

Адольф СЕЛИЦКИЙ

## ФРЕСКИ ЧАСОВНИ СПАСО-ПРЕОБРАЖЕНСКОЙ ЦЕРКВИ В ПОЛОЦКЕ СЕРЕДИНЫ XII ВЕКА

Полоцк – колыбель государственности, культуры и искусства белорусского народа. По территории Полоцкой земли проходил важный для всей Киевской Руси водный путь, связывающий юг и север. В середине XI в. в Полоцке возвели Софийский собор – один из трех (наряду с киевским и новгородским) Софийских соборов Киевского государства. Широкое строительство в Полоцке в первой половине XII в. привело к созданию оригинальных архитектурных композиций, явившихся весомым вкладом в развитие архитектуры старокиевской традиции. Первая половина XII в. – время не только интенсивного строительства в Полоцке, но и расцвета фресковой росписи.

Первая попытка ввести в науку материал монументальной живописи Полоцкой земли XI–XII вв. была предпринята в 1992 г.<sup>1</sup> Тогда удалось выдвинуть обоснованную версию о дате строительства сохранившейся Спасо-Преображенской церкви (ок. 1133 г.) и времени ее росписи (ок. середины XII в.). Здесь же предложена реконструкция системы росписи в основных компартаментах храма (куполе, главной апсиде, основном объеме, частично – в часовне-молельне преподобной Евфросинии Полоцкой)<sup>2</sup>, выполнена ее графическая реконструкция. Одновременно выявлена несомненная византийско-киевская традиция ансамбля фресок, в основу которого заложена идея о двойственной природе Иисуса Христа. На сущность проблемы двойственности и жертвенности природы Христа, указывает дополнительный регистр “Поклонение жертве”, находящийся в составе росписи апсиды. Регистр размещен ниже “Евхаристии” и призван дополнить и разъяснить ее идейный смысл. В работе приведены стилистические и программные параллели живописи, главными из которых являются фрески построенной позже церкви святого Пантелеймона в Нерези на территории Македонии (1164). В исследовании введено понятие “Монументальная живопись Полоцкой земли XI–XII вв.”. Публикация явилась первой попыткой научного осмысления и систематизации материала. Было выявлено, что живопись Полоцка XI–XII вв. представляет собой целостное и достаточно самостоятельное явление.

<sup>1</sup> Селицкий А. А. Живопись Полоцкой земли XI–XII вв. – Минск, 1992.

<sup>2</sup> *Его же.* Система росписи собора

Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке // Древнерусское искусство. Художественная культура X – первой половины XIII в. – Москва, 1988. – С. 177–194.

Однако серьезное препятствие в изучении фресок Спасо-Преображенской церкви до недавнего времени представляли позднейшие записи, закрывавшие первоначальные росписи. С 1992 г. началась планомерная расчистка древней фресковой живописи, которую проводил белорусский реставратор высшей категории Владимир Ракицкий. Он почти полностью раскрыл стенопись в молельне преподобной Евфросинии Полоцкой, в куполе, барабане, на парусах и подкупольных столбах, многие сюжеты в главном объеме церкви. Бесценным открытием была ктигорская фреска преподобной Евфросинии с моделью построенного храма (рис. 1). Благодаря хорошо сохранившемуся изображению, удалось реконструировать изначальный внешний вид Спасо-Преображенской церкви с документальной достоверностью (рис. 2).

С целью ускорения работ по расчистке фресок с 1 марта 2007 г. была приглашена бригада московских реставраторов под руководством Владимира Сарабьянова. Используя в основном открытия своего предшественника, В. Сарабьянов оперативно издал расчищенные фрески<sup>3</sup>. Пользуясь более широко представленным материалом, в том числе и своей бригады, в обзорном тексте он подтвердил уже отмеченное отображение идеи о двойственности и жертвенности природы Христа, а также согласился со стилистическим и программным сходством живописи полоцкого Спаса с фресками церкви святого Пантелеймона в Нерези<sup>4</sup>. В то же время московский автор уложил “состав росписи” в русло “традиций, которые были характерны для Древней Руси”<sup>5</sup>. Таким образом, благодаря реставрации изучение полоцких фресок вышло на новый фактологический уровень.

XII в. характеризуется процессом дальнейшего дробления удельных княжеств. Братоубийственные войны, раздоры между князьями разрывали земли Киевского государства. Одну из современных задач мыслящие люди того времени видели в приведении к смирению и миру. Выразительницей идей христианства на полоцких землях явилась Предслава-Евфросиния, дочь младшего из сыновей легендарного Всеслава Брючиславича – Святослава-Георгия. Чтобы довести христианские идеи как до княжеской знати, так и до простого народа, Евфросиния задумала основание монастыря и строительство храмов в Полоцке. Украшенные фресковой росписью, они были как азбука, как грамматика христианства. Отдельные фигуры святых, многофигурные композиции на ветхо- и новозаветные темы призваны были раскрыть суть учения христианства, его человеколюбивые гуманные идеи.

Предслава – девичье имя Евфросинии (род. ок. 1101–1107 гг.) – с малолетства была отмечена избранностью Всевышнего. “Дух Святой почитет на ней”, – повествует Житие святой Евфросинии<sup>6</sup>. Будучи ребенком одаренным, Предслава выучила “книжное писание” еще до совершеннолетия.

<sup>3</sup> Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь Евфросиньева монастыря и ее фрески. – Москва, 2007.

<sup>4</sup> Селицкий А. А. Живопись Полоцкой земли... – С. 147.

<sup>5</sup> Сарабьянов В. Д. Спасо-Преображенская церковь... – С. 146.

<sup>6</sup> В работе над статьей использованы три редакции “Жития Евфросинии”, которые издал А. П. Сапунов, полностью придерживаясь древнего текста: “Житие и подвизи блаженные и преподобныя Евфросинии” (из “Книги Степенной”), “Повесть о Евфросинии Полоцкой месяца

Достойные мудрого старца вложенные в ее уста слова, обращенные к княжне-игумении Романии перед уходом в монастырь: “Земная слава есть прах и пепел и яко дым расходуется”, а те, кто осознав свою земную задачу выполняют ее с честью, с любовью ко Всевышнему – “их имена записаны на небесах”<sup>7</sup>. Вскоре после пострижения, подобно иерусалимским девам, Евфросиния находится при Софийском соборе. На то время собор был центром религиозной, политической и культурной жизни княжества – “и где мужии все собираются” – религиозные деятели и княжеская знать, где принимали послов. Переписывая книги “своими руками”, участвуя в составлении летописей, она знала обо всех исторических и политических событиях как Полоцкого, так и соседних княжеств. При соборе существовала библиотека, основанная одновременно с ним около середины XI в. “Кроме летописей, в ней было много сочинений греческих отцов церкви и между ними сочинения Дионисия Ареопагита о небесной и церковной иерархии”, – писал через несколько столетий Рейнгольд Гейденштейн<sup>8</sup>. “Это было большое

мая в 25 день” (из сборника XVI в. Троице-Сергиевой Лавры), “Житие преподобных наших Ефросиния” (из “Четьих-Миней” святого Димитрия Ростовского). Здесь и далее ссылки на: Сапунов А. П. Житие преподобной Ефросинии. – Витебск, 1888.

<sup>7</sup> Селицкий А. А. Евфросиния Полоцкая – солнечный луч, осветивший землю Полоцкую // Масацкая адукацыя і культура. – 2007. – № 2. – С. 59.

<sup>8</sup> Полоцк-колыбель православия на Беларуси. Календарь важнейших исторических событий за тысячу лет: 992–1992 / Сост. Лабынцев Ю. А., Толкачева Л. Л. – Минск; Полоцк, 1992. – С. 39.



Рис. 1. Святая Евфросиния Полоцкая с моделью храма

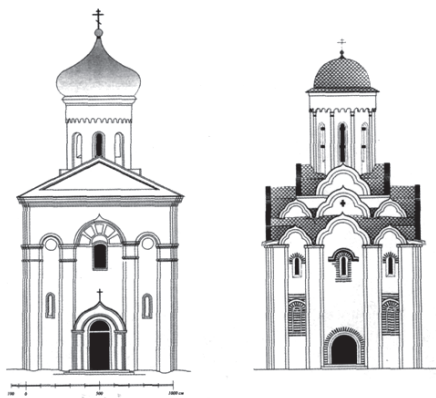


Рис. 2. Графическая реконструкция Спасской церкви. Автор – В. В. Ракицкий

собрание, включавшее, наряду с литургическими книгами, также философские сочинения, библейские и новозаветные тексты, апокрифические, исторические труды, русские летописи, литературные памятники и многое другое<sup>9</sup>. Преподобная Евфросиния, старательно изучавшая Святое Писание, имела доступ к этому богатству духовной и философской мысли. Пребывая при храме Святой Софии, она умножала свою “премудрость”. Прибыв в загородное Сельцо, преподобная Евфросиния около 1125 г. основала монастырь, а вскоре, около 1132 г., начала строительство Спасо-Преображенской церкви. В первую очередь была построена церковь “во имя Спасителя” как жертвенная – полоцкие князья с 1129 г. находились в ссылке в Византии. Украсив ее стенописью (ок. 1147 г.), княжна-монахиня заказала строительство церкви Богородицы (ок. 1149 г.). Спасо-Преображенская церковь – единственное храмовое сооружение на северных землях древних кривичей, где полностью сохранилась вся система фресковой росписи середины XII в.

Церковь Спаса стоит в Евфросиньевом монастыре на северо-восточной окраине г. Полоцка (рис. 3). Широчайшая просвещенность преподобной Евфросинии позволила поставить перед полоцким зодчим требование самостоятельного развития архитектурных форм. Тот, в свою очередь, постарался перевести ее идеи в архитектурные образы. Именно поэтому более чем на полстолетия раньше, нежели в соседних землях, в Полоцке обозначилось совершенно новое архитектурное направление. Зодчий Иоанн, в совершенстве владея навыками строительного искусства, создал законченную архитектурную композицию, акцентирующую вертикализм экстерьера и интерьера. Прекрасно видно, что мастер не ограничился уже имевшимися образцами. Он свободен в компоновке. Судя по самой яркой архитектурной особенности Спасской церкви – ярусной аркаде трехлопастных килевидных кокошников, обрамляющих барабан, увенчанный шлемовидным куполом, зодчий обязан был удовлетворить требования заказчика. Каждое высокое творение несет в себе сущность вдохновителя, в данном случае – святой Евфросинии. Это был тип восходящего развития архитектурного творчества, проявившийся позже в памятниках Смоленска, Новгорода, Чернигова. Выработанная в Полоцке архитектурная идея питала зодчество в XV и более поздние века<sup>10</sup>.

Повышенная декоративность Спасской церкви явилась не сама по себе простым украшательством. В экстерьере церкви, кроме эстетического, заложено глубокое идейно-смысловое и религиозно-символическое назначение. Преподобная задавала идею, а конструктивное решение оставалось за архитектором. Верующий, подходящий к главному западному фасаду, видел три (!) ряда трехлопастных (!) кокошников, устремленных острием килем вверх, где один, последний верхний, направлял его взор к барабану и блистающему золотом куполу, увенчанному крестом (тенденция еще раннехристианской мысли – подчеркивать символ креста). Сам храм как символ веры Христовой венчающими элементами указывал на связь весьма

<sup>9</sup> Полоцк... – С. 39

<sup>10</sup> *Раппорт П. А.* Полоцкое зодчество XII в. // Советская археология. – 1980. – № 3. – С. 143–159; *Раппорт П. А., Штен-*

*дер Г. М.* Спасская церковь Евфросиньева монастыря в Полоцке // Памятники культуры: Новые открытия. Ежегодник 1979. – Ленинград, 1980. – С. 462–466.

зримую и доказуемую. В завершающем облике церкви преподобная Евфросиния постаралась запечатлеть основной символ христианской веры – Пресвятой Троицы. Бог единосущ по существу, но троичен в лицах: Отец, Сын и Дух Святой. Троица единосущна и нераздельна. Чистый и ясный конструктивный облик храма выражал главную идею: Единство Трех бесконечно любящих друг друга лиц. Таким образом, в полоцкой церкви Спаса проявилось обусловленность внешнего и внутреннего облика назначением сооружения.

Изменения в интерьере, вызванные повышенной нагрузкой внешними декоративными элементами, повлекли за собой некоторые изменения в сформировавшейся к тому времени системе росписи, основанной на византийско-киевской художественной традиции.

Часовня-молельня преподобной Евфросинии расписывалась если не ранее основного объема, то по крайней мере вместе с ним. Открытые усилиями В. Ракицкого фрески являются в некотором смысле ключом к программе всей церкви, ее своего рода идейно-смысловой заставкой.

Крестообразная в плане молельня по существу представляет собой церковь в миниатюре<sup>11</sup>. Восточный рукав – небольшой алтарик, где помещены три регистра росписи. В центре – семифигурный “Деисус”, внизу “Благовещение”,верху “Распятие”. На стенах боковых рукавов библейские и евангельские сюжеты, сцены из жития избранных святых и апокрифов, единоличные фигуры святых. На южной стене, недалеко от входных дверей помещено изображение самой преподобной Евфросинии с храмом на вытянутых руках, который она преподносит Спасителю.

Центральный регистр на восточной стене представляет одно из наиболее сохранившихся изображений семифигурного “Деисуса” в древнерусской фресковой росписи середины XII в (рис. 4). Фрагменты



Рис. 3. Евфросиниевский монастырь в Полоцке. Вид на Спасскую церковь



Рис. 4. Деисус. Фрагмент

<sup>11</sup> Селицкий А. А. Фрески келии Евфросинии Полоцкой в Спасо-Преображенской церкви в Полоцке // Материалы

третьей Международной Научно-Технической Конференции. – Минск, 2006. – Т. 2. – С. 77–79.

аналогичного сюжета есть еще в Софии Новгородской в составе известной росписи Мартирьевской паперти (XII в.).

В центре помещена фигура благославляющего Спаса с Евангелием в левой руке, в светло-зеленом хитоне и стального цвета плаще, разделанных красивыми линейными складками. Сдержанные холодноватые тона подчеркивают спокойную, уверенную мудрость Спасителя. Художник искусно выделяет его фигуру детальной проработкой лика, рук, форм одежды. Фигура в целом излучает свет, свет небесный. "Одежды же его сделались белыми как свет" (Мф. 8, 12). Ее значимость подчеркивают выразительная пластика фигур предстоящих – Богоматери и Иоанна Крестителя. Поданные в трехчетвертном повороте, они наклонены к центру. Руки обоих указывают на Христа, не оставляя сомнения в значимости центральной фигуры. На боковых стенах в этом регистре помещены архангелы Михаил и Гавриил. Завершают ряд апостолы Петр и Павел. Следует отметить существенную деталь – чем дальше от центра находятся изображения, тем более обобщается подача ликов, рук, одежды. Успокаивается движение, уменьшается цветовая насыщенность. Здесь в полной мере использован прием, примененный в "Евхаристии" главной апсиды.

Ниже находится "Благовещение", в котором художникам пришлось обыгрывать проем окна: фигуры искусно расположены по обе его стороны. Справа на фоне палат с карнизами и арками изображена Дева Мария в красном мафории и синей тунике. Она сидит чуть наклонившись вперед, развернута вправо в три четверти к зрителю. Ее правая рука с веретеном опущена, левая, поддерживающая нить, поднята чуть выше уровня плеча. Этот естественный жест, кажется, выражает удивление, недоверие и даже некоторый испуг вследствие полученного необычного известия. Проработан объемный лик, руки отмечены мягкой тоновой градацией оливковых и охристых цветов. Слева архангел Гавриил, принесший весть. Здесь торжественное спокойствие, уверенность и праздничность всего происходящего. Его правая рука приподнята в призывном жесте, левая поддерживает складки зеленого плаща. Для фигуры характерны утонченная проработка прекрасного юного лика, изящных рук, детальный рисунок красивых складок одежды. Ослепительно белые, зеленоватые, серебристые цвета одежды Спасителя и архангела указывают на необычность персонажей, их божественное происхождение. Если регистр с "Деисусом" являет собой полный, развернутый ряд, то сцена "Благовещения" предельно лаконична и указывает на строго классический византийский образец.

Выше "Деисуса" помещено "Распятие". В центре – большой крест с перекладиной для ног, на нем, изогнутое в судорогах тело распятого. В невыносимых муках он страдает, искупая грехи людей своей мучительной смертью, бессильно свешивается голова, неестественно положение вывернутых наружу ног. Слева – полные скорби и отчаяния Никодим и Богоматерь. Справа, самый юный, любимый ученик Христа – апостол Иоанн, за ним сотник Лонгин. Далеко, в удивленном познании, запрокинутая голова сотника и его слова выражают общую идею сцены: "Воистину он был Сын Божий" (Мф. 27, 54). Хорошо сохранившееся изображение апостола

Иоанна указывает на прекрасную живопись, талантливость работавших здесь художников. Они сумели движением, пластикой фигур, цветовым решением передать основную идею этой сцены: “Сын человеческий для того пришел.., чтобы послужить и отдать душу свою для искупления многих” (Мф. 20, 28).

На южном простенке этого рукава, выше Деисусного чина расположено “Введение во храм”. Это обычный сюжет богородичного цикла. В центре в пурпурных одеяниях стоит совсем юная Мария. Стоит смиренно и в то же время величественно, даже царственно. Слева, в почтительном поклоне склонился первосвященник Захария. Его руки протянуты к Марии. На нем традиционный для первосвященников зеленый хитон и темно-красный плащ. На правой половине композиции за Марией – святые Анна и Иоаким, ее мать и отец. Живопись объемно-тоновая, объем ликов, рук, одежды был тщательно проработан. Оконтуривающая линия отсутствует. Чуть подчеркнуты головы Иоакима и Анны. Фон насыщенный – рефть. Фреска интересна своим обобщенным, монументальным решением.

“Сретение” находится как раз напротив “Введения во храм”, то есть на северном простенке, над Деисусным чином. Доминирующее положение по величине и цветовой насыщенности занимает изображение Богородицы. С почтительно наклоненной головой, на вытянутых руках Она держит Богомладенца, которого собирается принять старец Симеон. На Ней темно-красный, широко распахнутый мафорий, который крупными складками ниспадает до самого пола поверх длинной синей туники. Праведный Симеон изображен справа в профиль, его голова наклонена. С великим почтением он собирается принять Богомладенца. Кажется, что именно в эту минуту он произнесет свои пророческие слова: “Ныне отпускаешь раба твоего Владыко...”. Симеон одет в традиционную для иудейских первосвященников зеленую тогу, поверх которой накинута темно-красный плащ, до синевы седые длинные волосы ложатся на плечи. Руки, готовые принять Богомладенца, покрыты розовым покровом. Головы Божьей Матери и Симеона увенчаны крупными красновато-золотистыми нимбами с белой оконтуривающей линией. Богомладенец, изображенный почти по центру фрески, сидит на руках Матери совершенно прямо, свесив босые ножки и протянув ручки к первосвященнику. На нем красных тонов рубашка, голову обрамляет небольшой нимб. Крайним слева чуть в глубине изображен Иосиф-обручник, стоящий, в фас, его голова несколько наклонена влево и повернута в три четверти к центру композиции. В руках у него клетка с двумя жертвенными голубями. Он одет в длинный изумрудно-зеленый хитон и красных тонов плащ, накиннутый на левое плечо. Поверхность одежд моделирована красивыми крупными складками. Также чуть в глубине, крайней справа изображена пророчица Анна. В левой руке она держит развернутый свиток – атрибут пророков. Это она славил Господа и говорила о Нем всем, ожидавшим избавления в Иерусалиме. Анна одета в длинные красновато-коричневых тонов мафорий и зеленого цвета тунику. Две группы – Святое семейство и пророков разделяет поданный довольно условно, общим пятном находящийся в центре престол с лежащей на нем

книгой и ниспадающим зеленым покровом. Фон темный – рефть. В часовне представлен один из наиболее распространенных вариантов иконографии Сретения в византийском искусстве.

В росписи восточного рукава заметно стремление к некоторой монументальности в подаче фигур в композиционном (иконографическом) и цветовом решении. Скорее всего потому, что здесь помещены традиционно канонические сюжеты. Это стремление будет еще сохраняться в сокращенном четырехфигурном святительском чине, персонажи которого размещены попарно под Деисусным рядом на южном и северном простенках этого рукава, и регистром со святыми мученицами и преподобными на западных плоскостях соответственно южного и северного рукавов. Четыре святителя изображены попарно. На северном простенке – Григорий Богослов, который начинает святительский чин, и Григорий Нисский. На южном простенке – Иоанн Златоуст и Василий Великий. Святители идентифицируются благодаря четко соблюденным иконографическим предписаниям.

Григорий Богослов – один из трех “вселенских учителей” Восточной Церкви, главный строитель того решения тринитарной проблемы, которое сделалось господствующей на Востоке, теоретик богословия. Его называли “вводящий новшества”. Возможно, поэтому его изображением начинается этот небольшой святительский чин. Он представлен в полный рост, фронтально (рис. 5). Правой, развернутой ладонью к зрителю рукой святитель благословляет двуперстным знамением, на левой покровенной он держит Евангелие. Здесь же, перед Евангелием на покровах заметны остатки рисунка еще какого-то не опознанного предмета. Это сформировавшийся тип и жест догматика-богослова. Цветовая гамма изображения скупая. Художник работал на полутонах, чуть усиливая или ослабляя охристые, суриковые и контрастные им холодные сиреневые, голубовато-зеленоватые тона. Этим достигнута иллюзия объемности фигуры, складок одежды, рук, лика. Святитель смотрится статично, монументально. Оконтуривающая фигуру линия – сурик. В разных местах она разная по толщине и насыщенности, что придает изображению известное разнообразие. Такой линией намечены складки одеяния, подчеркнута кисть правой руки, покрова, корешок Евангелия.

Если святой Григорий Богослов считался теоретиком Восточной Церкви, то Василий Великий был ее практиком. Он внедрял в жизнь теоретические разработки своего сподвижника и друга. Изображением святого Василия Великого заканчивается святительский чин. Святитель представлен фронтально, его голова слегка повернута влево к зрителю (рис. 6). На левой, покрытой белым омофором руке – Евангелие, придерживаемое правой рукой.

Рядом, по правую руку от Василия Великого также фронтально изображен третий “вселенский учитель” – Иоанн Златоуст. Правая благословляющая его рука чуть отведена в сторону и приподнята до уровня груди, левой, покрытой, он держит Евангелие, голова слегка повернута влево к зрителю. Изображения святителей Григория Богослова и рядом с ним Григория Нисского созвучны светлыми одеждами, в сравнении с ними Василий Великий и Иоанн Златоуст смотрятся едва ли не контрастно один





Рис. 5. Святители Григорий Богослов и Григорий Нисский



Рис. 6. Святители Иоанн Златоуст и Василий Великий

другому, благодаря абсолютно белым, до синевы одеждам Иоанна Златоуста и темно-коричневому, весомому пятну фигуры Василия Великого.

Григория Нисского, помещенного в этом ряду трех вселенских учителей Восточной Церкви, объединяет с ними единство взглядов по многим вопросам богословия. Однако изображение несколько отличается иконографией. В первую очередь это жест благословляющей руки. Правая рука святителя изображена ребром ладони к зрителю – он как бы благославляет трактат, который держит левой непокровенной рукой. Известно, что “все священные предметы принимают, подают и держат руками покровенными”. Почему же тут рука святителя не покрыта? Кажется, что, перекрестив Евангелие (благословляющий жест направлен именно на кодекс), святитель шагнет вперед и начнет служение. Создается впечатление готовящегося действия, иллюзия легкого движения. Рядом со значительной фигурой Григория Богослова, Григорий Нисский смотрится узкоплечим, тщедушным старцем. Головы всех четырех персонажей обрамляют обведенные белой линией большие нимбы, выполненные красивой золотисто-красной охрой.

В подходе к исполнению этого регистра заметна тенденция к широкому живописному решению. Левая пара святителей выполнена в красновато-оранжевых и сиреневых приятных для глаза тонах. Общее впечатление такое, что от колористической гаммы веет душевной, располагающей теплотой. Это и понятно. Григорий Богослов в христианской традиции представлен как “кроткий, мягкий, впечатлительный, увлекающийся, горячий,

но легко успокаивающийся". Художник, исполнявший роспись, воссоздал образ Григория Богослова, до мелочей соответствовавший описанию его характера. Цветовой акцент в этом регистре сделан на ликах, возрастая на изображении рук и еще более на Евангелиях, которые несколько выделяются из общего строя всего ряда. Как видно, этим приемом и заказчик и художник стремились подчеркнуть основную задачу, отводимую святителям как продолжателям функции первых апостолов – проповедников учения Христа. Миссия святителей – довести содержание и смысл Евангелия как можно до большего количества людей. И здесь же раскрывается метод, каким образом это достигается – проповедь. Итак, сосредотачивая внимание на руках обоих святителей и рисунке евангельских кодексов, художник достигает решения основной задачи регистра – раскрыть призвание изображенных святителей.

У правой пары святителей колорит менее насыщенный. Ощущается явная тенденция к более спокойному, холодноватому цветовому подбору. Это заметно в светлых сиреневых с синеватым отливом одеждах Иоанна Златоуста и коричнево-красных в сторону синевы – Василия Великого. Если у первой пары святителей наблюдалось единство цветового решения одежд, то здесь более похоже на контраст, даже противопоставление: легкие, светлые с голубовато-сиреневым отливом одежды константинопольского архиепископа и весомые, красновато-коричневые в сторону синевы – кесарийского. Вполне вероятно, что художник стремится показать "сурового, суховатого, настойчивого и властного кесарийского архиепископа, практика". В противоположность ему, Иоанн Златоуст выступает как индивидуальность с "ярко выраженной любовью к людям, которая сделала его борцом за права человеческой личности". Его проповеди обличителя и увещателя, учителя и проповедника в жизни – настоящая энциклопедия христианского нравоучения. Изображение Иоанна Златоуста резко отличается от изображения Василия Великого. Со смелой настойчивостью выявлено разность их характеров. Художественное решение более общее, ближе к плоскостному, хотя некоторое ощущение объема присутствует. Детализации тут меньше, чаще она вообще отсутствует в решении ликов, рук, одежд, аксессуаров – покровов и Евангелий. Нет даже намек на изображение складок одежд. Чуть заметен объем в решении фигуры Василия Великого, в частности плечевого пояса. В этом отношении выделяется проработка покрова под Евангелие на левой руке – светлых синевато-сиреневых тонов, он смотрится тонким изящным пятном античной драпировки с легким рисунком складок, особенно концов, свисающих по обеим сторонам руки. Фон – рефть.

Изображения трех не идентифицированных святых представлены на северной стене<sup>12</sup> (рис. 7). В центре помещен святой, который в левой руке держит свернутый свиток со Священным Писанием, правой благославляет(?).

<sup>12</sup> Селицкий А. А. Евфросиния Полоцкая у истоков просвещения Полоцкого края // Международная Научно-Техни-

ческая Конференция-5. – Минск, 2007. – Т. 2. – С. 44–56.

Вероятно, чтобы подчеркнуть важность и значимость этой особы, художник обрамляет изображение по принципу медальона. И в то же время этим приемом он несколько обособливает его от двух других, явно указывая на несколько иную ориентацию его подвижнической деятельности. Цветовое решение ближе к графическому. Двое других святых изображены во весь рост по сторонам проема окна. Сохранность здесь хуже, лики размыты. Изображение святого воина(?) прямоличное, во весь рост, правая рука поднята в знамении, левая держит щит. Одежды красочные, зеленого и коричневых тонов. Святой справа<sup>13</sup> изображен тоже во весь рост со свитком в левой руке, правая поднята до уровня груди. Одежды более спокойных светлых тонов.



Рис. 7. Блок фресок южной стены

Евфросиния Полоцкая, глубоко изучавшая подвижническую деятельность и богословские труды изображаемых по ее велению святых, сама брала на вооружение их методы и проповедуемое ими учение. Евфросинии нужны были значительные личности, на которые она ориентировалась в своей деятельности руководительницы основанного ею монастыря и школы, учителя и летописца, наконец, политического деятеля<sup>14</sup>.

Если учесть эллинистические традиции Александрийской школы с ее явным иносказательно-аллегорическим устремлением, станет понятным наличие реальных земных человеческих черт, иллюзорность в изображениях святых мучеников, пророков и особенно ангелов в барабане купола. Но, пожалуй, самое яркое проявление эллинизма обнаруживается в изображениях одежд апостолов в барабане купола и ликов ангелов в апсиде. Теперь с достаточной ясностью видно, что наличие отмеченных особенностей во фресках Спасо-Преображенской церкви объясняется прежде всего приверженностью заказчицы росписи к учению богословов-философов – выходцев из эллинистической Александрийской школы. По крайней мере, влияние их учения преобладало. Необходимо отметить, что здесь присутствует не чистый эллинизм с присущим ему дуализмом. Он обогащен и трансформирован единством христианской сущности. Ведь христианство по существу своему есть принципиальное и безусловное упразднение дуализма духа и материи. Принесенная архангелом Гавриилом “добрая весть” относится к спасению всего человека

<sup>13</sup> Св. Дмитрий Ростовский. Жития святых. – Киев, 2002. – Т. 5. – С. 573–587; Христианство. – Москва, 1993. – Т. 1. – С. 139–140.

<sup>14</sup> Янин В. Л. Полоцкий матриархат //

Знание – сила. – 1970. – № 12. – С. 17–19; Тарасов С. В. Пячатка з Полацка XII ст. // Гісторыя і археалогія Полацка і Полацкай зямлі. 2007. – Полацк, 2009. – С. 337–351.

со включением его телесного и чувственного бытия, а через него и всего мира, то есть со включением материальной природы. Эта идея духовной чувственности, обожествляемой телесности или богоматерии и наполняет все без исключения изображения, присутствующие в системе росписи храма. Здесь и в помине нет “народных”, тем более “крестьянских черт”, которые так старательно искали в советские времена. Отмеченное еще раз подтверждает, что работали мастера фресковой живописи, приглашенные из центральной Византии, создавшие высокохудожественные образцы фресковой росписи.

Некоторые сюжеты и манера живописи вроде блока южной стены “Ангел у пророка Захарии”, “Святой Пахомий Великий”, два сюжета из “Жития Евфросинии Александрийской” (рис. 8), сюжеты из “Жития Арсения Великого” вызывают впечатление иллюстраций, заимствованных из какого-то древнего источника. В первую очередь это сказывается на излишней детализации рисунка, суховатом линейном приеме, наконец некоторой иллюстративности. Правда, сюжеты не выпадают из общего контекста росписи. Необходимо учесть, что здесь грамотно решалась иная задача. Зритель стоял напротив окна, откуда шло интенсивное южное освещение. А в общем роспись капеллы производит приятное впечатление льющейся отовсюду доброй, благотворной энергетики. В этом нет ничего удивительного. Судя по всему, преподобная Евфросиния старалась украсить свою капеллу сюжетами и образами святых, которые несли исцеляющий энергетический заряд.

На блоке фресок южной стены представлены разновременные сюжеты, объединенные общей темой назидания, наставления, поучения: “Ангел у пророка Захария” (VI в. до н. э.), “Св. Пахомий Великий” (рубеж III–IV в. н. э.) и два сюжета “Жития” святой Евфросинии Александрийской (середина V в. н. э.). Анализируя содержание первого сюжета, основной смысл которого – укрепить дух еврейского народа в его стремлении к независимости, видим насколько эти вопросы волновали Евфросинию Полоцкую. Угнетение киевскими князьями, сидевшими на полоцком престоле от времен Владимира Мономаха (после 1119 г.) до 1132 г., ссылка полоцких князей в Византию (1129 г.) тяжело отзывались в сердце свободолюбивой Евфросинии. Строительство (ок. 1132 г.), а затем роспись (ок. 1147 г.) храма во имя Спасителя во явилось своеобразным жертвоприношением Всевышнему, даром за освобождение полоцких князей из византийского плена. Святой Пахомий Великий фактически явился первым строителем первого монастыря (Египет, Фиваида, монастырь Тавенисси). Это было учреждение строгой регламентации с жесткими правилами дисциплины, требовавшей абсолютного послушания. Игуменья Евфросиния не могла не знать об этих устоях. Скорее всего, эти правила послужили руководством в ее деятельности игумении монастыря. Два последних сюжета посвящены эпизодам из жизни Евфросинии Александрийской. Они напоминают о подвижнической деятельности самой Евфросинии Полоцкой. Несомненно, подбирались сюжеты из жизни и подвижничества святых, на которые ориентировалась в своей деятельности сама Евфросиния Полоцкая.

Первый сюжет “Явление ангела пророку Захарии” частично “самораскрылся” еще в холодную зиму 1980–1981 гг. Здание церкви отапливалось нерегулярно. Настывшие стены при нагревании начинали запотевать. В результате позднейшие записи отваливались, явив чудные цвета древних фресок. Без консервации краски несколько потускнели, потеряли свою свежесть. Однако сохранность стенописи удовлетворительная. На переднем плане почти симметрично изображены две фигуры: справа пророк Захария, слева ангел. На



Рис. 8. Житие Евфросинии Александрийской

Захарии традиционная для иудейских первосвященников длинная зеленая тога. С ней несколько контрастируют коричнево-красные, длинные, ниспадающие на плечи волосы. Пророк изображен сидящим вполборота в три четверти к зрителю. Его руки приподняты до уровня груди, кажется, в несколько недоуменном или вопросительном жесте. Он внимательно вслушивается в слова ангела. На это указывает подавшаяся вперед навстречу собеседнику фигура. Весь облик с наклоненной головой выражает на напряженное внимание. Ангел, сидящий напротив, также развернут в три четверти к зрителю. Он в светлых, приятного сиреневого цвета одеждах. И если Захария представлен весомым темным силуэтом перед светлой, чуть голубоватого тона стеной, то легкая фигура ангела как будто парит на темно-зеленом фоне. Кажется, художник стремился показать осязаемую земную реальность личности пророка и легкую призрачность небесного посланника. Судя по энергично поднятым до уровня головы обеим рукам, он настойчиво растолковывает пророку его сны (Зах. 1, 7–17, 18–21; 2, 1–13; 4, 1). Здесь хорошо передано настроение обоих персонажей – несколько недоуменный, инертный Захария, пытающийся вникнуть в смысл истолковываемого, и энергичный, полный вдохновенного порыва ангел. Справа, на заднем плане, в проеме открытой двери головы любопытствующего народа.

Захария (в переводе с еврейского: память Господня) серповидец назван так у некоторых отцов церкви на основании бывшего ему откровения: он видел летящий по воздуху свиток, изогнувшийся наподобие серпа. Уже в зрелом возрасте Захария возвратился из вавилонского плена и назывался главой священнической фамилии (Неем. 12, 16). До пророчества он был призван еще в юношеском возрасте (Зах. 2, 4) во второй месяц второго года царствования Дария Гистаспа (559–530 гг. до н. э.) (Зах. 1, 1). Захария вел пророческую деятельность в основном совместно с пророком Агеем и известен своими видениями, которые растолковывал являющийся ему по ночам ангел. Всех видений 8, их цель – уверить еврейский народ в покровительстве Божиим. Вместе с пророком Агеем Захария вдохновлял евреев на

строительство храма Богу единому в Иерусалиме. “Пророк Агей и пророк Захария говорили иудеям пророческие речи во имя Бога Израилева... И начали строить дом Божий в Иерусалиме и с ними пророки Божии, подкреплявшие их” (1 Езд 5, 1–2). “И старейшины иудейские строили и преуспевали по пророчеству Агея и пророка Захарии” (1 Езд. 6, 14). Смысл их проповедей: после сокрушения притеснителей иудеев, мешавших постройке города и храма, Иерусалим будет снова заселен. Это откровение выражено в третьем видении Ангела Господня Захарии (Зах. 2, 1–13). Буквально смысл и содержание рассматриваемой фрески в словах Захарии: “И возвратился тот Ангел, который говорил со мною, и пробудил меня, как пробуждают человека от сна” (Зах. 4, 1). После пророка Захарии осталась книга, содержащая его видения и речи. Отличительная черта ее содержания – обилие мессианских пророчеств. Ни у одного пророка не содержится такого множества подробностей о последних днях жизни Иисуса Христа, как у пророка Захарии. Анализируя содержание сюжета, выясняя его основной смысл (организовать народ на строительство главной святыни евреев – Иерусалимского храма и уверить их в покровительстве Бога Единого), видим насколько аналогичные идеи волновали заказчицу росписи Евфросинию Полоцкую. В системе росписи нет ни одного непродуманного сюжета. Во всем заложен тайный или явный смысл. Строительство и роспись храма во имя Спасителяво явилось своеобразным пожертвованием Всевышнему во имя свободы, что так насущно было для Полоцка второй четверти XII в. Ведь все видения Захарии не сами по себе. Они так или иначе связаны с израильским народом. Захария подвижничал для них. И в этом мы усматриваем параллели подвижничества святой Евфросинии Полоцкой.

Фреска со святым Пахомием сохранились плохо. Здесь представлен первый организатор первого монастыря. Он изображен стоящим в проеме открытой двери. Придерживая левой рукой дверь, правой приглашает войти в обитель, построенную для иноков. Святой Пахомий, прозванный в церковной традиции Великим, жил в конце III – первой половине IV в. (†346). Ок. 320 г. он построил в Верхнем Египте, в Фиваиде монастырь Тавенисси – окруженный стеной комплекс зданий с отдельными кельями для монахов, общими трапезными и особыми помещениями для богослужений. Главой монастыря был игумен, наделенный властью, подобна епископской, – полновластный хозяин монастыря.

Игуменья Евфросиния Полоцкая, конечно же, не могла не знать об этих устоях. Очевидно, что с целью назидания, примера для подражания она и решает поместить этот сюжет в своей молельне. Святой Пахомий изображен по центру в светлом проеме открытой двери как в своеобразной раме. Прокладывая густую прозелень на стенах и на полу, художник сосредотачивает внимание на фигуре, представленной на светлом сиреновом фоне. Живопись красочная, красивая. Обозревая все сюжеты, видно, что работавший здесь мастер любил контрасты: прозелень стен, полов и пурпурные одежды. Фон везде светлый, с приятной голубизной, иногда переходит в сиреневые и красноватые тона. Краски, проложенные по сырому, прочно вошли в грунт и в основном хорошо сохранились. Художник

работал смело, даже виртуозно. Парадные одежды, изящные движения, представленных на фреске лиц, являются тому свидетельством. Самое характерное для этого блока, кажется, – смелое опытное решение. Постановка фигур крепкая, жесты изящные, детали ликов, рук, складки одежд тщательно прописаны.

Два следующих сюжета – сцены из “Жития” святой Евфросинии Александрийской. Изображены развернутые в три четверти к зрителю мужская фигура слева, справа – юная святая с нимбом. Кажется, между ними ведется оживленная беседа. Красивый, азиатской внешности мужчина средних лет сидит прямо, его голова чуть наклонена вперед. Лик проработан детально – пышные черные пряди волос на голове, небольшая аккуратная борода, большие глаза на выкате со сверкающими белизной белками. Четко прорисованы высоко поднятые брови, складка мудрости на лбу, средний, чуть с горбинкой нос. Красноватых тонов туника, расшитый, украшенный жемчугами по вороту и по краям полы плащ указывают на человека с достатком, аристократа. Обращает внимание проработка складок одежды. Они объемные, красиво струятся по форме тела, подчеркивая плечо, изгиб локтя, колено, мягко ложатся на подлокотники и сиденье кресла. Правая рука лежит на груди, левая приподнята в вопрошающем жесте. Ноги, обутые в сандалии, аккуратно поставлены на коврик.

Святая изображена сидящей на высоком кресле со скамейкой для ног. Ее правая рука приподнята в энергичном жесте, левая придерживает раскрытую книгу, стоящую на коленях. Интерес представляет живописный строй наряда юной особы – светское платье приятного синего цвета с перламутровыми переливами. Длинные верхние одежды красивых зеленоватых тонов свисают с кресла, прикрывая ноги. Кажется, художник всячески стремился подчеркнуть состоятельность беседующих. Такое впечатление, что перед нами живопись эллинских фресок с чудными переливами цветовых решений.

Как повествует святой Димитрий Ростовский в “Житии Евфросинии Александрийской”, в городе Александрии жил некогда муж по имени Пафнутий. Он был богат, славен, пользовался почестями, вел богоугодную жизнь. Одно, у них с женой не было детей. После долгих молитв и крупных пожертвований в монастырь Бог даровал им дочь. При крещении ее нарекли именем Евфросиния. Спустя 12 лет после рождения Евфросинии умерла ее мать. Отец один воспитывал дочь, обучая ее Божественному Писанию. По-видимому, на фреске представлен один из таких уроков. Освоив Писание, “отроковица предалась усердному чтению священных книг”, – свидетельствует далее “Житие”.

В последней сцене этого блока изображены также два действующих лица: стоящая с поднятыми, молитвенно сложенными руками юная святая слева и сидящий инок справа. В левом верхнем углу помещена благословляющая рука Всевышнего. Святая, как видно, обращается ко Всевышнему с просьбой о благословении. Инок сидит за маленьким столиком наподобие мольберта. В правой руке он держит лист бумаги, где представлено некое сооружение. Его левая рука приподнята до уровня груди в неопределенном жесте. Этот

сюжет напоминает о самой Евфросинии Полоцкой, когда она обращается за благословением ко Всевышнему на строительство Спасской церкви.

Несомненно, Евфросиния Полоцкая подбирала для системы росписи церкви святых и сюжеты, на которые ориентировалась в своей подвижнической деятельности. Учитывая, что это роспись собственной молельни, она могла украсить стены сюжетами по собственному усмотрению. На наш взгляд, объяснением этому могут быть две версии. То ли для того времени еще не характерны были строгие догматические требования в системе церковной росписи, то ли Полоцк шел отличным путем в вопросах развития культуры и искусства, что наиболее вероятно. Так, ярким примером тому является Софийский собор в Полоцке (середина XI в.) с его столпообразной композицией и плоско-гранеными апсидами. Тот же подход исследователи просматривают в сооружении Большого храма на Бельчице (20–30-е годы XII в.) и Спасо-Преображенской церкви с ее ярко выраженной столпообразностью и пирамидальным завершением кокошниками<sup>15</sup>. К сожалению, сохранились единичные фрагменты, по которым только и можно судить о наличии живописи высокой художественной ценности в Полоцке. Ее своеобразие реально показывают росписи одинокой церкви Спаса.

Последний, четвертый сюжет в этом блоке изображает момент, когда Евфросиния в отсутствие отца приглашает в дом старца-инока с просьбой о пострижении. Евфросиния хочет посвятить себя единственно служению Богу и с этой целью уйти в монастырь. Но есть опасения: примут ли ее там? На что приглашенный старец, дабы развеять сомнения Евфросинии, приводит слова Евангелия: “Приходящего ко мне не изгоню вон” (Ин. 6, 37). Перед постригом Евфросиния обращается ко Всевышнему: “Я надеюсь на Бога..., ибо думаю при помощи свыше посвятить себя Богу”, в связи с чем и появилось изображение благословляющей десницы Всевышнего в левом верхнем углу фрески. Старец постригает Евфросинию и поздно вечером, одевшись в мужскую одежду, она тайком от отца уходит в монастырь.

Анализируя “Житие” Евфросинии Полоцкой, мы видим как много общего в обоих. И там и тут родители против ухода девушек в монастырь. И там и тут они уходят тайком. По-видимому, Полоцкой Евфросинии были близки действия Евфросинии Александрийской. Поэтому она и взяла имя Евфросинии при постриге. Отсюда же и решение поместить сюжета из жизни святой Евфросинии Александрийской в своей часовне. Видимо, ее образ вдохновил Полоцкую княжну на подвижническую деятельность.

По-сути, этот блок сцен – разновременные сюжеты, объединенные одной общей идеей. Пророк Захария поучает евреев, вселяет в них уверенность и надежду, что после постройки храма Богу Единому и города, Иерусалим снова будет заселен. Его задача – уверить народ еврейский в покровительстве Божиим. Святой Пахомий Великий строит первый в истории монастырь и естественно проповедует в нем христианскую веру.

<sup>15</sup> Вопрос своеобразия развития Полоцкой архитектуры разработали: Раппопорт П. А. Полоцкое зодчество

XII в. // Советская археология. – 1980. – № 3. – С. 143–159; Раппопорт П. А., Штендер Г. М. Спасская церковь... – С. 459–468.



Богатый аристократ из Александрии Пафнутий обучает свою дочь Божественному Писанию. Старец-инок наставляет Евфросинию Александрийскую раздать бедным богатое наследство и идти в монастырь, напоминая слова Евангелия: “Господь признает своими учениками тех, кто способен на всякое самопожертвование” (Лк. 14, 26). Нет сомнения в том, что этот блок, как и другие сюжеты росписи, нес идею зарождения и развития христианства от самых его истоков.

Среди открытий В. Ракицкого был регистр со святыми мученицами и преподобными в молельне Евфросинии на западных плоскостях стенок южного и северного рукавов креста – явление, выдающееся в монументальной живописи середины XII в. Ни в одной древнерусской церкви, где имеются росписи этого периода, нет ничего подобного.

По высоте он занимает уровень Деисусного ряда и опускается до половины святительского чина. Справа находятся две женские фигуры, слева – две мужские: на южной стороне святая великомученица Варвара и святая мученица Иулия (рис. 9). Компоненты этого регистра отличаются в первую очередь иконографией и составом святых, разных по роду подвижнической деятельности. На правой половине – святые мученицы, пострадавшие в годы усиленного гонения на христиан (ок. 306 г.).

Варвара и Иулия представлены во весь рост с крестами – символом мученичества в правой руке, левая, развернутая ладонью к зрителю, дана в молении. На обеих одинакового символического, красного цвета верхние одежды. Живопись объемная, тоновая, красочная. Решение фигур без излишней детализации, довольно обобщенное, они смотрятся монументально, величественно. Величина изображений обращает внимание, так же, как и градация красных тонов. Цветовая гамма теплая, насыщенная. Фон – рефть. Все это отличает их от несколько иллюстративных, выполненных на светлом, чаще белом, без подцвечивания, фоне фигур южной стены. Изображения мучениц исполнены в единой гамме с фресками восточной стены. Цвет помогает выявлению идеи, замысла, заложенного в решении сюжета. Красный цвет одежд в церковной живописи является именно цветом мучеников.

Начало IV века. На греко-римском престоле император Максимиан (305–311), прозванный душителем за яростное гонение на христиан. Анализируя “Житие” святой Варвары, видим запреты отца, затворничество

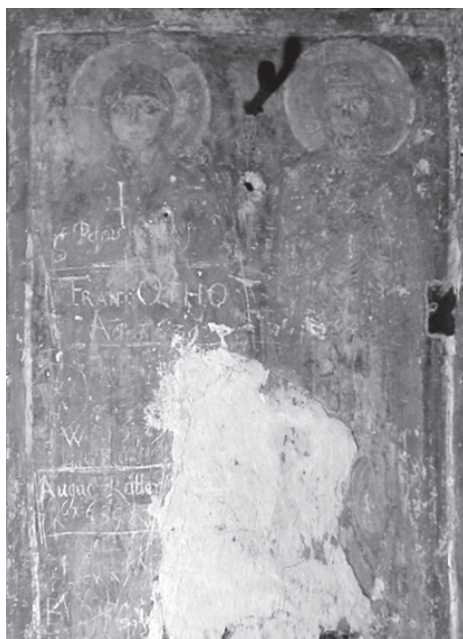


Рис. 9. Мученицы Варвара и Иулия

в башне, недолгое освобождение, во время которого происходит знакомство с учением Христа и принятие его. В результате – пытки, темница, мучения. О святой Иулии сведения краткие. Моральная поддержка Иулией Варвары в ее страданиях, за этим тоже следуют пытки, истязания. И наконец – казнь обеих за отказ отречься от Христа. Необходимо отметить, что святая великомученица Варвара занимает тут заметное и даже главенствующее положение.

Обращает внимание, что на изображениях святых нет и следа тех страшных мучений и пыток, которым подвергли их гонители христианства в отличие от старолadoжских, псковских и особенно новгородских аскетических ликов той поры. Святые представлены с округлыми, молодыми, красивыми лицами. Проявляются явные тенденции сближения с греческими эллинистическими образцами. Это свидетельствует, что фрески Спасской церкви, выполненные по заказу Евфросинии Полоцкой, не подвержены печати отрешенности и самоуглубленности, отражают идеал христианской религии человеколюбия. Пока неизвестны примеры обращения к образам святых мучениц Варвары и Иулии в других древнерусских фресковых росписях середины XII в. Изображение первой из них имеется в Спасо-Нередицкой церкви в Новгороде (1199). Отделенное во времени полстолетием, оно в корне отличается от утонченного аристократического образа полоцкой церкви. О фресках нередицкого храма Виктор Лазарев писал: “Фигуры даны в застылых фронтальных позах. ...Идеалы, которые воплотили художники Нередицы, отмечены печатью суровости. ...Им присуща чисто крестьянская сила”<sup>16</sup>. По всей видимости, в полоцкой Спасской церкви мы имеем одно из первых изображений этих святых. Справедливым будет вопрос: почему именно в Полоцке?

В начале XII в. дочь византийского императора Алексея Комнена (1081–1118), царевна Варвара, вышла замуж за киевского князя Святополка Изяславича, в крещении Михаила (1093–1113), внука Ярослава Мудрого и правнука святого Владимира Великого. Согласно святому Димитрию Ростовскому, вступая в брак, она привезла мощи святой великомученицы Варвары в Киев, где они и находятся поныне во Владимирском соборе<sup>17</sup>. Балканские источники содержат сведения, что дочь полоцкого князя Всеслава Брячиславича Звенислава, в крещении Елена, была выдана замуж за византийского императора Алексея Комнена. А это значит, что дочь полоцкой Звениславы-Елены и Алексея Комнена – Варвара приходилась внучкой князю полоцкому Всеславу Брячиславичу, так же как и Евфросиния Полоцкая. То есть, между собой они были двоюродными сестрами. Естественно, близкое родство обусловило родственные и культурные связи. Евфросиния Полоцкая не могла не знать о привезенных в Киев мощах, так же, как и о деяниях святой. Не потому ли она включила изображение великомученицы Варвары, а вместе с ней и Иулии в систему росписи своей молельни? Вероятно, благодаря этому, появилось

<sup>16</sup> Лазарев В. Н. Древнерусские мозаики и фрески XI–X вв. – Москва, 1973. – С. 48.

<sup>17</sup> Св. Димитрий Ростовский. Жития святых. – Киев, 2002. – Т. 4. – С. 88–89.

в Полоцке одно из наиболее ранних изображений этих святых мучениц в древнерусской настенной живописи.

На скруглении входной арки западной части часовни помещена не идентифицированная сцена с тремя фигурами. Изображение плоскостное, довольно условное. Одна из фигур в светлых, приятного сиреневого цвета одеждах, обведена по контуру линией красного сурика, лик – заливка несколько более интенсивного сиреневого оттенка. Крайняя справа фигура представлена в трехчетвертном повороте к зрителю, правая рука поднята на уровень головы, левая – на уровне груди. Одежда – длинная до пят зеленая тога, разделанная красивыми линейными складками. Рядом, слева зеленым пятном намечен еще один персонаж, с левого края – фрагмент третьего.

Характеризуя живопись молельни, следует в первую очередь отметить несомненную византийскую основу ансамбля со свойственным ей наследованием античных образцов. Она сказывается в выявлении формы, стиле живописи, решении образов: лица сохраняют объемность, значительная роль отводится контуру. Для повышения выразительности образов мастера иногда прибегают к определенной асимметрии ликов, трансформации формы. Вместе с тем очевидно, что к сдержанности и возвышенности классических византийских образцов присоединяется взволнованность, экспрессия, образы приобретают большую конкретность и ярко выраженную индивидуальность. Довольно широкий диапазон творческих подходов говорит об интенсивных поисках творческого стиля и художественного языка. Заметно выраженное своеобразие в решении образов, а также манере росписи позволяет утверждать о существовании особой ветви традиции, где получили развитие ранее заложенные основы оригинальной полоцкой живописи.

*Белорусский национальный технический университет*