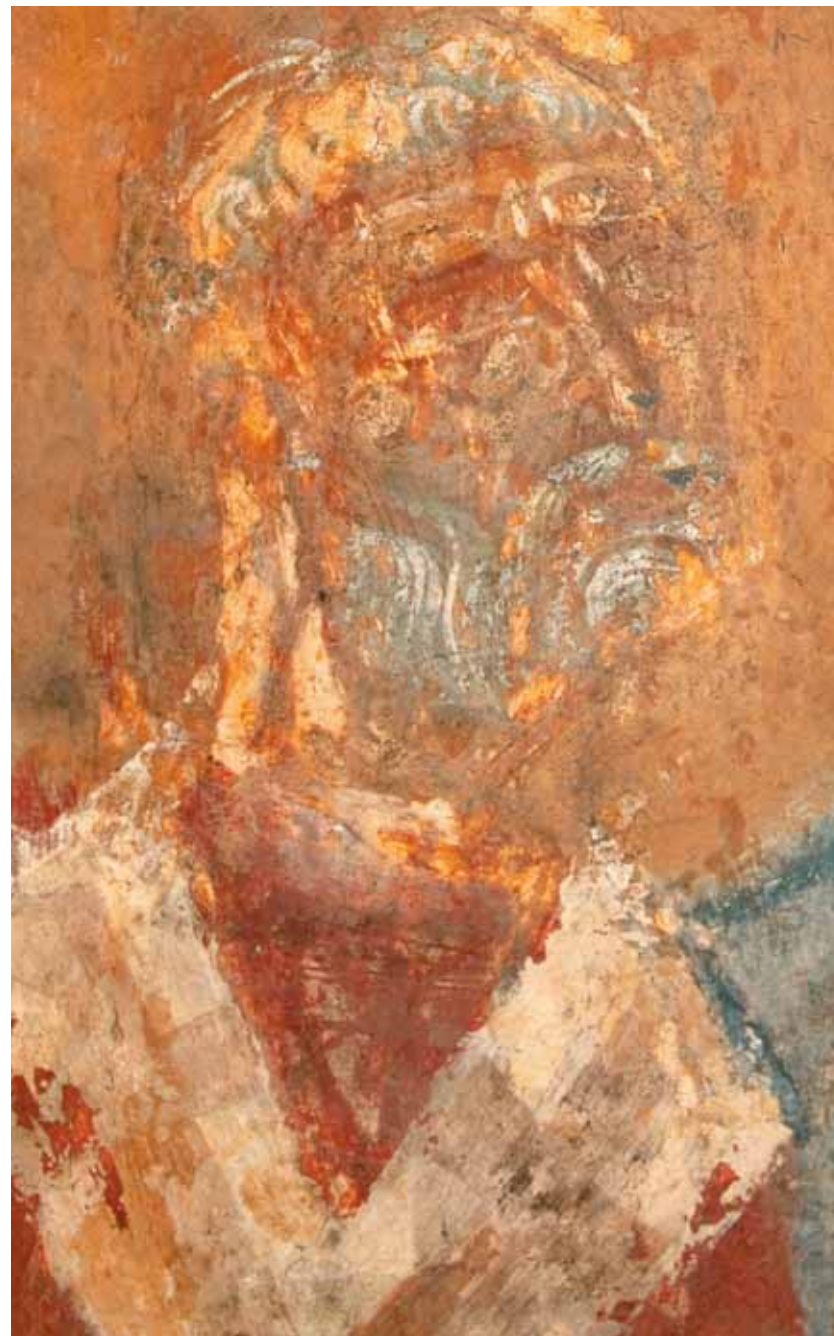
Причащение
хлебом.
Деталь
композиции
«Евхаристия»

го нам иллюстрированного Евангелия, привезенного из Константинополя и находившегося в пользовании монастыря, или же лично принадлежавшего преподобной Евфросинии.

Полностью определяется содержание фресок алтаря, которые недавно были раскрыты из-под напластований масляной записи. Следует отметить, что пространство алтаря Спасской церкви отличается сложной структурой и большой площадью. Характерной особенностью архитектуры церкви является ее подчеркнутая протяженность по оси восток — запад. Восточная часть храма, т. е. собственно ее алтарь, имеет сильно вынесенную на восток апсиду, а по центру алтарный



Даниил
Столпник.
Роспись ап-
сиды дьякон-
ника



Видение
св. Петра
Александрий-
ского.
Деталь.
Роспись
жертвен-
ника



Христос,
причащаю-
щий вином.
Деталь
композиции
«Евхаристия»



Христос,
причащаю-
щий хлебом.
Деталь
композиции
«Евхаристия»

Ангел несет
пророка Авва-
кума. Деталь
композиции
«Пророк
Даниил во рву
львином».
Роспись дья-
конника



объем дополнен аркой, которая поддерживает закомары восточного фасада. Протяженность алтаря по оси восток — запад оказывается больше, чем длина наоса, и равняется примерно 7 м, тогда как его высота в разных точках колеблется от 9 до 11 м. В результате пространство алтаря воспринимается как очень высокое и глубокое, и для его декорации художники выбирают поразительно большой масштаб, задающий очень крупный и монументальный модуль для всей храмовой росписи. Стенописи алтаря, таким образом, оказываются главным элементом всего фрескового замысла не только по смыслу, по своей догматической наполненности и масштабной выразительности, но и по площади, поскольку на них приходится около четверти всего расписанного пространства храма.

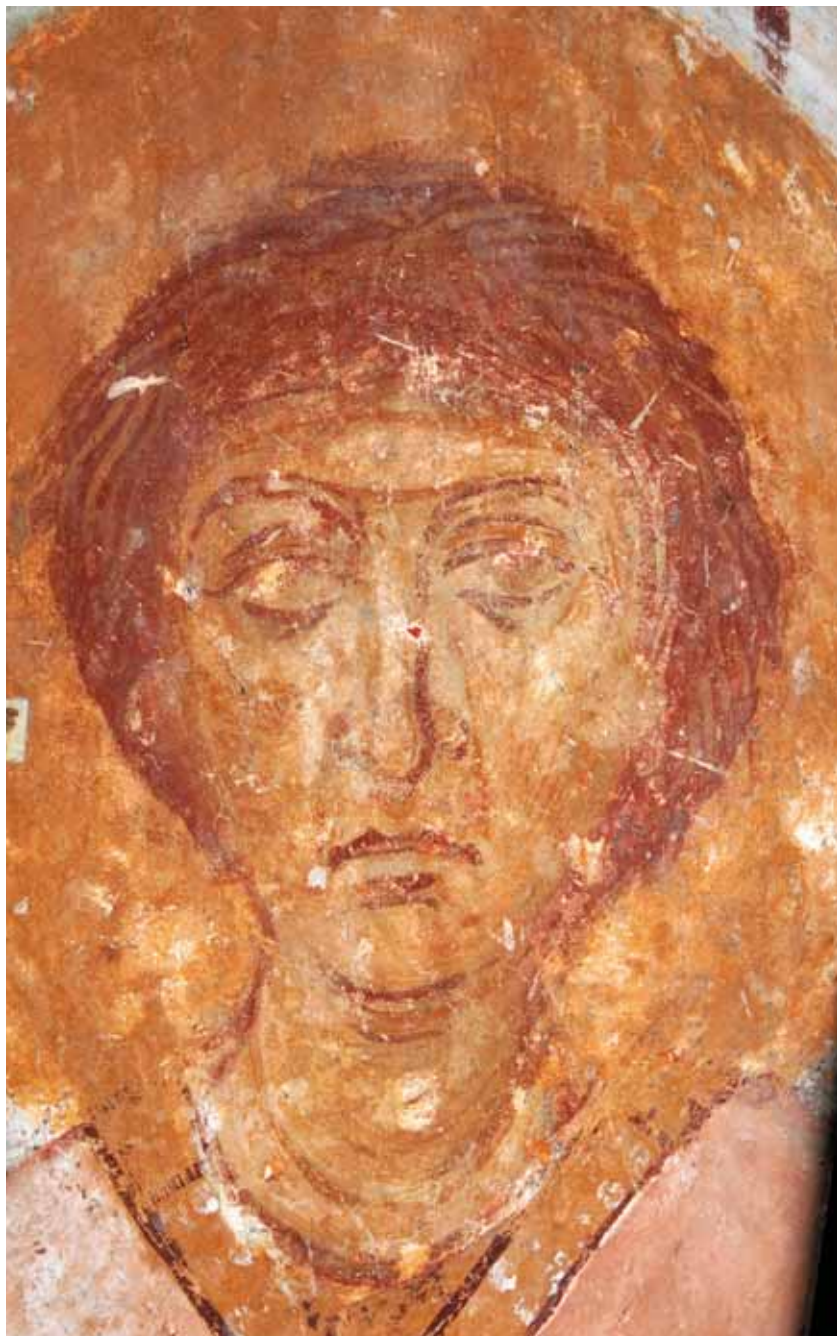
Алтарная декорация разделена на четыре регистра, и сюжетные изображения начинаются почти сразу над полом, имея лишь невысокий цокольный фриз, что увеличивает повествовательную площадь росписей. Над всей росписью алтаря, да и всего храма, доминировала огромная фигура Богоматери, занимающая примерно верхнюю половину апсиды. К сожалению, эта часть росписи имеет плохую сохранность, но полностью читаются контуры изображения Богоматери Оранты, фланкированной двумя поклоняющимися ей ангелами. Этот образ, символизирующий земную Церковь, был заимствован из византийских мозаик, украсивших ряд церквей Константинополя после победы иконопочитания в середине IX в., и получил широкое распространение в первых христианских храмах Киева. Знаменитая Богоматерь Оранта, изображенная в алтарной апсиде Киевской Софии (ок. 1040) и получившая эпитет Нерушимой стены, повторялась во многих древнерусских росписях и для XII столетия являлась едва ли не обязательным сюжетом алтарной декорации. Мастера Спасской церкви также не отхо-



Пророк
Даниил.
Деталь компози-
ции «Про-
рок Даниил во
рву львином».
Роспись дья-
конника



Архангел
Михаил.
Деталь
композиции
«Три отрока
в пещи огнен-
ной». Роспись
дьяконника.



Лик отрока.
Деталь компози-
ции
«Три отрока
в печи огнен-
ной». Роспись
дьяконника



Лик отро-
ка. Деталь
композиции
«Три отрока
в печи огнен-
ной». Роспись
дьяконника

дят от этой традиции, но идут по пути буквального повтора почитаемого киевского образа, максимально увеличивая размеры ее фигуры. Если Оранта Софии Киевской — одного из самых больших соборов Киевской Руси — имеет высоту 5.45 м, то Оранта небольшой Спасской церкви достигает размеров около 4.2 м, мало уступая своего прообразу в параметрах. Однако впечатление, которое она производила, было не менее впечатляющим. Огромная фигура Богоматери с ее воздетыми к небу руками, абсолютно доминировала над всем пространством храма, буквально призывая в свои объятия — в лоно Церкви — всех пришедших к ней с чистой верой.

Чрезвычайно интересны по содержанию росписи верхней зоны алтарного пространства, которая соответствует регистру с фигурой Богоматери Оранты. В своде алтарной арки недавно раскрыто прекрасно сохранившееся изображение «Нерукотворного Спаса», а на склонах арки расположены две колоссальные фигуры праотцев Иоакима и Анны, обращенных в молении к Богоматери Оранте. Соотнесение этих изображений вновь возвращает нас к теме соединения в Иисусе Христе божественной и человеческой природы, которая актуализировалась в середине XII в. в связи с названными догматическими спорами. Фигуры Иоакима и Анны — родителей Богоматери, обращенных в молении к своей дочери, олицетворяют весь человеческий род, с которым Бог благодатью воплощения соединился по Своей природе. Расположенный на своде арки плат с образом «Спаса Нерукотворного» в этом контексте показывает божественную сущность Христа, которая чудом проявилась на ткани, то есть запечатлелась даже в неживой природе.

Ниже фигуры Богоматери Оранты расположен регистр, занятый композицией «Евхаристия» или «Причащение апостолов». Этот символический сюжет,



Самаритянка. Деталь композиции «Беседа Христа и самаритянки». Роспись дьяконника



созданный на основе евангельских событий Тайной вечери, показывал верующим момент основания Христом главного таинства христианской Церкви — евхаристии. Христос, дважды изображенный в иконографии Великого Иерея, стоит за престолом и дает причастие — хлеб и вино — подходящим к Нему апостолам. Ему прислуживают два ангела в белоснежных дьяконских облачениях. Сюжет «Евхаристии» не является буквальным изображением событий Тайной вечери, но показывает вселенское, вневременное значение этого события, поэтому среди учеников мы видим и тех апостолов, которые исторически не могли присутствовать в Сионской горнице — Павла, Матфея, Луку и Марка. Однако их присутствие для этой и подобных сцен является обязательным, поскольку таким образом здесь показывается полнота Вселенской Церкви. Эта композиция, впервые появившаяся в храмовых росписях в первой половине XI в., для XII столетия была обязательным программным элементом, и ее можно встретить во всех древних ансамблях, где сохранились стенописи алтаря. Однако во фреске Спасской церкви мы встречаем ряд чрезвычайно редких, а порой и уникальных особенностей, свидетельствующих о творческой свободе и самостоятельности работавших здесь художников, не только следовавших канону, но отражавших в своем искусстве духовные реалии окружающей их жизни. Фреска выполнена в очень крупном, монументальном масштабе, значительно превышающем размеры человеческой фигуры, апостолы изображены в энергичном движении, плотно заполняя пространство апсиды. Композиция построена таким образом, что в нее включены архитектурные элементы, которые своими формами как бы участвуют в ее динамике. Так, ближние к центру апостолы Петр и Павел даже опираются ногой о свод окна, получая в этом дополнительный импульс в своей устремленности к Христу. Компо-

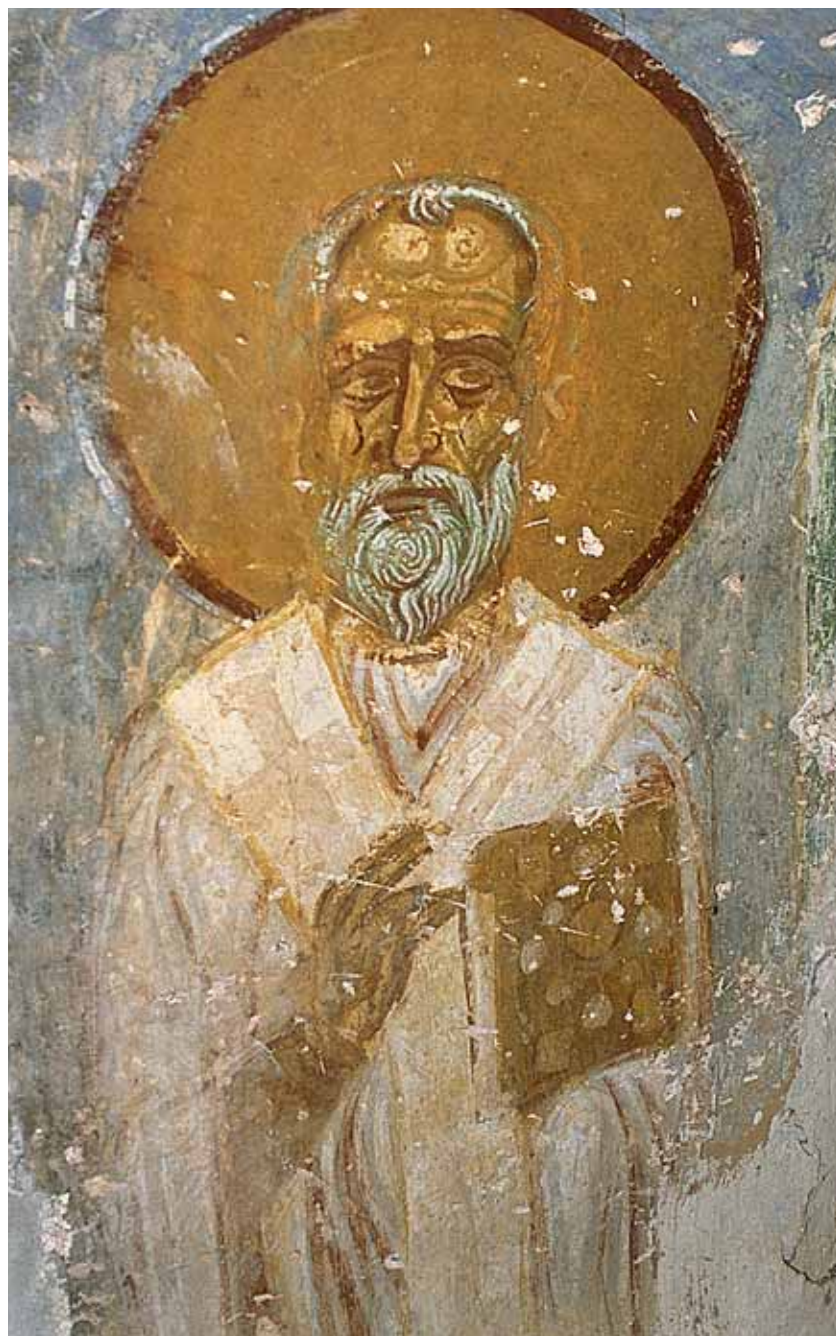
Апостолы.
Деталь
композиции
«Евхаристия»

На
следующем
развороте:

Апостолы
Иаков и
Варфоломей.
Деталь
композиции
«Евхаристия»

Апостолы
Андрей и
Симон.
Деталь
композиции
«Евхаристия»





Святитель
Симеон
Иерусалим-
ский. Роспись
откоса
центрального
окна алтаря



Святитель
Павел.
Роспись
откоса
центрального
окна алтаря

Спас
Нерукотвор-
ный. Роспись
свода
алтарной
арки

зиция распространяется почти на всю длину алтаря, и крайне апостолы, изображенные парами (Иаков и Варфоломей, Андрей и Симон), представлены в очень динамичных позах, бурно обсуждающие происходящее на их глазах чудо. Фигуры апостолов, все сильнее и сильнее склоняющиеся от периферии сцены к центру, подчинены особому выразительному ритму, направляя взгляд молящегося к центральному изображению, каковым является престол, за которым стоит Христос. Традиционно на престоле изображаются соответствующие сюжету богослужебные предметы — потир, дискос, евхаристический хлеб. Однако в нашем случае на престоле лежит только большой крест, усыпанный драгоценными камнями и жемчугом. Так, ненавязчиво, в одной из центральных композиций храмовой росписи появляется тема креста, столь важная для преподобной Евфросинии и всего идейного замысла Спасской церкви. Это не знающее аналогий изображение вызывает непосредственные ассоциации с крестом-реликварием св. Евфросинии, который являлся главной святыней храма.

На
следующем
развороте:

Праотец
Иоаким.
Роспись
северного
склона
алтарной
арки. Деталь

Праматерь
Анна.
Роспись
южного
склона
алтарной
арки.
Деталь

Два нижних регистра росписи алтаря также отличаются большим иконографическим своеобразием, и представляют собой во многом уникальное программное решение декорации алтарного пространства. В самом низу апсиды размещен традиционный святительский чин, в котором представлены наиболее почитаемые св. епископы. Многие из них узнаются по иконографии и благодаря частично читающимся подписям. Левую половину чина открывают творцы литургии Иоанн Златоуст и Василий Великий, за ними следует Николай Чудотворец и Григорий Акрагантский; в правой части первым изображен Анфим Никомидийский, остальные же святители пока не идентифицированы.

Святительский ряд продолжается и на откосах алтарной арки, где изображены два св. епископа, имевших







Св. Иоанн
Златоуст.
Роспись ал-
таря



Св. Василий
Великий. Ро-
спись алтаря



На
предыдущем
развороте:

Св. Николай
Чудотворец.
Роспись ал-
таря

Неизвестный
святитель
(Лазарь Чет-
веродневный
?). Роспись ал-
таря

особое значение для начальной истории Русской Церкви. Это — свв. Климент пап Римский и Епифаний Кипрский. Св. Климент был апостолом из 70-ти, учеником апостола Петра и одним из первых предстоятелей римского престола. За проповедь христианства он был сослан в Херсонес, где в 101–102 гг. принял мученическую смерть. Возрождение его почитания связано с историей христианизации славян. В 861 г. его останки были обретыны Кириллом и Мефодием и положены в херсонесском соборе Апостола Петра, а чуть позже части его мощей были разосланы в Рим и Константинополь. Таким образом, культ св. Климента стал своего рода символом единения церквей Востока и Запада, получив особо широкое распространение на окраинах греко-римского мира, где проходила миссия Кирилла и Мефодия, а его мощи приобрели значение святыни, своим общехристианским авторитетом освящавшей апостольское служение славянских просветителей. В конце X в. вместе с крещением почитание св. Климента утверждается на Руси. «Повесть временных лет» сообщает, что князь Владимир, захватив Херсонес накануне крещения Руси, «поймъ цесарицю, и Настаса, и попы корсуньскыя, мощи святого Климента и Фифа, ученика его, и пойма съсуды церковныя, иконы на благословенье себе». Останки Климента были положены в Десятинной церкви и сразу обрели статус одной из главных русских святынь, а сам Климент стал почитаться как просветитель и небесный покровитель Руси. В свою очередь, особое почитание св. Епифания Кипрского объясняется совпадением дня его памяти с праздником освящения Десятинной церкви (12 мая), с древности вошедшем в русский церковный календарь. Особое почитание этих святых на Руси, символизирующее вхождение русского христианства во Вселенскую Церковь, подтверждается разнообразными примерами их изображений, в первую очередь, их соседством в святительском чине алтаря Софии Киевской.



Св. Анфим
Никомидий-
ский (?).
Роспись
алтаря

На
следующем
развороте:

Св. Епифаний
Кипрский.
Роспись
алтаря

Св. Климент
Римский.
Роспись
алтаря



*Христос
Иерей.
Роспись ал-
таря*



*На
следующем
развороте:*

*Первосвящен-
ник Мельхисе-
дек. Роспись
алтаря*

*Первосвящен-
ник Елеазар.
Роспись
алтаря*





Святители предстоят Спасителю, Который изображен восседающим на троне по центру апсиды. Его фигура расположена непосредственно над горним местом: здесь четко прочитывается отпечаток от престола, некогда примыкавшего к стене. На котором в определенные моменты литургии восседал архиерей. Таким образом, священное изображение Тронного Спасителя буквально освящало происходящую в алтаре литургию, символизируя незримое присутствие Иисуса Христа. Тронного Спасителя фланкируют два ангела. Главной и чрезвычайно редкой особенностью этого изображения является иконография Христа, Который изображен в облике Иерея. Христос облачен в Свои исторические одежды — синий гиматий и вишневый хитон, в левой руке Он держит свиток, правой благословляет. Главной чертой этой иконографии является облик Спасителя: Он имеет короткие волосы, чуть показавшуюся бороду, и небольшую тонзуру, которая в полоцкой фреске утрачена. Этот многоплановый по своему содержанию образ, известный византийскому искусству с раннехристианских времен, связан с древним апокрифическим сказанием «Об иерействе Христа», согласно которому юный Христос, еще до начала Своего евангельского служения, был по еврейскому обычаю избран сроком на год в число священников Иерусалимского храма. Изображения Христа-священника, известные по памятникам доиконоборческого периода, вновь появляются в византийском искусстве именно в XI–XII вв., когда в иконографических программах начинает доминировать литургическая тема. Первым примером подобного рода явился знаменитый образ Христа Иерея во лбу восточной подпрудной арки Софии Киевской, и весьма вероятно, что именно он и послужил протографом для полоцкой фрески. Как и киевском кафедрале, Его образ, осеняя высшей благодатью литургическое дей-

*Св. дьякон
Николай.
Роспись
алтаря*

ство, происходящее в алтаре собора, ясно показывает вечную взаимосвязь небесного и земного богослужения, Небесной и Земной Церкви. В то же время, изображение Христа Иерея может быть понято и как знак преемственности ветхозаветного и новозаветного священства. В этом контексте становятся понятным свиток Христа, пророчествующего о Себе устами царя Давида в Псалтири как о Великом Архиерее, принявшем на Себя иерейство «по чину Мельхиседекову».

Тема преемственности Ветхого и Нового Завета находит развитие в верхней зоне росписи, где изображены два первосвященника — Мельхиседек и Елеазар. Первый из них лишь однажды упоминается в Библии как царь Салима и «священник Бога Всевышнего», который благословляет самого Авраама. В церковном предании личность Мельхиседека, овеянная неким ореолом тайны, ассоциируется с образом истинного священства, имеющего основание в самых истоках ветхозаветной истории. Напротив, Елеазар — один из сыновей Аарона, является «младшим» в иерархии ветхозаветных первосвященников, и вместе они составляют собирательный образ ветхозаветного священства. Первосвященники облачены в сложные одежды ветхозаветных архиереев, в руках они держат раскачивающиеся кадила и дарохранительницы, а, следовательно, они представлены в момент совершения богослужения. Рядом с ними на откосах восточной подпругной арки расположены фигуры четырех дьяконов, с такими же богослужебными предметами в руках. Фигуры первосвященников, помещенные в алтаре и соотнесенные с изображениями епископов и дьяконов, ясно демонстрируют преемственность ветхозаветной и новозаветной Церкви. Весьма примечательно, что подобный акцент на ветхозаветной теме, начиная с росписей Софии Киевской, особенно характерен для древнерусских росписей, да и в целом для древнерусской культу-

*Херувим.
Роспись
алтаря*



Чудо
св. Афиногена
с отроком.
Роспись
алтаря

ры, и, в частности, находит параллели в памятниках письменности, например, в знаменитом «Слове о законе и благодати» киевского митрополита Илариона, написанном в середине XI столетия.

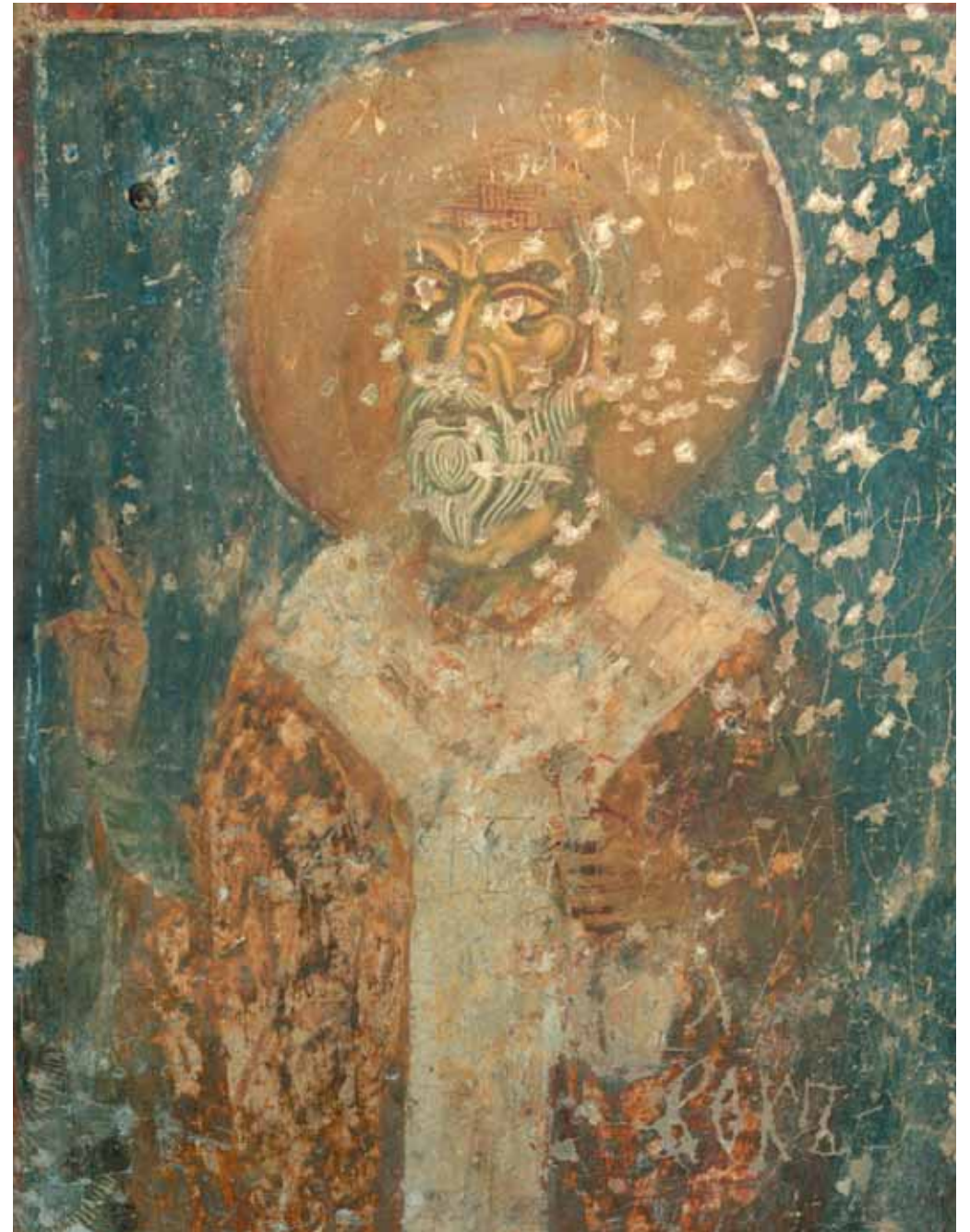
Особый интерес представляет дополнительный регистр, проходящий между «Евхаристией» и святительским чином и существенно расширяющий содержание алтарных фресок. В восточной части этого регистра, то есть над алтарным престолом, представлены ангельские силы, из которых сейчас расчищены два херувима. В этом же уровне над горним местом в ходе последней реставрации из-под поздних закладок было раскрыто центральное окно алтарной апсиды, где обнаружены фрески прекрасной сохранности. Здесь представлены два святителя — Симеон Иерусалимский, один из первых предстоятелей Иерусалимского престола, и Павел — возможно, патриарх Константинопольский. Эти фигуры расширяют предстояние святительского чина, занимающего нижний регистр алтарной росписи. Аналогичные фигуры св. епископов еще предстоит раскрыть и в других окнах алтарной апсиды. В средней и западной части алтаря этот дополнительный регистр продолжен четырьмя сюжетами, связанными с житиями и мученическими подвигами почитаемых святителей. Благодаря расшифровке остатков сопроводительных надписей, удалось определить содержание большинства из этих нетрадиционных сюжетов. На одном из откосов арки представлен святитель, получающий Евангелие из рук ангела, но личность святого, к сожалению, пока не идентифицирована. Напротив изображено «Чудо св. Афиногена с отроком», а на стенах вимы представлена мученическая кончина константинопольского патриарха Павла Исповедника, удушенного арианами омофором, и Дионисий Ареопагит в образе «кефалофороса» — с отсеченной головой в руках. Этот цикл сцен продол-

На
следующем
развороте:

Мучение
св. Павла
Исповедника.
Роспись ал-
таря

Св. Спири-
дон Трими-
фунтский
исцеляет
императора
Констанция.
Роспись
алтаря.
Деталь







Ангелы.
Детали
композиции
«Оплакива-
ние» в жерт-
веннике



*Ангел.
Роспись
восточной
подпружной
арки*

жен еще двумя композициями в нижнем регистре алтарных росписей, где, в продолжение святительского чина, расположены две сцены исцеления, одна из которых расшифровывается как «Спиридон Тримифунтский исцеляет императора Констанция».

Еще один образ Христа, просматривающийся сквозь наслоения поздних записей, размещен на плоскости над алтарной аркой, открывающей в подкуполное пространство, где Спаситель изображен сидящим на троне и показан в иконографии Пантократора — Владыки мира и грядущего Судии. Ему поклоняются два ангела, облаченные в царские одежды, обозначающие их принадлежность к свите Небесного Царя. Таким образом,



*Пророк Илья.
Роспись
западной
подпружной
арки*



Пророк
Михей.
Роспись
северной
подпругной
арки



Пророк
Аввакум.
Роспись
южной
подпругной
арки



Первосвящен-
ник Захария.
Роспись
северной
подпругной
арки

на оси восток — запад Спаситель изображен пять раз, а именно: тронный Христос Иерей, в святительском чине, дважды изображенный Христос в «Евхаристии», «Спас Нерукотворный», Вседержитель на троне над алтарной аркой, и Христос в купольном «Вознесении». Эти образы Христа первыми встречали вошедшего в храм, открывая перед ним Бога-Сына во всей полноте Его ипостаси, и сразу задавая догматическую направленность всей храмовой росписи.

Чрезвычайно содержательными с точки зрения иконографической программы оказываются боковые апсиды церкви, декорация которых построена с соблюдением принципа взаимной симметрии. Сводчатые перекрытия обоих боковых помещений, в силу их узости и недостаточности пространства для размещения здесь священных образов, украшены растительным орнаментом, который представляет собой стилизованные извивы виноградной лозы, согласно евангельской притче символизирующей спасение (Ин. 15:1-8). Ниже, по оси обеих апсид, расположены огромные изображения двух столпников, по сторонам от которых располагаются два регистра сцен и фигур святых. Размещение фигур столпников, да еще такого колоссального размера, можно назвать одной из ярких особенностей декорации боковых апсид, не знающей аналогий в других памятниках этой эпохи. Между тем, объяснение такому нестандартному решению, на первый взгляд, выпадающему из общего содержания росписей жертвенника и дьяконника, заключено в том, что эти образы отлично просматриваются из двух келий, расположенных на хорах Спасской церкви. Напомним, что именно в этих кельях, уединившись от мира, совершали свой молитвенный подвиг сама Евфросиния и ее сестра Евдокия. Подобные места для уединенной молитвы, расположенные в верхних зонах храмов, куда нужно было совершать подъем, известны в практике русских мо-

*Первосвящен-
ник Захария.
Роспись
северной
подпружной
арки.
Деталь*



литвенников XII столетия: в крошечной келье-нише, расположенной в башне собора, молился Антоний Римлянин, в «столпе» уединялся Кирилл Туровский. Вероятно, молитвенное восхождение в келью на хорах в аскетическом опыте Евфросинии и ее сестры уподоблялось подъему на столп, где в уединении проводили годы жизни великие отшельники – столпники Симеон Старший, Даниил, Давид, Симеон Дивногорец. Именно поэтому величественные изображения двух столпников как молитвенные образы с особым аскетическим смыслом, и оказались в узких боковых апсидах, прямо напротив окон келий Евфросинии и Евдокии.

Пространство боковых апсид имело своё традиционное посвящение, связанное с богослужебной функцией этих объемов. Так, жертвенник издревле являлся местом совершения проскомидии – здесь предуготовлялась евхаристическая жертва, и, соответственно, это помещение



*Первосвящен-
ник Аарон.
Роспись
южной
подпружной
арки.
Деталь*

прообразовывало жертву Христа. Именно поэтому жертвенник обычно посвящался Богородице и здесь располагались сцены из ее жития. Что касается дьяконника, то часто он посвящался Иоанну Предтече, но в древности он не имел столь определенной богослужебной функции, и, соответственно, сюжеты его росписи могли варьироваться. В Спасской церкви означенная традиция сохраняется, что находит отражение в системе росписи боковых апсид, которая, в то же время, существенно расширяется дополнительными изображениями. Так, в нижней зоне обеих апсид сохранились фигуры – Богородицы с Младенцем в жертвеннике и Иоанна Предтечи, представленного в молении в пустыне – в дьяконнике. В то же время, обе апсиды объединены общим повествовательным циклом, посвященным деяниям архангелов, которое занимает среднюю зону, а также сюжетами «страстного» содержания, расположенными в нижней части апсид.

Архангел
Гавриил.
Деталь
композиции
«Благовеще-
ние» на север-
ном алтар-
ном столбе



Богоматерь.
Деталь
композиции
«Благовеще-
ние» на юж-
ном алтар-
ном столбе

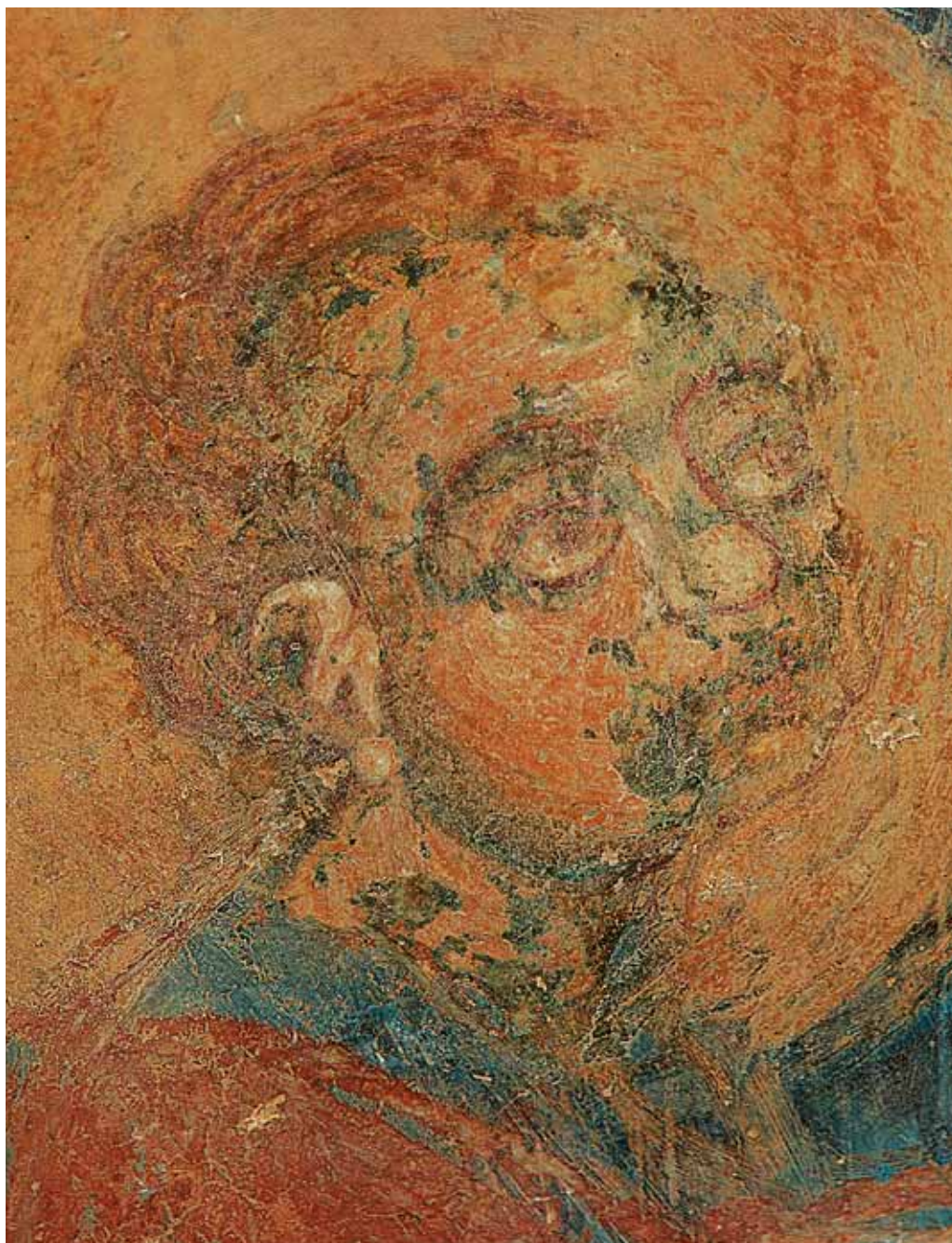
На
следующем
развороте:

Архангел
Гавриил.
Деталь
композиции
«Благовеще-
ние» на север-
ном алтар-
ном столбе

Богоматерь.
Деталь
композиции
«Благовеще-
ние» на юж-
ном алтар-
ном столбе







На
предыдущем
развороте:

Богоматерь
с Младенцем
и Иосиф.
Деталь
композиции
«Сретение»
на северном
алтарном
столбе

Симеон
Богоприемец
и пророчица
Анна.
Деталь
композиции
«Сретение»
на южном
алтарном
столбе

Младенец
Христос.
Деталь
композиции
«Сретение»
на северном
алтарном
столбе

Поклонный
крест —
Этимасия.
Роспись
северного
алтарного
столба

В пространстве жертвенника, который, согласно общепринятому уставу, всегда являлся местом совершения проскомидии, изображены два сюжета, символически связанные с этой частью литургического обряда – «Оплакивание Христа» и «Положение Христа во гроб». Здесь же представлена сцена «Видение св. Петра Александрийского», которому, согласно его житию, накануне его казни в темнице явился юный Христос в разодранных одеждах. В иконографических программах XII–XIV вв. этот сюжет стал истолковываться как образ жертвы Христа и часто стал фигурировать в росписях жертвенника или дьяконника. Показательно, что фреска Спасской церкви на сегодняшний день является самым древним примером включения этой композиции в систему росписи боковых апсид. В то же время, в дьяконнике также находится сюжет, прообразующий жертву Христа – а именно «Жертвоприношение Авраама». Здесь представлен тот момент библейского повествования, когда ангел останавливает Авраама, готового принести своего единственного сына Исаака в жертву Богу. Эта композиция, являющаяся одним из древнейших прообразов жертвы Христа, свидетельствует о том, что и в дьяконнике, вероятнее всего, происходила проскомидия, примеры чего известны в древней богослужебной практике, и, в частности, зафиксированы в «Служебнике Варлаама Хутынского», составленном в конце XII в. Названные сюжеты жертвенника со всей определенностью показывают, насколько глубоко идеи литургизации стенописи проникли в систему росписи Спасской церкви.

Сюжета архангельского цикла, объединяя обе апсиды общим повествованием, тем не менее, распределены с определенным символическим смыслом. Так, в жертвеннике находится еще не до конца раскрытая композиция «Лестница Иакова», где праотец Иаков во сне видит лестницу, соединяющую небо и землю, по которой сходят и поднимаются ангелы. Этот сюжет с древности слу-



Херувим.
Роспись
южного свода

жил прообразом Богородицы, соединившей собою Бога и людей, и размещение данной композиции именно в жертвеннике находит созвучие с традиционным посвящением этого объема Богородице. В дьяконнике недавно раскрыты две прекрасно сохранившиеся ветхозаветные сцены – «Пророк Даниил во рву львином» и «Три отрока в пещи огненной», которые чаще фигурируют как евхаристические прообразы, что еще раз акцентирует литургическую функцию этого помещения. Сюжет с Даниилом иллюстрирует библейскую историю, когда пророк за отказ поклоняться языческим идолам был ввергнут персидским царем Навуходоносором в ров со львами, где он оставался невредимым много дней, тогда как пророк Аввакум, переносимый ангелом по небу, ежедневно приносил ему пищу. Всю сцену занимает огромная фигура Даниила, молитвенно поднявшего взор к небу, тогда как с небес к нему слетает Аввакум, несомый ангелом. Выше располагается такая же огромная сцена, где соратники Даниила – юные еврейские отроки Азария, Анания и Мисаил, за аналогичный отказ поклониться языческим идолам были ввергнуты в огненную печь, где были сохранены невредимыми явившимся им архангелом Михаилом. Будучи событиями деяний архангелов, эти библейские сюжеты в первую очередь осмысляются как евхаристические прообразы, что вновь подчеркивает значение литургического символизма для иконографической программы Спасской церкви. В то же время, в нижней части южной стены дьяконника раскрыта композиция «Чудов Хонех», где архангел Михаил избавляет от язычников посвященный ему монастырь. Архангел Михаил выступает здесь как небесный покровитель монашества, но в то же время, появление этой сцены в росписях дьяконника инспирировано и посвящением этого богослужебного объема Иоанну Предтече, который явился первым отшельником Нового Завета и всегда воспринимался как покровитель монашества.

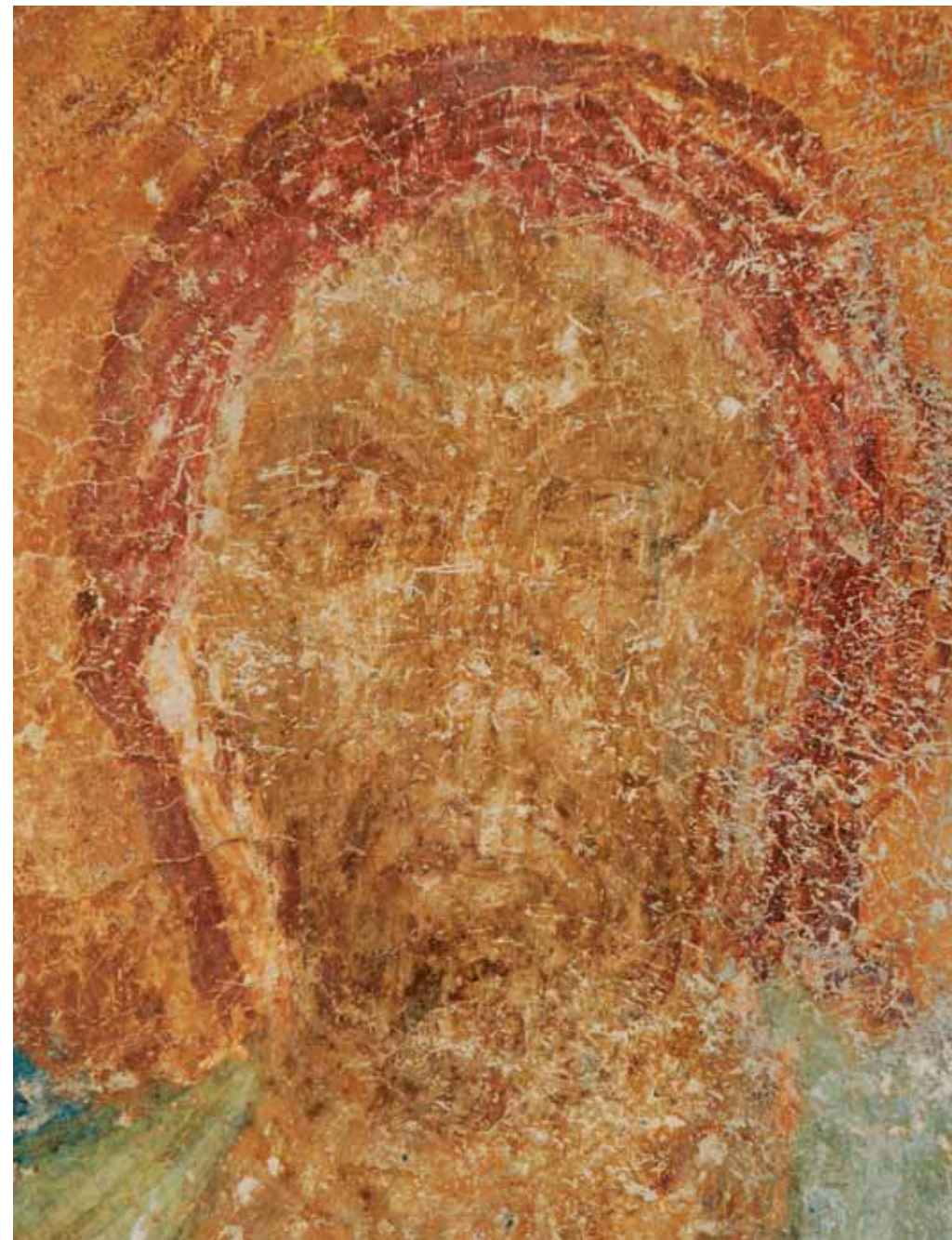
*Сошествие
во ад.
Роспись
южной
стены*



Ангел.
Деталь
композиции
«Сошествие
во ад»



Христос.
Деталь
композиции
«Сошествие
во ад»



Этим не ограничивается содержание росписей боковых апсид, в нижней зоне которых изображены две евангельские композиции, на которых показаны проповеди Иисуса Христа. Одна из этих сцен, находящаяся в дьяконнике, недавно была расшифрована как «Беседа Христа и самаритянки». Этот сюжет говорит о том, что евангельская проповедь обращена не только к избранному народу Израиля, но ко всему человечеству, и – прежде всего – к язычникам, и эта идея «просвещения языков», видимо, была особенно близка преподобной

Евфросинии, что и обусловило появление здесь данной композиции.

Переходя в подкупольное пространство, мы в первую очередь останавливаемся на фресках подпружных арок, которые в значительной степени раскрыты из-под записей и имеют неплохую сохранность. Здесь, на подпружных арках, развивается тема пророческого откровения, начатая в росписях барабана. Склоны арок заполнены огромными фигурами шести пророков, которые идентифицируются благодаря сохранившимся сопроводительным надписям, текстам на свитках, иконографическим особенностям, или же остаткам записей XIX в., которые часто повторяли сюжеты древней росписи. В западной арке изображены Моисей и Илия (раскрыты частично), и их парное изображение, вероятно, связано с тем, что где-то в западной части храма, в люнете или на стене ниже уровня хор, должно быть расположено храмовое «Преображение Господне», в композиции которого эти пророки традиционно присутствуют. Мы говорим «вероятно», поскольку эти части росписи находятся под сплошной поздней записью, сквозь которую содержание фресок XII в. не просматривается. На западных склонах северной и южной подпружных арок представлены две величественные фигуры пророков Михея и Аввакума, с огромными свитками, как бы с трудом вмещающими данное им божественное откровение, которые пророки держат обеими руками. Их величественные фигуры, соответствуя гигантским параметрам алтарных росписей, задают масштабный тон и верхней зоне росписи, где все изображения также отличаются небывало крупными размерами. Напротив них, на восточных склонах подпружных арок, расположены первосвященники Захария и Аарон, фигуры которых обнаруживают родство с аналогичными первосвященническими изображениями в объеме алтаря. Таким образом, тема преемствен-

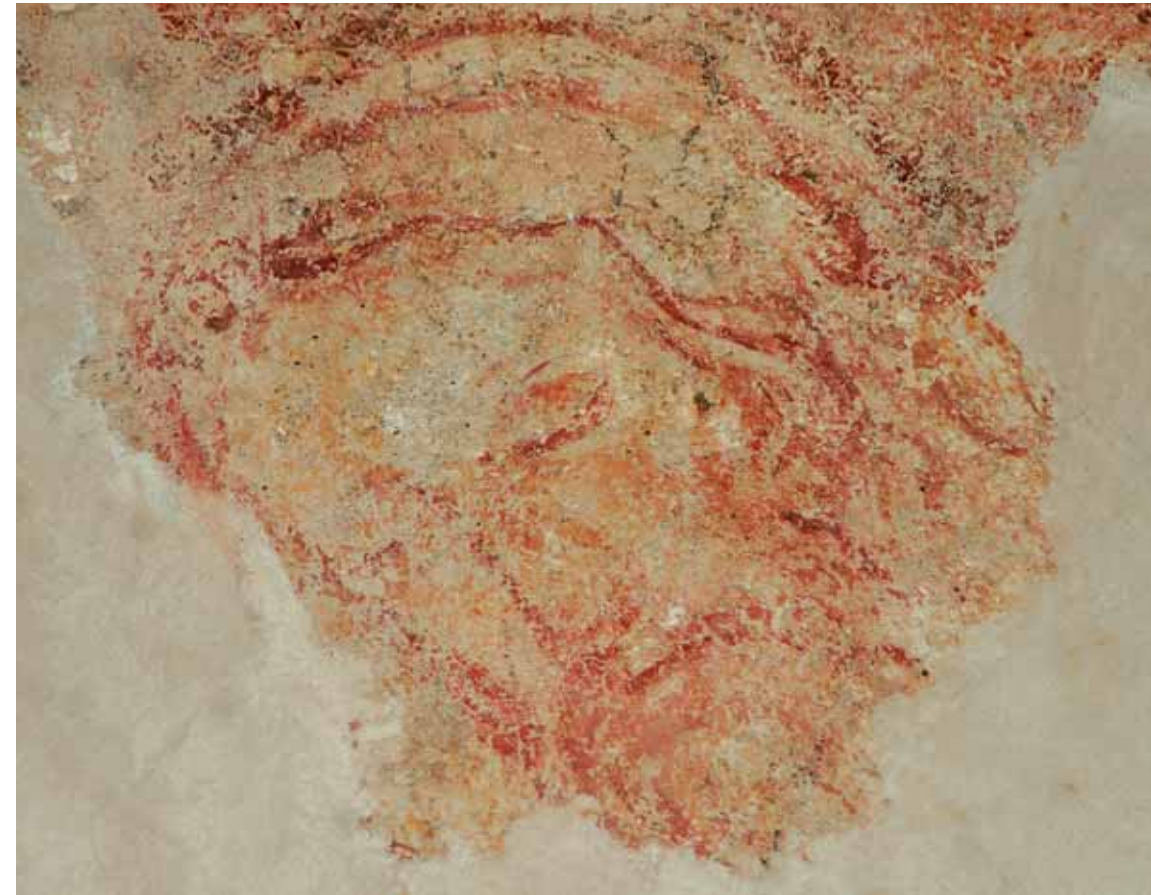


*Распятие.
Роспись
северной
стены.*

ности священства Ветхого и Нового Завета акцентируется и в росписях подкупольного пространства, что находит множество параллелей в памятниках именно древнерусской монументальной живописи, начиная с мозаик Софии Киевской.

Важнейшим звеном в характеристике программы росписи Спасской церкви являются фрески западных граней алтарных столбов, которые разбиты на три регистра. В верхнем ряду расположено «Благовещение», разделенное на две части и фланкирующее алтарное пространство. Размещенное по сторонам от апсиды, но воспринимающееся как единый сюжет, «Благовещение» расширяет символическое поле композиции, вбирая в себя сакральное пространство алтаря. Изображенный в «Благовещении» момент Боговоплощения, являющийся первым событием искупительной миссии Бога-Слова, прямо соотнесен с программой алтарных фресок, где в образах Богородицы Оранты, символизирующей земную Церковь, «Евхаристии» и святительского чина показано возведенное на жертве Спасителя здание Церкви Христовой. Подобный прием пространственно-символических соотношений находит свое идеальное воплощение в размещении «Благовещения» по сторонам от алтарной апсиды, что становится одним из наиболее устойчивых и традиционных элементов системы росписи византийского храма. Здесь, как и во многих других случаях, принципы сюжетных соотношений в Спасской церкви следует общепринятой традиции.

Однако фрески, расположенные под «Благовещением», демонстрируют живую творческую мысль составителей иконографической программы храма, которая существенно расширяется и обогащается размещенными здесь сюжетами. Среднюю зону занимает недавно раскрытая композиция «Сретение», разделенная, аналогично «Благовещению», на две по-



ловины и фланкирующая алтарную апсиду. Слева изображены Иосиф и Мария с Младенцем, справа — Симеон и пророчица Анна. Вся композиция наполнена значимыми иконографическими деталями, создающими чрезвычайно живую картину иллюстрируемого события. Иосиф держит у груди жертвенных голубей, а Богородица чуть вытянутыми вперед руками как бы поддерживает Младенца, Который буквально шагает в алтарь. Так реальное пространство храмового алтаря, как и в случае с «Благовещением», оказывается симво-

*Христос.
Деталь
композиции
«Распятие»*

лически включенным в композицию «Сретения». При этом храмовый алтарь изображен и на фреске — под фигуркой Младенца мы видим затворенные царские врата, а над Ним — опирающийся на тонкие столбцы киворий. Подобное размещение «Сретения» ясно свидетельствует о литургическом символизме этого сюжета, которому придается особое значение в системе росписи Спасской церкви. Центром композиции здесь оказывается не изображенный, а реальный престол, находящийся внутри алтаря, который оказывается пространственно включенным в саму композицию. Младенец Христос передается из рук Богоматери в руки Симеона буквально через объем алтаря, и, таким образом, вневременной символизм изображения соединяется с конкретностью происходящего в храме богослужения.

Тема «страстей» Христа — Владыки мира, приносящего Себя в жертву за спасение человечества, которая заложена в самом евангельском описании Сретения, несомненно, является определяющей и в иконографии этого сюжета. Именно эта идея часто фигурирует в святоотеческих толкованиях Сретения, в частности, в знаменитом «Слове Кирилла Иерусалимского на Сретение», где в описании явления Христа-Младенца говорится следующее: «Сам Он — дары, Сам — архиерей, Сам — приносящий, Сам — приносимый как жертва за мир. Сам- Агнец, Сам — жрец, Сам — Закон, Сам же — и исполняющий этот закон». Эти идеи, ставшие чрезвычайно актуальными для середины XII в. в связи с упоминавшейся выше полемикой о соединении во Христе божественной и человеческой природы, находят в «Сретении» Спасской церкви наиболее полное и адекватное выражение, ярко свидетельствуя о высоком богословском уровне и художников, и самой преподобной Евфросинии, составившей программу росписи своего храма.

Вход
в Иерусалим.
Роспись
северной
стены.
Деталь

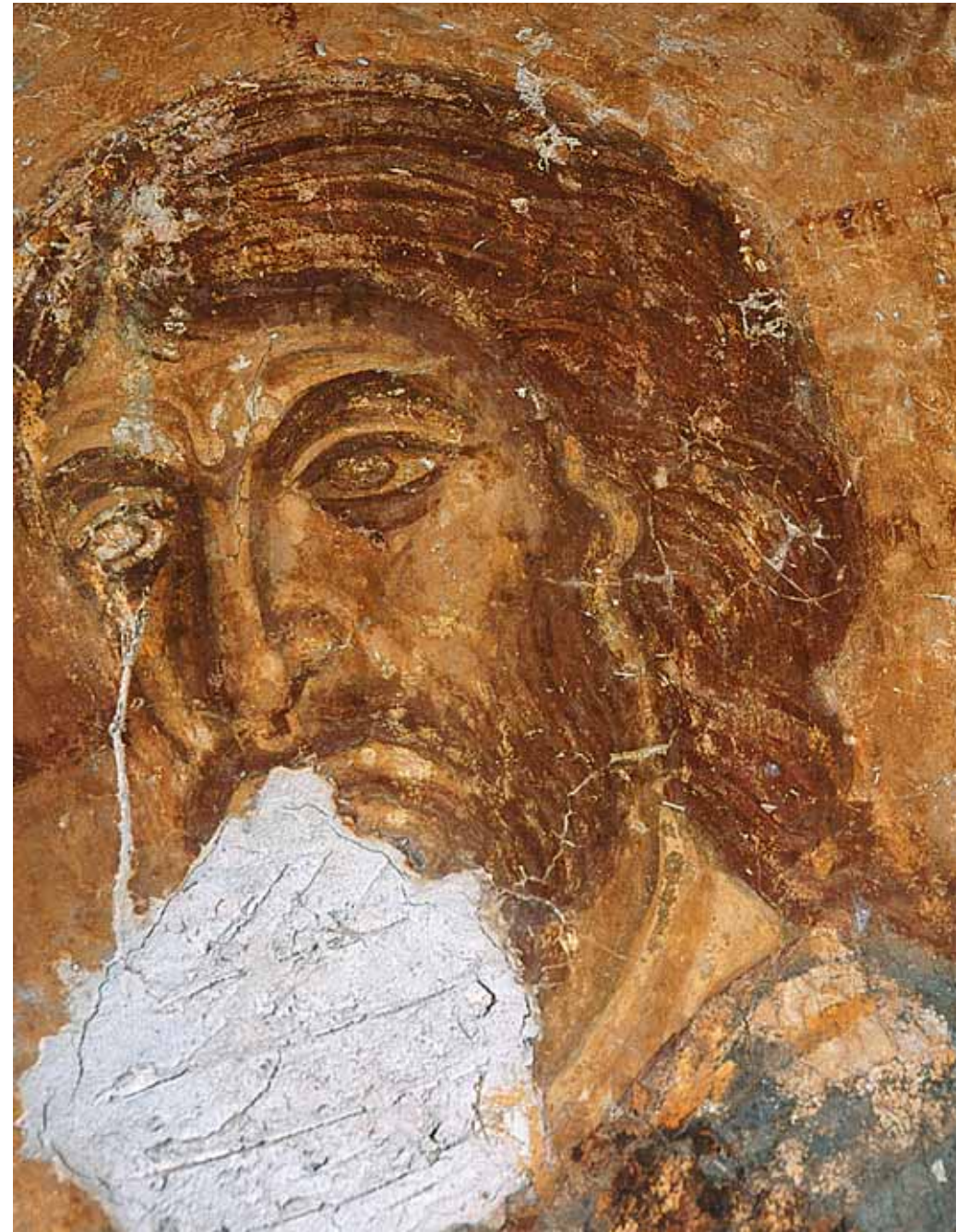




*Ребенок
на дереве.
Деталь
композиции
«Вход в
Иерусалим»*

*Христос.
Деталь
композиции
«Вход в
Иерусалим»*

Подобный принцип расположения «Сретения» на алтарных столбах, вне сомнения, пришел на Русь из Византии. Сама идея соотнесения «Благовещения» и «Сретения» проявляется уже в византийских мозаиках Сицилии, сохранившихся в Марторане и Палатинской капелле (1140-е гг.), где обе композиции, разделенные на пары, занимают паруса подкупольного пространства. Аналогичное размещение «Сретения» по сторонам алтарного пространства известно по более поздним сербским росписям монастырей Студеницы (1209) и Милешева (1220-х гг.). Однако самые древние примеры





Деталь
композиции
«Вход в
Иерусалим»

подобной интерпретации «Сретения» в системе храмовой декорации принадлежат именно древнерусским памятникам — Спасской церкви Евфросиньева монастыря и Кирилловской церкви в Киеве, созданной в последней четверти XII столетия.

В нижней зоне алтарных столбов в ходе последней реставрации были раскрыты два поклонных Креста, которые представлены в виде «Этимасии» или «Престола уготованного» — древнейшего символа Св. Троицы, изображаемого в виде престола, над которым



Апостолы.
Деталь
композиции
«Вход в
Иерусалим»

возвышается Крест с орудиями страстей — губкой и копием. Эти Кресты продолжают традицию росписи предалтарного пространства, которая прослеживается именно в памятниках древнерусского монументального искусства. Аналогичные поклонные Кресты, расположенные в различных зонах восточных столбов и фланкирующие алтарную апсиду, известны в росписях Миахйловского Златоверхого собора в Киеве (1112), собора Антониева монастыря в Новгороде (1125) или Успенского собора во Владимире (1161).



Избиение
младенцев.
Деталь
композиции
«Рождество
Христово».
Роспись
южной
стены

Особенностью фрески Спасской церкви является иконография Крестов, которые представлены в варианте «Этимасии», что еще раз акцентирует тему страстей Господних, столь актуальную для всей росписи полоцкого храма.

В силу малых размеров сводов, на них, как уже было сказано, размещаются изображения херувимов и серафимов, которые составляют расширенную программу, посвященную изображениям сил небесных. Что же касается сюжетных сцен, то евангельское повествование сильно ограничено и здесь присутствуют лишь выборочные сюжеты. В настоящее время раскрыты две монументальные композиции в северном и южном люнетах подкупольного креста, где соответственно изображены



Апостолы.
Деталь компози-
ции «Вос-
крешения Ла-
заря»

«Распятие» и «Воскресение Господне» («Сошествие во ад»). Роспись западного люнета остается под плотным слоем записи, но здесь, как уже говорилось выше, может находиться храмовый образ «Преображение Господне». В среднем регистре на северной стене расположен «Вход в Иерусалим», а напротив на северной — «Воскрешение Лазаря». Кроме того, на западных стенах северного и южного рукавов, а также в самом западном рукаве подкупольного креста в этом уровне помещено четыре сюжета с чудесами Христа — «Исцеление прокаженного», «Исцеление слепого», «Призвание Закхея» и «Брак в Кане». Наконец, нижнюю зону северной и южной стен занимают две большие композиции — «Успение Богоматери» и «Рождество Христово».



Подбор сюжетов показывает, что в евангельском повествовании акцент сделан на событиях «страстей» Господних, или их прообразах, что соответствует общей программной направленности фресок Спасской церкви. Доминантами этой части иконографической программы оказываются «Распятие» и «Сошествие во ад», которые являются главными событиями всего евангельского цикла и, соответственно, выделены в общей картине декорации храма своими огромными масштабами. Им должно соответствовать «Преображение», которое, по логике вещей, находится где-то под записью в западном объеме храма. В событиях Преображения Христос не только впервые являет апостолам Свою божественную природу, но и начинает говорить ученикам о Своей грядущей смерти. Начиная с XII столетия, «Преображение» интерпретируется во многих иконографических программах как прообраз крестной смерти Спасителя, и часто, в нарушение хронологии повествования, оно размещается в «страстной» части евангельских событий. Таким образом, если наша реконструкция верна, «Преображение» развивает общую «страстную» тему, полнозвучно заявленную «Распятием» и «Сошествием во ад».

Расположенные ниже две евангельские сцены также традиционно включаются в «страстной» цикл. «Воскрешение Лазаря» начинает «страстную» седмицу Великого поста, а «Вход в Иерусалим», собственно, открывает череду евангельских событий, повествующих о последних днях земной жизни Христа. Показательно совершенно уникальное композиционное построение этого сюжета, который занимает всю северную стену, заходя в пространство жертвенника и обретая дополнительную символическую выразительность. Сцена расположена таким образом, что Христос буквально выезжает из объема северной апсиды в подкупольное пространство храма; фигуры апостолов находятся еще в алтар-

*Учение
св. Иоанна
Златоуста.
Роспись
южной
стены*

*На следующе-
м разво-
роте:*

*Путешеству-
ющие волх-
вы из сцены
«Рождество
Христово».
Роспись юж-
ной стены
дьяконника*

*Апосто-
лы, летя-
щие на обла-
ках. Деталь
композиции
«Успение Бого-
матери».
Роспись
северной
стены.*





Апостол
на облаке.
Деталь компози-
ции
«Успение
Богоматери».
Роспись се-
верной
стены



ной зоне, тогда как Христос и встречающий его народ расположены уже в объеме северного рукава подкупольного креста. Если учитывать, что именно в жертвеннике, согласно древнейшей литургической традиции, совершается проскомидия, во время которой предуготовляются Св. Дары, подобное расположение этой композиции можно буквально уподобить Великому Входу, когда Св. Дары выносятся из жертвенника и через Царские врата вносятся в алтарь. «Вход в Иерусалим» раскрыт лишь на половину, тогда как «Воскрешение Лазаря» еще ждет своего полного реставрационного раскрытия. Как и «Вход», «Воскрешение Лазаря» начинается еще в пространстве дьяконника, где сейчас раскрыты выразительные фигуры апостолов, сопровождающих Христа.

Апостол
на обла-
ке. Деталь
композиции
«Успение Бого-
матери».
Роспись
северной
стены

В значительной степени под записями остаются также и две сцены нижнего регистра южной и северной стен, где, напротив друг друга, расположены «Рождество Христово» и «Успение Богородицы». В искусстве этого периода складывается несколько базовых блоков символического соотнесения сюжетов, и одним из излюбленных мотивов становится сопоставление в значимых зонах храма композиций «Рождество Христово» и «Успение». Это сравнение отражало риторический прием антитезы, распространенный в христианской гомилетике и взятый на вооружение византийскими художниками. Изображение Богоматери в «Рождестве», держащей на руках Младенца Христа, облекшегося во плоть ради спасения человечества, и фигура Христа в «Успении», держащего на руках душу Богоматери, достигшей спасения и освободившейся от бременной плоти, являются главными составляющими этой выразительной антитезы. На Руси подобное расположение двух композиций впервые появляется в погибших росписях Успенского собора Киево-Печерского монастыря, а впоследствии повторяется в декорации многих древнерусских храмов домонгольского периода. В этом отношении система росписи Спасской церкви следует устойчивой традиции, сформировавшейся на Руси уже в конце XI столетия, отличительной особенностью которой является особое пристрастие к повествовательным деталям. Сейчас раскрыт только небольшой участок «Рождества Христова», где представлена сцена избиения младенцев в Вифлееме. Энергичная манера компоновки фигур и подробность изложения показывают, что эта сцена решена в повествовательном ключе и содержит множество нарративных деталей, которые еще предстоит раскрыть в ходе реставрации памятника. Кроме того, часть этой распространенной композиции заходит в пространство дьяконника, где недавно расчищены сцены «Поклонение пастухов» и «Путешествие волхвов», расширяющие



Плачущая
жена.
Деталь
композиции
«Успение Бого-
матери».
Роспись
северной
стены



сюжетный состав «Рождества». К аналогичным выводам мы приходим из анализа раскрытых участков «Успения Богоматери», где художники выбрали так называемый «Облачный» извод композиции, где изображено чудесное путешествие апостолов, которые были перенесены ангелами к одру Богоматери из разных концов света. Композиция дополнена и другими повествовательными деталями. Чрезвычайно выразительна фигура жены, изображенной на втором плане, которая в горе всплеснула руками. В ряд фигур включены также святители — апостолы от 70, которые расширяют круг апостольского предстояния у одра Богоматери.

Своеобразие и неординарность иконографической программы Спасской церкви в полной мере проявляется в нижней зоне росписи северной и южной стен, где, ниже композиций «Успение» и «Рождество Христово», как бы обрамляя два аркосолия, расположены два уникальных для своего времени сюжета, которые обычно называются как «Источники Премудрости» или «Учительства св. отцов». Сцена на южной стене изображает Иоанна Златоуста, который сидит за пюпитром и пишет в раскрытой книге. За его спиной стоит апостол Павел, диктующим ему на ухо, а в левой части композиции, внутри архитектурной кулисы, обозначающей вход в келью Иоанна, из-за занавески за происходящим наблюдает келейник и секретарь святителя Прокл. Этот сюжет, фигурирующий иногда как «Видение Прокла», точно соответствует описанию эпизода из жития Иоанна Златоуста, бывшего в то время константинопольским патриархом. Святой в это время 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 его за работой, в то время как апостол Павел, невидимы для патриарха, нашептывал ему на ухо. Это видение, рассказанное им

*Христос.
Деталь
композиции
«Призвание
Закхей»*

патриарху, убедило Иоанна Златоуста в том, что труд его угоден Богу. Однако полоцкая фреска существенно расширена: перед Иоанном стоит группа монахов, которые внемлют его учению, а из-под пюпитра исходит водный поток, изначально обрамлявший аркосольную арку, а в правой части сцены сохранились две фигуры пьющих из источника. Напротив, на северной стене, также почти полностью сохранилась зеркальная композиция с еще одним «Источником Премудрости», где главным действующим лицом является Григорий Богослов, получающий визионерское напутствие от апостола Иоанна.

Иконография «Источников Премудрости», известная преимущественно по памятникам книжной миниатюры, сформировалась XII столетии, и полоцкие фрески на сегодняшний день оказываются древнейшим ее примером, в полной мере демонстрирующим степень иконографической осведомленности работавших здесь художников. Композиции на тему источников Премудрости еще раз наводят на мысль, что в разработке иконографической программы Евфросиния Полоцкий, соответствуя духу ее просветительской деятельности, пользовалась образцами византийских книжных миниатюр, бывших в ее распоряжении. Вместе обе композиции составляют чрезвычайно выразительную пару: 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 аркосолий, занимающих нижнюю часть северной и южной стен. Водные потоки воспринимаются в этом контексте как источники вечной жизни, которую обретает человек, испивший из источника Божественной Премудрости.



*Христос
исцеляет
прокаженного.
Роспись северо-
западного
подкупольного
столба*



В силу малых размеров Спасской церкви и ограниченной площади под фресковую роспись, а также чрезвычайно крупного масштаба, выбранного художниками для росписи, евангельское повествование существенно ограничено. Помимо названных композиций, которые входят в цикл «двенадцатых» праздников, в ряд евангельских сюжетов включено еще лишь четыре сцены, составляющие в сокращенном виде так называемый «малый» цикл деяний Иисуса Христа. Эти композиции расположены в среднем регистре на гранях западных подкупольных столбов, соответствуя по уровню «Входу в Иерусалим» и «Воскрешению Лазаря». Из всего обширного повествовательного ряда чудес Христа здесь выбраны сюжеты, демонстрирующие различные грани Его служения. «Брак в Канне» (восточная грань юго-западного столба), являясь первым евангельским чудом Христа, повествует о превращении Им воды в вино, что сделало этот сюжет одним из самых древних прообразов евхаристического превращения хлеба и вина в Тело и Кровь Господни. Расположенное рядом «Призвание Закхее» (южная грань того же столба) повествует о том, как Христос по пути в Иерусалим избрал для остановки дом мытаря Закхее, который, в силу своей профессии сборщика податей был презираемым в иудейском обществе. Этот евангельский сюжет показывает общечеловеческий характер евангельского учения Христа — доброго Пастыря, пришедшего в мир спасти не только праведников, но и грешников. На юго-западном столбе изображены две сцены чудес — «Исцеление слепого» и «Исцеление прокаженного», где Христос исцеляет недуги людей, которые обращаются к нему с глубокой верой. Данные сюжеты расчищены еще не полностью и ждут своего реставрационного раскрытия.

Малый евангельский цикл обнаруживает смысловые параллели с изображениями святых в средней зоне хра-

*Христос.
Деталь
композиции
«Христос исцеляет прокаженного»*

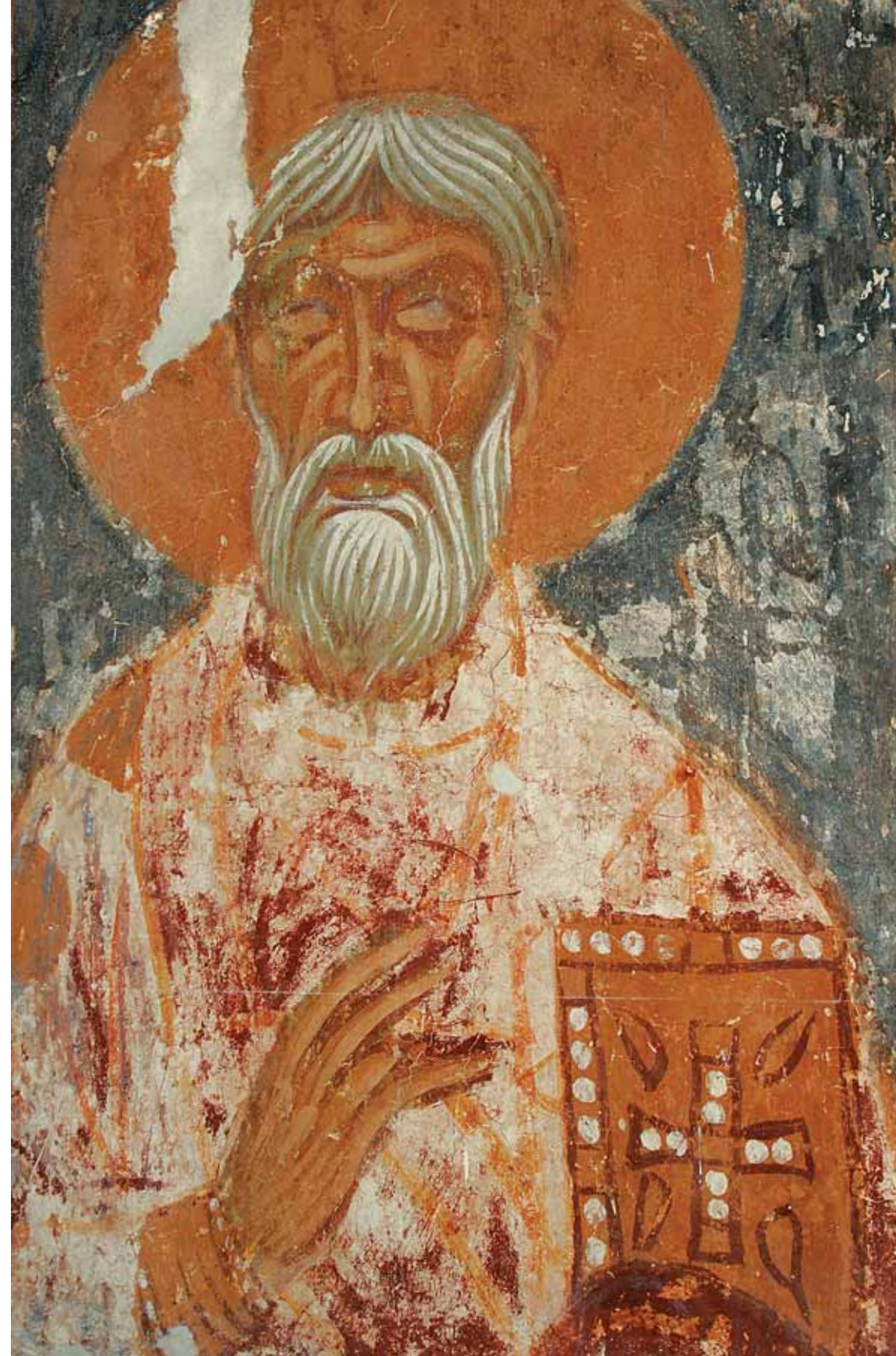
*На
следующих
разворотах:*

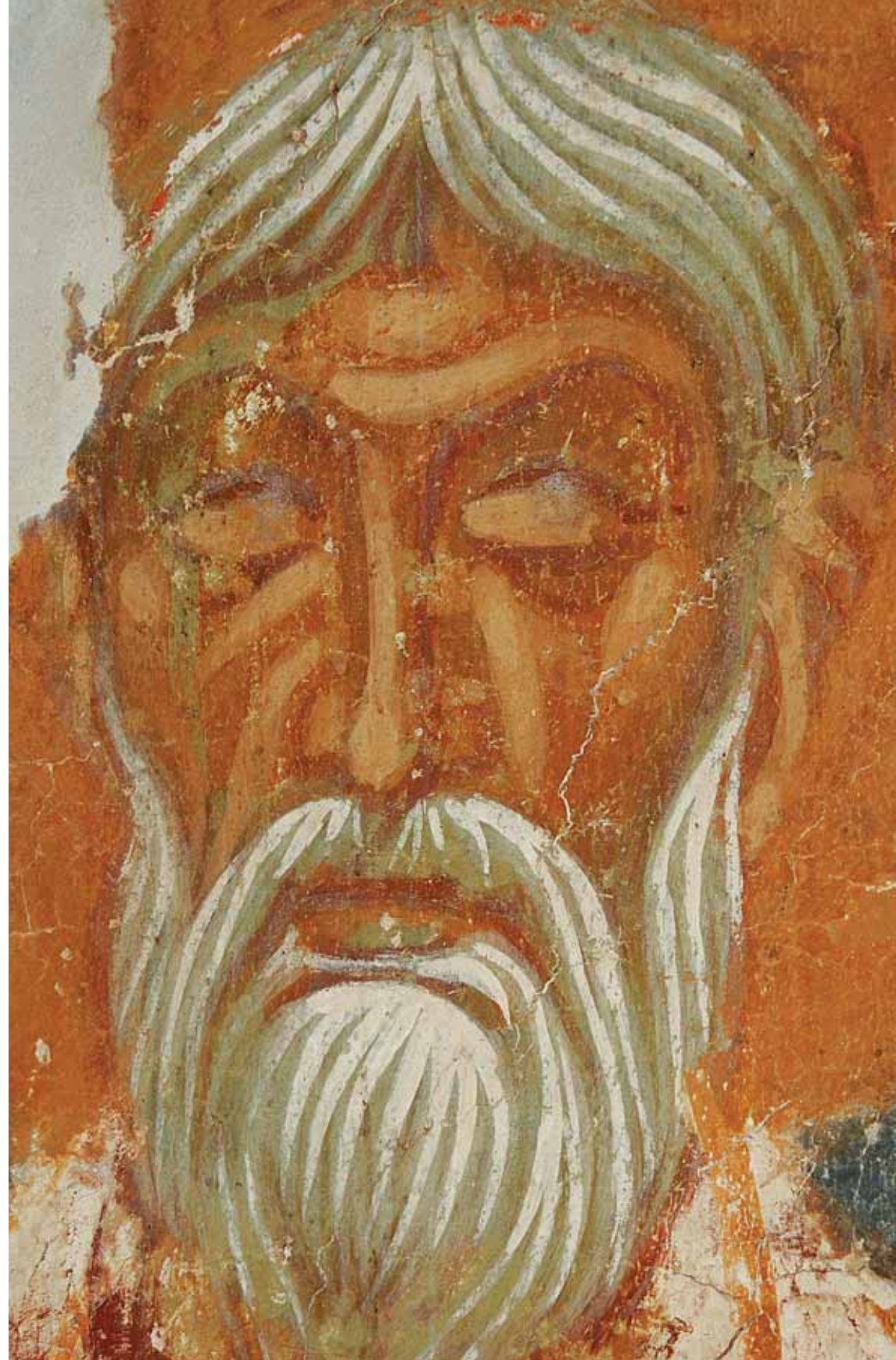
*Св. врач-
бессеребрен-
ник Иоанн.
Роспись
южного
рукава
подкупольно-
го креста*

*Св. врач-
бессеребрен-
ник Ермолай.
Роспись
южного
рукава
подкупольно-
го креста*

*Св. врач-
бессеребрен-
ник Иоанн.
Деталь*

*Св. врач-
бессеребрен-
ник Ермолай.
Деталь*







На предыдущем развороте

Неизвестный св. врач-бессеребренник (Св. Мокий?).
Роспись западного рукава подкупольного креста

Св. мч. Акиндин.
Фреска арки дьяконника

Св. мч. Христофор.
Фреска арки дьяконника

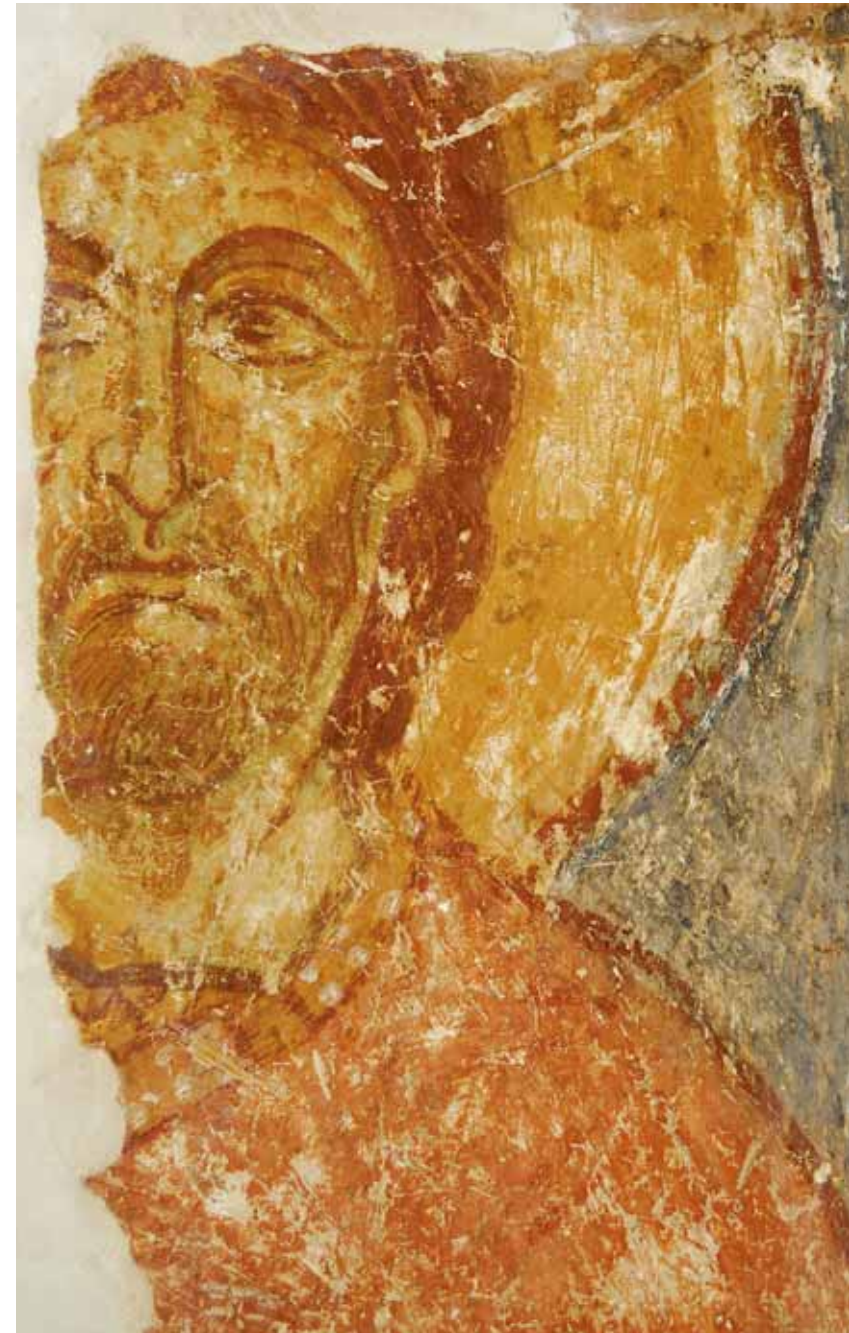
ма, чьи полуфигуры занимают ниши в стенах рукавов подкупольного креста. Здесь преобладают изображения св. врачей-бессеребренников, из которых идентифицируются юный Иоанн и старец Кир (его фигура существенно утрачена), пресвитер-врач Ермолай, а также два неизвестных старца (свв. врачи Мокий и Сампсон), чьи фигуры размещены в западной части храма. В западной нише также сохранились два изображения св. мучеников Никиты и Евстафия Плакиды. Ниже изображений врачей-бессеребренников сквозь запись прочитываются контуры ростовых фигур святых воинов, но они, к сожалению, пока не идентифицируются. Кроме того, на южной стене в ходе недавней реставрации В.В. Ракицким раскрыто несколько прекрасно сохранившихся фигур свв. жен.

Особое место в иконографической программе росписей занимают изображения монахов, что, безусловно, определялось ролью Спасской церкви как центрального храма вновь образованной монастырской обители. Примеры подобной акцентации монашеской темы в монастырских храмах многочисленны и закономерны, однако в данном случае мы вновь имеем дело с особой ее интерпретацией, которая выходит за рамки традиций своего времени. Показательна уже сама топография изображений св. монахов, которые занимают значительную часть нижнего уровня росписей, распространяясь и в нартекс, и в подкупольное пространство, и в алтарь. В этом отношении полоцкий памятник продолжает ту линию развития монашеских программ, которая характерна для целого ряда древнерусских ансамблей XI–XII вв., где наблюдается явный отход от чисто византийской традиции. Наиболее обозримая в настоящий момент группа монашеских изображений занимает плоскости западных подкупольных столбов, которые имеют восьмигранную форму и, таким образом, размещают на своей поверхности 16 фигур преподобных



отцов. Сейчас раскрыто лишь 6 фигур, среди которых узнаются образы двух отшельников — Павла Фивейского и Макария Великого, Максима Исповедника. Фигуры преподобных отцов также располагаются в центральной части северной стены, где сейчас раскрыты два образа неизвестных монахов. Из четырех женских образов на южной стене, крайняя левая, облаченная в схимническую ризу, идентифицируется как Евфросиния Александрийская — небесная покровительница создательницы Спасской церкви. Монашеская программа была дополнена поясными изображениями св. монахинь, которые занимают стороны восьмигранных в плане западных столбов, расположенных под хорами (из 16 фигур раскрыто 3). Наконец, монахи выступают в росписях как молитвенники за усопших, о чем красноречиво говорит фигура преп. Онуфрия, открытая в одном из аркосолиев северной стены, где он изображен с воздетыми руками, в иконографии молитвенника-оранта.

Еще одним, поистине уникальным элементом монашеской программы Спасской церкви является цикл сцен, иллюстрирующих Патерик, которые занимают малые своды под хорами. Фрески данного объема в настоящий момент находятся в состоянии раскрытия и изучения, но уже сейчас идентифицируется несколько композиций, которые представляют собой сюжеты из жития Антония Великого. В частности, здесь представлены сцены «Беседа Антония с Павлом Фивейским», «Смерть Павла Фивейского», а также «Искушение Антония», где дьявол является ему в облике кентавра. Житие преп. Антония, почитавшегося как основателя монашества, безусловно, было одним из излюбленных монашеских чтений, но его иллюстрации в монументальных циклах остаются явлением чрезвычайно редким, причем все известные примеры относятся уже к поздневизантийскому периоду. Исключение составляет несколько сцен его жития во фресках нартек-



Св. мч.
Никита.
Роспись
западного
рукава подку-
польного
креста.
Деталь

На
следующем
развороте:

Неизвестная
преподобная
(Св. Евфроси-
ния Алексан-
дрийская?).
Роспись
южной
стены.
Деталь

Неизвестная
св. мученица.
Роспись
южной
стены.
Деталь





На
предыдущем
развороте:

Неизвестные
св. мученицы.
Роспись
южной
стены.
Детали

са церкви Сант Анджело ин Формис, близ Капуи, которые были выполнены мастерами византийского круга во второй половине XII в. Таким образом, фрески Спасской церкви еще раз становятся наиболее ранним примером данной иконографии. Определенное созвучие с монашеской программой обнаруживают и две композиции на тему «Учительства Иоанна Златоуста и Григория Богослова», поскольку главными адресатами учительства отцов церкви в этих сценах являются две группы монахов, которые изображены перед пюпитрами святителей.

Монашеская программа Спасской церкви Евфросиньева монастыря, абсолютно уникальная для своего времени по полноте и разнообразию трактовки образа монашества, представляет собой квинтэссенцию тенденций, которые были сформулированы в таких древнерусских памятниках второй четверти XII в., как росписи соборов Антониева, Юрьева и Мiroжского монастырей. Монахи показаны здесь в самых различных ипостасях святости. Это — столпники, аскеты, учителя, пророки-промыслители, борцы с ересями. Один из главных акцентов сделан на учительской миссии монашества, что, конечно же, находило полное созвучие в личности самой преп. Евфросинии, которая почиталась во все времена как просветительница Полоцкой земли, занимавшаяся переписыванием книг, создавшая скрипторий при своем монастыре и в целом постигшая книжную премудрость. Это разнообразие форм монашеского подвига создает универсальный образ монашества как одного из главных столпов в здании Вселенской Церкви.

Объем нартекса под хорами, согласно распространенной традиции, отведен под многочисленные сцены «Страшного Суда». В настоящий момент в зондажах, выполненных несколько лет назад В.В. Ракицким, открылись фрагменты таких сюжетов, как «Лоно Авраамово»



Неизвестный
святой.
Роспись
юго-западного
столба



Преподобный
Макарий
(Онуфрий ?).
Роспись
юго-западного
столба



Неизвестный
преподобный.
Роспись
северо-
западного
столба

На
следующем
развороте:

Преподобный
Макарий
(Онуфрий ?).
Роспись
юго-западного
столба.
Деталь

Неизвестный
преподобный.
Роспись
северо-
западного
столба.
Деталь



Неизвестный
преподобный.
Роспись
северо-
западного
столба



Преподобный
Павел
Фивейский.
Роспись
северо-
западного
столба



На следую-
щем
развороте:

Преподобный
Онуфрий Ве-
ликий. Фре-
ска среднего
аркослия се-
верной стены

Неизвестный
преподобный.
Роспись
северной
стены.
Деталь



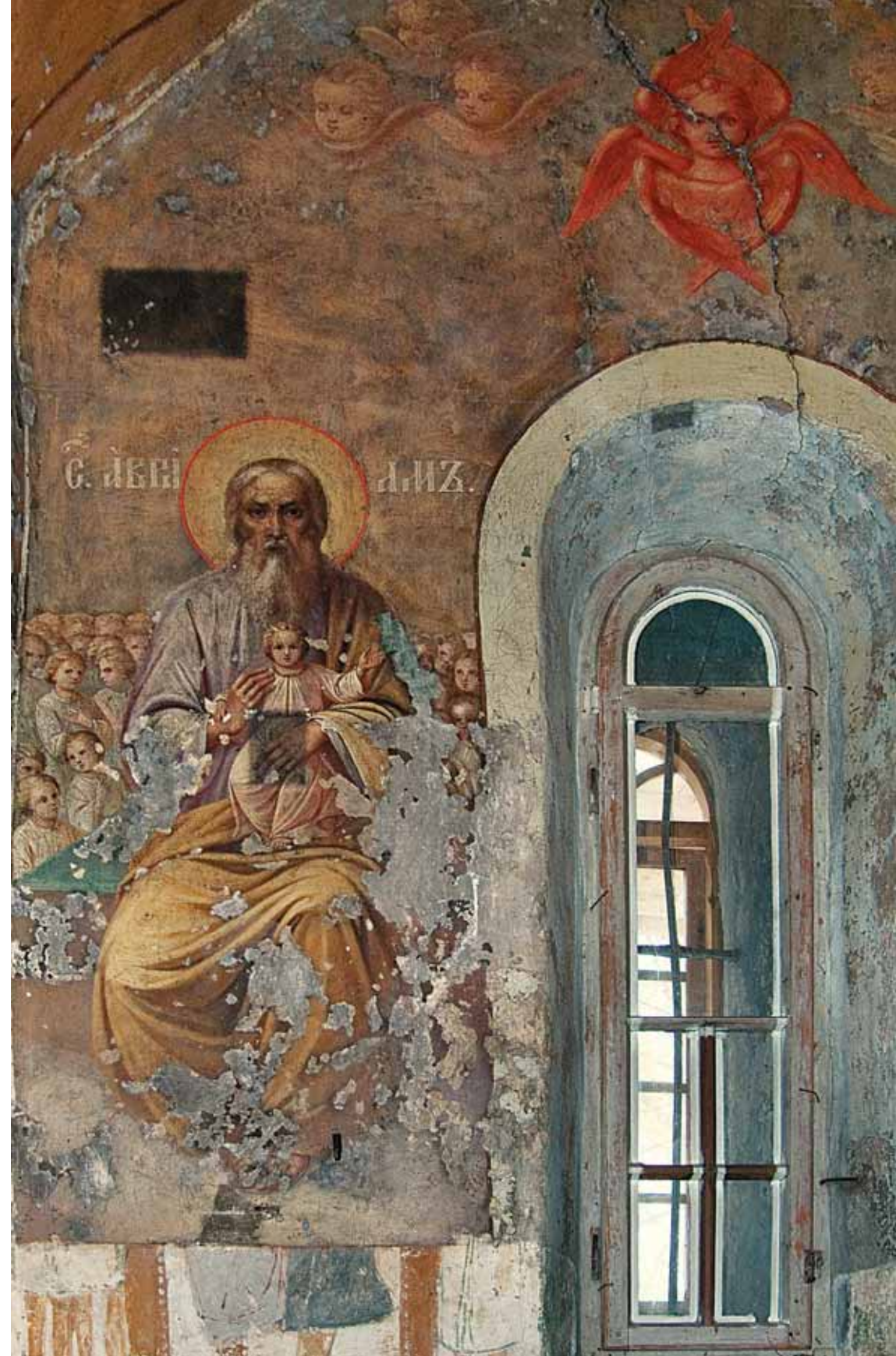


«Успение
преп. Павла
Фивейского».
Роспись
северной
арки
под хорами

(южная стена), где изображены праведники в Раю, или, напротив, «Геенна огненная» (северная часть западной стены), где представлен огненный поток, в котором видны фигуры грешников. На северной стене прочитываются контуры персонификации ада — двуглавого чудовища, на котором обычно изображается сидящий сатана с душою Иуды на коленях. Сюжеты даны в довольно мелком масштабе, из чего следует, что эта часть росписи отличалась подробным рассказом и обилием повествовательных деталей. В этом отношении стенописи Спасской церкви следуют общевизантийской традиции, которая наиболее последовательно воплощена именно в древнерусских ансамблях домонгольского периода. Отметим, что композиция «Страшного Суда» занимает западные объемы практически всех древнерусских храмов XII в., где сохранились росписи, и именно на русской почве иконография «Страшного Суда» получила широчайшее распространение, дав самые неожиданные и разнообразные вариации представленных здесь сюжетов.

Завершая обзор состава росписей Спасской церкви, следует сказать, что, несмотря на то, что они еще далеки до своего полного раскрытия и пока предстают перед нами во фрагментарном виде, основные элементы иконографической программы четко сформулированы и имеют устойчивую иконографическую основу. В целом система росписи церкви полностью отвечает принципам построения догматико-повествовательных программ, которые известны по целому ряду древнерусских памятников середины — второй половины XII столетия. Назовем здесь в первую очередь росписи собора Мирожского монастыря, около 1140 г., которые, вероятно, наиболее отчетливо обозначили эту тенденцию и отчасти стали образцом для подражания, а также фрески Георгиевской церкви в Старой Ладогe, 1180–1190-х гг., Благовещения в Аркажах, 1189 г., Нередицы,

Страшный суд. Лоно Авраамово. Роспись XIX в., зондаж с фреской XII в.





Страшный суд. Геена огненная. Роспись западного объема под хорами



Страшный суд. Персонализация ада. Роспись западного объема под хорами

1999 г., в известной степени Кирилловской церкви в Киеве, позднего XII в. Для этих росписей характерно использование устойчивых тематических блоков, таких как купольное «Вознесение» или «Страшный Суд» в западном объеме собора. Другой характерной чертой является усиление жертвенного символизма, включение и интерпретация сюжетов, расширяющих тему евхаристической жертвы. Эти композиции преимущественно располагаются в алтаре и прилегающих зонах декорации. Данная тенденция отчетливо присутствует в росписях Спасского собора и проявляется в таких

моментах, как расположение «Сретения» как прообраза Жертвы Христа, на восточных столбах по сторонам от алтарной апсиды, или уникальное размещение сцен «Оплакивание» и «Положение во Гроб» на стенах жертвенника. Судя по раскрывшимся участкам, изображения имеют очень четкую и проработанную иконографическую структуру, за которой, создается ощущение, стоит опыт десятков подобных памятников, откуда и были взяты узловые элементы системы росписи, получившие, тем не менее, совершенно оригинальную, а порой и уникальную интерпретацию.

Значение Спасской церкви как храма-реликвария, и состав самих реликвий, нашли отражение и в иконографической программе фресок, в чем нельзя не увидеть участия самой преподобной Евфросинии. Изображение Креста Господня как всеобъемлющий образ спасения несколько раз фигурирует и в архитектурных формах церкви, и в самых значимых участках ее росписи. Как уже отмечалось, сама структура интерьера с повышенными объемами рукавов подкупольного креста создает ярко выраженное крестообразное пространство. В верхней части люнетов и поныне существуют окна в форме небольших крестов, уникальной для древнерусской архитектуры. Окна в настоящее время заложены, но изначально в них проникал свет, который в определенное время суток заливал храм крестовидными потоками солнечных лучей. Этот эффект был особенно впечатляющим, если учитывать, что размещение окон-крестов было связано с написанными здесь композициями, и на северной стене источник света оказывался прямо над головой Иисуса Христа из «Распятия», а на южной — аналогичным образом над фигурой Спасителя из «Сошествия во ад». Выше уже говорилось о том, что одним из главных смысловых и сакральных центров всей храмовой росписи становится изображение драгоценного креста, украшенного жемчугами, кото-

рый лежит на престоле в сцене «Евхаристии», что является одной из уникальных иконографических черт этой композиции. Именно сюда, в центр алтаря, устремлялись взоры всех верующих, и именно здесь, вероятно, по замыслу самой св. Евфросинии, размещается это не знающее аналогий изображение, которое так живо напоминает крест-реликварий, вложенный самой преподобной в Спасский храм. Еще два Креста, изображенные в виде «Этимасий» — «Престолов уготованных» в нижней зоне восточных столбов, фланкируют пространство алтаря. Показателен также и набор изображенных святых, которых, в силу малых размеров храма, на стенах разместились не очень большое количество. Их состав, как нам представляется, отчасти продиктован наличием в кресте-реликварии мощей и реликвий трех особо почитаемых вселенских святых — мч. Димитрия Солунского, врача-бессеребренника Пантелеимона и дьякона Стефана. В алтаре, несмотря на записи, удалось определить присутствие шести фигур св. дьяконов, расположенных в три регистра на восточной подпружной арке, среди которых находится и св. Стефан. Среди святых основного объема выделяется группа из пяти св. врачей, включая свв. Иоанна, Кира и Ермолая, а также двух целителей-старцев (Мокий и Сампсон), что составляет редкую по полноте программу изображений врачей-бессеребренников, вероятнее всего, сопровождавшую фигуру св. Пантелеимона, которая еще сокрыта записями. Наконец, в средней зоне росписи на западных столбах сквозь масляные записи просматриваются фигуры св. воинов, где центральным образом, следуя нашей логике, должно являться изображение св. Димитрия Солунского. Эта специфика иконографической программы росписи Спасской церкви еще раз подтверждает датировку росписей 1161 годом, что, в свою очередь, находит подтверждение и в художественных особенностях фресок.



СТИЛЬ ФРЕСОК

Одним из главных впечатлений, которое оставляют фрески Спасской церкви, являются выбранные художниками масштабные соотношения, создающие впечатление грандиозности и величественности всего внутреннего пространства храма. Могучие пропорции алтарного объема и подпружных арок, высоко вынесенных вверх и переходящих в мощные подкупольные столбы, как будто подсказывают фрескистам в предпочтении чрезвычайно крупного масштаба изображений, заполняющих центральную апсиду и основное подкупольное пространство. Архитектура собора, в силу своих нестандартных соотношений и специфики общего решения пространства, суженного в нижней части храма и устремленного вверх, скорее затрудняла работу фрескистов, чем способствовала полному раскрытию замысла росписи. Тем не менее, художники Спасского собора мастерски преодолевают создавшиеся трудности и максимально реализуют свой замысел. Задает этот масштабный пафос гигантская фигура Богородицы Оранты в конхе алтарной апсиды, которая, несомненно, доминировала над всем пространством храма, существенно превышая своими размерами даже титанические фигуры святых, расположенных на арках. (Напомним, что ее высота достигает 4.2 м). Ей вторит композиция алтарной арки, связанная с ней программно, где в своде расположен очень крупный лик «Спаса Нерукотворного», а склоны занимают две величественные фигуры праотцев Иоакима и Анны, обращенные к Богородице в молении. Немного уступают им в размерах фигуры пророков, первосвященников и архангелов на склонах подпружных арок. Эти фрески, находясь в узловых архитектурных объемах, составляют масштабный каркас всей декорации, и к ним подтягиваются все остальные изображения.

*Праотец
Иоаким.
Роспись
северного
склона
алтарной
арки.
Деталь*

Крупный масштабный модуль росписи накладывает определенные требования на построение самих фигур, а также на соотношения композиционных элементов внутри каждого отдельного сюжета. Фигуры отличаются особыми пропорциями, несколько гипертрофированными в сторону увеличения голов и ликов. Могучие фигуры, особенно изображения на подпружных арках, увенчаны очень крупными головами, в которых, в свою очередь, особо выделены лики с весомыми, усиленно выразительными чертами. Лики как будто чуть выдвинуты вперед, тогда как прически и контуры голов получаются как бы отодвинутыми на второй план. В результате получается особый эффект: внутренняя энергия образа, набирая силу в самой фигуре, выходит через повышенную выразительность ликов, которые буквально выступают из стены. Этот совершенно умышленный художественный прием масштабного градуирования образа, мастерски используемый художниками Спасской церкви, создает атмосферу особого духовного напряжения, плотно заполняющего пространство храма и очень гармонично сочетающегося с могучими и энергичными формами интерьера.

Стесненность архитектуры, казалось бы, предполагала уменьшение масштаба и создание подробной повествовательной программы росписи. Художники Спасской церкви идут по противоположному пути, выбирая очень крупный масштаб и создавая яркую и выразительную программу росписи, которая построена на символическом и смысловом сочетании избранных сюжетов. Крупный, а то и гигантский масштаб изображений в сочетании с малыми формами храма создает совершенно неожиданные условия для взаимодействия стенописи и архитектуры. Росписи Спасской церкви созданы с удивительным чувством архитектоники, и живопись буквально живет на стенах и сводах храма, взаимодействуя с архитектурными формами и активно преобразуя хра-

*Праматерь
Анна.
Роспись
северного
склона
алтарной
арки.
Деталь*



мовое пространство, расширяя его рамки и границы. Крупный масштаб фигур достигается тем, что художники максимально заполняют изображениями плоскость стены, буквально втискивая их в отведенные им рамки, обозначенные, по традиции, широкими красными отгранками, делящими всю роспись на регистры. Святые расположены таким образом, что их нимбы зачастую касаются верхних отгранок, тогда как ногами они не просто касаются их, но буквально стоят на них, а порой и вышагивают за обозначенные ими линии. Этот, в прямом смысле слова, выход за отведенные рамки изобразительного поля создает удивительно живое впечатление активного общения святого с молящимся, его готовности к диалогу и открытости к духовному контакту. В композициях остается очень мало места для архитектурных или пейзажных обрамлений, а тем более для фона, значительная площадь которого была занята сопроводительными надписями, выполненными крупными размашистыми буквами (многие надписи удалось реконструировать по их остаткам).

Однако плотное заполнение композиций изображениями действующих лиц не создает впечатления их перегруженности. Фигуры активно взаимодействуют между собой, их движения обусловлены смысловой логикой повествования и подчинены общему ритму, поэтому положения и ракурсы фигур, сохраняя выразительность, предельно лаконичны. Показательно в этом отношении «Вознесение», которое, согласно требованиям иконографической программы, расположено в маленьком куполе, более пригодном для размещения здесь традиционного изображения Христа Пантократора. Купольное «Вознесение» имеет нестандартное «сжатое» построение, которое, тем не менее, не лишает всю сцену смысловой наполненности и композиционной выразительности. «Славу» с фигурой Христа несут лишь два ангела, и еще два изображены за нею, тогда как апосто-



Апостолы.
Деталь
композиции
«Евхаристия»



лы изображены не по отдельности, но объединены в две плотные группы, и, энергично жестикулируя, сходятся к Богородице, которая, в сопровождении двух архангелов, представлена в центре сцены. Иначе построена алтарная «Евхаристия», где фигуры склоненных апостолов плотно заполняют всю плоскость регистра. Постепенно склоняясь все ниже и ниже, они устремлены к рукам Христа, в которых Спаситель держит евхаристические дары — потир с вином и хлеб, напоминающий гигантскую просфору. Возглавляющие шествие апостолы Петр и Павел изображены сильно склоненными и энергично опираются ногой на своды окон. Архитектурные формы апсиды, таким образом, оказываются буквально включенными в композиционную ритмику всей сцены. Фигуры апостолов столь плотно заполняют композиционное поле, что скрещенными перед грудью руками они как будто подталкивают друга в спины по направлению к Спасителю, а целеустремленность их движения акцентирована сходящейся к центру композиции диагональю, которую образуют их нимбы.

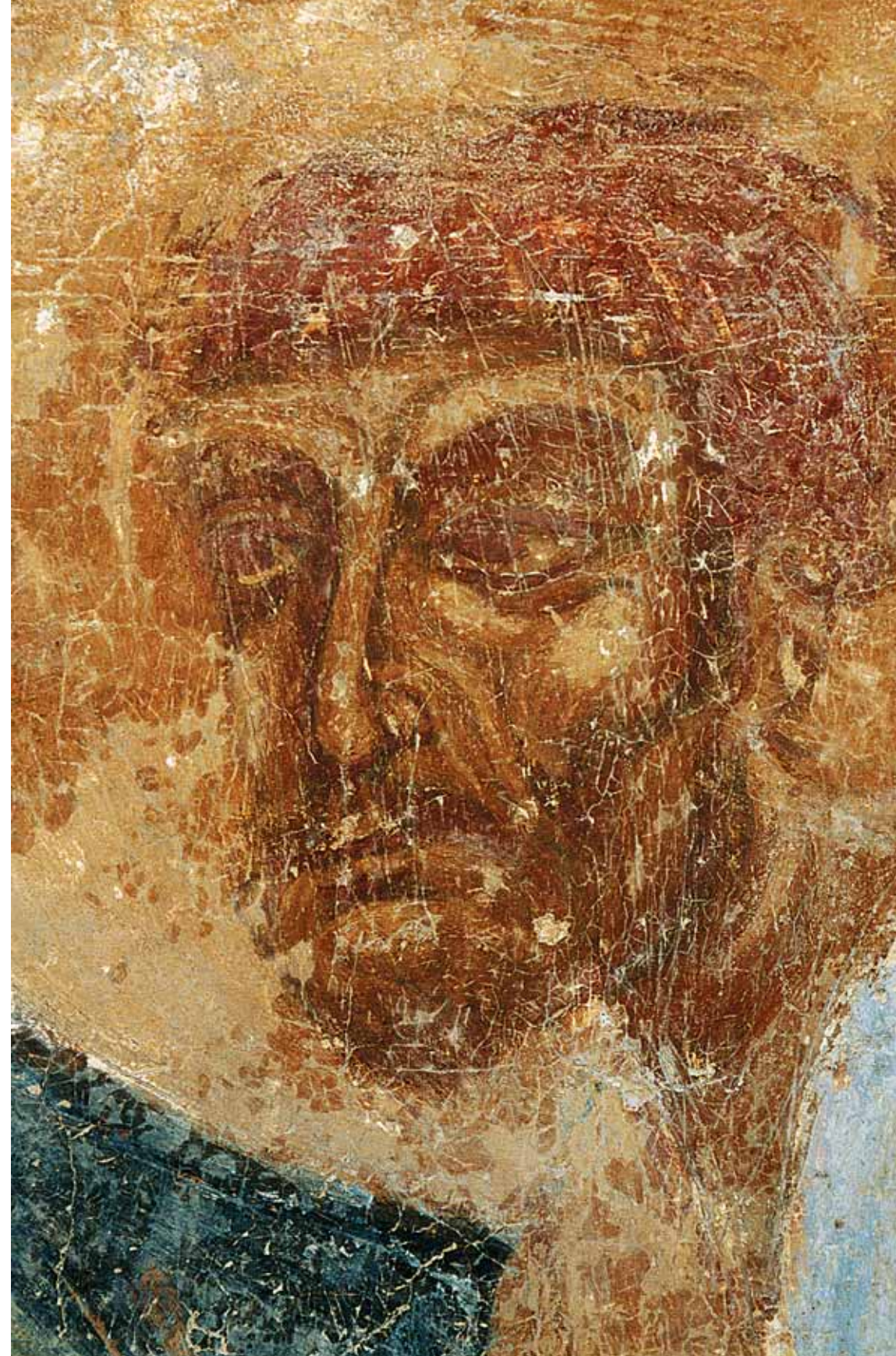
Крупному масштабу изображений как нельзя более соответствует принцип построения и постановки фигур, отличающийся скульптурной выразительностью и определенностью форм, правильным построением драпировок, за которыми ощущается конструкция человеческого тела. Статуарность фигур святых, особенно крупномасштабных изображений на арках храма, отражает определенные приоритеты работавших здесь художников, воспитанных на классическом наследии византийского искусства и чуждых тех маньеристических настроений, которые будут определяющими в искусстве последней трети XII века. Классические ориентиры мастеров, создавших фрески Спасской церкви, наиболее отчетливо проявляются в росписях алтаря, особенно в «Евхаристии», где известная условность живописных приемов и символизм художественного языка гармо-

Святитель
Симеон
Иерусалим-
ский. Роспись
откоса
центрального
окна алтаря

нично сочетаются с необычайной точностью в построении фигур и их масштабных соотношениях.

Колорит фресок имеет свои отличия, но в целом он соответствует тем нормам, которые были характерны для монументальной живописи обширного византийского мира XII столетия. Здесь использован ограниченный, но емкий набор пигментов, которые позволяли художникам создавать самые разнообразные сочетания. Из синих красок используется лазурит (натуральный ультрамарин) и азурит, из зеленых — изумрудный малахит и тепло-зеленый глауконит, из красных — киноварь и красная охра. Кроме того, применяются различные желто-коричневые земли (желтая, золотистая и коричневая охра), в качестве белил используется чистая известь, в качестве черной краски — сажа. Этот, казалось бы, весьма ограниченный набор красок, используемый в различных смесях, в опытных руках работавших в Спасской церкви фрескистов позволяет добиться необычайного богатства и разнообразия палитры. Художники писали в основном в системе контрастных цветовых сочетаний, используя разнообразные смесевые цвета, сильно высветленные большими добавлениями известковых белил, которые шли для написания одежд, архитектуры, горок, других изобразительных деталей. При этом фоновые части обладали интенсивностью и насыщенностью за счет применения здесь традиционной двухэтапной техники раскраски, когда нижний слой, или т. н. рефть, наносился непосредственно по сырой штукатурке, а верхний слой — яркая голубая краска, приготовленная из натурального лазурита — накладывалась поверх тонким бархатистым слоем уже по подсохшему грунту. За счет двухслойности фон приобретал цветовую насыщенность и пространственную глубину, как бы выдвигая на передний план изобразительные элементы композиций. Первоначальный колорит росписи весьма сильно искажился в результате воздей-

Евангелист
Лука.
Деталь
композиции
«Евхаристия»

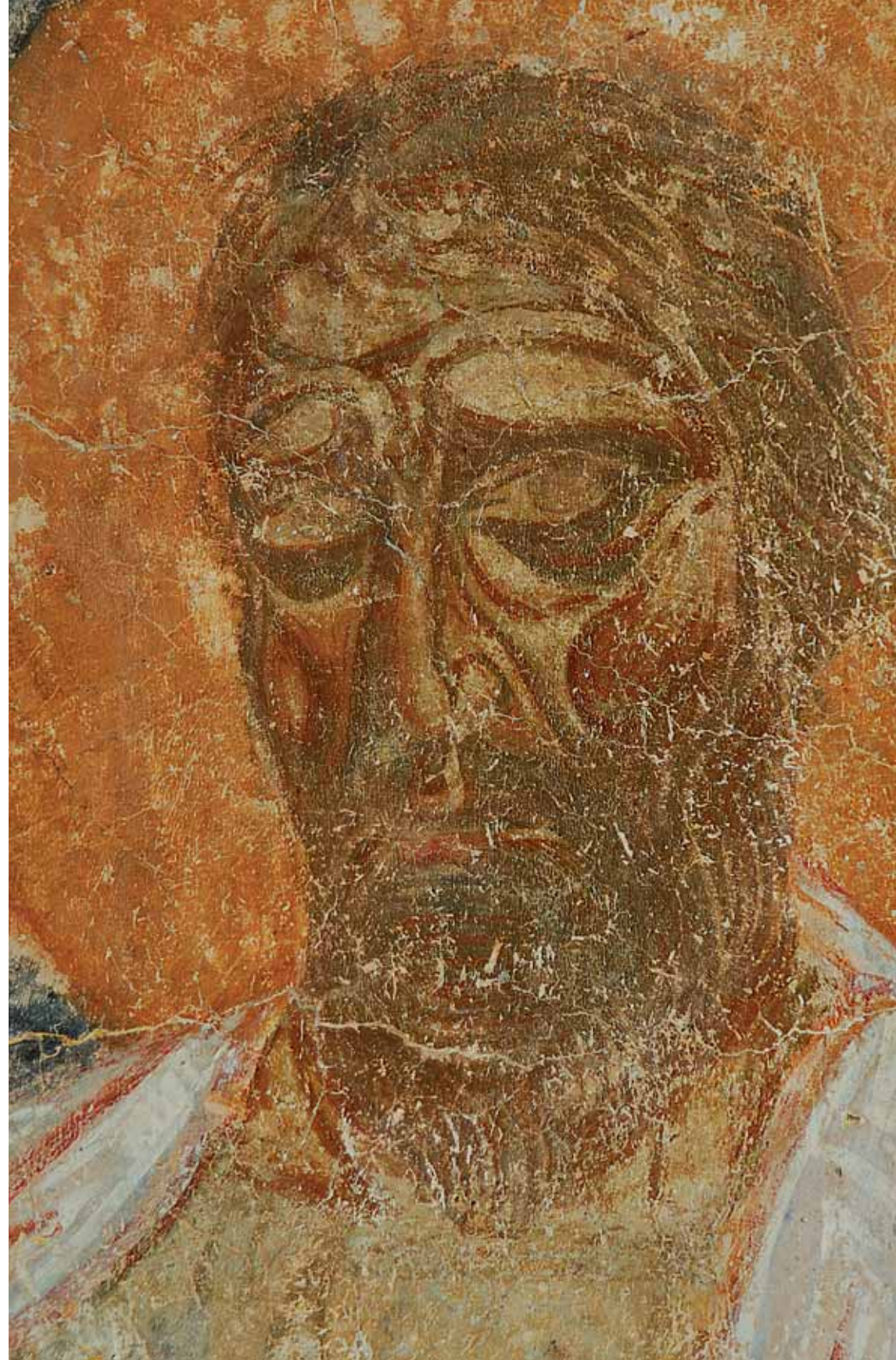
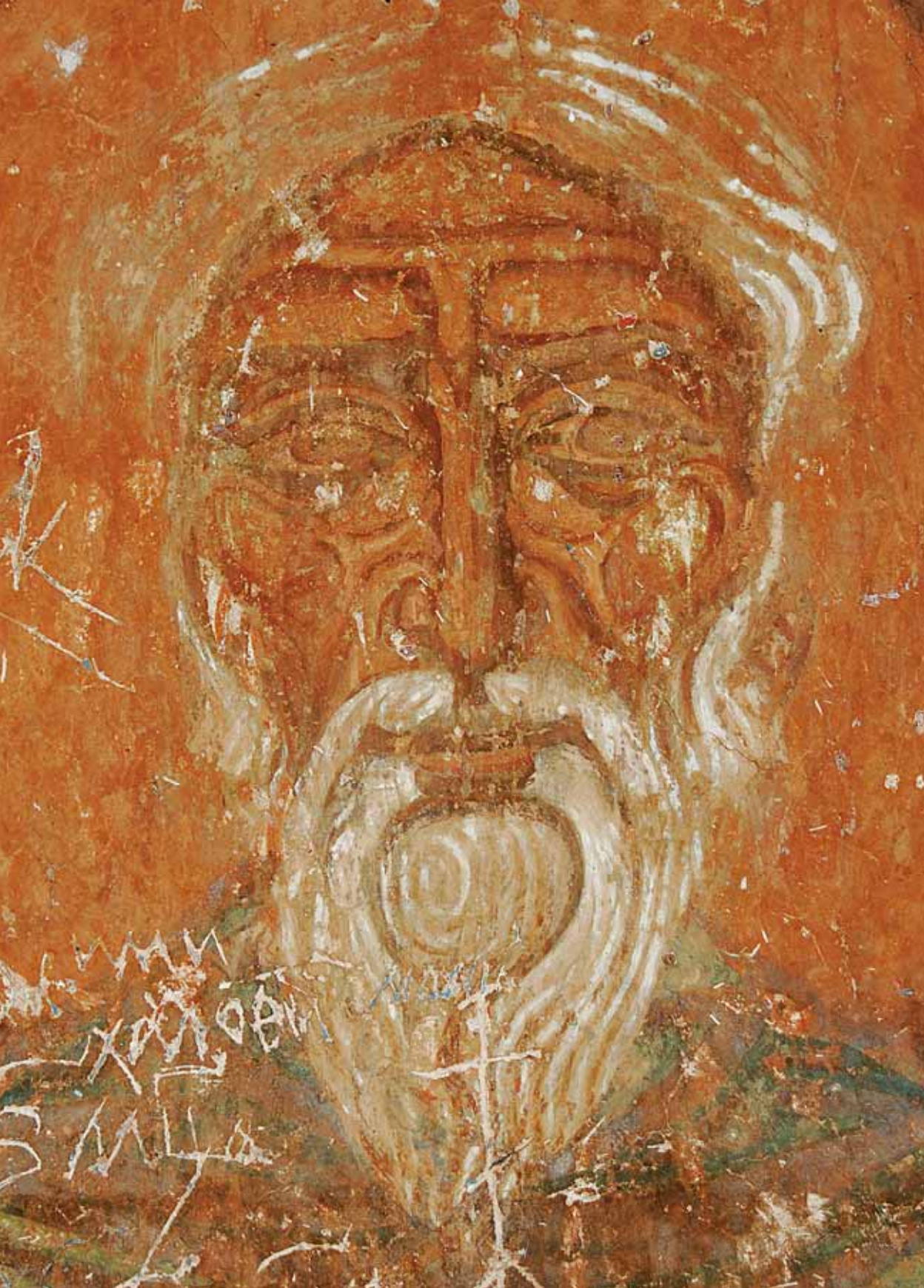


ствия на пигменты фресок масляной записи, из-за чего краски стали более плотными и утратили природную матовость фресковой техники. О первоначальной палитре фресок можно составить представление по недавно раскрытому фрагменту росписей с фигурами двух святителей (Симеона и Павла) в центральном окне апсиды, которое было заложено в XVIII–XIX вв. и счастливо избежало записи. Еще более «свежий» облик имеют фрески, недавно раскрытые в одной из малых аркосольных ниш северной стены, где изображены преп. Онуфрий и две св. жены — Марина (?) и Ульяна.

В написании фигур и ликов художники Спасской церкви следуют тем приемам, которые в середине века получили распространение в художественной среде Константинополя, сосредоточенной в основном была вокруг придворной императорской элиты. Идеалами этого нового направления в искусстве Византии стали образы, духовное напряжение которых выражалось через аскетизацию художественной формы, при том, что в целом живопись сохраняла приверженность к классической основе. Главным памятником этой эпохи становятся росписи церкви Св. Пантелеимона в Нерези, Македония (около 1164), созданные по заказу одного из представителей императорской династии Комнинов — Алексея Комнина-Ангела, являвшегося двоюродным братом правящего императора Мануила I Комнина. Именно с этими росписями фрески Спасской церкви обнаруживают близкое сходство, которое, впрочем, выражено не в буквальном совпадении приемов или методов, но в общей художественной тенденции. Фигуры святых полоцкой церкви облачены в одежды, которые написаны с использованием уже развитой системы линейной свето-теневой проработки, где главное место уделяется белильной прорисовке складок. Эти световые блики и линии, струящиеся вдоль форм фигуры, мыслятся как отражение нетварного света, и призваны дематериализовать изображение,

Мчц. Ульяна.
Роспись ниши
северной
стены







лишить его материальной тяжести и косности. Художники используют этот прием световой разделки одежд далеко не везде, зачастую оставляя многие облачения без высветлений, прокрывая их только основным цветом, на котором лишь тенями намечены контуры складок. Такой сдержанный подход к использованию эффектной живописной системы моделировки складок, которой полоцкие художники владеют в совершенстве, указывает, скорее всего, на их умышленную сдержанность, направленную на создание строгой молитвенной сосредоточенности, что было более чем уместно при росписи монастырского храма. В сочетании с могучим масштабом фигур, такой прием выборочной разделки облачений позволял сконцентрировать внимание на самих образах.

Образы полоцкой церкви имеют известные различия, что обусловлено, в первую очередь, участием в росписи храма нескольких мастеров, чья индивидуальность проявилась особенно отчетливо именно в написании ликов. Так, лики Христа и апостолов в «Евхаристии» отличаются большим устремлением к классическим образцам, в пропорциях лиц ощущается та мера и гармония, которая была свойственна работе придворных мастеров. В то же время, фигуры пророков обладают более выразительными характеристиками, их лики показаны в состоянии повышенного духовного напряжения, а приемы письма обретают контрастность и некоторую резкость. Однако, несмотря на индивидуальные различия, все основные изображения святых обладают общими свойствами и характеристиками, определяющими облик всего ансамбля. Художники используют сложную манеру письма ликов, которая включает несколько основных этапов. Главной особенностью этой манеры является повсеместное использование санкиря — подкладочного оливкового слоя, поверх которого уже накладываются желтые вохрения, формирующие рельеф лица. Санкирный метод письма ликов в большей степени характерен

*На
предыдущем
развороте:*

*Неизвестный
св. врач-
бессребрен-
ник (св. Мо-
кий?). Роспись
западного ру-
кава
подкупольно-
го креста*

*Пророк
Михей.
Роспись
северной под-
пружной
арки*

*Иосиф.
Деталь
композиции
«Сретение»*

для иконописной техники, более медленной и тщательной в исполнении, но художники Спасской церкви демонстрируют блестящее владение этой сложной манерой письма, которую они применяют в стенописи. Слои охры кладутся тонкими напластованиями, постепенно усиливающими звучание желтого цвета, а завершается проработка разбеленной охрой, которой обозначены наиболее выступающие и, соответственно, более освещенные части лица. Подобная манера постепенного усиления светоносности краски позволяет создавать образы, как будто светящиеся изнутри. В то же время, линейные приемы проникают и в письмо ликов, и высветления обретают форму мазков и линий, внося элемент динамики в структуру письма и придавая образам драматическое, а порой и скорбное выражение. Эти светлые мазки почти чистых белил, или т. н. «оживки», в полном смысле слова оживляют форму, придают ей ощущение рельефности и глубины, зачастую становясь независимым элементом художественной материи (св. Ермолай). В то же время, юношеские образы написаны в иной типологической схеме, когда высветления покрывают лик плотными и непрерывными плоскостями высветлений, постепенно наращивая свою светоносность. В сочетании с крупными чертами лица и огромными глазами, эти образы обретают приподнятый, торжественный вид, буквально источая свет, чем они напоминают ангельские образы.

Подобные принципы живописи, сформулированные еще в искусстве 1130–1140-х гг., и получившие в современном искусствознании название «линейной стилизации», внесли в искусство византийского мира значительный элемент психологизма и эмоциональной выразительности, через что показывалось духовное состояние образа. Если в памятниках XI или раннего XII столетия все святые того или иного ансамбля монументальной живописи отличались единством характе-

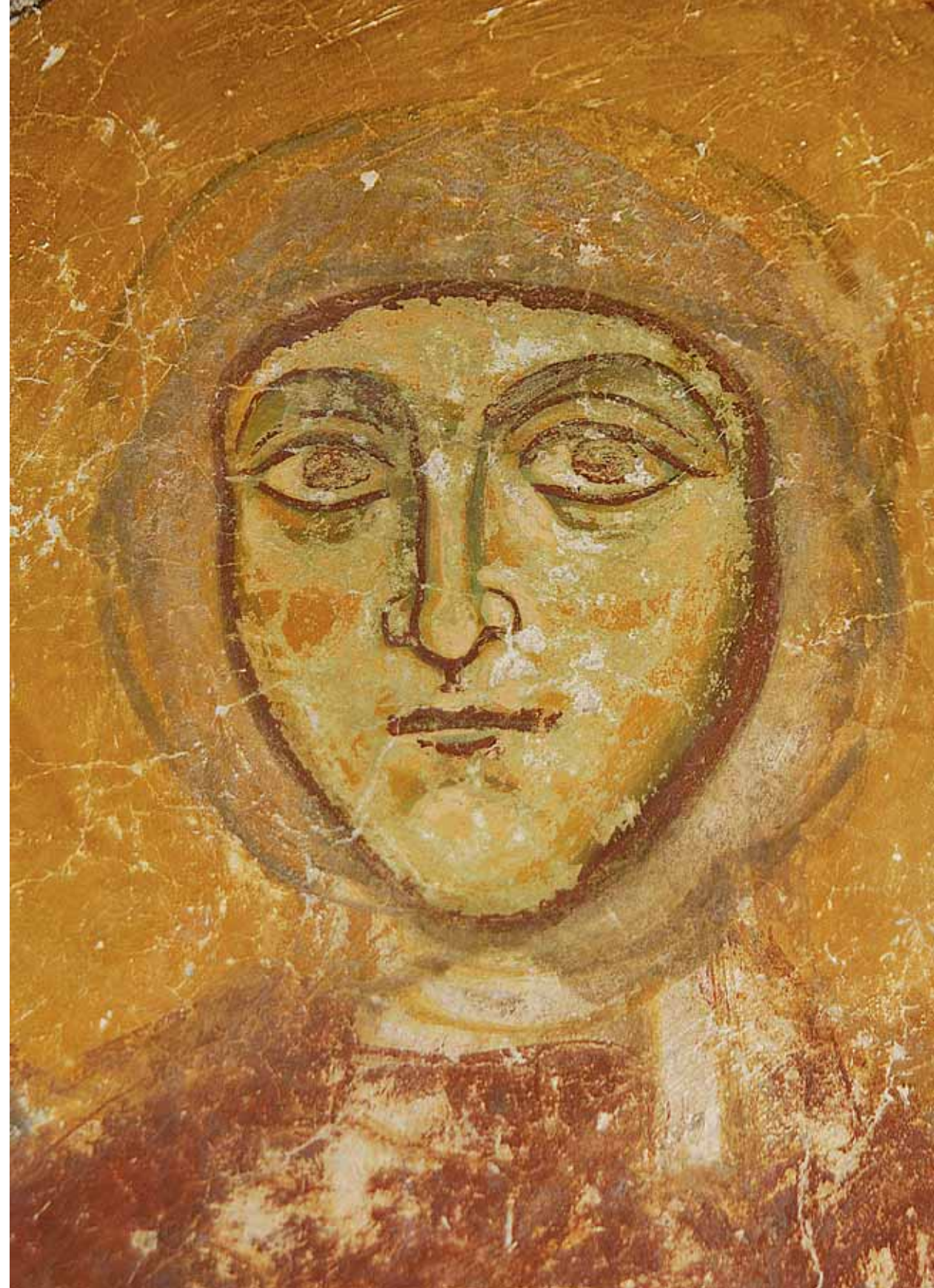
Пророчица
Анна.
Деталь
композиции
«Сретение»



ристик, создавая монолитный образ земной Церкви — Тела Христова, то середина века привнесла в искусство момент индивидуализации образа. Фрески Спасской церкви находятся на самом пике этого художественного движения. Гигантские фигуры святых, расположенных в основном объеме храма, обретают поистине эпическое звучание, демонстрируя непоколебимость христианской веры, и в этом отношении росписи полоцкой церкви находят множество параллелей в искусстве предшествующих десятилетий. В то же время, многие образы имеют ярко выраженные индивидуальные черты и самые различные психологические характеристики — от духовного ликования, которое читается в ликах апостолов и ангелов из «Вознесения», подчеркнутого ригоризма (пророк Захария), или выходящего за рамки человеческих возможностей духовного напряжения, вызванного божественным откровением — на лице пророка Михея, до тихой скорби и даже трагизма в образах Иосифа и пророчицы Анны из «Сретения». В то же время, величественная отрешенность многих святых, особенно апостолов из «Евхаристии», оказывается точкой соприкосновения с многими памятниками классической ориентации, созданными в русле придворной художественной культуры Константинополя. Все это позволяет связать фрески Спасской церкви с главным стилистическим направлением византийского искусства своего времени, которое наиболее ярко проявилось в упоминавшихся фресках церкви св. Пантелеимона в Нерези (1164). Одну из граней этого направления можно увидеть в мозаиках церкви Рождества в Вифлееме (1169), созданных греческими художниками по заказу крестоносцев. Теперь, после раскрытия значительных объемов росписей, в этот же художественный поток вливаются и фрески Спасской церкви в Полоцке, созданные около 1161 г.

Весьма вероятно, что работавшие здесь художники составляли смешанную артель, в которую входили

Неизвестная
св. мученица.
Роспись
южной
стены.
Деталь





и местные мастера, но возглавлялась она приглашенным византийским фрескистом, который был связан со столичной художественной средой и являлся в полном смысле слова носителем этого нового стилистического движения, ставшего в Константинополе 1160-х гг. магистральным направлением развития искусства. Такой вывод представляется вполне закономерным, если принимать во внимание династические и церковные связи полоцкого княжеского рода и самой Евфросинии с Константинополем, о чем говорилось выше. В то же время, состав росписи был обусловлен уже теми традициями, которые были характерны для Древней Руси и получили реализацию благодаря непосредственному участию в создании фресок Спасской церкви самой преподобной Евфросинии, определившей состав основных звеньев иконографической программы своего храма.

Примечательно, что в нижней зоне росписей пафос монументализма заметно снижается, что вызвано приближенностью изображений к молящимся. Масштаб фигур становится маленьким, а образы приобретают более смягченное и не столь духовно определенное выражение. В фигурах святых на столбах появляется некоторая однотипность и упрощенность, что, скорее всего, вовсе не является причиной падения мастерства работавшего здесь художника, а обусловлено заданной установкой на понижение их выразительности. Если фигуры верхних регистров приближены к небесам, то святые нижнего регистра обращены непосредственно к молящимся, чем и определяется их бóльшая душевность и открытость. Наиболее ярко эти черты проявляются в изображении святых жен, чьи остро индивидуализированные лики как будто обращены к конкретным людям. Среди них особо выделяется образ преподобной схимонахини, голова которой покрыта куколем. Весьма вероятно, что здесь представлена св. Евфросиния Александрийская — небесная покровительница основательницы монастыря Евфросинии Полоцкой,

*Неизвестная
св. мученица.
Роспись
южной
стены.
Деталь*

*Келья
преподобной
Евфросинии.
Вид на восток*

тогда как рядом с ней могли быть изображены покровительницы ее сестер и матери — свв. мученицы Евдокия, Евпраксия и София. Можно предположить, что именно здесь, в узком пространстве между южной стеной и столбом, непосредственно под образом своей небесной покровительницы и рядом с аркосолием, обозначавшим место своего будущего погребения, преподобная Евфросиния стояла на молитве во время храмовых богослужений.



КЕЛЬЯ ПРЕПОДОБНОЙ ЕВФРОСИНИИ

*Распятие. Де-
исус.
Роспись
восточного
рукава кельи*

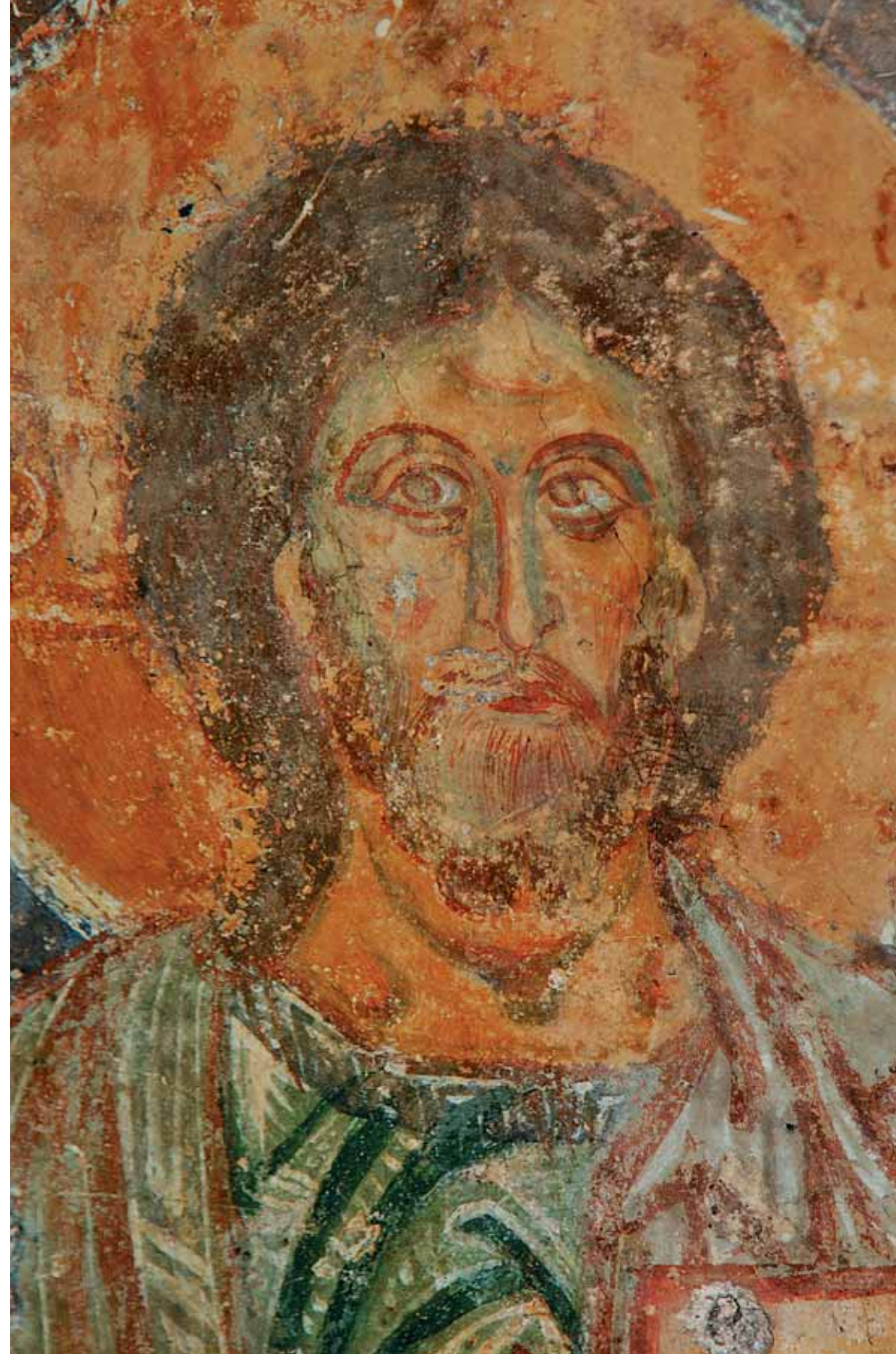
В угловых ячейках на хорах Спасской церкви распо-
ложены две маленькие капеллы, которые в плане име-
ют ярко выраженную форму креста и как бы в миниатю-
ре представляют собой крошечные крестово-купольные
храмы, перекрытые, в одном случае, цилиндрическим
сводом (северо-западная капелла), а в другом — неболь-
шим куполом (юго-западная капелла). Юго-западная
капелла издревле являлась местом особого почитания,
поскольку именно здесь, в этой небольшой келье, пре-
подобная Евфросиния, согласно ее Житию, в молитве
провела свои последние годы пребывания в монастыре.
Благодаря реставрационным исследованиям В.В. Ра-
кицкого, здесь раскрыты значительные площади фре-
сковой росписи, покрывающие все стены и своды кельи.
Эти фрески представляют собой совершенно самосто-
ятельный и самоценный ансамбль, который обладает
своей собственной программой, не связанной с основ-
ным объемом собора, и, вне сомнения, отличается от
него по времени создания.

Росписи кельи по своей общей схеме составляют про-
грамму декорации крестово-купольного храма, кото-
рая в целом прочитывается несмотря на то, что верхние
зоны росписи еще сокрыты поздними почерневшими
покрасками. В восточной ветви пространственного крест-
та, т.е. в алтаре капеллы, роспись делится на три реги-
стра. Нижний ярус занимает «Благовещение», располо-
женное по сторонам от небольшого арочного проема,
ведущего в основной объем храма. «Благовещение» по-
вторяет традиционную топографию этого сюжета, рас-
полагающегося, как, например, в основном объеме хра-
ма, по сторонам от алтарной апсиды. В одном уровне с
ним, на боковых стенках, изображен святительский чин,

*На
следующем
развороте:*

*Богоматерь.
Христос.
Детали
композиции
«Деисус»*



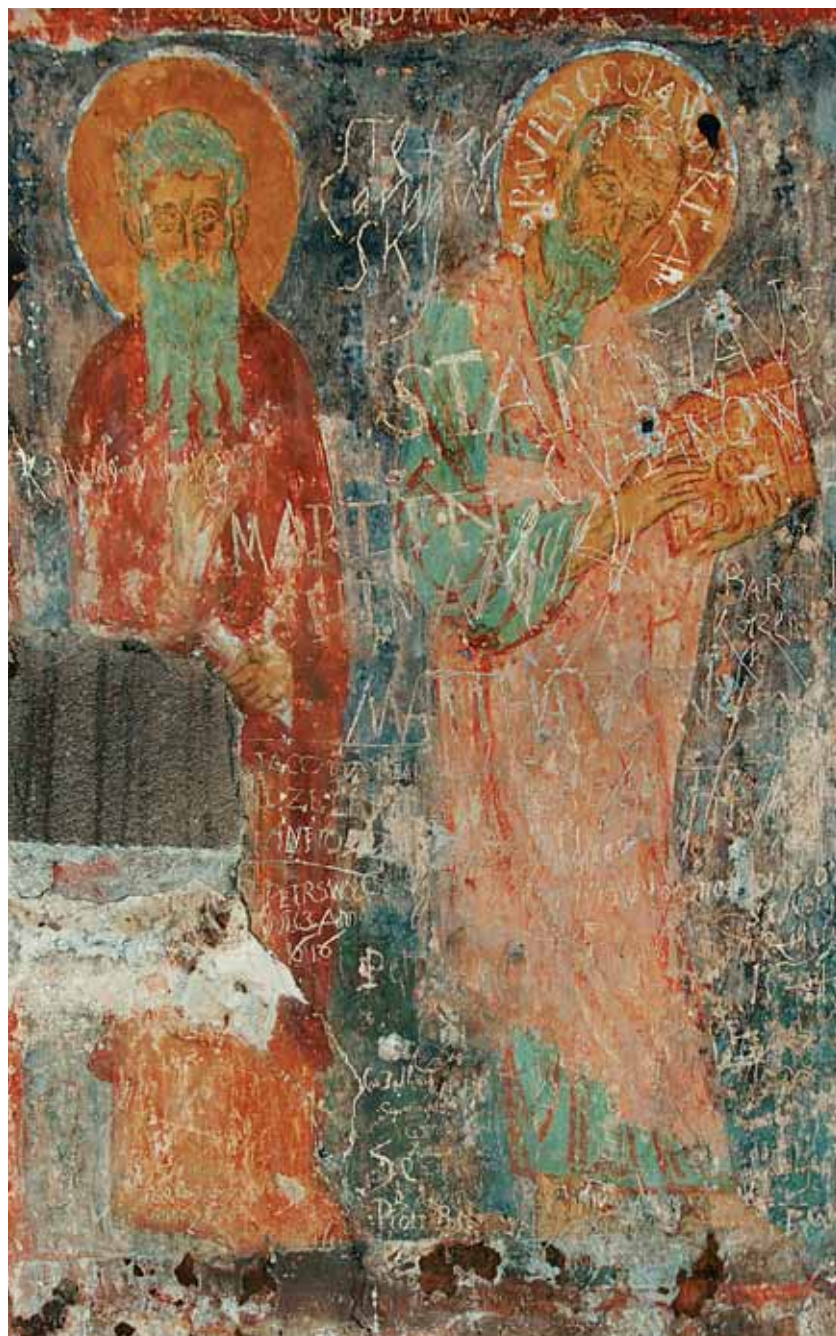




состоящий из четырех фигур — Василия Великого, Григория Богослова, Николая Чудотворца и Иоанна Златоуста. Этот элемент также является обязательным и всегда присутствует в росписях алтарных апсид. В среднем регистре расположен поясной семифигурный Деисус, охватывающий весь периметр алтарного пространства. Еще выше, в люнете, находится «Распятие», фланкированное на сводах «Введением во храм» и «Сретением».

Значительная часть программы росписи кельи отведена под изображения патрональных святых, так или иначе связанных с небесным покровительством самой преподобной Евфросинии или ее ближайших сродников. В боковых ветвях пространственного креста на восточных гранях расположены две пары фигур избранных святых: в северном рукаве благодаря надписям и иконографии узнаются преп. Арсений Великий и Иоанн Богослов, а в южном рукаве представлены две св. жены, одна из которых, очевидно, преп. Евфросиния Александрийская — небесная покровительница Евфросинии Полоцкой. Своды и купол пока остаются под записями, а на стенах рукавов пространственного креста раскрыты многочисленные житийные клейма. Судя по сюжетам и обликам действующих лиц, здесь представлены два жития. В одном из них, занимающем восточные и торцевые стены боковых рукавов пространственного креста, повествование иллюстрирует житие св. Евфросинии Александрийской, во имя которой приняла постриг Предслава — св. Евфросиния Полоцкая. Другая часть повествования, занимающая западную часть рукавов, посвящена преподобному отцу, имеющему характерный облик — чуть выющиеся седые волосы и длинную бороду, распадающуюся на пять выющихся прядей. Точно такой облик присутствует у преп. Арсения, изображенного здесь же, на восточной стене северного рукава, рядом со св. апостолом Иоанном Богословом. Очевидно, именно житие преп. Арсения Великого и проиллюстрировано в западной части кельи.

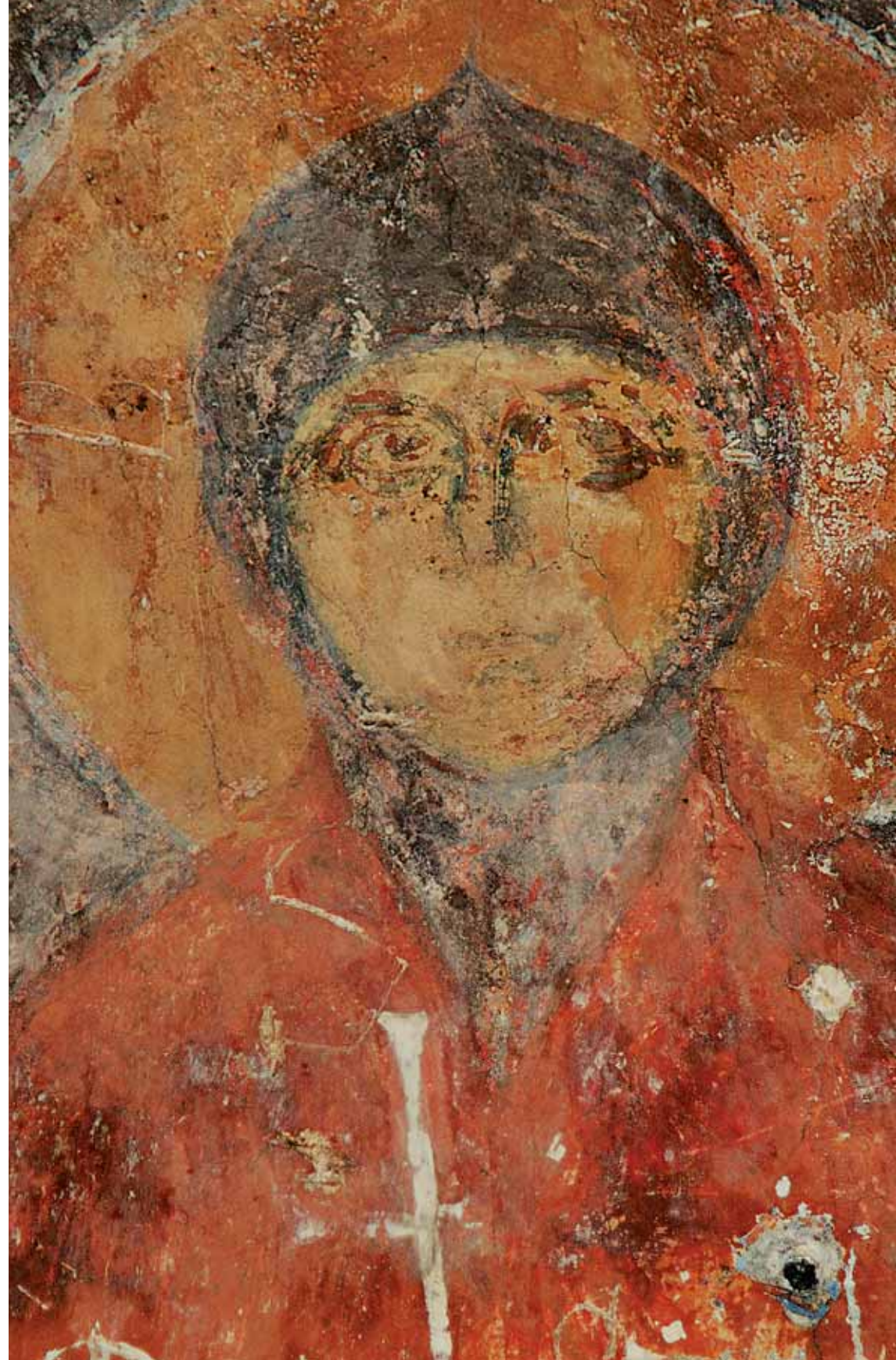
*Сретение.
Роспись
восточного
рукава кельи*



Свв. Иоанн
Богослов и
преп. Арсе-
ний.
Роспись
северного
рукава кельи



Преп. Евфро-
синия Алек-
сандрійская
и св. Евдокия.
Роспись
южного
рукава кельи





Одним из главных сокровищ росписей кельи является ктиторский портрет преп. Евфросинии Полоцкой, подносящей Иисусу Христу, как дар своей веры, Спасский храм, миниатюрную модель которого она держит в протянутых ко Спасителю руках. К сожалению, ее лик утрачен, но само изображение является неоценимым свидетельством очень раннего формирования почитания святой, начавшего складываться уже в Домонгольский период. Преподобная Евфросиния изображена без нимба, что указывает на принадлежность фрески к тому периоду, когда она еще не была причислена к лику святых. Вероятно, фреска отражает тот этап в сложении почитания святой, когда, уже после ее смерти в Иерусалиме в 1173 г., а, вероятнее всего, и после перенесения ее мощей в Киев после 1187 г., в Полоцке составляется Житие преподобной.

Содержание росписи кельи указывает на то, что данное помещение к этому моменту имело мемориальный характер, однозначно связанный с личностью преподобной Евфросинии. При создании храма-мемориала здесь были произведены некоторые перестройки, в частности, заложены крестовидные окна в основной объем, что увеличило площадь под роспись и придало помещению более обособленный характер. Ктиторская фреска, соответствуя традиции размещения подобных изображений при входе в храм, в его западной части, по-своему открывала этот мемориальный комплекс. Содержание фресок восточного рукава пространственного креста, который служил алтарем, однозначно указывает на то, что в этом храме-мемориале совершались поминальные заупокойные богослужения. Об этом красноречиво свидетельствует Деисус, размещенный в средней зоне алтарного пространства и наделенный, подобно целому ряду аналогичных алтарных программ (например, собора Мирожского монастыря во Пскове), очевидной поминальной символикой. Тему искупитель-

*На
предыдущем
развороте:*

*Преподобный
Арсений.
Деталь ро-
списи
северного
рукава кельи*

*Преподобная
Евфросиния
Александрий-
ская. Деталь
росписи
южного
рукава кельи*

*Сцены из жи-
тия преп.
Евфросинии
Александрий-
ской. Роспись
южной стены*

ной жертвы, связанной с заупокойными службами, развивает изображенное над Деисусом «Распятие», фланкированное «Введением во храм Пресвятой Богородицы» и «Сретением», которые в данном контексте понимаются как евангельские прообразы жертвы Христа. Вероятно, этот придельный храм имел посвящение во имя преп. Евфросинии Александрийской, фигура которой изображена справа от алтарного пространства, на традиционном месте храмовой иконы. Ее житие, проиллюстрированное на стенах боковых ветвей пространственного креста, подтверждает такое предположение.

Чрезвычайно интересную и еще не до конца понятую составляющую часть этих росписей представляют собой фигуры святых, поставленных в одном ряду с преп. Евфросинией Александрийской. Изображенная рядом с ней св. мученица, очевидно, является небесной покровительницей ее родной сестры Евдокии, которая приняла на себя игуменство после смерти Евфросинии, и при которой, возможно, здесь и был создан придельный храм-мемориал. Особый интерес вызывает фигура апостола и евангелиста Иоанна Богослова, расположенная слева от алтаря, что говорит о его особом почитании. Возможно, в этом сыграли свою роль календарные совпадения. Так, дни памяти преп. Евфросинии Александрийской приходятся на 15 февраля и 25 сентября, тогда как память Иоанна Богослова отмечается 15 февраля и 26 сентября. Показательно, что память преподобномученицы Евдокии отмечается 1 марта, в один день с воспоминанием о Семи отроках Эфесских и о святых отцах Третьего Вселенского собора, имевшего место в 431 г. в Эфесе. Возможно, именно с этими фактами и было связано особое почитание сестрами-княжнами апостола Иоанна Богослова, жившего и погребенного в Эфесе. Весьма вероятно также, что именно эти совпадения церковного календаря определили выбор Евфросинии при заказе списка с чудотворной иконы Богоматери Эфесской, привезенной

Св. Евфросиния Полоцкая подносит храм Иисусу Христу.
Ктиторийская фреска



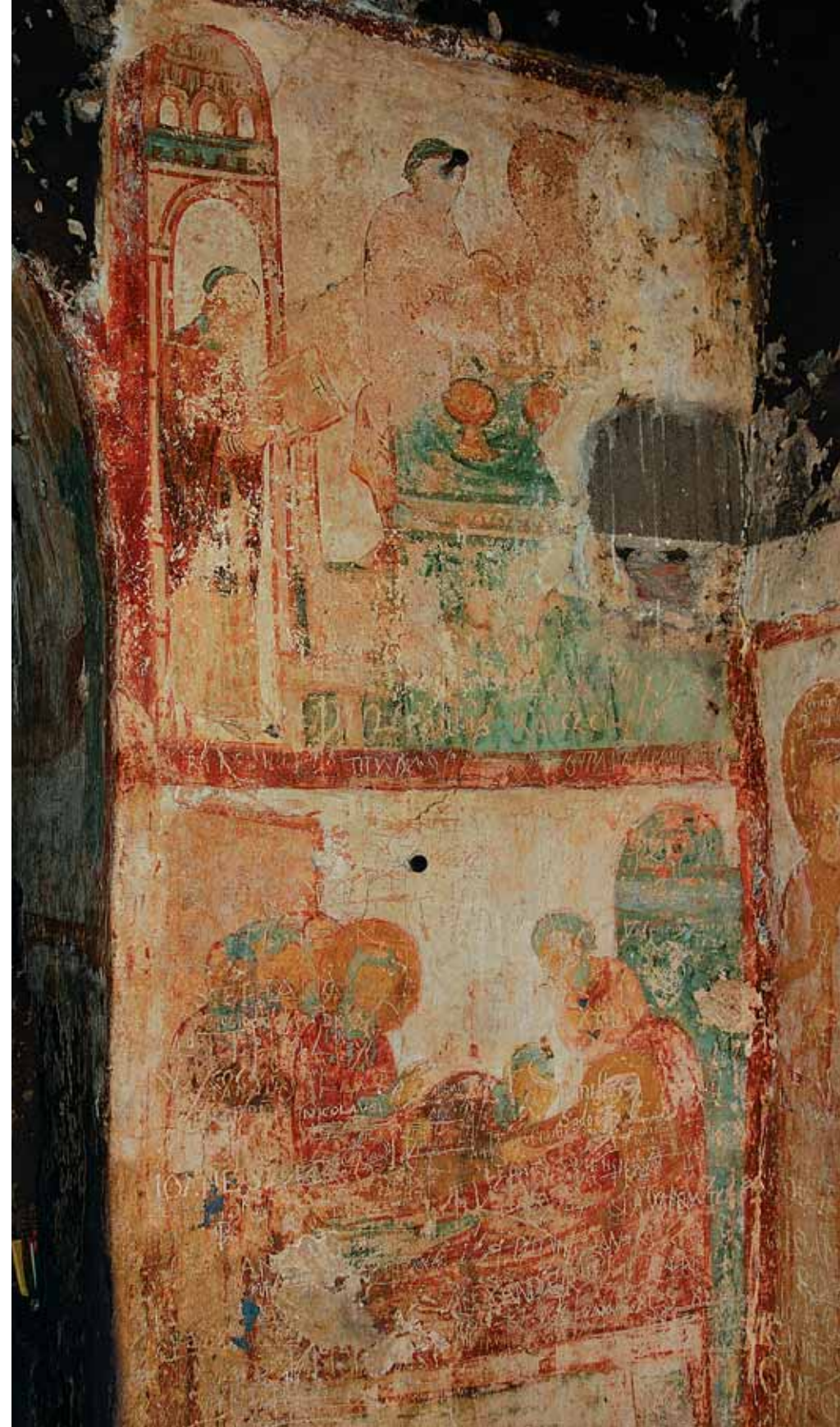


Св. Евфроси-
ния беседует
с отцом.
Роспись
южной стены

в Полоцк около 1155 г. Возможно, тем же календарем объясняется и присутствие в одном ряду с евангелистом преп. Арсения Великого, который поминается Церковью 8 мая, в один день с Иоанном Богословом. В житии этого святого, прославившегося как великими подвигами аскезы, так и его ролью учителя при сыновьях императора Феодосия Аркадии и Гонории, можно увидеть некоторую параллель в жизни самой Евфросинии — не только строгой монахини, но и просветительницы и наставницы. Не исключено, что именно это и послужило причиной включения иллюстраций жития преп. Арсения Великого в программу росписи храма-мемориала, посвященного преп. Евфросинии Александрийской. Возможно, патронально-мемориальный характер выбора святых распространялся и на другие образы, представленные в этом небольшом объеме. Так, расположенные на северной стене два юных мученика больше всего напоминают свв. Георгия и Димитрия Солунского, что связывает их фигуры и с крестом-реликварием Евфросинии, где хранилась капля крови св. Димитрия Солунского, и с небесным покровителем отца княжон Георгием Всеславичем. Фигуру столпника на противоположной южной стене можно истолковывать как изображение преп. Симеона Дивногольца, в день памяти которого — 24 мая — преп. Евфросиния Полоцкая скончалась в Иерусалиме.

Художественный язык фресок храма-мемориала, при сравнении с росписями основного объема, представляется более простым, хотя он вовсе не примитивен. Принцип декоративизма здесь явно преобладает над понятиями проработки формы, ее пластического освоения. Фигуры обладают статичными и скованными позами, и хотя в житийных сценах художник явно стремится натурально передать движение, берет верх схематичность. Мастер абсолютно уверенно и правильно располагает складки одежд («Благовещение»), точно воспроиз-

Сцены
из жития
преп. Арсе-
ния.
Роспись
западной
стены
северного
рукава





водит рисунок драпировок и стандарт динамичной позы Иоанна Богослова, однако и здесь ощущается некоторая чрезмерность и перегруженность деталями. Примечательно, что в живописи практически отсутствуют разделки складок, а фигуры смотрятся в первую очередь цветовыми пятнами. Колорит росписей характеризуется активизацией тонов в сторону повышения декоративизма — об этом красноречиво говорит предпочтение, отдаваемое таким цветам, как бирюзовый или розовый. Палитра фресок становится односложно открытой, из нее уходят полутона, а изображение, лишенное теневой проработки, теряет пространственность и глубину. Наиболее отчетливо это видно на житийных сценах, чей белый фон предопределен не только символикой белого цвета, но и установкой на декоративное начало.

На фоне сказанного явно выделяется фигура Христа из Деисуса. Его одежды, в отличие от других персонажей, испещрены обильными складками, которые имеют белильную разделку. Но и здесь явно просматривается тяготение к декоративизму — разделки имеют форму ассистов, лучей или бликов, которые лишь украшают драпировку, как бы орнаментируют ее, нивелирует ее пластическое начало. Лики Христа и Богоматери, или свв. Арсения и Евфросинии, наиболее сохранные и выразительные, написаны с использованием красно-коричневых и зеленых теней, и имеют измеленную и несколько дробную прорисовку всех черт, что в целом характерно для искусства раннего XIII столетия. Эти образы, обладающие весомостью и внутренней силой, в то же время лишены тонкости и многоплановой глубины, характерной для образов центрального объема, и показательны односложной выразительностью, в целом характерной для искусства маргинального, отстоящего от магистральных направлений развития художественной культуры. В живописи капеллы отчетливо проявляются новые настроения, которые будут сформулированы це-

*Св. мученики
Димитрий и
Георгий (?) и
неизвестный
святой.
Роспись
северной
стены*

лым рядом памятников уже в XIII столетии. Очевидно, именно к начальному периоду этого художественного направления, к началу XIII в. и следует относить росписи капеллы Спасского храма.

* * *

Спасская церковь, в силу целого ряда причин как объективного, так и субъективного порядка, остается одним из самых малоизученных памятников архитектуры и живописи домонгольского периода. Главной из этих причин является незавершенность реставрации стенописи и архитектуры храма, что пока делает невозможным исчерпывающую и комплексную оценку всего ансамбля. Между тем, уже сейчас, на начальном этапе комплексных исследований, становится совершенно очевидным, что церковь Евфросиньева монастыря является одним из ключевых явлений своей эпохи. Это касается и уникальной архитектуры храма, как будто давшей толчок для целого направления в древнерусском зодчестве домонгольского периода, и фресковых росписей основного объема, которые, по мере их раскрытия, все более и более поражают и полнотой своей сохранности, и тонкой продуманностью иконографической программы, и своим художественным совершенством. Не менее поразителен мини-ансамбль храма-мемориала, посвященный преп. Евфросинии Александрийской и увековечивший память самой основательницы монастыря Евфросинии Полоцкой. Удивительные открытия еще ждут своих исследователей на внутристенной лестнице храма, где недавно также найдены росписи XII столетия. Чрезвычайно показательный материал обнаружен

в сопроводительных надписях на фресках, где художники использовали как старославянский, так и греческий языки, что, вероятно, подтверждает наше предположение о смешанной артели художников, расписавших Спасскую церковь. Наконец, бесценную информацию содержат многочисленные граффити, выцарапанные на стенах храма на протяжении XII–XVII веков и живо рисующие нам различные этапы сложной и противоречивой истории храма. Весь этот многогранный материал, раскрытый и сохраненный реставраторами и комплексно изученный исследователями, откроет одну из главных страниц в истории Полоцкой земли и еще более прославит имя создательницы Спасской церкви — преподобной Евфросинии Полоцкой.

Словарь терминов

- Базилика* — древнейшая форма христианской церкви, представляющая собой зальное помещение, вытянутое по оси восток — запад.
- Вима* — алтарный свод и пространство под ним, где обычно располагается храмовый престол.
- Внутростенная лестница* — лестница, соединяющая хоры с основным пространством, согласно традиции, выложена внутри западной стены храма.
- Вохрение* — манера письма ликов, при которой объем и форма строятся при помощи слоев краски телесного цвета, приготовленной на основе желтой охры.
- Евхаристия* — символическая композиция, изображающая Христа, причащающего апостолов.
- Киворий* — сень над престолом.
- Люнет* — полукружие стены под ее примыканием к своду.
- Наос* — основное богослужбное пространство храма, расположенное между нартексом и алтарем.
- Нартекс* — западный объем храма под хорами, куда в древности во время литургии, после возгласа священника «оглашенные изыдите», выходили оглашенные, т.е. не допускающиеся до причастия.
- Неф* — в крестовокупольном храме пространственный ряд ячеек, объединенный по оси восток — запад. В Спасской церкви имеется три нефа — центральный и два боковых.
- Подпружные арки* — арки, поддерживающие барабан церкви.
- Реликварий* — драгоценный ларец для хранения реликвий и мощей.
- Рефть* — смесь саж и известковых белил, дающая градации цвета от темно-серого до светло-глубого.
- Санкирь* — оливковая подкладка под вохрение, широко применяемая в иконописи
- Этимасия* — символическое изображение Св. Троицы в виде «Престола уготованного», т.е. трона, на котором лежит Евангелие и возвышается Крест с орудиями страстей.

Библиография

- Алексеев Л.В.* Лазарь Богша — ювелир XII в. (Из истории прикладного искусства Полоцкой земли) // Советская археология. М., 1975. № 3. С. 220–244.
- 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.
- Алексеев Л.В.* Западные земли домонгольской Руси. Очерки истории, археологии, культуры. М., 2006. Кн. 2.
- Брунов Н.И.* Извлечение из предварительного отчета о командировке в Полоцк, Витебск и Смоленск в сентябре 1923 г. М., 1926.
- Брунов Н.И.* Мастера древнерусского зодчества. М., 1953.
- 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 (24–25 кастрычніка 2007 г.). Полацк, 2009. С. 41–58.
- Володихин Д.М.* Повесть в камне (Граффити на стенах Спасского собора Спасо-Евфросиньева монастыря в Полоцке) // Полоцкий летописец. Полоцк, 1993. № 1 (2). С. 65–66.
- Воронин Н.Н.* У истоков русского национального зодчества // Ежегодник Института истории искусств 1952. М., 1952. С. 257–316.
- Воронин Н.Н., Лазарев В.Н.* Искусство западнорусских княжеств // История русского искусства. М., 1953. Т. 1. С. 303–329.
- Довгялло Д.И.* Крест преподобной Евфросинии. Витебск, 1895.
- Кацер М.С.* Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Минск, 1969.
- Мялешка С.* Праца навукова-даследчай экспедыцыі Цэнтральных дзяржаўных рэстаўрацыйных майстэрняў у Полацку // Наш край. 1929. № 8–9. С. 77–80.
- Монастырь у церкви Спаса. Полоцкий Спасо-Евфросиниевский монастырь с древности до наших дней. Минск, 2000.
- Монгайт А.Л.* Фрески Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Культура Древней Руси. М., 1966. С. 137–140.
- Павлинов А.М.* Древние храмы Витебска и Полоцка // Труды IX Археологического съезда. М., 1895. Т. 1. С. 12–18.
- Преображенский А.С.* Ктиторские портреты Средневековой Руси и их воздействие на русскую иконографию (XI–XV вв.). Дисс. на соискание уч. степ. кандидата искусствовед. М., 2004. С. 142–148.

Пуцко В.Г. Стилистические проблемы фресок собора Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Археология Полоцкой земли. Полоцк, 1997. С. 231–239.

Ракіцкі У. Спасаўская царква 12 ст. у Полацку. Насыценны жывапіс. Полацк, 1998.

Ракіцкі У. Спасаўская царква пры староннім асьвятленьні // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай землі. Полацк, 1998. С. 249–258.

Раппопорт П.А. Полоцкое зодчество XII века // Советская археология. М., 1980. № 3. С. 142–161.

Раппопорт П.А. Русская архитектура X–XIII вв: Каталог памятников. Л., 1982.

Раппопорт П.А. Русская архитектура на рубеже XII и XIII веков // Древнерусское искусство: Проблемы и атрибуции. М., 1977. С. 12–29.

Раппопорт П.А. Строительное производство Древней Руси (X–XIII вв.). СПб., 1994.

Раппопорт П.А., Штендер Г.М. Спасская церковь Евфросиньева монастыря в Полоцке // Памятники культуры. Новые открытия. 1979. Л., 1980. С. 459–468.

Сапунов А.П. Древности Спасо-Евфросиниевского девичьего монастыря. Витебск, 1888.

Сапунов А.П. Исторические судьбы Полоцкой епархии с древнейших времен до половины XIX в. Витебск, 1889.

Сапунов А.П. Памятники времен древних и новейших в Витебской губернии. Витебск, 1903.

Сапунов А.П. Полоцкий Спасо-Евфросиниевский девичий монастырь. Витебск, 1888.

Сарабьянов В.Д. Программные основы древнерусской храмовой декорации второй половины XII века // Вопросы искусствознания. М., 1994. № 4. С. 268–312.

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.

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.

Сарабьянов В.Д. Образ монашества в росписях Спасской церкви Евфросиньева монастыря // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі. Матэрыялы V Міжнароднай навуковай канферэнцыі (24–25 кастрычніка 2007 г.). Полацк, 2009. С. 152–176.

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.

Селицкий А.А. Живопись Полоцкой земли XI–XII вв. Минск, 1992.

Селицкий А.А. Сюжеты полоцких фресок в просветительской деятельности Евфросинии Полоцкой // Мастацкая адукацыя і культура. № 3. 2006. С. 41–44.

Селицкий А.А. Евфросиния Полоцкая у истоков просвещения Полоцкого края. Регистр со святыми мученицами и преподобными в келии-молельне Евфросинии в Спасо-Преображенской церкви в Полоцке (середина XII в.) // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі. Матэрыялы V Міжнароднай навуковай канферэнцыі (24–25 кастрычніка 2007 г.). Полацк, 2009. С. 177–187.

Скобцова Д.А. Ансамбль росписи Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке и его место в истории живописи Средневековой Руси. Дипломная работа. Кафедра истории искусства ист. фак-та МГУ им. М.В. Ломоносова. М., 2005.

Скобцова Д.А. Роспись жертвенника и дьяконника Спасо-Преображенской церкви Евфросиньева монастыря в Полоцке (предварительные замечания о программе декорации) // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі. Матэрыялы V Міжнароднай навуковай канферэнцыі (24–25 кастрычніка 2007 г.). Полацк, 2009. С. 188–207.

Слюнченко В.Г. Архитектурные памятники Полоцка. Историко-архитектурный очерк. Минск, 1988.

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.

Хозеров И.М. К исследованию конструкции Спасского храма в Полоцке. Смоленск, 1928.

Хозерау І. Да пытання аб Спасаўскай царкве у Полацку // Гістарычна-археалёгічны зборнік. Менск, 1927. № 1. С. 277–292.

Церашчатава В.В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI–XVIII стст. Мінск, 1986.

Шалина И.А. Богоматерь Эфесская — Полоцкая — Корсунская — Торопецкая: исторические имена и архетип чудотворной иконы // Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. С. 200–251.

Штендер Г.М. Новые материалы исследований церкви Спаса Преображения Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Рестав-

рация и исследования памятников культуры. М., 1982. Вып. 2. С. 216–218.

Штыхаў Г.В. Полацкія фрэскі XII ст. // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1970. № 1. С. 29–32.

Штыхов Г.В. Древнеполоцкое каменное зодчество // Белорусские древности. Минск, 1967. С. 262–297.

Штыхов Г.В. Древний Полоцк (IX–XIII вв.). Минск, 1975.

Шчакаціхін М.М. Нарысы з гісторыі беларускага мастацтва. Мінск, 1928. Т. 1.

Содержание

История храма и его архитектура
5

Иконографическая программа росписи
26

Стиль фресок
177

Келья преподобной Евфросинии
200

Словарь терминов
222

Библиография
223

Владимир Дмитриевич Сарабьянов

**Спасо-Преображенская церковь
Евфросиниева монастыря и ее фрески**

Дизайн макета и обложки,
цветокоррекция А.Б. Евсеева
Цветокоррекция Е. Петрова
Корректор М.А. Алексева
Верстка О.О. Сизимова, С.В. Силиванов

ИД № 03851 от 25.01.01. Подписано
в печать 01.09.09. Формат 70х100 1/16.
Бумага мелованная. Печать офсетная.
Гарнитура BookmanC. Объем 14,25 п.л.

Издательство «Северный паломник»
127018, Москва, ул. Образцова, д. 14
(495)5102897
npilgrim@mail.ru
www.npilgrim.ru

ISBN 978-5-94431-302-7

