

УДК 75; 7.025.3
ББК 85.1

К.И. МАСЛОВ

СТЕНОПИСЬ ГРАНОВИТОЙ ПАЛАТЫ МОСКОВСКОГО КРЕМЛЯ: ВОЗВРАЩЕНИЕ К НАРОДНОСТИ

Статья посвящена обстоятельствам восстановления к коронации Александра III по настоянию археолога Г.Д. Филимонова стенописи XVI века Грановитой палаты Московского Кремля палехскими иконописцами Белоусовыми. В то время как Александр III рассматривал «восстановленную» стенопись палаты как важный элемент коронационных торжеств, призванных продемонстрировать идею незыблемости самодержавия, сам Г.Д. Филимонов полагал, что с этой росписи возобновится развитие в России подлинно народного искусства.

Ключевые слова: Грановитая палата, Палех, стенопись, Г.Д. Филимонов, иконописцы Белоусовы, восстановление.

Когда восстановление «в прежнем виде» стенописи Грановитой палаты Московского Кремля XVI века¹ к коронации Александра III было доверено, по настоянию художественного руководителя работ археолога Г.Д. Филимонова², палехским иконописцам Белоусовым, в образованном обществе сочли это странным. «Слышалось много различных возгласов, преимущественно на ино-

¹ Грановитая палата, построенная итальянскими архитекторами Марко Руффо и Пьетро Антонио Солари в конце XV века, была расписана в конце XVI столетия. В конце XVII века стенопись была закрыта полотнами холста и сукна, которыми были обиты стены палаты, и впоследствии погибла, вероятно, при обновлениях интерьера. См. подробнее в работах Э.М. Козлиной [1] и А.С. Насибовой [2].

² Ко времени работ в Грановитой палате Г.Д. Филимонов состоял в должности помощника директора Оружейной палаты и был уже признанным ученым-археологом. См. подробнее научную биографию Г.Д. Филимонова в публикациях А. Кирпичникова [3] и Е.В. Исаевой [4].



IV

НАСЛЕДИЕ

странных языках, о безобразиях исполнения. Замечались иронические улыбки по адресу Филимонова», — вспоминал граф С.Д. Шереметев, бывший в то время адъютантом Александра III³. Сам же Г.Д. Филимонов однако был «утешен», по его словам, «неуклонностью воли» государя, который не раз заступался и за него, и за исполненную им работу и «отстоял все дело, неизменно признавая его полезным и желательным» [6, с. 56—57].

Меньше всего Александра III заботила художественная сторона дела. Расписанная крестьянами-иконописцами Грановитая палата должна была стать важным элементом коронационных торжеств, призванных выразить особый характер нового царствования, «исторический дух нового Государя, стремившегося воскресить исторические предания» [7, с. 135], утвердить незыблемость православия и самодержавия и преданность им народа, поставленные под сомнение недавней гибелью «Царя-Освободителя» Александра II от бомбы народовольцев⁴.

В день коронации, 15 мая 1883 года, под звуки колоколов Ивана Великого коронационная процессия начала свое шествие с верхней площадки Красного крыльца Грановитой палаты в Успенский собор, а по завершении обряда венчания на царство, взойдя на Красное крыльцо, августейшая чета совершила, по древнему обычаю, три поклона собравшемуся на Соборной площади народу [12, с. 23—31]. В тот же день в Палате был дан торжественный обед [12, с. 32—36]. «Русский стиль» стенописи Белоусовых, древние формы тронного места, мебели, люстр и настенных светильников, «русские» наряды дам, кантата «Москва» П.И. Чайковского на «былинные» строфы А.Н. Майкова [8; 9, с. 258—261; 10], наконец подававшиеся к столу «русские» блюда [12, с. 33], — всё это напомнило иностранцам картины из истории Средних веков [13, р. 69]. Торжество совершилось под сенью поставленной в красный угол палаты иконы «Царь Царем», написанной также крестьянами Белоусовыми [14].

Получив задание привести стенопись Грановитой палаты к «древнему виду», Г.Д. Филимонов представил 12 марта 1882 года на заседании Общества любителей древней письменности «предварительные рисунки», выполненные иконописцами Белоусовыми по описанию стенописи конца XVI века, которая была составлена в 1672 году царским иконописцем Симоном Ушаковым и в начале 1882 года издана под редакцией Г.Д. Филимонова

[15, с. 10—18]⁵. Для восстановления росписей требовалось, по его словам, «выполнить две задачи: чтобы все сюжеты были на местах, указанных древним писанием, и чтобы они были исполнены в стиле XVI века, то есть сохраняли бы все существенные представления древней эпохи». Он отметил также, что «могут быть допущены некоторого рода уступки в пользу природы и правильности рисунка, согласно нынешнему уровню развития современного церковного и народного искусства» [16, с. 82—83].

Эти уступки «в пользу природы и правильности рисунка» во многом определили характер «восстановленной» стенописи: художники, писавшие в масляной технике вместо традиционной фреско-темперной⁶, пошли в них так далеко, что живопись палаты с энергичными моделировками фигур, с вполне реалистической трактовкой «личного», с очевидными, хотя и не вполне удавшимися, попытками передать глубину пространства «исторических» композиций больше напоминает не живопись XVI века, а так называемую «фрязь», «переход от иконописи к живописи» [18, с. 51]. В то же время, ориентированные на традицию условная передача гор, архитектуры, движений и поз персонажей, разделка одежд и золотые фоны⁷ указывают на сознательное стремление палехских иконописцев архаизировать живописные изображения⁸.

Явное несоответствие архаизирующей «фрязи» Белоусовых древнерусской живописи XVI века не могло, очевидно, быть допущено ученым-археологом Г.Д. Филимоновым по незнанию или небрежности⁹. Руководя

⁵ Хотя указ о восстановлении стенописи Палаты был издан 3 марта 1882 года, подготовительные работы (выполнение рисунков росписей) были начаты Г.Д. Филимоновым с «лучшими рисовальщиками» Василия Белоусова уже в 1881 году [8; 9, с. 258].

⁶ Стенопись палаты была выполнена Белоусовыми в масляной технике по гипсовому грунту подобно тому, как если бы они писали икону на основе из дерева. Это указывает на то, что у иконописцев Белоусовых не было в то время опыта настенных масляных росписей [17].

⁷ В использовании золотых фонов Г.Д. Филимонов ориентировался, несомненно, на образы с золотыми фонами начала XVI века, обнаруженными на столбах в Благовещенском соборе, которым он посвятил одну из своих публикаций [19, с. 6].

⁸ И.Л. Бусева-Давыдова справедливо относит стенопись Грановитой палаты к особому, сформировавшемуся на основе «фряжского письма» направлению в церковной живописи конца XIX века, которое состояло в соединении академических приемов передачи изображений (объемность фигур, классицизирующая передача ликов, глубина пространства) с внешними признаками традиционных икон и фресок и главным проводником которого стала мастерская Н.М. Софонова [20, с. 248—249]. Большую роль в выработке подобного стиля, называемого заказчиками русско-византийским, сыграли, по ее мнению, заказы на возобновление древних росписей в крупных храмах. То, что этот особый стиль родился из «фряжского письма», которое «культивировали» палехские иконописцы, подтверждает и признание в 1879 году Н.М. Софонова А.Н. Молчанову: «... прежде как-то всё на итальянский манер мазали, а теперь вот на старинное письмо мода пошла» [21, с. 2]. Очевидно, что в данном контексте «итальянский манер» следует понимать как «фряжское письмо».

⁹ Современники отмечали, что Г.Д. Филимонов, являвшийся хранителем Отдела древностей Румянцевского и Публичного музеев, был прекрасным знатоком отечественных памятников, «особенно если дело касалось определения времени и места». В вопросах их атрибуции археолог и знаток истории искусства был авторитетом, в частности, даже для Ф.И. Буслаева [22, с. 7].

³ Граф С.Д. Шереметев в то время являлся также членом Общества любителей древней письменности, а впоследствии был председателем этого общества, председателем Общества ревнителей русского исторического просвещения в память имп. Александра III и Комитета попечительства о русской иконописи [5, с. 6].

⁴ Об идейных основаниях восстановления Грановитой палаты к коронации Александра III «в прежнем виде» см. также в работах А.Л. Баталова [8, с. 17; 9, с. 258] и Т. Фрумкис [10]. Стоит отметить, что по желанию Александра III «в первоначальном виде» была восстановлена стенопись не только Грановитой палаты, но и Благовещенского собора Кремля. Сакелларий Благовещенского собора Н.М. Иванцов объяснял это тем, что Александр III видел в памятниках «религиозно-церковного», как он писал, характера «поучение для настоящего и для будущего России» [11, с. 5—7].

работами по воссозданию первоначальной живописи Палаты, он, как представляется, на деле не стремился к ее стилизации, но попытался выразить в новых росписях свои представления о народности русского искусства и продемонстрировать всем возможности развития крестьянской иконописи.

С палехским иконописанием Г.Д. Филимонов близко познакомился за много лет до росписи Грановитой палаты, в начале 1863 года. Он обнаружил, что почти все московские иконописцы родом из Палеха, и некоторые из их икон опровергали сложившееся мнение «о нем как о чем-то жалком, смешном и крайне антихудожественном» [17, с. 4—5]¹⁰. Г.Д. Филимонов сам отправился в Палех, чтобы во всем разобраться непосредственно на месте, а по возвращении опубликовал в славянофильской газете «День» статью [24]¹¹, в которой не только знакомил читателя с состоянием там иконного производства, но и разъяснял «настоящее значение иконописи как народного искусства» [17, с. 32] и меры, которые могли бы обеспечить ее развитие в Палехе. Весьма вероятно, что эту поездку архитектор предпринял в связи с намечавшимся в то время учреждением при Московском Публичном музее Общества древнерусского искусства¹², одной из задач которого было «воспитание существующих уже в народе данных по церковному искусству и возведение их к высшим требованиям, определившимся результатами европейского искусства и успехами науки» [26, с. 39]. Уже на следующий год после учреждения Общества «членами-сотрудниками» в него были приняты два видных палехских иконописца Н.Л. Софонов и В. Евгр. Белоусов [27, с. 42].

В Палехе Г.Д. Филимонов неожиданно для себя нашел «народ», который, как он писал, «по справедливости может быть назван передовым Русской народности» [17, с. 13]: многие из палешан оказались «выше обыкновенного уровня образования <...> купцов, держат себя с достоинством, трудолюбивы и гостеприимны <...> некоторые получают газеты и журналы и судят о современных вопросах политики со здравым толком Русского человека» [17, с. 14]. Помимо этих замечательных качеств, палешане обладали, в глазах знатока искусства, еще одним важным достоинством: они оказались хранителями отечественной традиции иконописания. «Археологи обязаны Палеху большею частью сохранившегося материала», — писал он [17, с. 10, 12]¹³. В дополнение ко всему, в Палехе, в отличие от

других иконописных центров, иконописание не исчерпало, по его мнению, способности к развитию. В других местах, утверждал он, имея в виду, очевидно, Холуй и Мстеру, «коммерческие расчеты» низводят иконопись «до самой жалкой степени ремесла или делают слепым орудием подделок древности», в Палехе же «присутствие свежих начал в производстве» «ясно чувствуется в убеждениях этих селян, любящих свое дело <...> слышится и в рассказах о старине Палехской, видится в самих произведениях их кисти»; палешане «ценят старину и ее предания и в то же время <...> готовы сдать на уступки в пользу природы». И заключал: «нам кажется, что здесь немногого недостает, чтобы поднять упавшее в последнее время народное искусство и дать ему дальнейшее развитие» [17, с. 12—13].

Этим «немногим» должно было стать, по мысли Г.Д. Филимонова, учреждение иконописной школы. В 1863 году, когда он писал свою статью, эта мысль была уже не нова. Еще в 1830-е годы о необходимости учреждения училища в местах, жители которых издавна занимались иконописанием, высказался владимирский архиепископ Парфений [30, с. 293—294]. В 1860 году класс живописи был открыт в селе Алексине Ковровского уезда [31], и еще за год до поездки Г.Д. Филимонова в Палех Иван Голышев во Мстере основал воскресную рисовальную школу [32]. Г.Д. Филимонов полагал, однако, что именно в Палехе, «главном средоточии, сердце народной Русской иконописи», для иконописной школы сложились наилучшие условия: «известная степень развития здешнего населения, основанная на твердой почве старых народных и художественных преданий, запас теоретических и практических сведений, честные отношения к предмету занятия, наконец, благоприятное положение религиозных убеждений, не склоняющихся к старообрядческому фанатизму» [17, с. 41—42].

Архитектор всегда искал случай привлечь внимание русского образованного общества к судьбе народной иконописи. Во время своей поездки в 1867 году в Париж на Всемирную выставку в качестве комиссара русского отдела истории труда он представлял на ней иконы палехского мастера Н.Л. Софонова¹⁴. Иконы Н.Л. Софонова произвели сильное впечатление на некоторых иностранных посетителей выставки, в частности на известного художника-археолога Поля Дюрана. «Среди вашего народа, — передавал его слова Г.Д. Филимонов, — живет, кроме завещанного вам от древности материала, еще

¹⁰ Общее мнение о «Палеховской школе» разделял и известный исследователь древнерусского искусства Ф.И. Буслаев, называя ее «базарною Суздальскою ругиною» [23, с. 372—373].

¹¹ Газета издавалась известным писателем-славянофилом И.С. Аксаковым. В дальнейшем ссылки даются на отдельное издание статьи [17].

¹² Первым известием о готовившемся учреждении Общества древнерусского искусства была статья Ф.И. Буслаева, опубликованная в конце апреля 1863 года в газете «Современная летопись» (Воскресные прибавления к «Московским ведомостям») [25].

¹³ Н.П. Кондаков свидетельствовал, что Г.Д. Филимонов, собиравший старые прориси и рисунки и составивший единственное по величине и редкости собрание иконописных оригиналов (до пяти тысяч листов),

многие вывез именно из Палеха [28, с. 10]. Г.Д. Филимонов издал палехский иконописный подлинник XVIII века, который назвал «Полным русским критическим Подлинником» [29, с. 3]. О том, что отец Н.М. Софонова (М.Л. Софонов) «собрал, впрочем, случайно, целый сборник древних образов иконописи византийского стиля», сообщал А.Н. Молчанов (возможно, однако, что А.Н. Молчанов ошибся, спутав отца Н.М. Софонова с его дядей Н.Л. Софоновым, предыдущим владельцем мастерской) [21, с. 2].

¹⁴ Если верить А.В. Бакушинскому, сам Н.Л. Софонов, являвшийся владельцем мастерской, был мастером посредственным [33, с. 255], так что в Париже, возможно, выставлялись иконы, написанные не лично им, но кем-то из его работников.

теплая вера, а с нею и <...> надежда на прогресс в искусстве». «Содействуйте, помогите, как можете, народному искусству, обнародуйте материалы, находящиеся у вас под руками», — призывал он [34, с. 70]. К этому призыву французского ученого, полностью отвечавшему, как подчеркивал Г.Д. Филимонов, целям Общества древнерусского искусства, так же как и к настойчивым просьбам его самого — обратить внимание на то, что иконы Н.Л. Софонова являются произведениями «национального русского искусства, предоставленного своим собственным средствам, и что подобного нет ничего на всей выставке», — соотечественники и «члены жюри» остались в то время безучастны [34, с. 70].

Парижские отзывы о русской иконописи Г.Д. Филимонов припомнил в 1879 году, когда в обществе разгорелась жаркая полемика вокруг книги о русском искусстве, написанной известным французским архитектором-реставратором Е. Виолле-ле-Дюком [35]¹⁵. Отстаивая идею «самостоятельности русского стиля», он сослался на западных ученых, утверждавших, что в России «есть чисто народное искусство, которое до сего времени крепко держится в низших слоях <...> народа», и что в этой народной живописи, как и в архитектуре, очевидна «самостоятельная деятельность в дальнейшем развитии задач христианского искусства, по отношению к обработке типов и к выражению религиозных идей, что <...> в западном искусстве давным-давно брошено благодаря увлечением классической формой» [37, с. 11]. Таково было мнение тех западных исследователей, подчеркивал Г.Д. Филимонов, которые променяли «узкую точку зрения неприложимого здесь классицизма и изящества формы на более широкие требования национального характера и оригинальности форм» [37, с. 12]. «Пора, наконец, и нам принятая смотреть на наше искусство, на наши памятники с общеевропейской точки зрения», — призывал он [37, с. 15].

Во время своей поездки в Палех Г.Д. Филимонов обнаружил несколько иконописных «стилей»: строго иконный, фряжский и живописный [17, с. 23]. «Первою мастерскою в Палехе» считалась, как он свидетельствовал, мастерская Н. Софонова, в которой постоянно работали около двадцати человек, «больше на греческое дело» [17, с. 14]. Белоусовых, которые в то время относились к мастерской Н.Л. Софонова, автор представил в статье как «хорошо работающих на фряжское» [17, с. 16]. Он особо отметил влияние на палехскую иконопись работ братьев П. и М. Сапожниковых, под руководством которых была расписана в Палехе Крестовоздвиженская церковь. Сапожниковы, являясь, по мнению Г.Д. Филимонова, «лучшими московскими иконописцами» начала XIX века, смотрели «на иконопись как на искусство, образовали свою школу, выработали особый иконный стиль, миривший древние типы с природою» [17, с. 26]. Почти у каждого палехского иконника он нашел «сапожниковские рисунки», которыми мастера дорожили «больше, чем древними,

так как они по характеру ближе к современному вкусу» [17, с. 27]¹⁶.

Истоки палехской иконописи Г.Д. Филимонов возводил ко второй половине XVII века. «Руководителем народной школы» в XVII столетии он считал Симона Ушакова [41, с. 67]. Ушаков был первым, по его словам, кто «взглянул на иконопись как на искусство» [41, с. 81] — в основании его школы лежали идеи «Послания к иконописцу» Иосифа Владимирова, написанного «в пользу улучшений в иконописи, против ее застоя, накопившегося веками» [41, с. 80]. В конце XVII века, полагал Г.Д. Филимонов, иконопись оказалась в положении выбора: «либо дать этому застою окончательный перевес, или искоренить его окончательно». В первом случае «искусство обрекалось в жертву восточной неподвижности, во втором оно должно было уступить влиянию западного прогресса» [41, с. 80]. В иконах Симона Ушакова историк искусства видел признаки и «восточной неподвижности», и благотворного «влияния западной живописи». Об иконе Благовещения, которую относил к раннему периоду творчества художника, Г.Д. Филимонов писал: «Мы находим, что в ней много элементов чисто иконописных, и главный — это условность, симметричность в способе представления природы. Так, волны имеют вид симметрично расположенных завитков, река — вид кривых полос, растения скорее походят на орнамент, скалы построены искусственно. Неба нет вовсе, а вместо него плоский фон, по которому размещены такие же плоские фигуры, без воздуха. Линейная перспектива с погрешностями. Но все эти необходимые и присущие всякому произведению иконописи недостатки искупаются своего рода достоинствами, смелостью сочинения, бойкостью рисунка, богатством содержания, движением в фигурах,

¹⁶ Такую же оценку живописи Сапожниковых можно встретить в статье Г.Д. Филимонова 1875 года [38, с. 41]. Ее автор был знаком с «сапожниковским» стилем не только по росписям Крестовоздвиженской церкви, но и по иконам иконостаса придела Александра Невского Благовещенского собора Московского Кремля. Он находил их «замечательнейшими» и резко возражал против их замены в связи с намечавшимся обновлением храма [19, с. 6]. В подобной оценке работ Сапожниковых Г.Д. Филимонов был не одинок: она оказалась сходна с оценкой стенописи, выполненной ими по заказу архимандрита Фотия в Георгиевском соборе Юрьева монастыря, церковного писателя А.Н. Муравьева. «Вкус и изящество новейших времен, — писал А.Н. Муравьев, — руководствовали обновителями храма, и, несмотря на это, не утрачено ничего древнего, так что всё новейшее кажется только обновлением старого» [39, с. 76]. Нужно признать, однако, что ни система стенописи Крестовоздвиженского храма в виде отдельных композиций, ни иконография большей части самих композиций, написанных, как показал еще А.В. Бакушинский, по гравюрам немецкой библии XVII века Вайгеля [33, с. 55—84], не связаны с отечественной традицией, да и трактовка пластических форм и пространства весьма от нее далека. Это замечали еще современники Г.Д. Филимонова. В. Илларионов (В.Т. Георгиевский) писал в 1895 году о росписи Крестовоздвиженского храма: «Стенная живопись, так расхваленная Филимоновым в его статье <...> на самом деле ничего особенного в себе не заключает. Это обычная фряжь, находящаяся под сильным влиянием академической живописи 1840-х годов» [40, с. 745]. Никак не связал живопись Сапожниковых в Георгиевском соборе с древнерусской традицией и М.П. Боткин, руководивший работами по их обновлению в начале 1900-х годов. Он отметил, что росписи Сапожниковых были местами «карикатурны» [39, с. 76].

¹⁵ См. подробнее в статье К.И. Маслова [36].

наконец, оригинальностью» [41, с. 21]. «Первым памятником русской иконописи XVII века», «и по составу, и по исполнению», Г.Д. Филимонов считал, однако, Владимирскую Богоматерь с портретами царского семейства, с московскими святыми [41, с. 39]. Правомерность усвоения православным иконописцем западного художественного опыта основывалась, по мнению специалиста, на максиме: «Если неверный делает хорошо, то делу на славу, если и русский, да плохо, то в поругание» [41, с. 82]. При этом он подчеркивал, что «разумное сочувствие к западной живописи» и «новые начала» вовсе не предполагали «разрушения старого здания, но, наоборот, его укрепление» [41, с. 81].

Считая религию «первым рычагом пробуждения сил народных», «цивилизующим началом иконописи», именно в «народности» Г.Д. Филимонов видел почву, на которой иконопись только и могла развиваться [17, с. 32]. Когда со времен Петра I иконопись стала терять под собой твердую почву народности, разобщенный с передовыми условиями народ взамен народного искусства «не мог получить ровно ничего и предоставлялся собственным средствам развития» [17, с. 32—33], так что после Ушакова иконопись продолжала жить «почти исключительно» тем, что выработано было его трудами. Разделившись в его школе на две ветви, она образовала, с одной стороны, стиль так называемый греческий, основанный на строгом изучении подлинника, иконописных преданий, но со значительным улучшением против древних переводов в рисунке и технике, и стиль фряжский, преимущественно усвоенный учениками Ушакова, ближайший к иностранным образцам. К первой «ветви» Г.Д. Филимонов отнес братьев Сапожниковых, ко второй — иконописцев первой половины XVIII века [41, с. 84]. Если иконопись мастерской Н.Л. Софонова, иконники которой работали «больше на греческое дело», историк искусства должен был отнести, очевидно, к «греческому» стилю, то продолжателями «фряжской» ветви он считал, несомненно, Белоусовых.

Выбирая исполнителей для восстановления стенописи Грановитой палаты, Г.Д. Филимонов предпочел Белоусовых другим палехским иконописцам неслучайно¹⁷. Наверняка в силу особенностей фряжской манеры иконописи они и работавшие с ними мастера должны были быть достаточно искусными рисовальщиками, способными претворить в рисунки подробное описание живописи палаты конца XVI века, составленное Симоном Ушаковым, а также справиться с «уступками в пользу природы и правильности рисунка», которые предполагала новая роспись¹⁸. Была, однако, как представ-

ляется, и еще одна, более веская причина, по которой Г.Д. Филимонов выбрал именно Белоусовых. «Фряжский» стиль, в котором они писали, он возводил к школе Симона Ушакова, на которой, как он полагал, остановилось развитие народной иконописи — остановилось после того, как ей перестали покровительствовать церковь и правительство и на нее начали смотреть, по его словам, «как на какое-то староверческое ремесло» [17, с. 33]. Возобновление Белоусовыми, по заказу царя, стенописи Грановитой палаты должно было положить начало исправлению этой очевидной для Г.Д. Филимонова несправедливости и стать той отправной точкой, с которой должно было возобновиться прерванное около двух веков до того развитие подлинного народного искусства в России. Цель эта оказалась, по крайней мере отчасти, им достигнута. «Появление в стенописи Московской Грановитой палаты <...> старинного стиля русской иконописи, — утверждал в 1884 году журнал «Изограф», — может служить доказательством, что безмолвная мольба русского народа об отрешении церковной живописи от влияния на нее католического искусства, восстановлении древней православной иконописи и учреждении на Руси специальных школ услышана нашим монархом, и нет сомнения, что в недалеком будущем возродятся иконописные школы» [43, с. 32]. Практические шаги правительство начало, однако, предпринимать лишь в следующем царствовании с учреждением в 1901 году Комитета попечительства о русской иконописи [44].

Что касается художественных достоинств палехской стенописи Грановитой палаты, то художники и археологи оценивали их впоследствии невысоко. В частности, известный исследователь древнерусского и византийского искусства Н.П. Кондаков, считавший, что никакая «старина» не искупает в произведении его недостатков, тем более подделка под старину или «подстаринная» иконопись», утверждал, что ремесленная роспись Грановитой палаты легла пятном на суздальское мастерство [28, с. 26]¹⁹.

Список литературы

1. *Козлитина Э.М.* Документы XVII века по истории Грановитой палаты Московского Кремля // Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. 1. — М., 1973.
2. *Насибова А.С.* К вопросу истории и содержания росписи Грановитой палаты Московского Кремля // История и реставрация памятников Московского Кремля. Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. Вып. 6. — М., 1989.

¹⁷ В. Илларионов (В.Т. Георгиевский) отмечал, что Филимонов всегда оказывал своим авторитетом «немаловажную» поддержку «на первых порах, да и в последующее время» иконописцам Белоусовым и «рекомендовал их как лучших мастеров любителям иконописи» [40, с. 738—739].

¹⁸ По свидетельству палешанина П. Парилова, живопись Грановитой палаты исполнялась не только Белоусовыми, работавшими в то время у Н.Л. Софонова, но и другими его мастерами [42, с. 298—299].

¹⁹ В. Илларионов (В.Т. Георгиевский) приводит в своей статье весьма показательный фрагмент разговора, которому он был свидетелем в Палехе: «Ну уж, отец Николай, Вы насчет Грановитой-то палаты не очень распространяйтесь, — возразил мой художник, — послушали бы Вы, что про это стеновое писание художники археологи на недавнем съезде своем говорили...» [40, с. 738].

3. *Кирпичников А.* Филимонов (Георгий Дмитриевич) // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. — СПб., 1902. — Т. 70.
4. *Исаева Е.В.* Георгий Дмитриевич Филимонов. Страницы жизни и творчества (1826—1898) // Филимоновские чтения. — М., 2004. — Вып. 1.
5. *Шохин Л.И.* Мемуары графа С.Д. Шереметева как исторический источник // Мемуары графа С.Д. Шереметева. — М., 2001.
6. *Шереметев С.Д.* Памяти Ф.И. Буслаева и Г.Д. Филимонова // Памятники древней письменности и искусства. — СПб., 1899. — Вып. 132.
7. Коронационный сборник. — СПб., 1899. — Т. 1.
8. *Баталов А.Л.* К летописи Грановитой палаты Московского Кремля. История реставрации 1882—1883 гг. // Реставрация и архитектурная археология: новые материалы и открытия. — М., 1991.
9. Памятники архитектуры в дореволюционной России / под общ. ред. А.С. Щенкова. — М., 2002.
10. *Фрумкис Т.* Кантата П.И. Чайковского «Москва». (Не)случайный текст в (не)случайном контексте // Москва и московский текст русской культуры. — М., 1998.
11. *Иванцов Н.М., прот.* Памяти Царя-Благовестника. — М., 1895.
12. *Лашкевич О.И.* В память священного коронования императорских величеств в Москве, 15 мая 1883 года. Художественно-литературный коронационный альбом. — СПб., 1883.
13. *Waddington M.K.* Letters of a diplomat's wife, 1883—1900. — London, 1903.
14. Святая икона палехских иконописцев Белоусовых в Грановитой палате // Владимирские епархиальные ведомости. — 1884. — № 10. Часть неофициальная (Владимир).
15. Описные книги царских палат: Золотой и Грановитой, составленные Симоном Ушаковым в 1672 году / под ред. Г. Филимонова. — М., 1882.
16. Отчеты о заседаниях Общества любителей древней письменности, 1881—1882 // Памятники древней письменности. Вып. 80 / сост. Павел Тиханов. — СПб., 1889.
17. *Филимонов Г.* Палех. — М., 1863.
18. *Ровинский Д.А.* Обзорение иконописания в России до конца XVII века. — СПб., 1903.
19. *Филимонов Г.Д.* Открытие фресков в верхних приделах Московского Благовещенского собора // Современная летопись. — М., 1863. — № 26.
20. *Бусева-Давыдова И.* Иконопись и монументальная церковная живопись конца XIX века: история и проблематика // Искусствоведение. — М., 2008.
21. *Молчанов А.Н.* По Владимирской губернии // Новое время. — СПб., 1879. — № 1181.
22. *Кирпичников А.* Воспоминания о Г.Д. Филимонове // Археологические известия и заметки. — СПб., 1898. — № 11—12.
23. *Буслаев Ф.И.* Образцы иконописи в Публичном музее // Буслаев Ф.И. Соч. — СПб., 1908. — Т. 1.
24. *Филимонов Г.* Палех // День. — М., 1863. — № 34, 35.
25. *Буслаев Ф.И.* Иконописное братство // Современная летопись. — М., 1863. — № 14.
26. Записка секретаря Общества Ф.И. Буслаева о целях и значении Общества древнерусского искусства с дополнениями чл.-осн. кн. Вл. Ф. Одоевского // Вестник Общества древнерусского искусства. — М., 1874. — № 4—5. V. Официальный отдел.
27. Устав и протоколы Общества Древнерусского искусства. — М., 1876.
28. *Кондаков Н.П.* Современное положение русской народной иконописи // Памятники древнерусской письменности и искусства. — СПб., 1901. — Вып. 139.
29. Сводный иконописный подлинник XVIII века по списку Г. Филимонова. — М., 1874.
30. *Маслов К.И.* О проектах исправления иконописи 1830-х годов // Искусство христианского мира. — М., 1999. — Вып. 5.
31. Известие об открытии иконописной школы в селе Алексине Ковровского уезда // Северная пчела. — СПб., 1860. — № 153.
32. Отчет о действиях Воскресной рисовальной школы и библиотеки для чтения в слободе Мстере Владимирской Губернии, Вязниковского уезда // Владимирские Губернские ведомости. — 1864. — № 21. Часть неофициальная.
33. *Бакушинский А.В.* Искусство Палеха. — М.; Л., 1934.
34. К протоколу XIX, § 7 (28 января 1868) // Вестник Общества древнерусского искусства. — М., 1876. — № 11—12.
35. *Виолле-ле Дюк Е.* Русское искусство. Его источники, его составные элементы, его высшее развитие, его будущность. — М., 1879.
36. *Маслов К.И.* Книга Виолле-ле-Дюка и проблема возрождения церковной живописи в России во второй половине XIX века // Искусство христианского мира. — М., 2004. — Вып. 8.
37. *Филимонов Г.* Самостоятельность русского стиля с точки зрения современной критики искусства на Западе. — М., 1879.
38. *Филимонов Г.Д.* Собрание иконописных рисунков братьев П. и М. Сапожниковых // Вестник Общества древнерусского искусства. — М., 1875. — № 6—10. IV. Смесь.
39. *Маслов К.И.* К истории обновления Юрьев-Новгородского монастыря архимандритом Фотием // Материальная база сферы культуры: науч.-информ. сб. — М., 1998. — Вып. 4.
40. *Илларионов В.* Иконописцы-суздальцы // Русское обозрение. — М., 1895. — Апрель.
41. *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.
42. *Парилов П.* Путь личника // Вихрев Е. Палешане. — М., 1934.
43. Нашему читателю // Изограф.: журнал иконографии и древних художеств. — М., 1884. — Т. 1. — Вып. 7.
44. Высочайше учрежденный Комитет попечительства о русской иконописи и его задачи. — СПб., 1907.