

Применительно к церкви Одигитрии слово «живопись» ранее никогда не употреблялось, хотя в литературе начала XX столетия о ней сохранилось два скромных упоминания. А.А. Титов в книге «Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках» перечисляет только название композиций<sup>1</sup>, а в книге Б. Эдингга «Ростов Великий. Углич» помещено две репродукции интерьера без каких-либо сведений в тексте о росписях<sup>2</sup>. В дальнейшем они были закрашены, что скрыло их от глаз нескольких поколений людей, и с течением времени прочно забыты. На протяжении всего прошлого века в числе памятников Ростовского кремля, имеющих в интерьерах монументальные росписи, церковь Одигитрии не фигурировала.

Традиционная по конструкции – высокий четверик с примыкающей к нему с запада трапезной с коробовым сводом – церковь Одигитрии имеет необычное, можно сказать, уникальное декоративное оформление интерьера: на ее стенах и сводах размещены лепные картуши сложной барочной формы. Сомкнутый свод четверика отделяется от стен широким, далеко выступающим многопрофильным, тянутым из алебаstra карнизом. На трех лотках свода – южном, западном и северном – расположены по два асимметричных картуша оригинальной, нигде не повторяющейся формы. На восточной стене картуш исполнен по центру, над бывшим иконостасом; он симметричен и, в отличие от других, разомкнут снизу, как бы продолжая собою иконостас. В центре свода, в «небе», находится лепная гирлянда с голубем (Дух Святой) в зените, от которого во всех направлениях тянутся профильные лучи разной длины. Три стены церкви (за исключением восточной) посередине разделены карнизом, подобным верхнему, но более узким. В верхней части располагаются шесть крупных картушей – по два на каждой стене, в нижней, над входными арками и стенными нишами – еще семь, некрупных, но с широко расходящейся по поверхности стен лепниной. В общей сложности в четверике храма, таким образом, исполнено 20 картушей. Гладь стен внутри и вокруг них покрашена в розовый цвет, все рельефные детали – белые, хорошо читающиеся на розовом фоне (рис. 1).

В таком виде интерьер церкви находится, по крайней мере, три последних десятилетия. Со временем покраска по поверхности картушей стала покрываться жестким кракелюром, шелушиться, очень редкими и небольшими фрагментами осыпаться, обнажая черное основание, предположительно, находящуюся под ней живопись. Местами в боковом освещении слегка просматривались небольшие рельефные круги, напоминающие нимбы, что подтверждало наличие в картушах росписи. Подобное предположение породило мысль о ее раскрытии, хотя количество сохранившегося письма и его состояние представлялось загадочным. Исходя из этого, в конце 2001 года автором этих строк началась реставрация живописи церкви Одигитрии.

Визуальное обследование и первые пробные работы, проведенные на небольших участках площадью не более 1-1,5 квадратных дециметра, выявили следующую хронологическую картину перекрытия росписи. Выяснилось, что оно проводилось неоднократно и, в результате, оказалось многослойным, а точнее – трехслойным на стенах и двухслойным на сводах. Верхний розовый слой, нанесенный по всей поверхности стен и картушей представляет собой покраску красной охрой в разбеле с известью. Побелка нанесена по слою белой водоземulsionной покраски, отсутствующей на сводах. Наконец, нижний слой, он же первый по времени, представляет собой меловую побелку, положенную прямо по живописной поверхности как стен, так и сводов.

Относительно состояния и времени появления перекрывающих роспись слоев можно сказать следующее. Розовая побелка очень ровная по тону и фактуре, довольно прочная, толщина ее доходит до 2 мм, хорошо сохранилась на протяжении длительного периода в неизменном виде. На годы ее появления косвенно указывает следующий, второй слой, который уже можно привязать к определенному времени. Водоземulsionная краска, белая, очень стойкая, дающая приятную матовую поверхность наибольшее распространение получила в 60-е гг. прошлого века. В ту пору на территории Ростовского кремля расцветал, набирал силу ММЦ (туристический международный молодежный центр). Одно за другим ему передавались музейные помещения и целые здания, в которых он интенсивно проводил ремонтные работы. В церкви Одигитрии располагалась администрация ММЦ – на первом этаже, библиотека и читальный зал – на втором. В конце 60-х гг., видимо, стены церкви были покрашены водоземulsionной краской.

Как синтетический материал, эта краска имеет отрицательное свойство: в отсыревших местах она теряет связь с основой, растрескивается на отдельные бесформенные чешуйки, края их загибаются вверх и по прошествии нескольких лет осыпаются. Этот процесс продолжается до сих пор. Но на некоторых композициях обнаружены довольно большие участки ранее осыпавшейся водоэмульсионной покраски, перекрытые позже розовой побелкой, на что указывают резкие границы осыпавшихся и сохранившихся (толщиной до 2 мм) участков. Простояв, видимо, 2-3 года, водоэмульсионная покраска начала осыпаться, поэтому была поновлена очередной розовой побелкой. Эту работу можно отнести уже к началу 70-х гг. В местах утрат эмульсионной покраски розовая побелка, таким образом, положена уже по поверхности нижнего слоя.

О времени его появления можно только догадываться. Здесь открывается широкое поле для предположений, поскольку подобные мелкие малярные работы, естественно, документально никогда не фиксировались. На репродукциях из книги Б. Эдинга 1913 г. роспись предстает еще в хорошем состоянии. Следовательно, первая побелка была произведена в период с 20-х по 50-е гг. Это возможно было сделано по антирелигиозным соображениям, но, скорее всего, из-за начавшегося интенсивного осыпания росписи. В какой-то момент она стала выглядеть просто неприлично, и поэтому чьим-то волевым решением ее закрасили.

В процессе реставрационных работ выявлено, что первый слой побелки существовал долго, поскольку к моменту нанесения второго значительная его часть (примерно до 40%) успела осыпаться. А для этого должны были пройти не один год и даже не одно десятилетие. Первый слой побелки лучше всего – почти полностью сохранился на сводах. Но в настенных картушах эмульсионная краска на те же 40% легла прямо на красочный слой, прочно, как и свойственно этому материалу, сцепившись с живописью.

Красочный слой, как показала практика, дошел до наших дней в неудовлетворительном состоянии. Степень его разрушения в виде мелких или крупных по площади осепей различной конфигурации колеблется на различных композициях от 5 до 70% от общей живописной поверхности. В местах утрат красочного слоя обнажился изначальный грунт цвета слоновой кости. Наибольшие разрушения живописи наблюдаются на северной стене церкви, что можно объяснить следующей причиной. К северной стене на уровне картушей второго яруса снаружи примыкает галерея. Во времена запустения Ростовского кремля (в первой половине XIX в.) галерея Одигитрии, как и многие другие сооружения кремля, очень долгое время находилась, видимо, без кровли. Вода дождей и талого снега, скапливаясь в пазухе свода, из года в год проникала в стену, напитала ее до такой степени, что живопись, потеряв связь с грунтом, начала интенсивно осыпаться. Аналогичная показательная ситуация сложилась на западной стене церкви Спаса на Сенях в месте примыкания к ней кровли Отдаточной палаты.

Внешне благополучная поверхность картушей с предполагаемыми последовательными и однородными наслоениями покраски на поверку оказалась, таким образом, «слоеным пирогом», с очень сложным, чрезвычайно запутанным переплетением всех слоев, включая и живописный. В местах давних разновременных утрат, их совпадения или несовпадения, верхняя розовая побелка, например, могла находиться, минуя один-два последующих слоя, прямо на живописи или даже на грунте. В иных случаях эмульсионная покраска, а вслед за ней и верхняя, известковая, была нанесена или по самой ранней, меловой, или по живописи (что уже отмечалось выше), или по грунту. Соседство самых разнородных вариаций даже на небольших участках вызывает немалые трудности в их определении, требует применения различных методов и приемов процесса раскрытия росписи.

Методика реставрации определилась в ходе пробных работ, поскольку при восстановлении древней живописи памятников Ростовского кремля, Рождественского и Спасо-Яковлевского монастырей подобного рода перекрытия изначальной росписи не встречалось. Никакой практики и методики не существовало. Подобные работы проводились автором в 1988-89 гг. при раскрытии живописи свода домово́й церкви бывшей ростовской богадельни, сводов и стен трапезной Благовещенской церкви Борисоглебского монастыря. Но отличие состояло в том, что росписи в тех памятниках были скрыты только двумя-тремя слоями исключительно

меловой побелки и шпаклевки без употребления водоземulsionной краски, что значительно упрощало процесс реставрации.

Сложившаяся практика послойного удаления записей в церкви Одигитрии оказалась неприемлемой. Пробное снятие верхнего розового слоя известковой побелки двумя способами – сухим, с помощью медицинского скальпеля и влажным, с помощью ватного тампона выявили его бесполезность, оказалось излишней тратой огромного количества времени. Под ним открывалась белая поверхность водоземulsionной покраски, твердой, прочной, нерастворяющейся. Ее можно было удалить только механическим путем – скальпелем. А вместе с эмульсионной краской, естественно, снимался и верхний слой побелки.

На практике удаление верхних двух слоев оказалось процессом наиболее трудоемким и долговременным. Прочно сцепившись с живописной поверхностью, эмульсионная краска отделялась от нее только мельчайшими миллиметровыми крупичками, легким, «точечным» прикосновением кончика острого скальпеля. Причем, на тех участках, где эмульсионная краска лежала прямо на живописи всегда существовала опасность при более резком или сильном нажатии скальпелем на поверхность, нанести механическое повреждение красочному слою – скол или царапину. На участках, где сохранилась первая меловая побелка, такой опасности было меньше.

После удаления первых двух слоев, самых прочных, на живописной поверхности оставалась частично сохранившаяся меловая побелка, довольно рыхлая. Во избежание нанесения на живопись царапин, ее удаление производилось впервые примененными здесь самодельными «скальпелями» из твердых пород дерева (дуб, береза). Они достаточно тверды, чтобы снять побелку и относительно мягки, чтобы не нанести механическое повреждение живописному слою. Ими же удалялись два слоя побелки на сводах, на тех композициях, где отсутствует водоземulsionная покраска. Поскольку они однородны, подвержены сильному мелению и, по сути, неразделимы, расчистка росписи велась в один прием.

Таким образом, с живописи удалялись три слоя побелки и покраски (рис. 2). Но на ней оставался еще один слой, четвертый – патина в виде мелового набега, покрывающего композиции тонкой белесой пленкой как папиросной бумагой (рис. 3). Она сохранялась и на тех участках, где произошло естественное, без вмешательства скальпеля, осыпание побелки, что, может быть, и предохранило живопись от еще более прочного сцепления с ней водоземulsionной краски.

Патину невозможно удалить механическим путем не повредив красочного слоя. Поэтому здесь начинается уже третий этап реставрации – промывка и укрепление живописи. Они проводились укрепляющим составом слабой (1-1,5%) концентрации ватным тампоном методом прокатки. При многократном повторении этой операции с красочного слоя снимается набел, грязь и копоть, накопившиеся на поверхности за многие десятилетия существования росписи (рис. 4). Нужно отметить, что красочный слой не представляет собой идеально гладкую плоскость. Он очень тонкий, поэтому его поверхность повторяет все неровности, присущие грунту – бороздки, ямки; их множество, и все они заполнены меловой побелкой, которую невозможно удалить с помощью тампона. В процессе промывки живописи проводится так называемая довыборка – удаление всех мельчайших крупичек мела, смоченных и уже размягченных, кончиком скальпеля. На завершающем этапе с помощью ватного тампона живопись насыщается укрепляющим составом, который проникает через поры вглубь красочного слоя; затем он прижимается, что лучше сцепляет его с грунтом (рис. 5).

В результате раскрытия нескольких композиций выяснилось, что живопись некогда уже «реставрировалась», а точнее – поновлялась. На небольших участках утрат первоначального грунта (выпады, выбоины) был нанесен новый, гипсовый. Сделано это довольно небрежно, не заподлицо с поверхностью стен, а толстым, выступающим слоем, неровным, с большим наметом на роспись. Имевшиеся к тому времени утраты живописного слоя подкрашены краской, не совсем совпадающей по цвету с авторской (например ультрамарином на сложных по оттенку синих одеждах). На фонах живописи в редких местах сохранились слабые следы нечитаемых первоначальных надписей, нанесенных черной нестойкой краской, тонкими

линиями. При поновлении на некоторых главных, «ударных» композициях утраченные тексты были возобновлены. Буквы написаны твореным золотом, их начертание близко к академическому шрифту (с подсечками), но с титлами над сокращенными словами, с претензией на старославянскую манеру письма. В среднем и верхнем ярусах твореным золотом покрашены также и нимбы. Золото нанесено довольно толстым, прочным слоем. Небольшие его утраты на нимбах и более значительные в текстах можно отнести на счет слабой связи с грунтом нижележащего красочного слоя. Первоначально нимбы были «прозрачными», состояли только из тонкой циркульной обводки красного цвета, какими и оставлены в композициях нижнего яруса.

Зримые следы явно позднего поновления приводят к следующим предположениям. Предыдущие реставрационные работы на других памятниках выявили, что в начале прошлого века письмо храмов кремля было отчасти «освежено». Это произошло, видимо, в 1912 г., в связи с празднованием 300-летия дома Романовых и приездом императора Николая II в Ростов. Так, в то время появилась ультрамариновая покраска откосов окон и фонов в орнаментальной росписи церковью Спаса на Сенях и Иоанна Богослова, покраска в ней же твореным золотом нимбов (по письму XVII в.!) во фресковом иконостасе. Сходство материалов дает основание предполагать, что к этому же времени относятся работы и в церкви Одигитрии.

Полное раскрытие нескольких композиций выявило еще один малоприятный нюанс состояния красочного слоя, связанный с поновлением и создающий дополнительные трудности при реставрации. Нижний меловой слой легко удалялся по контуру букв и нимбов, вскрывая вокруг них сияющий чистым золотом ореол, шириной в 1-3 мм. Остальная площадь золотой поверхности оказалась покрытой довольно толстым, неровным слоем спекшегося мела грязно-синего цвета (рис. 11). Причина появления не поддающейся скальпелю массы кроется в следующем.

По некоторым характеристикам определилось, что роспись в церкви Одигитрии клеевая. Для масляной техники присущи такие признаки, как толщина красочного слоя, блеск поверхности, прочность, связь с грунтом, мазок, фактура, плавные светотеневые и цветовые переходы. В росписи церкви Одигитрии ничего этого нет. Она очень тонкая, гладкая, хрупкая, плохо связана с грунтом. Но основным признаком клеевой живописи здесь налицо – композиции написаны готовыми колерами, светотеневые переходы в письме ликов, складок одежд проведены не «растяжкой», как в масле, а сближенными тонами, с хорошо заметными границами.

Клеевая краска состоит из наполнителя – цветных пигментов и связующего – клея. По прошествии длительного времени связующее разлагается, исчезает, на поверхности остается только пигмент, краска становится нестойкой, подобно мелу. Именно в такое состояние пришла, видимо, живопись церкви. При первой побелке краска могла бы смешаться с мелом и роспись окончательно погибнуть. Но о ее сохранении все-таки позаботились, и незадолго до побелки, возможно за несколько дней, покрыли олифой. И хотя при этом какую-то часть шелушащегося красочного слоя, видимо, «смахнули» со стены кистями, но основную его площадь тем самым сохранили. На живописном слое олифа довольно быстро впиталась и высохла, образовав относительно прочную поверхность (на некоторых участках с более насыщенной пропиткой олифой скальпель свободно скользил по краске, не разрушая ее, как по масляной основе). На золотой же поверхности букв и нимбов олифа не впиталась, а едва только начала по краям подсыхать. По еще не вполне просохшим композициям был нанесен слой мела, который, смешавшись с олифой и со временем высохнув, образовал, таким образом, своеобразную масляную грунтовку цементной прочности.

Ее удаление проведено по методу снятия с икон спекшейся или почерневшей олифы, специально подобранным растворяющим составом. Поскольку на довольно тонкие и разрозненные линии букв невозможно наложить размягчающий компресс, размягчение олифово-меловой корки производилось небольшими участками, многократным ее насыщением растворителем с помощью очень мелких тампонов на заостренном черенке кисти. Через определенный промежуток времени (15-20 минут) смесь размягчалась, затем скальпелем и часто сменяемыми ватными тампонами полностью удалялась, в результате

чего открывалась чистая поверхность золота (рис. 12). На завершающем этапе остатки разъедающего состава нейтрализовались промывкой раскрытых участков ватным тампоном, смоченным в чистой воде.

На этом полностью завершалось раскрытие живописи, далее следовало восстановление грунта, утраты которого, как уже отмечалось выше, незначительны. С помощью шпателя вставки нового грунта при реставрации были срезаны, сглажены заподлицо с плоскостью стен, наметы с живописного слоя удалены. На небольших участках выпадов, появившихся уже после поновления начала XX в., подведен новый реставрационный грунт, состоящий, из раствора мраморной просеянной крошки с известью в пропорциях 1:3.

Расчищенная, промытая и укрепленная живопись подготовлена, таким образом, для проведения следующего, последнего этапа реставрации – тонирования, придания ей экспозиционного вида. После всех ранее проведенных работ роспись представляет собой пеструю картину бьющих в глаза белых пятен грунтовых вставок, мелких, средних и больших утрат красочного слоя, обнаживших изначальный грунт, она лишена собранности и цветовой цельности. Собрание живописи, тонирование утрат ведется теми же материалами, что и роспись. Поскольку клеевая живопись была пропитана олифой, то она, по сути, превратилась в масляную, хотя и с несколько иной структурой. В связи с этим, тонирование решено было проводить масляными красками, их разбавителем служил пинен -очищенный скипидар.

Тонировки проведены в цвете авторской живописи, но слабее в тоне (рис. 5). Подобный метод в реставрационной практике традиционен, он вызван необходимостью не исказить общий тон письма в сторону его усиления. Отдельные разрозненные фрагменты одного определенного цвета собирались в единое цветое пятно, придавая композициям общую цельность. И в то же время, во избежание новодела, некоторые большие утраты с неясным авторским рисунком оставлены без тонировок, в этих местах сохраняется чистый грунт со слабыми, местами, остатками письма. Вся сложность заключается в том, что рисунок фигур – был ли он карандашный или угольный – не сохранился. Графья, как во фресках, здесь не применялась, в редких случаях только обнаружены следы рисунка складок одежды, нанесенного кистью красно-коричневой краской типа сиены жженой. Поэтому в некоторых композициях оставлены без тонировок лики, руки или их фрагменты, части одежд. Их восстановление на данном этапе реставрации, на наш взгляд, преждевременно. Сейчас главная задача заключается в том, чтобы все композиции расчистить от многослойных побелок и покрасок, промыть, укрепить и придать им экспозиционный вид. Воссоздание утрат живописи – это уже следующий этап реставрации.

На протяжении 2002-2003 г., таким образом, из 20 композиций четверика церкви Одигитрии было расчищено 13, из них 10 завершены полностью, включая тонировки. Это уже дает возможность определить некоторые характерные черты живописи, составить о ней общее и пока предварительное представление.

Церковь Одигитрии, как известно, была построена в 90-х гг. XVII в., в 1698 г. завершались еще последние отделочные работы в интерьерах<sup>3</sup>. О времени появления лепных картушей и самой живописи документальных сведений не сохранилось. Б. Эдинг, относя строительство церкви к 1693 г., отмечает, что «внутри сохранилась отличная лепнина, верная тяжелой грациозности своей эпохи»<sup>4</sup>, подразумевая – времени создания храма. По характеру форм лепнину можно отнести к стилю барокко, но это не развитое русское барокко второй половины XVIII столетия с его пышными, пластически сочными, отточенными формами. Рельеф здесь довольно плоский, отличается обилием мотивов, условных, порой вялых по рисунку: стилизованные листья, ленты, волюты, подобию раковин, гребешки, испещренные многочисленными бороздками. Все это очень напоминает книжную графику, ее гербы и заставки, переведенные в пластику. И, в частности, – украинскую гравюру, обилие которой в церковной литературе XVII-XVIII вв. общеизвестно. Источник поступления гравированных образцов в Ростов не вызывает сомнения: некоторые ростовские архиереи были выходцами с «ближнего» Запада и поддерживали с ним тесную связь (Димитрий Туптало (1702-1709) и Самуил Миславский (1776-1783) – из Украины, Арсений Мацеевич (1742-1763) – из Польши. Подтверждением заимствования гравированных мотивов может служить буквальное повторение архиерейской атрибутики – митры, креста и жезла из украинского гравированного

герба XVII в. в одном из картушей церкви Одигитрии<sup>5</sup>. А коль скоро это так, то появление лепных картушей в церкви можно с одинаковым успехом отнести как к началу, так и к середине, и второй половине XVIII столетия.

«След» гравированного источника заметен и в самой технике изготовления рельефов. Это не формовая отливка, а «алебастровая порезка», как именовали эту технику в старину. Как представляется, она заключалась в следующем. По предварительному эскизу на стены и своды наносился рисунок, абрис будущей лепнины, по его поверхности накладывался алебастровый намет нужной толщины, затем металлическими и деревянными шпателями вырезался рельеф. Работа требовалась очень быстрая, пока не застыл алебастр. Поэтому многие формы не особо закруглялись, некоторые оставались гранеными, ровные плоские поверхности порой «проваливались», нечаянно срезанные, многочисленные дугообразные и волнистые бороздки, сделанные деревянным инструментом, – разной глубины, с рваными краями. Но все эти огрехи со временем скрылись, сгладились под последующими слоями побелки и водоземлемой краски.

Стремясь достичь наибольшего «барочного» эффекта, мастера, создававшие картуши, придавали им самую разнообразную, вычурную форму. Поверхности, предназначенные для живописи, располагаются порой по диагонали, на них наползают многочисленные «языки» листьев и прочих завитушек, общая форма изломана, в виде небольших «закоулков» перетекает одна в другую. Создается впечатление, что лепщики совсем не думали о живописцах, которым приходилось проявлять немалую изобретательность, чтобы вписать задуманные композиции в вычурную форму картушей. Художникам приходилось даже чисто живописными средствами отсекал некоторые барочные излишества, чтобы придать живописной поверхности более приемлемую конфигурацию (композиция на западном своде). Казалось бы, что лепнина должна обрамлять и дополнять живопись, но они существуют каждая сама по себе, обе самоценны, и еще не известно, что из них более достойно внимания.

Лепные картуши и живопись создавались, как видно, не по единому замыслу, возможно, что и исполнены они были в разное время. А.А. Титов особо отмечает композицию над горним местом в алтаре «Богоматерь Знамение» как «признаваемое современным устройству церкви»<sup>6</sup>. Следовательно подразумевалось, что остальная живопись относится к более позднему времени. Но к какому именно? Пока существует только один достоверный ориентир. Известно, что в 1780 г. архиепископ Ростовский Самуил Миславский «на пожертвования императрицы Екатерины II возобновил стенную живопись в соборе»<sup>7</sup>. В Успенском соборе существует поздняя масляная живопись и ее связи с письмом Одигитрии как-будто не видно. Но в 1997 г. автору (совместно с другими реставраторами) довелось реставрировать стенопись центральной апсиды Успенского собора. Под верхним слоем почерневшей масляной живописи открылись остатки письма клеевого, явно XVIII в., о котором ранее не было никаких сведений (после его удаления, к слову, были впервые открыты фрески прославленных ярославских иконописцев XVII в., в относительно хорошем состоянии). Идентичность клеевой техники, нечасто применявшейся в храмовом стенном письме, позволяет как-то связать живопись этих двух памятников и отнести ее к одному времени.

Казалось бы, что стенопись Одигитрии должна быть посвящена Богоматери. Это отчасти так, но не совсем. Тематика росписи и система расположения композиций здесь также не отличается единством замысла.

На трех лотках свода расположено шесть картушей. Это навело, видимо, исполнителей на мысль изобразить в них двенадцать Апостолов – по два в каждом. В трех отреставрированных пока картушах сохранились слабые следы надписей, и только в одном из них (на северном своде) удалось прочесть имена персонажей: «Ап. Марко» и «Ап. Лука».

На стенах, в самых крупных картушах второго яруса размещены композиции, посвященные Богоматери, а точнее – наиболее значительным, кульминационным моментам ее жизни в хронологическом порядке. На западной стене мы видим «Рождество Богоматери» и «Введение во храм», на северной – «Благовещение» и на еще не раскрытом, над солеёй, должно быть «Успение» (согласно А.А. Титову).



В семи картушах нижнего яруса заметен случайный, бессистемный подбор библейских и небиблейских сюжетов. На южной стене расположено «Коронование Богоматери», на западной – «Леонтий Ростовский» (у А.А. Титова – «Антоний Римлянин»), «Спас Нерукотворный» и «Троица», на северной – «Вознесение Богоматери», «Неопалимая купина» (причем, не Богоматерь, а библейский сюжет с Моисеем, овцами, которых он пасет и горящим кустом) и, наконец, «Сон Иакова» («Лествица Иакова») с «восходящими и нисходящими ангелами» (композиции «Коронование Богоматери», «Спас Нерукотворный» и «Благовещение» из среднего яруса раскрывал, промывал и укреплял помощник реставратора А.В.Кривоносов).

Не очень бросающиеся в глаза отличия в манере письма разных ярусов позволяют различить руку нескольких, по меньшей мере – двух мастеров, участвовавших в росписи церкви Одигитрии.

Ростовые фигуры Апостолов на сводах исполнены в полнокровной светотеневой манере письма, хотя к настоящему времени, в результате значительных утрат верхнего красочного слоя, они частично утратили свою былую объемность. Апостолы красиво задрапированы многоцветными хитонами и гиматиями. Но лики их несколько однотипны, лишены индивидуальности, однако в общем – это добротное церковное письмо, ставшее традиционным в храмовых росписях XVIII-XIX вв. (рис. 12).

Во втором ярусе, в композициях, посвященных Богоматери живопись суше, жестче. Она чем-то отдаленно напоминает старинные фрески. Отчасти это заметно в чисто иконной поярусной компоновке сюжета («Рождество Богоматери»), в постановке уплощенных фигур, хотя они и кажутся объемными. И, без сомнения, это сказывается в схематичной, по-иконному, прорисовке складок одежды, в рисунке рук персонажей с их условными жестами (рис. 5). Возможно, мастер, писавший эти картины, прошел в свое время иконописную школу. К сожалению, одна из композиций второго яруса – «Благовещение» дошла до наших дней с очень большими утратами: не сохранился лик Богоматери, руки и белые одежды архангела Гавриила, оливковая ветвь в его руке, часть голубя, многие фрагменты одежд и фона. Как кажется, – это была одна из самых красивых композиций, отличающаяся большим лаконизмом и цельностью.

Картины нижнего яруса по почерку различны. Плохо сохранившаяся «Троица», например, написана в русской иконографической манере – за белым столом восседают три ангела, слева от них – Авраам, он же изображен и справа, как на фресках или иконах. Но некоторые композиции исполнены в барочном стиле. В них множество персонажей, сложные ракурсы, сильные движения, бурно развевающиеся складки одежд. Светотеневая лепка фигур объемная, округлые лица ангелов красивы, с широко распахнутыми, как у купидонов, глазами. В композиции «Вознесение Богоматери» внешними чертами – одеянием, возведенными к небу очами, свободно ниспадающим с головы на фигуру полупрозрачным покровом – Богоматерь очень напоминает западную мадонну. Подобный стиль для русской живописи XVIII в. был уже не нов. Но как на источник непосредственно искусства Запада, указывает выбор некоторых сюжетов, таких как «Вознесение Богоматери» и «Коронование Богоматери». В русской иконографии эти Апокрифические сюжеты не имели места. К ним же можно отнести и образ «Антония Римлянина», малоизвестного в России западного святого. При поновлении живописи в начале прошлого столетия полуутраченная надпись его имени или прочтена была ошибочно, или заменена намеренно именем Леонтия, самого почитаемого Ростовского святого.

Изображение Антония Римлянина (если только и А.А.Титов не прочитал это имя ошибочно) в особо выделенном картуше, увенчанном митрой, жезлом и крестом наводит на размышление, что он здесь помещен не случайно, а по воле заказчика росписи храма, тезоименитого ему. Да, был в истории Ростова такой архиерей – архиепископ Ярославский и Ростовский Антоний. Но он жил в Ярославле, управлял епархией уже с 1806 по 1818 гг.<sup>8</sup> И хотя в самом Ярославле он многое строил и перестраивал, но в силу своего преклонного возраста вряд ли занимался Ростовом, да и живопись в начале XIX столетия была уже иной.

Впрочем, этот вопрос остается открытым, он, как и многое другое, сказанное выше, является информацией к размышлению для будущих исследователей росписи. В ней больше вопросов, чем ответов, при дальнейшем раскрытии письма некоторые из них, возможно, разрешатся. Хотя каких-либо значительных «открытий» не ожидается...

Реставрация живописи церкви Одигитрии продолжается.

1. А.А. Титов. Ростов Великий в его церковно-археологических памятниках. М., 1911. С. 9.
2. Б. Эдинг. Ростов Великий. Углич. М., 1913. С. 107-108.
3. Э.Д. Добровольская. Новые материалы по истории Ростовского кремля. Материалы по изучению и реставрации памятников архитектуры Ярославской области. 1. Древний Ростов. Ярославль, 1958. С. 41.
4. Б. Эдинг. Указ. соч. С. 107.
5. Украинские книги кирилловской печати XVI-XVIII вв. Каталог. Издание Государственной библиотеки СССР имени В.И. Ленина. М., 1981. С. 297.
6. А.А. Титов. Указ. соч. С. 9.
7. А.А. Титов. Летописец о Ростовских архиереях. С-Пб., 1890 С. 53.
8. А.А. Титов. Указ. соч. С. 57-58.