

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ И РЕСТАВРАЦИЯ ИКОНОСТАСА ТРОИЦКОГО СОБОРА ГЛЕДЕНСКОГО МОНАСТЫРЯ г. ВЕЛИКОГО УСТЮГА

Темперный отдел ВНИИР проводил реставрацию живописи и золоченой резьбы иконостаса Троицкого собора Великого Устюга по методике, разработанной в лаборатории. Всестороннее обследование памятника, изучение архивных материалов позволили установить имена иконописцев и резчиков, участвовавших в его создании.

Tempera Department of VCNILCR carries on restoration of painting and gilding of the iconostasis of the Trinity Cathedral in Veliky Ustyug. It is being done according methods worked out in the Laboratory.

Thorough examination of the monument, detailed study of archives made it possible to ascertain names of icon painters and carvers who participated in its creation.

Иконостас Троицкого собора Гledenского монастыря относится к редким памятникам, сохранившимся до нашего времени в столь полном виде. Он представляет собой прекрасный образец русского декоративно-прикладного искусства, один из видов которого, а именно резьба, занимает здесь первое место.

Иконостас пятирусный, резного золоченого дерева, сложного профиля, с резко выступающей центральной частью. Боковые его стороны членятся по вертикали пилястрами, а середина — колоннами и пилястрами коринфского ордера. Горизонтальное деление плоскости иконостаса в виде неровных раскрепованных карнизов менее четкое, чем по вертикали.

В декоре иконостаса, сооруженного в 70—80-х гг. XVIII в., наряду с элементами предыдущего времени: виноградные гроздья и лозы, волюты, рокайли, широко вводятся новые, характерные для классицизма: коринфский ордер, членение плоскости. В наборе резьбы присутствуют такие мотивы, как гирлянды цветов, листья осоки и аканта, изображения бантов, драпировок с кистями, ламбрекенов и др. Резьба иконостаса отличается высоким уровнем исполнения. Она сосредоточена на рамах икон, панелях, колоннах, капителях, становясь более насыщенной и объемной в нижней части.

Пышному резному декору иконостаса соответствует и сложная техника позолоты, которая придает ему дополнительный декоративный эффект. По всему фону плоскости нанесены сплошные цировки в грунте в виде сеток различного размера, рокайлей и растительного орнамента вокруг рам, по пилястрам и карнизам. С помощью цировок создается плавный переход от плоскости золоченого фона к рельефу резьбы.

Иконостас украшает большое количество скульптуры. Фигуры ангелов, предстоящих у распятия и головки херувимов органически входят в ансамбль памятника. Горельефные изображения евангелистов с символами на царских вратах выделяются качеством исполнения. Полухромные фигуры ангелов, предстоящих с развевающимися волосами и одеждами даны в сложных ракурсах, что стилистически характерно для скульптуры I половины XVIII в. Эти признаки надолго сохранялись в провинции и широко употреблялись при сооружении иконостасов вплоть до середины XIX в. (рис. 1, 2).

Живопись икон, за исключением апостольского ряда, выделяется светской направленностью как по характеру изображений, так и по манере исполнения. Иконы праздничного и страстного рядов близки к картинам бытового жанра европейской школы.

Иконостас Троицкого собора Гledenского монастыря — пример слияния светского и духовного искусства с преобладанием первого, что характерно для всего искусства II половины XVIII в.

В местном ряду иконостаса помещены четыре иконы, имеющие подпись иконописца — Алексея Колмогорова, с местом и датой исполнения — Великий Устюг, 1778 год.

Иконостас сохранился до нашего времени без переделок и крупных поновлений, что значительно увеличивает его ценность.

## ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ИКОНОСТАСА

В существующей литературе о Великом Устюге, в частности о Гledenском монастыре, нет сведений об истории строительства иконостаса Троицкого собора. Авторы публикаций ограничиваются лишь его визуальным описанием, высоко оценивая качество резьбы и особенно скульптуры евангелистов на царских вратах. Время создания иконостаса — XVIII век — подтверждается всеми исследователями, и только двое из них — П. А. Тельтевский и В. А. Шильниковская — называют более конкретный период. Первый относит иконостас к концу XVIII в. [1], вторая — к середине XVIII в., указывая исполнителей резных работ великоустюжских мастеров [2]. В работе П. Савваитова, опубликованной в 1848 г., говорится о технике золочения иконостаса и его позднем создании [3].

Для воссоздания истории строительства интересующего нас памятника были обследованы материалы архивов Великого Устюга, Вологды и Москвы. В результате изучения большого количества документов оказалось, что ранний тябловый иконостас Троицкого собора начала XVIII в. сохранялся до 1780 г. [4]. Он был пятирусным с пророческим и праотеческим рядами, с 73 иконами, столярный, крашенный, с флемованными колонками и двумя резными колонками около врат. Нижние тумбы иконостаса были позолочены и выкрашены охрой и баканом по песку. На сени, окрашенной твореным серебром, имелись изображения «Тайной вечери», «Снятия с креста» и «Положения во гроб» [4, д. 1731].

В мае 1775 г. Гледенский монастырь начинает сбор средств для строительства в холодной Троицкой церкви нового иконостаса.

К замене старого иконостаса стали готовиться еще ранее, что подтверждается записью в приходно-расходной книге монастыря за 1773 год: «Выдано на проезд до города Ростова и обратно Прокопьевского собора дякону Александру (Данилову) и служителю Ивану Хлопину для снятия с того иконостасу рисунка — 20 рублей» [5]. Эта запись представляет несомненный интерес, свидетельствуя о характере подготовительного периода строительства иконостаса. Видимо, вначале монастырь предполагал воспользоваться готовой формой иконостаса г. Ростова.

К 1776 г. проект иконостаса вырабатывается окончательно. В письме от 27 января 1776 г. на имя великоустюжского епископа игумен монастыря Геннадий с братией просит разрешение на строительство нового иконостаса, так как прежний пришел в ветхость, и на многих иконах не видно изображение. В заключение игумен Геннадий сообщает, что путем пожертвований монастырь уже собрал для задуманного строительства 700 рублей и прилагает для утверждения «учиненный план» иконостаса [4, д. 6034]. К сожалению, упоминаемый в письме план нового иконостаса и имя его автора не сохранились. Возможно, им был кто-то из местного духовенства, например Александр Данилов, снимавший рисунок с ростовского иконостаса и просматривавший все иконы, привозимые в Великий Устюг для продажи [4, д. 2692]. Указом от 30 января 1776 г. монастырь получил разрешение на постройку нового иконостаса по приложенному плану [4, д. 6034].

Сбор «на украшение церкви» продолжался до июня 1781 г. С 20 ноября 1781 г. по 1782 г. проходил следующий сбор денег, предназначенных на позолоту иконостаса. Всего путем пожертвований для нового иконостаса монастырь собрал 2719 руб. 75 коп. [5, ф. 693, д. 108]. Окончательной суммы расходов по всему иконостасу в документах не имеется, но она, безусловно, превысила вышеназванную, так как работы по исполнению резьбы и позолоты были очень дорогостоящими. В качестве примера сошлемся на стоимость иконостаса в холодной церкви Успенского собора Великого Устюга, который сооружался в то же самое время. Вся сумма расходов по его сооружению составила 15 873 рубля [4, ф. 367, д. 4, л. 40 об.].

К работам приступили сразу же. В 1776 г. в монастыре идет заготовка материалов: покупается тес (100 тесин) [5, ф. 693, л. 12 об.], 150 кряжей липы для резьбы к иконостасу «пристойных клейм» [5, ф. 280, оп. 12, д. 734, л. 3].

В течение этого же года вместе с изготовлением иконных досок была выполнена столярная работа. Кузнецы Ф. Чалов и Ф. Петров изготавливают для столяров инструменты: топоры, различной формы струги, ножи, клепики, долота, дорожки, пилы большие, средние, малые, троугранчатые [4, д. 3103]. Судя по набору и количеству инструментов, над иконостасом работали четыре столяра.

Для иконостасной резьбы были приглашены братья из д. Лобаново Тотемской волости Николай и Тимофей Богдановы, с которыми

30 июня 1776 г. был заключен договор [5, л. 9 об.]. Основная работа по резьбе была закончена через 4 года к 14 марта 1780 г. [5, л. 10 об.]. Однако мастера продолжают работать еще в течение целого года, получая деньги за «прибавочную работу», т. е. за 6 столбов, несколько раковин и пр.— 80 руб. [5, лл. 11—11 об.]. Общая сумма, потраченная на резьбу нового иконостаса, составила 1012 руб. 81 коп., т. е. почти половину денег, собранных для всех работ.

Столярная и резная работа киотов для Троицкого собора выполнялась уже другими мастерами после исполнения основной резьбы. Два киота у столбов были сделаны крестьянином А. И. Шурухиным в 1781 г. за 12 рублей [5, л. 12]. В августе 1782 г. было куплено 20 кражей липы на резьбу шести киотов с клеймами, «кои поставлены быть имеют в большой Троицкой церкви» [4, д. 5312]. К концу декабря этого года шесть киотов с клеймами были выполнены С. С. Соколовым — дворовым человеком московского прокурора В. А. Черткова и Н. Евстратьевым за 94 рубля [4, д. 5312].

Одновременно с резными работами для нового иконостаса выполняются живописные. 1 февраля 1776 г. монастырь заключает договор с купцом и иконописцем Великого Устюга Алексеем Васильевичем Колмогоровым на написание на готовых досках 53 икон за 500 рублей [4, д. 6034]. Иконописец обязался за три года, начиная с 1 июля 1776 г., исполнить иконы «самым искусным и тщательным мастерством, на которые как золото, краски, так и прочие материалы принадлежащие употреблять мне Колмогорову свои самые лутчие и хорошие...» [4, д. 6034].

Из договорного письма становится ясным «учиненный план» нового иконостаса. Вместо пророческого и протеческого рядов в него вводится страстной, количество икон праздничного ряда увеличивается за счет изображения евангельских сцен. Эти нововведения типичны для иконостасов XVIII в., когда основное место стали отводить насыщенной резьбе за счет уменьшения количества икон. Состав местного ряда по сравнению с первоначальным иконостасом несколько видоизменился — появились иконы, посвященные местным святым, Дмитрию Ростовскому, Геннадию Константинопольскому, а в праздничном ряду — «Явление трех святителей Иоанну епископу Евхантскому». Последние иконы являлись патрональными игумена монастыря Геннадия и епископа Великоустюгской консистории — Иоанна.

Имя Алексея Васильевича Колмогорова встречается в документах, связанных с Троице-Гledenским монастырем, начиная с 1774 г., когда Колмогоров выступает лишь в роли купца. У него покупаются для монастырских нужд разнообразные товары: ткани, листовое золото, на престольное евангелие, вино, ладан, мука, масло и др. [6, ф. 280 оп. 10, д. 749, лл. 4 об. — 5; оп. 12, д. 734, л. 4 об.; оп. 11]. Торговые отношения с монастырем у Колмогорова продолжают и в то время, когда он работает здесь в качестве иконописца.

Искусству иконописи А. В. Колмогоров выучился у своего отца Василия Колмогорова, имя которого встречается в документах монастыря более раннего времени [6, ф. 280, оп. 8, д. 689, л. 5; оп. 10, д. 749, л. 7].

В указанный в договоре срок иконописец не смог уложиться, видимо, по причине пожара, случившегося у него в доме 30 сентября 1776 г. [4, д. 3607, л. 21]. А. В. Колмогоров работает над выполнением договора до 1780 г. включительно. Всего за написание икон иконописец получил от монастыря 325 рублей, из них последние 10 рублей были отданы его жене Пелагее Козьминой в ноябре 1780 г. уже после смерти мужа [5, ф. 693, д. 108, л. 10 об.]. Судя по общей сумме, выплаченной иконописцу, большая часть работы была им выполнена.

К концу 1780 г. план иконостаса, видимо, изменился. С правой стороны местного ряда вместо Дмитрия Ростовского появился Иоанн Предтеча, полностью была заменена икона с Геннадием Константинопольским на тройное изображение Дмитрия Ростовского с Прокопием и Иоанном — устюжскими чудотворцами. Соответственно изменился и праздничный ряд. Над местной иконой Иоанна Предтечи появилось изображение сцены усекновения его главы, а «Чудо Николая о монастыре» было перенесено налево над его изображением в местном ряду. В апостольском ряду вместо Матвея был написан Варфоломей, в страстном — поменялся первоначальный порядок икон.

После смерти А. В. Колмогорова иконы пишет устюжский купец Егор Александрович Шергин, которому 10 мая 1781 г., по окончании работ, выплачивается 55 рублей [5, ф. 693, д. 108, л. 10 об.]. Е. А. Шергин в качестве иконописца работал в монастыре ранее: в 1776 г. за поправку икон для Никольской церкви он получил 17 рублей [4, ф. 363, д. 3103].

Десять икон апостольского ряда были написаны священником великоустюжского Успенского кафедрального собора Василием Афанасьевым (рис. 6). Стоимость его работы была определена суммой в 30 рублей [5, ф. 693, д. 108, л. 10 об.].

По манере письмо Василия Афанасьева можно отнести к ранней провинциальной иконописной школе с ее некоторым примитивизмом. Фигуры апостолов статичны, складки одежд опускаются тяжело, подчеркнута схематично. Живопись пастозная, по зелено-голубому фону изображены фигуры в темных одеждах.

Живопись А. В. Колмогорова характеризуется виртуозностью, его рисунок точен, приближен к графичности. Колорит отличается богатой палитрой чистых и сочных, но не ярких цветов. Для передачи движения складок одежд иконописец употреблял в большом количестве твореное золото. Этой техникой он владел в совершенстве, нанося пробела тонкими, почти прозрачными линиями. Иконы праздничного ряда, написанные А. В. Колмогоровым, в богатом обрамлении резных золоченых рам, предназначены для близкого рассмотрения. Это скорее светская бытовая живопись, где персонаж помещен на фоне дворцового сооружения, романтического пейзажа или в дворцовом интерьере с мраморными каминами (рис. 7).

А. В. Колмогоров писал иконы с печатных листов, специально купленных для него игуменом монастыря в Москве [5, ф. 693, д. 108, л. 10 об.]. Для XVIII в. такое написание икон было обычным явлением. Сюжеты и композиция икон выбирались заказчиком, а иконописец, копи-

руя образец, должен был проявить себя как рисовальщик и колорист, что и подразумевалось в договоре с Колмогоровым под «искусным мастерством».

Манера письма Е. А. Шергина приближается к письму А. В. Колмогорова своей живописностью, выразительностью поз и лиц, вытянутыми фигурами, использованием пробельного золота на складках одежд и холодной подгрuntовкой. Но в отличие от Колмогорова Шергин не обладал виртуозностью в передаче мелких деталей, изображенные складки на одежде с помощью пробельного золота носят у него более спокойный характер (рис. 8). Да и сами фигуры на иконах Шергина более уравновешены, что особенно заметно на изображении Дмитрия Ростовского: при психологической передаче лица, фигура остается застывшей. Прекрасно передана фактура парчи с цветами, которая аналогична одежде Спасителя на центральной композиции. Фигура Иоанна Предтечи на деисусной иконе тождественна его изображению в местном ряду.

Исходя из анализа живописных манер иконописцев, а также учитывая те изменения в плане иконостаса, которые произошли после смерти А. В. Колмогорова, Е. А. Шергину можно отнести исполнение следующих икон: в местном ряду — всех икон, кроме четырех подписных, и сцены благовещения на царских вратах. В праздничном ряду — «Усекновение главы Иоанна Предтечи», в апостольском — деисус, в страстном — все шесть больших композиций.

Последний этап работ по сооружению нового иконостаса заключался в его позолоте. К нему приступили после второго сбора денег, т. е. в 1783 г. Ранее, в феврале 1782 г., священник кафедрального Успенского собора В. Афанасьев по просьбе игумена Гledenского монастыря покупает в Москве листовое золото<sup>1</sup>. В марте 1780 г. В. Афанасьев привез из Москвы образец резьбы, вызолоченный на полимент [4, ф. 363, д. 3760 л. 17]. Заказчики, приступая к иконостасным работам, хотели быть в курсе современного исполнительского уровня искусства золочения по дереву. Именно в Москве, где во второй половине XVIII в. развернулось широкое строительство дворянских особняков и усадеб, искусство находилось на высоком уровне.

К сожалению, не сохранились документы о ходе позолотных работ Троицкого иконостаса. На основании некоторых косвенных данных мы можем лишь предполагать, что позолота была выполнена московским мастером П. А. Лабзиним и его бригадой. Им был вызолочен иконостас в холодной церкви кафедрального Успенского собора, работы по сооружению которого проходили почти одновременно с троицким иконостасом.

Троицкий игумен Геннадий, как член духовного правления, принимал активное участие в них: через него проходила закупка материа-

<sup>1</sup> Всего было куплено золота: № 1—35 тыс. листов по 12 руб. 50 коп. за тысячу, № 2—8 тыс. листов по 12 руб., № 2—12 тыс. листов по 11 руб., № 3—10 тыс. листов по 9 руб. 50 коп., № 4—10 тыс. листов по 8 руб. 50 коп., красного золота — 40 книжек (под номерами продавался двойник по количеству номеров) (ВОГА, ф. 693, д. 108, л. 8).

лов, заключение договоров с мастерами, прием выполненных работ. Поэтому игумен мог использовать одних и тех же мастеров и в своем монастыре, несмотря на то, что некоторые из них были связаны договорами. Это относится и к П. А. Лабзину, который со 2 марта 1782 г. подрядился золотить иконостас в холодной церкви Успенского собора с условием выполнить работу за два года, «а до окончания этой работы ни в какие другие подряды не входить» [4, ф. 367, д. 4, л. 204]. Однако в этот период, т. е. 2 октября 1783 г., он получает от Гledenского монастыря за позолоту царских врат и двух киотов в Троицком соборе 200 рублей [5, ф. 693, д. 108, л. 8].

Характер золочения обоих иконостасов аналогичен использованием тонирующих лаков в глубоких местах резьбы, а главное, рисунком и техникой цировок (рис. 3), о чем подробно оговаривалось в договоре с П. А. Лабзиным на золочение иконостаса Успенского собора. Этот интересный документ раскрывает организацию позолотных работ в XVIII в. Приведем ту часть его, в которой речь идет о цировках, так как именно они являются характерными для золочения обоих иконостасов, «...и оное исполнить со всевозможным моим старанием и искусством и высокою цировкою, а именно в нижнем ставе (ярус) карнез и во фризе штуками тож в архитраге в трех плафонах круг картин угольники и средин. Около праздничных клеем по две штуки или как пристойнее будет в тунбах под образами на плинтусах и валиках и в десяти тунбах под колоннами фрукты во втором ставе в плинтусах средин и на колоннах фрукты ж, круг апостольских образов по шести штук у каждого в тех плафонах тож что и в нижних в карнизе и во фризе штуками ж. В верхнем ставе на пьедестах двух где что пристойно за ними на шиту выцырывать штуками ж а гладкие места во всем иконоставе полировать чистым глянецом также и в резьбе каждую штуку розцырывать и выживлять тщательно, и чисто без всякой торопливости особливо ж в подготовке иметь прилежное смотрение чтоб было прочно и надежно фигурную же работу всю тож подготовить ризы вызолотить и прикрывать позолоту в пристойных местах по теням своим же наилутчим лаком...» [4, хр. 367, д. 4, лл. 203 об.]. Золочение проводилось с разборкой иконостаса, что также оговаривалось договором.

В 1783 г. заканчиваются остальные мелкие работы по новому иконостасу Троицкого собора: 20 июня 1783 г. псаломщику Успенского собора Семену Попову за раскрашивание на царских вратах фигур четырех евангелистов и за 4 книжки золота выдается 14 рублей [4, ф. 363, д. 5312]. 17 августа того же года устюжский мещанин Прокопий Андреев за роспись двух крыласов, 13 резных ангелов и 50 керувимов получает 20 рублей [4, ф. 363, д. 5312]. 29 ноября вологодский мещанин Кирилл Скорняков золотит еще четыре киота своим золотом [4, ф. 363, д. 5312].

При столь подробных данных о создании отдельных элементов иконостаса вовсе отсутствуют сведения об авторстве его скульптуры.

Стилистически скульптура иконостаса связана с местными народными традициями. Горельефы четырех евангелистов на царских вратах

тах резко выделяются среди всей скульптуры своим высоким профессиональным уровнем исполнения, что позволяет предполагать участие в их создании мастеров столичной школы.

К 1 июня 1784 г. была закончена работа над иконостасом Троицкого собора Гledenского монастыря, о чем свидетельствует его подробная опись [4, д. 5793]. Таким образом, иконостас сооружался с 1776 г. по 1784 г. в течение 8 лет.

Иконостас Троицкого собора — уникальный памятник русской культуры последней трети XVIII в. К сожалению, русские иконостасы до сих пор не стали предметом широкого исследования, тогда как изучение их, как видно из нашего конкретного примера, раскрывает широкий круг аспектов изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

### РЕСТАВРАЦИЯ ИКОНОСТАСА

К 1973 г., когда начались реставрационные работы иконостаса, состояние сохранности его интерьера было близко к аварийному. На всем иконостасе, особенно в верхней его части, имелся слой, толщиной до 50 см, спрессованного мусора вместе с птичьим пометом, остатки гнезд. Поэтому первым этапом работы было механическое удаление поверхностных загрязнений, после чего приступили к проведению профилактическо-консервационных мероприятий.

Резьба иконостаса имела большие утраты, особенно на рельефах. Часть резьбы была сбита и требовала установки на место. Древесина (липа, сосна) сохранила свою прочность и не требовала антисептирования.

Сохранность живописи и позолоты на всей плоскости иконостаса была неравномерной. От сквозняков, протечек с крыши особенно сильно пострадали два верхних ряда, а также боковые его части, прилегающие к стенам собора с выбитыми окнами. Грунт позолоты — меловой тонкий на рельефах, более толстый до 2—3 мм — на плоскостях с большим содержанием клея, что впоследствии привело к отставанию его от основы и выпадам.

Иконостас был вызолочен двойником разных размеров по гольдфарбу, чем объясняется довольно прочная связь металла с грунтом. Окисление в двойнике особенно значительно на рельефных полированных деталях, так как во время полировки верхний слой позолоты утоньшился. Матовые части резьбы для большего эффекта дополнительно оттенялись поверх двойника цветными лаками, которые одновременно служили защитой для его серебряной подложки (рис. 4 а, б). В некоторых местах, где имелись утраты грунта, была нанесена бронзовая окраска.

На живописи икон в местах утрат были прописи, которые кое-где заходили и на авторский слой. Низкий уровень их исполнения аналогичен прописям на позолоте.

По своим стилистическим и технологическим особенностям живо-



пись иконостаса делится по исполнению на три группы. Этим объясняется и разная ее сохранность: например, икон апостольского и страстного рядов. Близость технологических приемов живописи А. В. Колмогорова и Е. А. Шергина подтверждается степенью сохранности их произведений. Грунт на иконах верхнего праздничного и местного рядов тонкий: 1,5—2 мм, слабый, очень рыхлый, отсюда многочисленные осыпи красочного слоя вместе с грунтом (рис. 5 а, б). Форма утрат красочного слоя с грунтом обычно четырехугольная с острыми углами по кракелюрам. В результате долгого воздействия щелочной среды (толстые наносы птичьего помета и мусора) на живописи икон в некоторых местах изменился цвет голубых, синих и коричневых красок, появилась пятнистость за счет их вытравления и высветления.

Иконы апостольского ряда В. Афанасьева сохранились лучше. Здесь имеются небольшие выпадения и потертости красочного слоя. Видны лишь шелушения на поземе и порошение красочного слоя на лесировках.

Относительно лучшая сохранность икон праздничного и местных рядов по сравнению с верхним рядом объясняется тем, что глубокие рамы с резьбой в какой-то степени предохраняли от поверхностных загрязнений.

На всех иконах из-за неравномерного покрытия лак имел сгустки, затеки. На скульптуре грунт был толще и крепче, чем на резьбе и иконах, живопись пастознее. Из-за действия щелочной среды произошло съеживание и выцветание красочного слоя, появились глубокие кракелюры с выпадениями грунта вместе с красочным слоем. Лаковое покрытие скульптуры также отличалось неравномерностью.

После механического удаления поверхностных загрязнений и определения состояния сохранности приступили к укреплению красочного слоя и грунта иконостаса. Работы проводились с лесов, начиная с верхнего ряда, иконы не вынимались, так как были закреплены в рамах, резьба не разбиралась. Из-за слабой связи красочного слоя с грунтом на иконах верхнего ряда укрепление проводилось вместе с остатками поверхностных загрязнений, последние удалялись только после укрепления.

Красочный слой укрепляли через микалентную бумагу размером 10×15 см, предварительно обработанную этиловым спиртом для лучшей смачиваемости поверхности иконы и более эффективной проходимости укрепляющего состава. После спиртовой обработки через микалентную бумагу кистью вводили 10—12%-ный СВЭД, стараясь равномерно распределить дисперсию по всей поверхности обрабатываемого участка, не допуская затеков и излишков. Пропитку повторяли после небольшого перерыва, давая возможность дисперсии проникнуть вглубь. В процессе пропитки через микалентную бумагу укладывали неровности грунта и красочного слоя, выправляли кракелюры, разглаживая поверхность. После этих операций бумага удалялась, если она приклеивалась, то ее смачивали спиртом. Сразу же после формирования пленки (около 2 часов) тампоном, смоченным в смеси воды и

спирта 1:1 и туго отжатым, или в отдельных случаях в чистом спирте, удаляли поверхностные загрязнения вместе с пленкой дисперсии. При этой операции следует остерегаться, чтобы спирт не растворял авторское лаковое покрытие.

Отставание грунта и паволоки от основы укрепляли 12%-ным ВА-2ЭГА инъекцией или кистью через трещины и с боков в несколько приемов. Грунт укладывали шпателем, остатки смолы удаляли. Масляные поновления удаляли спиртом с формальгликолем с последующей довыборкой. Поновления на утратах «разрежались», на светлых местах удалялись полностью.

Утраты красочного слоя тонировали акварелью, а затем покрывали слоем 17%-ного лака АКО.

Методика укрепления скульптуры иконостаса была такой же, как и для живописи икон. Микалентная бумага не применялась, а укрепляющий состав вводился кистью, так как сохранность скульптуры не требовала подобных предосторожностей. Сгустки лака выравнивались скальпелем и смоченным в растворителе тампоном.

Позолоту укрепляли так же, как и живопись икон. Для подклейки крупных чешуек использовали 10%-ный ВА-2ЭГА. При необходимости в некоторых случаях повторяли укладку позолоты на разрушенных участках. Окислившийся двойник не удалялся, так как данный процесс является необратимым. При тонировках позолоты наряду с акварелью использовались водные органические пигменты формы «ВС-О». Операция по тонированию больших плоскостей (фон распятия) уже подобранным колером из таких пигментов упрощалась, намного ускоряя процесс. После укрепления позолоты и тонирования вся поверхность покрывалась одним слоем 17%-ного лака АКО.

В настоящее время реставрация иконостаса Троицкого собора подходит к завершению.

### Список литературы

1. Тельтевский П. А. Великий Устюг. — М., 1977, с. 42.
2. Шильниковская В. П. Великий Устюг. — М., 1973, с. 214.
3. Савваитов П. Описание Велико-Устюжского Архангельского и приписного к нему Троицкого Гledenского монастырей. — СПб., 1848, с. 35.