

УДК 7.046.3(47)"18"  
ББК 85.146.56(2)53-003.6

**МАСЛОВ К.И.**

## **ЦЕРКОВНАЯ ЖИВОПИСЬ САПОЖНИКОВЫХ В ОЦЕНКАХ АРХИМАНДРИТА ФОТИЯ И АРХЕОЛОГА Г.Д. ФИЛИМОНОВА**

Статья посвящена оценкам архимандрита Фотия и ученого-археолога Г.Д. Филимонова творчества братьев Сапожниковых, московских цеховых иконописцев начала XIX века. В то время как Фотий видел в стенописях и иконописи Сапожниковых свидетельство незыблемости древнего иконописания, Филимонов, напротив, воспринимал их как доказательство возможности развития подлинно народного русского искусства. Причиной столь резкого различия их взглядов явились искаженные представления о характере церковной живописи Нового времени и истоках ее стилистической и иконографической неоднородности.

*Ключевые слова:* иконописцы Сапожниковы, архимандрит Фотий, археолог Филимонов, Палех, народная иконопись, греческое письмо, фрязь.

**В** стенописях и иконописи братьев Михаила и Петра Сапожниковых, державших в начале XIX в. большую артель в Москве<sup>1</sup>, в полной мере проявился характерный для позднего церковного искусства синкретизм<sup>2</sup>, как и его во многом ремесленный характер, выразившийся, в частности, в большой зависимости мастеров от заказов. Стилистическая и иконографическая неоднородность живописи Сапожниковых нашла выражение отчасти и в текстах их «подрядных»: например, заключая договор на исполнение росписей приходской церкви с. Великое (1808), Сапожниковы предполагали сначала «написать самолучшим искусством три штуки разными пометами, то есть греческим, фряжским и иконным», с тем чтобы заказчик смог по ним выбрать вид «стенного письма» [32, с. 114], а взявшись за исполнение икон в иконостас каргопольского Введенского храма (1809), обязались написать «святые иконы греческим письмом» [13, с. 169].

В 1822 г. Сапожниковы исполнили живопись иконостаса придела св. Александра Невского, одного из четырех верхних приделов Благовещенского собора Московского Кремля, который был упразднен еще в XVIII в. и использовался в качестве ризницы<sup>3</sup>. В распоряжении об-

устройстве придела было указано написать изображения, иконы «ангелов тогдашних членов царствующего дома» [28, с. 6], «лучшим греческим письмом» [8, с. 58].

В феврале 1823 г. Московский Кремль посетил известный обличитель масонства и ересей, радатель церковной старины, настоятель Юрьево-Новгородского монастыря архимандрит Фотий (Спасский)<sup>4</sup>. Фотий приехал в Москву к своей «духовной дочери» и благотворительнице Юрьевской обители графине Анне Алексеевне Орловой-Чесменской вскоре после пожара, который случился в монастыре в конце января 1823 года. Вероятно, он приехал, чтобы отвести от себя подозрения в том, что он «с намерением сам сделал пожар, дабы иметь через то случай весь монастырь вновь обновить» [1, с. 170]<sup>5</sup>, а также расположить свою «духовную дочь» к выделению средств на обновление сгоревшей обители.

Москва и Кремль произвели на Фотия, после Санкт-Петербурга<sup>6</sup>, большое впечатление. «Град сей христианский есть как бы нечто выше земного, подобие небесного селения», — писал он о Москве [1, с. 174]. Фотий восхищался Московским Кремлем, находя его, «по совмещению в себе соборов, монастырей с дворцом и башнями, вратами святыми, и стеною высокою» единственным зданием «по

<sup>1</sup> Братья Петр и Михаил Ивановы Сапожниковы являлись крестьянами Борисоглебской слободы Ростовской округи, вотчины графа В.Г. Орлова и «временно» «московскими цеховыми иконописцами» [13, с. 169; 32, с. 114]. Известно, что в 1808 г. они подрядились исполнить росписи в приходском храме с. Великое под Ростовом Великим, где одновременно должны были работать не меньше 25 «искуснейших» работников их артели [32, с. 114], а в 1809 — написать иконостас Введенской церкви Каргополя [13, с. 169—170]. Они расписали Крестовоздвиженский храм в Палехе [26, с. 26] в 1807 г. [2, с. 248, прим. 42], «Новоблагословенную церковь Троицы у Чернышева моста в Сыромятниках» в Москве (1820 и 1828 гг.) [2, с. 252, прим. 61]. В 1822 г. ими были написаны иконы иконостаса придела св. Александра Невского Благовещенского собора Московского Кремля [8, с. 93; 11, с. 19, 20, прим. 95; 25, с. 6]. В 1825—1827 гг. артель Сапожниковых обновила интерьер Георгиевского собора Юрьево-Новгородского монастыря [16].

<sup>2</sup> Об особенностях поздней русской иконописи см. в публикациях И.Л. Бусевой-Давыдовой [4] и М.М. Красилина [14].

<sup>3</sup> Возможно, уже в XVI в. на месте придела св. Александра Невского находился придел св. Георгия. После пожара 1737 г. он не был восста-

новлен, и с середины XVIII в. это помещение использовалось как ризница [11, с. 18.]. Описание иконостаса содержится в публикации прот. Извекова, настоятеля Благовещенского собора в начале XX в. [8, с. 93].

<sup>4</sup> См. биографию архим. Фотия и характеристику его церковно-общественной деятельности в [10, 22].

<sup>5</sup> По словам Фотия, «мысль вражия, что будто Фотий сам зажег монастырь и сумасшедшим сделался, возмутила повсюду всех, а особенно за ревность по вере ему недоброхотствующим» [1, с. 169]. То, что Фотий сам сжег монастырь, подозревал, в частности, и московский митрополит Филарет [1, с. 170]. Наше собственное расследование обстоятельств пожара подтверждает справедливость его подозрений (подробнее см.: [17]).

<sup>6</sup> В 1814—1820 гг. Фотий некоторое время учился в Санкт-Петербургской духовной Академии, а затем состоял на должности законоучителя в 1-ом и 2-ом кадетских корпусах. Летом 1820 г. он оставил Санкт-Петербург в связи с назначением настоятелем Деревяницкого монастыря [10, № 7, с. 302—304].

красоте и месту во всем Российском царстве и в целом свете» [1, с. 175]. Он радовался тому, что в Успенском соборе Кремля «во всем древность соблюдена некоторая церковная», однако сетовал на то, что «расписание настенное», «которое было альфреско», «испорчено по скудости и неопытности приставников, имевших надзор за исправлением собора... после французского разорения...» [1, с. 174]<sup>7</sup>. Можно не сомневаться, что в тот свой приезд в Москву Фотий посетил и придел «в честь св. Александра Невского, имя которого носил победитель Наполеона» Александр I [8, с. 58], и видел недавно построенный в приделе иконостас с иконами «греческого письма».

Осматривая кремлевские храмы, Фотий не мог, очевидно, не вспомнить о предстоявших ему в скором времени работах по обновлению после пожара Юрьевской обители. Вероятно, под впечатлением увиденных им образов в «греческом» стиле придела Александра Невского, а также, возможно, узнав, что написаны они были крестьянами В.Г. Орлова, двоюродного брата его «духовной дщери» и благодетельницы, Фотий заключил с Сапожниковыми договор на обновление стенописи и иконостаса древнего Георгиевского собора XII в., единственной постройки монастыря, не затронутой пожаром.

Работы в Георгиевском соборе были выполнены артелью Сапожниковых в 1825—1827 гг. [16]. Церковный писатель А.Н. Муравьев в таких выражениях описал интерьер храма после обновления: «...вкус и изящество новейших времен руководствовали обновителями храма, и, несмотря на то, не утрачено ничего древнего, так что все новейшее кажется только обновлением старого... таким образом, сохранился величественный иконостас и уцелела стенная живопись, писанная по древним очеркам» [21, с. 13]<sup>8</sup>.

В желании обновить в «древнем» стиле интерьер Георгиевского собора, как и Юрьев монастырь в целом, проявилось страстное и вместе с тем демонстративное стремление архимандрита Фотия во всем подражать христианской древности. Этим во многом он был обязан главному своему делу в то время — борьбе «противу тайных обществ <...> за церковь, веру и спасение царя и отечества» [6, с. 219]<sup>9</sup>. В 1822—1825 гг. Фотий пять раз встречался с Александром I, и одним из результатов этих

встреч явилась его записка, в которой он предлагал меры для спасения России от «революции» — от «духовного», как он писал, Наполеона [9, с. 271]. Взяв на себя миссию по спасению православного отечества от разрушительных западных влияний, Фотий стремился соответствовать ей и своим внешним видом, и подчеркнuto демонстративными манерами поведения, и общежитием, введенным в монастыре по древнему преданию [10, № 7, с. 314], и «древним» обликом своей обители, который он сознательно стремился придать ей при обновлении<sup>10</sup>.

Мысль о необходимости обращения современных иконописцев к древним подлинникам положена была Фотием в основу написанного им спустя несколько лет после обновления интерьера Георгиевского собора «Мнения о писании и продаже св. икон и о надзоре за иконописцами» [20]<sup>11</sup>. Фотий оказался способен написать «Мнение...» благодаря своему опыту работы с иконописцами в процессе обновления Юрьевской обители, прежде всего с Сапожниковыми. Известно, в частности, что именно от Владимира, сына Петра, Сапожникова, занимавшегося поновлением старых и написанием новых образов в Георгиевском соборе, Фотию в 1825 г., был доставлен из Москвы иконописный подлинник — «Книга описания всех святых» [16, с. 77—78, 87], а в 1833 г. Фотий сообщил посетившему Юрьев монастырь художнику-археологу Ф.Г. Солнцеву о составленном им самим иконописном «подлиннике» [23, с. 152]<sup>12</sup>. «Должно, — указывал Фотий в «Мнении...», — писать Святые иконы и изображать с подлинников, изданных и одобренных церковной властью, древних и изданных в руководство», т. е. «книг, где описание святых содержится, их жития, естественного подобия, лет, одеяния и прочего, и подражать святым и Богомудрым мужам, предавшим образцы святых икон, Церковью принятые и хранимые...» [20, с. 137]. В «Мнении...» содержались также требования к иконописцам «постом и молитвой себя приуготовлять» к работе, подражая «древним и Святым Богомудрым мужам», а также устанавливался запрет писать им помимо икон «вещи» «мирские и соблазнительные» [20, с. 137]. В Сборнике

<sup>7</sup> Работы по поновлению стенописи Успенского собора после Отечественной войны 1812 г. «произведены были спешно и исполнены худо... по произволу или невежеству иконописцев надписи над многими изображениями были заменены другими». Лики святых были прописаны масляной краской, в то время как остальное клеевой [24, с. 12].

<sup>8</sup> Один из современников отмечал, что Фотий не любил итальянскую живопись, предпочитал ей сузальскую, и собор «расписал на старинный манер, по его мнению», не различая однако никаких «манеров» и допуская то, что казалось ему православным [цит. по: 16, с. 77]. Впоследствии, в конце XIX в., академик М.П. Боткин, руководивший работами по обновлению живописи храма в русско-византийском стиле, при которых росписи Сапожниковых были почти полностью уничтожены, нашел, что они отличались очень плохим стилем, были местами карикатурны, и не связал их с древнерусской традицией [12, с. 4].

<sup>9</sup> Подробнее об этой церковно-общественной деятельности Фотия см.: [6, с. 214—231].

<sup>10</sup> А.Н. Пыпин, представляя Фотия «полудиким иступленным фанатиком и совершенным старообрядцем», подчеркивал, что он «был не лицемер... и постник и подвижник до излишеств; грудь его была изранена ввешившимися медными веригами, которые потом извлекали или вырезали врачи...» [цит. по: 6, с. 214]. Прот. Георгий Флоровский, считавший Фотия экстаиком и визионером, почти полностью потерявшим чувство церковно-канонических реальностей, утверждал: «...мнее всего слышится в неистовых воззваниях и выкриках Фотия голос церковной старины или церковного предания. Он для этого слишком мало знал...» [31, с. 156—157].

<sup>11</sup> «Мнение...» было написано Фотием «по силе Указа Священного Синода от 27 февраля 1830 г.», который преследовал, очевидно, те же цели, что и указ № 281 от 24 января 1830 г. «О собрании отзывов Епархиальных первосвященных по вопросу о мерах, какие представляются желательными для предупреждения распространения в народе неискусно писаных икон» [18, с. 295] (подробнее об этом см.: [18]).

<sup>12</sup> В описании Юрьева монастыря архимандрита Макария упоминается «Книга святых всех, како их св. иконы и св. образа иконописцам и живописцам подобает писати» 1834 г. с подписью Фотия [15, с. 58].

Рис. 1. Образ Тайной Вечери.  
Иконостас придела  
св. Александра Невского  
Благовещенского собора  
Московского Кремля.  
Сапожниковы. 1822 г.



на 1866 г., изданном Обществом древнерусского искусства, где «Мнение...» Фотия было опубликовано, оно было названо «любопытным образцом <...> восточного направления в его крайностях, наследованных от Стоглава, и в настоящее время бесплодных, как по отсутствию точных сведений, так и по неисполнимости тенденций» [5, с. 80, примеч. ред].

Отметим, что оценка эта принадлежала редактору изданий Общества древнерусского искусства, известному ученому-археологу Г.Д. Филимонову, который отвел церковной живописи Сапожниковых важное место в своих представлениях о русском искусстве и его будущем. Филимонов не придавал произведениям Сапожниковых того особого охранительного значения, которое стремился им вменить архимандрит Фотий, заключивший с ними договор на исполнение стенописи в Георгиевском соборе на старинный манер «альфреско иконописным отличным ремеслом» [33, л. 44—45]. Филимонов, напротив, был убежден, что живопись Сапожниковых являлась образцом подлинно народного искусства, обещавшим замечательное будущее.

Иконописцев братьев Сапожниковых Г.Д. Филимонов впервые упоминает в своей статье в газете «День», написанной вскоре после поездки в Палех, которую он предпринял в январе 1863 г., вероятно, в связи с предполагаемым учреждением при Московском публичном музее Общества древнерусского искусства, одной из главных задач которого должно было стать содействие развитию церковной живописи в России [25]<sup>13</sup>. Расписывая в течение двух лет главный храм Палеха, Крестовоздвиженскую церковь, «лучшие, по мнению Филимонова, московские иконописцы начала столетия» Сапожниковы оказали, как он считал, «сильное, решительное, благотворное влияние на Палехскую школу» [26, с. 26—27].

Филимонов утверждал, что Сапожниковы «смотрели на иконопись как на искусство» и «выработали особый иконный стиль, миривший древние типы с искусством» [26, с. 26]. «В Палехе почти у каждого иконника есть сапожниковские рисунки, которыми они дорожат больше, чем древними, так как они по характеру ближе к современному вкусу», — писал он [26, с. 27], особо подчеркивая, что росписи Крестовоздвиженского храма были исполнены Сапожниковыми «по придуманным ими же самими рисункам» [26, с. 26]. В последнем ученый-археолог, однако, ошибался. Как показал А.В. Бакушинский, эти рисунки были заимствованы ими из изданных в Европе в XVII в. Библии Вайгеля и Библии Пискатора [2, с. 54—84]. Весьма показательно, однако, что в оценке художественных достоинств стенописи

храма Бакушинский не расходился с Филимоновым, указывая, что «плоскостность и ковровость» древнерусской живописи в росписях Сапожниковых «преодолены», и что «шлаки ремесленничества, упадничества и некоторого вырождения» были переплавлены мастерами «в кристаллы подлинного и значительного искусства» [2, с. 57, 78].

Филимонов знал об артели братьев Сапожниковых и выделял их среди других московских иконописцев еще до своей поездки в Палех. Осенью 1862 г. ему посчастливилось приобрести часть сапожниковского собрания рисунков, которое сын одного из братьев продавал у Сухаревой башни. Именно познакомившись с рисунками Сапожниковых, Филимонов вопреки сложившемуся у него к этому времени представлению об окончательном упадке народной иконописи должен был признать, что многие из этих рисунков «носили яркую печать самостоятельной деятельности в искусстве, обнаруживая новые стороны и значительную степень развития иконописи» [27, с. 30]. Собрание Сапожниковых, отражавшее результаты «народной иконописи по крайней мере за два последние столетия», должно было произвести, как он полагал, «решительный переворот в изучении русской иконописи» [27, с. 31]. Исполняя свою живопись «сообразно древнему подлиннику» [30, с. 42] и «имея постоянно пред глазами задачи — восстановить нарушенные отношения между народом и его искусством, отыскать точку равновесия в искусстве, между сломанным старым и не привившимся новым, скрепить связь между иконописью и живописью», Сапожниковы, утверждал Филимонов, «внесли своими работами в низведенную до ремесла иконопись новые свежие силы и открыли тем новые стороны развития народному искусству» [30, с. 41].

Филимонову был хорошо известен и написанный Сапожниковыми иконостас придела св. Александра Невского. Когда в начале 1860-х гг. в связи с реставрацией Благовещенского собора было решено заменить его,

<sup>13</sup> В дальнейшем ссылки даются на отдельное издание статьи [26].

восстановив некогда существовавший в храме придел св. Георгия, Филимонов резко выступил против этого плана: «Едва ли кто из современных иконописцев напишет иконы лучше Сапожниковых» [28, с. 6]. Он был уверен, что «при возвращении к гадательному старому... вновь написанный» иконостас «не в состоянии будет соперничать с настоящим» [28, с. 6]<sup>14</sup>.

Особое отношение Филимонова к иконникам Сапожниковым объяснялось тем, что он увидел прямую связь их живописи с иконописью XVII в., еще не извратившей, как он полагал, своего народного характера [26, с. 31]. Живоносным источником русского искусства в XVII в. явилось, по мысли Филимонова, творчество Симона Ушакова, освободившего иконопись от застоя и давшего ей «возможность дальнейшего развития на чисто национальной почве» [29, с. 84]. Из школы Ушакова, воодушевленной, как он писал, «совершенно новыми, до него неизвестными идеями, с древностью имевшими лишь общий корень христианского искусства», вышло две ветви: «с одной стороны, стиль так называемый греческий, основанный на строгом изучении подлинника, иконописных преданий, но со значительным против древних переводов улучшениями в рисунке и технике, с другой стороны, стиль фряжский, преимущественно усвоенный учениками Ушакова, ближайший к иностранным образцам, но с затейливыми украшениями и богатой позолотой» [29, с. 84]. После Ушакова иконопись, утверждал Филимонов, жила почти исключительно лишь тем, что было выработано его трудами. С эпохи Петра она стала терять под собою твердую почву народности; и церковь, и правительство, в прежние времена покровительствовавшие народу в деле иконописи, стали смотреть на нее «как на какое-то староверческое ремесло» [26, с. 32—33].

<sup>14</sup> Иного мнения придерживался другой член Общества древнерусского искусства Н.В. Дмитриев, писавший об иконостасе придела св. Александра Невского: «Недостатки его заключаются, между прочим, в отсутствии единства стиля, в смешении форм италийских с готическими, без наблюдения хороших пропорций. Иконы мастера Сапожниковых не представляют как произведения иконописи, ничего особенного» [7, с. 22]. Георгиевский придел не был, однако, восстановлен, так как «не нашли актов и описей», какие иконы в нем были, а также по недостатку средств [8, с. 59].



Рис. 2. Образ св. Феодора Стратилата. Иконостас придела св. Александра Невского Благовещенского собора Московского Кремля. Сапожниковы. 1822 г.

Представителями первой «ветви» Филимонов считал Сапожниковых, а в иконописи палешан, которую освежило, по его мнению, их влияние, он видел залог развития этого народного искусства в будущем [26, с. 41]<sup>15</sup>.

Таким образом, в то время как архимандрит Фотий стремился увидеть в живописи Сапожниковых свидетельство неизбежности древнего иконописания, спустя четыре десятилетия ученый-археолог Филимонов воспринимал ее, напротив, как доказательство возможности развития подлинно народного искусства. Очевидно, что причиной столь резкого различия взглядов на творчество мастеров были искаженные представления обоих о характере русского искусства Нового времени и истоках его стилистической и иконографической неоднородности. Высокая оценка Филимоновым творческих возможностей Сапожниковых основывалась на ошибочном утверждении, будто сами они являлись авторами рисунков, которые, в действительности, были выполнены ими по гравюрам западноевропейских Библий. Что касается Фотия, то, заключая договор на обновление стенописи и иконостаса Георгиевского собора, он, несомненно, сознательно предпочел московскую «суздальскую»

живопись Сапожниковых Санкт-Петербургской академической. Однако, не будучи образован по части художеств, вероятно, он не был способен различить в их «особом» иконном стиле, мирившем, по выражению Филимонова, «древние типы с искусством», «греческое письмо» и повторявшую западные образцы так называемую фрязь. На это указывает, в частности, то, что образа иконостаса придела св. Александра Невского, «греческое письмо» которых подтолкнуло Фотия к заключению договора с Сапожниковыми на обновление согласно древним подлинникам живописи Георгиевского собора, на деле были исполнены как по образцам, восходившим к древнерусской живописи второй половины XVII в. (в частности, иконы «Благовещение Господне» и «Тайная Вечеря» (рис. 1)

<sup>15</sup> Свою идею возвращения к народности в церковном искусстве Филимонов впоследствии попытался претворить в стенописи Грановитой палаты Московского Кремля, исполненной палехскими мастерами к коронации Александра III в 1883 г. (подробнее об этом см.: [19]).

[3, рис. 1, 30]), так и по западноевропейским гравюрам Нового времени (иконы архангела Михаила и св. Феодора Стратилата (рис. 2) [3, рис. 22, 16]).

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Автобиография Юрьевского архимандрита Фотия // Русская старина. — 1895. — № 3. — С. 177—184; №7. — С. 167—184.
2. Бакушинский А.В. Искусство Палеха / А.В. Бакушинский. — М. ; Л., 1934. — 266 с.
3. Благовещенский собор Московского Кремля : Иконостас придела Александра Невского. Т. IV.В. Альбом фотофиксации иконостаса (фото до реставрации) / ВСПО «Союзреставрация». — М., 1984. — 35 с.
4. Бусева-Давыдова И.Л. Основные проблемы изучения поздней русской иконописи // Русская поздняя икона от XVII до начала XX столетия : сб. статей. — М., 2001. — С. 17—30.
5. Булаев Ф.И. Общие понятия о русской иконописи // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. — М., 1866. — С. 1—106.
6. Гордин Я.А. Мистики и охранители : дело о масонском заговоре / Я.А. Гордин. — СПб. : Изд-во Пушкин. фонда, 1999. — 287 с.
7. Дмитриев Н. Возобновление Московского Благовещенского собора / Н. Дмитриев. — М., 1864. — 22 с.
8. Извеков Н.Д., прот. Московский придворный Благовещенский собор / прот. Н.Д. Извеков. — М., 1911. — 120 с.
9. Из записок Юрьевского архимандрита Фотия // Чтения в Обществе истории и древностей российских. — 1868. — Кн. 1. — С. 262—273.
10. Карнович Е. Архимандрит Фотий, настоятель Новгородского Юрьева монастыря // Русская старина. — 1875. — № 7. — С. 301—332; № 8. — С. 459—489.
11. Качалова И.Я. Благовещенский собор Московского Кремля / И.Я. Качалова. — М., 1990. — 384 с.
12. Кедринский М. Реставрация и освящение Георгиевского собора Юрьevo-Новгородского монастыря / М. Кедринский. — Новгород, 1902. — 23 с.
13. Кольцова Т.М. Северные иконописцы : Опыт библиографического словаря / Т.М. Кольцова. — Архангельск, 1998. — 191 с.
14. Красилин М.М. Русская икона XVIII — начала XX веков // История иконописи. Истоки. Традиция. Современность. VI—XX века. — М. : АРТ-БМБ, 2002. — С. 209—230.
15. Макарий, архим. Описание Новгородского общежительного первоклассного Юрьева монастыря / архим. Макарий. — М., 1858. — 115 с.
16. Маслов К.И. К истории обновления Юрьevo-Новгородского монастыря архимандритом Фотием // Материальная база сферы культуры. Чтения памяти Л.А. Лелекова — 1998 : науч.-информ. сб. — Вып. 4. — М., 1998. — С. 74—90.
17. Маслов К.И. К истории пожара Юрьevo-Новгородского монастыря 1823 г. // Материальная база сферы культуры. К 30-летию Отдела монументальной живописи ГосНИИР : науч.-информ. сб. — Вып. 3. — М., 2001. — С. 101—105.
18. Маслов К.И. О проектах исправления иконописи 1830-х годов // Искусство христианского мира. — Вып. V. — М., 2001. — С. 292—296.
19. Маслов К.И. Стенопись Грановитой палаты Московского Кремля: возвращение к народности // Обсерватория культуры. — 2014. — № 6. — С. 54—59.
20. Мнение Юрьевского Отца Архимандрита Фотия о писании и продаже Икон и надзоре за иконописцами, по силе Указа Святейшего Синода от 27 февраля 1830 года // Сборник на 1866 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. — М., 1866. — Отдел второй. Смесь. — С. 132—138.
21. Новгородский Юрьев монастырь. По описанию А.Н. Муравьева. — Новгород, 1908. — 42 с.
22. Попов К. Юрьевский архимандрит Фотий и его церковно-общественная деятельность // Труды Киевской духовной академии. — 1875. — № 2. — С. 373—384; № 6. — С. 696—817.
23. Солнцев Ф.Г. Моя жизнь и художественно-археологические труды // Русская старина. — 1876. — № 5. — С. 147—160.
24. Успенский А.И. Царские иконописцы и живописцы XVII века : [в 4 т.] / А.И. Успенский. — М., 1913. — Т.1. — 322 с.
25. Филимонов Г. Палех // День. — 1863. — № 34. — С. 4—8; № 35. — С. 9—11.
26. Филимонов Г. Палех / Г. Филимонов. — М., 1863. — 42 с.
27. Филимонов Г.Д. Археологический клад у Сухаревой башни // Вестник Общества древнерусского искусства. — 1874. — № 4—5. — IV. Смесь. — С. 29—32.
28. Филимонов Г.Д. Открытие фресков в верхних приделах Московского Благовещенского собора // Современная летопись. — 1863. — № 26. — С. 5—8.
29. Филимонов Г.Д. Симон Ушаков и современная ему эпоха русской иконописи // Сборник на 1873 год, изданный Обществом древнерусского искусства при Московском публичном музее. — М., 1873. — С. 1—104.
30. Филимонов Г.Д. Собрание иконописных рисунков братьев П. и М. Сапожниковых // Вестник Общества древнерусского искусства. — 1875. — № 6—10. — IV. Смесь. — С. 41—45.
31. Флоровский Г., прот. Пути русского богословия / прот. Г. Флоровский. — Вильнюс, 1991. — 601 с.
32. Шемякин А.И. Словарь мастеров художественных ремесел Ярославля XVIII—XIX веков / А.И. Шемякин ; под ред. А.М. Рутмана. — Ярославль, 2012. — 610 с.
33. Юрьев Новгородский монастырь // РГАДА. Ф. 1208. Оп. 1. Ч. IV. Ед. хр. 66. № 8124.