

**ОСОБЕННОСТИ МАТЕРИАЛОВ И МЕТОДОВ  
РАБОТЫ ПРИ ПОНОВЛЕНИИ ЖИВОПИСИ  
ЦЕРКВЕЙ В КОНЦЕ XVIII ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ  
ХРАМОВ ТРОИЦЕ-СЕРГИЕВОЙ ЛАВРЫ)**

**Ольга В. Немова**

*Государственный научно-исследовательский институт  
реставрации (ГОСНИИР), Москва, Россия; helgaa@bk.ru*

*Аннотация.* На основании архивных источников, исследуются материалы, используемые при поновлении живописи церквей Троице-Сергиевой лавры. В статье рассматриваются такие сдержанные и немногословные документы, как рабочие сметы по закупке. Анализируя перечисленные в них пигменты, клеи, подручные средства, автор делает выводы о составе красок, способе их нанесения, особенностях работы с ними. Предлагается уникальный анализ архивных источников, с точки зрения практического реставрационного подхода, что довольно редко производится в отечественной науке, а приведенные данные дополняют общую картину живописно-поновительских работ конца XVIII века.

*Ключевые слова:* поновление, Троице-Сергиева лавра, архимандрит Платон (Левшин), реставрационные материалы XVIII века

*Для цитирования:* Немова О.В. Особенности материалов и методов работы при поновлении живописи церквей в конце XVIII века (на примере храмов Троице-Сергиевой лавры) // *Academia*. 2020. №1. С. 120–127. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-1-1-120-127.

**ON THE MATERIALS AND METHODS  
OF THE RENOVATION OF THE LATE  
18TH-CENTURY CHURCH PAINTING  
(IN THE CONTEXT OF THE WORK AT THE HOLY  
TRINITY – ST SERGIUS LAVRA)**

**Olga V. Nemova**

*State Research Institute for Restoration, Moscow, Russia;  
helgaa@bk.ru*

*Abstract.* Based on archival sources, the materials used in the renovation of the painting of churches of The Holy Trinity – St Sergius Lavra are investigated. The article considers such laconic documents as working estimates for the purchases. Analyzing the pigments, adhesives, special equipment listed in them, the author makes conclusions about the composition of paints, method of their application and its peculiar properties. The article offers the unique analysis of archival documents from the point of view of practical restoration. The information offered to the reader will complement the panorama of pictorial works of the late 18th-century.

*Keywords:* renovation, The Holy Trinity – St Lavra, Archimandrite Platon (Levshin), restoration materials of the 18th-century

*For citation:* Nemova, O. V. (2020), “On the materials and methods of the renovation of the late 18th-century church painting (in the context of the work at The Holy Trinity – St Sergius Lavra)”, *Academia*, 2020, no1, pp. 120 – 127. DOI: 10.37953/2079-0341-2020-1-1-120-127.

В конце 70-х годов XVIII века происходят активные работы по поновлению церквей Троице-Сергиевой лавры: в 1777 году восстановлена живопись Троицкого собора, в 1778-м — Сошестввенской церкви, 1778–1779 годах — церкви Преподобного Сергия с трапезной палатой (Трапезенной церкви), 1779-м — Никоновской церкви.

Исследователи неоднократно обращались к архивным материалам, сохранившим информацию о ходе этих работ в Троице-Сергиевой лавре, но в основном их интересовали более глобальные вопросы — кто производил поновление? когда оно происходило? Вопрос «какими материалами?» до сих пор остается неизученным, и в этой статье мы попытаемся пролить свет на данную проблему.

Как известно, для работы в этих церквях приглашались мастера, уже имевшие имя и репутацию [Немова 2020]. Первым в Лавре реставрировался Троицкий собор (самый древний и почитаемый: в нем покоились мощи преп. Сергия Радонежского, собор был расписан Андреем Рублевым и Даниилом Черным), и для осуществления этих работ была приглашена бригада священников, которая за несколько лет до этого производила восстановление трех главных кремлевских соборов (Успенского, Архангельского и Благовещенского) [Немова 2018, с. 44]. На следующий год эти же мастера были приглашены на работы по Сошестввенскому храму (Сошествия Святого Духа на апостолов). К этому моменту живопись в нем не возобновлялась уже около ста лет и, как говорилось в донесении архимандриту, «в храме сошествия святого духа стенное писание все потемнело, а во многих местах совсем отпало, также и иконостас во многих местах сгнил, а в других поставлены образа без всякого порядка, что делает безобразие церкви»<sup>1</sup>.

Сохранилось достаточно много архивных материалов по восстановлению живописи этих церквей (Троицкой, Сошестввенской и Никоновской), и прежде всего — это сметы на закупку материалов. Сметы были переписаны в специальную книгу, каждый из этих документов был подписан одним или несколькими ответственными лицами (такими как отец наместник, казначей, ризничий, благочинный), также сметы активно редактировались отцом наместником или архимандритом. Таким образом, это были «живые» документы, которые не просто были переписаны канцеляристом в книгу абы как, но с пониманием, что после его работы этот документ будет еще неоднократно прочитан. Все это исключает (или сводит к минимуму) возможность ошибки или недобросовестной работы.

Сохранилось достаточное количество указанных документов в связи с тем, что сметы постоянно не удовлетворяли руководство Лавры: хотелось, чтобы цифры в конце были поменьше, а они все выходили побольше. В связи с этим сметы обогатились замечательными ремарками, как например:

- «поискать, не могут ли от старых образов доски быть годны»<sup>2</sup>,
- «по уменьшению яруса меди меньше пойдет»<sup>3</sup>,
- «коли свои столяры зделают дать 20 ру»<sup>4</sup> (изначальная цена работ была 50 рублей),
- «как по хозяйству выйdet» (напротив расчетов об обивке царских дверей серебром) [Гоголь 1967, 18 об.]
- «употребляя золото листовое на венцы в главных толко местах, а в протчих полагать желтую краску»<sup>5</sup>.

Стоит отметить, что в сметах указывались не только краски и инструменты, которые следовало закупить, но и те которые уже были в наличии. Напротив них стояла пометка — «не покупать», и было указано их количество. Например, из сметы в смету кочевала «банка стеклянная», которую покупать не следовало, поскольку она уже имелась. Вряд ли ее использовали, похоже это была банка-долгожитель.

<sup>1</sup> РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Ч. 1. Д. 684. Л. 13.

<sup>2</sup> Там же. Д. 684. Л. 18.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же. Д. 684. Л. 13.

Все это вкупе дает нам достаточно полную картину по пигментам, материалам, а также прочим подручным средствам, которыми пользовались живописцы при поновлении стенописи церквей.

Отдельно существовали сметы на «сделание иконостаса». И в том, и в другом случае материалы в документе указывались в определенном порядке: сначала обычно писали золото и пигменты, потом масла, клеи, подручные средства (ушаты, лотки, банки, чаши, ветошки, крылья и прочее), т.е. существовал определенный порядок изложения, перечисление не было хаотичным. При обнаружении некоторых необычных компонентов (мы их увидим далее) важным было их местоположение в смете: это дает нам возможность определить, как они использовались.

В отличие от Троицкой, Сошестввенской и Никоновской церквей, смет на поновление Трапезенной церкви не обнаружено. Все дело в том, что на возобновление ее живописи были приглашены совсем другие мастера — светская бригада под руководством «дому его превосходительства генерала поручика Ивана Ивановича Шувалова служитель живописец Александр Никифоров Янковской»<sup>6</sup>. Отметим, что до того, как их пригласили в Лавру, эти мастера тоже были уже известны: они осуществили работы в другом монастыре — Чудове, также находящемся в Кремле. В переписке архимандрита с Учрежденным Собором не раз подчеркивается, что для работ по Трапезенной церкви нужна именно бригада Александра Янковского, и именно те мастера, которые трудились в Чудовом монастыре<sup>7</sup>.

К сожалению, состав, распределение обязанностей в бригаде, как и материалы, которыми они работали, нам не известны. Как ни странно, немаловажным фактором оказался принцип оплаты работы этих двух бригад. Если в артели священников оплата от Лавры производилась каждому мастеру отдельно (фактически как если бы с каждым мастером заключали отдельный договор), то для бригады Янковского была оговорена вся сумма сразу (две с половиной тысячи рублей)<sup>8</sup>, и из этой суммы сами мастера должны были закупать краски. Поскольку сохранилась только внешняя переписка бригадира с Лаврой, то все внутренние рабочие моменты, в том числе и перечень материалов, увы, утрачены.

Однако и в сохранившихся документах проскальзывает несколько интересных для нас моментов. Поскольку работа мастеров строго регламентировалась (и сюжеты, и колер определялись архимандритом и утверждались Учрежденным Собором Лавры) и четко контролировалась (периодически ход работ осматривал отец наместник именно с целью, чтобы мастера не отступали от установленных образцов), то по факту живописцы имели очень мало свободы для принятия собственных решений. Однако и при таком строгом регламенте случались некоторые казусы, интересные для современных исследователей. Например, когда в Трапезенной церкви уже была «положена земля» (определенные фрагменты стены покрашены в утвержденный ранее цвет), Учрежденный собор решил, что лучше ее сделать «потемнее» и лучше всего для этого подходит краска голубец. Указанная краска «разделяется на два сорта, одна лучшая, другая похуже = и первая покупается по пяти рублей, другая же по три рубли по пятидесяти копеек фунт»<sup>9</sup>. И хотя руководство Лавры желало бы положить краску лучшего качества, Янковскому удалось настоять на более дешевом варианте, учитывая, что ему и так пришлось потратиться дважды — пришлось фрагмент перекрашивать по второму разу. Здесь, конечно, Лавра «сыграла» на обязательствах, взятых на себя мастерами. В контракте, подписанном бригадиром, заверенным поручительством княгини Голицыной и зарегистрированным в полицмейстерской канцелярии, есть замечательная фраза: «есть ли же на каких местах написано будет не с настоящим искуством, или знающими людьми и живописцами что не будет одобрено все то повинен я вновь переправить и переписать без всякаго отрицательства, в чем во уверение с нижеявствующею по мне поручительницею и подписуюсь своеручно»<sup>10</sup>. Достаточно много мастерам пришлось доделывать согласно вкусам

<sup>6</sup> РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Ч. 1. Д. 716. Л. 1.

<sup>7</sup> Там же. Д. 716. Л. 1 об., 3.

<sup>8</sup> Там же. Л. 10, 10 об.

<sup>9</sup> Там же. Л. 21.

<sup>10</sup> Там же. Л. 10 об.

монастырского руководства, добавляя и в рисунке, и в позолоте. Оценив их усилия, монастырь согласился даже произвести доплату к установленной ранее сумме.

Если же вернуться к вопросу об использовании красок различной стоимости, обратимся снова к сметам на поновление Сошестввенской церкви. В них иногда встречаются пигменты одного наименования, но разного происхождения и качества — и соответственно разной цены. Например, необходимо было купить:

«шижгилю галанскаго 12 золотников,  
шижгилю Российскаго самаго хорошаго 2 фунта по 1 ру 20 к,  
егоже похуже 6 фунтов по 20 к фунт»<sup>11</sup>.

Причем заметим, что большее количество — это как раз «его же похуже». Таким образом, когда мы встречаем на стенописи одну краску разного качества, это не значит, что у мастеров закончились пигменты, и они продолжили писать, чем под руку попало. Это был изначальный замысел художника. А в данном случае — заказчика.

Для подтверждения тезиса приведем еще один пример из сметы по возобновлению живописи Никоновской церкви. В данном случае такая же ситуация происходила с шижгилем<sup>12</sup>, а также например, с баканом: в расчетах для покупки указано купить «бакану ржевскаго алаго хорошаго, и турецкаго...»<sup>13</sup> (при этом мы понимаем, что если есть «хороший», значит потенциально где-то рядом мог быть и похуже).

Но если с наименованием и качеством пигментов все становится более-менее понятно, то живой интерес вызывает следующая строка: «вина горячего на терение киновари и на заморение сажу пол ведра»<sup>14</sup>.

Во-первых, оно требуется только для двух пигментов — киновари и сажу, а, во-вторых, это уже описание полноценной технологии: киноварь требуется сразу тереть, а сажу замаривать (т.е. держать какое-либо продолжительное время в этом растворе).

Что же подразумевалось под определением «вино горячее», которое хранилось к тому же в лаврских запасах? Однозначно это не могло быть отражением температурного режима, поскольку данная переменная слишком изменчива. По словарю В.И. Даля (хоть это и более поздний источник, но достаточно компетентный), «вино горячее» стоит в синонимичном ряду «вино хлебное, водка, горячее вино, зелено вино, перегоняемое в кубе из заквашенного хлебного затора, и при безводной чистоте своей называемое алкогелем, извиною, спиртом»<sup>15</sup>. Таким образом, в эти две краски (киноварь и сажу) добавляли водку или спирт, причем уже в процессе растирания пигмента (а не в яичную эмульсию, как делалось обычно для обеспечения ее долгией сохранности) — вот такая технология.

Интересен состав масел, используемый для стенописания: в смете для закупки указано

«Масла маковаго 7 пуд 30 фунтов  
Масла льниного 1 пуд 30 фунтов  
Масла конопляного 15 пуд 10 фунтов»<sup>16</sup>.

Обычно считается, что в средней полосе России в основном использовали льняное масло, но здесь мы видим, что оно наоборот находится в аутсайдерах. Большая часть приходится на конопляное масло, на втором месте — маковое и лишь на третьем — льняное, и это определенный «лаврский рецепт», комбинация масел, подобранная для лучшего высыхания, прозрачности, плотности и проч. Этот состав приготавливался для стенописи, а на покрытие икон олифой шло маковое масло («для составления олифы... на покрытие вновь оных образов ведро маковаго масла»<sup>17</sup>). Справедливости ради стоит

<sup>11</sup> Там же. Д. 684. Л. 14 об.

<sup>12</sup> РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1, Ч. 1. Д. 804. Л. 19 об.

<sup>13</sup> Там же. Д. 804. Л. 19.

<sup>14</sup> Там же. Л. 15; Д. 684. Л. 9.

<sup>15</sup> Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., 1995. Т. 1. С. 205.

<sup>16</sup> Там же. Д. 684. Л. 20 об., 21.

<sup>17</sup> Там же. Д. 804. Л. 10.

сказать, что когда в монастыре не было заезжих мастеров и надо было вновь поолифить иконы, использовали «постное масло», сохранились и такие свидетельства<sup>18</sup>.

Интересно отметить, что указанная комбинация масел в смете сочетается там же и с закупкой яиц («яиц 2500 по 3 ру. тысяча на..7 (р.) 50 (к.)»<sup>19</sup>), то есть основа живописи была темперной. Конечно, встает вопрос: как это могло быть использовано одновременно с маслами? Возможно, была применена смешанная техника живописи?..

В сметах хранится ответ и на этот вопрос. В переписке архимандрита с Учрежденным Собором несколько раз указано «наблюдать паче всего, чтоб стены как можно болше маслом были напаяемы»<sup>20</sup>.

Также есть несколько замечаний — резолюций церковного начальства относительно расписания Трапезной церкви, которые могут пролить свет на данную ситуацию. Изначально было решено: «в олтаре и церкви в тех местах где не будет живописи полагать мне кроме окон краски на масле а в трапезе на клею»<sup>21</sup>. А когда работы были уже в самом разгаре, было прислано еще одно предписание: «живописное художество отныне впредь производить не на яице но на клею»<sup>22</sup>, т.е. в одной и той же церкви в зависимости от местоположения рисунка использовалась разная техника живописи, а также на этот выбор влияло наличие или отсутствие написанных сюжетов. Однако решение архимандрита могло в любой момент изменить все ранее установленные порядки.

Другой вариант использования масел можно найти в выписке, составленной лаврскими монахами из архивов Мастерской Оружейной Конторы с описанием поновления, произошедшего в кремлевском Успенском соборе столетием ранее (1642–1644). В ней рекомендовалось вновь сделанный рисунок покрывать слоем олифы — «да и все оное стенное письмо прикрывали олифою»<sup>23</sup>. Однако монахи предпочитали использовать несколько другой состав для покрытия. Для этой цели использовался лак на основе «вина горячего, мастики, сандараку, гумми кампаллу, терпентину венецейскаго». Им покрывали «землю и места кои будут покрыты двойным золотом и серебром»<sup>24</sup>, т.е. фрагменты наиболее ценные, а также склонные к потерностям.

Конечно, было бы интересно произвести практические исследования на месте и подтвердить архивные изыскания технологическими данными, но, к сожалению, произвести подобные исследования не представляется возможным. Живопись XVIII столетия не считалась ценной ни в XIX, ни в XX веке, в связи с чем ее сначала активно поновляли, а затем освобождали от нее более ранние слои.

Здесь хотелось бы немного отвлечься и упомянуть о якобы свободе самовыражения художника. В данном случае, при расписании Лавры — ее не было вообще. Сюжеты для стенописи определялись архимандритом, места их расположения тоже. Стили живописи — только по утвержденным образцам. Цвета — только одобренные церковным начальством (для этой цели требовалось «представить Его Преосвященству разныя зделанныя на дощечке пробы, а сверху покрыть лаком»<sup>25</sup>). Каждый день за ходом работ осуществлялся надзор, который ужесточался, если для росписи выдавалось золото<sup>26</sup>. И, как мы уже знаем, если заказчику не нравился результат — мастера должны были переписать все, как говорилось в те времена, «без отрицательств».

В связи с этими строгостями хочется упомянуть об еще одной категории трудящихся, задействованных на этих работах. Краскотеры. О них мало что известно, но, тем не менее, они являлись важной составляющей рабочего процесса. Нанимали их на такой же период, что и бригаду живописцев, но на один день короче. Однако если к художникам была масса требований, во-первых, чтобы попасть на эти работы, надо было пройти жесточайший отбор (здесь работали только мастера с опытом и репутацией). Во-вторых,

<sup>18</sup> РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Ч. 1. Д. 329. Л. 52, 71 об.

<sup>19</sup> Там же. Д. 684. Л. 9.

<sup>20</sup> Там же. Л. 40 об., 49.

<sup>21</sup> Там же. Д. 716. Л. 10.

<sup>22</sup> Там же. Л. 15.

<sup>23</sup> РГАДА. Ф. 1204. Оп. 1. Ч. 1. Д. 660. Л. 4 об.

<sup>24</sup> Там же. Д. 804. Л. 10 об.

<sup>25</sup> Там же. Л. 4 об.

<sup>26</sup> Там же. Д. 684. Л. 40 об., 49, 49 об.

внутри бригады был свой надзор и конкуренция, существовало строгое распределение в зависимости от квалификации, начиная от самого простого (приготовления красок и олифы) до личного. Но даже работу мастера высокого уровня, писавшего лики, осматривал главный в бригаде и мог «поправить письмо»<sup>27</sup>. И в-третьих, не будем забывать про строгий контроль со стороны Лавры: надзор за работой производился каждый день, уйти раньше было невозможно чтобы не отметили в графике (есть вычеты из зарплаты за отсутствие полдня на рабочем месте<sup>28</sup>, есть и забавные, но строгие замечания о том, что мастер ушел на два часа раньше в баню). Причем монастырское начальство также просило отметить насколько искусен и прилежен в работе каждый из артели, а не только присутствие или опоздание. Живописец находился под постоянным контролем и давлением и со стороны бригады, и со стороны лаврского руководства.

К краскотерам же не указано никаких требований вообще (во всяком случае, письменно — не сохранилось). И никаких графиков надзирания за работой не сохранилось тоже. При этом их зарплата — достаточно высокая, по 20 копеек в день на человека<sup>29</sup> (отметим, что живописцам платят от 10 до 25–30 копеек в день<sup>30</sup>, квалифицированным мастерам!). И некоторая обида художников на эту ситуацию и на краскотеров в частности, присутствовала и даже сохранилась в письменном источнике. Есть коллективное письмо от священно-живописцев к архимандриту с просьбой о повышении им жалования. Казалось бы, при чем здесь краскотеры? Но мастера упоминают их, жалуясь и сравнивая свой труд и результат: «но поелику за московския соборы хотя и неостался без награды наш труд, но в разсуждении находившихся при оной же работе золотарей и краскотеров некоторые же... чрез одну рекомендацию смотрителей лучшие места получили, а мы низжайшие отягощены будучи работою не находили свободнаго время для изискания себе лучших мест, а оным к сему способствовало в означенном мастерстве неискуство, как и ныне чрез оное ж наслаждаются пред нами спокойством»<sup>31</sup>.

Таким образом, по словам из приведенного выше прошения можно представить, насколько напряженно-обиженным было отношение живописцев к золотарям и краскотерам.

Что же касается вопроса об интересных материалах, используемых в работах, то упомяну еще один, он указан в смете по поновлению Никоновской церкви (1779): «кислых щей лаврских две вари»<sup>32</sup>.

Обратим внимание, что это никоим образом не продуктовая смета. То, чем кормили московских художников — отдельная статья расхода, на это сохранился свой документ. Это именно смета материалов для восстановления живописи церкви. Возвращаясь к источниковедческому анализу в начале статьи, повторюсь, что важное значение имеет местоположение компонента — между какими другими материалами он расположен. Так вот, щи расположены между мукой пшеничной и клеем мездриным. Как известно, стенопись обычно поновляли яичными красками с добавлением пшеничного клея<sup>33</sup> [Бобров 1987, с. 7], т.е. кислые щи располагались между двумя видами клеев.

Следует отметить, что в то время под словами «щи кислые» подразумевался слабоалкогольный сильногазированный напиток, хранящийся в бутылках (капусту в бутылки не положат, ее там вообще не было). Ранее кислые щи — это медово-солодовый напиток, разновидность сильногазированного хлебного кваса. На его основе готовили одноименный суп — кислые щи. Упоминания о них встречаются в художественной литературе. У Гоголя в «Мертвых душах»: «День Чичикова, кажется, был заключен порцией холодной телятины, бутылкою кислых щей и крепким сном...»<sup>34</sup>. У Даля это — кислые щи, род шипучего квасу. Гиляровский говорит об этом напитке, как о сильногазированном

<sup>27</sup> Там же. Д. 684. Л. 54.

<sup>28</sup> Ф. 1204. Оп. 1. Ч. 1. Д. 24012. Л. 13.

<sup>29</sup> Там же. Д. 684. Л. 4; Д. 804. Л. 9 об.

<sup>30</sup> Там же. Д. 24012. Л. 8, 13.

<sup>31</sup> Там же. Д. 684. Л. 75.

<sup>32</sup> Там же. Д. 804. Л. 14 об.

<sup>33</sup> Бобров Ю.Г. Реставрация станковой темперной живописи. Л., 1987. С. 7.

<sup>34</sup> Гоголь Н.В. Мертвые души. Поэма. М., 1967. С. 14.

алкогольном, который закупоривали в бутылки — шампанки, потому что остальные бутылки он мог разорвать.

Версий на использование указанных кислых щей у нас несколько. Возможно, их добавляли в яичную эмульсию в качестве консерванта (как могли добавить пиво, вино). Однако учитывая положение щей в смете между клеями — их могли добавлять в качестве консерванта в клей, чтобы он не так быстро портился. Сложно сказать, как это происходило на практике.

В современной реставрации иногда допускается сочетание небольшого количества спирта с клеем для получения более легкопроникающей суспензии.

К сожалению, однозначного ответа, как применялся этот компонент у нас нет, но возможно архивные документы еще раскроют секреты по методике использования этого вещества.

Историю позднего иконописания мы знаем в основном из уст палешан и мстеричей, которые перешли после революции в Центральные государственные реставрационные мастерские (ЦГРМ) и использовали эти знания для реставрации. Но указанные технологии были уже во многом упрощенные, поскольку весь XIX век был ориентирован на массовое производство икон: упрощались материалы и методики, все требовалось делать быстрее.

Переходный период XVIII века, тем не менее, обладает своим собственным очарованием. Его можно сравнить с периодом итальянского Возрождения, когда мастера, вдохновленные переменами и новыми открывшимися перспективами, в том числе и отказом от канонов, искали новые материалы, новые средства самовыражения. Леонардо, создавая свою «Тайную вечерю», активно экспериментировал, и сейчас уже никого не удивляют его методы. У нас же мы видим отражение этого поиска в вариациях с красками, маслами, необычными ингредиентами. Желая обосновать их применение, современные мастера идут в архивы Оружейной палаты и тщательно выписывают технологии, по которым производились поновления ранее, в XVII веке. Упомянутые здесь кислые щи далеко не самый необычный ингредиент, о котором можно было бы рассказать. К сожалению, многое из живописи этого периода уже утрачено, а некоторые материалы, приведенные выше, достаточно сложно анализировать химико-технологическими методами (масла, щи), что прибавляет значимости архивным источникам. Секреты мастеров XVIII века еще не раз смогут нас удивить, и исследователей ждет немало интересных открытий.

**Литература**

1. Бобров 1987 – Бобров Ю.Г. Реставрация станковой темперной живописи. Л.: Институт им. И.Е. Репина, 1987. 83 с.
2. Немова 2018 – Немова О.В. К вопросу о поновлении стенописи и иконостасов храмов Троице-Сергиевой лавры при архимандрите Платоне (Левшине) // XI Международная научная конференция. Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Тезисы докладов. Сергиев Посад: Цветографика, 2018. С. 43–46.
3. Немова 2020 – Немова О.В. К вопросу о поновлении стенописи и иконостасов храмов Троице-Сергиевой лавры при архимандрите Платоне (Левшине) // XI Международная научная конференция. Троице-Сергиева лавра в истории, культуре и духовной жизни России. Сергиев Посад: Цветографика (в печати).

**References**

1. Bobrov, U. G. (1987), *Restavratsia stankovoi tempernoi jivopisi* [Restoration of easel tempera painting], Institut im. I. E. Repina, Leningrad, USSR.
2. Nemova, O. V. (2018), "K voprosu o ponovlenii khramov Troitse-Sergievoi lavry pri arhimandrite Platone (Levshine)" [On the question of renovation of the churches of the The Holy Trinity – Sergius Lavra under Archimandrite Platon (Levshin)], *11th International scientific conference. The Holy Trinity – Sergius lavra in the history, culture and spiritual life of Russia: Theses of reports*, Tsvetografica, Sergiev Posad, Russia.
3. Nemova, O. V. (2020), "K voprosu o ponovlenii khramov Troitse-Sergievoi lavry pri arhimandrite Platone (Levshine)" [On the question of renovation of the churches of the St Trinity-Sergius Lavra under Archimandrite Platon (Levshin)], *11th International scientific conference. St Trinity-Sergius lavra in the history, culture and spiritual life of Russia*, Tsvetografica, Sergiev Posad, Russia (Article in press).

*Информация об авторе*

Ольга В. Немова, Государственный научно-исследовательский институт реставрации (ГОСНИИР), Россия, 107014, Москва, ул. Гастелло, 44, стр. 1; helgaa@bk.ru

*Author Info*

Olga V. Nemova, State Research Institute for Restoration, 44, bld. 1, Gastello St, 107014 Moscow, Russia; helgaa@bk.ru