

## О древнейших перегородчатых эмалях со священными изображениями, созданных на Руси<sup>1</sup>

© 2021

УДК 745/749:7.046.3(47)"10/11"  
ББК 85.12(2)

Поступила в редакцию 24.04.2021

Перегородчатые эмали<sup>2</sup>, отличавшиеся красотой и долговечностью, воспринимались в средневековом обществе как настоящие драгоценности. Сложность этого мастерства, требующего и умения «рисовать» золотыми лентами перегородок, и сноровки в изготовлении эмалевой массы, ее плавлении и полировке после затвердевания, поддерживали славу эмалей и эмальеров<sup>3</sup>.

Письменные источники свидетельствуют, что эмали были исключительно популярны при дворе византийских императоров, а также среди византийской [Hetherington, 1988] и древнерусской знати: «финипт» упоминается в летописях при описании роскошной церковной утвари, созданной князьями Андреем Юрьевичем Боголюбским, Романом Ростиславичем Смоленским и Владимиром Васильковичем Волынским [ПСРЛ. Т. 2. 1998. Стб. 581, 617, 916]. Подобно драгоценным камням, эмали могли переноситься с одного предмета на другой, поскольку в большинстве случаев представляли собой отдельные, закреплявшиеся в оправе или при помощи штифтов пластины.

- 1 Статья, написанная к 200-летию археологического изучения Старой Рязани, публикуется в рамках проекта РФФИ «Старая Рязань: крупный городской центр на международных торговых путях (комплексное исследование)», № 18-09-40041.
- 2 Слово «эмаль» происходит от «smaltum» средневековой латыни. От esmailus, esmaldus образовалось французское «émail», пришедшее в русский язык, таким образом, сама этимология слова указывает на связь этой техники с мозаикой. В Древней Руси эмаль появилась одновременно с греческими мозаичистами, ее называли «финипт», «хими-петь» (из ср.-греч. χιμιπτόν, то же от χιμιύω — «смешиваю»), в форме «финифть» это наименование сохранилось до наших дней.
- 3 Учитывая сложности технологии, эмалей делались, скорее, специальными мастерами, а не ювелирами или изготовителями стекла, что допускал Э. Катлер [Cutler, 2002. P. 576].

Древнерусские эмали известны прежде всего по золотым украшениям знати, изготовлявшимся с XI в. в Киеве греками и их русскими учениками<sup>4</sup>. Большая часть этих украшений — с орнаментальными или зооморфными композициями, немногие — с антропоморфными, связанными в основном с Александром Македонским, но также с полуфигурными или ростовыми священными изображениями, которые могли входить в деисусные чины. Именно в составе статусных золотых украшений, дошедших до нас вкладах, сохранились древнейшие миниатюрные эмалевые иконы, сделанные на Руси. Таковы две из семи эмалей, включенных в роскошные золотые украшения конца XII — первой трети XIII в., найденные в 1822 г. в Старой Рязани [Бочаров, 1983].

Их датировка до сих пор не получила должного обоснования. Во многом это связано с тем, что изучение эмалей стало в истории древнерусского искусства специальным, обособленным от других направлением. Действительно, художественные достоинства эмалей, как ни в одном другом виде творчества, зависят не только от выучки мастеров, но и качества доступных им материалов, состава эмалевой массы, свойства металлов основы и перегородок, припоя и даже от тех случайностей, которые сопровождали сам процесс плавления. Все это «обуславливало стилистические особенности каждого изделия и своеобразие отрасли ремесла в целом» [Макарова, 1975. С. 17]. Поэтому основное внимание уделялось технологии и типологии украшенных эмалью предметов, выявлению продукции отдельных мастерских и центров, тогда как сами эмали датировались приблизительно, с точностью до столетия, чаще всего с оглядкой на их оправы иликлады, в которые они входили, а также на единственный памятник эмали, имеющий твердую дату — напрестольный крест Евфросинии Полоцкой мастера Лазаря Богши со вкладной надписью 1161 г., который исчез в годы Второй мировой войны. Исследователи нередко вынуждены были опираться на плохие репродукции и мнения своих предшественников, а в датировках — на предвзятые представления о наборе цветов, наличии нижнего, подготовительного слоя эмали, орнаментальные или изобразительные приемы. Образные и стилистические характеристики произведений — редкость. Утраты XX в., рассеяние уцелевших памятников по музейным и частным собраниям разных стран усугубляют трудности<sup>5</sup>. Избежать необоснованных

- 4 Б.А. Рыбаков считал, что производство эмалей на Руси существовало уже во второй половине X в. [Рыбаков, 1948. С. 396]. Г.Ф. Корзухина и Т.И. Макарова убедительно отнесли появление первых древнерусских эмалей к середине XI в., связав их с работой в Киеве византийских мозаичистов [Корзухина, 1954. С. 73–74; Макарова, 1975. С. 94–95. Подробнее см.: Новаковская-Бухман, 2017. С. 187–196].
- 5 Давно назрела необходимость издания корпуса древнерусских эмалей, который может быть создан лишь совместными трудами ученых России, Украины и Белоруссии. В него должны войти и хранящиеся в ГЭ и Институте материальной культуры РАН архивные фотографии утраченных произведений (это частично сделано Л.В. Пекарской [Pekarska, 2011; Пекарская, 2020]) — прежде всего из кладов, переданных в 1934 г. из ГЭ в Харьков и погибших во время эвакуации в 1941 г. Не менее актуально выявление поддельных эмалей, и рубежа XIX–XX вв., и современных.

датировок эмалей поможет обращение к другим видам искусства, прежде всего к живописи<sup>6</sup>. Однако строить атрибуцию только на художественном стиле и пренебрегать состоянием сохранности, самим качеством работы не менее опасно. Непредусмотренное смещение перегородок при плавлении, или нарушение технологии, или вызванное условиями бытования изменение цвета может быть принято за признаки эволюции стиля или работы иного мастера, что порою и случается; консультация реставратора при изучении эмалей важна так же, как и при изучении икон.

Киевская Русь познакомилась с византийской перегородчатой эмалью в пору наивысшего расцвета этого искусства, которому способствовали не только материальное благополучие Византийской империи, достигшей к середине XI в. пика своего развития, но и формирование нового художественного языка, отражающего духовную сущность священных изображений. Использование золота и полупрозрачных, сияющих цветов, внимание к линии, как одному из элементов спиритуализации, привели к выработке и распространению особых приемов, становлению «классической» манеры<sup>7</sup> и одновременно к воздействию перегородчатой эмали на другие виды искусства, прежде всего на иллюминацию книг<sup>8</sup>. На Руси влияние эмалей очевидно не только в орнаментах, но и в самих лицевых миниатюрах роскошных рукописей, вышедших во второй половине XI в. из скриптория киевских князей; ряд исследователей даже называли их стиль «эмальерным» [Луцко, 1991, с библиографией]. Ярче всего этот стиль проявился в изображениях Луки и Марка, написанных на отдельных листах и вшитых в рукопись Остромирова Евангелия 1056–1057 гг.<sup>[илл. 1]</sup> Здесь мы видим обилие золотого ассиста в одеяниях, кажущегося имитацией золотых перегородок<sup>9</sup>. Влияние эмалей прослеживается и в особенностях моделировки лика евангелистов Луки, покрытого «одним ровным слоем розовой краски, без каких-либо моделировок. И только красная краска в румянах и на губах дает второй цвет в этом странном колорите, оттеняя ровное розовое «свечение» телесного тона... (Заметим, что именно свечение светлой телесной карнации было характерным приемом константинопольских эмальеров середины X–XI вв. — И.С.) Прием обводки золотым контуром всех черт лица

- 6 С этих позиций написана статья Л.И. Лифшица, посвященная датировке найденной в Новгороде пластины со святым Георгием [Лифшиц, в печати].
- 7 «С начала X века эмаль... в Византии... становится особым искусством», главное достоинство которого — «в необыкновенно гармоничных красках и идеальной чистоте тонов»; «художественная манера [византийских эмальеров] отличается особой щеголеватостью, изысканной причудливостью линий, узорчатым рисунком человеческой фигуры» [Кондаков, 1892. С. 86].
- 8 Со второй половины — последней четверти X в. в константинопольских скрипториях возникает «интерес... к мелким мотивам, которые... выполнены в „эмальерной“ технике, т.е. с золотой обводкой... Несомненно, что этот интерес сформировался под воздействием современного эмальерного искусства» [Добрынина, 2013. С. 91].
- 9 О.С. Попова отнесла этот прием «к числу византийских примет», но сочла, что «распространенную мысль о том, что этот ассист мастер позаимствовал из искусства эмали, нужно отбросить» [Полова, 2010. С. 65, с указ. лит.].

действительно сходен с техникой перегородчатой эмали, и может быть из нее и перенят мастером этих миниатюр» [Полова, 2010. С. 69]. Роскошный, немного тяжеловесный стиль двух миниатюр Остромирова Евангелия возник не только под воздействием византийских протографов и приемов западноевропейских миниатюристов, но и с оглядкой на произведения эмальеров. В личном византийских миниатюр той эпохи столь буквальное следование эмалям неизвестно, хотя ученые отмечали и в них «эмальевое свечение красок» [Weitzmann, 1935. S. 30]. Миниатюру Остромирова Евангелия можно сопоставить с современными ей византийскими эмалями, например с образом Богоматери Агиосоритиссы на энколпионе третьей четверти XI в. из Сокровищницы церкви Святой Марии в Маастрихте [обоснование датировки — Rhoby, 2010. P. 277] <sup>[илл. 2]</sup>. Сходство приемов моделировки столь близкое, что невольно возникает вопрос: не были ли миниатюристы знаменщиками и для эмальеров? Эта и другие рукописи княжеского скриптория второй половины XI — начала XII в. отражают высочайший авторитет константинопольской культуры и столичных художественных технологий в среде русской знати и подтверждают то, что греческие эмальеры работали тогда в Киеве.

Византийские эмали могли появиться на Руси еще в эпоху ее крещения. Эмаль с образом Богоматери в центральном медальоне так называемых Рязанских барм — ожерелья конца XII — первой трети XIII в., найденного в 1822 г. в Старой Рязани<sup>10</sup>, с характерным свечением карнации Н.П. Кондаков считал несомненно византийской [Кондаков, 1896. С. 88–89] <sup>[илл. 3]</sup>. Т.И. Макарова датировала ее X–XI в. из-за свойственной лишь константинопольским мастерам сложной, многослойной (за счет сгущения и высветления тонов эмали, а также нанесения легкого румянца), как бы тональной объемной моделировки личного [Макарова, 1975. С. 58–60, 111]. Классический пример такой моделировки — эмали Лимбургской ставротекы (945–959) <sup>[илл. 4]</sup>. Помимо «свещающегося» лика, внешнего и внутреннего изящества образа Богоматери «Рязанских барм» сближают с эмалями ставротекы и характер криволинейных перегородок, отражающий пластику формы, и приемы изображения отдельных деталей и титлов надписей. Это позволяет пересмотреть датировку этой эмали XI — началом XII в. [Византийские древности, 2013. № 23. С. 182–183] и отнести ее к продукции константинопольских императорских мастерских второй половины X — начала XI в., как и эмальевое «Распятие» из того же Старорязанского клада [Византийские древности, 2013. № 20. С. 176–177] в древнерусской золотой оправе предмонгольской эпохи.

- 10 Музеи Московского Кремля, инв. № МР-972, МР-973. Н.П. Кондаков отнес эти «бармы» к женским украшениям [Кондаков, 1892. С. 338.], Г.Ф. Корзухина связала их с летописными «монистами» княгинь [Корзухина, 1954. С. 143–144]. Т.И. Макарова считала, что это ожерелье «входило в убор княгини», а впоследствии могло стать «даром церкви со стороны владелицы» [Жилина, Макарова, 2008. С. 53. О возможной связи всех предметов Старорязанского клада 1822 г. с убором Богородичной иконы см.: Стерлигова, 2017. С. 589–593].



1

ил. 1 Евангелист Лука. Миниатюра Остромирова Евангелия. 1056–1057. Российская национальная библиотека, Ф.н.1.5. Деталь

fig. 1 Evangelist Luke. Miniature of the Ostromir Gospel. 1056–1057 National Library of Russia, F.n.1.5 Detail

ил. 2 Богоматерь Агиосоритисса. Лицевая сторона ковчега-энколпиона. Золото, перегородчатая эмаль. Третья четверть XI в. Сокровищница церкви Святой Марии в Маастрихте, Нидерланды. Деталь

fig. 2 Our Lady of Agiosoritissa The front side of the encolpion ark Gold, cloisonné enamel. Third quarter of the 11<sup>th</sup> century. Treasury of the Church of St. Mary in Maastricht, Netherlands. Detail



2



3

ил. 3 Богоматерь. Центральный медальон «Рязанских барм». Золото, перегородчатая эмаль. Константинополь, вторая половина X — начало XI в. Музеи Московского Кремля

fig. 3 The Mother of God The central medallion of the "Ryazan Barm". Gold, cloisonné enamel Constantinople, second half of the 10<sup>th</sup> — early 11<sup>th</sup> century Moscow Kremlin Museums

ил. 4 Богоматерь. Деталь Лимбургской ставроетки. Золото, перегородчатая эмаль Константинополь, 945–959 Епархиальный музей, Лимбург

fig. 4 The Mother of God Detail of the Limburg Stavrotek Gold, cloisonné enamel Constantinople, 945–959. Diocesan Museum, Limburg



4



5



6

ил. 5 Святая Ирина. Медальон «Рязанских барм». Золото, перегородчатая эмаль Киев, вторая половина XI в. Музеи Московского Кремля

fig. 5 Saint Irina. Medallion from the "Ryazan Barms". Gold, cloisonné enamel Kiev, second half of the 11<sup>th</sup> century. Moscow Kremlin Museums

ил. 6 Святая Варвара. Медальон «Рязанских барм». Золото, перегородчатая эмаль Киев, вторая половина XI в. Музеи Московского Кремля

fig. 6 Saint Barbara. Medallion from the "Ryazan Barms". Gold, cloisonné enamel Kiev, second half of the 11<sup>th</sup> century. Moscow Kremlin Museums

Две другие эмали, с образами святых Ирины и Варвары в медальонах «барм», расположенных по сторонам центрального, выполнены позднее [ил. 5, 6]. Их атрибуция была выдвинута еще Н.П. Кондаковым и поныне является неизменной. На основании «негармоничных и мутных красок» и «преувеличенной тяжеловесности общего очертания фигур» Н.П. Кондаков считал эти эмали работой русского мастера, подражавшего «византийскому мастерству» [Кондаков, 1892. С. 338], а позднее без каких-либо аргументов отнес их к «местной рязанской работе» [Кондаков, 1896. С. 89]. Т.И. Макарова также считала, что они были изготовлены в рязанской эмальерной мастерской как часть «княжеских патрональных регалий» «в рамках XII — начала XIII столетий» и «связаны с эмальями Киева эпохи расцвета, то есть второй половины XII в.», так как они сходны с изображениями святых Стефана и Пантелеймона на вышеупомянутом кресте 1161 г. Лазаря Богши [Макарова, 1975. С. 60, 99]. При этом она отметила, что такое обилие перегородок и разнообразие приемов их выкладывания «не было встречено на русских эмалях... ни разу» [Макарова, 1975. С. 60, 99], а выполнил их мастер «с яркой творческой индивидуальностью», принадлежавший к «рязанской школе эмальерного дела» [Жилина, Макарова, 2008. С. 52–53], хотя каких-либо следов эмалевого производства в Старой Рязани, в отличие от Киева, археологи не обнаружили. Г.Н. Бочаров указал на сходство образов Ирины и Варвары не только с крестом Лазаря Богши 1161 г.,

но и с изображениями Бориса и Глеба на огромных «колтах» из того же клада и также отнес их к Рязани<sup>11</sup>. При беглом упоминании эмалей выдвигались и другие малообоснованные атрибуции<sup>12</sup>.

Таким образом, исследователи исходили лишь из сравнения этих эмалей с другими древнерусскими, считали их патрональными, современными «Рязанским бармам». Однако образы святых жены знатного происхождения могли быть использованы для драгоценного мониста вторично, как и центральный образ Богородицы, и выбраны в качестве небесных заступниц княгинь в целом. Попробуем доказать, что они современны «эмалевой» миниатюре Остромирова Евангелия.

Эти эмали выполнены на золоте в «классической» технике, с припаянными ко дну лотка перегородками, однако цвета здесь глухие (опаковые), достаточно блеклые, а поверхность полностью утратила блеск. Святые жены представлены чуть выше пояса, в одинаковых позах — с крестом в правой руке и раскрытой перед грудью ладонью левой. Их торсы массивные, головы и кисти рук большие, но соразмерные. Лики однотипные, овальные, с крупными симметричными чертами — большими глазами, зрачки которых смещены к носу, высоко поднятыми бровями, тонкими длинными носами, моделированными одной линией с бровями, округлыми устами; шеи высокие, уши изображены в виде маленьких петелек на уровне глаз. Рисунок кистей рук святых схожий (различаются лишь положение левой кисти) и анатомически точный. Личное выполнено эмалью, коррозировавшей до серовато-телесного оттенка. Нимбы сине-бирюзового цвета, по контуру обведены темно-красной полосой. Одежания моделированы разнообразными частыми перегородками в виде параллельных острых углов, миндалевидных фигур, овалов, в двух изображениях идентичных, но расположенных по-разному. На плечах обеих святых жен красными полумесяцами и голубыми кружками обозначены орбикулы, темно-синие мафории скреплены на груди маленькими круглыми фибулами, чуть смещенными к правому плечу. У святой Ирины из-под мафория видны чепец и хитон голубого цвета, а на запястье правой руки — зарукавье с красной окантовкой. У Варвары — спадающий на грудь и левое плечо убрус

11 «После разгрома Киева войсками Андрея Боголюбского в 1169 г. Богша оказался в Полоцке (напомним, что крест, сделанный мастером для Евфросинии Полоцкой, датирован 1161 г. — И.С.), а его сподвижник мог обосноваться в Рязани, где и налаживается выпуск эмалевых изделий, еще генетически связанных с Киевом, но в то же время отличающихся от них нежно-голубыми тонами, не свойственными ни Киеву, ни Византии» [Бочаров, 1983. С. 37]. Подобные «романтические» обоснования датировок нередки в работах по древнерусскому искусству той эпохи.

12 О. Певни все медальоны Рязанского клада, не отделяя их от драгоценных оправ, отнесла к работе рязанских мастеров конца XII в. [The Glory of Byzantium 1997. P. 306–307, no. 209]. Н.В. Жилина, согласно разработанной ею типологии раннего стиля древнерусских эмалей как «статично-геометрического, аскетического, сакрального», датировала эмали с образами Ирины и Варвары концом XI — серединой XII в. [Жилина, 2014. С. 66, 306].

светлого красновато-телесного цвета, с темно-красными поперечными полосами, надо лбом — заполненная синей эмалью диадема с красным полукруглым возвышением в центре, обрамляющим голубую вставку. В отличие от ярких и разнообразных цветов вышеупомянутых византийских эмалей, входивших в этот же Старорязанский клад 1822 г., цвета этих эмалей сильно изменились и могут быть распознаны из-за нарушения структуры поверхности лишь при дневном боковом освещении<sup>13</sup>. Этот факт сохранности стал расцениваться исследователями как признак определенной цветовой гаммы, применяемой в какой-то мастерской. Характерно, что такие же изменения можно наблюдать и у других древнерусских эмалей из этого же клада.

Примечательны кириллические колончатые надписи, расположенные симметрично по сторонам фигур: о ѿ | в|а|р|ѿ|ѿ|в|а|р («святая Варвара»), о ѿ | о|р|ѿ|ѿ|н|а («святая Ирина»), с традиционной монограммой «оа», хотя буква «а» внутри «о» в обеих надписях не дописана. Вероятно, ее связь с греческим эпитетом ὁἴ(γιος) («святой»), употребленном в мужском роде, вместо ἡ ἁγία («святая»), что было традиционным для домонгольской Руси, не была понята словописцем. Обе части надписей снабжены закругленными титлами над первыми буквами, вырезанными по аналогии с парными титлами в греческих монограммах<sup>14</sup>. Надписи намечены чеканом и проработаны резцом, оставившим зигзагообразные следы, узкие и неглубокие графы были заполнены почти полностью утраченной красной эмалью. Грубо выполненные и угловатые, эти надписи отличаются от изящных надписей византийских эмалей, расположение которых всегда продумано и соразмерно изображению, а достаточно широкие канавки для букв сделаны в технике углубленной чеканки; заполняющие их красные, темно-синие или черные эмали вносят в композицию дополнительный цветовой акцент. Несомненно, надписи на эмалях со святыми Ириной и Варварой были выполнены не самим эмальером, а сторонним словописцем.

Полное тождество изображений святых жен «друг с другом по отделке и эмалевой технике» было отмечено уже Н.П. Кондаковым [Кондаков, 1896. С. 89]. Оно связано с тем, что эмальеры, как и другие мастера, стремились к упрощению работы и применяли различные матрицы, что при высокой квалификации не приводило к утрате качества, а напротив, привносило ту «щеголеватость, изысканную причудливость линий», о которых по отношению к византийским эмалям писал тот же Н.П. Кондаков [Кондаков, 1896. С. 86]. Близость двух эмалей, основанная на применении в их производстве шаблонов и для абрисов фигур,

- 13 По мнению Т.И. Макаровой, эти дефекты цвета связаны с недостатками финальной полировки, свойственными многим эмалям домонгольской Руси [Жилина, Макарова, 2008. С. 17–19], хотя эту точку зрения не разделяют реставраторы. Как нам сообщил реставратор Музеев Московского Кремля В.Г. Яковлев, которого мы благодарим за консультацию, множественные выкрошки верхнего слоя эмали могут быть связаны с нарушениями технологии — недостаточно тщательным измельчением эмалевого порошка, плохой просушкой эмалевого порошка перед обжигом или «закипанием» примесей металла.
- 14 За помощь в анализе и воспроизведении надписей сердечно благодарим О.С. Шашину.

и для отдельных деталей (контуров и черт ликов, кистей рук, шеи, украшений одежды)<sup>15</sup>, и одинаковая манера укладки многочисленных золотых перегородок, согнутых также с применением трафаретов, указывает на их изготовление в активно действующей мастерской, а свободный и правильный рисунок, передающий «классический» объем — на работу в ней греческих мастеров, опиравшихся на тысячелетние художественные традиции.

Подчеркнутая симметрия крупных ликов святых Ирины и Варвары, естественность и классическая соразмерность построения формы при достаточно массивном абрисе широкоплечих и большеголовых фигур, соотношение величин голов и торсов, площади фигуры и золотого фона указывают на стиль, известный нам по древнерусским фрескам, мозаикам, миниатюрам и иконам второй половины XI — начала XII в. Эмалевые изображения Ирины и Варвары можно сопоставить с мозаиками и фресками Софии Киевской (1040-е гг.); помимо моделировки ликов, сходство есть и в приемах передачи складок одеяний<sup>[ил. 7]</sup>. Однако в эмалях присутствуют и явные стилистические черты следующей, раннекомниновской, эпохи — удлиненный овал ликов, узкий подбородок, «подвижность» зрачков, характерные уже для живописи второй половины XI в.

Особенно близка этим эмалям, и еще больше — медальону с образом Богоматери из собрания К. Шмидта<sup>[ил. 8]</sup> — миниатюра «Богоматерь с Младенцем» на л. 41 так называемого Молитвенника Гертруды, созданная в 1078–1086 гг. греческим художником, работавшим в Киеве. По сравнению с константинопольскими миниатюрами ей свойственна «менее тонкая, но более эффектная красота» [Попова, 2008. С. 192], а одеяния украшены частым золотым ассистом, выделяющимся на темном фоне цветных одеяний<sup>[ил. 9]</sup>. Этот прием был распространен в константинопольских миниатюрах XI в., но в Киеве он обретает «в исполнении приехавших сюда византийских художников, более крупный

- 15 На использование шаблонов в эмалях не только для абриса фигуры, но и для деталей одежды указывали Г.Ф. Корзухина [Корзухина, 1946. С. 45–54], Т.И. Макарова [Макарова, 1975. С. 53], а в недавнее время и Л.В. Пекарская: «...помимо трафарета полной композиции, мастер использовал отдельные, уже известные из других трафаретов мини-формы, дополняющие главное изображение... В передаче одеяния использовался целый ряд вариантов... Большое значение имела и частота полос. Чем мельче был рисунок, тем работа была сложнее, детальнее и требовала более высокого мастерства» [Пекарская, 2020. С. 293].
- 16 Диаметр 3 см. Владелец, сославшись в качестве ближайшей параллели на упомянутую нами византийскую эмаль с образом Богоматери «барм» Старорязанского клада, отнес медальон к Константинополю, но из-за опакующих эмалей датировал XII в., заметив, что «черты лица не указывают на определенное время, однако характерны для работы конкретной эмальерной мастерской, изготовлявшей миниатюрные объекты по определенным канонам» [Rom und Byzanz, 1998. No. 26. S. 36–38]. Медальон, оборот которого закрыт антикварной пластиной, скорее всего, происходит с территории Древней Руси, как и еще две эмали из собрания К. Шмидта, на вероятную связь которых с Русью было указано самим владельцем [Ibid. No. 27, 28].



7

ил. 7 Святая жена. Фреска Софии Киевской. 1040-е. Деталь

fig. 7 Holy wife. Fresco of St. Sophia of Kiev. 1040s. Detail

ил. 8 Богоматерь. Золото, перегородчатая эмаль. Киевская Русь, XI — начало XII в. Собрание К. Шмидта, Мюнхен

fig. 8 The Mother of God. Gold, cloisonné enamel. Kievan Rus, 11<sup>th</sup> — early 12<sup>th</sup> century  
Collection of K. Schmidt, Munich

ил. 9 Богоматерь с Младенцем. 1078–1086. Молитвенник Гертруды (часть Псалтири Эгберта), л. 41 Национальный археологический музей в Чивидале. Деталь

fig. 9 The Mother of God with the Child. 1078–1086. Gertrude Psalter (part of Egbert's Psalter), fol. 41. National Archaeological Museum in Cividale. Detail

ил. 10 Богоматерь. Золото, перегородчатая эмаль. Медальон из Старорязанского клада 1822 г. Киев, вторая половина XI в. Музеи Московского Кремля

fig. 10 The Mother of God. Gold, cloisonné enamel. Medallion from the Staroryazan hoard, 1822  
Kiev, second half of the 11<sup>th</sup> century. Moscow Kremlin Museums

ил. 11 Медальон с изображением женской головки. Золото, перегородчатая эмаль. Киев, XI в. Место хранения неизвестно

fig. 11 Medallion with the image of a woman's head. Gold, cloisonné enamel. Kiev, 11<sup>th</sup> century  
Location unknown



9



8



11



10



12



14



13

**ил. 12** Богоматерь. Серебро, золочение, золото (перегородки), перегородчатая эмаль. Собрание К. Шмидта, Мюнхен

**fig. 12** The Mother of God. Silver, gilding, gold (partitions), cloisonné enamel. Collection of K. Schmidt, Munich

**ил. 13** Богоматерь. Серебро, золочение, перегородчатая эмаль. Собрание К. Шмидта, Мюнхен

**fig. 13** The Mother of God. Silver, gilding, cloisonné enamel. Collection of K. Schmidt, Munich

**ил. 14** Богоматерь. Золото (?), перегородчатая эмаль. Фотография из архива М.К. Каргера

**fig. 14** Mother of God. Gold (?), Cloisonné enamel. Photo from the archive of M.K. Karger

масштаб и даже монументальность... » [там же. С.182] и также мог быть аллюзией на золотые перегородки эмалей.

С мастерской, из которой вышли эмали с образами Ирины и Варвары, помимо упомянутого нами выше золотого медальона с образом Богоматери из мюнхенского собрания К. Шмидта, можно связать еще один медальон, схожий с ними по рисунку и обилию перегородок. Один из них украшает отдельную подвеску из этого же клада [Рыбаков, 1971. Ил. 41] [ил. 10], второй — уже упомянутый нами из мюнхенского собрания К. Шмидта. Из этой же мастерской вышел и небольшой золотой медальон (диаметр 2,6 см) с изображением женской головки в диадеме с перпендулиями, найденный в Юрьев-Польском районе<sup>17</sup> [ил. 11]. Здесь мы видим аналогичные приемы изображения и цвета эмалей. Эмали креста Лазаря Богши, указанные Т.И. Макаровой в качестве аналогий к изображениям Ирины и Варвары, принадлежат уже к иному стилю: сеть перегородок там более частая, пропорции фигур иные, плечи их более узкие, кисти рук маленькие.

Несмотря на ничтожно малое число дошедших до нас эмалей с лицевыми изображениями, к той же эпохе можно отнести еще несколько медальонов с образами Богоматери, вероятно, составлявших самую востребованную продукцию киевских эмальеров второй половины XI — начала XII в. Это два небольших (диаметр 2,6 см) серебряных золоченых медальона с погрудными изображениями Богоматери с ладонями, раскрытыми перед грудью из собрания К. Шмита [Rom und Byzanz, 1998. N. 27, 28] [ил. 12, 13]. Характерное изменение цвета этих эмалей показывает, что они происходят из кладов, а их оправы, скорее всего, относятся к антикварным стилизациям. Они меньшего размера, чем медальоны со святыми женами, иконографически восходят к византийским эмалям македонского периода, подобным эмали центрального медальона «Рязанских барм», но выполнены гораздо проще и относятся к более массовой продукции киевских мастерских, возможно, уже конца XI — начала XII в. Нимбы, звезды приснодевства и зарукавья здесь желтые, кайма мафория красная, что могло быть связано и с доступностью сырья для эмалей разных цветов, надписи неаккуратные, с частично утраченной эмалью. Использование серебра, а не золота и эмалей определенных цветов не может быть аргументом для их более поздней датировки, приемы эмальерного дела менялись на протяжении веков, но этот процесс не был линейным; в одной мастерской могли выполняться эмали и на золотых, и на серебряных золоченых пластинах. В последнем случае, чтобы избежать коррозии металла, ведущей к изменению цвета эмали, нередко использовались золотые перегородки, что мы видим на одном из вышеупомянутых медальонов. Еще один золотой (?) медальон с образом Богоматери, найденный в Киеве и известный только по фотографии, сохранившейся в архиве М.К. Каргера<sup>18</sup>, выполнен иначе, перегородки здесь

<sup>17</sup> Отверстия для крепления к ткани по краю медальона и петельки с внутренней стороны позволяют причислить его к эмалевым украшениям светского костюма, возможно, оплечья.

<sup>18</sup> Сердечно благодарим А.А. Пескову, указавшую нам на эту фотографию.

неровные, черты лика и отдельные детали изображения несоразмерные, образу недостает идеальности [ил. 14]. Связано ли это с искусностью мастера или постепенной утратой византийской эмальерной традиции, сказать трудно.

Итак, мы попытались доказать, что эмалевые изображения святых Ирины и Варвары, созданные греческими эмальерами в Киеве во второй половине XI в., относятся к самым ранним дошедшим до нас древнерусским эмалевым иконам. Кириллические надписи, выполненные, судя по технологии, не самим эмальером, являются еще одним аргументом для причисления этих медальонов к продукции греко-русской мастерской перегородчатой эмали, работавшей в Киеве во второй половине XI — начале XII в. Эпиграфика надписей не противоречит этой датировке<sup>19</sup>. Таким образом, эти эмали наряду с византийскими эмалями X–XI вв. и древнерусскими эмалями с изображениями святых князей Бориса и Глеба [Стерлигова, 2017], выполненные, как мы считаем, не позднее середины XII в., в конце XII — начале XIII в. стали частью роскошных украшений, созданных в Рязани.

Перегордчатые эмали со священными изображениями несомненно декорировали и не дошедшую до нас богослужебную утварь древнерусских храмов второй половины XI — начала XII в. Представления о них могут дать две небольшие пластины с образами святых Варфоломея и Иакова, вероятно, происходящие из числа эмалей, заказанных князем Мстиславом в Константинополе для оклада Мстиславова Евангелия [Декоративно-прикладное, 1996. №13. С.152], а также изображение Христа Пантократора того же времени, дошедшее до нас на крышке ставротехи XIII в. из ризницы кремлевского Благовещенского собора [Византийские древности, 2013. №24]. Как и образ Богоматери центрального медальона «Рязанских барм», эти эмали принадлежат к шедеврам столичных мастеров, работавших для византийских императоров, и свидетельствуют об амбициях и богатстве знати Киевской Руси.

19 За консультацию выражаем глубокую благодарность А.А. Турилову.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Византийские древности. Произведения искусства IV–XV веков в собрании Музеев Московского Кремля: Каталог / Отв. ред.-сост. И.А. Стерлигова. М.: Пинакотека, 2013. 608 с.
- Бочаров Г.Н. Клад 1822 года из Старой Рязани // Музей. М., 1983, кн. 4.
- Бочаров Г.Н. Художественный металл Древней Руси: X — начало XIII в. / Отв. ред. М.В. Седова. М.: Наука, 1984. 319 с.
- Декоративно-прикладное искусство Великого Новгорода: Художественный металл XI–XV веков / Ред.-сост. И.А. Стерлигова, отв. ред. Л.И. Лифшиц. М.: Наука, 1996. (Центры художественной культуры средневековой Руси). 512 с.
- Добрынина Э.Н. О термине «эмальерный стиль» в истории византийской книжной орнаментики X–XII вв. // Палеография, кодикология, дипломатика: Современный опыт

- исследования греческих, латинских и славянских рукописей и документов: Материалы Междунар. науч. конф. Москва, 27–28 февр. 2013 г. / Отв. ред. И.Г. Коновалова; сост. Д.Н. Рамазанова. М.: ИВИ РАН, 2013. С. 83–93.
- Жилина Н.В. Древнерусские клады IX–XIII вв. Классификация, стилистика и хронология украшений. М.: URSS, 2014. 400 с.
- Жилина Н.В., Макарова Т.И. Древнерусский драгоценный убор — сплав влияний и традиций. IX–XIII вв.: Художественные стили и ремесленные школы. М.: Гриф и №, 2008. 296 с.
- Лифшиц Л.И. О времени создания перегородчатой эмали «Св. Георгий» из Новгорода // Древнерусское искусство по археологическим данным: сб. науч. тр., посвященных 90-летию со дня рождения Татьяны Ивановны Макаровой (1930–2009 гг.) / Отв. ред. Н.В. Жилина. М.: ИА РАН, в печати.
- Кондаков Н.П. История и памятники византийской эмали. Собрание А.В. Звенигородского. СПб., 1892. 395 с.
- Кондаков Н.П. Русские клады. Исследования древностей великокняжеского периода. Т. 1. СПб.: Тип. Главного управления уделов, 1896.
- Корзухина Г.Ф. О технике тиснения и перегородчатой эмали в Древней Руси XI–XII вв. // КСИИМ. Вып. XIII. М.: АН СССР, 1946. С. 45–54.
- Макарова Т.И. Перегордчатые эмали Древней Руси. М.: Наука, 1975. 136 с.
- Новаковская-Бухман С.М. О начальном периоде развития искусства перегородчатых эмалей в Древней Руси // Древнерусское искусство. Византийский мир: региональные традиции в художественной культуре и проблемы их изучения. К юбилею Э.С. Смирновой. М.: ГИИ, 2017. С. 187–196.
- Пекарская Л.В. Золотые колты с изображениями святых: манера исполнения и неизвестные особенности стиля // «На одно крыло — серебряная, На другое — золотая...» Памяти Светланы Рябцевой / Под ред. Р.А. Рабиновича и Н.П. Тельнова. Кишинев: Stratum Plus, 2000. С. 285–298.
- Попова О.С. Миниатюры кодекса Гертруды в кругу византийского искусства второй половины XI в. // Византийский Временник. Т. 67 (92). 2008. С. 176–193.
- Попова О.С. Остромирово Евангелие. Миниатюры и орнаменты // Остромирово Евангелие (1056–1057) и рукописная традиция новозаветных текстов. Сб. науч. ст. СПб.: РНБ, 2010. С. 60–84.
- Пуцко В.Г. Эмальерный стиль в художественном оформлении киевских рукописей XI в. // Книжные центры Древней Руси XI–XVI вв.: Разные аспекты исследования / Отв. ред. Д.С. Лихачев. СПб.: Наука, 1991. С. 29–45.
- Рыбаков Б.А. Декоративно-прикладное искусство Руси X–XIII веков. Иллюстрированный альбом. Л.: Аврора, 1971. 127 с.
- Стерлигова И.А. «Колты» из Старорязанского клада 1822 года: драгоценности рязанской княгини или Царицы Небесной? // В камне и в бронзе. Сб. ст. в честь Анны Песковой / Ред.-сост. А.Е. Мусин и О.А. Щеглова. СПб.: ИИМК РАН, 2017. С. 583–594.
- Cutler A. The Industries of Art // The Economic History of Byzantium: From the Seventh to Fifteenth Century // DOP, 2002, 39. P. 544–576.
- Rhoby A. Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst: Nebst Addenda zu Band I "Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken". Wien: Ferlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2010.
- The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261. Ed. by H.C. Evans, W.D. Wixom, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Hetherington P. Enamels in the Byzantine World: ownership and distribution // Byzantinische Zeitschrift, 81 (1). 1988. S. 29–38.
- Pekarska L. Jewellery of Princely Kiev: The Kiev Hoards in the British Museum and the Metropolitan Museum of Art and Related Material. Monographien 92. London; Mainz: Römisch-Germanisches Zentralmuseum; Schnell und Steiner. Mainz-London, 2011. 268 p.

Rom und Byzanz. Archäologische Kostbarkeiten aus Bayern / Hrsg. L. Wamser, G. Zahlhaas. München: Hirmer, 1998. 256 S.  
Weitzmann K. Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts (Archäologisches Institute des Deutschen Reiches, Abteilung Istanbul). Berlin: Mann, 1935 (repr.: Wien, 1996). 93 S.

#### НАЗВАНИЕ СТАТЬИ

О древнейших перегородчатых эмалях со священными изображениями, созданных на Руси

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Стерлигова Ирина Анатольевна — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, Москва, Российская Федерация, 125009. irinasterligova@mail.ru

#### АННОТАЦИЯ

Атрибуции перегородчатых эмалей с изображениями святых Ирины и Варвары из Старорязанскогоклада 1822 г. в ряду произведений древнерусской живописи второй половины XI в.

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Древнерусские перегородчатые эмали, проблемы изучения, особенности технологии и стиля.

#### TITLE

About the Ancient Cloisonne Enamels with Sacred Images Created in Russia

#### AUTHOR

Sterligova, Irina Anatol'evna — Ph. D., senior researcher, State Institute for Art Studies, Kozitsky pereulok, 5, 125009. Moscow, Russian Federation. irinasterligova@mail.ru

#### АБСТРАКТ

Attributions of cloisonné enamels with images of Saints Irina and Barbara from the Staroryazan hoard of 1822 among the works of Old Russian painting of the second half of the 11<sup>th</sup> century.

#### KEYWORDS

Old Russian cloisonné enamels, problems of research, technological and stylistic features.

#### REFERENCES

- Bocharov G.N. *Khudozhestvennyi metall Drevnei Rusi: X — nachalo XIII vv. (Metalwork in Old Rus': 10<sup>th</sup> — early 13<sup>th</sup> centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1984. 319 p. (in Russian).
- Bocharov G.N. The 1822 Hoard from Staraiia Riazan. *Muzei (Museums)*. Moscow, 1983, book 4 (in Russian).
- Cutler A. The Industries of Art. *The Economic History of Byzantium: From the Seventh to Fifteenth Century*. DOP, 2002, 39, pp. 544–576.
- Dobrynina E.N. On the Term “Enamel Style” in the History of Byzantine Manuscript Ornaments of the 10<sup>th</sup> — 12<sup>th</sup> centuries. *Paleografia, kodikologija, diplomatika: Sovremenniy opyt issledovaniia grecheskikh, latinskikh i slavianskikh rukopisei i dokumentov: Materialy Mezhdunar. nauch. konf. Moskva, 27–28 fevr. 2013 g. (Paleography, Codicology, Diplomacy: the Modern Research on Greek, Latin and Slavic Manuscripts and Documents. Reports of the International Scientific Conference. Moscow 2013 February 27–28)*. Moscow, Institute of World History of the Russian Academy of Sciences Publ., 2013, pp. 83–93 (in Russian).
- Evans H.C., Wixom W.D. (eds.) *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843–1261*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997.
- Hetherington P. Enamels in the Byzantine World: ownership and distribution. *Byzantinische Zeitschrift*, 81 (1), 1988, pp. 29–38.
- Kondakov N.P. *Istoriia i pamiatniki vizantiiskoi emali. Sbornie A.V. Zvenigorodskogo (History and Works of Byzantine Enamel. Collection of A.V. Zvenigorodsky)*. Saint Petersburg, 1892. 395 p. (in Russian).
- Kondakov N.P. *Russkie klady. Issledovaniia drevnostei velikkniazheskogo perioda. T.1 (Russian Hoards. Study of the Antiquities of the Grand Ducal Period. Vol. 1)*. Saint Petersburg, Tipografiia Glavnogo upravleniia udelov Publ., 1896 (in Russian).
- Korzukhina G.F. On the Technique of Embossment and Enamel in Old Rus', 11<sup>th</sup>–12<sup>th</sup> centuries. *Kratkie soobshcheniia Instituta istorii material'noi kul'tury. Vyp. XIII (Brief Reports of the Institute of Material Culture History, Issue 13)*. Moscow, AN SSSR Publ., 1946, pp. 45–54 (in Russian).
- Lifshits L.I. On the Creation Date of the Cloisonné Enamel “Saint George” from Novgorod. *Drevnerusskoe iskusstvo po arkheologicheskim dannym: sbornik nauchnykh trudov, posviashchennykh 90-letiiu so dnia rozhdeniia Tat'iany Ivanovny Makarovo (1930–2009 gg.) (Old Russian Art Based on the Archeological Data: Collection of Scientific Papers Dedicated to the 90<sup>th</sup> Anniversary of the Birth of Tatyana Ivanovna Makarova (1930–2009))*. Moscow, IA RAN Publ., in print (in Russian).
- Makarova T.I. *Peregordchatye emali Drevnei Rusi (Cloisone Enamel in Old Rus')*. Moscow, Nauka Publ., 1975. 136 p. (in Russian).
- Novakovskaia-Bukhman S.M. On the Initial Development Period of the Cloisonne Enamel art in Old Rus'. *Drevnerusskoe iskusstvo. Vizantiiskii mir: regional'nye traditsii v khudozhestvennoi kul'ture i problemy ikh izuchenii. K iubileiu E.S. Smirnovoi (Old Russian Art. The Byzantine World: Regional Traditions in Art Culture and the Problems of Studying it)*. Moscow, 2017, pp. 187–196 (in Russian).
- Pekarska L. *Jewellery of Princely Kiev: The Kiev Hoards in the British Museum and the Metropolitan Museum of Art and Related Material. Monographien 92*. London; Mainz, Römisch-Germanisches Zentralmuseum; Schnell und Steiner. Mainz-London, 2011. 268 p.
- Pekarskaia L.V. Golden Kolt Jewelry with Representations of Saints: Manner of Execution and the Unknown Stylistic Peculiarities. «Na odno krylo — serebrianaia, Na drugoe — zolotaia...» *Pamiati Svetlany Riabtsevoi (“One Wing She Has Is Silver, Another One Is Golden...” In Memory of Svetlana Riabtseva)*. Kishinev, 2000, pp. 285–298 (in Russian).
- Popova O.S. Miniatures and Ornaments. *Ostromirovo Evangelie (1056–1057) i rukopisnaia traditsiia novozavetnykh tekstov. Sb. nauch. st. (Ostromir Gospel (1056–1057) and the Manuscript Tradition of New Testament Texts. Collection of Articles)*. Saint Petersburg, 2010, pp. 60–84 (in Russian).

- Popova O.S. Miniatures from the Gertrude Codex and the Byzantine Art of the Second Half of the 11<sup>th</sup> Century. *Vizantiiskii Vremennik. T. 67 (92) (Byzantina Chronika, vol. 67 (92))*. 2008, pp.176–193 (in Russian).
- Putsko V.G. Enamel Style in the Decoration of Kiev Manuscripts of the 11<sup>th</sup> Century. *Knizhnye tseny drevnei Rusi XI–XVI vv.: Raznye aspekty issledovaniia (Book Centers of Old Rus', 11<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> cc.: Different Aspects of Research)*. Saint Petersburg, 1991, pp.29–45 (in Russian).
- Rhoby A. *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst: Nebst Addenda zu Band I "Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken"*. Wien, Ferlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften Publ., 2010 (in German).
- Rybakov B.A. *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Rusi X–XIII vekov Illiustrirovannii al'bom (Applied Arts of Old Rus', 10<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> Centuries. Illustrated Album)*. Leningrad, Avrora Publ., 1971. 127 p. (in Russian).
- Sterligova I.A., Lifshits L.I. (eds.) *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda: Khudozhestvennyi metall XI–XV veka (Applied Arts in Veliky Novgorod: Metalwork of the 11<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Centuries)*. Moscow, Nauka Publ., 1996 (in Russian).
- Sterligova I.A. (ed.) *Vizantiiskie drevnosti. Proizvedeniia iskusstva IV–XV vekov v sobranii Muzeev Moskovskogo Kremliia: Katalog (Byzantine Antiques. Works of Art of 4<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> Centuries in the Moscow Kremlin Museums Collection. Catalogue)*. Moscow, Pinakoteka Publ., 2013. 608 p. (in Russian).
- Sterligova I.A. "Kolt" Jewelry from the Staraya Ryazan' Hoard (1822): Did They Belong to a Ryazan' Princess or to the Queen of Heaven? *V kamne i v bronze. Sb. statei v chest' Anny Peskovoii (In Stone and Bronze. Collection of Articles in Honor of Anna Peskova)*. Saint Petersburg, 2017, pp.583–594 (in Russian).
- Wamser L., Zahlhaas G. (eds.) *Rom und Byzanz: archäologische Kostbarkeiten aus Bayern*. Hirmer, 1998. 256 S. (in German).
- Weitzmann K. *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts (Archäologisches Institute des Deutschen Reiches, Abteilung Istanbul)*. Berlin, Mann, 1935 (repr.: Wien, 1996) (in German).
- Zhilina N.V. *Drevnerusskie klady IX–XIII vv. Klassifikatsiia, stilistika i khronologiia ukrasheniia (Old Russian Hoards of the 9<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> Centuries. Classification, Statistics and the Chronology of the Jewelry)*. Moscow, URSS Publ., 2014. 400 p. (in Russian).
- Zhilina N.V., Makarova T.I. *Drevnerusskii dragotsennyi ubor – splav vliianii i traditsii. IX–XIII vv.: Khudozhestvennye stili i remeslennye shkoly (Old Russian Jewelry – a Mix of Influences and Traditions. 9<sup>th</sup>–13<sup>th</sup> Century. Artistic Styles and Craft Schools)*. Moscow, Grif i No Publ., 2008. 296 p. (in Russian).

## О некоторых технико-технологических особенностях основного объема росписи Спасской церкви в Полоцке

© 2021

УДК 27-526.62(476,5)"11"

ББК 85.14(4Бей)

Поступила в редакцию 06.04.2021

В разных компартиментах Спасо-Преображенского храма полоцкого Евфросиниева монастыря сохранилось несколько комплексов древней живописи.

Первоначальный слой росписи, выполненный одновременно одной артелью мастеров, является самым значительным по площади. Он включает в себя фрески алтаря, наоса и нартекса церкви, а также живопись хор и ведущей на них внутрискладной лестницы. К тому же комплексу монументальной декорации относится и руинированная стенопись утраченных галерей Спасского храма, остатки которых были обнаружены археологами в 2015 г.<sup>1</sup>

В настоящее время датировка основного ансамбля фресковой живописи серединой XII столетия принята большинством искусствоведов. Она основывается на результатах стилистического анализа и косвенных данных — дате 1161 г., указанной на кресте-реликварии, который прп. Евфросиния Полоцкая вложила в отстроенную ею церковь. В литературе неоднократно высказывалось мнение о том, что возведение Спасского храма, украшение его интерьера фресками и создание воздвизального креста были этапами последовательной реализации замысла прп. Евфросинии [Сарабьянов, 2009. С.16]. На то, что заказчица принимала непосредственное участие в составлении иконографической программы храмовой декорации, указывает развитая патрональная тема и обилие редких сюжетов, заимствованных из агиографических сочинений.

1 Результаты археологических исследований отражены в ряде публикаций. См., в частности: [Торшин и др., 2016]. О фрагментах росписи галерей см.: [Чарыкова К.С., Журавлева А.Н., Коц А.Л., Дук Д.В., Магалинский И.В., Торшин Е.Н. Фрагменты фресок из раскопок 2017–2019 гг. Спасского храма Спасо-Евфросиниевского монастыря в Полоцке (XII в.) (в печати); Скобцова Д.А. Предварительные замечания о фресковой росписи галерей Спасского храма Евфросиниева монастыря в Полоцке (в печати)].