

В.Г. Брюсова

# Федор Зубов

К 1036006

МОСКВА  
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»  
1985

ВОЛОГОДСКАЯ  
областная библиотека

## ОТ АВТОРА

Имя царского изографа XVII века Федора Евтихиева Зубова при жизни было овеяно славой одного из лучших иконописцев своего времени. По прошествии трех столетий творчество художника приходится открывать заново: утрачены многие из его произведений, другие скрыты позднейшими записями. В наше время многое изменилось в самом отношении к живописи, но мы не хотим мириться с исчезновением значительных художественных явлений и стремимся преодолеть барьер времени, отделяющий нас от духовной жизни прошлых поколений. «То, что недавно еще было предметом замкнутого изучения в кельях редкого археолога и ученого,— писал Д. В. Айналов,— вдруг интересует общество, которое с любовью обращает свои взоры на эту старину и, так сказать, впитывает в себя красоты родных, когда-то очень знакомых форм и стилей»<sup>1</sup>. Трудami ученых XIX—начала XX века И. Е. Забелина, А. Е. Викторова, А. И. Успенского собраны и опубликованы архивные материалы делопроизводственной практики дворцовых канцелярий XVII столетия: Оружейной, Золотой и Серебряной палат, Посольского приказа, содержащие сведения о работах иконописцев<sup>2</sup>. Реставраторы возвращают произведениям их первоначальный вид.

Биография художника кратко, но выпукло обрисовывается в челобитной, поданной после его кончины (1689) от имени малолетних детей Алексея и Ивана Зубовых (впоследствии известных граверов) на имя царей Иоанна Алексеевича и Петра Алексеевича, с просьбой определить их в ученики Оружейной палаты (см. приложение 29). Отец их, говорится в прошении, служил деду царей, Михаилу Федоровичу, и отцу, Алексею Михайловичу, больше сорока лет, и за всех своих товарищей знаменил иконы<sup>3</sup>. Знаменил—это значит делал композиции, рисунки («знамя»), а, следовательно, среди своих товарищей Федор Зубов признавался за лучшего рисовальщика. И, хотя первые сведения о работах Зубова относятся к 1650-м годам, из документа мы узнаем, что художник еще при жизни первого царя из дома Романовых, Михаила Федоровича (ум. в 1646), работал в Москве и с этого момента систематически приглашался вместе с другими иногородними иконописцами для «государевых работ».

Федор Зубов—художник тонкого, изящного вкуса, владеющий искусством мягкой моделировки формы, изысканной орнаментики, свободой импровизации.

Перечень выполненных Зубовым работ, известных из документов, велик<sup>4</sup>, но в результате изучения творчества художника он должен быть значительно расширен. Сохранились и произведения Федора Зубова, подписанные или удостоверенные документами. И все же художественный почерк, манера письма мастера оставались для нас не вполне ясными, они как бы растворялись в стиле, именуемом школой царских изографов, характерными чертами которого являются подчеркнутое внимание к изяществу живописи, совершенствование художественных средств и технических приемов иконописи. В этом отношении Федор Зубов разделяет судьбу многих других мастеров XVII века, известных по именам из письменных источников, искусство которых остается еще для нас загадкой. Такое положение является следствием не только ограниченного количества подписных произведений, но и определенных, еще не изжитых в нашей науке представлений о живописи XVII века как об искусстве «коллективном», «безликом по существу»<sup>5</sup>. Между тем попытки выявления отдельных почерков должны быть расценены как перспективные шаги.

Дело заключается не только в естественном стремлении открыть в искусстве новые имена, индивидуальности. Ознакомление с творчеством ведущих мастеров позволяет лучше уяснить характерные особенности целого художественного направления. Так, творчество Василия Ильина и Гурия Никитина служит ключом к пониманию особенностей костромской школы живописи как особой ветви искусства Поволжья<sup>6</sup>. Стенописи, созданные Дмитрием Григорьевым, Федором Игнатьевым и другими иконописцами, показывают разнообразие направлений внутри ярославской школы<sup>7</sup>. Произведения Семена Спиридонова позволяют раскрыть забытую, но яркую страницу в истории русского искусства XVII века — школу двинских городов<sup>8</sup>.

Творчество Федора Зубова раннего периода связано с устюжской школой живописи, некогда знаменитой тонкостью писем, тогда как произведения художника, созданные в московский период, принадлежат, бесспорно, к лучшим достижениям школы царских изографов, обогащая наше о ней представление новыми, неизвестными ранее гранями. И в этой двойственности нет противоречия, поскольку Иконный цех Оружейной палаты комплектовался иконописцами из других городов.

В предлагаемой вниманию читателя монографии о Федоре Зубове, «мастере добром в иконном художестве», пройдем как бы заново вместе с художником его жизненный и творческий путь, сквозь призму его произведений взглянем на мир глазами живописца, очарованного красотой земного бытия и духовного мира человека.

Федор Зубов сумел достичь органичного слияния метода, унаследованного от предшествовавшего периода древнерусского искусства и новой живописной системы. При этом он перешагнул через этап ученического подражания и избежал в отличие от некоторых его современников эклектичного смешения стилей, ему удалось обогатить и расширить собственный живописный метод.



# НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

## «ИКОНОПИСЕЦ УСОЛЬЯ КАМСКОГО»

Федор Зубов в документах 1650-х годов именуется устюжским иконописцем ввиду того, что он в те годы проживал в Устюге Великом<sup>9</sup>, однако родиной его был Соликамск на Урале. В переписных книгах Соликамска 1647 года записано, что он жил со своими братьями Осипом и Кузьмой в доме, доставшемся им по наследству от отца, Евтихия Федорова<sup>10</sup>. Отец Федора Зубова был дьяконом соликамской Стефановской церкви, Писцовая книга 1623 года сообщает: «Соборная ж церковь теплая ... да у церкви... во дворе дьячек Евтих, Федоров сын Зубов»<sup>11</sup> (см. приложение 1). В Писцовых книгах Соликамска упомянуты среди беспашенных дворов дед Федора Евтихиева Зубова, Федор Иванов, и прадед, Ивашко Зубок<sup>12</sup>.

Зубовы старшего поколения — коренные жители Усолья. Как и большинство жителей городка, они варили соль. Переписные книги называют принадлежавшие им доли варниц и лавки для сбыта продукции<sup>13</sup>. Промысел этот известен на Каме с начала XV века, когда Москва простерла свою руку на Камень, как тогда называли Уральский хребет. До этого здесь наводили свой порядок предприимчивые новгородцы, издавна, с XI века, ходившие через Урал на Югру для сбора с местных жителей дани пушниной. Дело с варкой соли пошло успешно, сюда переселялись из Вологды, Устюга и других городов плотники и кузнецы, налаживало сбыт купечество, и среди девственной природы Урала задымили варницы, в глубь России потянулись обозы с солью. А через два столетия в Соликамске добывалось ее уже миллионы пудов и город стал крупнейшим в России соляным промыслом.

В конце XVI века в судьбе города происходят важные перемены. С 1598 года по царскому указу через Усолье на Каме проведен путь в Сибирь: из Москвы через Ярославль, Тотьму и Устюг к Соликамску, далее на Верхотурье, Тюмень и Тобольск протяженностью более двух тысяч верст. Освоение Сибири, начавшееся после падения Казанского царства (1552), приобретает особенный размах во второй четверти XVII века, после Смутного времени. К началу столетия русские закрепились по Оби (1619). Ставится острог в Енисейске и Красноярске (1628). Уже в 1639 году русские вышли к Тихому океану. Пристань Усолье на Каме становится крупным транзитным торговым пунктом. С 1613 года город получает своего воеводу, а с 1636 года является административным центром всей обширной территории, именуемой Великой Пермью<sup>14</sup>.

Согласно Писцовым книгам 1620-х годов в Соликамске было 16 кузниц, обслуживавших преимущественно солеваренные промыслы, а в 1630-х годах близ Соликамска открыты залежи медной руды и возникает Пыскорский медеплавильный завод<sup>15</sup>. Торговля и промыслы привлекают внимание крупных купцов и промышленников, в Усолье организуют предприятия Строгановы, Никитниковы, Светешниковы, Шохины и другие предприниматели. Переписные книги этого времени называют в городе сорок дворов «лучших» людей, шестьдесят «средних», восемьдесят «молодых» и «самых молодых» — сто двадцать. Социальное расслоение сопровождалось классовыми выступлениями в 1648 году, здесь, как и в других городах северо-востока, вспыхнуло городское восстание бедноты против «лучших» людей<sup>16</sup>.

Иван Зубок принадлежал, по-видимому, к состоятельным слоям населения, он владел деревней Зубковской на реке Усолке<sup>17</sup>. Однако его детей и внуков не привлекала карьера промышленников, они пополняли ряды соликамской администрации и интеллигенции. Сын Ивана Дмитрий (а по другим сведениям Илья) назначен был городским воеводой<sup>18</sup>. Дети его брата Федора, Первуша и Евтихий, служили в дьячках, сын Первуши был подьячим. Из трех сыновей Евтихия двое, старший Осип и второй Федор, стали иконописцами. Наиболее вероятно, что Евтихий Федоров совмещал должность дьякона с профессией иконника, если он сумел направить на иконописное дело двух своих сыновей; среди духовенства занятие иконописанием было явлением распространенным, а само иконописное ремесло принадлежало к числу потомственных профессий.

Дата рождения Федора Зубова остается неизвестной. Мы не ошибемся, по-видимому, если примем ее условно между 1610—1615 годами, так как в сороковые годы это был уже вполне сформировавшийся художник.

Детство и отрочество будущего иконописца протекало в суровые годы Смутного времени и последующие десятилетия, когда Московское государство с трудом оправлялось после перенесенных потрясений — народных движений, внутренних неурядиц и нашествия интервентов. Города и села были разорены, многие из них опустели, особенно в центральных районах. В экономической и политической жизни страны возрастает роль окраинных земель — Заволжья, Урала, Сибири. Лишь постепенно возвращалась нормальная жизнь, и понадобилось полтора-два десятка лет, чтобы изгладились следы перенесенного лихолетья.

Работы по восстановлению сожженной в 1612 году столицы начаты были, однако, без прерывания. Еще была пуста царская казна и пользовались услугами банкиров, но из Москвы рассылались в города гонцы с указами о переписи тяглового люда, а одновременно шли распоряжения о построении и ремонте городских стен и башен, о возобновлении соборных храмов, являвших собою лицо города. Не оставалась без внимания и важная область духовной жизни народа — изобразительное искусство, а в то время это было стенное и иконное письмо, иллюстрации в книгах, декоративные росписи. Живопись прочно вошла, в разных ее жанрах, во все сферы народной жизни, и возрождение наряду с зодчеством иконописного дела приобретало значение утверждения самих основ национального уклада и быта.

Около 1620 года создан Иконный приказ с Иконной палатой<sup>19</sup>, где удалось собрать лучших мастеров, среди которых первое место принадлежит Прокопию Чирину, Бажену, Никифору и Назарию Истоминым, сыновьям известного иконописца конца XVI века Истома Савина. В 1640 году Иконная палата присоединена к Оружейной палате<sup>20</sup>, это вызвано было широким кругом разнообразных целей, возлагавшихся на иконописание. Оружейная палата взяла на себя руководство не только Иконной палатой, но и иконописными артелями других городов. Иногородние мастера берутся на учет и по мере надобности вызываются в Москву, к работам для царского двора, или же направляются по царскому указу в другие города. Так создавался наряду со штатом постоянных жалованных (состоящих на жалованье) царских иконописцев также и обширный контингент так называемых городских, записных и кормовых иконников с оплатой труда по наряду за время работы. Подобного рода организация иконописного дела позволяла планомерно проводить крупные совместные работы по росписям храмов, написанию икон для иконостасов и тому подобное, а одновременно производить квалификационный отбор наиболее подготовленных и одаренных иконописцев, чтобы затем переводить их на постоянное жительство в Москву, зачислять в жалованные иконописцы, как это имело место впоследствии и с Федором Зубовым.

Обучаться иконописному делу Зубов начал, несомненно, в своем родном городе. Церковь Стефана Пермского, в которой служил дьячком Евтихий Зубов и близ которой находился двор Зубовых,— одна из пяти соликамских церквей. Главным соборным храмом была расположенная рядом летняя церковь Троицы. Оба храма были «строением мирских людей», то есть построены на средства жителей, посадских тяглых людей, и их же силами. Местные плотники строили варницы и жилища, хозяйственные постройки и церкви, а в то время храм был одним из немногих зданий общественного назначения. В церквях Соликамска, как записано в Писцовых книгах, много икон, в том числе писанных по золоту<sup>21</sup>. В Соликамск и другие сибирские города по специальному указу из Москвы отсылались книги для богослужения московской печати<sup>22</sup>, царские же указы повелевали посылать в эти города «добрых иконописцев» для развития на местах иконописного дела. Так, в первой половине XVII века, несомненно, во исполнение воли царя и руководителей Иконного приказа, посылаются в сибирские города иконники из Сольвычегодска и из Устюга Великого, славившиеся своим мастерством<sup>23</sup>. По-видимому, подобного рода практика осуществлялась и ранее, и меры эти не замедляли принести свои плоды: местные летописцы называют уже в 1637 году в Тобольске искусного иконника, протодьякона Софийского собора Матфея<sup>24</sup>. Позднее, в 1674 году, из Тобольска «прибрел по своей воле к Москве» иконописец Мирон Кириллов и был зачислен в жалованные иконописцы Оружейной палаты<sup>25</sup>.

Соликамск издавна был связан с Устюгом Великим, и едва ли можно сомневаться в том, что город находился под протекторатом этого древнего культурного и художественного центра также и в иконописном отношении. И когда талантливый юноша обратит на себя внимание первыми успехами на избранном поприще, именно Устюг станет для него своеобразной академией, выдвинувшей его в ряды лучших иконописцев России. И все же



Федор Зубов навсегда сохранит привязанность к своему родному городу Соликамску.

Здесь, в Усолье на Каме, жизнь раскрывалась перед будущим художником во всем многообразии и контрастах. Перед взором усольцев проходили смелые люди с сильными характерами, не мирившиеся со злой холопской долей, устремляющиеся в неизвестные, «незнаемые» земли за манящим призраком свободы или богатства или же повинувшись инстинкту первопродцев, заложенному в крови русского человека. С детства западали в душу рассказы о перенесенных ужасах нашествия «литвы», о шумных и людных волжских городах, о царственном граде Москве. Манили воображение сказы о бескрайних просторах Сибири и ее могучих реках. А вокруг простирался во всем своем величии Каменный пояс с заповедными землями, пробуждая благоговейное восхищение сказочной, первозданной красотой родной земли. Все эти бесценные впечатления формировали душу и обогащали художника. Их Федор Зубов пронесет через свой жизненный путь. Они-то и заставят в последующем его, уже известного царского иконописца, называться, подписывая свои произведения, «усольцем», «иконописцем Усолья Камского».

## ФЕДОР ЗУБОВ — ИКОНОПИСЕЦ УСТЮГА

Федор Евтихийев Зубов выступает в качестве записного устюжского иконописца с 1652 по 1662 год. Прибыл он в Устюг, по-видимому, раньше, около 1635 года. Именно здесь он и прошел серьезную иконописную школу.

В XVI—XVIII столетиях Устюг Великий пережил блестящую страницу своей истории, город был как бы воротами на перекрестье Северного морского пути и Сибирского тракта, который первоначально проходил через Устюг Великий. Предприимчивые, деятельные и трудолюбивые устюжане добились больших успехов в ремесленно-промышленной и торговой деятельности. Город дал знаменитых землепроходцев Е. П. Хабарова, С. И. Дежнева и В. В. Атласова; Северная Двина была родиной Ермака.

В 1613 году устюжане сумели организованностью и силой дать отпор польскому отряду и гнали его до Галича, что сильно подняло авторитет города на Севере. В 1618 году с Устюгом стали торговать Англия и Франция.

Согласно описанию Устюга Великого в Писцовой книге 1630 года город был окружен деревянными стенами с семью башнями и земляным валом, в нем имелось двадцать семь церквей. Устюг платил в казну почти втрое больше, чем Вологда — 419 рублей вместо 160. Резкое социальное расслоение населения, злоупотребления зажиточной верхушки, непосильные налоги привели к крупному восстанию городского и уездного населения (июль

1648), жестоко подавленному присланным из Москвы вооруженным отрядом.

До середины XVII века Устюг был деревянным городом. В 1619—1622 годах здесь был построен по указу царя Михаила каменный Успенский собор. Храм пострадал от пожара 1631 года и вновь выстроен уже на посадские деньги в 1657 году.

В XVII веке в Устюге созданы прекрасные памятники зодчества, возникали разнообразные художественные ремесла, здесь родилось замечательное искусство живописи.

Устюжские письма, получившие свое название в старину, некогда чрезвычайно высоко ценившиеся знатоками, до недавнего времени оставались вовсе не известными специалистам, они относились к области старинных, хранившихся в среде иконописцев преданий, подобно тем, что так красочно описаны в поэтических рассказах Н. С. Лескова<sup>26</sup>. Ныне приходится заново обретать утерянные познания путем классификации по происхождению и стилю произведений живописи, и мы лишь постепенно продвигаемся вперед в запутанных извилах лабиринтов активной и сложной художественной жизни XVII столетия, в которой причудливо сплетаются локальные черты местных школ с теми, что принадлежат общерусскому стилю.

Как это ни парадоксально, но первое знакомство с устюжской школой живописи в наши дни состоялось, когда были открыты произведения холмогорского иконописца Семена Спиридонова, созданные им в Ярославле. Достаточно было иметь сколько-нибудь определенное представление о ярославских письмах, чтобы убедиться в инородности среди них произведений Семена Колмогорца. Возник естественный вопрос об истоках творчества художника. Поиски этих истоков и привели к открытию устюжской школы живописи, или, более широко, школы двинских городов, талантливым представителем которой был интересный мастер изысканного мелочного письма Семен Спиридонов Колмогорец<sup>27</sup>. Ему предшествовал Федор Евтихийев Zubov. В формировании устюжской школы участвовали в первую очередь местные устюжские иконописцы, творчество которых еще недостаточно изучено. Представление об особенностях устюжских писем приобретает известную определенность при ознакомлении с кругом памятников XVII века в самом Устюге, как и произведениями этого направления в музеях других городов. Отметим здесь лишь наиболее общие, свойственные им черты.

В отличие от искусства городов Поволжья, развивающего прежде всего монументально-декоративную живопись, устюжские и холмогорские иконописцы пошли по пути развития и совершенствования иконописи как живописи по своей сути станковой. Это обусловлено уже тем обстоятельством, что на Севере каменные храмы почти не строились и не было почвы для развития стенописи, тогда как деревянные храмы строились в большом количестве, а после частых пожаров возводились вновь и нередко каждый раз заново оснащались иконами.

На сложение устюжской школы живописи оказали влияние особенности местной художественной культуры. Немаловажную роль имело появление в городах северо-востока России после взятия Новгорода Иваном Гроз-





1. Устюжские письма. Богоявление. Начало XVII в.

ным (1570) новгородских переселенцев, среди которых были и иконописцы. Несомненное воздействие на искусство Устюга оказала также живопись мастеров, которые постоянно работали в соседнем Сольвычегодске — вотчине Строгановых. «Именитые люди» Строгановы не оставляли без внимания быстрорастущий и важный по своему торговому и промышленному значению город, каким был Устюг Великий. В 1602 году Н. Г. Строганов построил здесь «своим иждивением» церковь Происхождения честного креста с приделом Иоанна Устюжского, снабдил ее иконами<sup>28</sup>. Вкладные иконы Строгановых имеются и в Прокопьевском соборе: Писцовые книги 1676—1683 годов называют «приложением» Н. Г. Строганова иконы «Богородица», «Праведный Прокопий в молении», «Одигитрия пядничная» и «Образ чудотворца Прокопия с житием и с чудесы»<sup>29</sup>. Иконы эти сохранились и обещают быть после раскрытия живописи от наслоений произведениями высокого класса. Более заурядны по выполнению вкладные иконы Строгановых в собрании Великоустюгского краеведческого музея: «Богоявление» (№ 8604), «Нерукотворный Спас» (№ 8636) и «Преображение» (№ 8603). Устюжские письма нередко и отождествлялись со строгановскими<sup>30</sup>, а это отчасти послужило причиной того, что непомерно расширившееся понятие «строгановские письма» поглотило собою и устюжскую школу живописи. Эти два направления, однако, не полностью идентичны, хотя многое их и объединяет.



Общим является своеобразный местный идеал в изображении фигур чрезмерно удлинённых пропорций, неустойчивая их постановка, особый миловидный тип головы и манера писать лики путем наложения рыжеватобелесого охрения по розово-красному или красновато-коричневому санкирю, будто лица тронуты загаром. Отчетливо выступает и некоторая архаизация приемов письма, которая выражается, в частности, в подчеркивании плоскости иконы при помощи изображения архитектурного фона как бы в виде ширмы из причудливых палат, формы которых тяготеют к миниатюре годуновского времени с ее западными и восточными реминисценциями, но перерабатываются в духе русских народных традиций. Эта архаизация выражена значительно сильнее в произведениях строгановских мастеров. В них же более заметно и ремесленное начало, что находит себе объяснение во введении «поточного» метода организации работ в строгановских иконных горницах, с разделением специализации иконописцев на личников и доличников, мастеров палатного письма и тому подобное<sup>31</sup>. Строгановы, осваивая новые обширные территории в сибирских землях, нуждались в большом количестве икон для вновь строящихся церквей. Храм являлся как бы необходимым условием и свидетельством включения местности в состав православного Московского государства. Для собственно строгановских произведений иконописи характерно ясно выраженное следование новгородской живописи в иконографии и стиле



3. Прокопий Чирин (?). Никита-воин.  
Начало XVII в.

с ее схематизацией приемов письма и некоторой жесткостью формы; Строгановы и в этом как бы снова напоминали о своем новгородском происхождении, которым они всегда гордились. В произведениях строгановских мастеров, однако, утрачивается лаконизм художественного языка, характерный для живописи Новгорода. Сами же Строгановы для выполнения собственных заказов нередко обращались к московским, царским иконописцам<sup>32</sup>.

Впрочем, московские иконописцы работали и в храмах Устюга, для жителей посада. Из Устюга происходят такие первоклассные произведения царских мастеров, как икона «Богоматерь Владимирская с праздниками и ликами святых», созданная Прокопием Чириным, возможно, совместно с Никифором Истоминым Савиным<sup>33</sup>; Истома Савин написал икону «Дмитрий Солунский» для Дмитровской церкви в Дымковской слободе в Устюге<sup>34</sup>. Устюжские письма испытывают на себе все более заметное влияние московских писем. Если ранние произведения Устюга начала XVII века обнаруживают большую близость к собственно строгановским, то в середине и второй половине столетия в них заметно тяготение ко вкусам столичной живописи, появляется мягкость письма ликов и фигур.

4. Прокопий Чирин (?). Богоматерь Владимирская с  
праздниками. Начало XVII в. Деталь







5. Прокопий Чирин (?). Богоматерь Владимирская с праздниками. Начало XVII в.

6. Прокопий Чирин (?). Богоматерь  
Владимирская с правдниками. Начало  
XVII в. Деталь



Однако в целом устюжский стиль сохраняет своеобразие, и одной из характерных его особенностей является культивирование рафинированной, утонченной живописи.

В этом отношении устюжские письма более всего примыкают к искусству Прокопия Чирина. Можно сказать больше: искусство Прокопия Чирина как бы и является тем зерном, из которого развивалась устюжская школа. Эта близость столь велика, что возникает невольное сомнение, был ли действительно Прокопий Иванов Чирин новгородцем, как об этом свидетельствует надпись на одной из икон<sup>35</sup>, или новгородцами были его родители — переселенцы в Устюг, а сам он связан с Устюгом. Имя художника распространено именно в Устюге, в честь местного святого, праведного Прокопия. Трудно найти свидетельства прямого соприкосновения искусства Прокопия Чирина с живописью Новгорода конца XVI—начала XVII века<sup>36</sup>, тогда как все наиболее характерные особенности его гворчества превосходно вписываются в рамки стиля устюжской школы. Достаточно указать, например, на такую деталь, как пристрастие Чирина к темным фонам, излюбленным именно на вологодско-холмогорском Севере, тогда как Новгород и в XVII веке сохранял свою приверженность к иконам белофонным как знак их принадлежности храмам не деревянным, но каменным. Следует обратить внимание на то обстоятельство, что образцы Прокопия Чирина широко представлены в Сийском иконописном подлин-





7. Устюжские письма. Введение во храм. Начало XVII в.



нике<sup>37</sup>, и если даже допустить вслед за А. И. Успенским, что начало сборника положено в Москве<sup>38</sup>, нельзя отрицать того, что основной состав рисунков и гравюр, оттисков представлен произведениями художников круга городов: Устюга, Сичьска, Каргополя, Сольвычегодска, Холмогор<sup>39</sup>. Сама идея составления такого капитального собрания образцов говорит об особом внимании к культуре графики как самостоятельного искусства, а это, как мы сможем убедиться в дальнейшем, являлось одной из характерных черт именно устюжской школы живописи. Возможно, указание на новгородское происхождение Чириных, Прокопия и его брата Василия, лишний раз давало повод выразить особое уважение к художественной культуре Новгорода<sup>40</sup>.

Типичным для устюжской школы живописи произведением является икона «Введение во храм» (ВУМ, № 8608)<sup>41</sup>. Сцена введения занимает правую половину композиции, левую часть заполняют сопровождающие девы. Палатное письмо (так принято называть в иконописи архитектурный фон) здесь значительно менее развито, чем в произведениях московских иконописцев (достаточно сопоставить устюжскую икону с созданной ранее одноименной иконой праздничного ряда иконостаса Смоленского собора Новодевичьего монастыря, где архитектурные сооружения значительно сложнее по форме, объему и пространственному решению). Отдельные элементы архитектуры раскрашены светлой охрой, розовым и бледно-зеленым цветами. Фигуры размещены на одном уровне, по прин-





ципу изокефалии, ноги в остроносой обуви упираются на носки почти вертикально, что придает фигурам неустойчивый, несколько манерный характер, они ненатурально балансируют на цыпочках. Живопись отмечена чисто строгановской элегантностью: девицы одеты в нарядные платья с шитой каймой у ворота, рукавов и по подолу, некоторые из них облачены в накинутый на плечи плащ, перевязанный узлом на груди, одна из них изящным жестом поддерживает конец плаща. Волосы опускаются локонами в виде двух завитков и перевязаны вокруг головы жемчужной поднизью. Лица с правильным овалом, гладким лбом и прямым удлинённым носом написаны уверенной лепкой. В живописи иконы видна сознательная стилизация приемов, проявляющаяся в подчеркнутой резкости рисунка, точного и несколько жесткого письма.

В последующих произведениях заметно пристрастие устюжских иконописцев, отличных рисовальщиков и тонких орнаменталистов, к каллиграфичности и мелочности письма, увлечение техникой золотой пробелки и черневым письмом по золоту, напоминающими традиционное устюжское искусство чернения по серебру. Страсть к узорочью и известной стилизации приемов письма так велика, что икона в целом начинает как бы уподобляться книжному фронтиспису, в котором фигура выделяется орнаментальной рамкой с наугольниками. Характерен прием изображения иконы в иконе, получивший в это время распространение: иконному образу молятся предстоящие святые, образ участвует в сценах «чудотворений»



10. Князь Георгий Всеволодович.  
Около 1654. Деталь



и тому подобное. Противопоставление иконного изображения миру реальному распространяется и на икону, включающую в себя данный мотив, а это способствует утверждению принципа иконописи как станкового искусства. Все это уподобляет произведения устюжской школы живописи роскошному и изысканному цветку, выросшему на почве северных городов в среде богатых меценатствующих купеческих слоев.

Сотенная книга 1630 года и Писцовая книга 1646 года называют имена устюжских иконописцев Пятунку Самсонова, Якова Кузьмина, Никиту Иевлева Стрекаловских, Семена Иванова и Ивана Иванова Гольцовых, Афанасия Михайлова Огнева и других<sup>42</sup>. Наиболее крупной фигурой среди них был иконник Анисим Артемьев, вызывавшийся в 1642—1643 годах в Москву для росписи Успенского собора и получивший хорошую аттестацию. Возможно, с этим иконописцем можно связать икону-надгробие князя Георгия Всеволодовича из владимирского Успенского собора (около 1645, ныне в Государственной Третьяковской галерее<sup>43</sup>), типичную для устюжских писем. Князь был сражен в бою с татарами и позднее канонизован, он представлен в воинском облачении, украшенном тончайшей и изысканной орнаментикой. Четкий каноничный рисунок фигуры, твердая, несколько жесткая манера письма лика по красноватому санкирию, подчеркнута правильный овал лица с небольшими округлыми глазами — все это характеризует искусство двинских городов. С развитием этого типа изображений мы встретимся в дальнейшем именно на



11. Князь Георгий Всеволодович. Около 1654

12. Князь Георгий Всеволодович. Около 1654. Деталь



устюжско-холмогорской почве, в частности в искусстве Семена Спиридонова Колмогорца.

В этой среде и постигали тайны иконописного мастерства братья Осип и Федор Zubовы.

В 1640—1650-х годах Федором Zubовым в Устюге создано, несомненно, немало произведений, о некоторых упоминают письменные источники, но сохранилось от этого времени немного. Известно, что в 1651 году Zubовым была написана икона для надвратной Всеградской церкви «Нерукотворный Спас», об этом сообщалось в подписи на иконе, известной в публикации: «Сей святой Нерукотворенный образ господа бога и Спаса нашего Иисуса Христа написан по вере всех православных христиан на моление и на спасение и на утверждение граду сему лета 7160 (1651) году, месяца сентября в 16 день, а писал многогрешный и недостойный в человецех Оусолья Камскаго Федор Евтихийев сын Zubов»<sup>44</sup>. Подобного рода заказ — почетный, и он мог быть поручен лишь одному из лучших мастеров города; икона, однако, до нашего времени не уцелела.

В 1658 году Федор Zubов пишет вместе с Василием Осиповым Кондаковым и Богданом Зотиковым иконы для иконостаса соборной церкви Троицы Антониево-Сийского монастыря (см. приложение 2). В Сийском монастыре находился в ссылке при Годуновых отец царя Михаила, Федор Романов, монастырь пользовался покровительством царской фамилии<sup>45</sup>. В это же время, очевидно, Федор Zubов написал для монастыря вклад-



ную икону «Иоанн Предтеча поясной» (ныне хранится в РМЭ, № 25046), на обороте читается надпись: «Сею икону дал по себе в дом чудотворцу Антонию устюжник Федор иконникъ Усолецъ».

Предтеча представлен в каноническом типе отшельника, крылатого ангела пустыни (так назван он пророком Малахией); в левой руке Иоанн держит чашу причастия с фигуркой обнаженного младенца — жертвенного агнца, правой указывает на него. На верхнем поле — два миниатюрных изображения в облачных сферах Христа и богородицы, восседающих на троне; на левом поле — фигура в рост ангела.

Иоанн Предтеча — один из наиболее почитаемых церковью святых, в повествовании о его жизни и деяниях наслоилось много апокрифических сказаний. Изображение Предтечи крылатым связано с легендой о его сошествии во ад, евхаристическая чаша с Христом указывает на пророческую миссию Иоанна<sup>46</sup>. Власяница из верблюжьей шерсти служит напоминанием о подвижнической жизни в пустыне, куда Предтеча будто бы еще в детские годы был отведен ангелом. Иконописный подлинник рекомендует писать Предтечу как «средовека», с лицом, бледным от поста и в морщинах, со спутанными волосами, бородой «космочками»<sup>47</sup>. В образе Предтечи воплощаются обычно суровые черты аскета, «ангела во плоти, горевшего духом за истину». Иоанн бесстрашно обличал преступления царя Ирода-Антипы, за что и был казнен.

Живопись иконы Зубова отличается чрезвычайно высоким уровнем исполнения, написана в стиле, характерном для устюжско-строгановских писем. Лицо Иоанна — изможденное, с ввалившимися щеками, с маленькими, близко поставленными глазами и круглыми бровями; объемная проработка лика путем наложения охрения по санкирю рыжеватого цвета отличается чеканной ясностью формы. Волосы в виде пышной шапки написаны мягко, пряди волос «космочками» разработаны с орнаментальной тщательностью. Складки одежды пробелены золотом, чаша украшена тонким черневым орнаментом, столь излюбленным устюжскими иконописцами. Оперение крыльев в виде стилизованных серебристых ромбиков на белорозовой подготовке создает тонкий эффект живописного мерцания. Иконопись умело подчинена определенной системе стилизации, условные приемы мастерски используются художником для передачи широкого разнообразия фактурных и живописных характеристик. Внимание и пылкость быстрого взгляда с легкой усмешкой, приветливое выражение лица — все это сообщает образу состояние внутренней подвижности и одухотворенности. В этом наиболее раннем из известных нам произведений Федора Зубова видна не только отличная школа, но ощущается и дыхание большого таланта.

Видимо, в это же время Василием Кондаковым написана икона «Антоний Сийский в молении троице» (из собрания П. Д. Корина)<sup>48</sup>. Живопись иконы выполнена мастерски, с тончайшей золотой пробелкой и при этом сохраняет обобщенность и строгость формы. И все же свойственных Федору Зубову виртуозности и совершенства живописного мастерства здесь недостает. Василий Осипов Кондаков — родом из Сольвычегодска<sup>49</sup> и в ранних произведениях выступает как типичный представитель иконописцев строгановского круга. Около 1670 года художник вступает в артель



костромских иконников и остается в ней едва ли не до конца своих дней. До 1680 года Василий Кондаков значится записным иконописцем второй статьи, а затем — первой. Спустя почти тридцать лет после совместной работы в Антониево-Сийском монастыре Василий Осипов Кондаков будет трудиться вместе с Федором Зубовым над росписью Преображенского собора Новоспасского монастыря (1689). Одна из последних работ Василия Кондакова — роспись Знаменского собора Новгорода (1702), где он возглавил артель костромских иконописцев<sup>50</sup>.

Несомненно, к этому же времени, около 1658 года, следует отнести рисунки-образцы Федора Зубова и Василия Кондакова в составе Сийского лицевого иконописного подлинника.

Рисунки Василия Кондакова — преимущественно деисусы и одиночные фигуры святых — показывают твердость рисунка, уверенное знание иконографических типов<sup>51</sup>. Среди них, впрочем, выделяется образец с фигурой трубача. Щеголеватый молодой человек, бритый и с усами, усердно трубит в трубу, ноги его обуты в модные узконосые сапожки, он стоит как бы на цыпочках — образ типичен для круга строгановских иконописцев<sup>52</sup>. Работа в артели Гурия Никитина приведет впоследствии к отказу от чрезмерной манерности, Василий Кондаков усвоит характерный для костромичей тип фигуры, более массивный, по-земному тяжеловесный, подобно изображению «Трех святителей», написанных им в 1691 году для

15. Федор Зубов. Иоанн Богослов с ангелом — Софией Премудростью. Образец Сийского иконописного подлинника



вологодского архиепископа Александра (Вологодский областной краеведческий музей) <sup>53</sup>.

В Сийском иконописном подлиннике имеется несколько рисунков-образцов Федора Зубова: «Христос оглавный» (л. 131), «Иоанн Богослов с ангелом — Софией Премудростью» (л. 246 и 435), «Одигитрия» (л. 418) и отдельный лист с фигурами денсуса (между л. 494 и 495), с надписью: «Знамя Федора Евтихиева, а владеет им Васька Мамонтов» <sup>54</sup>.

Кроме этого, можно назвать несколько неподписанных образцов, но, на наш взгляд, бесспорно принадлежащих Зубову. Среди них образец на листе 246 «Иоанн Предтеча поясной» с младенцем Христом в чаше, уже знакомый нам по иконографии иконы Ростовского музея. На обороте листа 486 — «Иоанн Предтеча в пустыне» на фоне леса, населенного зверями и животными, ланями, поедающими листву. Близостью к произведениям Зубова отмечен также образец «Дмитрий Солунский» (л. 326), блестящий по технике исполнения <sup>55</sup>. Образцы Федора Зубова выполнены тонким штрихом, со склонностью к орнаментальной разработке, умело подчиненной объемному построению формы.

Технику выполнения образцов Сийского лицевого иконописного подлинника (по крайней мере, большинства из них) можно определить как офорт по левкасу, она занимает среднее положение между гравюрой, офортом и монотипией. Это интересное изобретение принадлежит русским иконо-



16. Федор Zubov. Иоанн Предтеча.  
Образец Сийского иконописного под-  
линника



писцам XVII века. Иконная доска левкасилась как обычно, под живопись, а затем на ней воспроизводился иглой рисунок в зеркальном, а иногда в прямом изображении. По нему проходят сажень с чесноком и накладывают, притирая, сырую бумагу, получая рисунок наподобие гравировального или тонкого литографического оттиска. Русские иконописцы достигли в этой области большого успеха<sup>56</sup>. Если техникой гравюры на меди в XVII веке пользовались по преимуществу граверы-профессионалы, гравирование по левкасу было широко распространено среди иконописцев. Такого рода оттиски-образцы нередко были светского содержания. Следует, однако, различать образцы, награвированные по рисунку («знамени») какого-либо иконописца другим мастером или же исполненные самим знаменщиком. К числу последних принадлежат, бесспорно, образцы Федора Зубова, отмеченные удивительной тонкостью штриха, изяществом исполнения.

Большой Сийский лицевой иконописный подлинник, в составе которого сохранились образцы Федора Зубова, Василия Кондакова и других известных мастеров, представляет собою обширный кодекс, сохранивший в себе наряду с гравюрами на меди и авторскими рисунками большое количество образцов — гравюр по левкасу. Среди них значительное место принадлежит образцам Ивана Михайлова Москалина, или Москалева. Видимо, это был художник-график по призванию, который поставил своей

17. Федор Zubov (?). Дмитрий Солунский. Образец Сийского иконописного подлинника



целью, следуя за Симоном Ушаковым, изготавливать печатные образцы для иконописцев провинции, среди которых был большой спрос на них. Так, на одном из листов мы читаем заметку: «Деисус большой стоящей Москалева знамени... иконописцы тем подобием по церквам деисусы пишут». Образцы Ивана Москалева ценились весьма высоко, судя по заметкам на полях: «Зри москалево изящное знамя», «С изящного внимай прилежно» и тому подобное. Н. В. Покровский, отмечая в рисунках Москалева оживленные позы с изящными жестами, пышную и изысканную декоративность, склонность в стиле мастера к подражанию западной живописи, заключает: «Судя по всем этим признакам, Москалев принадлежал к лучшим иконописцам-прогрессистам XVII в.»<sup>57</sup>

Москалевы (а их было три брата) числятся среди ярославских или переславль-залесских иконописцев, однако, судя по тому, что образцы Ивана Москалева в изобилии представлены в Сийском подлиннике, можно предполагать, что художник происходит родом из деревни Москалина — вотчины Антониево-Сийского монастыря. В Антониево-Сийском монастыре иконописание получило свое начало уже при основании монастыря в XVI веке; Антоний Сийский сам занимался иконописанием. Писали иконы игумен Феодосий (ум. в 1692) и собиратель Сийского подлинника Никодим. Личность архимандрита монастыря Никодима давно вызывает к себе интерес<sup>58</sup>, но до сих пор оставалась без внимания запись на ли-

18. Антоний в отшельничестве. Миниатюра из рукописи «Житие Антония Сийского»



сте 265 подлинника: «Сей образец иконника Васки Мамонтова Уваровых с Шуренги», а рядом написанная той же рукой: «Прямое имя Никон, потом черенец Сийского монастыря, иеромонах многогрешный и архимандрит недостойный». Василий Мамонтов — это имя носил Никодим до пострижения, затем он постригся с именем Никон, а при возведении в сан архимандрита стал Никодимом. Об иконописце Василии Мамонтове на протяжении всего сборника сообщается ряд сведений: был он «онежанин», «каргополец», носил прозвище Шуренга. В Сийском подлиннике есть много его рисунков и образцов, это был довольно искусный мастер. Некоторое время он работал в Москве, и, возможно, там было положено начало его собирательской деятельности. А кроме Большого Сийского иконописного подлинника есть еще другой, меньшего размера, в четверку (БАН, Арх. собр. 205)<sup>59</sup>. Но все же большая часть образцов принадлежит художникам северо-востока: кроме Федора Зубова, Василия Кондакова и Ивана Москалина мы встречаем имена Семена Спиридонова Колмогорца, Ермолая Вологжанина и других иконописцев северных городов.

В стенах Антониево-Сийского монастыря создан такой незаурядный памятник, как лицевое «Житие Антония Сийского» 1548 года (ГИМ, Ц. 750) со 150-ю миниатюрами, отмеченными вниманием художников к изображению сцен труда, пейзажу, здесь можно встретить социально заостренные картины из жизни монастыря. На одной из миниатюр показана сцена изгнания игумена Антония крестьянами, в другой иллюстра-





19. Фронтиспис из рукописи «Житие Антония Сийского»



20. Федор Зубов. Никола поясной. Середина XVII в.



ции представлена сцена пиршества монахов, которым прислуживает меньшая братия<sup>60</sup>. На обороте листа 171 показана сцена обучения детей грамоте, а на обороте листа 172 — сцена обучения иконописному делу. Любопытны такие детали: в первой картине действие происходит в деревянном доме, и перед учителем сидят четыре ученика; иконописная мастерская находится в каменном здании, и здесь перед учителем лишь один ученик. На обороте листа 308 представлен выразительный пейзаж с березками. Превосходно, с безупречным вкусом и поразительным мастерством исполнены заставки, особенно фронтиспис на листе 3 и заставки на листах 26 и 70. Возможно, мы не ошибемся, предположив, что они созданы Федором Zubовым, деятельность которого в эти годы тесно связана с Антониево-Сийским монастырем.

Целый ряд жанрово-бытовых деталей проникает и в житийные иконы Антония Сийского. В клеймах показаны сцены каждодневного нелегкого труда северного отшельника: ловля рыбы, помол зерна, выпечка хлебов<sup>61</sup>.

В монастыре издавались и печатные книги, подобно Евангелию 1672 года с гравюрами, выполненными тем же способом, что и образцы, по словам А. А. Сидорова, «уникальной техникой изображения исключительной редкости и красоты»<sup>62</sup>.

Каждый из городов и монастырей двинского севера — Сольвычегодск, Сийск, Холмогоры и другие — имел сложившиеся собственные иконописные традиции, но все они тяготели к крупнейшему из них — Устюгу Великому, который и концентрировал в себе лучшие художественные силы. Здесь сложились условия для развития изысканной станковой живописи, миниатюры и графического искусства в виде образцов, и эти особенности впоследствии станут характерными для Федора Zubова — живописца и рисовальщика.

Среди икон устюжского круга, близко стоящих к манере письма Федора Zubова и, как можно предполагать, им созданных, следует назвать «Николау поясного» со Спасом и богородицею (ВУМ, № 8602). Это характерное произведение устюжской живописи середины XVII века, необычайно высокого мастерства исполнения. Композиционное построение иконы подчинено строгой симметрии, отдельные элементы изображения, медальоны с фигурами Христа и богородицы отличаются четкой геометричностью формы. Надписи выполнены орнаментальной каллиграфической вязью. Полуфигура Николау написана на охряном фоне (под оклад), саккос — малиново-красный, с тончайшим геометрическим узором золотом и зеленью. На желто-розовом омофоре, перекинутом через плечо на руку, с помощью приплексов светло-желтого и розового цветов выткан орнамент в виде кругов и цветов, пересеченных притенениями складок, край омофора окаймлен узкой золотой полоской. Кайма саккоса, поручи, ворот, евангелие с необычайным тщанием украшены шитьем золотом, жемчугами и камнями. Нимб состоит из оттенков розового и голубого. При строго иконописном характере образа художник умеет передать переливчатость дорогой ткани, драгоценную роскошь и тонкость письма, в этом Федор Zubов не имел себе равных. Лицо святителя изображено сеткой морщин, легкое белильно-желтоватое охрение положено на красно-коричневый санкирь. Округлые глаза смотрят живо и внимательно.





21. Федор Зубов. Богоматерь Тихвинская. Середина XVII в.

С произведениями Федора Зубова икону «Никола поясной» роднит не только стиль живописи в целом, но некоторые характерные приемы выполнения деталей. С иконой «Иоанн Предтеча поясной» из Ростовского музея устюжская икона Николы сближается сочетанием крупной, очерченной плавным контуром центральной фигуры и мелких медальонов с изображением святых в обрамлении гирлянды облаков. Там и здесь наблюдается сходный прием подчеркивать надбровные дуги и впалость щек, манера писать руки, выявляя косточки суставов овальными отметками. Изысканный орнамент, украшающий омофор и саккос святителя, найдет себе близкие параллели в иконе «Никола поясной» для церкви Ознобишина, написанной Федором Зубовым позднее, в 1678 году. Здесь тот же мотив креста, вписанного в медальоны-круги, пространство между которыми заполнено цветочными ветками.

При значительном сходстве иконы «Никола поясной» из Устюга и иконы «Иоанн Предтеча поясной» из Ростовского музея первую следует признать более ранней. Наряду с блестящей техникой исполнения живопись отличается некоторой жесткостью, сближающей ее с произведениями, подобными иконе «Князь Георгий Всеволодович», с повышенным интересом к подчеркнутой правильности канонически-иконописного типа лица, передаче тонких узоров изысканнейших украшений. Кроме того, в иконе «Иоанн Предтеча поясной» — более сложное и тонкое выражение лица.

В дальнейшем живопись Федора Зубова будет изменяться в сторону большей мягкости и свободы художественных средств.

Живопись этих двух произведений — «Николаы поясного» и «Иоанна Предтечи поясного» — поднимает иконописное искусство высоко над средним уровнем. Это — подлинные шедевры иконописного мастерства.

С творчеством Федора Зубова есть основание связать также икону «Богоматерь Тихвинская» в местном ряду иконостаса Прокопьевского собора Великого Устюга, слева от царских врат. Возможно, живопись XVII века возобновила более раннюю, XVI столетия. Полуфигура богоматери, младенец Христос написаны с уверенным, безупречным мастерством. Крупные пробела твореного золота организуют «большую форму» облаченного в мафорий торса богоматери с упругим изгибом округлых плеч, крепкой шеей; лицо по-устюжски миловидно. Свободно написана фигура младенца, одетого в гиматий с мягко спадающими складками. Наряду с этим здесь, как и в других иконах Зубова, широкое и смелое письмо сочетается с необычайной тщательностью проработки деталей, украшений каймы мафория, поручей, ворота.

В произведениях устюжского периода Федор Зубов выступает как типичный представитель искусства двинских городов. Талант художника, проявляющийся с особенной яркостью в стремлении подняться в каждой вещи до совершенства, постоянное чувство организующей роли рисунка и одновременно влюбленность живописца в красоту сложнейших красочных сочетаний — именно благодаря этому Федор Зубов своим талантом поднимает искусство Устюга на более высокую ступень. В его творчестве раннего периода метод древнерусской иконописи, сложившийся в течение столетий, остается непоколебленным, но он обогащается новыми возможностями в усложнении красочной палитры, утонченной проработки плави, в создании новых нюансов выразительности образа. Эти особенности художественного метода иконописца станут характерными для всего последующего периода его творческого развития. Однако нельзя составить верное представление о формировании мастерства Федора Зубова, если мы не примем во внимание той роли, которую играло в его развитии участие в работах 1640—1650-х годов в Москве совместно с московскими жалованными и иногородними иконописцами в качестве записного устюжского иконника.

Для молодого иногороднего иконописца первые поездки в Москву по вызову из Оружейной палаты были полны волнующей привлекательности. Заманчивой была сама возможность увидеть стольный город во всем великолепии, еще более притягательным представлялось поработать во дворце и в придворных храмах. Рассказывали, что в обычае московских государей было самим навещать к работам иконописцев, а по окончании дела — награждать их за труды. Не все устаивались такой чести, нередко аттестация жалованных иконописцев выносила строгий приговор: «Отставить, и впредь не иметь». Зато и похвала стоила дорого.

Правда, путь на Москву из Устюга был долгий и многотрудный. Устюжские иконописцы писали в челобитной царю Алексею Михайловичу, жалуюсь на частые и внеочередные против других городов вызовы в Москву: «Устюг Великий от Москвы за тысячу верст и больше, пятьсот верст

водяной путь самой нужной реками, егда бывают ветры великие...» (см. приложение 9). Учитывая дальность и трудность пути, они просят вызывать устюжских иконописцев по очереди с другими городами. Из документа явствует, как высоко ценили устюжских иконников в Москве, предпочитая их многим другим.

Позднее и для Федора Зубова эти поездки будут тягостны и обременительны и он будет избегать их. Но для человека молодого, полного энергии и надежд на будущее, дорога не казалась столь трудной. Путь проходил через города Вологду и Кострому, Ярославль и Ростов Великий, Переславль-Залесский, мимо Троице-Сергиевой лавры. Каждый город, монастырь отличался своим неповторимым обликом, манил своей особенной красотой. Обычно вызовы были спешными, а иконописцев принято было возить с приставом, под конвоем, чтобы никто из них дорогой не сбежал. Но бывали вынужденные задержки (ветры, волокиты, «беспромыслицы при иных городах»), и тогда можно было отстоять службу в соборном храме, посмотреть чтимые древние образа или заглянуть в только что украшенную стенным письмом церковь, а то и побывать у знакомых иконников. Старших в артели известных иконописцев, следовавших проездом, встречали уважительно, приглашали в храмы и в домовые иконные горницы с образами «письма Прокопьева, Власова, Хворова», братьев Истоминных; рассказывали о связанных с ними преданиях. В отдельных случаях заходила речь о подряде на работу. Это было время, когда искусство иконописи ценилось необычайно высоко, оно имело широкий круг почитателей и знатоков. Представители купеческого и промышленного сословия городов Вологды, Костромы, Ярославля не жалели средств на постройку храмов, на украшение их иконами.

В особенности много строилось храмов, украшалось стенным письмом и иконами в стольной Москве. Здесь было немало и древностей: иконы и росписи Дионисия с сыновьями, о других говорили, будто бы это была работа самого Андрея Рублева и его друга Даниила Черного. Они были закопчены или частью поновлены, и все же от них веяло строгим и благородным искусством живописи. Все чаще старинное стенное и иконное письмо заменялось, однако, новым, и царские мастера вместе с городскими иконописцами создали уже немало иконостасов, росписей храмов. Эта новая живопись яркостью цвета, «сильным» письмом должна была выдерживать, и выдерживала соседство с позолотой дорогих окладов, басмы, резных киотов, расписных тябл, церковной утвари. Во время богослужения духовенство облачалось в богатые ризы из парчи, шелка и бархата, особенно пышной была служба патриарха Никона. Возжигалось множество свечей и лампад, и тогда с впечатляющей красотой выступала на стенах и сводах храмов в таинственном мерцании торжественная роспись: сумрачные лики древних чтимых образов, потемневшая от времени позолота икон. В московских храмах можно было встретить немало икон, написанных «по-фряжски, по-иноземски». Иноземные мастера, расписывавшие домовые церкви и палаты вельмож Хворостининых и Морозовых, создали портреты знатных лиц (их называли «парсуны», то есть персоны). Прежде же лишь давно умершие князья удостоивались иметь свое «подобие» в царской усыпальнице — в Архангельском соборе, где они походили ско-



рее на иконы, чем на живших когда-то людей. Но уже царь Михаил Федорович пригласил из «анбургские земли» живописца Ганса Детерсона, мастера парсунного письма, чтобы писал он сходно с натурой и русских живописцев учил тому же. Не устоял против искушения иметь собственное «подобие» и сам патриарх, хотя иконы он признавал лишь старогреческого письма.

У молодого одаренного юноши поездки в Москву должны были пробуждать множество противоречивых чувств. Естественным было честолюбивое желание не затеряться среди многих других, таких же, как он сам, иконоников. Как раз это ему удалось, несомненно, без труда. Умение делать «знамя» «по своему воображению», то есть составлять композицию и рисунок, скоро выдвинули его на роль знаменщика; должен был он обратить на себя внимание и редкостным знанием сокровенных тайн живописи.

Московские «новшества» показывали наряду с этим более широкие возможности искусства, чем те, к которым Федор Zubov был подготовлен, но все же возникало желание «не отстать от времени». Ясно было, однако, что совместить привычный метод иконного письма с методом живописным, как его называли, трудно, казалось бы, почти невозможно. Но если уж нужно выбирать, то не ему, Федору Zubovu, он хорошо знает, какими возможностями располагает иконное письмо, если подходить к нему с душой, а не писать по готовым образцам. Вокруг разгорались споры о том, кому принадлежит будущее — иконописцам или живописцам, и каждая из сторон располагала серьезнейшими доводами. Но главные споры были еще впереди, а пока вступающий в жизнь иконописец делает, может быть, и скромный, но в действительности очень важный для художника вывод: нужно и далее совершенствовать свое мастерство, учиться устаревшим товарищей.

Все эти впечатления и размышления сопровождали Федора Zubova в его ранних поездках в Москву. Первые упоминания Федора Евтихиева в архивах Оружейной палаты относятся, впрочем, к 1653 году, когда он, уже сложившийся мастер, должен был участвовать в работе по написанию икон для нового иконостаса московского Успенского собора.

Успенский собор — главная святыня Московского государства. Создание нового иконостаса являлось частью целого комплекса мероприятий в осуществлении политической программы царя Алексея Михайловича и патриарха Никона, направленной на повышение престижа русской церкви на международной арене и утверждение ее руководящего положения среди стран восточнохристианского мира<sup>63</sup>. Планы подогревались встречным обращением к России этих стран в поисках опоры в национально-освободительной борьбе против турецкого и арабского владычества.

Необходимость унификации с целью приведения богослужебной практики русской церкви в согласие с церковью греческой потребовала проведения церковной реформы, выразившейся в исправлении богослужебных книг, введении троеперстия, пересмотре символики предметов церковного обихода и т. п. В числе спорных вопросов было и устройство иконостаса: порядок расположения в нем икон и их состав. Никон замыслил создать в соборном храме Москвы иконостас, который мог бы быть образцом для

русских церквей. Никон распорядился о полном переустройстве иконостаса отчасти потому, что «возобновление» в 1641—1642 годах стенописи Успенского собора привело к значительной разнице в стиле с иконами<sup>64</sup>.

Для выполнения работы Никон, как представляется, не случайно остановил свой выбор на иконописцах, которые стояли на традиционных позициях: из Троице-Сергиевой лавры, из Тулы, Калуги, Устюга Великого. Возглавить работу поручено ярославскому иконописцу Севастьяну Дмитриеву, под руководством которого был создан ряд иконостасов в Ярославле: в церкви Ильи Пророка, церкви Иоанна Златоуста и других.

Несмотря на отсутствие подписных произведений Севастьяна Дмитриева, почерк этого незаурядного мастера выясняется достаточно определенно<sup>65</sup>. Это был последователь твердых иконописных традиций и в то же время выдающийся стилист, что имело большое значение для формирования ярославской школы живописи. Севастьян Дмитриев мастерски решал задачи монументального искусства, был отличным рисовальщиком и колористом, и в то же время подлинной душой его произведений всегда оставалось стремление к гармоничному изяществу образов. Его росписи Николо-Надеинской церкви в Ярославле (1640—1641, нижний ярус главного помещения храма и частично притворы) и церкви Воскресения Ростовского кремля (около 1675, купольная фреска «Отечество» и паперти) показывают, что в его искусстве органически сочетались твердая и уверенная каноничность и уже заметное тяготение к жанровости. Эти черты получают свое дальнейшее развитие в творчестве сына Севастьяна Дмитриева, Лаврентия Севастьянова, известного ярославского иконописца последней четверти XVII столетия.

Иконостас Успенского собора включал в себя 67 икон, большей частью крупного размера. Можно с уверенностью предполагать, что Федор Zubов выступал здесь наряду с Севастьяном Дмитриевым знаменщиком; спустя восемь лет он сам возглавит работу по созданию иконостаса в Троицком соборе Сийского монастыря, используя свой московский опыт. Вполне вероятно, что Zubовым написаны полностью некоторые иконы, но это можно будет выяснить при более тщательном изучении памятника, когда будут установлены леса.

При всем различии таких художественных индивидуальностей, какими представляются эти два крупных мастера, ярославец Севастьян Дмитриев и устюжский иконописец Федор Zubов, нельзя не отметить в их творчестве и ощутимого сходства. Точность и изящество рисунка, тонкая нюансировка выразительности образов и внутренняя энергия их, стремление к чистоте иконографического канона — эти черты в данный период были в равной мере свойственны обоим мастерам. Если предположить с известной уверенностью, что их совместная работа не ограничилась успенским иконостасом, можно говорить о положительном влиянии на Zubова более старшего мастера, Севастьяна Дмитриева. В этом смысле справедливо на-







зывают Оружейную палату академией художеств XVII века, здесь проходило совершенствование мастерства иконописцев.

Условия работы в придворной обстановке были, однако, достаточно сложными при всей, казалось бы, четкости организации работ, что нашло свое отражение в записях приходо-расходных книг Оружейной палаты<sup>66</sup>. Среди документов имеется масса жалоб приезжих иконописцев на неустроенность быта, заработок выдавался нерегулярно. Меняющийся состав группы иконописцев приводил к обезличиванию в работе, а жесткие рамки патриаршего надзора подразумевали нивелировку художественного творчества, что для любого иконописца было отнюдь не вдохновляющим моментом. Все это наряду с трудностями самой поездки в Москву заставляло уклоняться от работы по царскому вызову.

Гораздо охотнее иконописцы работали по частным подрядам.

В том же, 1653 году, когда создавался иконостас Успенского собора, производилась роспись церкви Троицы — домово́й церкви купцов гостино́й сотни Никитниковых, выходцев из Ярославля. Иконы для храма писали Симон Ушаков (его двор находился по соседству), Иосиф Владимиров и другие мастера, но для стеного письма были приглашены ярославские и костромские иконописцы во главе с Василием Ильиным<sup>67</sup>. Работали здесь Иосиф Владимиров, молодой еще Гурий Никитин, братья Иван и Федор Карповы и другие видные мастера монументальных росписей. Стенопись Троицкой церкви приобрела широкую известность, и спустя полвека ее все еще ставили в образец. Роспись являлась примером живописной организации интерьера в новом духе: внутреннее пространство главного помещения храма перекрыто сомкнутым сводом, тогда как наружное пятиглавие имело чисто декоративное назначение. Каждая стена имела свою тему росписи, она начиналась или завершалась на склоне свода<sup>68</sup>. Композиционное решение, искусство знаменщиков, цветовая гармония — все здесь соединилось как бы специально для того, чтобы наиболее выгодно показать достижения русской фрески середины XVII столетия.

Не стесненные необходимостью писать «по старым переводам», а это требование было обязательным в росписи кремлевских соборов, художники работали с подъемом, чтобы дать простую и ясную картину развития сюжетных циклов. Главная тема, троичности, раскрывалась в евангельской истории Христа, его земных деяниях, смерти и воскресении и находила продолжение в деяниях апостолов. В цикле «Деяния апостолов» едва ли не впервые использованы в качестве образца гравюры Библии Пискатора, изданной в Амстердаме в 1650 году, киевские издания и тому подобное. Гравюры Библии Пискатора (или Фишера, или же Вискера, — они шли под разными наименованиями) были известны Федору Zubову, он видел их в Великом Устюге еще ранее, в издании 1643 года (хранится ныне в ВУМ), но устюжские иконописцы не решались брать их за образец — все же это была книга не православная, но католическая — «латинское мудрование». Достаточно сказать, что в Оружейную палату книга была приобретена на рынке только в 1676 году.

Это была немалая смелость художников, а этим отличались костромичи, и в особенности Василий Ильин. Известны были его росписи в папертях храмов Костромы, Романова-Борисоглебска, Ярославля, Кириллова, где

было много такого, что вызвало бы самое суровое осуждение патриарха, например замышляющие злое дело монахи, над которыми кружится воронье, или картины содомских грехов иноков, или архиерей, горящий в адском пламени. Однако, используя в качестве образца Библию Пискаatora, костромичи справедливо рассудили, что Библия есть Библия, кто бы ее ни иллюстрировал, стенное письмо не перестанет быть православным художеством оттого, что взят латинский образец, да кто еще и разберется в этом, и кому же придет в голову сбивать со стены уже написанную фреску только потому, что в ней что-то сходно с голландским Рыбаком (перевод фамилии гравера). Так, в русское иконописание был введен своего рода троянский конь, что имело значительные последствия: в условиях сурового контроля над иконописанием Библии Пискаатора суждено стать ширмой, прикрывающей иконописцев от упреков в «самомышлении». И, хотя в последующие годы будет издано немало указов, запрещающих использовать в иконописании «латинские листы», это как бы не касалось голландской Библии. Хотя ее гравюры и попали в арсенал иконописных образцов без санкции духовных властей, они отныне заняли свое прочное место в православном искусстве России XVII века. Узаконение в качестве образцов обширного графического материала, представляющего собою наследие западноевропейской культуры нескольких столетий, становилось источником новых импульсов в направлении сближения традиционного искусства с властными требованиями нового времени. Федор Zubov в этих работах не участвовал, но он не мог оставаться в стороне от происходящих событий: каждый значительный мастер второй половины XVII века должен был для себя решать проблему взаимодействия иконописи и живописи.

В росписи церкви Троицы было и много другого, что останавливало на себе внимание иконописцев из посада. Здесь была ярко выражена тема патроната деятелями нового класса, «третьего сословия», к которому принадлежала семья купцов гостиной сотни Никитниковых, в храме имелась и своя усыпальница этой фамилии.

Впервые эта тема прозвучала в полный голос в росписи Николо-Надеинской церкви в Ярославле, выполненной по заказу торгового гостя Надея Светешникова; в ее создании участвовали костромские, ярославские, московские и нижегородские иконописцы из посада. Во фресках Николо-Надеинской церкви развернут подробнейший цикл жития Николая Чудотворца. Епископ Николай, родом «смердович», наделен чертами богатого и добродетельного купца. Он выступает всюду с мешком золота в руках, награждая за добрые дела. Тема восхождения по лестнице феодальной иерархии выходца из низшего сословия оказалась близка могущественным представителям русского «третьего сословия», подобно Надею Светешникову. Тема эта — новая в русском искусстве, она призвана показать социальное значение нарождающегося класса. В стенописи большое внимание уделено ктиторской тематике. В северной паперти представлена группа святых, покровителей строителя храма.

В стенописи церкви Троицы в Никитниках ктиторская тема выражена не менее ярко. Покровители семьи Никитниковых представлены в стенописи неоднократно. В честь родоначальника семьи, Никиты, построен при-



дел Никиты-воина, который служил родовой усыпальницей Никитниковых. Но главной достопримечательностью росписи Троицкого собора стал цикл Апокалипсиса, занявший все стены и своды придела Иоанна Богослова под колокольной, включая и алтарь. Стенопись Богословского придела выполнена при непосредственном участии Василия Ильина, хотя по официальным нарядам он должен был в это время работать вместе с Севастьяном Дмитриевым и Федором Зубовым над иконостасом Успенского собора. Возможно, Богословский придел расписан годом раньше, или этого добились Никитниковы<sup>69</sup>, но участие в росписи Ильина не подлежит никакому сомнению. Манеру его письма — живо написанные сцены с множеством подвижных, прекрасно нарисованных фигур, их изящные движения, как и красоту колорита с нежными переходами полутонов,— нельзя спутать ни с какой другой.

В никитниковской церкви, как и в других своих росписях, Василий Ильин выступает как художник большого идейного содержания. 1653 год переполнен трудными событиями: хлебный недород, падеж скота, надвигающееся с Запада моровое поветрие, наконец начавшиеся разногласия в русской церкви на пороге раскола. Чуткая к народным бедствиям душа художника не смогла лучше передать смятенные чувства своего времени, как воскресив в образах искусства тему Апокалипсиса. Роспись Богословского придела воплотила в реквием предчувствие собственной кончины — художник стал жертвой смертоносной язвы. Но эта тема приобрела значение образного символа эпохи, она была подхвачена другими иконописцами и заполонила собою стены папертей и храмов, стала одной из главных тем в писаниях расколоучителей с их неприятием социальной несправедливости<sup>70</sup>.

Социальный накал образов, созданных костромскими иконописцами, на первый взгляд останется в стороне от творческих исканий Зубова, возможно, в этом сказывалась его близость церковной среде. Однако именно искусство Василия Ильина совершит перелом в искусстве Федора Зубова последующих лет, который было бы трудно понять, не учитывая московских впечатлений одного лишь 1653 года.

Возвращаясь в Устюг, Федор Зубов не мог предвидеть того, как сложится его судьба в последующее время. Разразившееся над страной моровое поветрие, война с Польшей не способствовали продолжению более или менее крупных художественных работ, которые требовали бы участия иногородних иконописцев. Они на некоторый период оказались предоставленными самим себе.

Из Москвы доходили слухи об острых событиях в области иконописного дела. В то время существовал обычай приносить в храм свою икону и молиться ей, и в Москве по церквям появилось немало икон фряжского письма (так называли произведения, созданные в подражание иноземной живописи, приверженцы традиционной иконописи). Против них и вооружился патриарх с его грекофильскими вкусами и решил публично продемонстрировать свое неприятие подобных образов. Никон повелел выносить такие иконы из храмов и соскабливать образа, а иные кидал о камни мостовой, чтобы разбить в щепы. Сам царь был смущен действиями неистового патриарха и пытался робко урезонить его. Народ, встрево-



женный надвигающимися бедствиями и опасющийся «кары божией», поднял бунт («иконный бунт»), и потребовались чрезвычайные меры, чтобы вернуть столице спокойствие<sup>71</sup>.

У патриарха были основания для принятия столь крутых мер, и дело было не только в отрицании фрязи. Появление памятников искусства, подобных росписям церкви Троицы в Никитниках, не могло ускользнуть от внимания Никона, который должен был признать «неуправляемость» процесса развития русской иконописи и смелые акции, совершаемые иконниками. Действия Никона, направленные против фряжских икон, скорее можно рассматривать как несколько запоздалую реакцию на появление в стенописи подражаний Библии Пискаatora. Но даже патриарх не мог распорядиться в домово́й церкви купцов Никитниковых и тем более сбивать стенное письмо, чтобы окончательно не прослыть иконоборцем, он и нашел способ выразить свое отношение к делу по существу. Иконописцы ревностно защищали свои взгляды в своих теоретических сочинениях, направленных против позиции Никона, хотя они и адресованы к другим лицам (некоему Плешковичу)<sup>72</sup>.

Суть же дела сводилась к разным взглядам на иконопись, на ее цели и сферу применения. Патриарх, как и царский двор, расценивал иконописание как искусство культовое, обязанное обслуживать церковь, что не исключало возможности для изобразительного искусства выполнять другие функции светского характера, оставляемые на долю той же фрязи, собственно живописи. Иконописцы, поддерживаемые весьма широкой общественной прослойкой «третьего сословия», полагали, что иконописание способно нести все функции, а не только узкоцерковные, при условии расширения и развития жанровой структуры и обогащения художественных средств. Утвердившись на этих позициях, иконописное дело на протяжении второй половины XVII столетия успешно конкурировало с фрязью как методом живописным, и на этой почве возникли новые явления в традиционном искусстве, как в школе царских иконописцев, так и в других направлениях; они-то и определяют собою различие стиля и творческого метода отдельных мастеров.

Выехав из Москвы в 1653 году, Федор Зубов временно освобождается от опеки двора. В 1650-х годах и в 1661 году Зубов работает в Антониево-Сийском монастыре и в Сольвычегодске. На 1660-й год падает его крупная работа в Ярославле, а в 1662 году его вызывают в Москву. С этого времени для него открывается новый жизненный этап как жалованного иконописца. Ярославский период биографии Зубова стал одним из наиболее продуктивных периодов творческой деятельности художника.

## РАБОТА В ЯРОСЛАВЛЕ

Архив Оружейной палаты сохранил важные для нас документы: царскую грамоту ярославскому воеводе В. Я. Унковскому и челобитные строителей церкви Ильи Пророка Иоанникия и Вонифатия Скрипиных на имя царя Алексея Михайловича. В царской грамоте

от 10 февраля 1660 года воеводе Унковскому предписывалось немедленно выслать в Москву Федора Зубова. В ней указывалось, что до морозного поветрия у царских иконописных дел был иконописец из Устюга Великого Федор Евтифеев, «а ныне он Федор от наших иконописных дел бегаёт, живёт по городам в хоронах» (см. приложение 3). В своей челобитной Иоанникий Скрипин пишет, что после пожара выгорела каменная церковь, «иконы местные и царские двери и деисус и все церковные иконы в ней пригорели». Он нашёл Федора Зубова в Сольвычегодске и привёз его с женой и детьми, чтобы писать иконы в церкви Покрова. Иоанникий просит оставить Федора Евтихиева закончить начатую работу. Согласие было дано, но воевода приостановил работы и взял с Федора Зубова поручную запись о выезде в Москву, и только после второго прошения, Вонифатия Скрипина, последовал царский указ от 20 апреля. С момента публикации документов в 1850 году не было предпринято попытки выяснить, о какой церкви идёт речь и какие именно иконы написаны Федором Зубовым. В челобитной Скрипиных церковь названа Покровской, и это затрудняло выяснение вопроса, в каком храме работал иконописец. В действительности речь идёт о церкви Ильи Пророка, построенной на средства братьев, купцов гостиниой сотни Вонифатия и Иоанникия Скрипиных, широкоизвестном памятнике древнерусского зодчества и изобразительного искусства. Храм расположен в центре Ярославля и вместе с папертями и приделами образует как бы целый городок. Скрипины, торговцы драгоценностями, «ярославские Медичи», не раз ссужали царскую казну. В знак особенной царской милости при построении храма была прислана из Москвы часть святыни — ризы господней, принесенной в дар царю Михаилу Федоровичу персидским шахом Аббасом. Для этого почетного дара был выстроен специальный придел, украшенный островерхим шатром — Ризоположенский. В Ильинской церкви имеются теплый придел Покрова и еще несколько приделов, по имени зимней церкви храм назван Покровским согласно традиции именовать храм по церковно-иерархическому старшинству праздника, в честь которого освящен один из престолов. В старых описях и документах церковь называется Ильинско-Покровской, или Покровско-Ильинской<sup>73</sup>.

Иконы церкви Ильи Пророка и ее придела Покрова в большинстве своем сохранились, в том числе и иконы местного ряда. Есть основания связать с Федором Зубовым значительную группу произведений — икон местного ряда главного и придельного храмов, давно обрацававших на себя внимание высоким уровнем исполнения и своеобразием художественного почерка. Они не раз публиковались. Имеем в виду прежде всего иконы главного храма: «Илья пророк в деяниях», «Иоанн Предтеча — ангел пустыни в деяниях», «Вознесение», «Благовещение», «Покров» и раму с клеймами акафиста вокруг иконы «Богородица Тихвинская»<sup>74</sup>. Иконы датируются в весьма широком диапазоне, одни авторы именуют их строгановскими, другие склонны отнести их ко второй половине XVII века или даже к началу XVIII столетия<sup>75</sup>. Н. Г. Первухин справедливо указал, что иконы не значатся в первоначальной описи Скрипиных 1650 года, следовательно они написаны позднее<sup>76</sup>. В описи, составленной после пожара 1658 года, записано, что 20 марта 168 (1660) года Иоанникий Скрипин положил

23. «Спасти хотя мир». Клеймо  
рамы вокруг иконы «Богоматерь  
Тихвинская». 1660



в казну церкви Покрова и пророка Илии триста рублей «на церковное строение»<sup>77</sup>. В это время Зубов и писал иконы для Скрипиных.

К этой группе икон примыкает местная икона придела Гурия, Самона и Авива «Богоматерь Одигитрия», а также икона «Святители» из Покровского придела<sup>78</sup>.

Отмеченная группа памятников иконописи отличается несомненным единством стиля и манеры письма. Заметно выделяясь из круга ярославской школы живописи, иконы носят ярко выраженные признаки устюжско-строгановских писем, как это было отмечено и в других произведениях Федора Зубова раннего периода. Вместе с тем здесь не осталось и следа от сознательной архаизации, приверженности к сложившимся иконописным формулам. Иконопись выступает в новом качестве, стиль ее показывает большой путь, пройденный в создании нового метода. В сложении его участвуют на равных началах традиционная иконописная школа, любовь к роскоши, характерная для устюжско-строгановской живописи, и наряду с этим интерес к той самой фрязи, которая активно просачивалась в искусство Москвы. Эти три разнородных элемента объединяет свойственный одаренному художнику дар виртуозности, темпераментности, щедрый на



24. «Пение всякое побеждается». Клеймо рамы вокруг иконы «Богоматерь Тихвинская». 1660



богатые живописные эффекты. В некоторых произведениях можно, однако, заметить присутствие другой манеры — мастерской, но не столь артистичной, это почерк брата Федора Зубова, Осипа. Но и произведения, написанные самим Зубовым, неодинаковы, они выстраиваются в ряд, наглядно выражающий собой динамику развития стиля от одной вещи к другой.

Открывает эту группу уникальных созданий искусства иконописи XVII века рама к иконе «Богоматерь Тихвинская» со сценами акафиста — восхваления отвлеченно-догматического содержания. В этом произведении — те же приемы изображения фигур, палат, горок, которые мы встретим в других, расположенных рядом иконах Федора Зубова. Но письмо здесь выдержано еще в традиционной манере, и каждая сцена акафиста занимает отдельное клеймо в самостоятельном обрамлении, тогда как в последующих иконах такого разделения не наблюдается. Композиционное решение каждого отдельного клейма подчинено строгой конструктивности, симметрии.

Сцена, иллюстрирующая десятый кондак «Спасти хотя мир», изображает Христа со связанными руками. Его ведут на Голгофу. Фигура Христа

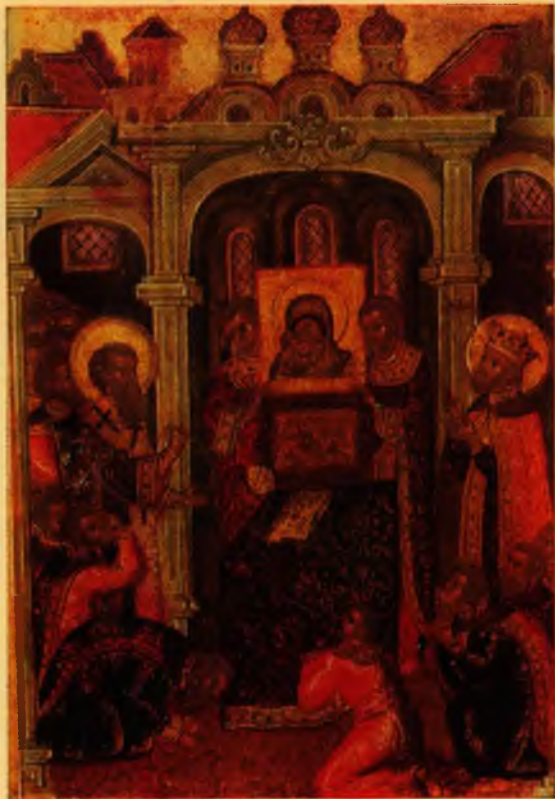
25. «Светоприемную свещу». Клей-  
мо рамы вокруг иконы «Богома-  
терь Тихвинская». 1660



передана в движении, он широко шагнул и, нахмурив брови, косится на крест.

Одиннадцатый кондак «Пение всякое побеждается» показывает Христа в храме. Иисус стоит на резном золотом троне изысканной барочной конфигурации. Рядом Златоуст в дорогих ризах, с книгой в руках. Архитектурный фон строго подчиняется построению композиции: каждый компартимент интерьера обрамляет одну из фигур. Безупречна по рисунку фигура Христа, обрамленная мягко клубящимися складками гиматия. Взгляд его устремлен вперед, а святители внимательно вглядываются в Христа. Знакомую нам любовь к материальной характеристике предметов мы узнаем в муаровых переливах омофора святителей, в каллиграфической разделке крошечных крылышек летящих ангелов. Живопись подкупает цельностью, ясностью построения и многообразием выраженных в ней психологических нюансов.

Одиннадцатый икос — «Светоприемную свещу». Богоматерь стоит на троне, на краю бездны. Композиция симметрична по построению, изящна и мастерски написана. Мелкое, миниатюрное письмо не служит и здесь препятствием для замечательной выразительности образов. Фигура бого-



26. «О востановлении матери». Клеймо рамы вокруг иконы «Богоматерь Тихвинская». 1660

матери величава и возвышенна, красивое лицо строго и с оттенком грусти, выражение его склоняет к почитанию. С жадной и страстной верой обращены к ней грешники: слева мужи, справа жены. Смятенному их состоянию отвечает впервые появившаяся здесь манера динамично писать складки одеяний, меняя форму пробелов — зигзагообразных, овальных, переходящих в запятую, закругленных в виде усов или параллельных росчерков. В дальнейшем эти приемы будут усложняться, но не ради каллиграфии рисунка, а для передачи внутренней темпераментности через внешнюю подвижность формы.

Тринадцатый кондак «О востановлении матери» показывает поклонение не самой богородице, но ее иконе. Здесь также композиционное построение решается с помощью условных архитектурных членений, обрамляющих обособленно каждую из групп. Священники павшие на колени показаны в ризах, спадающих самыми прихотливыми складками, они еще не успели принять упорядоченное положение.

27. Федор Зубов. Благовещение. 1660. Деталь





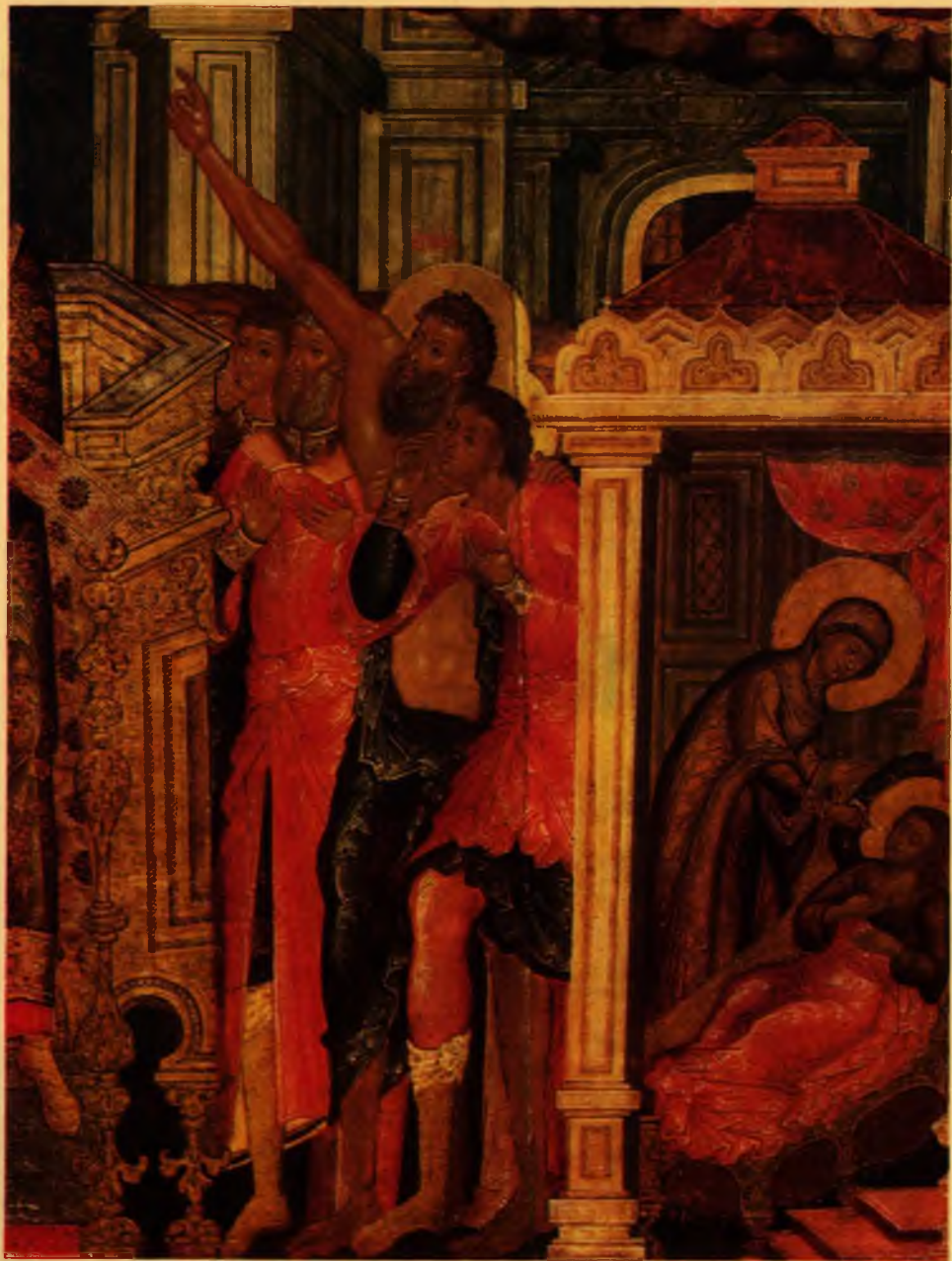
В 24-х небольших клеймах воплощен целый мир образов, являя собою пример способности художника открыть духовные ценности в культовой практике церковного богослужения.

В иконе местного ряда крупного размера «Благовещение»<sup>79</sup> художник делает следующий шаг в поисках новых средств живописи. Он пишет фигуры едва ли не в натуральную величину, но не хочет отказаться от подробностей: от беседы Иосифа и Марии, фигурки спешащего по делам Иосифа в глубине и т. п.; но они так мелки, что существуют как бы в иной плоскости, не отвлекая внимания от главного. Когда мы смотрим на всю картину в целом, мы не видим этих деталей, но если мы рассматриваем крошечные сценки, мы уже не замечаем общего вида. Иерархическое различие размеров изображения — прием, знакомый средневековому искусству, где по желанию художника можно было сопоставить фигуры крупного и мелкого размера. В равной мере, хотя и на другой основе, им пользовались и мастера Возрождения, множество таких примеров имеется в Библии Пискагора.

Прием, которым пользуется Федор Евтихийев Зубов, отличен от композиционных построений средневекового искусства, как и от пространственных решений живописи Возрождения, хотя этот прием и создан под впечатлением от ренессансно-барочного искусства в редакции Пискагора. По наблюдению И. Н. Ухановой, «специфичным для русских художников было то, что обычную пространственную композицию, характерную для западноевропейских мастеров, они подчиняли традиционному декоративно-плоскостному началу. Они постоянно сохраняли свою художественную концепцию»<sup>80</sup>. Концепция эта определяется не только лишь системой идеологических представлений<sup>81</sup>, но в первую очередь сохранением принципа доминирующей роли монументально-декоративной живописи в искусстве. Одна самостоятельная станковая картина может иметь собственную точку схода, но ряд картин в стенописи не может иметь единой точки схода, без которой линейная перспектива, рассчитанная на стоящего зрителя, невысказана. Именно требование синтеза живописи с архитектурой и привело к созданию в искусстве средневековья, как в византийском, так и древнерусском, такого понимания пространственных решений, в основу которого положена «равнодействующая между воспроизводимой трехмерностью и двухмерной декорацией»<sup>82</sup>. И хотя Федор Зубов был по преимуществу мастером иконного письма, художник свои творческие искания и то, что называют «языком живописных приемов»<sup>83</sup>, должен был неизбежно соразмерять с теми генеральными принципами, которые были руководящими в искусстве эпохи.

В равной мере определяемый стилем живописи язык художественных приемов распространяется и на сочетание в одном произведении разных сцен, планов и размеров фигуры. Сопоставление в одной картине фигур большего и меньшего размера может быть как следствием перспективных, геометрических построений, так и требованием семантической системы изображения, в которой величина изображаемой фигуры зависит от ее иерархической ценности<sup>84</sup>. Федор Зубов в иконах церкви Ильи Пророка пытается совместить оба этих принципа: используя приемы, подсказанные западной гравюрой с ее перспективной системой изображения, он вводит





28. Федор и Осип Зубовы. Покров. 1660. Деталь





их в семантическую систему древнерусской иконы. В столь отчетливом виде мы встречаем этот прием именно у Зубова, и можно с полным правом считать его индивидуальной особенностью метода мастера. Оригинальность этого приема заключается в том, что он позволяет сообщать произведению несколько аспектов, не принося в жертву ни одного из них: будто вместо одной иконы или сцены создано несколько, но при этом полностью сохранен иконный, иератичный принцип; основной сюжет, бесспорно, доминирует, принимая на себя главный акцент. Наряду с этим убедительность получают и второстепенные картины, в особенности благодаря тщательности миниатюрного письма. Впоследствии этот способ изображения получает широкое распространение нередко путем прямого копирования произведений Зубова или подражания им.

В иконе «Благовещение» Саваоф, восседающий на облаках на розовом троне, посылает через голубя — святого духа — пучок лучей на Марию. Архангел, только что приостановившись, передает властно, жестом благословения благовую весть; он одет в зеленый хитон и малиново-красный гиматий. Богоматерь восседает на резном золоченом троне с завесой из драгоценной ткани и такой же подушкой. Узор на материи выполнен с



30. Федор и Осип Зубовы. Илья Пророк в пустыне с деяниями. 1660





31. Семен Спиридонов Колмогору. Илья Пророк в пустыне с деяниями. 1678. Деталь

отменным вкусом и изяществом. Фон для фигур составляют здания иерусалимского храма сложнейшей архитектуры, сочетающей в себе ренессансные пилястры с коринфскими капителями и декор русских хором с аркадой по фасаду, разнообразные наличники окон с витражами, украшенными цветочным орнаментом. Роскошные постройки не отвлекают, впрочем, внимания от главных персонажей. Они написаны более плоско, разбеленными красками светло-розового, бледно-желтого и светло-зеленого цветов. Напротив, архангел и богоматерь написаны сочно и пластично, их фигуры вовсе не аскетические, но по-земному крепкие. Золотые пробела, обильно положенные на темный пурпур мафория и сине-зеленый испод богоматери, на одежду архангела, сильно выявляют объем, обрисовывая округлость торса. Край одежды у богоматери образует золотую кайму струящегося ритма, то плавную, то беспокойно извивающуюся. В руках у Марии — нить пряжи, пурпура. Лики написаны в устюжской манере, по рыжеватому санкирю светлой окрой с подрумянкой. Нимбы розовые, с серебряным отливом.

Из искусства иконописания ушли евангельская бедность и простота обстановки, на смену им явилась как веяние времени роскошь. Нельзя не



32. Федор и Осип Зубовы.  
Сын вдовицы. Деталь иконы  
«Илья Пророк в пустыне с де-  
янциями». 1660



вспомнить при виде этой блистательно написанной иконы слова иноземца, побывавшего в то время в Москве. Очевидец так описывает манеру русских одеваться: «Они очень гордятся драгоценными одеждами, особенно знатные господа, а также русское женское население. Я часто видел жен сапожников и портных, которые щеголяют в дорогих шелковых платьях, отделанных соболем, будто важные дамы... Рукава у них бывают длиной более 20 локтей, они довольно красиво укладываются на руке, так что одна складка весьма изящно набегают на другую. Такие рукава довольно широки, а книзу утончаются вплоть до кисти, где завязываются лентой, украшенной у знатных господ бриллиантом, а у прочих — золотом и серебром. Такие рубахи выглядят очень красиво»<sup>85</sup>. Длинные рукава во время танца распускали, а как это выглядело, можно видеть на фреске «Танец Саломеи» в церкви Благовещения на Мячине в Новгороде (1189). Многие из описанного мы найдем на иконе «Благовещение», в том числе и длинные, красиво присборенные рукава, и драгоценные украшения по кайме, хотя одеяния здесь, конечно, не совсем русского покроя. Роскошь быта, впрочем, не обязательно переносится в живопись прямо, в ее натуральных формах, она трансформируется в особую эстетическую категорию

как представление художника о роскоши. Свой здесь и язык жестов, и свое представление о красоте лица. Русский тип богородицы вовсе не означает русского национального типа лица<sup>86</sup>. Иконописец выражает русское понимание красоты, нанося его на эллинско-византийскую канву идеального представления о человеке. Оно не столько в правильном овале лица, чистоте лика, во взлете высоко поднятых бровей, сколько в особой интонации душевного движения — смиренном удивлении, застенчивой растерянности чувств между грустью и радостью. Лик Марии полон царственного величия, но вместе ее облик дышит девственностью и чистотой. Художественные средства иконописи используются художником не для создания внешне эффектного впечатления, но для выражения своего, нетрадиционного понимания темы.

Под сильным впечатлением от этой иконы написана позднее великолепная икона «Благовещение» церкви Иоанна Предтечи в Толчкове в Ярославле, созданная, как мы полагаем, Федором Игнатьевым<sup>87</sup>.

Устюжский идеал круглолицой богородицы, знакомый нам по иконе «Богоматерь Тихвинская» Прокопьевского собора Устюга и многим другим устюжским иконам, мы узнаем в некоторых иконах Ильинской церкви. Одна из них — «Владимирская богоматерь»<sup>88</sup>, другая — «Богоматерь Тихвинская»<sup>89</sup>, обе являются поновлением более древней живописи. В этих произведениях строгость идеализированного образа богоматери-девы уступает женственности и задушевности материнского чувства. Вероятно, мы не ошибемся, увидев в них произведения Федора Зубова, как и в дополнении четырех клейм с акафистом к иконе «Богоматерь Тихвинская»; это особенно заметно при сравнении ее с одноименной иконой Прокопьевского собора в Великом Устюге.

Ряд икон написан Федором Зубовым совместно с его братом Осипом. Фрагменты живописи, принадлежащие Осипу Зубову, выполнены мастерски, но в них нет изящества живописи его младшего брата. В числе таких икон следует назвать «Покров» на северном завороте иконостаса.

Иконография Покрова — русская по происхождению. Празднование Покрова было установлено в XII веке Андреем Боголюбским как признание богоматери покровительницей Владимиро-Суздальской Руси. Сюжет иллюстрирует византийское предание о видении Андрея Юродивого, славянина родом: богородица будто бы явилась во Влахернском храме в сонме апостолов, пророков, святителей и простерла над молящимися мафорий, даруя свою благодать. Иконография Покрова известна в памятниках древнерусского искусства начиная с XIII—XIV веков, она развивалась в двух главных иконографических вариантах: новгородском и владимиросуздальском<sup>90</sup>.

Новгородский вариант показывает богородицу внутри храма в виде Оранты, над нею ангелы простирают мафорий. По наблюдению Н. П. Кондакова, иконография этого типа отражает реальное представление об алтарной мозаике Влахернского храма<sup>91</sup>. Можно, однако, установить более не-

33—34. Федор и Осип Зубовы. Детали иконы «Илья Пророк в пустыне с деяниями». 1660: Илья и вдовица; Илья и Елисей









посредственную связь ее с алтарной росписью новгородского Софийского собора<sup>92</sup>. Владимиро-суздальский вариант Покрова показывает богоматерь вне храма, на его фоне, в молении к Спасу; она сама держит в руках мафорий и свиток с текстом моления. Здесь отчетливо выступает связь композиции с иконографией местной святыни, иконы «Боголюбская богоматерь». Развитая композиция Покрова включает в себя также сцены из жизни Романа Сладкопевца — явление ему богородицы и другие.

«Покров» Зубовых воспроизводит владимиро-суздальский вариант иконографии, распространенный в ростово-ярославской и московской живописи. Общая тенденция развития иконографии в сторону расширения темы, увеличения количества действующих лиц приводит к ее усложнению путем включения все новых и новых участников события. На переднем плане показаны царь Лев и царица Феофания, патриарх со свитой. Андрей Юродивый, обняв Елифания за плечо, энергично поднял обнаженную руку, указывая на богоматерь со святыми в облаках, на фоне пятиглавого храма пышной архитектуры. В руках богоматери свиток со словами молитвы, с которой она обращается к Христу в верхнем левом сегменте. Федор Зубов, а он, несомненно, был знаменщиком всех икон, размещает лики святых (ликами именуются отдельные группы святых по рангам — апостолы, преподобные, святители и тому подобное) один над другим, завершая этот ряд ликом архангелов. Отдельные сцены, как, например, явление богоматери Роману Сладкопевцу или царь со свитой, получают самостоятельное обрамление в виде портика или шатра — мотив, широко распространенный в иконописи XVII века. Художник не ставит перед собою здесь новых задач в построении пространства иконы, но необычными являются многолюдность сцены и стремление к тщательности и разработке в деталях всех элементов изображения.

И. А. Вахромеев отметил, что сложение перстов для крестного знамения в иконе двуперстное<sup>93</sup>. До сих пор мы не отмечали каких-либо отклонений от ортодоксального православия в произведениях Зубова, хотя по отношению к ряду мастеров этого времени могут быть приведены любопытные примеры, указывающие на скрытые или явные симпатии иконописцев к старообрядческому течению, на интерес к темам остросоциального порядка<sup>94</sup>. 1660 год — время горячих споров между сторонниками раскольнического двоеперстия и никоновского троеперстия. Показывать на иконе, доступной для обозрения всех горожан и пользующейся особенным вниманием со стороны ярославских иконописцев, «крамольное» двоеперстие — это означало не только иметь на этот счет собственные убеждения, но и обладать незаурядной смелостью демонстрировать их. Это же можно сказать и о торговых людях Иоанникии и Вонифатии Скрипиных. Позиции представителей третьего сословия в отношении к расколу достаточно известны и вполне понятны, недаром купеческое сословие оставалось главной силой в расколе вплоть до нашего столетия.

В основе подобного рода настроений лежало прежде всего недовольство протекционистской политикой по отношению к иноземному купечеству со стороны царского правительства. Наряду с этим мода на все иноземное в среде феодальной верхушки, а отчасти и при дворе встречала скрытую и явную оппозицию со стороны сословия, обладающего в это время





35. Федор Зубов. Иоанн Предтеча — ангел пустыни с деяниями. 1660



36. Федор Zubov. Иоанн  
Предтеча — ангел пустыни с  
деяниями. 1660. Деталь



значительной материальной силой, но постоянно ущемляемого на лестнице феодально-крепостнической иерархии. Могущественная в это время прослойка купечества взяла на себя роль в некотором роде хранителя национальных традиций, культуры и искусства. И далеко не всегда эта роль была по своему существу консервативной, подавляющее большинство памятников зодчества, стенописи и иконописи эта эпоха оставила как наследие меценатствующей деятельности торговцев и промышленников. Вспомним, что распространению иноземной художественной продукции — гравюру, предметов прикладного искусства, — той же Библии Пискатора Россия обязана была деятельности гостей — крупного купечества, торговавшего с другими странами. Они заказывали и собственные портреты, подобно живописному портрету Фетиева (Вологодский областной краеведческий музей). Сочувствие расколу, однако, стало постоянной чертой русского купечества, что и привело к мысли при Петре I вместо жестоких репрессий ввести налог за право придерживаться старой веры. В иконе «Покров» обращает на себя внимание еще одна деталь. Справа, среди ликов святых, расположенных ниже архангельского чина, рядом с изображением пророков и праотцев, помещена фигура святого воина в



37. Федор Zubov. Рождество Иоанна Предтечи. Деталь иконы «Иоанн Предтеча — ангел пустыни с деяниями». 1660

иконографическом типе Федора Стратилата. Облик святого заметно отличается от других своей индивидуальностью, как чертами лица, так и выражением. Голова исполнена более тщательно и разработана более детально, чем лики других святых. В ней есть нечто, что заставляет видеть в лице портретное сходство. Невольно является предположение, что художник придал своему покровителю, тезоименному святому, черты сходства с собою. Перед нами человек не крупного и некрепкого сложения, в его облике — смирение и озабоченность. Молодое еще лицо изрыто глубокими морщинами, как от больших трудов и душевных невзгод.

Нам мало что известно об обстоятельствах семейной жизни Федора Zubова. Из письма И. Скрипина видно, что иконописца привезли из Сольвычегодска с женой и детьми, обремененного долгами. Затем Федор Евтихийев, по-видимому, овдовел и взял в жены молодую женщину, от которой у него тоже остались дети-подростки, это были не те дети, с которыми он прибыл в Ярославль. Ни талант, ни поразительное трудолюбие не принесли художнику обеспеченной и спокойной жизни.

В то время, однако, жизнь улыбалась художнику. Был почетный заказ, суливший на некоторый период материальную обеспеченность и возмож-



ность развернуться, показать свое мастерство. И Федор Zubov работал много, неистово, с подлинным вдохновением. Каждое новое произведение увеличивало славу мастера, было еще одной ступенькой в постижении новых возможностей живописи.

Когда были поставлены в местном ряду написанные Zubовым иконы, стало ясно, что рядом с ним соседствовать могут лишь немногие — слишком велик контраст. Храмовая икона «Огненное восхождение Ильи Пророка с бытием» — «старого приходского строения», как сказано в описи Скрипиных<sup>95</sup>. Икона включала в себя небольшого размера средник и 48 мест бытия — в них представлена история деяний пророка. Смотрятся они, однако, довольно однообразно. Zubову поручено было написать местную икону заново.

Илья Пророк в русской иконографии занимает особое место как образ, наделенный сверхъестественной силой, в народной среде связан с дохристианскими верованиями. Ветхозаветная история посвящает описанию его деяний страстные, пламенные строки. Обличитель царей, властитель над небесами, удостоенный вознестись живым на небо, образ Ильи Пророка чтился в хижинах и во дворцах, а с XV века почитался как по-





39. Федор Zubov. Ангелы. Деталь иконы «Вознесение». 1660

кровитель купеческого сословия. Во фреске Гурия Никитина 1680 года представлено чудо Ильи, спасшего купца в Нижнем Новгороде. Культ Ильи Пророка занимает большое место в сочинениях старообрядцев, Аввакум уподобляет самосожжения раскольников огненному восхождению Илии<sup>96</sup>. Старообрядцы писали: «Глаголють о Илии и Енохе, что они уже в мире должность свою, врученную им от бога исполнили в лице российских страдальцев»<sup>97</sup>.

Библейский пророк Илья — образ бесстрашного, фанатичного защитника «истинной веры». Сложились три основных иконографических варианта изображения Ильи Пророка: единоличное изображение — поясное и реже в рост; Илья Пророк в пустыне, питаемый вороном, и огненное восхождение Илии. Каждый вид изображения мог быть дополнен клеймами деяний<sup>98</sup>. В иконе Федора Зубова центральным является не огненное восхождение Илии, как в иконе XVI века этого же храма, но изображение Ильи в пустыне. По сторонам, в миниатюрных картинках, представлены и другие события его деяний: рождение Илии со сценой пеленания младенца ангелами огненным пламенем, Илья перед царем Ахавом с обличениями, исцеление сына сарептской вдовицы, Илья в пустыне, спасающий-



ся от гнева Иезавели, сошествие небесного огня на жертву Илии, огненное восхождение Илии с передачей его ученику Елисею милости, обладающей чудодейственной благодатью.

Центральная сцена — Илья в пустыне, питаемый вороном, — иллюстрирует текст 3-й Книги царств (17, 1—8), когда Илья провозгласил среди общего вероотступничества: «Жив господь бог» и удалился в горы.

Едва ли художнику приходилось ранее писать иконы столь крупного размера, и заметно, что он не был подготовлен к этому. Во всяком случае, поставленная перед ним задача стояла вразрез с его собственными художественными исканиями этого периода. А эти искания были направлены на то, чтобы, отказавшись от принятой ранее системы иконописи с разделением на отдельные элементы — фигуры, пейзаж (горки) и архитектура (палаты), каждый из которых выполнялся в своем собственном ключе, — стремиться к единству художественных средств в рамках одного произведения. Так, например, для иконописи более раннего времени обычным было использование для письма одеяний фигур более или менее интенсивного локального цвета, на который наносилась сложная система пробелов для выявления объема; палаты выполнялись более нейтраль-



41. Федор Zubов. Апостол Лука. Деталь иконы «Вознесение». 1660

ным, смягченным путем разбелки цветом, а ландшафт, горки, — декоративным приемом лещадок. В иконе «Илья Пророк» Федор Zubов ставит целью дать более тесную взаимосвязь отдельных элементов изображения как в цвете, так и в приемах проработки. Цвета одежды Ильи и ландшафта сближены, образуя бледно-охряный, с оливковым оттенком, общий колорит, объединяющий сложные переходы цвета и дополненный пятнами сине-зеленой ленты реки, малиново-красных и киноварных одеяний, золота. Пейзаж здесь уже не фон для фигур, он разобран в деталях, художник стремится передать материальность каменных глыб.

Неканонична поза Ильи Пророка, его по-стариковски отяжелевшая, далеко не аскетичная фигура неуклюжа, система проработки одеяния заметно усложнена. Zubовский Илья как бы является антиподом образу Ильи Пророка, созданному около двадцати лет спустя другим представителем устюжско-холмогорской школы — Семеном Спиридоновым Колмогорцем<sup>99</sup>. В иконе Семена Колмогорца чрезмерно удлиненная, изможденная фигура Ильи будто парит в воздухе как иллюстрация тропаря святому: плотский ангел и пророк, второй Предтеча пришествия Христова. Здесь можно го-





42. Федор Зубов. Архангелы. Деталь иконы «Вознесение». 1660

ворить о сознательной архаизации образа, тогда как храмовая икона Ильинской церкви показывает бесспорное новаторство ее создателя.

Голова Ильи сохраняет свойственную ранним произведениям Зубова утонченную каллиграфичность в разделке волос на пряди, однако проработка лица с постепенными переходами светотеневых нюансов показывает знакомство с масляной парсунной живописью.

С подлинным артистизмом исполнены миниатюрные сценки бытия: навеянные западной гравюрой фигурка мальчика с мешком, бегущего по изогнутому мостику, бросившаяся на колени перед Ильей мать, быстро шагающие Илья и Енох. Художественные средства остаются в рамках иконописного метода, однако художник как бы задался целью показать, как широки возможности этого метода и как мало он чувствует себя ими стесненным.

В целом наряду с неоспоримыми художественными достоинствами иконы в ней видны также своего рода издержки, свойственные произведениям переходного периода. Возможно, живопись Зубова в иконах церкви Ильи Пророка не сразу находила общее признание, однако она не могла не

впечатлять своей новизной и усложненностью изобразительной системы. Метод Зубова был абсолютно нов, он как бы отрезал путь назад, к тому способу изображения, который исходным моментом имел отношение к иконе как к символу, своего рода идеограмме, как к живописи, пользующейся особым семантическим языком<sup>100</sup>. Однако в своих попытках изобразить реальное художник пользуется техникой живописи и приемами, в значительной степени выработанными в иконописи.

Этому же методу Федор Зубов следует в иконах местного ряда Ильинской церкви «Иоанн Предтеча — ангел пустыни в деяниях», «Вознесение» и другие. Иконописец в этих произведениях стремится вновь обрести цельность и остроту выразительности образа на новой основе.

В иконе «Иоанн Предтеча — ангел пустыни в деяниях» Федор Зубов строит сюжет на найденном им приеме заполнения центральной фигурой всей плоскости иконы, а в образовавшиеся фоновые просветы включает второстепенные эпизоды, тщательно их обыгрывая. Уверенно написанная фигура Предтечи приобретает внушительный вид; натуральность манеры изображения не может обмануть — это образ, высоко поднятый над миром человеческих переживаний.

Слева сверху — Саваоф в окружении воинства небесного, по сторонам — солнце и луна в виде личин. Где кончается повествование с критерием достоверности и начинается ожившая восточная сказка, отделить все труднее и труднее, когда мы, увлекаемые щедрой и изобретательной кистью живописца, пускаемся за нею в странствие. Фигурки людей, роскошные царские хоромы, пейзаж, животные, птицы — все это исполнено с тонкой наблюдательностью и подлинным артистизмом.

В сцене «Явление ангела Предтече в пустыне» ангел слетает с неба, едва коснувшись земли, перед павшим ниц Иоанном Крестителем. Уроженец Урала представляет картину на лужайке, на фоне сумрачного, полного таинственности леса, в его пустыне растут могучие кряжистые деревья с темной кушей листвы, она населена львами, верблюдами, птицами, — всем тем, что он видел в природе или же в bestiариях, в западных гравюрах.

Сцена «Рождество Предтечи» переносит действие в царские палаты. Женские образы полны светского изящества и грации, рукава платья присборены и скреплены бантом, голову украшают заботливо убранные локоны. У апокрифической бабы Саломии, купающей младенца, косынка на голове изящно заколата.

Иоанн Креститель — один из наиболее популярных святых XVII века. Подобно Илье Пророку, он обличает царей; великий аскет, он общается с ангелами и является бесстрашным поборником добродетели. Царь Ирод повелевает обезглавить Иоанна Предтечу и глумится над ним в светских забавах. Царская власть, если судить по иконописным сюжетам, только для того и существует, чтобы казнить праведников.

В сценах деяний появляется новое в манере письма художника — беглость. В стремлении побольше рассказать, дать пищу пытливому глазу Зубов нередко ограничивается графической разделкой одежды и других предметов — завесы, балдахина и утвари. Достигаая большого разнообразия в изображении крон деревьев, то пышных и развесистых, то напоминающих кустарник, художник и здесь находит более экономичный прием.





43. Федор и Осип Зубовы. Святители. 1660—1661





44. Федор и Осип Зубовы. Богоматерь Знамение. Деталь иконы «Святители». 1660—1661

45. Федор и Осип Зубовы. Митрополит Петр. Деталь иконы «Святители». 1660—1661

46. Федор Федоров (?). Покров. Конца XVII в. Деталь









расчерчивая параллельными горизонтальными штрихами часть из них и выявляя золотом сучковатые стволы. Во всех этих приемах можно заметить сильное влияние гравюры. Видимо, после открытого обращения к Библии Пискатора в стенописи церкви Троицы в Никитниках художник стал внимательно присматриваться к приемам западных мастеров рисунка и использовал все, что находил нужным. Впрочем, он не хотел отказаться от способа изображать горочки в виде щетинистых лещадок, что было привито ему с первых шагов и затем вовсе не стесняло, несмотря на условность приема. Но архитектурные интерьеры уже не смотрятся плоским фоном, в них есть ощущение глубины и затененности внутреннего пространства. Что касается рисунка фигур, то здесь Зубову удается решать задачи, которые, казалось бы, под силу лишь художнику реалистического направления, корректирующему живопись натурой. Дело, по-видимому, и не обошлось без изучения природы, ибо никакой «свободой иконного воображения» нельзя достичь такой убедительности и динамичности поз и движений. В особенности искусно написаны лики, волосы, руки, то есть все то, что иконописцы именуют «личное».

Икона «Иоанн Предтеча — ангел пустыни в деяниях», как и другие иконы Зубова, имеет свое повторение в целом ряде икон, созданных ярославскими и московскими иконописцами.

Одна из превосходных икон, созданных Федором Евтихиевым для церкви Ильи Пророка, — «Вознесение». Произведение издавна привлекало к себе внимание необычностью стиля и иконографии.

«Вознесение» принадлежит к числу наиболее разработанных в иконографии христианского искусства сюжетов. Общая линия развития иконографии этой темы обрисовывается таким образом, что ранние изображения, как в сирийском Евангелии Рабулы VI века<sup>101</sup>, показывают сюжет во всей непосредственности динамического раскрытия события. Зрелое византийское искусство выработало канонический тип композиции символического характера, в котором богоматерь в позе Оранты являет собою оставленную Христом земную церковь, а апостолы — свидетели чуда<sup>102</sup>. В искусстве XVII века за основу берется этот, обычный для древнерусского искусства тип иконографии праздника, но наблюдается вместе с тем возврат к древним традициям эмоционального раскрытия действия. Подобного рода подход определяет главное содержание иконы «Вознесение» Федора Зубова.

Иконографическое решение сюжета имеет свои особенности. Основой для него послужили западные гравюры XVI—XVII веков, в творческом воображении художника они трансформировались до неузнаваемости, но так создавались многие из произведений искусства.

Необычным является присутствие рядом с богоматерью двух жен — Марфы и Марии. Но если учесть, что и на иконе «Спас Смоленский» в местном ряду Ильинской церкви также представлены Марфа и Мария<sup>103</sup>, можно предположить, что эти евангельские персонажи тезоимениты супругам Иоанникия и Вонифатия Скрипиных.

В верхней половине иконы представлен Христос, возносящийся в облачном ореоле: покидая землю, он благословляет ее, а свиток в руке напоминает об оставленном им учении. Выше — Христос в небесах, в окру-

жени ангелов, еще выше — «Новозаветная троица». Солнце и луна в образах человеческих личин завершают верхнюю часть композиции. Небесный мир населен херувимами, серафимами и трубящими ангелами. Нижнюю, большую половину занимает земной мир. Земля предстает в виде округлого холма, переходящего в пологие склоны с деревьями. Вершину холма венчает камень с запечатлевшимися на нем, согласно апокрифическому сказанию, следами от ног Христа. Два ангела в библейских одеяниях возвещают народу о предстоящем втором пришествии Христа. Внизу, на переднем плане, — богоматерь с женами, апостолы и народ.

Удрученная горем богоматерь наиболее сдержанно проявляет свои чувства, Марфа и Мария не скрывают своего отчаяния. Среди апостолов — смятение: одни воздевают руки, другие падают ниц, иные вытирают слезы. Такого рода проявление чувств необычно для темы «Вознесение», оно скорее было бы уместно при оплакивании Христа. Интерпретация события художником может иметь свой смысл: вознесение Христа как сюжет иконы призвано было служить наглядным доказательством божественной природы Христа, при виде этой сцены должны были исчезнуть все сомнения. Драматизм события воспринимается как позднее раскаяние и сожаление о недостаточной вере, о том, что участники события при жизни Христа здесь, на земле, не смогли показать все почитание и любовь, которые подобают богочеловеку. Своим произведением художник как бы предостерегает против неверия, взывает к вере.

Подобного рода трактовка темы обязана той, характерной для эпохи черте, которая заключается в праве на собственное прочтение евангельского текста и личную его интерпретацию. Эта особенность идеологической жизни России XVII века, родственная движению Реформации в странах Западной Европы, проявляется со всей определенностью в писаниях протопопа Аввакума. В искусстве она не менее ярко выражена в творчестве Василия Ильина и Гурия Никитина. Несомненно, проявилась эта черта и в творчестве Федора Зубова.

Своеобразным является весь художественный строй иконы: повышенная аффектация и эмоциональность выражения чувства. Г. В. Жидков, анализируя живописный строй иконы, характеризует его как пример развитого стиля барокко в русской живописи XVII века: фигуры материальны, их движения стремительны и подчинены легкой ритмичности, в выражении чувств — страстность и экзотичность<sup>104</sup>. В основе композиции наряду с архитектурностью построения лежит живописность общего замысла. Сталактитовые горки, лещадки превращаются в почти растительные образования. «Мелко раздробленные перламутровые площадочки, тесно примыкая друг к другу, соединяются для того, чтобы дать в конце концов очертания округлого холма. Наряду с показанием рельефа каждого отдельного уступа, как это делалось и раньше, художник специальными затенениями краев холма старается передать его объем в целом. Эти затенения ведут наш взор в глубь живописного произведения»<sup>105</sup>.

Художник блестяще владеет рисунком. Акцентируя внимание на языке жестов, он твердо ставит фигуру. Зубов умеет и любит писать обнаженные ноги, обрисовывая стопу контуром сандалии. Сообщая фигуре смелую и нередко неожиданную позу, он не закрепляет ее силуэт общим абрисом,

47. Гурий Никитин. Ангел с орудиями страстей. Деталь иконы «Вседержитель». 1686



контур получает сложный, нетипичный характер. Живописец виртуозно лепит форму пробелами, приобретающими самые причудливые очертания. Рисунок пробелов меняется в зависимости от цвета одежды и от положения фигуры в композиции. Так, на одеяниях малинового цвета (багор) или сине-зеленого цвета (празелень) художник, озабоченный желанием сохранить красивое пятно в общем колористическом построении картины, наносит на выпуклых местах тонкие зигзагообразные штрихи, прерывая их или усиливая плотность, заставляя пульсировать складки, будто колеблемые движением фигур. На одеяниях, более светлых по тону, охристых или розоватых, пробела более плотные и разбеленные, они накладываются в несколько слоев. Художник избегает смешивать краски, зная как истинный живописец, что сила и звучность цвета зависит от интенсивности пигмента и его чистоты. В притенениях или высветлениях художник предпочитает пользоваться тончайшими припесками желаемого тона. Краски у Зубова идеально приготовлены, тонко растерты и отменного качества. Особенное внимание мастер уделяет письму ликов, «личного». Художник строго придерживается иконописного метода выявления формы путем постепенного наслоения светлой охры по розоватому или оливковому санкирю. Используя принятые в иконописной практике типы голов — «средовек», старец, юноша, а также женские типы разных возрастов, Федор Зубов выработал собственные приемы писать части лица — глаза, брови, рот, чтобы сообщить нужное выражение: внимания, огорчения, грусти или



тревоги — всех тех оттенков, которые в произведениях иконописца выступают в широком диапазоне. Федор Zubov чувствителен к красоте лиц, в особенности женских, и умеет показать их привлекательность. Лики он пишет в обобщенной манере, но охотно наделяет головы модной прической, буклями, кудрями, без того, впрочем, чтобы создать дробность впечатления, перегрузить деталями. Специфическую форму имеет в мужских образах крупная ушная раковина.

Приверженность к иконописным типам не мешает Zubову создавать образы большой внутренней выразительности.

Барочная сложность художественного языка, готическая острота экспрессии наиболее отчетливо выступают в произведениях Федора Zubова, в которые художник вносит свою интерпретацию темы. В композициях канонических художник теряет интерес к теме и склоняется к штампу. Такова икона «Святители» из Покровского придела Ильинской церкви, написанная, как убедительно отметила И. П. Болотцева, также Zubовым. Впрочем, заметно участие другого иконописца, по-видимому, Осипа Zubова, в особенности в письме фигур святителей<sup>106</sup>. Икона написана на охряном фоне, как писали, «под оклад» или под басму. Отсутствие басмы несколько искажает художественный эффект от произведения — на фоне мерцающей узорчатой басмы фигуры выглядели более живописно.

Святители предостоят в молении иконе «Богоматерь Знамение», поддерживаемой ангелами. «Богоматерь Знамение» — новгородская святыня, особое почитание образа Скрипиными снова напоминает о происхождении их из Великого Новгорода. Лик богоматери характерен для типа, выработанного устюжской школой: милovidный, с правильным овалом, округлыми глазами и поднятыми дугой бровями. Почерк мастера узнается в письме рук, написанных объемно, с отметкой на сгибе косточек и в особенности в изображении фигур летящих ангелов, в экспрессивных позах, со вспарушенными в виде изломов плащами. Знакома нам по другим произведениям и виртуозная манера изображать оперение на крыльях ангелов, которая соединяет в себе высокого класса графическое искусство с тонкими и сложными живописными нюансами цвета. Чистая, легкая и звонкая киноварь в одежде ангелов красиво контрастирует с глубоким сине-зеленоватым цветом.

В письме лиц святителей иконописное начало отступает перед стремлением к характерности, известной реалистичности образов, написанных в обобщенной манере. Святители и Христос в иконе имеют также двуперстное знамение. Живопись иконы несет на себе следы спешки, беглости, видимо, истекал срок пребывания Федора и Осипа Zubовых в Ярославле. Zubовы работали в Ярославле около года, и за это время было сделано многое<sup>107</sup>. Манера письма художников заметно менялась, по сравнению с первыми произведениями последние кажутся принадлежащими другому периоду. В клеймах акафиста вокруг «Богоматери Тихвинской» стиль живописи типичен для иконописи середины XVII века, отличаясь лишь весьма высоким уровнем. В последующих произведениях церкви Ильи Пророка наблюдается интерес к новым пространственным решениям, сочетанию одновременно разных планов (см. иконы «Благовещение», «Илья Пророк в деяниях», «Иоани Предтеча — ангел пустыни в деяниях»). В иконе

48. Устюжская школа. Изгнание Прокопия из храма. Клеймо иконы «Прокопий Устюжский в житии». Около 1660



«Вознесение» художник делает важный шаг в направлении создания цельности пространственного построения, овладения трехмерностью изображения. Наряду с этим усиливается интерес к драматизации сюжета, к энергичным жестам, движениям, достигая крайней степени экспрессивности в «Вознесении». Многообразие художественных средств в иконах Ильинской церкви поистине изумляет. И, хотя элементы нового по существу выражают себя еще полностью в рамках иконописного стиля как определенного художественного метода, возможности этого метода значительно расширяются. Федор Зубов достиг поистине блестящего мастерства и намного опередил свое время. Его произведения копируются, им подражают вплоть до конца столетия.

Почти точное повторение зубовской иконы «Покров» появляется в иконостасе 1691 года, церкви Богоявления в Ярославле, созданного Семеном Спиридоновым Колмогорцем с ярославскими иконописцами<sup>108</sup>.

Спустя сорок лет, в 1698 году, произведена роспись Покровского придела церкви Ильи Пророка в Ярославле<sup>109</sup> и одновременно написано несколько новых икон в иконостас придельного храма. К этому времени следует отнести появление иконы «Покров» (ныне хранится в ЯМЗ, № 41449), созданной под прямым воздействием иконы Федора Зубова «Покров» из иконостаса главного храма. Сохранена основа композиционного построения, лишь немного упрощенная исключением дополнительных



сцен — явления богоматери и Иоанна Богослова Сергию и других. Произведение вышло из мастерской выдающегося ярославского иконописца конца XVII — начала XVIII века Федора Игнатьева. В нем видно откровенное следование одноименной иконе Зубова. Художник ставит целью воссоздать всю сложность живописных и фактурных нюансов, которыми он был пленен в иконе Зубова с ее замечательной тонкостью письма. Создается впечатление, что ярославский иконописец поставил намерение превзойти в этом знаменитый оригинал: кисть его воссоздает сложнейшие переливы дорогих атласных и парчовых тканей, а стихарь Романа Сладкопевца сияет блеском голубых и розовых рефлексов. Более объемно и выразительно стремится написать он и лики. Но нельзя не признать, что это усердие, хотя и помогло создать художнику весьма эффектную и красивую вещь, не пошло на пользу в соперничестве с произведениями Федора Зубова, икона кажется несколько вычурной по живописи.

Такое же впечатление оставляют и подражания иконам Зубова, выполненные жалованным иконописцем Тихоном Ивановым Филатьевым (его отец, Иван Филатьев, взят в Оружейную палату из Ярославля). Тихон Филатьев написал несколько икон с изображением «Иоанна Предтечи в деяниях». В его творчестве сильнее ощущается тяга к реализму в изображении фигур и пейзажа, который он перенаселяет всевозможными животными и птицами, но все это не улучшает картину в целом как художественное произведение, оно перегружено подробностями.

Сопоставление произведений Федора Зубова с копиями, или повторениями, выполненными первоклассными мастерами, позволяет лучше понять некоторые существенные особенности его творчества. При всей, казалось бы, щедрости его кисти, не встречающей препятствия в изображении самых сложных для живописи предметов, при всем стремлении к расширению, развитию темы художник обладал исключительным, тонким вкусом, который контролировал каждое движение его кисти, требуя от нее в первую очередь согласования целого, единства, общего, чтобы соседство одной детали с другой не подавляло друг друга, но как бы поддерживало. Единство многообразия — основа метода художника, и оно создает удивительное ощущение красоты и изящества, легкости и просторности чудесного созданного им мира.

Эти особенности живописного почерка Федора Зубова свидетельствуют, несомненно, о большой одаренности художника. Но развить эти качества до столь высокого уровня можно лишь, получив серьезную школу в среде с прочными художественными традициями. Таким было искусство мастеров старшего поколения иконописцев XVII века, еще недооцененное в истории русской живописи — Прокопия Чирина, братьев Савиных, ярославцев Стефана Евфимьева и Севастьяна Дмитриева, костромича Василия Ильина.

Василию Ильину Федор Зубов обязан многим в своем стремлении к широкому использованию нового и самого разнообразного материала в рамках традиционного стиля. Но в такой же степени костромской иконописец младшего поколения Гурий Никитин обязан как Василию Ильину, своему непосредственному руководителю, так и Федору Зубову. Это вполне очевидно, когда мы сопоставляем фрески церкви Ильи Пророка, созданные



в 1680—1681 годах Гурием Никитиным с товарищами, с иконами Федора Зубова из этой церкви. Дело касается не прямого копирования сюжетов, в чем мы имели возможность убедиться, но более существенного — основ самого художественного метода. Речь идет не только о том, что сами иконы Федора Зубова своим присутствием в иконостасе храма уже являлись своеобразным эталоном качества живописи. Разработка Гурием Никитиным художественной системы монументально-декоративной живописи с ее щедростью и многообразием элементов при высокой организованности целого несет на себе явственную печать искусства своего замечательного предшественника.

Влияние на Гурия Никитина композиционных приемов Федора Зубова особенно очевидно в приемах палатного письма, в архитектурных фонах. В. И. Нечаев, посвятивший специальное исследование решению проблемы пространства в древнерусском искусстве, отмечает: «В области палатного письма достижения XVII века не имели прецедентов и дали нечто абсолютно новое. По тому развитию, — пишет автор, — какое он получил в стенописных работах костромских мастеров, мы можем... условно его называть в пределах русского искусства формулой Гурия Никитина»<sup>110</sup>. В самом деле, палатное письмо в стенописях Гурия Никитина достигает замечательного совершенства и неповторимого очарования как в ильинской росписи, так в особенности в стенописи Троицкого собора Ипатьевского монастыря (1685) и в росписи Преображенского собора суздальского Спасо-Евфимиева монастыря (1689). Нетрудно увидеть, что Гурий Никитин имел своего непосредственного предшественника в этой области именно в лице Федора Зубова, в этом можно убедиться на примере палатного письма в иконе «Иоанн Предтеча — ангел пустыни в деяниях». Гурий Никитин изучал произведения Федора Зубова и использовал помимо решения архитектурных мотивов также и ряд других приемов художника. Так, вслед за Зубовым он начинает для выражения внутренней динамичности образа обрамлять фигуру пышным каскадом складок. Использует Гурий Никитин и прием варьирования формы и плотности цвета пробелов в зависимости от цвета одежды.

Нет никакого сомнения в том, что многие видные мастера середины и третьей четверти XVII века учились на иконах Зубова. Сотрудничество с Федором Зубовым было полезно и для Симона Ушакова.

Закончив свою работу в Ярославле, Федор Зубов не выехал сразу в Москву, он должен был еще выполнить большой заказ для Антониево-Сийского монастыря.

## РАБОТА В АНТОНИЕВО-СИЙСКОМ МОНАСТЫРЕ

В тот момент, когда Федор Зубов уже начал писать иконы в Ярославле, на имя царя пришло прошение из Антониево-Сийского монастыря написать иконы после пожара 1659 года. Монастырь получал крупные денежные дотации из средств казны<sup>111</sup>. Мы видели, что Федор Зубов был уже раньше связан с Антониево-Сийским монастырем.

Хотя созданные художником произведения для этого монастыря, известные нам, не датированы, но по манере письма очевидно, что они принадлежат Ярославскому.

Если мы обратимся к царской грамоте от 1 марта 1660 года (см. приложение 2), из нее очевидно, что в ответ на прошение монастырских властей Алексей Михайлович дал немедленно строжайшее указание «велети б того мастера Федора, где его могут сыскать, взять им в монастырь для иконного письма»<sup>112</sup>. Но Скрипины сумели разыскать Зубова раньше, чем власти Сийского монастыря, и нам известно, что царь дал согласие на окончание начатой работы в церкви Ильи Пророка. Едва ли можно сомневаться в том, что после окончания работ Федор Зубов должен был поехать в Антониево-Сийский монастырь согласно царскому указу.

До этого, в 1658 году, писал для «чудотворцовой» церкви (церкви Антония Сийского) иконы Богдан Зотиков<sup>113</sup>, а в 1663 году в монастыре работал Василий Осипов Кондаков<sup>114</sup>. Возможно, под руководством Федора Зубова эти иконописцы и брат Осип Зубов написали иконы для иконостаса Троицкого собора Сийского монастыря. Судьба икон нам неизвестна, возможно, некоторые из них будут впоследствии найдены. Работа продолжалась, видимо, около года, и только после этого, в 1662 году, мы находим Федора Зубова в Москве.

Вплоть до этого времени, несмотря на постоянные выезды из Устюга Великого в Москву и другие города, Федор Евтихиев Зубов числился устюжским иконником. По-видимому, он возглавлял в эти годы дружину устюжских иконописцев. В «сказке» жалованных иконописцев Степана Резанца с товарищами об иногородних иконниках от 15 января 1662 года записано: «Устюг Великий, Федор Евтифеев с товарищи, да брат его»<sup>115</sup>. Такая формулировка указывает на то, что Зубов среди устюжских иконописцев был старшим.

Что же представляло собою искусство Устюга в это время? Ведь именно с этим городом связано около двадцати пяти лет жизни художника в том возрасте, когда формируется его творческий облик.

## УСТЮЖСКАЯ ШКОЛА ИКОНОПИСИ В ТРЕТЬЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVII ВЕКА

Ранее мы ознакомились с истоками устюжской живописи в 1620—1640-е годы. За это время Федор Зубов вырос в иконописца первой величины, а творчество его не могло не влиять на товарищей, появились среди них и новые имена. Устюжская школа иконописи становится приметным явлением в русской художественной жизни 1660—1670-х годов. Об этом свидетельствует и челобитная иконников-устюжан о том, что их вызывают в Москву к царским работам непрерывно и не в очередь.

От третьей четверти XVII века сохранилось больше памятников искусства. В 1648 году устюжский купец Никифор Ревякин построил храм Вознесения по образцу Никитниковской Троицкой церкви, что само по





49. Устюжская школа. Похвала богородице с акафистом.  
Около 1675







50—51. Устюжская школа. Похвала богородице с акафистом. Около 1675. Детали





52. Устюжская школа. Выбранной воеводе. Деталь иконы  
«Похвала богородице с акафистом». Около 1675



53. Устюжская школа. Орнамент. Деталь иконы «Похвала богородице с акафистом». Около 1675



себе символично: посадское искусство создает свою преемственность и свои традиции. С этого начинается массовое построение каменных храмов в Устюге, а они меньше подвержены пожарам.

Артель устюжских иконопистов все возрастает. Писцовые книги Устюга Великого 1676—1683 годов называют около пятидесяти иконописцев, среди них целые династии Соколовых, Юговых, Семеновых, Кондаковых, Гольцовых, Стрекаловских, Рименских и других<sup>116</sup>.

В 1656 году Никифор Ревякин «собственным иждивением» строит каменную церковь Происхождения креста над гробом Иоанна Юродивого, устюжского святого. В 1668 году купец Афанасий Федотов Гусельников выстроил надгробную церковь Прокопия Устюжского. В эти храмы перенесены древние иконы из деревянных церквей и созданы новые. Культ местных святых — характерное явление для XVII века, он служит выражением патриотизма, в нем проявляется также интерес к русской истории. В иконах, сохраняющих условность стиля, появляется много эпизодов из устюжских легенд. Местная храмовая икона Прокопьевского собора «Прокопий в житии» красочно иллюстрирует бездомное житие Прокопия. Изгнанный горожанами из храма, он пошел скитаться по домам, но его отовсюду отгоняют палками. В клеймах с эпизодами из жизни Прокопия праведного со всей реальностью показано нищенское одеяние святого; горожане — молодой с суковатой палкой в руке и плешивый старец — одеты в современные костюмы — штаны из набойки и перепоясанные рубахи.



54. Семен Спиридонов Колмогоров. Чудо спасения на море. Деталь иконы «Николай Чудотворец в житии». 1682

Каждое из клейм обрамлено зданием в виде портика на колонках со сложным антаблементом и фигурным верхом, со шпилевидными башенками изощренной и изысканной формы, окна забраны золотыми решетками. Фигуры в естественных, живых движениях, пробела положены легко, беглыми эскизными мазками, и все же живопись производит законченное впечатление. Особенно хороши лики — иконописная манера не мешает дать точную характеристику типа и характера, сохранив округлую, правильную форму головы. Сочетание вполне осознанной стилизации письма с большой внутренней убедительностью образов составляет характерную особенность устюжских икон, придает им особенное обаяние искренности. Превосходные памятники иконописи этого времени сохранялись до последнего времени в храмах Устюга: в соборе Архангельского монастыря, в Троицком соборе Гледенского монастыря, в церкви Дмитрия Солунского в Дымковской слободе и многих других<sup>117</sup>. Среди них имеются подписные: в соборе Гледенского монастыря икона «Сошествие св. духа», крупного размера и замечательная по тонкости письма, имеет подпись: «Труды и тщание местного гледенского монаха Сергия изографа. Одна из записей отмечает, что Федор Зубов «писал иконы с Сергием монахом»<sup>118</sup>. Возможно, это — известный иконописец Сергей Шестоперов, о котором имеется упоминание, что он «сошел в сибирские города»<sup>119</sup>. Одно из характерных произведений устюжских писем — икона «Похвала богородице с акафистом» в собрании Оружейной палаты. В среднике —



богоматерь на престоле типа Кипрской, в короне и в царском одеянии, с розой в руке. Ее окружают фигуры пророков, оплетенные цветущими ветвями. Обрамление средника имеет вид роскошного книжного фронтисписа с использованием разных приемов декора: в одних местах золото рамки покрыто вишневым лаком, в других по темно-зеленому полю написаны золотом цветы или по золоту написано чернью. С отменным мастерством выполнено 24 клейма акафиста. Тончайшие архитектурные формы имеют вид зубчатых башенок, минаретов, многоглавых церквей, увенчанных множеством шипцов и островерхих завершений. Горочки имеют вид хрупких сталактитов. Фон бледно-зеленый с розовым и зеленым оттенками, одежды фигур красные, зеленые, желтые, розовые. Головки правильного овала, по-устюжски миловидны, с легкой подрумянкой. Ветви украшены розовыми, лиловыми, светло-желтыми, голубыми цветами. Икона написана двумя мастерами: один работал над средником, другой писал клейма; оба художника будто задалась целью извлечь из иконописной техники все возможные художественные средства, поразить глаз богатством цветовых нюансов, рискуя даже впасть в красоту. Такого рода произведения создавались на вкус двора.

В 1680 году иконописец Афанасий Петров Соколов написал раму с 28 клеймами из истории Владимирской богородицы для Введенской церкви Архангельского монастыря Устюга Великого (ныне в ГТГ). На тонко написанном стилизованном ландшафте с пышными цветами — фигуры с выразительными движениями. Лики написаны тщательно, в маленьких головках мелко проработаны глаза с веками и зрачками. Афанасий Соколов в 1666 году работал в Москве в Архангельском соборе, в Верхоспасской церкви, в 1670 году был «у дела» в Коломенском. По отзыву Симона Ушакова, «добр». Сильным иконописцем был сын Афанасия, Стефан Афанасьев Соколов.

Несомненно устюжского происхождения икона «Иоанн и Прокопий Устюжские», с изображением города Устюга (Музей-заповедник XVI—XVIII вв. «Коломенское»), превосходного письма.

Одним из типичных представителей устюжско-холмогорской школы живописи, искусства двинских городов является Семен Спиридонов Колмогорец. В искусстве Семена Спиридонова получает развитие и заострение то направление, которое тяготеет к сознательной архаизации стиля традиционного искусства. Семен Спиридонов почти на тридцать лет моложе Федора Зубова, однако его творчество возвращается к идеалам прошлого как раз в тот самый момент, когда Федор Зубов уже совершает важный шаг к новым задачам в искусстве. Характерно, что художников, столь различных по мироощущению, объединяет вместе с тем многое. Им обоим свойственно наивно-поэтическое восприятие, унаследованное от строгановской живописи. Тщательная прорисовка деталей, каллиграфическая чистота линий и особенная отточенность штриха в равной мере присущи обоим мастерам, как и совершенное владение техникой иконописного мастерства. Но если для Федора Зубова иконопись остается областью бескомпромиссного самовыражения, свойственного большому искусству, Семен Спиридонов как бы ограничивает свои цели в живописи определенными рамками, избирая предметом изображения не реальный мир видимых предме-

тов и явлений, но некий идеальный мир, созданный нашими представлениями о нем. Тем самым художник заранее принимает стиль как некую условную форму выражения, подобно тому как будут ее в дальнейшем принимать иконописцы или живописцы Палеха и Мстеры. Происходит некоторая последовательная трансформация всей изобразительной системы. Вернемся к иконе «Илья Пророк в деяниях». Все изображение прочно связано с плоскостью иконы. Художник берет мотив книжного фронтисписа и использует его как обрамление для центральной фигуры, геометрической сеткой клейм усиливая звучание плоскости. К утверждению плоскости направлены и аккуратные колонки надписей в каждой сцене, уподобляющиеся мельчайшему узору. Миниатюрист по призванию, Семен Колмогорец населяет романтический пейзаж с лесами и лугами, с палатами причудливой архитектуры, бесплотными фигурками легкой поступью движущихся библейских персонажей.

В сцене «Рождество Ильи Пророка» действие происходит не внутри помещения, как показывает Федор Zubов эту сцену в композиции «Рождество Иоанна Предтечи», а на фоне палат, как написал бы иконописец XVI века. Пространственные искания отступают на второй план перед символическим значением происходящего. В красивом взмахе симметрично расположенных крыльев ангелов, благоговейно склоняющихся над младенцем, раскрывается необычность события. В совершенстве владея языком тектоники древнерусской иконы, художник находит чеканную ясность построения композиции. Стройность вертикальных ритмов подчеркнута удлиненной шатровой башенкой и узкими проемами окон.

В иконах Семена Колмогорца мы отмечаем удивительную изысканность архитектурных построений палат. Так, кажется, мог написать царские терема только художник, который был вхож в них (а Семен Колмогорец работал при дворе). Влюблен иконописец был и в красоту природы, любовно описывая сочные темно-зеленые купы деревьев и кустарников артистичной золотой пробелкой. Великолепен пейзаж в клеймах «Явление богоматери игумену Афанасию Афонскому» из иконы «Кипрская богоматерь с акафистом» (1680, ЯХМ) и «Царица Евдокия со свитой в винограднике Феоноста» из иконы «Иоанн Златоуст в деяниях» (1680, ЯХМ). Сама по себе натуральность исполнения не волнует художника, как и Федора Zubова (в отличие, например, от Тихона Филатьева), как оставляет его равнодушным и житейский смысл действия, он стремится к идеальной одухотворенности образов. Фигуры у него почти невесомы. Приплясывающая походка святых, как бы на цыпочках, напоминает манеру строгановских мастеров; он далек здесь от той твердой, земной постановки ног, какую мы видели в зубовском «Вознесении».

«Кипрская богоматерь с акафистом» — типично устюжский идеал образа. Охреня лик богоматери замечательно тонкостью сплава краски большой светоносной силы. На малиново-красном мафории — розовая кайма мельчайшего узора, поверх золотой пробелки на складках ткани разбросаны мелкие серебряные мушки. Лицо богоматери юное, с печалью во взоре. Художника привлекает образ девственности, и он иллюстрирует его словами песнопения: «Прежде рожества дева и в рожестве дева и по рожестве дева». Образам Колмогорца свойственны подчеркнутая заострен-



ность, угловатость и некоторая напряженность, что опять-таки заставляет вспомнить произведения Федора Зубова, так же как и блестящую технику выполнения икон Семена Спиридонова.

С годами страсть к миниатюрности письма у Колмогорца возрастает, количество клейм увеличивается, а сюжет в каждом клейме усложняется. В сцене «Рождество Христово» имеется несколько самостоятельных эпизодов, но все они тщательно разработаны. Фигурка младенца Христа достигает величины ячменного зерна, но в ней различимы все подробности.

По манере письма ликов иконы Семена Колмогорца напоминают надгробную икону князя Георгия Всеволодовича, о которой упоминалось выше как о произведении середины XVII века, типично устюжском по стилю. Напомним здесь о хорошо известном в литературе факте: в своей докладной записке 1678 года Симон Ушаков рекомендует Семена Колмогорца рядом с Гурием Никитиным на вакантное место жалованного иконописца после смерти Никиты Павловца, сообщая, что он «иконное письмо пишет самое доброе мастерство». Это была похвала весьма высокая. Найден новый документ о том, что в 1666 году была направлена грамота переселить Семена Колмогорца в Москву «с женою и детьми на вечное житье... для того, что он иконное воображение пишет добро»<sup>120</sup>. Переселение, однако, не состоялось, Семену Спиридонову удалось сохранить свое положение иконописца из посада, и он работает почти до конца своих дней в Ярославле, умевшем ценить талант художника.

Грамота была составлена, когда Семену Колмогорцу было двадцать четыре года, что говорит об известности художника<sup>121</sup>. Возможно, он уже рано стал вызываться в Москву и здесь усовершенствовал свое мастерство. Но в равной мере можно предполагать, что свою настоящую школу Семен Спиридонов получил в Устюге. Хотя документы об этом не сообщают, так можно заключить по стилю живописи иконописца.

Наблюдается самая тесная связь Устюга и Холмогор в области иконописания<sup>122</sup>. Известно, что брат Семена Спиридонова, Василий Спиридонов, также иконописец, в 1670-х годах работал в Устюге: в 1674—1677 годах он выполнял ответственный заказ, писал иконы для иконостаса Успенского собора Устюга Великого<sup>123</sup>. Работали в Холмогорах и устюжские иконописцы<sup>124</sup>.

Если сопоставить годы жизни Федора Евтихиева Зубова и Семена Спиридонова, то окажется, что время ученичества Семена Колмогорца как раз совпадает с пребыванием в Устюге Федора Зубова: Зубов переселился из Устюга в Москву в 1662 году, когда Семену Колмогорцу было двадцать лет. Имел ли Семен Спиридонов возможность учиться у Федора Зубова или у другого, также превосходного устюжского иконописца, на этот вопрос трудно ответить без специального исследования вопроса. Ясно одно: в Устюге в эти годы развитие иконописного дела достигло чрезвычайно высокого уровня и, несомненно, большую роль в этом сыграл иконописец Устюга Великого Федор Зубов. Можно с полной уверенностью сказать: не будь Федора Зубова, не было бы и Семена Колмогорца.

Мы ознакомились с искусством Устюга третьей четверти XVII века, но оно не исчерпывается приведенными материалами. Достаточно сказать, что под непосредственным воздействием устюжской школы сформировалось

искусство Никиты Павловца<sup>125</sup>. В самом Устюге можно было бы отметить целый ряд художественных индивидуальностей среди иконописцев, творчество которых дает представление о различных гранях этого направления. А это само по себе говорит о том, что устюжская школа, обладая ярко выраженной характерностью в целом, предоставляла широкие возможности для развития особенностей манеры того или иного мастера.

Можно предполагать, что устюжская школа была выпестована в среде меценатов нового типа — устюжского купеческого сословия. Недавно разбогатевшие гости, торговые люди, они еще помнили о своем плебейском происхождении и им были близки демократические идеалы, наподобие тех, которыми пронизаны жития Прокопия Устюжского и других местночтимых святых. Они чтут традиции древнерусской иконы и сознательно культивируют их, как бы в противовес столичной фразе. Но в рафинированной, изысканной красоте устюжской иконописи XVII века, в тяге к роскоши ощущается ревнивое соперничество с искусством царских изографов. Самолюбию покровителей искусства северных торговых городов льстило, что выросшие на здешней почве мастера выходили в первые ряды русского искусства, и они, видимо, заботливо растили каждое новое поколение устюжских мастеров из одаренных юношей со всей прилегающей округи. Так продолжается и в XVIII веке, хотя Устюг Великий наряду с Холмогорами и Архангельском одним из первых среди северных городов включается в орбиту влияния Петербурга и создает искусство на новой основе, но не менее замечательное. Автор «Описания Устюга Великого», составленного в 1793 году, Яков Фриз пишет в специальном разделе «О художествах и науках, внимания достойных в Устюге Великом»: «Город Устюг имеет право похвалиться иконописною работою и живописью, кои занимают небольшую часть здешних обывателей, как светских, так и духовных, они достигли до некоторого рода совершенства, в других местах редко снискиваемого», перечислив затем ряд имен мастеров, которые «в равном достоинстве состоят с наилучшими российскими живописцами»<sup>126</sup>. И в этом нет преувеличения, но, к сожалению, существующее до сих пор предубеждение к искусству русской провинции XVIII века как бы застилает пеленой красоту этой живописи. Можно надеяться, что это — явление преходящее.

Теперь нам более ясно, почему Ярославль, город, богатый сильными и талантливыми иконописцами<sup>127</sup>, не упускал возможности приглашать для работы мастеров из Устюга и Холмогор, подобно Федору Зубову и Семену Спиридонову Колмогорцу. Искусство Ярославля дало, бесспорно, сильнейших монументалистов, как Севастьян Дмитриев, Дмитрий Григорьев, Федор Игнатьев, но в области иконописи как собственно станкового искусства устюжские живописцы не имели себе равных. Своеобразие устюжских писем привлекало к ним широкий круг почитателей.

Вот почему и Москва, внимательно следившая за успехами иконописцев других городов, стремилась пополнить штат жалованных мастеров иконошников из Устюга и Холмогор. Однако опасения Федора Евтихиева, уклонявшегося от чести быть зачисленным в царские изографы, довольно скоро оправдались, хотя художник и занял здесь место, соответствующее признанию его как выдающегося иконописца своего времени.



## ФЕДОР ЗУБОВ — ЦАРСКИЙ ИКОНОПИСЕЦ

1660-е годы

В начале 60-х годов XVII века в Москве возобновляются крупные художественные работы. Упрочение внутреннего и международного положения Российского государства сопровождалось укреплением абсолютизма, царской власти присваивалось «божественное происхождение». Царские церемониалы, официальные приемы иностранных послов, придворный быт окружались пышностью и роскошью. Здания общественного назначения, храмы украшались росписями, писанными на золоте иконами в драгоценных окладах, всевозможным узорочьем. На 1660—1670-е годы падает расцвет деятельности Иконного цеха Оружейной палаты.

В 1654 году начата подготовка росписи Архангельского собора, но работы прерваны ввиду целого ряда неблагоприятных обстоятельств: из-за войны с Польшей, из-за надвинувшегося морового поветрия. Небольшой объем работ был произведен в 1659 году, в это время вызывался в Москву и Федор Zubov<sup>128</sup>. Возобновлены работы были в 1666 году и через два года окончены<sup>129</sup>.

Из челобитной Федора Евтихиева Зубова царю, поданной в декабре 1662 года (см. приложение 4), видно, что 20 августа этого года он был взят по царской грамоте «к государеву иконному делу». Ему было поручено написать местную икону святых — царских ангелов: Алексея митрополита, Алексея Человека божия, Федора Стратилата, Марию Египетскую и всех тезоименитых святых царских детей. Подобного рода заказ поручался обычно наиболее видному иконописцу. Федор Евтихиев написал икону, несомненно, со всею тщательностью и отнес ее в Оружейный приказ. Время шло, а о нем забыли. В декабре, доведенный до крайней степени бедствия, Зубов принужден был напомнить о себе. Зубов просит «поверстать его жалованьем», чтобы ему «с женишкою и с детишками и впредь голодной смертью не помереть и твоего государева иконного дела не отбыть». 19 декабря была положена резолюция: «По государеву указу выписать из окладов». Работа Зубова была, видимо, одобрена, ему положен оклад 12 рублей.

В Оружейной палате в это время кроме него жалованных иконописцев было всего трое: Степан Резанец, Симон Ушаков (числившийся до этого знаменщиком Серебряной палаты) и Федор Козлов.

Степан Резанец вызывается в Москву впервые в 1635 году, а в 1645 взят в Москву «на вечное житье». За его работу в 1650 году в Савви-

но-Сторожевском монастыре, руководство работами по стенному письму и написание икон ему был дан оклад Прокопия Чирина, остававшийся после смерти иконописца незанятым<sup>130</sup>.

Федор Козлов был взят в жалованные иконописцы в 1652 году из Ярославля, это был по преимуществу мастер стенного письма<sup>131</sup>.

Невнимание к судьбе Федора Зубова на новом поприще жалованного иконописца вызывает некоторое недоумение в свете тех энергичных мер, которые были предприняты для его зачисления в царские мастера. По-видимому, сыграло роль то обстоятельство, что стало известно о крупных работах, выполненных Зубовым в Ярославле и в Антониево-Сийском монастыре, и его незаурядных заработках, несоизмеримых с окладами царских иконописцев.

Отныне Федор Зубов участвует во всем том обширном объеме работ, который должны были выполнять иконописцы Оружейной палаты. В обязанности иконописцев наряду с монументально-декоративными росписями входило множество самых разнообразных работ: письмо воинских знамен, чему царь Алексей Михайлович лично уделял большое внимание; составление планов городов, крепостей и монастырей во время воинских походов царя; иллюстрирование рукописей: Евангелий, Потешных книг для царевичей и тому подобное. Расписывались предметы быта — от столовых досок, наличников окон, шахмат до пасхальных яиц. В делопроизводственных бумагах имя Федора Зубова встречается едва ли не чаще всех других иконописцев.

В соответствии со склонностью Федора Евтихиева Зубова к тщательному иконному письму ему постоянно поручается писать образа святых, тезоименитых царю и членам царской фамилии.

В 1663 году Зубов пишет икону богоматери для отсылки на Дон<sup>132</sup>.

В этом же году «чинил Большой Деисус в Благовещенском соборе». Имеется в виду деисус письма Феофана Грека и Андрея Рублева; в настоящее время иконы расчищены и дают основание судить о том, что предшествующие реставрации производились тщательно и добросовестно. Вместе с Симоном Ушаковым, Степаном Резанцем, Стефаном Леонтьевым и Федором Козловым был «с рукодельем у руки государя» и подносил икону богоматери.

Был «у письма икон на дворе боярина Никиты Ивановича Романова». В 1664 году жалованные иконописцы писали иконостас в дворцовую церковь Евдокии преподобномученицы: 17 икон деисуса — образ Спаса, богородицу, Предтечу, архангелов Михаила и Гавриила, двенадцать апостолов и восемнадцать икон господских праздников. Велено писать «против того переводу, как Деисус написан в Успенском большом соборе самым добрым мастерством»<sup>133</sup>.

В 1665 году Зубов пишет на кипарисной доске ангела царевича Симеона Алексеевича «Симеона, иже в Персиде», что было отмечено наградой — куском кармазинного сукна и тафты.

В 1666 году Зубов пишет икону богоматери Одигитрии в Измайлове, икону для церкви Рождества на Пахре<sup>134</sup>.

Вместе с жалованными иконописцами в октябре пишет семь икон с изображением недельных (воскресных) дней из Цветной триоди.



Пишет «в тафтяную церковь иконное изображение» (1667).

Создает местные иконы для церкви Чуда архистратига Михаила в Чудов монастырь (1669).

30 сентября 1669 года Зубову поручено написать для александрийского патриарха Паисия «богородицу с предвечным младенцем стоящею».

Федор Зубов постоянно участвует и в выполнении настенных росписей. Поновляет наружную роспись Успенского собора над южным порталом — образ Спаса, архангелов и святителей (1663); работает над росписью московского Архангельского собора (1666 и 1668); пишет стенное письмо в Оружейной палате (1666—1667)<sup>135</sup>; расписывает стены церкви Гребневской богоматери (1667).

В 1667 году Федор Зубов «знаменил и красками расцвечивал» лицевую книгу «Житие Василия Нового», в ее содержании много демонологических сюжетов.

Федор Зубов составляет чертеж «что в Семеновском государева смотру» (1663).

Художник выполняет также ряд работ по росписи «на скипидаре» бытовых предметов и изделий прикладного искусства: расписывает столовую доску для царицы Марии Ильиничны и вместе с живописцем Кондратом расписал колымагу для нее же (1667). Пишет перила, столбы и маковицы, «которые ставятся в Новое лето». Пишет на тафте два знамени с изображением Спаса Нерукотворного и архангела Михаила. Так происходит знакомство с новой техникой масляной живописи, что для художника не могло пройти без следа.

Первые два года после переезда в Москву были для семьи Зубова трудными. 11 августа 1663 года «для его бедности» дано в приказ пять рублей. Но его талант и усердие не остались незамеченными: 11 декабря 1666 года «окольник и оружейничий» Богдан Матвеевич Хитрово «приказал иконописцу Федору Зубову за его иконное изображение и за многую работу прибавить государева жалованья денег и хлеба и учинить оклад против иконописца же Степана Резанца», то есть 15 рублей в год, 20 четвертей ржи и столько же овса и «поденного корма» по два алтына в день. А через два года боярин Хитрово приказал «Миките Павловцу и Федору Зубову, для мастерства, и что они пишут изображение святых лиц мелким письмом, учинить... оклады равны денег по 18 руб., хлеба и по 2 алтына на день» (20 апр. 1668). В июне Зубову было дано место для постройки двора «около большого аглинского государева двора». Одновременно ему пожаловано 30 рублей на дворовое строение с оговоркой: «А иным то не в образец для того, что он мастер доброй в иконном художестве»<sup>136</sup>.

То обстоятельство, что художник благодаря своему безупречному мастерству волею судьбы занял положение первого придворного живописца и иконописца, формально это положение принадлежало Симону Ушакову, по существу же, бесспорно, Федору Зубову, таило в себе серьезную опасность для его творчества. Крайне разившийся в это время жанр тезоименитых святых из всех жанров традиционного искусства является наиболее консервативным и для художника — бесперспективным. В самом деле, если бы художник писал не соименного ему святого, но



55. Надгробные портреты московских князей. 1666—1668. Фреска Архангельского собора Московского Кремля

самого человека, персону, он имел бы право и на проникновение в образ, и собственную интерпретацию его. Не лишался этого права иконописец и в изображении культовой темы, событий библейской и евангельской истории, и даже в изображении святых. Но сочетание иконы с изображением тезоименитых святых приводило к полному тупику в плане творческого отношения к теме. Можно было бы тщательно выписать лики, одеяния, дорогие одежды, позы же и мимика лиц оставались неизменными, как поза предстояния вне времени и пространства, без всякого намека на эмоции. Именно это требовалось в изображении тезоименитых царскому семейству святых, но это было отрицанием живописи как искусства «живо писать», являлось насилием над личностью художника.

Примером подобного рода иконных образов может служить целый ряд созданных в то время произведений на эту тему. Один из них — икона «Избранные святые, соименные членам семьи царя Алексея Михайловича» (Алексей митрополит, Алексей Человек божий, Ирина, Федор



56. Чудо о пастухе Василии. 1666—1668.  
Фреска южной стены Архангельского собора  
Московского Кремля



Стратилат, Симеон Персидский, Мария Египетская, Екатерина, Марфа, Татьяна, Евдокия, Анна, София, Феодосия, Мария) из Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Икона приписывается Симону Ушакову и Федору Зубову. А. В. Цюрик убедительно показал, что она могла возникнуть в ограниченный промежуток времени между 3 апреля 1665 и 26 августа 1666 года, автор считает ее произведением Зубова<sup>137</sup>. Иконописец, создавший икону, стремится к натуральности письма и прилагает к этому много старания и искусства. Но, чем натуральнее написан подобного рода сюжет, тем менее убедителен он по своей сути; натуральность и вневременность несовместимы. Для живописца с творческой инициативой, наделенного щедрым художественным воображением и темпераментностью, способностью к поэтическому видению мира и испытывающего острый интерес к выражению интеллекта и эмоциональности и наряду с этим наделенного несомненным даром воплощать это в своих произведениях, данный жанр поистине самый безысходный. Художник оказывался в той самой ловушке, которой он искренне и сознательно хотел избежать, но это ему не удалось как раз исключительно благодаря своей редкой талантливости.

Но судить о художнике, как и о всем русском искусстве XVII века, по произведениям такого рода, как изображения тезоименитых святых (а иногда в литературе подобное проскальзывает), неверно и несправедливо. Это порочность не искусства и не творческого метода того или иного живописца, это порок данного жанра в искусстве.

В русском искусстве третьей четверти XVII века, однако, вполне отчетливо обозначилось несколько самостоятельных направлений. В это время начинают систематически работать иноземные живописцы, портретисты, «перспективных дел мастера», и их русские ученики, среди которых наиболее одаренными станут Иван Безмин и Дорофей Ермолаев (обучались сначала у С. Лопуцкого, а затем у Д. Вухтерса). Ставит задачу объединить требования «живоподобности» письма с традиционным методом Симон Ушаков. Формируется демократическое направление в искусстве посада, возглавляемого Гурием Никитиным, с его приверженностью к иконописному методу и одновременно к высоким гуманистическим идеалам.

Федор Zubov проявляет высокую эстетическую чуткость в искусстве, постоянно корректируя свой собственный метод с лучшими и высшими достижениями в живописи своего времени, отвечая на них органическим внутренним их освоением. Его стиль постоянно видоизменяется, приобретая все новое и новое качество, снова и снова выдвигая его в ряды передовых живописцев своего времени.

Далеко не все, созданное художником, сохранилось до наших дней. Некоторые произведения известны по старым публикациям, но они могут быть для нас полезны при изучении творческого пути мастера. В других иконах авторство Федора Зубова устанавливается по стилю и манере письма.

С именем Федора Зубова должны быть связаны две иконы «Иоанн Предтеча в пустыне» из собрания Государственной Третьяковской галереи: одна — из собрания И. С. Остроухова<sup>138</sup>, а другая — из собрания А. В. Морозова<sup>139</sup>. Иконы близко повторяют друг друга по композиции, обе — размером в пядь.

Икона из остроуховского собрания давно привлекала к себе внимание и датировалась, как и ильинские иконы, весьма широко, от начала XVII века до конца столетия<sup>140</sup>. Предтеча представлен в молитве Спасу, восседающему в облаках на престоле в сонме ангелов, — мотив, обычный и в произведениях Прокопия Чириня. Иоанн Креститель держит в левой руке чашу причастия с младенцем Христом и свиток с надписью. Отшельник, облаченный в верблюжью власяницу желтого цвета, испещренную тонкими нитями золотого ассиста, стоит на опушке леса, из которого вытекает река. Земля покрыта мелкими чешуйками скал, кругом множество животных. В левом нижнем углу показано, как ангел ведет маленького Предтечу в пустыню, указывая вверх на Христа, в глубине — сцены из жизни Предтечи в пустыне. Для человека XVII века пустыня — место, не населенное людьми.

Иконографическое решение иконы несколько иное, чем в иконе «Иоанн Предтеча — ангел пустыни в деяниях» Ильинской церкви: Предтеча представлен без крыльев, он обращен не в фас, а в полуповорот. Одна-



57. Князь Михаил Юрьевич. 1666—1668. Фреска северной стены Архангельского собора Московского Кремля



ко манера письма художника узнается во всем: в твердости постановки фигуры с выразительным рисунком обнаженных ног, мускулистых рук; в написании щетинки скалистых горок, в тщательной обрисовке ствола и ветвей деревьев, в особенной изысканности живописи. Необычайным богатством отличается красочная палитра, сочетающая в себе мягкие полутона бирюзовых, нежно-зеленых, палевых и коралловых оттенков. В описании остроуховского собрания П. П. Муратов отмечает, что это — одна из самых поздних икон в то же время оказывается одной из самых прекрасных. Написавший ее иконописец «был не только изумительным мастером, он был тонким, изысканно понимавшим все возможности своего искусства артистом. Золотым нитям никогда не было дано такой естественной жизни, и никогда золотые сказочные деревья не вырастали столь счастливо среди перламутровых скал... там вьется священная река Иордан, там растут деревья, листья которых щиплют олени; львы пьют там из реки, из той же реки черпает воду святой пустынножитель, и олень мирно лежит рядом с ним. Золотые сосны вычерчивают свои силуэты на темном фоне лесной чащи, и над верхушками их дымится



58. Апостол Петр открывает двери в рай. 1666—1668. Фреска западной стены Архангельского собора Московского Кремля

настоящее небо»<sup>141</sup>. Ю. Н. Дмитриев замечает: «Никогда еще до этого в русской живописи не было написано пейзажа, проникнутого таким чувством природы и такой любовью к ней»<sup>142</sup>.

Близким воспроизведением этого же сюжета является икона из морозовского собрания, с той разницей, что здесь употреблено меньше золота в разделке деревьев. На этой иконе хорошо сохранившаяся авторская живопись головы Предтечи создает выразительный тип скорбного лика пустынножителя. По близости манеры письма ярославским иконам из церкви Ильи Пророка обе иконы могут быть датированы шестидесятью годами XVII века.

Из мастерской Федора Зубова происходит, по-видимому, третья икона «Иоанн Предтеча в пустыне» из собора Рогожского старообрядческого кладбища. В описании живопись иконы характеризуется как «очень тонкое письмо строгановского мастера, исключительное по качеству исполнения и изощренности письма, в особенности в золотой пробелке»<sup>143</sup>. По уровню выполнения эта икона, однако, стоит ниже икон из собрания Государственной Третьяковской галереи: возможно, она написана Осипом Зубовым.





59. Битва Гедеона с мадианитянами. 1666—1668. Фреска южной стены Архангельского собора Московского Кремля

Под заметным влиянием икон Федора Зубова, как мы отмечали выше, написаны иконы Иоанна Предтечи Тихоном Филатьевым<sup>144</sup>.

Иконы, написанные для Чудова монастыря в 1669 году, не сохранились, но в свое время А. И. Успенский опубликовал «Вседержителя на престоле» и «Смоленскую богоматерь»<sup>145</sup>.

Икона «Смоленская богоматерь» отличается обобщенным силуэтом, лик богоматери отмечен строгой и правильной красотой иконописного идеала, мафорий украшен каймой с тончайшим узором.

Образ Вседержителя на престоле писали не раз Назарий Истомирин и Степан Резанец, Симон Ушаков и Гурий Никитин. Каноничность образа не мешала иконописцам трактовать его по-своему. Симон Ушаков ставил целью соединить в фигуре Христа мягкую задушевность, человечность с царственностью всей обстановки. Эпической монументальностью отличается «Вседержитель на престоле» Гурия Никитина<sup>146</sup>.

60. Царь Михаил Палеолог.  
1666—1668. Фреска юго-западно-  
го столпа Архангельского собора  
Московского Кремля



«Вседержитель на престоле» Федора Zubова принадлежит к наиболее замечательным произведениям, созданным на эту тему. Общее композиционное построение отличается цельностью и проникнуто живой ритмикой. Изогнутая пятилопастная линия завершения спинки трона как бы вторит силуэту фигуры Христа, превосходно нарисованной. Трон украшен тончайшей изящной орнаментикой. Маленькие фигурки летящих ангелов оттеняют величавость образа Вседержителя, восседающего в свободной и естественной позе.

Блестящее мастерство художника обнаруживает себя в иконе из Чудова монастыря «Апостол Андрей» (ныне в собрании Оружейной палаты, № ОП 475)<sup>147</sup>. Икона написана на старой доске, возможно, под нею имеется более древняя живопись. Слева внизу читается надпись: «7177 (1669) году писал Федор Евтихеев». Апостол Андрей представлен в рост, в левой руке держит свиток, правой благословляет, вверху — благословляющий Христос. Слева и справа вверху на полях — орнаментальные картуши с надписями. Широкоплечая фигура апостола написана уверенно, красный хитон и коричневатозеленый гиматий по складкам пробелены золотом. Голова апостола производит сильное впечатление скорбным выражением на широкоскулом лице старого человека, из глубоких впадин глаз к зрителю обращен потухший взгляд мудреца, погруженного в свои думы. Волосы спадают мягкими прядями, мясистый



нос, крепко сжатые губы с подрумянкой написаны с уверенной живописной пластикой.

Неудивительно, что Федор Zubов одним из первых иконописцев — а в то время существовало разделение на живописцев и иконописцев — обращается к портрету: в 1667 году ему было поручено написать «на двух образных цках... бывшего Нектария архиепископа». Портрет посмертный, но не исключена возможность, что он же, Федор Zubов, писал Нектария и при его жизни.

1660-е годы являются периодом творческой зрелости художника. Несомненно, к этому времени относится создание им иконы «Смоленская богоматерь» для Смоленского собора Новодевичьего монастыря. В настоящее время икона находится в иконостасе Прохоровского придела этого храма, в окружении икон, написанных Федором Zubовым с товарищами позднее, в восьмидесятых годах. Однако манера письма иконы принадлежит, несомненно, к более раннему времени, она имеет большое сходство в стиле с иконой «Апостол Андрей» из Чудова монастыря. Икона «Смоленская богоматерь» не подписана ее автором, нет о ней сведений и в письменных источниках, но авторство Федора Zubова не вызывает никаких сомнений. Это — одно из его лучших произведений<sup>148</sup>. Богоматерь исполнена в строгой иконописной манере, как и было принято писать этот иконографический тип в русской живописи XIV — XVII веков. Художник как бы сознательно отказывается от всего, им приобретенного в плане живописного мастерства и чем он уже свободно владеет, чтобы показать все безмерные возможности собственно иконы, иконописного мастерства.

Русские иконописцы превосходно умели передавать воспринятый от византийских мастеров тип Одигитрии с ее строгой и гордой осанкой, так именно и выглядит наша икона. Однако ее облику присущ девический, полудетский вид, он придает образу чувство незащищенности. Лик богородицы написан с необычайным тактом и деликатностью, по выражению иконописцев, «как дымом писанный», с предельным лаконизмом иконописных средств. Рисунок не выражает себя открыто, сплошными линиями, он как бы запечатлен в сознании (в воображении), но именно он определяет формообразование, или, как тогда говорили, «образотворение». Одна форма сопоставляется с другой. Цветовые пятна отдельных элементов изображения обладают удивительно тонким свойством передавать в их сопоставлении информацию о качестве предмета, о цвете, фактуре и пространственных соотношениях.

По правилам иконописной техники в основание лика положен зеленоватый санкирь; поверх, постепенно высветляясь охрением образуются выпуклые части. Губы и щеки слегка подрумянены, совсем легко отмечены коричневатой краской разрез рта и брови. Веки точно и уверенно прорисованы розоватой и коричневой линиями. Лицо окружено синезеленым платом с острой золотой пробелкой, золотая кайма отделяет мафорий густо-вишневого цвета.

Правильный, несколько удлинненный овал, чистый лоб, высоко вознесенные брови создают типично русский идеал богородицы. Образ дышит девственной чистотой возвышенного облика, благородством и внутренней



61—65. Федор Зубов. Апостол Андрей. 1669





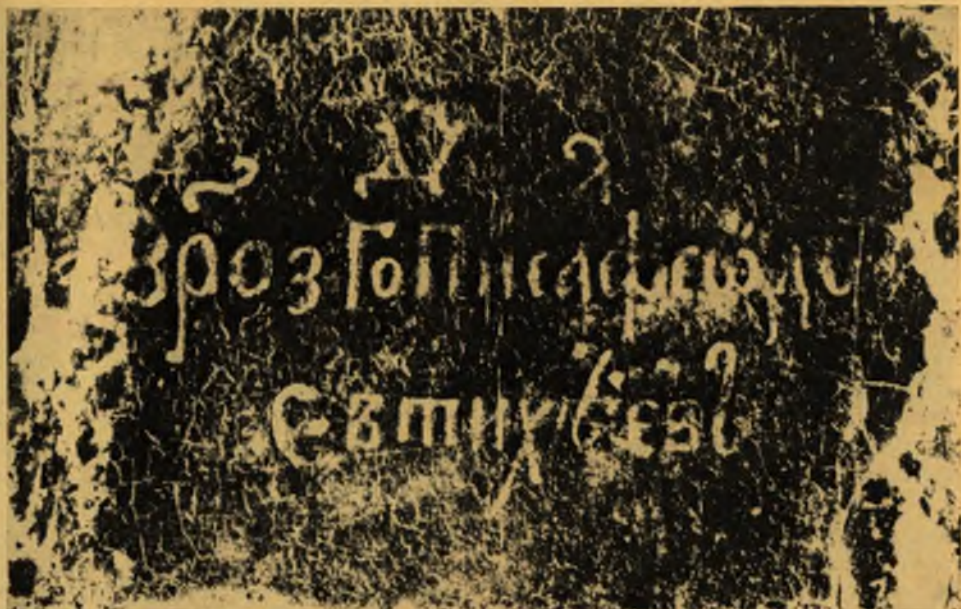












66. Автограф Федора Зубова на иконе «Апостол Андрей»

одухотворенностью. Открытый миру лик являет собою образец идеальной красоты, той внешней красоты, через которую выражает себя красота душевная. И эта красота не безмятежная: небольшой рот сжат, молодая мать знает о предстоящем, где-то в уголках широко и доверчиво открытых глаз затаился оттенок глубокой грусти и тревоги. В этом соединении человеческого и духовного заключена огромная многогранность, неисчерпанность и непостижимость чувств, которая свойственна поистине великим созданиям человеческого гения. По этой способности высказать невысказанное художник стоит в ряду с самыми совершенными созданиями искусства живописи.

Образ богоматери в этой иконе связывает с иконой «Апостол Андрей» не только сходство художественных средств, но и внутреннее настроение. В отличие от произведений ярославского периода, полных оптимизма и жизнеутверждения, здесь проскальзывает драматизм, почти трагичность мироощущения. Это совсем другое настроение, чем, например, в иконе «Вознесение», где драматизм апостолов выражен театрально утрированными жестами и мимикой. Здесь же преобладает чувство погруженности вглубь, затаенности страдания. Создается впечатление, что это было время тяжелой личной утраты для художника. Возможно, к этому времени и относится перемена в его жизни — потеря первой жены, вероятно, горячо им любимой. В какой-то мере мы снова сталкиваемся с автобиографической чертой творчества Зубова.



Из монументально-декоративных росписей, в которых участвовал Федор Zubov, сохранились фрески Архангельского собора Московского Кремля. В работах 1666—1668 годов участвовали все жалованные иконописцы и большое количество иногородних мастеров — всего около ста иконописцев. При начале работ было дано указание «написать стенным письмом против прежнего», то есть повторить иконографию росписи, созданной сто лет назад, в 1564—1565 годах<sup>149</sup>.

Архангельский собор — усыпальница московских великих князей и царей, и в соответствии с этим предназначением здесь представлен развернутый цикл чудес ратного покровителя московских правителей архангела Михаила. Нижний ярус стенописи занимают фрески, на которых «воображены подобия князей», то есть представлены в виде святых изображения погребенных в соборе князей. На столпах — фигуры святых в рост, преимущественно русских, в алтаре — святители, среди которых отдельный ярус предоставлен русским святителям, деятелям церкви. В конхе алтаря — изображение Софии Премудрости божьей новгородского перевода. Обращение к новгородско-софийской тематике заметно и в сюжетном цикле на тему «Символ веры»<sup>150</sup>. Она ясно выступает также и в других ансамблях росписей, содержание которых восходит к эпохе Ивана IV — в Золотой и Грановитой палатах<sup>151</sup>. В центральном куполе представлена композиция «Отечество»: Саваоф, а на его лоне — Христос Еммануил и святой дух. Следует обратить внимание, что в те годы, когда производилась роспись храма, московский собор 1666 года строжайше запрещает изображать бога-отца как еретическое измышление (в отличие от воплотившегося Христа его никто никогда не видел)<sup>152</sup>. Однако русская иконография приобретала к этому времени свои специфические особенности, и для борьбы с еретиками, отрицавшими идею троичности божества, нужна была наглядная демонстрация этой идеи.

Среди «чудес» архангела Михаила одно заслуживает того, чтобы остановиться на нем подробнее. Это — несколько эпизодов, иллюстрирующих легенду об отроке, нашедшем золото и утопленном монахами. Повесть создана в Дохиаровом монастыре на Афоне, она рассказывает о том, как пастух по имени Василий нашел клад с золотом и рассказал о своей находке игумену монастыря. Посланные за кладом монахи золото присвоили себе, а юношу решили утопить, что они и совершили, сказав игумену, что отрок их обманул, а сам сбежал. Но совершилось чудо: архангел Михаил спас отрока, вынул его из морской пучины и поставил в алтаре Дохиарова храма, где его и нашел игумен. Злодеяние монахов было разоблачено. Легенда, бичующая пороки монашества, возникла в сложной исторической обстановке, когда на Афоне шла борьба с засильем греков, а монастырь принадлежал вначале Византии, а затем Болгарии и Сербии. Повесть получила широкую популярность, в особенности в литературе славянских стран, и стала уже в XV веке известна на Руси в краткой редакции, а затем и в пространной, — в XVI веке она была занесена в «Великие минеи-четии» митрополита Макария<sup>153</sup>. Появление сюжета в росписи Архангельского собора связано с критикой монастырского и церковного землевладения, развернувшейся в ходе борьбы на Стоглавом соборе в целях укрепления позиций сильной великокняжеской и царской власти. Тема



67. Федор Zubov. Иоанн Предтеча в пустыне. Около 1650





68. Федор Zubов. Иоанн Преплетча в пустыне. Около 1650. Деталь

примыкает к произведениям тех же лет, подобно «Валаамской беседе» и «Посланиям Ивана Грозного»<sup>154</sup>. Не менее актуальной она являлась и в годы опалы Никона и суда над ним, когда и завершалась роспись Архангельского собора. В посадских кругах сюжет наполняется новым содержанием. Тема бичевания пороков монашества привлекает к себе внимание в период ожесточенной борьбы за уничтожение привилегий монастырей, земли которых были освобождены от государева тягла, ложившегося всей тяжестью на ремесленное население города. Это обеспечило «Чуду об отроке Василии» популярность не только в письменности, но и в искусстве: кроме Архангельского собора фрески на эту тему создаются в храмах Поволжья — церкви Николы Надеина в Ярославле (1640—1641), в соборе Калязина монастыря (1654) и в церкви Архангела Михаила в Ярославле (1731). Сюжет становится одним из ярких примеров выражения в монументальном искусстве политических идей современности.

При входе в Архангельский собор, в наружной нише, представлен цикл крещения Руси киевским князем Владимиром Святославичем.

Живопись Архангельского собора создана в характерном для царских изюграфов стиле, с хорошим рисунком и общим впечатлением гармоничной согласованности целого. При выполнении ее большая роль принадлежала, по-видимому, Степану Резанцу, опытному монументалисту. Внимательное рассмотрение живописи позволяет, однако, выделить отдельные участки,



выполненные иногородними мастерами совместно со своей артелью (к работам привлекалось большое количество приезжих иконописцев).

Так, в алтарной части преобладает декоративное решение композиций, и документы подтверждают, что здесь работа велась иконописцами из Ярославля<sup>155</sup>. Работали они и в главном помещении храма. Среди фресок нижнего яруса с изображением князей выделяются в особенности фрески на западной и северной стенах, написаны они ярославскими мастерами. В изображении князя Михаила Юрьевича нетрудно узнать манеру выполнения Севастьяна Дмитриева: ее отличают уверенное мастерство, конструктивность построения формы и верность строгому иконописному типу при непринужденности исполнения.

Костромские иконописцы во главе с Гурием Никитиным писали, по-видимому, композицию «Страшный суд» на западной стене. Живопись этого направления характеризуется стремлением освободиться от иконописного канона в лицах, рисунок допускает включение непосредственных жизненных наблюдений. Гурий Никитин писал кроме того отдельные фигуры на столпах, что обычно поручалось ведущим мастерам. Отдельные фигуры в рост на юго-западном столпе отличаются монументальностью общего впечатления и широтой письма. Ознакомление с архивными материалами Оружейной палаты показывает, что ярославскими и костромскими иконописцами выполнен наибольший объем работ в росписи Архангельского





70. Федор Зубов. Богоматерь Смоленская. Около 1670. Деталь

собора. И это понятно: иконники городов Поволжья снискали славу сильнейших мастеров фрески.

Почерк царского иконописца Сергея Рожкова, взятого в Москву из Костромы, угадывается в росписи южной стены, в сценах изображения дохиаровой легенды.

Федору Зубову, на наш взгляд, принадлежит преимущественно подготовка рисунков для росписи южной стены. С известной долей вероятности можно предполагать, что он участвовал в создании фрески «Битва Гедеона с мадианитянами» и «Явление Моисею архангела Михаила» (южная стена, верхний ярус). Типично зубовская манера выдает себя в изображении фигуры Моисея — его босые ноги написаны с характерным для художника уверенным пластичным рисунком.

Возможно, Зубову принадлежит исполнение фигуры царя Михаила Палеолога на западной стороне юго-западного столпа. Наделенное живыми и характерными чертами, лицо императора написано в мягкой живописной технике. В духе Зубова написана и царственная мантия с изображением символов византийских императоров — двуглавых орлов. Атрибуция фресок, однако, встречает серьезные затруднения ввиду не вполне удовлетворительной сохранности авторской живописи.

71. Федор Зубов. Богоматерь Смоленская. Около 1670





В 1660-х годах иконописцы Оружейной палаты вместе с кормовыми московскими и иногородними иконниками выполняют обширный объем работ. Столбцы и приходо-расходные книги пестрят упоминанием расходов на работы по росписи дворцовых помещений и храмов, написанию икон, росписи бытовых предметов и так далее. Все чаще и чаще имя Федора Зубова скрепляет собою роспись иконописцев, принимавших участие в разнообразных работах. Наряду с Симоном Ушаковым и Иваном Филатовым Федор Зубов выступает в качестве ответственного лица при получении красок и других художественных материалов, он подает счета к оплате труда иконописцев согласно их фактическому участию в работе — своего рода табель<sup>156</sup>. Постепенно Федор Зубов выдвигается в ближайшие помощники Симона Ушакова, и эта дружба двух выдающихся живописцев XVII века продолжается около двадцати лет, до кончины Ушакова.

Исполнение работ нередко производилось с большой поспешностью, иконописцы работали день и ночь и поступали постоянно заявки на свечи для ночных работ<sup>157</sup>.

Суeta и интенсивность столичной жизни, бесконечные заявки со стороны двора не заставили, однако, снизить требование художника к своим работам. Произведения, созданные Федором Евтихиевым Зубовым после переезда в Москву, являются новой, важной ступенью в большом искусстве этого выдающегося мастера.

### 1670-е годы

Семидесятые годы XVII века — период напряженного творческого труда Федора Евтихиева Зубова. Художник в это время был уже в пожилом возрасте, и его меньше использовали в стенописи, к чему он, по-видимому, и не имел особенного призвания. К тому же в области монументально-декоративной живописи первенство принадлежало, бесспорно, иконописцам Костромы и Ярославля. Зато в иконописи и в миниатюре Зубовым создано в этот период времени очень многое. Документы Оружейной палаты отмечают, что 12 июня 1670 года Федору Евтихию велено было написать великомученика Федора Божий дар и написать святой дух в виде голубя, а в семи лучах — семь даров. Икона не сохранилась<sup>158</sup>.

В 1671 году Зубовым написан складень на трех досках. На первом написаны Вседержитель, Илья Пророк в рост, Сергей Чудотворец и Варлаам Хутынский. На втором — «крестное воображение без распятия», Николай Чудотворец и Варлаам Хутынский. На третьем складне — «Спасов образ да Пречистые Богородицы, Иван Предтеча, на притворах — Сергей да Варлаам чудотворец».

В 1672 году Зубовым создана икона «Огненное восхождение Пророка Илии» по заказу Ивана Дмитриева Скрипиных, вложенная им в церковь Ильи Пророка в Ярославле. На обороте иконы имеется надпись: «Лета 7180 (1672) написал сей с(вя)тый образ, в ц(а)рьствующемъ граде Москве г(о)с(у)д(а)ревъ жалованной и кормовой мастер Федоръ Евтихий



(с(ы)н)ъ Zubov Великие Перми уроженец. По обещанию ярославца торгового человека Иоанна Димитриева с(ы)на Скрипиных вкладу по своей д(у)ши, во храмъ с(вя)таго прор(о)ка Илии на Пробойную улицу во градъ Ярославль»<sup>159</sup>.

В иконографии использован знакомый нам перевод по местной иконе Ильинской церкви: фигура Ильи Пророка в пещере на фоне романтического пейзажа с вороном, приносящим пищу. Сюжет дополнен двумя более мелкими сценами: «Илья ведет Елисея на гору» и «Огненное восхождение Пророка Илии», в которой Илья передает свой плащ с даром пророчества Елисею. Небольшая по размеру икона исполнена тщательно и любовно. Сравнение с ильинской иконой дает представление, в каком направлении развивалось искусство Федора Zubova. Фигура Ильи Пророка смотрится более цельно и собранно, красивое и выразительное лицо старца тщательно промоделировано, свидетельствуя о проникновении в иконопись приемов масляной живописи. Одевание мягко затенено по складкам, и мы не найдем здесь и следа беспокойной графики пробелов икон, написанных в Ярославле.

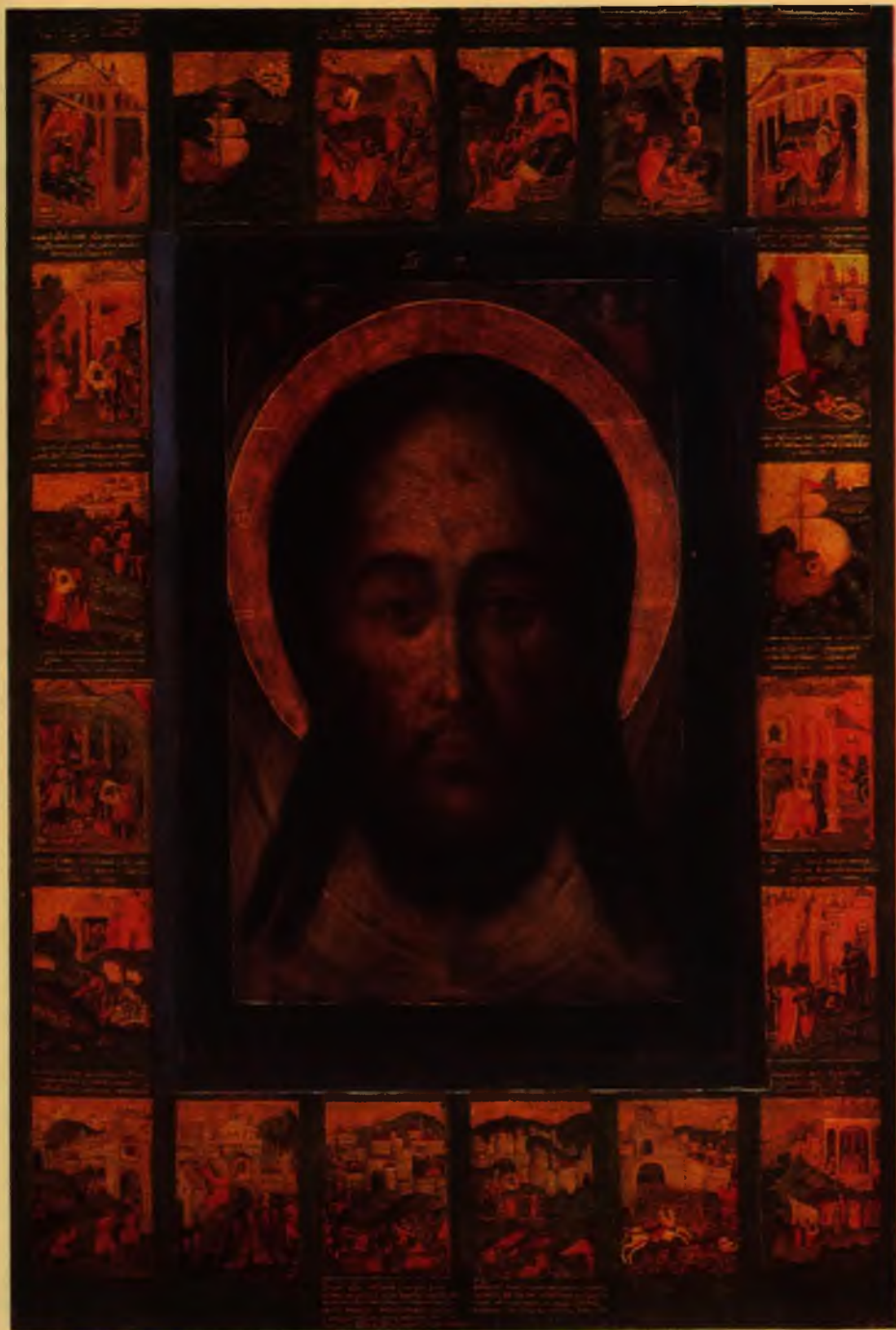
Особенно заметны перемены в исполнении пейзажа. Голубое небо сгущается к горизонту. Холмы, деревья и кустарники переднего плана написаны в духе реалистической живописи, с постепенностью перехода в округлую форму. Лишь скалистые уступы вдали и тюльпаны на авансцене



73. Федор Zubov. Огненное восхождение Пророка Илии.  
1672. Деталь

74. Федор Zubov, Леонтий Стефанов, Сергей Рожков с  
товарищами. Рама с клеймами вокруг иконы XIX в.  
«Спас Нерукотворный». 1679







75. Перевоз образа Спаса Нерукотворного в Константинополь. Клеймо рамы вокруг иконы «Спас Нерукотворный». 1679



76. Принесение образа Спаса Нерукотворного в Константинополь. Клеймо рамы вокруг иконы «Спас Нерукотворный». 1679





77. Поклонение образу Спаса Нерукотворного. Клеймо  
вокруг рамы иконы «Спас Нерукотворный». 1679



78. Образ Спаса Нерукотворного замуровывают в стену.  
Клеймо рамы вокруг иконы «Спас Нерукотворный». 1679



79. Битва у стен Царьграда. Клеймо рамы вокруг иконы «Спас Нерукотворный». 1679





80. Крестный ход с образом Спаса Нерукотворного.  
Клеймо рамы вокруг иконы «Спас Нерукотворный». 1679



81. Победа над агарянами. Клеймо рамы вокруг иконы «Спас Нерукотворный». 1679



82. Федор Зубов. Николай Чудотворец. 1678





83, 84. Федор Зубов. Федор Стратилат. 1680. Детали







85—87. Федор Зубов. Лонгин Сотник. 1680









напоминают об иконописной условности изображения. Колорит построен на сочетании красных и оранжевых цветов с зеленым различного оттенка. Икону можно с интересом рассматривать вблизи, сохраняет она свою выразительность и звучность цвета и на расстоянии.

В 1683 году Федор Zubов пишет с Никитой Павловцем государю в хоромах две иконы «Животворный источник». Возникновение сюжета с сидящей в фиале полуфигурой богородицы отражает реальное представление о кивории, сооруженном над целебным источником<sup>160</sup>. Тема в XVII веке становится популярной в окружении царского и патриаршего двора: большинство «чудес» от иконы совершается в византийском императорском доме и связано с представителями высшей иерархии. Известны иконы, написанные на эту тему Симоном Ушаковым, царскими иконографами Сергеем Рожковым, Кириллом Улановым и другими мастерами. Распространение весьма условной и полной наивного символизма композиции «Животворный источник» свидетельствует о беспомощности попытки замаскировать застой и оскудение в содержании искусства, обслуживающего придворные круги с царящими в нем детской верой, а подчас и суевериями.

В следующем году Zubов пишет «государственных тезоименитых ангелов, а которых по прозванию, и то записано в приказной верховой книге именно у подъячего Федора Волкова». Написал на Иордань «на забранные углы», «с оба лица», четырех евангелистов. На следующий год Федор Zubов снова пишет тезоименитых царской фамилии святых «на малой кипарисовой доске».

В 1678 году продолжается под руководством Федора Евтихиева Zubова работа по написанию икон в иконостас церкви Евдокии Мученицы. Устраиваются государевы шатер на Девичьем поле. В 1678 году Zubов пишет в Архангельский собор «на большой цке» к государевым гробам образ Спаса Нерукотворного с царями Михаилом Федоровичем и Алексеем Михайловичем.

В Грановитых сенях иконописцы при участии Федора Zubова писали стенное письмо «для встречи и выезду польских послов» — «Видение креста царю Константину» (см. приложение 10). Продолжается работа по росписи церкви Гребневской богородицы. В этом же, 1678 году Федор Zubов написал в поднос государю «в неделю святых Пасхи» икону Кипрской богородицы, создает местные образы в церковь Евдокии Мученицы.

Большой объем живописных работ выполняется художником в 1679 и 1680 годах.

В это время Федор Евтихиев руководил работами и сам писал иконы в церковь Иоасафа в Измайлове, в церковь Всех святых там же. Пишет в Сретенский собор Московского Кремля на больших широких полотнах апостольские проповеди и три местные иконы: Сретения, Николая Чудотворца и Федора Стратилата. Чинит и олифит иконы в церковь Покрова, что на Новом Потешном дворе: большие местные иконы «Отечество», «Да молчит всякая плоть», «Похвала богородицы». Пишет деисусы и другие иконы в иконостас церкви Иоанна Белогородского, «что у государя вверху», и сюда же местные иконы: богородицы, Федора Стратилата, образ Спаса и страсти Иоанна Белогородского, а также южные и северные двери и 24 иконы с апостольскими проповедями.





88. Симон Ушаков с товарищами. Федор Стратилат.  
1682

В это же время «был у письма икон» и писал сам для иконостаса в Успенском и Сретенском соборах.

Помимо этого Зубов участвует в работах по росписи храмов: в алтаре Благовещенского собора, в церкви Спаса Нерукотворного, в Успенском соборе.

При всем этом Федор Зубов успевает писать иконы для широкого круга почитателей и заказчиков: для церкви Троицы села Ознобишина близ Подольска, построенной Б. М. Хитрово<sup>161</sup>; для церкви в Бронницах; знаменит иконы для собора Троице-Сыпанова монастыря, для монастыря в Нерехте<sup>162</sup>, пишет иконы для холмогорского Успенского женского монастыря<sup>163</sup>. В Архангельском музее хранится икона-падница «Иоанн Предтеча и апостол Андрей», в возглавии — троица; под темной олифой отчетливо проступает тончайшая живопись со всеми признаками письма Федора Зубова. Одновременно Федор Зубов иллюстрирует рукописи, из них отметим здесь наиболее значительную работу: Евангелие 1678 года с 1200 миниатюрами, выполненными группой художников под его руководством (ныне в Оружейной палате, № ОП 10185).

Упомянуто здесь далеко не все, а многие работы вообще не отразились в письменных источниках. Таковы масштабы деятельности Зубова в семидесятих годах.

Значительное количество произведений Федора Зубова от этого времени сохранилось, хотя не все они раскрыты из-под записей и позднейших наслоений. Ознакомимся с некоторыми из них.

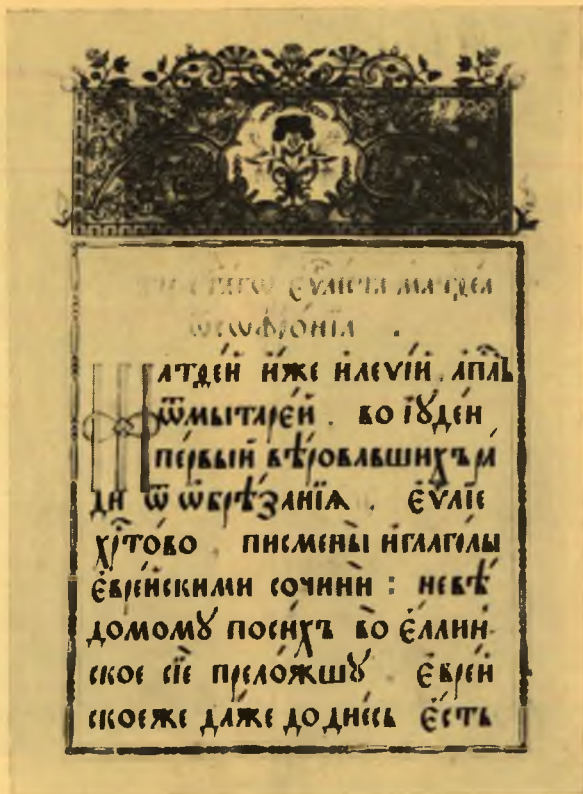
Как у каждого художника, здесь могут быть свои удачи и неудачи, а при столь крупных объемах работ и тем более. Однако те произведения, которые нам уже известны, не показывают в них ни следов спешки или небрежности, ни безразличия, скорее наоборот — выделяются как общим художественным уровнем, так и любовным и тщательным письмом. В раме с клеймами вокруг иконы «Нерукотворный Спас» из церкви Спаса Нерукотворного, как свидетельствует надпись на лицевой стороне в нижней части, Федор Зубов исполнял лишь роль знаменщика: «7187 (1679) знаменил чудеса Федор Евтихийев, лица писал Леонтий Стефанов, а до лиц писал Сергей костр. (Рожков) со товарищи». Средник с изображением Нерукотворного Спаса — более поздний. Здесь, действительно, оригинальные по рисунку сцены деяний образа Спаса выполнены как бы скорописью, что вовсе не свойственно Зубову.

Икона Спаса Нерукотворного, по преданию, перенесена была из Эдессы в Константинополь, а потом прибыла вместе с царевной Софьей Палеолог в Москву<sup>164</sup>. Рисунок, «знамя», Федора Зубова с иллюстрацией отдельных событий, «чудес», от иконы множество — вполне оригинален и отличается значительным своеобразием. Целый ряд композиций решается художником панорамно, как бы с птичьего полета, включая множество сцен. Но если раньше, в ярославских иконах, они были не связаны друг с другом, теперь они объединены общим пространственным построением. Сокращается размер фигур заднего плана, пологие холмы уходят вглубь, едва виднеются стены городка вдали. Появляются массовые сцены с толпами народа разного ранга, а в сцене крещения обнаженные. Осада крепости показывает воинов со спины, многие из них одеты как простые горожа-





90. Федор Зубов с товарищами. Заставка. Миниатюра Евангелия 1678 года



сей образ Николая чуд(отворца) по об(ещанию) б(оярина) и дворецкого и оружничего Б(огдана) М(атвеевича) Хитрово, а писал сей образ государев иконописец Федор Евтихийев».

Единственный упрек, который можно было бы сделать автору в этом, мастерски написанном произведении, это известное благообразие, иконность образа, исключаящая всякий намек на оригинальность трактовки,— в духе ушаковских писем. Нужно учесть, однако, что заказ имел официальный характер.

Несомненно Федором Зубовым написаны иконы с поясными изображениями Федора Стратилата и Лонгина Сотника. Они были предназначены для Архангельского собора, но в настоящее время установлены как местные иконы в иконостасе церкви Нерукотворного Спаса<sup>165</sup>. Иконы, созданные в 1680 году, имели патрональное значение: Федор Стратилат как ангел царя Федора Алексеевича, а Лонгин Сотник почитался как «помощник государям российским» со времен, якобы, Софьи Витовтовны, от момента рождения ее сына Василия, будущего великого князя<sup>166</sup>. Изборожденное морщинами лицо Лонгина должно напоминать о крестных



МАРКО

И СМЪ ЕДИНЪ НАЗІЛИ  
 И ВІДѢ НХЪ СТРАЖДЪЩИИ МИ  
 ВЪ ПЛАВАНІИ БѢ БО ВЪ  
 ТРЪ ПРОТІВЪ СЕБЪ ИМЪ  
 И ШУЧЕ ГВѢРТЪ СІ СТРАЖИ  
 НОШИТЪ ПРІИДЕ КНИМЪ  
 ПОМОРИ ХОДАИ НХО  
 ТАШЕ МИНѢТИ НХЪ  
 ОНИЖЕ ВИДѢВШЕ ЕГО МА  
 ХОДАША ПОМОРИ  
 МИАХЪ ПРИЗІАКЪ ВЪ  
 ТИ И ВЪЗОПИША  
 ВСІ БО ЕГО ВИДѢША И  
 СМѢТНІШАА И АБѢ

страдания Христа, свидетелем которых был святой. Его изображение имелось на знамени царя Алексея Михайловича. Лик Федора Стратилата находится под записями, но авторская живопись хорошо сохранилась в письме кудрявой шапки волос. В том, как легко и свободно написаны упругие локоны, видна артистичная манера Федора Зубова.

При непосредственном участии художника написаны две иконы иконостаса придела Иоанна Предтечи церкви Нерукотворного Спаса — «Федор Стратилат» (поясной) и «Смоленская богоматерь».

Участие Федора Зубова ощущается и в иконе «Федор Стратилат в рост» из Архангельского собора, на которой имеется надпись: «7184 (1676) год писал Симон Ушаков с товарищи». Возможно, икона написана совместно

91. Федор Зубов с товарищами. Иосиф принимает Марию в дом свой. Миниатюра Евангелия 1678 года

92. Федор Зубов с товарищами. Хождение по водам. Миниатюра Евангелия 1678 года





с Гурием Никитиным. Икона написана в год, когда был поставлен на царство царь Федор. Это очень эффектная вещь, свободная по рисунку и яркая по цвету, создающая воинственный образ царского патрона.

В 1679—1680 годах произведена капитальная реставрация иконостаса Архангельского собора. По указу царя велено «в соборной церкви Архистратига божия Михаила починить вновь деисус, празники, пророки и праотцы, всего семьдесят три иконы, да сто икон штилистовых,

93. Федор Zubов с товарищами. Страсти Христовы. Миниатюра Евангелия 1678 года

94. Федор Zubов с товарищами. Обличение Иисусом тех, кто любит первые места на пиршествах и в синагогах. Миниатюра Евангелия 1678 года

95. Федор Zubов с товарищами. Искушение Христа дьяволом. Миниатюра Евангелия 1678 года





## ЛБКА

ГИ БОБА : ІАКІВ МОЖЕ БЪГЪ  
 ІІКАМЕНІА СІГІВ БОЗДІКН  
 ГНЪТИ ЧАДА АКААІМЪ .  
 ОУЖЕ КО НЕ БЪКІРА ПРИКО  
 ІІНИ ДІКА ЛЖИТЪ : КА  
 КОБЕШ ДІВКО НЕГКОЛІЦІЕ  
 ПЛОДА ДОБРА . ПОСЕКЛІТ  
 ІА . НЕ БО ОГНЬ БІМЪТІАЕ  
 ТСА . ІАКО ПРОШАХЪ ЕГО НА  
 ІІОДИ . ГЛЮЩЕ : ЧТО Ъ  
 БІВ СОТВОРИМЪ . ІІКЪЩІА  
 КЖЕ ГЛА ІАМЪ : ІІМЪБІА  
 ДЪБЪ РІЗЪ . ДА ПЕДА СЪГ НЕ  
 ІІАБЪЩЕМЪ . ІІНІМЪ АНІБРА ІІН  
 НА ТАКЕ ДІАДІ БОІН ПРІНДО  
 ІІАЖЕ

старую олифу снять и изолифить вновь и учинить те иконы все заново...» (см. приложение 10)<sup>167</sup>. Выполнение работы было поручено московским кормовым иконописцам Федору Тимофееву и Филиппу Павлову с товарищами. По ходу дела оказалось, что некоторые из икон нуждались в замене. Зубовым написаны иконы «Спас на престоле» и «Богоматерь» для денсусного чина, а также фигуры богоматери и Иоанна Богослова над пророческим рядом, по сторонам от «Распятия», которое было поручено написать Михаилу Милютину<sup>168</sup>. Иконы ожидают раскрытия и войдут в список подлинных икон, выполненных иконописцами.

96. Федор Зубов с товарищами. Пастухи. Миниатюра Евангелия 1678 года

97. Федор Зубов с товарищами. Притча о древе. Миниатюра Евангелия 1678 года

98. Федор Зубов с товарищами. Древо родословное Иисуса Христа. Миниатюра Евангелия 1678 года





В сентябре 1679 года Федору Zubову поручено еще одно задание: он золотил по гульфарбе изображение Саваофа в силах в алтаре церкви Спаса Нерукотворного и писал в этом же храме вновь Страшный суд (см. приложение 11). В феврале 1680 года Zubов пишет в стенописи этого же храма «в свитках подписи».

В Измайлове, в Покровском соборе, имелась подписная икона «Покров» с надписью на полях: «Лета 7188 (1680) писал сий образ Федор Евтихийев с товарищи»<sup>169</sup>. На другой иконе «Покров» имелась надпись: «Лица писали Федор Евтихийев, Леонтий Стефанов и Сергей костр(омич)»<sup>170</sup>.

Одним из выдающихся произведений искусства является Евангелие 1678 года. Выполнялось оно в Посольском приказе, вместе с Федором Zubовым трудились Иван Максимов, Сергей Рожков, Федор Юрьев, М. Потапов, М. Иванов, а затем в подмогу прислан Гурий Никитин<sup>171</sup>. Писали евангелие восемь месяцев день и ночь. Текст написан черными чернилами и золотом, торжественным полууставом. Каждое из четырех евангелий открывает миниатюра с изображением евангелиста, а Евангелие от Матфея кроме того имеет миниатюру в лист с изображением древа родословия Иисуса Христа. Первые страницы каждого из евангелий обрамлены широкой рамкой с роскошным орнаментом из гирлянды цветов, гвоздик и тюльпанов. В тексте миниатюры занимают широкие поля, и на этой сравнительно узкой полосе миниатюристы умеют передать многое из содержания текста. В изображении евангелистов художники отчасти руководствовались гравюрами Библии Пискатора, в других случаях композиции вполне оригинальны.

Изучавшая евангелие в подлиннике Н. Е. Мнева пишет: «Декоративные способности русского художника в этих маленьких миниатюрах достигают совершенства. С каким поистине изумительным искусством располагает он эти миниатюры на листе, увязывает с размером страницы, с начертанием букв. С каким чувством стиля разрешает он задачу совмещения пространственной глубины композиции с украшением удлиненной плоскости поля страницы»<sup>172</sup>.

Теперь, когда мы имеем представление о творческой манере ведущих мастеров, можно с большой степенью уверенности определить автора миниатюр, во всяком случае, большей части из них. Тогда еще молодые М. Потапов и М. Иванов работали в качестве помощников. Федор Юрьев — златописец, писал орнаменты — заставки и концовки. Иван Максимов, как и в «Титулярнике», по-видимому, писал в основном лица в крупных фигурах (в мелких они едва намечены). Остальные три мастера выступают каждый со своими вполне определенными особенностями.

Сергеем Рожковым выполнены, как мы полагаем, миниатюры с ограниченным архитектурным задником, на фоне которого представлено действие, например «Иосиф, принимающий Марию в дом свой»<sup>173</sup>, или же миниатюры, насыщенные барочной динамичностью, театральностью жестов, как в композиции «Хождение Христа по водам»<sup>174</sup>.

Гурием Никитиным созданы композиции, обрамленные орнаментальной виньеткой рокайльного характера, внутри которой автор умеет дать целый ряд сцен, размещенных на лестницах и площадках, подобно сценическим площадкам. Например, «Страсти Христовы»<sup>175</sup>, «Обличение Иисусом тех,



кто любит первые места на пиршествах и в синагогах»<sup>176</sup>. Не боится художник представить и одну-две фигуры в самой непритязательной позе, для полноты выразительности, как в притче «О тайной молитве». Архитектурные мотивы Гурия Никитина, как и другие композиционные приемы, встречаются в последующих росписях иконописца: в церкви Ильи Пророка в Ярославле, в Троицком соборе Ипатьевского монастыря.

То обстоятельство, что Федор Зубов привлек к этой работе Гурия Никитина — а он мог бы привлечь любого из кормовых или иногородних иконописцев, — говорит о многом. Во-первых, о признании большого мастерства художника, который был в равной мере искусен в стенописи, как и в мелочном письме. Гурий Никитин мог одновременно возглавлять работу по росписи ростовского Успенского собора, а наряду с этим писать для царицы двухвершковые складни. Во-вторых, и это очень важно, в это время эстетические позиции Гурия Никитина как ведущего представителя демократического направления искусства посада были очевидны<sup>177</sup>, а эти позиции были решительно иными, чем у художников придворного круга — Симона Ушакова и его учеников<sup>178</sup>. Федор Зубов, являясь волею судьбы ведущим мастером среди царских иконописцев, испытывал тяготение к демократическому направлению в искусстве. Можно заметить, что Зубов охотно сотрудничает с костромскими иконописцами в разного рода работах — в Измайлове, в Коломенском, а впоследствии и в росписи собора Новоспасского монастыря.

Работы самого Федора Евтихьева в иллюстрации евангелия можно определить без большого труда. Не говоря о том, что они выделяются своей мастеровитостью, в них больше внимания уделено внутренней структуре композиции, сочетанию разных планов, в них заметна любовь к пейзажу, тщательность рисунка в самых мелких изображениях, наконец, особенная культура в упорядоченности целого. К таким композициям относятся: «Притча о древе, не приносящем добрых плодов»<sup>179</sup>, «Исцеление болящих»<sup>180</sup>, «Пастухи»<sup>181</sup>.

Несомненно, Зубов написал композицию «Древо родословной Иисуса Христа»<sup>182</sup>, в которой ясно отразились все воспринятые им органично новшества, так же как и свойственные художнику темпераментность, любовь к изображению фигур в движении. Хотя сюжет для этого не самый подходящий, но, видимо, слишком долго сдерживаемая любовь к экспрессивности образов нашла наконец выход в этой композиции.

И здесь художник не ищет повода упростить, ускорить работу, а скорее наоборот, всячески усложняет, как бы задавшись целью в каждой вещи выразить возможно богаче и полнее все, на что он способен. Это — одна из характерных особенностей большого мастера.

Все это поставило Федора Зубова в определенное положение среди других мастеров, но не принесло ему чести и богатства, как Симону Ушакову. В это время Федор Зубов получает свои 18 рублей денежного жалованья в год. Для сравнения можно было бы привести оклады других работников Оружейной палаты или Посольских приказов, которые достигали ста и даже трехсот рублей в год. Щедро оплачивались и посадские иконописцы: за одну лишь икону «Всех святых», написанную для ярославской Федоровской церкви, им было дано сто рублей; писали они ее, правда, год<sup>183</sup>.



99. Федор Зубов с товарищами. Алексей Человек божий, Иоанн Предтеча и апостол Петр. Около 1682

100. Федор Зубов с товарищами. Иоанн Предтеча. Деталь иконы «Алексей Человек божий, Иоанн Предтеча и апостол Петр». Около 1682

101. Федор Зубов с товарищами. Алексей Человек божий, Иоанн Предтеча и апостол Петр. Около 1682







102. Федор Зубов с товарищами. Иоанн Предтеча. Деталь иконы «Алексей Человек божий, Иоанн Предтеча и апостол Петр». Около 1682



В 1678 году, когда умер жалованный иконописец Никита Павловец, челобитья с просьбой о прибавке подали все три жалованных царских иконописца (кроме, конечно, Симона Ушакова, оклад которого составлял 67 рублей, а с «дворцовым кормом» 117 рублей): Федор Зубов, Сергей Рожков и Леонтий Стефанов (получавшие по 12 рублей в год), «для воображения святых икон и для их многия работы». По указу государя боярин Б. М. Хитрово и стольник И. С. Телепнев повелели прибавить иконописцам «за их доброе мастерство» — Федору Зубову — шесть рублей, а Рожкову и Стефанову — по три рубля (см. приложение 12)<sup>184</sup>. Теперь Федор Зубов стал получать 24 рубля в год.

## РАБОТЫ ПОСЛЕДНЕГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ

1680-е годы отмечены интенсивной творческой деятельностью Федора Зубова. Иконописная и живописная мастерские Оружейной палаты были перегружены работами, несмотря на сложную обстановку при дворе в условиях борьбы за царский престол, развернув-



103. Федор Zubov. Апостол Петр. Деталь иконы «Алексей Человек божий, Иоанн Предтеча и апостол Петр». Около 1682

шейся после смерти царя Федора Алексеевича (27 апреля 1682 года). Соперничество между двумя партиями — Милославских, по первой жене Алексея Михайловича, во главе с царевной Софьей и Иоанном Алексеевичем и партией Нарышкиных, возглавленной матерью Петра I Наталией Кирилловной, а затем и самим Петром, — продолжалось вплоть до 1698 года. Двоевластие царей Иоанна и Петра, провозглашенное в 1682 году, вылилось в фактическое правление Софьи вплоть до 1689 года.

Сложные перипетии придворной жизни находили незамедлительный отклик в тематике художественных и декоративных работ. Так, хотя совсем недавно была произведена роспись церкви Спаса Нерукотворного, после восшествия на престол царя Федора велено написать стенное письмо вновь<sup>185</sup>. После смерти царя Федора царствующие братья Иоанн и Петр указали вынуть из местного ряда той же церкви образ Федора Стратилата — тезоименитого святого усопшего царя, а вместо него написать апостола Петра (см. приложение 14). Распоряжение, несомненно, последовало от вдовствующей царицы Наталии Кирилловны. В Благовещенском соборе появляется в иконостасе местная икона «Алексей Человек божий,



104. Федор Зубов с товарищами. Деталь иконы «Алексей Человек божий, Иоанн Предтеча и апостол Петр». Около 1682



Иоанн Предтеча и апостол Петр — святые, соименные царям и их родителю. По манере письма икона принадлежит Федору Зубову.

Не без участия, по-видимому, Натальи Кирилловны был издан от имени Иоанна и Петра царский указ о росписи комнат царевны Софьи от 29 ноября 1684 года (см. приложение 19). Указ предписывал расписать комнаты царевны Софьи. Среди сюжетов указаны такие, как «Лобзание Иудино», «Бичевание Христа», «Как Пилат Иудеом предал Христа», «Приведение к Каиафе», «Коронование терновым венцом», «Раскаяние Иудино» и другие. Выбор сюжетов для личных комнат царевны Софьи явно тенденциозен. Замысел, можно предполагать, дошел до Софьи, и на документе появилась красноречивая приписка: «А в Оружейной палате золота и красок и денег нет».

Еще более энергичную деятельность развивает Софья Алексеевна. В 1683 году она повелевает в двух комнатах расписать травмами (см. приложение 15), а в нижней комнате написать живописцам Ивану Салтанову и Ивану Безмину на подволоке «Беги небесные» (см. приложение 16). По заказу Софьи голландский гравер А. Блотелинг создает гравюру — «Портрет Софьи Алексеевны в окружении семи медальонов с аллегориче-



105. Федор Zubov.  
Усекновение главы  
Иоанна Предтечи.  
Клеймо иконы «Алек-  
сей Человек божий.  
Иоанн Предтеча и  
апостол Петр». Около  
1682

ями добродетелей»<sup>186</sup>. Около 1688 года архимандрит Новоспасского монастыря Игнатий написал сочинение, в котором изъясняет Софию Премудрость как ангела царицы Софьи, камень у ее ног как ангела царя Петра (!), ангелов у престола — царских сестер, облака и звезды как ближних бояр и царский синклит<sup>187</sup>. По распоряжению Софьи Алексеевны производятся крупные художественные работы в Новодевичьем и Новоспасском монастырях. Уже после пострижения Софьи в Новодевичий монастырь была написана рама к храмовой иконе Благовещенского собора с изображением «святых прабаб», и среди них — «Святая Сусанна», имя которой приняла Софья в монашеском чине. Большинство работ выполнено при участии и под руководством Федора Зубова, хотя он был в это время уже в преклонном возрасте.

В 1681 году ему дали в ученики Иосифа Петрова, но «Федор Зубов сказал, что он за старостью учить не может». Но в 1682 году он принял к себе в ученики Ивана Аникиева, Ермила Григорьева, Григория Петрова и Трифона Кириллова.

В 1681 году Зубов пишет в Воробьеве, в церковь Живоносного источника и преподобного Сергия «иконостасные дела»: иконы «Воскресение» и «Одигитрия» в киотах, над колымажными воротами<sup>188</sup>.

В августе 1681 года он расписывает придел Дмитрия Солунского в Успенском соборе и поновляет «с лица над алтарями Отечество, Премудрость Слово божия, Похвала пресв. Богородицы» вместе с Симоном Ушаковым и Федором Матвеевым. В этом же году был послан в Коломенское для живописного письма, для прописки печей и для письма потешного струга.

В 1682 году Федор Zubов «починивает» иконы «Рождество богородицы» и «Владимирская богоматерь» в Саввино-Сторожевский монастырь и пишет иконы для Донского монастыря. Ввиду неурядиц при царском дворе иконописцам два года не выплачивали жалованье (см. приложение 13), челобитная от имени жалованных иконописцев подана за подписью Федора Евтифиева Зубова. В ноябре 1682 года Зубов с товарищами пишут в хоромы царицы Наталии Кирилловны иконы (пятнадцать икон): в вышину четверть аршина, в ширину по три вершка.

В 1685 году Зубов пишет икону мученицы Софии, тезоименитой Софьи Алексеевны, в царские хоромы. В росписи, кому какие иконы велено писать, написано: «Мученицы Софии — Федору Ефтифееву самому». Ему же поручено писать икону Варлаама Хутынского (см. приложение 22).

Пишет в царские хоромы образ богородицы «тем переводом, что в Никитском монастыре с чудотворных список». К пасхе, в поднос царям, Зубов «с товарищи» написал пять икон «различными чины». Реставрирует иконы Спасителя и апостолов в Рождественском соборе во дворце. Пишет тезоименитых ангелов на кипарисной доске. Велено написать в Вознесенском девичьем монастыре в церковь Михаила Малеина и в приделе св. Федора царские, южные и северные двери, которые нельзя починить, а также починить местные иконы, деисус, праздники, пророческие и протеческие иконы, а которые ветхи, написать вновь (1685—1686).

В это время выполнялись и более мелкие работы: участвует в письме икон в церковь апостолов Петра и Павла во дворце, пишет для царицы Наталии Кирилловны две иконы — богоматери, одна из них — «Неопалимая купина» (1682).

Наиболее значительными из выполненных в это время являются работы в Новодевичьем и в Новоспасском монастырях.

Новодевичий монастырь основан в честь освобождения Смоленска 29 июля 1514 года — на следующий день после празднования святыни Смоленска — «Смоленской Одигитрии» (28 июля). В этот же день празднуется память святым — апостолам Прохору, Никанору, Тимону и Пармену. В 1524 году заложен каменный собор, а после построения расписан фресками<sup>189</sup>. Сюда была перенесена икона «Смоленская богоматерь» — копия древней иконы, хранившейся в Кремле. По традиции Новодевичий монастырь оставался ктиторским монастырем московских великих князей и царей и пользовался их щедротами. Царь Алексей Михайлович разбивал на Девичьем поле шатры и собирал войска перед походом. Здесь проводились художественные работы в 60—70-х годах, но особой милостью Новодевичий монастырь пользовался со стороны царевны Софьи. При ней обновляется архитектура монастыря, перестраиваются стены и башни, возводятся новые постройки. Над расширенными парадными воротами с южной и северной сторон строятся надзвратные храмы. Ранее суровые





106—110. Федор Зубов. Рождество богородицы. 1688















монастырские стены и башни получают пышное декоративное украшение в виде арок с висячими гирьками, зубцы со сложного профиля завершениями и шпилями.

В соборном храме наряду с существовавшим ранее приделом апостолов Прохора, Никанора, Тимона и Пармена учреждается придел св. Софии — тезоименитой царевне.

В 1683 году Федор Zubов вместе с «товарищи и ученик» пишет иконы в главный храм. Сергей Рожков и Леонтий Стефанов написали раму с клеймами акафиста к местной иконе «Смоленская Одигитрия», архидиаконов Стефана и Никанора к северным и южным алтарным дверям<sup>190</sup>.

В 1684—1685 годах произведена полная реставрация иконостаса — деисусных, праздничных, пророческих и праотеческих икон, всего 86 икон. Работа производилась в Оружейной палате Федором Zubовым «с товарищи».

В 1685 году иконописцы, жалованные и кормовые, во главе с Федором Zubовым написали иконы в иконостасы двух приделов Смоленского собора — апостола Прохора и мученицы Софии, в том числе и местные иконы. В Софийском приделе иконостас имеет примечательную особенность — женский деисусный ряд: по сторонам от Христа — богоматерь и Предтеча, архангелы Михаил и Гавриил, а далее расположены Евфросиния Суздальская, Евфросиния Полоцкая, Евпраксия и Сосипатрия.

В 1684 году в главный иконостас написаны страсти Христовы<sup>191</sup>.

К 1682—1683 годам принято относить икону Смоленского собора «Седьмой вселенский собор», автором ее, вслед за Д. К. Треневым, принято считать Симона Ушакова<sup>192</sup>. В действительности Симону Ушакову, возможно, принадлежит в этой иконе лишь общий перевод, само исполнение этой иконы поручено было в 1673 году Гурию Никитину с товарищами<sup>193</sup>.

Ближайшее рассмотрение иконы показывает, что стиль ее живописи характерен именно для костромских иконописцев, хотя общий рисунок, вычерченный по линейке и сухой, Гурию Никитину и его товарищам не свойственны. Эта икона имеет особенность, на которую до сих пор не обращено внимание: среди пространных надписей здесь имеется текст, который является своего рода трактатом об иконописании. Известно, что после иконоборчества седьмой Вселенский собор снова восстановил иконопочитание. В защиту иконопочитания и иконописания и написано это сочинение — неизвестный ранее трактат об иконописании XVII века<sup>194</sup>, бесспорно, заслуживающий изучения. Актуальность темы в это время вызвана новой волной отрицания икон или их фетишизации<sup>195</sup>.

Иконы, написанные жалованными иконописцами, отличаются хорошим уровнем выполнения, сознательным следованием иконописным традициям. Такова живопись рамы с клеймами акафиста вокруг храмовой иконы «Смоленская Одигитрия», созданной Леонтием Стефановым и Сергеем Рожковым. Рожков написал также икону «Рождество Христово» Софийского придела в праздничном ряду, в ней можно еще узнать руку хорошего мастера, но нет уверенности в старческих, несколько дрожащих линиях рисунка, перенасыщенного деталями.

«Вседержитель» мастерского уверенного письма из этого же иконостаса (местный ряд) написан последователем Симона Ушакова, возможно, по

рисунок Федора Зубова. Манера письма этого произведения позволяет подозревать, что непосредственным исполнителем его мог быть Георгий Зиновьев.

Наряду с этим некоторые иконы в иконостасе Софийского придела уже показывают отход от иконописных традиций, например икона «Распятие». От традиционной живописи осталась в основном лишь техника темперы, тогда как стиль приближается к произведениям, созданным живописью в масляной технике. На черно-синем ночном небе рисуется крест с распятым Христом, древо креста написано со всеми прожилками. У Христа из раны под ребрами фонтаном летят кровь. По сторонам креста — две Марии и Иоанн Богослов; богоматерь и Богослов белыми платочками вытирают слезы. Действие происходит на фоне мягких холмов, они громоздятся вдали двумя планами: ближний — темно-зеленый и дальний — более светлый. Фигуры занимают относительно немного пространства, доминирует пейзаж — темный, будто предгрозовый, в котором вспыхивают малиново-красные пятна одеяний. Голова Христа увенчана терновым венцом.

Непосредственно с Федором Зубовым могут быть связаны две иконы из иконостаса Софийского придела — «Смоленская богоматерь» из местного ряда и «Святая София». И это, естественно, ввиду особого значения двух этих персонажей.

Интересно сопоставить икону «Смоленская богоматерь» с одноименной иконой из Прохоровского придела, написанной ранее и уже нами рассмотренной. Черты сходства выдают себя вполне явственно, но также ощутимо и заметное различие. Одна и та же рука заметна в общем построении фигуры, в контуре головы, закутанной в мафорий поверх мерцающего золотом тончайшего пояса с поперечным золотым ассистом. Тот же тип головы с удлинненным овалом, высоким лбом, переходящим в линию носа, форма ноздрей, губ и отчасти манера писать глаза в виде крупных миндалин. Но ясно выступает и то новое, что принесли с собою истекшие пятнадцать лет работы при дворе государей. Перед нами тот же идеал богородицы-девы, но как бы низведенный на землю. Вместо глубокого погружения в душевную трагедию здесь печать грустной задумчивости. Несколько акцентирована пластика формы, которая от этого стала более жесткой, особенно в письме мафория с тщательнейшим образом расчерченными гребенчатыми пробелами золотом. Сходный прием писать повой поперечным золотым ассистом в кайме мафория обогатился, кроме шитой камнями каймы также и тончайшим золотым кружевом, исполненным с отменной каллиграфией, столь характерной для Зубова. Струящийся ливень золотой штриховки изливается на фигуру богородицы золотым райским дождем. Здесь будто достигло апогея все то, что могло быть вдохновлено истоянным видением царственной роскоши и к чему Федор Зубов по склонности своего таланта имел особенный вкус — не упрощать художественные средства, а усложнять, обогащать их; художнику как будто стало целью удовольствие проявлять предельную виртуозность, на которую не был способен никто, кроме него. Однако нельзя не признать, что это увлечение внешней эффектностью не способствовало углублению внутреннего содержания образа.





111. Федор  
Зубов. Свя-  
тая София.  
1685



В иконе «Святая София» мученица одета в платье византийской патрицианки — испод, препоясанный драгоценным поясом, и поверх него плащ-корзно, которые носили и русские царевны, голова закутана белым платком, так же моделированным многоструйными мягкими складками, как это мы видели в иконе «Лонгин Сотник». Лик Софии миловиден чистой красотой с правильными чертами: тонкий нос твердого рисунка, красивый рот, определенный своею четкостью разрез глаз. Можно заметить приемы писать лики, аналогичные иконе «Смоленская богоматерь», но общий характер совсем иной — художник стремится передать земную красоту. Это интересная особенность метода живописца — менять художественные средства в зависимости от конечной цели. Одежду мученицы Софии писал кто-то из помощников мастера, она более однообразна по приемам и показывает мало изобретательности в трактовке складок.

Последователем Федора Зубова написана фигура апостола Никанора на двери входа в алтарь Прохоровского придела. Фигура в белом стихаре с крупными цветами выполнена уверенно, голова пластично вылеплена, но образ в целом все же маловыразителен.



113. Федор Zubov. Богома-  
терь Смоленская. 1685. Де-  
таль



Иконы придельных иконостасов Смоленского собора могут служить наглядным примером разностильности, явления нередкого в живописи конца XVII века.

Наряду с этим Федор Zubov работает в царских подмосковных: осматривает ветхости в церквях села Коломенского, в церкви Всех святых в селе Измайлове, участвует в написании икон церкви Царевича Иоасафа. В 1685 году к пасхе Zubov с товарищами написали в поднос государям пять икон «различными чинами». Реставрировал иконы Спасителя и апостолов в Рождественском соборе во дворце.

Летом 1687 года Zubov расписывает Малый собор Донского монастыря, а 20 сентября пишет местные иконы «Спас Нерукотворный», «Богородица Владимирская» и «Иоанн Предтеча» в церковь Спаса Нерукотворного, «что над Куретными вороты».

Летом 1688 года составляет смету для письма икон в иконостас собора Петровского монастыря. Пишет икону для царевны Татьяны Михайловны «Спас Всемилостивый на престоле», в хоромы царевны Евдокии Алексеевны — образ Донской богородицы, «да на полотне в рамах живописным

письмом образ Сшествия святого Духа», руководит художественно-декоративными работами.

Обозрение памятников иконописи, созданных Федором Zubовым, мы закончим иконой «Рождество богородицы» из собрания Музея имени Андрея Рублева, недавно открытой из-под записей. Икона содержит надпись, удостоверяющую авторство художника: «Лета 7196 (1688). По обещанию сея церкви прихоженина, а имя его бог вестъ. А писал сей образ государев иконописец Федор Ефтифеевъ». По-видимому, икона была храмовой в одной из церквей Рождества богородицы, сюжет пользовался особым вниманием у страдавших бесчадием.

Иконописный подлинник рекомендует писать «Рождество богородицы» с роженицей на ложе внутри палат, с участием и дев, воспринимающих младенца, сценой купания, а также с фигурой Иоакима в особом помещении. В XVII веке иконография сюжета усложняется и включает в себя основные события из жизни богородицы согласно протоевангелия: моление Иоакима и Анны о бесчадии, зачатие богородицы (в виде целования Иоакима и Анны), купание младенца, ласкание, принесение во храм. Именно так сюжет представлен в иконе Федора Zubова. В качестве непосредственных этапов формирования иконографии может быть названа одноименная икона из церкви Николы-столпа с надписью на воспроизведении: «На Москве у Артемона Сергеевича въ церкви у Николы Столпа сий образ писан местной»<sup>196</sup>, возможно, написанная Федором Zubовым. Хотя расположение клейм несколько отличается от клейм иконы собрания МиАР, но в рисунке центральной группы есть много общего. Под впечатлением от подобного рода композиций создана икона «Рождество богородицы» Гурия Никитина (1680) из церкви Ильи Пророка в Ярославле — одно из блестящих произведений иконописи второй половины XVII века<sup>197</sup>. Здесь мы видим типичный для Гурия Никитина прием обрамления каждой сцены изящным архитектурным портиком с резными и каннелированными столпами, с многоярусными капителями, объединенными раскрепованными карнизами, отчасти навешанными современной архитектурой Москвы так называемого нарышкинского стиля и хорошо знакомыми по миниатюрам Евангелия 1678 года и фрескам. В иконе Гурия Никитина композиция дополнена группой мальчиков-пастушков со стадом овец, присутствующих при сцене принесения Марии во храм. Палатное письмо способствует ясности чтения композиции, а роскошные архитектурные мотивы создают атмосферу праздничности действия, так же как и красочная гамма, сочетающая в себе розовые, киноварно-красные, светло-желтые цвета на фоне оливково-зеленых, с обилием золота.

Сопоставление этой иконы Гурия Никитина с произведением Федора Zubова показывает большое внутреннее родство творческого метода выдающихся мастеров своего времени, оно ощущается в щедрости кисти, динамичности, виртуозности письма. Но наряду со сходством заметно и то, что различает этих двух мастеров. Гурий Никитин в иконе придерживается тех же принципов построения, что и в стенописи, подчиняя композицию плоскости изображения, не позволяя глазу уйти вглубь за перспективными исканиями и сознательно утверждая принцип барельефности построения сцены, хотя и вносит достаточное разнообразие в пространст-



венные нюансы. В этом отношении Федор Zubов идет значительно дальше, и здесь ощущается его постоянное соприкосновение в качестве иконописца Оружейной палаты с мастерами живописного направления. Если у Гурия Никитина средняя часть иконы со сценой рождения Марии лишь немного расширена по отношению к боковым, второстепенным эпизодам, в произведении Федора Zubова художник остается верен себе, создавая главный акцент в центральной сцене, а второстепенные размещая пространственно в подчиненном к ней положении. Центральная сцена рождения богоматери, бесспорно, главенствует над другими, она обрамлена общей архитектурной рамой овального завершения, как и в иконе церкви Николы-столпа, арка цвета светлой охры и верхняя часть крыши под фонарем оформлены кессонами.

Сцена рождения значительно крупнее других. Левую сторону ее занимает фигура сидящей на ложе Анны, протягивающей руки к младенцу. Голова Анны окутана белым покрывалом, вся поверхность его покрыта вышивкой, образующей несколько рядов узорчатой каймы. За Анной, из-за занавеси, выглядывает служанка. Справа повитуха с морщинистым лицом берет запеленатого младенца на белую пелену. Три девушки держат блюдо и сосуды, во всех фигурах выражено крайнее благоговение. Центральная группа размещена в круглой ротонде с рядом окон вверху, разделенных пилястрами, с паркетным полом. Построение архитектурных форм характерно для древнерусской иконописи, показывающей отдельные стороны зданий как бы в развертке, но внутреннее пространство и внешний вид здания весьма разработаны. Вкус к роскоши наблюдается и в письме деталей интерьера: ложе покрыто белой драпировкой из парчи, украшенной драгоценными камнями. Алое покрывало украшено шитой серебром каймой. Вышита даже скатерть стола.

В возглавии иконы Саваоф, в розовом небе с облаками, в золотой ризе, со сферой в руках, восседает на херувимском престоле. За палатами слева и справа — дубрава с темно-зелеными стволами деревьев, очерченными золотом, и ветвями с серебряной штриховкой. На полянке молятся о бесчадии слева Иоаким, справа Анна. Ангел благовествует Анне. Сцена моления супругов повторена также в трех отделениях верхней части здания, на уровне бельведера: Иоаким на коленях простер руки вверх, Анна тоже на коленях, припала к земле. Слева надпись: «Радуюся Анна неплодства разрешению клятва». Внутри бельведера Мария-ребенок играет между родителями, этой сцене посвящено несколько картин-миниатюр. По сторонам главной сцены рождения показаны сцена купания, принесение для благословения иереев, принесенное во храм.

Сложная композиционная структура иконы прочно сцементирована, представляя собою удивительное в своем роде единство многообразия. Необычайно изысканны по живописи одежды, большею частью киноарные с золотой пробелкой и малиновыми складками в тенях, украшенные шитой золотом каймой с фестонами, или у девушек с прозрачной накидкой сиреневого цвета розоватого отлива, через которую просвечивает ткань платья. Эти весьма сложные приемы письма, известные еще по ранним произведениям художника, усложняются в отношении тончайших нюансов переливов цветов, что можно считать типичным для манеры письма художника.



114. Царь Михаил Федорович и царь Алексей Михайлович. 1689. Фреска Преображенского собора Новоспасского монастыря





115. Аристотель. 1689. Фреска Преображенского собора  
Новоспасского монастыря

Лики — правильного овала, с крупными глазами, обращенными не всегда прямо, но и в сторону, и вниз, маленький рот, нос неправильной формы. Головы написаны по темно-оливковому санкирю, но в охрени вразбел ощущается добавка масляной краски, цвет теряет свою прозрачность. На щеках, губах и по линии носа легкая подрумянка. Брови слегка притенены. В письме лиц нет резких описей и контрастов света и тени, преобладает мягкая моделировка формы.

Здесь, как и в других произведениях, Федор Zubов берет за основу иконописную технику, но в ее пределах допускает несущественные изменения, приобретенные им в результате знакомства с масляной живописью, — те, которые, на взгляд художника, могут способствовать усовершенствованию художественных средств. Живопись Zubова содержит большое количество оттенков разных цветов, используемых в архитектурных формах, в интерьере, в одеждах и пейзаже. В то же время отдельным элементам картины на различных ее участках сообщается один и тот же цвет, вопреки самой сути живописного метода. И едва ли не самым главным, отличающим живописный метод художника, является умение, при сложности, богатстве, звучности колорита, сохранить единое и мощное звучание цвета в целом. В этой черте проявляется сильная сторона дарования художника, лишь немногие произведения других мастеров могут выдержать соседство с живописью Федора Zubова<sup>198</sup>. Обладая способностью извлечь богатейшие нюансы живописных оттенков и тоновых отношений, владея разнообразными приемами письма, художник избегает пестроты, достигает органической взаимоподчиненности отдельных элементов, тесно связывая их в единое зрительное целое. Это качество можно было бы назвать умной щедростью, контролируемой глазами художника. В иконе «Рождество Христово» эти особенности творческого дарования художника доведены до полного совершенства, показывая сознательность разработки своего собственного, вполне самостоятельного метода и свидетельствуя о такте и большом вкусе живописца. Эта манера отлична как от ушаковской манеры с его чрезвычайной тщательностью моделировки формы, иногда граничащей с сухостью, так и от метода Гурия Никитина, который проявлял себя в широком диапазоне — от мягкой плавности, до сильных светотеневых контрастов. Из этого примера можно заключить, что техника и метод иконописи XVII века давали широкие возможности для выработки индивидуального творческого метода, разнообразных художественных средств и художники широко пользовались этими возможностями соответственно собственному творческому темпераменту.

Последней работой Федора Zubова явилась грандиозная по масштабу роспись Спасо-Преображенского собора Новоспасского монастыря, выполненная в 1689 году.

Ввиду ряда обстоятельств Федору Zubову суждено было возглавить эту работу не только как старшине Иконного цеха Оружейной палаты, но и выступить в необычной для него роли старшего в дружине костромских иконописцев. Необычность ситуации заключалась в том, что в течение тридцати лет руководителем работ, выполняемых костромскими иконописцами, был Гурий Никитин, теперь же он здесь не участвовал, а вели работу Василий Осипов Кондаков, ученик Гурия Василий Козьмин и еще



тринадцать костромских мастеров. Причины этого будут ясны из последующего изложения обстоятельств.

Новоспаский монастырь — один из древнейших в Москве (основан в XIII веке), а в XVII столетии он находился в особом положении как вотчинный монастырь и как место родового кладбища царской фамилии Романовых<sup>199</sup>. Возвышение его началось после женитьбы Ивана IV на Анастасии Романовой, и с этого времени в царских грамотах именуется дворцовым, царским, «комнатным» монастырем. Опустошенный в эпоху самозванцев, при воцарении Романовых Новоспаский монастырь поступает в ведение Приказа Большого дворца, здесь возводятся царские чертоги, он снабжается богатыми вкладами. В 1645 году выстроен новый каменный соборный храм, освященный в 1647 году, во время пребывания здесь архимандрита Никона, будущего патриарха.

Украшение храма стенописью было решено произвести спустя почти сорок лет. В челобитной (май 1689 года) архимандрита Новоспаского монастыря Игнатия на имя царей Иоанна Алексеевича и Петра Алексеевича и царицы Софьи Алексеевны дело излагается следующим образом<sup>200</sup>. В 1686 году монастырские власти подрядили по царскому именному указу костромских иконописцев Василия Осипова с товарищами писать в соборной церкви Преображения стеновое письмо, но иконописцы из Костромы Гурий Никитин с товарищами «к ним в монастырь и доньше не бывали». Между тем в храме «для того стеного письма подвизи подвязаны, и золото и краски и всякие припасы изготовлены». В это же время, как выясняется, Гурий с товарищами подрядились писать стеновое письмо в Спасо-Евфимиевом монастыре в Суздале. В Суздаль был послан из Оружейной палаты пристав с наказом о высылке иконописцев в Москву. Суздальский воевода Н. Мусин-Пушкин не смог выслать иконописцев, которые, по его словам, «учинились нам не послушны, из монастыря в приказную избу не пошли, а власти того монастыря им их не отдали».

В ответной челобитной архимандрита суздальского Спасо-Евфимиева монастыря Тихона сообщается, что иконописцев «из монастыря от стеного письма отпустить невозможно для того, что у них в Спасове монастыре в церкви стеновое письмо писать розчато и краски все растворены и всякие запасы изготовлены, и есть ли им из монастыря их, иконописцев, отпустить, учинятся в том многие убытки». «Гурей Никитин с товарищи десять человек, — говорится далее в челобитной, — у властей Спаса Нового монастыря стеного письма писать не подрядивались, а которые де костромские ж иконописцы подрядились Спаса Нового монастыря у властей писать — Василей Осипов с товарищи пятнадцать человек, и тех де иконописцев с Костромы стольник и воевода Афонасей Неплюев к Москве выслал».

Тщетно новоспаский архимандрит Игнатий добивался присылки Гурия Никитина с товарищами, они так и не появились здесь и смогли закончить свою работу в Суздале.

Что заставило костромских иконописцев послушаться царского указа («их, великих государей, имянному указу учинились непослушны»)? Причины этого в эстетических и идеологических воззрениях Гурия Никитина, большого и самобытного мастера.

Новоспасский монастырь — «царское богомолье», усыпальница «государских прародителей», и, естественно, что архимандритами в нем назначались доверенные, близкие ко двору лица. Таким был Никон до назначения его новгородским митрополитом. Таким же лицом был и Игнатий, в последующем митрополит Сибирский и Тобольский, оба были ревностными гонителями расколоучителей. Игнатий с этой миссией послался специально в костромские пределы, где раскол получил большое распространение<sup>201</sup>. Между тем одна из первых самостоятельных работ Гурия Никитина и Силы Савина — роспись Троицкого собора Данилова монастыря Переславля-Залесского — показывает как раз близость иконописцев Григорию Неронову, яростному противнику Никона, одному из видных деятелей старообрядчества<sup>202</sup>. Взгляды на искусство Гурия Никитина во многом совпадали со взглядами протопопа Аввакума, оба они боролись против «немецкой фязи», за духовно содержательное искусство<sup>203</sup>. Есть все основания полагать, что отказ Гурия Никитина и других костромичей работать для Игнатия (и притом в «царском богомолье») был далеко не случайным. Они решились пойти против царской воли, чего не осмеливались совершить другие иконописцы. И, может быть, для того, чтобы как-то спасти положение, отвести удар от бунтарской артели костромичей. Федор Зубов взялся уже в конце работы возглавить артель Василия Осипова Кондакова. Тем более, что он знал этого мастера (еще по совместной работе в Антониево-Сийском монастыре), и, действительно, Василий Осипов Кондаков и ученик Гурия Никитина Василий Козьмин имели большой опыт в стенописи. В 1701 году они с успехом распишут Знаменский собор Новгорода, уже без Гурия Никитина. Кроме того, в их распоряжении было много образцов, собранных в процессе совместной работы с Гурием Никитиным<sup>204</sup>.

Можно предположить с большой долей вероятности, что участие Федора Зубова в этой работе заключалось в подготовке композиций, «знамени» для росписи паперти. Частично он участвовал в росписи паперти и сам. Роспись главного помещения храма, каноничная по содержанию основных циклов<sup>205</sup>, имеет ряд особенностей, связанных с требованиями высокопоставленных заказчиков, — последовательно выразить идею богоизбранности династии Романовых.

В конхе алтаря представлена композиция «О тебе радуется», на стенах алтаря — вселенские и русские святители. На сводах — двенадцатые праздники, на стенах главного помещения храма — чудеса и страсти Христа, на западной стене — «Страшный суд». Эта общая схема затем насыщается рядом композиций, призванных возвеличить царский род. Специальный придел посвящен святому патрону основателя рода Романовых — Роману Сладкопевцу. На стенах — святые, покровители царского рода, или же те из российских святых, которые способствовали утверждению династии: Михаил Клопский, Геннадий Костромской, Макарий Унженский и другие. На юго-восточном столпе — Михаил и Алексей Романовы в большом царском наряде как ктиторы с храмом Преображения в руках. Не забыт здесь и покровитель патриарха Никона — св. Никон: Новоспасский монастырь по традиции продолжал никонианские идеи о «чистоте православия».



В соответствии с монументальными архитектурными формами интерьера стенопись костромских иконописцев выполнена в величавом стиле, характерном для костромской школы живописи круга Гурия Никитина. В ней ощущается дыхание эпического стиля русской монументальной живописи древнего времени. То обстоятельство, что костромская артель в этом году, разделившись надвое, сумела выполнить работу по росписи двух огромного размера интерьеров — собора суздальского Спасо-Евфимиева монастыря и собора Новопасского монастыря, показывает, на какие крупные акции она была способна.

Стенопись паперти ощутимо обнаруживает участие в ней Зубова. Здесь присутствует большое количество самостоятельных циклов и многофигурных композиций, преимущественно исторического содержания, и отдельных фигур святых. Некоторые из циклов известны в росписи папертей придворных храмов Благовещенского и Архангельского соборов Московского Кремля, другие встречаются в росписях ярославских иконописцев — в Успенском соборе Ярославля и в Воскресенском соборе Романова-Борисоглебска (ныне — Тутаев).

Ряд картин на тему русской истории развивает идею преемственности русских князей и царей от византийских императоров. На своде — родословное древо русских государей, начиная от св. Ольги, кончая Иваном Грозным и его сыновьями Федором и Дмитрием — последними представителями рода Рюриковичей. Затем — родословие Христа, царей израильских и пророков. Цикл крещения Руси включает в себя крещение в Царьграде княгини Ольги, крещение киевского князя Владимира в Корсуни и всего народа — в Киеве, обручение Владимира с византийской принцессой Анной<sup>206</sup>.

В преддверии паперти, по обеим сторонам лестницы, изображены эллинские мудрецы Платон, Аристотель, Плутарх, Солон, Птоломей, Анахарсис, Иродион, Орфей и Омир (Гомер). Античные философы и поэты здесь, как и в Благовещенском соборе, выступают в качестве провозвестников учения о Христе. Под этим покровом они введены были в позднеантичную и раннехристианскую литературу, подобно тому как и греческая православная церковь в литургических книгах многое взяла от древнегреческих творений<sup>207</sup>. Сильная струя античной традиции постоянно проникала в византийскую духовную жизнь, и особенно в XIV—XV веках, когда в константинопольских школах изучали античных авторов независимо от богословия. Впервые изображения античных философов в русской живописи появляются в паперти Благовещенского собора в начале XVI века, что связано с оживлением культурных связей с Западом в это время. Широко использует творения эллинских мудрецов и Максим Грек, обучавшийся во Флорентийском университете (его изображение имеется в стенописи паперти). Наряду с известными ранее произведениями античной литературы, такими, как «Александрия» — сказание о жизни и деяниях Александра Македонского, появляются и переводные сочинения Аристотеля. В русские хронографы включаются статьи из гомеровской «Одиссеи» (о взятии Трои) и тому подобное. Фигуры эллинских мудрецов нередко облачены в русские одежды и имеют обличие русских людей с длинной бородой, но можно встретить и фантастические облачения напо-

добие восточных тюбанов и итальянских шляп. Их лица исполнены в живописной манере, с растушевкой в тенях и детальной проработкой отдельных черт.

Содержание стенописи собора Новоспасского монастыря, в особенности росписи папертей, показывает Федора Евтихиева Зубова как энциклопедически образованного художника, свободно владеющего обширным арсеналом исторического и иконографического материала, которым в то время располагали русская литература и искусство.

Однако в придворной среде в эти годы протекает отчетливо выраженный процесс смены содержания и стиля в искусстве. Большинство дворцовых палат украшается не стенным письмом, но живописью «из масла», по полотну — «на подволоках». Хоромы царицы Софьи расписываются «преоспективного дела мастером» Петром Энгелем «преоспективными розными притчами» (см. приложение 25).

Наряду с этим спрос на русскую икону возрастает в странах восточно-христианского мира. В 1687 году в Оружейной палате писали иконы в Царьград<sup>208</sup>. Георгий Терентьев отправляется по просьбе Имеретинского царя Арчила Вахтанговича в Грузию (1686), а до этого, в 1682 году он ездил в Малороссийские города Батурин и другие<sup>209</sup>. Георгий Терентьев был одним из наиболее одаренных учеников Симона Ушакова, он был выкуплен из крепостных и зачислен в Иконную мастерскую Оружейной палаты (1667).

Участие Федора Зубова в работах по росписи храмов Малого Донского собора и собора Новоспасского монастыря, так же как и крупные работы в Новодевичьем монастыре, проведенные под его руководством и при непосредственном участии, свидетельствуют о том, что художник до глубокой старости сохранял завидную способность к творческой работе.

Из челобитной Зубова, поданной в феврале 1689 года, мы узнаем, что он «погорел и раззорился без остатку» и просит о пособии. Пожар в зимнее время, семья лишена крова — для престарелого человека это слишком тяжелое испытание. В ближайшие полгода нужно было строиться, вести работы в Новоспасском монастыре и выполнять весь огромный объем организационных работ по руководству Иконописной палатой, которую он возглавлял после кончины Симона Ушакова. Даже для привычного к перегрузкам организма все это оказалось слишком много, и 3 ноября 1689 года Федор Евтихиев Зубов скончался.

Федор Евтихиев оставил после себя вдову Акилину и четырех малолетних детей — двух сыновей и двух дочерей. По просьбе Ивана и Алексея их определили в ученики, сначала — к Тихону Филатьеву, а затем, во второй челобитной, — к Георгию Терентьеву Зиновьеву. Таково было пожелание отца, а кроме того, они были соседями. В это время Ивану было 15 лет, а Алексею — 13. Как они сами пишут, «мастерству отца своего мы, сироты ваши, поучились небольшое». Немного, но поучились, Федор Зубов и для этого находил время!

Вероятнее всего обучение сыновей начиналось с рисунка, и тогда вовсе не случайно, что оба его сына, Иван и Алексей, стали граверами. Как



замечает биограф А. Зубова М. С. Лебединский, «Федор Зубов был не только талантливым иконописцем, но и замечательным рисовальщиком и миниатюристом своего времени. Несомненно, что, начиная учить своих сыновей иконописи, он старался в первую очередь передать им свое мастерство рисовальщика»<sup>210</sup>. «Алексей Зубов — художник-реалист новой поры русского искусства... он в своем творчестве соединил и опыт и традиции русского искусства XVII века с мастерством западноевропейской гравюры, открыв новые возможности для развития русской гравюры»<sup>211</sup>.

Алексей Зубов с 1690 по 1699 год официально числился учеником Оружейной палаты, а затем был отдан в ученики голландскому граверу Адриану Шхонебеку, приглашенному Петром I в Россию. В 1703 году за «неленостную работу и в искусстве тщание» ему дан оклад 15 рублей. В 1705 году А. Зубов из Петербурга направляется в «турецкую комиссию» для составления карт при уточнении русско-турецкой границы. Алексей Зубов становится превосходным гравером, ему суждено было внести свой неповторимый вклад в искусство Петровской эпохи благодаря сочетанию таланта, мастерства и патриотизма. Его произведения, такие, как «Триумфальное шествие после Полтавы», победные петровские баталии, виды Петербурга, портреты Петра I и его сподвижников, имеют ценность подлинных произведений искусства и в то же время являются документами своего времени. Он унаследовал от отца особенное жизнелюбие, оптимизм, чуткость к прекрасному и уверенную руку художника. Расцвет его творчества совпадает со славными страницами отечественной истории, и после смерти Петра, подобно другим русским художникам, в годы реакции, если и не становится жертвой опалы, то теряет свое положение и работу. Эти места передаются иноземным мастерам значительно более низкого ранга, тогда как оклады им выдаются огромные (до 700 рублей). Повторяется в какой-то мере судьба отца, который, работая «денно и нощно», не жалея своих сил, отдавая весь свой талант на процветание русского искусства, в конце своей жизни принужден был вновь и вновь подавать прошения о жаловании, которым он «против своей братии осужен». Характерно, что, возвратившись в Москву, Алексей Зубов вновь обращается к забытой им практике иконописца. Одна из его последних гравюр — «Зосима и Савватий с видом монастыря».

Не столь блестящи были успехи старшего брата, Ивана Зубова, но и его гравюры не лишены очарования, подобно видовой панораме «Измайлово» с архитектурным ансамблем и бытовыми сценками<sup>212</sup>.

И где бы ни бывали Иван и Алексей Зубовы, в храмах Москвы или Подмосковья, на них смотрели оставленные их отцом творения иконописи, и каждое хранило частичку его доброй души с любовью к человеку, ко всему, что составляет окружение его жизни и украшает собою землю.

## «МАСТЕР ДОБРЫЙ В ИКОННОМ ХУДОЖЕСТВЕ»

Перед нами прошел творческий путь одного из замечательных мастеров русской живописи XVII столетия.

Снова возвратимся к челобитной сыновей Зубова, в которой они отмечают его безупречную творческую деятельность во славу отечественного искусства на протяжении более чем сорока лет. Мы теперь знаем, что перечень объема работ Федора Евтихиева Зубова в этом документе не содержит преувеличения: иконописец был великим тружеником, и ему охотно поручались всевозможные и притом наиболее ответственные работы. Однако внимем в смысл фразы о том, что отец Ивана и Алексея Зубовых находился «у всяких ваших государских и иконописных и у знаменных и у стенных дел и за всех товарищев своих всякие иконописные и стенные дела знаменил». Эти слова как бы поднимают художника над всеми его товарищами, а ведь штат жалованных царских иконописцев, к этому времени значительно увеличенный, комплектовался из наиболее сильных, одаренных художников. Многие из них в то время были еще живы, и если бы в этой фразе была хоть доля преувеличения, это было бы для них в некотором роде и несправедливо. И тогда письмо это — а содержание его, наверное, стало известно многим — не пошло бы на пользу осиротевшим юношам. Нет, скорее всего дело обстояло таким образом, что письмо это составили не юные сыновья Зубова и не овдовевшая их мать, оно было написано и в деталях обсуждено всем коллективом жалованных царских мастеров, и они сочли своим долгом воздать ему должное, посмертно. Но тогда именно они и признали его бесспорное первенство.

Может быть, мы не ошибемся, попытаюсь раскрыть более глубокий смысл этих слов, если внимем в обстановку тех лет. Прошло всего три года после того, как умер Симон Ушаков, а ведь при жизни это был абсолютно неоспоримый авторитет, что подкреплялось и дарованием ему дворянского звания, и непропорциональным увеличением оклада, в общей сложности вчетверо большего, чем у Федора Зубова. Когда Зубов смиренно указывал на разницу в окладе его и Симона Ушакова, уже тогда было ясно ее несоответствие действительной ситуации — ни по художественному уровню мастеров, ни по объему выполняемых ими работ. Как художник Федор Зубов был крупной величиной, однако до конца своих дней он не смог занять положение, равное положению Симона Ушакова. Когда Симо-



на Ушакова не стало, Зубов взял на свои плечи и его обязанности, но ушаковского оклада он не получил.

Федор Зубов был первым среди жалованных иконописцев второй половины XVII века. Его можно поставить в ряд лишь с Гурием Никитиным, который, обладая всеми качествами «иконописца первой статьи», был при этом и выдающимся монументалистом, мастером фрески. В этом Федор Зубов, может быть, и уступал ему. Зубов — художник прежде всего безупречного, совершенного иконного мастерства, он наделен был совершенно иным художественным темпераментом. Его стихия — влюбленность в гармоническую красоту бытия, поиски многообразных нюансов движений души, тонкая изящность живописи.

Очевидно, искусство столь активной в художественном отношении эпохи, каким был XVII век, не могло ограничиваться одним-двумя течениями — богатство направлений является характерной чертой времени.

Искусство Федора Зубова домосковского периода принадлежит живописи северо-восточных областей России. Искусство городского посада в XVII веке проходит путь закономерного развития, цельного и органичного, оно не испытывает внутренней потребности порвать с многовековыми традициями русского искусства предшествующего периода, поскольку они еще не исчерпаны и не тормозят этого развития. В отличие от искусства Поволжья, развивающего прежде всего традиции монументально-декоративных росписей, что налагало определенный отпечаток и на стиль живописи, искусство двинских городов — Устюга Великого, Холмогор — развивало задачи преимущественно станковой живописи. Оно было выращено, подобно оранжерейному цветку, в богатой среде торгово-промышленного сословия, которое силилось противопоставить столичной фряжской традиции русской иконы, и в соперничестве с искусством царских изобразителей создало изысканную, рафинированную живопись с оттенком сознательно культивируемой архаизации. Впрочем, в нее просачивалось немало и реалистических мотивов, а Библия Пискатора привлекает внимание устюжан раньше, чем москвичей. Нет ничего удивительного в том, что мастера, прошедшие устюжскую выучку, выходили в первые ряды русского искусства. Однако за этим направлением исторически закрепилось определение строгановских писем<sup>213</sup>.

За всем этим кроется многовековая национальная художественная культура с ее сложившимися эстетическими идеалами, а в XVII веке они в значительной степени определялись знатоками и ценителями в посадских городах, вкусы которых приближались во многом к народным, но не чуждались и «новшеств». Искусство северо-восточных областей отнюдь не занимало подчиненного положения по отношению к искусству новой, фряжской живописи, но свободно использовало по своему усмотрению достижения этого искусства, не поступаясь собственными эстетическими и художественными ценностями. Эти ценности нередко значительно превосходят те, что создавались в сфере деятельности наиболее типичных представителей придворного искусства, к этому выводу приводит нас изучение ведущих мастеров периферии.

Открытие автором произведений Федора Зубова домосковского периода — иконы «Иоанн Предтеча поясной» из Ростовского музея и блестящей гале-

реи икон местного ряда церкви Ильи Пророка в Ярославле — значительно расширяет наше представление о методе художника. Уже в ранних произведениях отчетливо выступают те особенности творчества Зубова, которые выделяют его произведения над средним уровнем: поиски психологической выразительности образа, тонкости душевного состояния.

Ярославский период стал важной вехой в творчестве Федора Зубова. Его искусство заметно отличалось от творчества ярославских мастеров. Это были преимущественно монументалисты-декораторы, и проблемы собственно станковой живописи их волновали меньше. Ярославская иконопись стояла на почве поздней новгородской иконы с ее умением строить композицию, схематизацией приемов письма и некоторой жесткостью живописи. К сотрудничеству с иногородними мастерами ярославские иконочники относились благожелательно и сами вступали в совместные артели с костромскими, московскими, устюжскими и нижегородскими иконописцами. Сильной стороной ярославских иконописцев была не только ярко выраженная декоративность и мажорность живописи, но и широта интересов в области содержания. Хотя в основном они следовали иконографии, разработанной в Москве, но проявляли вместе с тем повышенный интерес к сюжетам историческим и литературным и не боялись вводить бытовые и жанровые сцены<sup>214</sup>. Это объединяло ярославскую живопись с устюжской. Может быть именно поэтому Федор Зубов почувствовал себя в Ярославле раскрепощенным, и здесь развернулся его блестящий дар «иконного воображения» и импровизации.

Исходя из неоспоримого факта ведущей роли в сфере искусства монументально-декоративной живописи, а также определяющего значения синтеза искусства, Федор Зубов ставит перед собой задачу расширить возможности иконы как станковой живописи в соответствии с задачами нового времени, не покидая почвы традиционного искусства. Он использует прием построения картины, принятый в правилах линейной перспективы, как развертывания в одном изображении нескольких планов, но художник разобщает эти планы в разные плоскости, в контрастно-параллельном существовании. Так появляется сочетание в иконе крупной фигуры и окружающих ее мелких бытийных сцен не в виде изолированных клейм — «мест», но с сохранением единой плоскости изображения. Этот прием, который можно по праву назвать «формулой Федора Зубова», получит широкое распространение в русской иконописи второй половины XVII века как форма компромиссного соединения иконного принципа с перспективным построением. Таким путем художник приобретает возможность соединить иератизм центрального образа и повествовательность мелких сцен, в которых особенно ярко проявляются жадная любознательность художника, подлинная страсть к передаче мира во всем его многообразии. По особенной тяге к пейзажу, умению передать его поэтичность («настоящее небо», «настоящие деревья») Федор Зубов может быть назван первым русским пейзажистом.

Содержание этих произведений, ограниченных исключительно культовыми сюжетами, оказывалось разобщенным с реалистическими исканиями художника, ограничивало их и подчас направляло в сторону беспредметной эффектности, свойственной барочной живописи и граничащей со стилиза-



торством. Наглядным примером этого может служить икона «Вознесение». Искусство иконописания как художественный метод достигло во второй четверти XVII века повсеместно столь высокого уровня и притом в целом ряде школ и направлений<sup>215</sup>, что Москва могла свободно черпать вполне подготовленных мастеров из разных городов, что она и делала, пополняя собственные кадры жалованных и кормовых иконописцев, подобно тому как это было с зачислением Зубова в штат Оружейной палаты. Поездки в Москву становились лишь поводом для дальнейшего совершенствования его таланта, но по своему высокому мастерству Зубов в не меньшей степени обязан иконописной среде Устюга Великого, а отчасти Ярославлю и Костроме.

Не Москва явилась колыбелью этого незаурядного таланта, этой живой и уверенной в себе и в своих силах творческой индивидуальности. Федор Зубов стал царским иконописцем против своей воли, он «бегал» от государевых иконописных дел, жил по городам «в хоронах».

Каково же влияние школы царских изографов на искусство Федора Зубова?

В настоящее время общепринятой является точка зрения на иконописную школу Оружейной палаты как на своего рода академию художеств XVII века, главный проводник прогрессивных тенденций в искусстве этой эпохи. В свое время, однако, Н. П. Кондаковым был высказан иной взгляд. «Москва, — пишет автор, — за все время не оказала русской иконописи в лице ее живых деятелей никакой помощи в направлении художественного подъема и в достижении творчества, а, напротив, под влиянием господствовавшего в московских высших кругах безразличия использовала почти все сложившиеся на русской почве школы и письма единственно как мастерство, направляя их к излюбленной «мелочности» и «подстаринному» письму. Внимание, оказывавшееся в конце XVII века письму живописному и иноземных живописцев, оказало также свое пагубное влияние в развитии ремесленной фразы<sup>216</sup>. В качестве примера автор как раз и приводит Федора Зубова, «отличного рисовальщика, исполнявшего тонкие и сложные иконы для «верха», перегруженного заботами чисто организационного порядка, отвечающего за все и всех и вынужденного напоминать неоднократно просьбами — челобитными о забываемых к выписке окладах жалованья, о том, что он голодной смертью помирает с женою и детишками»<sup>217</sup>.

И то, и другое мнение, как бы они ни были несовместимы, найдут свое подтверждение в художественной практике того времени, если рассматривать вопрос с общих позиций. Но наше мнение должно основываться на искусстве Федора Зубова, в каком направлении оно менялось на московской почве.

Главной обязанностью Федора Зубова в ранге жалованного иконописца как мастера наиболее искусного стало письмо икон святых, тезоименитых членам царской фамилии. Можно себе представить, сколь иссушающее действие на творчество художника имел сам жанр «соименных святых»! Живописец неумерной фантазии, исключительной одаренности, поэтического воображения и темперамента, он должен был писать однообразные композиции со статическими фигурами, давая себе выход лишь в «живоподоб-

ности» ликов и в мелком узорочье изощренно украшенных одеяний. Подобного рода иконы из числа сохранившихся долгое время и мешали рассмотреть подлинное лицо, творческий облик художника, показывая его как умелого ремесленника-изографа, живопись которого блещет скорее техникой, чем подлинным искусством. Может на первый взгляд и показаться, что прав Н. П. Кондаков и Москва действительно могла оказать на творчество Зубова лишь пагубное влияние. Но такой вывод оказывается преждевременным, когда мы ближе присмотримся к произведениям московского периода.

За истекшие десять лет после работы Федора Зубова в Москве в 1653 году по созданию икон иконостаса Успенского собора в искусстве Москвы многое изменилось. Начинает свою последовательную деятельность Симон Ушаков. Д. В. Айналов так определяет поставленные им задачи: «До тех пор пока русский живописец был иконописцем и должен был соприкасаться со всею сложностью русской религиозной живописи и ее старых вековых традиций и новых стремлений, возникших в самом обществе XVI—XVII веков, до тех пор возможен был такой средний исход ее, какой получился в произведениях Симона Ушакова и его школы, вносящей красоту, правильность и свет в очертания русской традиционной живописи. Здесь возможна была, следовательно, новая плодотворная и оригинальная работа, и она действительно была сделана в области русской иконописи...»<sup>218</sup> Трудно найти более точное определение задачи, поставленной перед собою Симоном Ушаковым, которая и породила в русской живописи второй половины XVII века явление, называемое «греческой фрязью».

Одновременно в Москве начинают систематически работать иноземцы — мастера портретной живописи, например Даниил Вухтерс и его ученики, творчество которых создает представление о возможностях этого нового художественного метода. По верному замечанию В. Н. Щепкина, «фрязь ставила более высокие требования мастеру, нежели старая стильная живопись, не требовавшая индивидуальности и предлагавшая ему готовый значительный стиль»<sup>219</sup>. Однако стремление к освоению художественной культуры Запада определялось в конечном счете не столько целями прогресса, но необходимостью создать искусство, отвечающее нуждам царского двора и прежде всего способное создать сословный портрет.

Наряду с этим формируется искусство посада и костромская школа под руководством Гурия Никитина, наиболее характерными особенностями которой являются приверженность к традиционному искусству и одновременно подчинение его высоким гуманистическим целям.

Необычайная эстетическая чуткость Федора Зубова к новым явлениям выражается в том, что он постоянно сопоставляет свой собственный метод в искусстве с высшими и лучшими достижениями своего времени, отвечая на них органическим, внутренним их освоением. Его стиль приобретает новое качество, снова и снова выдвигая его в ряды лучших и передовых живописцев своего времени.

Прошло семь лет, как Федор Зубов удостоился стать царским иконописцем, или «царским холопом», как именовали себя в челобитных иконописцы, он стал избранным, жалованным иконописцем в Москве, в городе, где



«изображения богов почитают, молятся перед ними целыми днями, а мастеров, их изготовивших, презируют». И по прошествии этих лет Федор Zubов создает «Апостола Андрея» — образ исключительной силы и глубины. В этом произведении, по существу, стирается грань между иконописным и живописным методом. Иконописными средствами художник сумел создать такое состояние человеческой души, когда пройдено через самое страшное, высшее горе (может быть, потеря близкого человека). Можно не удивляться тому, что Zubов в своем творчестве переходит к портрету. Правда, эти портреты посмертные (епископа Нектария и царей Михаила Федоровича и Алексея Михайловича), но вполне возможно, что он писал этих людей вначале с натуры.

О возникновении портрета существует значительная литература<sup>220</sup>. По мнению большинства авторов портрет в искусстве появляется тогда, когда человек самоосознает себя как личность и, с другой стороны, когда появляются для этого стилистические и технические возможности в живописи, связанные с появлением масляной техники. «В стенописи фресковой техникой,— пишет Н. М. Тарабукин,— не могли быть выражены те же состояния, которые по преимуществу определяют содержание портретного стиля... Действительно, нужна была станковая форма с ее возможностями интимной и индивидуальной трактовки натуры, нужна была техника масла, обладающая эластичностью, необходимой для передачи самых тонких ощущений света и тени, чтобы создать портретную форму, которая в живописном образе могла истолковать жизнь не как сумму отдельных мгновений, а как непрерывный поток становлений... только в пределах живописного стиля стал возможен психологический портрет. Только живописная трактовка формально давала возможность художнику написать живое человеческое лицо, которое пластическим стилем трактовалось как иллюзионистическая маска»<sup>221</sup>. Но в произведениях таких художников XVII века, как Федор Zubов, Гурий Никитин и отчасти Симон Ушаков, иконописная техника вовсе не служит препятствием для создания образов глубокой и тонкой психологической выразительности. Границы, которые ставила иконописная техника, имели большее значение для посредственностей, которым действительно иконописный метод предлагал «готовый значительный стиль», и, отступая от него, художник мог сбиться в эклектику, что нередко происходило<sup>222</sup>.

По отношению к творчеству древнерусских мастеров история искусства допускает некоторое смещение критериев, на первый план выдвигая якобы зависимость искусства от культового содержания. Правомерно ли придавать столь большое значение этому обстоятельству? Едва ли не все искусство античности и Возрождения было, по существу, культовым с точки зрения содержания, сюжетов. Между тем культовая мифология для той эпохи, несомненно, заключала в себе и некоторые преимущества. Под покровом религиозного мифа событие приобретало значение общечеловеческого. Правомерно поставить вопрос и в другом аспекте: не все, что может быть выражено искусством иконописи, доступно живописному методу. И не случайно художественный метод новейшего искусства вовсе не отвергает достижений древнерусского искусства. Правильное решение этих вопросов поможет избежать некоторых существенных просчетов в оценке

общеисторического плана развития искусства Древней Руси, свидетелями которых наше поколение уже было. Между тем «подлинная народность древнерусской эстетики избавила ее от подавляющего влияния религиозной идеологии в оценке человека»<sup>223</sup> — эти, на наш взгляд, глубоко верные слова много объясняют и в творчестве Федора Зубова.

В качестве положительного влияния искусства Москвы, с многообразием его направлений и творческих поисков, на искусство Федора Зубова служит, бесспорно, такое выдающееся произведение мастера, как икона «Смоленская богоматерь» из Смоленского собора Новодевичьего монастыря. Величавый образ путеводительницы (греческий перевод одигитрии) является совершенным воплощением того эстетического идеала, который формировался на Руси на протяжении столетий и вызвал к жизни такие создания русского художественного гения, как образы богоматери рублевской эпохи, Дионисия и его школы, Назария Истомина и многих других. В этом ряду стоит и Одигитрия Федора Зубова. Богородица — олицетворение высочайшей духовности природы человека, чистоты и силы его эмоционального настроения. Художественная идея образа является плодом творческих исканий древнерусских художников не одного поколения, обративших ее из категории культово-религиозной в нравственно-эстетическую. Лишь немногим поистине великим живописцам удавалось подняться до столь высоких вершин выражения силы и красоты души человека, но они и являются истинной мерой таланта художника. Произведения, подобные «Апостолу Андрею» и «Смоленской богоматери», послужат мощным импульсом для того, чтобы разыскать, вернуть к жизни с помощью современной реставрации и другие произведения выдающегося мастера. Ведь всего несколько десятилетий назад были известны лишь два-три произведения Зубова, и то не из лучших.

Д. С. Лихачев справедливо указывает по отношению к литературе XVII века сложность оценок отдельных произведений и целых явлений: это век, в котором смешиваются архаические явления с новыми, местные и византийские традиции соединяются с влияниями, шедшими из Польши, с Украины, из Белоруссии. «Развитие культурных явлений в нем не отличается стройностью и ясностью. Так бывает всегда, когда историческое движение сбито посторонними силами, внешними неблагоприятными обстоятельствами»<sup>224</sup>. Однако, подчеркивает автор, «самосознание писателя в XVII веке стоит уже на уровне нового времени», а значение XVII века «в истории культуры приближается к значению эпохи Возрождения в истории культуры Западной Европы»<sup>225</sup>.

Ознакомление с творчеством Федора Зубова подтверждает справедливость этих выводов, которые с полным основанием распространяются также и на изобразительное искусство. Созданные художником произведения иконописи в действительности являются зеркалом, отражающим тонкость и многогранность душевных движений человека, его тягу к красоте и гармонии, все то, что наряду с огромным мастерством и создало живописцу славу «мастера доброго в иконном искусстве». И эта слава будет возрастать с открытием новых произведений большого художника.



## ПРИМЕЧАНИЯ

### ОТ АВТОРА

- <sup>1</sup> *Айналов Д. В.* О значении и задаче настоящего съезда.—Труды Всероссийского съезда художников. СПб., 1914, т. 1, с. XVI.
- <sup>2</sup> См.: *Забелин И. Е.* Материалы для истории русской иконописи.—ВМОИДР. М., 1850, кн. 7; *Забелин И. Е.* Перечень иконописных и живописных работ московских дворцовых и городских мастеров XVII ст.—Русский художественный архив. М., 1894, вып. 1—6; *Викторов А. Е.* Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. М., 1877, вып. 1—2; *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1913, т. 1; 1910, т. 2; 1914, т. 3; 1916, т. 4 и другие.
- <sup>3</sup> См.: *Забелин И. Е.* Материалы для истории русской иконописи. ВМОИДР, с. 37.
- <sup>4</sup> См.: *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 2, с. 104—107.
- <sup>5</sup> См.: *Некрасов А. И.* Древнерусское изобразительное искусство. М., 1937, с. 371.
- <sup>6</sup> См.: *Чураков С. С.* Кто автор росписей церкви Троицы в Никитниках?—Декоративное искусство, 1961, № 7, с. 31—35; *Брюсова В. Г.* Гурий Никитин. М., 1982.
- <sup>7</sup> См.: *Суслов В. В., Чураков С. С.* Ярославль. М., 1960, с. 203—223; *Белоброва О. А.* К истории стеной живописи Успенского собора Троице-Сергиева монастыря.—Сообщения Загорского музея-заповедника. Загорск, 1960, вып. 3, с. 55—84; *Рыбаков А. А.* Стенная живопись Вологды XVII—XVIII вв. Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1974, с. 7—23; *Рыбаков А. А.* Фрески вологодского Софийского собора.—В кн.: Монументальная живопись XI—XVII веков. М., 1980, с. 379—394; *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века. М., 1984, с. 113—127.
- <sup>8</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Семен Спиридонов Колмогорец, изограф XVII века (к вопросу о холмогорско-устюжской школе живописи).—Ежегодник Института истории искусств. М., 1961, с. 246—277; *Масленицын С. И.* Писал Семен Спиридонов. М., 1981.

### НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ

- <sup>9</sup> Город Устюг в XVI веке получил наименование Устюг Великий, а ныне называется Великий Устюг.
- <sup>10</sup> См.: ЦГАДА, ф. 1209, Поместный приказ; № 474, Переписная книга Соликамска 1647 г., л. 10; *Казакевич Т. Б.* Иконостас церкви Ильи Пророка в Ярославле и его мастера.—В кн.: Памятники русской архитектуры и монументальной живописи. М., 1980, с. 43.
- <sup>11</sup> *Шишонко В. Н.* Пермская летопись с 1263—1881. Второй период с 1613—1645 г. Пермь, 1882, с. 148—149.
- <sup>12</sup> См.: *Дмитриев А. А.* Пермская старина. Пермь, 1889, вып. 1, с. 163.
- <sup>13</sup> См.: *Дмитриев А. А.* Исторический очерк Пермского края. Пермь, 1896, с. 145—146; *Шишонко В. Н.* Указ. соч., с. 160.
- <sup>14</sup> См.: Очерк истории СССР. Период феодализма. XVII в. М., 1955; *Устюгов Н. В.* Солеваренная промышленность Соли Камской в XVII в. М., 1957, с. 848—870; История Урала. Пермь, 1963, т. 1, с. 49—85; *Азарьян А. А., Бслов М. И., Гвоздец*

- кий Н. А., Каманин Л. Г., Мурзаев Э. М., Югай Р. Л. История открытия и исследования Советской Азии. М., 1969, с. 257—287.
- <sup>15</sup> См.: История Урала, т. 1, с. 80—84.
- <sup>16</sup> См.: Смирнов П. П. Посадские люди и их классовая борьба до середины XVII века. М.—Л., 1947, т. 1, с. 216—221.
- <sup>17</sup> См.: Дмитриев А. А. Пермская старина, вып. 1, с. 167.
- <sup>18</sup> В. Н. Шишонко в указ. соч. называет воеводу Дмитрием Ивановичем (с. 144), а А. А. Дмитриев—Ильей Даниловичем (см.: Пермская старина, вып. 1, с. 172; Исторический очерк Пермского края, с. 134).
- <sup>19</sup> См.: Малицкий Г. Л. К истории Оружейной палаты Московского Кремля.—В кн.: Государственная Оружейная палата Московского Кремля. М., 1954, с. 532.
- <sup>20</sup> Там же, с. 533.
- <sup>21</sup> См.: Шишонко В. Н. Указ, соч., с. 147—151; Дмитриев А. А. Пермская старина, вып. 1, с. 122.
- <sup>22</sup> См.: Акты исторические. СПб., 1841, т. 3, стб. 353.
- <sup>23</sup> См.: Шишонко В. Н. Указ, соч., с. 381, примеч.; Сулоцкий А. И. Исторические сведения об иконописании в Сибири.—ТГВ, 1871, № 17, с. 97; Копылов А. Н. Очерки культурной жизни Сибири XVII—начала XIX в. Новосибирск, 1974, с. 163, ил.
- <sup>24</sup> См.: Шишонко В. Н. Указ, соч., с. 380.
- <sup>25</sup> См.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 2, с. 138.
- <sup>26</sup> См.: Лесков Н. С. Запечатленный ангел.—Полн. собр. соч. М., 1957, т. 4, с. 349—369.
- <sup>27</sup> См.: Брюсова В. Г. Семен Спиридонов Колмогорец, изограф XVII века (к вопросу о холмогорско-устюжской школе живописи).—Ежегодник Института истории искусств, с. 246—277.
- <sup>28</sup> См.: Устюг Великий. Материалы для истории города XVII и XVIII столетий. М., 1883, с. 51.
- <sup>29</sup> Там же, с. 48.
- <sup>30</sup> См.: Ровинский Д. И. Обзорение иконописания в России до конца XVII века. М., 1903, с. 11, 19, 25.
- <sup>31</sup> См.: Введенский А. А. Заметки по истории труда в России. Пг., 1922, кн. 3, с. 66—67.
- <sup>32</sup> См.: Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Каталог древнерусской живописи. Опыт историко-художественной классификации. Государственная Третьяковская галерея. М., 1963, т. 2, с. 304—362.
- <sup>33</sup> См.: там же, с. 334—335.
- <sup>34</sup> См.: Антонова В. И. Историческое значение изображения Дмитрия Солунского XII века из города Дмитрова.—КСИИМК, М., 1951, вып. 41, с. 93, пр. 2.
- <sup>35</sup> См.: Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Указ, соч., т. 2, с. 330.
- <sup>36</sup> Об искусстве Новгорода XVII в. см.: Брюсова В. Г. Русская живопись XVII века. М., 1984.
- <sup>37</sup> См.: ГПБ ОР, ОЛДП, Ф-88. Сийский лицевой иконописный подлинник. Рукопись в лист, на 547 л. Образцы Прокопия Чырина см. на л. 184—185, 197—199, 226, 238, 401, 433 об. Сийский иконописный подлинник частично издан, см.: Покровский Н. В. Сийский иконописный подлинник.—ПДП, СУ1. СПб., 1895, вып. 1; ПДП, СХIII. СПб., 1896, вып. 2; СПб., 1897, вып. 3; СПб., 1898, вып. 4.
- <sup>38</sup> См.: Успенский А. И. Словарь патриарших иконописцев. М., 1917, с. 59.
- <sup>39</sup> Н. В. Покровский замечает, что снимки с изображением северорусских святых, редко встречающиеся в обычной иконописной практике, сообщают иконописному подлиннику местный оттенок (Сийский иконописный подлинник.—ПДП, СУ1, вып. 1, с. IV).
- <sup>40</sup> В качестве аналогии можно привести челобитную жителя Сольвычегодска усольца Василия Спиридонова, сына Новгородских, о посвящении его в дьяконы (ГПБ. собрание Н. К. Зинченко, № 1341, 1694).



<sup>41</sup> Икона, возможно, происходит из церкви Введения в Архангельском монастыре в Великом Устюге.

<sup>42</sup> См.: Устюг Великий, с. 13, 14, 16.

<sup>43</sup> См.: Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Указ. соч., т. 2, с. 367—368, ил. 129. Близкое повторение иконы, в уменьшенном размере, имелось в иконе, экспонированной на выставке 1913 г. в Петербурге. Икона по каталогу № 12, размер 0,32×0,23; по сторонам от князя Георгия в углах иконы написаны Андрей Боголюбский, Александр Невский, неизвестный князь «болгарский», у изголовья — троица. См.: Макаренко Н. Выставка церковной старины в музее барона Штиглица.— Старые годы. Пг., 1915, июль—август, вкл. между с. 16 и 17.

<sup>44</sup> Евдокимов Ив. Север в истории русского искусства. Вологда, 1920, с. 228. Текст надписи с сокращениями воспроизведен А. Поповым в статье «Спасская Всеградская церковь в Устюге» (ВВБ, 1874, № 23, с. 408—409). Автор указывает, что икона была местной в церкви, бывшей над городскими воротами, она отделяла левый клирос от церкви. Указывается ее размер: 2 арш. 3 четв. на 1 арш. 14 вершка.

<sup>45</sup> См.: Макарий, еп. архангельский и холмогорский. Исторические сведения об Антониевом Сийском монастыре. М., 1878, с. 39—57.

<sup>46</sup> Об иконографии Иоанна Предтечи см.: Каменнов В. Иконография св. Иоанна Крестителя в восточной и западной церкви. Казань, 1887; Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Указ. соч., т. 1, с. 144—145; т. 2, с. 155.

<sup>47</sup> Покровский Н. В. Сийский иконописный подлинник — ПДП, вып. 1, с. 12, 19—20.

<sup>48</sup> См.: Антонова В. И. Древнерусская живопись в собрании Павла Корина. М., 1966, табл. 112, с. 119—120. Сведения о Василии Осипове Кондакове см.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII в., т. 2, с. 33—45; Успенский А. И. Словарь патриарших иконописцев, с. 42—45.

<sup>49</sup> См. запись в Синодике Антониево-Сийского монастыря.— Пушкинский дом. Гемп № 3. Рукопись в лист, на 400 л., л. 84 об): «Род иконника Василия Иосифова сына Кондакова Соли Вычег.» Синодик списан в 1737 году со старого, относящегося к 1640 годам, с последующими дополнениями.

<sup>50</sup> В качестве подрядчика выступает московский записной иконописец Иван Яковлев Бахматов.

<sup>51</sup> Образцы Василия Кондакова в Сийском иконописном подлиннике см. на л. 208, 210, 216, 238, 245, 438, 471.

<sup>52</sup> В. Н. Сергеев показал, что рисунок щеголя является иллюстрацией «Покаянен 6-го гласа» — нравостительного стиха, в котором юный щеголь «хитроглаголиво» трубит о себе, имея «зломысленное» сердце. См.: Литературный источник рисунка XVII в. работы Василия Кондакова.— ТОДРА. Л., 1977, т. 32, с. 332—337.

<sup>53</sup> Благодарю А. А. Рыбакова за сообщение сведений об этом памятнике и фотографию с него.

<sup>54</sup> Воспроизведено: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 2, с. 104—111, вкл. между с. 106—107.

<sup>55</sup> Воспроизведено: Покровский Н. В. Очерки памятников христианской иконографии и искусства. СПб., 1900, рис. 198.

<sup>56</sup> См.: Брюсова В. Г. Вирши Симону Ушакову.— Памятники культуры. Новые открытия. М., 1975, с. 30—34, Филимонов Г. Д. Археологический клад у Сухаревой башни.— ВОИДР. М., 1974, вып. 4—5, IV, с. 29—32; Филимонов Г. Д. Собрание рукописных рисунков братьев Сапожниковых.— ВОИДР. М., 1675, вып. 6—10, с. 44—45; Алексеева М. Торговля гравюрами в Москве и контроль за нею в конце XVII—XVIII вв.— В кн.: Народная гравюра и фольклор в России XVII—XIX вв. М., 1976, с. 140—158. П. А. Белецкий отмечает, что в искусстве Львова второй половины XVI в. приобретает распространение гравирование по сухому левкасу орнамента (см.: Украинская портретная живопись XVII—XVIII вв. Л., 1981, с. 26). Это, конечно, нечто иное.

<sup>57</sup> Покровский Н. В. Сийский иконописный подлинник, вып. 3, с. 129. Сведения о Иване Михайлове Москалеве см.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 2, с. 180—182.

- <sup>55</sup> См.: *Симони П. К.* К истории обихода книгописца, переплетчика и иконного писца при книжном и иконном строении.—Памятники древней письменности и искусства. СПб., 1906, вып. 161, с. 15, 47; *Успенский А. И.* Словарь патриарших иконописцев, с. 9.
- <sup>56</sup> См.: БАН, Арх. собр. 205. Сборник по иконописанию, в 4°, на 358 листах. Рукопись представляет собою собрание рисунков, гравюр и текстов, имеющих отношение к иконописанию.
- <sup>60</sup> См.: *Ариховский А. В.* Древнерусская миниатюра как исторический источник. М., 1944, с. 198—206; *Рыбаков Б. А.* Воинствующие церковники.—Антирелигиозник, 1934, № 3, с. 29.
- <sup>61</sup> См., например, икону «Антоний Сийский в житии» второй половины XVII в. в Государственном музее-заповеднике XVI—XVII вв. «Коломенское» (инв. № Ж 1171).
- <sup>62</sup> *Сидоров А. А.* Древнерусская книжная гравюра. М., 1953, с. 201.
- <sup>63</sup> См.: *Качалова И. Я.* К истории ныне существующего иконостаса Успенского собора.—Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1976, вып. 2, с. 104—108.
- <sup>64</sup> В литературе существует мнение, что в Успенском соборе впервые появляется деисусный чин с двенадцатью апостолами. «Древнерусский иконостас вплоть до времени патриарха Никона никогда не имел деисусного чина чисто апостольского состава» (*Л. В. Бетин.* Исторические основы древнерусского высокого иконостаса.—В кн.: Древнерусское искусство. Художественная культура Москвы и прилегающих к ней княжеств. XIV—XVI вв. М., 1970, с. 57). «Впервые на Руси в деисусном чине вместо традиционных святителей и мучеников появились изображения двенадцати апостолов, обычные для иконостасов Греции и Балканских стран, что, несомненно, также было сделано сознательно» (*И. Я. Качалова.* Указ. соч., с. 107). Однако это «новшество» появилось значительно ранее: двенадцать апостолов в составе деисусного чина уже имелись в иконостасе Архангельского собора, композиция которого восходит к более раннему времени, возможно, ко времени построения собора в начале XVI в. (см.: *Брюсова В. Г.* О времени написания икон иконостаса Архангельского собора.—В кн.: Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования. М., 1976, с. 98—103).
- <sup>65</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века. М., 1984, с. 110—130.
- <sup>66</sup> См.: *Викторов А. Е.* Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. М., 1977, вып. 1—2; *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 3.
- <sup>67</sup> См.: *Чураков С. С.* Кто автор росписей церкви Троицы в Никитниках?—Декоративное искусство, 1961, № 7, с. 31—35; *Брюсова В. Г.* Гурий Никитин. М., 1982, с. 37—41.
- <sup>68</sup> См.: *Овчинникова Е. С.* Церковь Троицы в Никитниках. М., 1970, с. 36.
- <sup>69</sup> В качестве аналогии подобной ситуации можно привести эпизод с отказом Гурия Никитина и Силы Саввина расписывать Преображенский собор Новоспасского монастыря в Москве.
- <sup>70</sup> Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов. М., 1893, с. 3, 6.
- <sup>71</sup> См.: *Высоцкий Н. Ф.* Чума при Алексее Михайловиче 1654—1655. Казань, 1879; *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. СПб., 1896, т. X, кн. 2, стб. 1668; *Румянцева В. С.* Чумной бунт 1654 г.—Вопросы истории, 1980, № 5, с. 182—186.
- <sup>72</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Гурий Никитин, с. 80—84.
- <sup>73</sup> См.: *Трехлетов Е.* Опись Ярославской Ильинской церкви, составленная в 1651 году храмоздателями Скрипиными.—ЯГВ, 1850, № 43—45.
- <sup>74</sup> В настоящее время иконы находятся в иконостасе и не представляется возможным сделать фотоснимки общего вида из-за бликов от подсветки. Поэтому для ознакомления с общим видом некоторых икон мы отсылаем читателя к изданию: *Вахромеев И. А.* Церковь святого и славного пророка божия Илии. Ярославль, 1906.
- <sup>75</sup> Строгановскими иконы называет П. П. Муратов (Русское искусство до середины XVII века.—В кн.: История русского искусства. М., 1915, т. 4, с. 130). Ко второй



половине XVII в. иконы относит Н. Г. Первухин (Церковь Ильи Пророка в Ярославле. М., 1915, с. 55). Н. А. Демина датирует иконы концом XVII—началом XVIII в. (Список станковой живописи, находящейся в церкви Ильи Пророка в Ярославле. Декабрь 1953 г. Рукопись Ярославско-Ростовского историко-архитектурного музея-заповедника).

<sup>76</sup> См.: *Первухин Н. Г.* Указ. соч., с. 55.

<sup>77</sup> См.: *Серебрянников С.* Церковь св. пророка Илии в Ярославле.— ЯГВ, 1850, № 42, с. 408, примеч.

<sup>78</sup> Инв. № 4145.

<sup>79</sup> См.: *Вахромеев И. А.* Указ. соч., ил. 10.

<sup>80</sup> *Уханова И. Н.* К истории культурных связей России с Западной Европой в XVII—начале XVIII века.— Труды Государственного Эрмитажа. Л., 1974, т. 15, с. 17.

<sup>81</sup> См.: *Меликова Л. Д.* Древнерусское изобразительное искусство и религия. Автореферат кандидатской диссертации. М., 1967, с. 5.

<sup>82</sup> *Жидков Г. В.* К постановке проблемы о русском барокко.— В кн.: Русское барокко. М., 1926, с. 116.

<sup>83</sup> *Успенский Б. А.* О семиотике иконы.— Труды по знаковым системам. Тарту, 1971, вып. 5, с. 178.

<sup>84</sup> См.: там же, с. 210.

<sup>85</sup> *Шлейссингер Г. А.* Рассказ очевидца о жизни Московии конца XVII века.— Вопросы истории, 1970, № 1, с. 115.

<sup>86</sup> См.: *Муратов П. П.* Русская живопись до середины XVII в.— История русского искусства. М., 1915, т. 6, с. 32.

<sup>87</sup> См. воспроизведение: *Первухин Н. Г.* Церковь Иоанна Предтечи в Ярославле. М., 1913, вкл. между с. 54 и 55.

<sup>88</sup> См.: *Вахромеев И. А.* Указ. соч., с. 60, рис. 50.

<sup>89</sup> См. там же, ил. 10.

<sup>90</sup> См.: *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери. Пг., 1915, т. 2, с. 97—99; *Медведева Е. С.* Древнерусская иконография Покрова. Кандидатская диссертация. М., 1945.

<sup>91</sup> См.: *Кондаков Н. П.* Иконография Богоматери, с. 97—99.

<sup>92</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Фрески Софии Новгородской. Докторская диссертация. Л., 1976, л. 194—205.

<sup>93</sup> См.: *Вахромеев И. А.* Указ. соч., с. 56.

<sup>94</sup> См.: *Рыбаков А. А.* Стенная живопись Вологды XVII—XVIII вв. Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1974, с. 8—26; *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века.

<sup>95</sup> См.: *Трехлетов Е.* Указ. соч., № 44, с. 431.

<sup>96</sup> См.: *Житие протопопы Аввакума.* М., 1960, с. 215, 400.

<sup>97</sup> Вопросы и ответы о явлении в мир Илии и Еноха в последнее время.— ГБЛ ОР, ф. 238, шифр М., 1321, рукоп. XVIII в., в 4°, на 145 л., с. 1.

<sup>98</sup> Один из наиболее ранних циклов деяний пророка Илии — в росписи церкви монастыря в Мораче XIII в., в алтарной части (см.: *Сковран-Вукчевий.* Фреске XIII века у монастыря Морачи.— Збраник Радова. Кнь. L IX. Византологички институт. Београд, 1958, кнь. 5, с. 149—171).

<sup>99</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Семен Спиридонов Колмогорец, изограф XVII века (к вопросу о холмогорско-устюжской школе живописи).— Ежегодник института истории искусств, с. 246—257.

<sup>100</sup> См.: *Успенский Б. А.* Указ. соч.

<sup>101</sup> См.: *Покровский Н. В.* Евангелие в памятниках иконографии, преимущественно византийских и русских. СПб., 1892, с. 427, 428.

<sup>102</sup> См., например, икону новгородского Софийского собора праздничного ряда с изображением «Сошествия во ад», «Вознесения», «Сошествия св. духа» и «Успения», около

- 1340 г. (Искусство Византии в собраниях СССР. М., 1977, вып. 3, с. 70). Этот вид иконографии станет характерным для русской иконописи XV—XVII вв.
- <sup>103</sup> См.: *Вахромеев И. А.* Указ. соч., рис. 6.
- <sup>104</sup> См.: *Жидков Г. В.* К постановке проблемы о русском барокко, с. 106—113.
- <sup>105</sup> Там же, с. 106—107.
- <sup>106</sup> Об Осипе Зубове см.: *Забелин И. Е.* Материалы для истории русской иконописи.—ВМОИДР, с. 26.
- <sup>107</sup> Т. Е. Казакевич полагает, что Федор Евтихийев Зубов работал в Ярославле у Скрипиных более двух лет, до переезда его в Москву, что Скрипины намеревались перевести его на постоянное жительство в Ярославль и поручить ему выполнить в церкви Ильи Пророка стенопись (см. Указ. соч., с. 40—41). Все это не имеет под собою никаких оснований. О времени пребывания Зубова в Ярославле см. ниже.
- <sup>108</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Семен Спиридонов Колмогорец, изограф XVII века (к вопросу о холмогорско-устюжской школе живописи).—Ежегодник института истории искусств.
- <sup>109</sup> Дата прочтена автором монографии во время реставрационных работ в Ильинской церкви в 1957 году и сообщена С. С. Чуракову, упомянувшему ее в кн.: *Суслов А. И. и Чураков С. С.* Ярославль. Путеводитель. Ярославль, 1968, с. 120. В настоящее время надпись не читается.
- <sup>110</sup> *Нечаев В. И.* Нутровые палаты в русской живописи XVII века.—В сб.: Русское искусство XVII века. Л., 1929, с. 28—45.
- <sup>111</sup> См.: *Макарий*, епископ архангельский и холмогорский. Исторические сведения об Антониевом Сийском монастыре, с. 73.
- <sup>112</sup> Там же, с. 57—58.
- <sup>113</sup> См. там же, с. 39.
- <sup>114</sup> См. там же, с. 79.
- <sup>115</sup> См.: *Забелин И. Е.* Материалы для истории русской иконописи.—ВМОИДР, с. 26.
- <sup>116</sup> См.: Устюг Великий, с. 93, 95, 114, 146, 167, 191.
- <sup>117</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Отчет обследования памятников архитектуры гор. Великого Устюга (рукопись), 1958. За истекшее время ряд произведений искусства Устюга вывезен в центральные музеи.
- <sup>118</sup> См. *Казакевич Т. Е.* Указ. соч., с. 45.
- <sup>119</sup> См.: Устюг Великий, с. 75.
- <sup>120</sup> См.: ЦГАДА, ф. 396. оп. 1, ч. 8, стб. 10641 за 1666 г.
- <sup>121</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Семен Спиридонов Колмогорец, изограф XVII века, с. 270 (опубликованы сведения о датах жизни художника).
- <sup>122</sup> См. там же.
- <sup>123</sup> См.: Акты Холмогорские и Устюжские. СПб., 1890, т. II, стб. 989—991.
- <sup>124</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Семен Спиридонов Колмогорец, изограф XVII века, с. 272—273.
- <sup>125</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века.
- <sup>126</sup> Руководство к историческому и физическому описанию областного города Устюга Великого, сочиненное в 1793 г. Яковом Фризом.—ГБЛ ОР, ф. 353, № 22. 3, л. 25.
- <sup>127</sup> См.: *Суслов А. И. и Чураков С. С.* Ярославль. М., 1960; *Брюсова В. Г.* Фрески Ярославля. М., 1959.

### • ФЕДОР ЗУБОВ — ЦАРСКИЙ ИКОНОПИСЕЦ

- <sup>128</sup> См.: *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 2, с. 223—224.
- <sup>129</sup> О росписи Архангельского собора см.: *Дмитриев Ю. Н.* Стенопись Архангельского собора Московского Кремля (материалы и исследования).—В кн.: Древнерусское искусство. XVII век. М., 1946, с. 138—159; *Сизов Е. С.* Датировка росписи Архангель-



- ского собора Московского Кремля и историческая основа некоторых ее сюжетов.— В кн.: Древнерусское искусство. XVII век, с. 160—174.
- <sup>130</sup> О Степане Резанце см.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 2, с. 223—224.
- <sup>131</sup> См. там же, с. 142.
- <sup>132</sup> Мы не указываем ссылку на источник, если данное сведение содержится в работе А. И. Успенского. См.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 2, с. 104—107.
- <sup>133</sup> Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 1, с. 74.
- <sup>134</sup> См.: Шереметев О. Д. Синодик села Рождествено, что на Пахре.— ПДП. СПб., 1879, вып. 4, с. 108.
- <sup>135</sup> См.: Викторов А. Е. Описание записных книг и бумаг старинных дворцовых приказов. М., 1877, вып. 2, с. 439.
- <sup>136</sup> Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 1, с. 309.
- <sup>137</sup> См.: Цюрик Л. В. Словарь русских художников и мастеров, работавших в Новодевичьем монастыре в XVI—XVII вв.— В кн.: Овсянников Ю. М. Новодевичий монастырь. М., 1968, с. 133.
- <sup>138</sup> См.: Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Указ. соч., с. 323—324. Инв. № 12107. Там же библиография.
- <sup>139</sup> См. там же, с. 358—359. Инв. № 14259.
- <sup>140</sup> См. там же, с. 323—324. По мнению автора раздела Н. Е. Мневой, икона могла быть написана строгановским мастером Никифором Савиним. Эту же точку зрения разделяет Ю. Н. Дмитриев (см.: Строгановская школа живописи.— В кн.: История русского искусства, т. 3, с. 671—673). А. Н. Некрасов отмечает, что хотя действительно и в богатой разделке, и в композиции иконы есть нечто от строгановской школы, но все же налицо и «заимствования иноземных картинок, встречающиеся на иконах конца XVII в.» (Некрасов А. И. Древнерусское изобразительное искусство, с. 344).
- <sup>141</sup> Муратов П. П. Древнерусская иконопись в собрании И. С. Остроухова. М., 1914, с. 38—39. Автор предполагает, что икона написана Назарием Истоминым Савиним.
- <sup>142</sup> Дмитриев Ю. Н. Указ. соч., с. 673.
- <sup>143</sup> Древние иконы старообрядческого кафедрального Покровского собора при Рогожском кладбище в Москве. М., 1956, с. 24, ил. 46.
- <sup>144</sup> См.: Антонова В. И. и Мнева Н. Е. Указ. соч., с. 150—153.
- <sup>145</sup> См.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 2, вкл. между с. 104 и 105.
- <sup>146</sup> См.: Брюсова В. Г. Гурий Никитин, с. 112—117.
- <sup>147</sup> О происхождении иконы см.: Русская старина. М., 1854, т. 2, с. 96.
- <sup>148</sup> Федор Зубов выполнял в 1660-х годах неоднократно работы для Новодевичьего монастыря. См.: Цюрик Л. В. Указ. соч., с. 133.
- <sup>149</sup> См.: Сивов Е. С. Указ. соч.
- <sup>150</sup> См.: Брюсова В. Г. Фрески Софии Новгородской. Докторская диссертация, л. 273—278.
- <sup>151</sup> См.: Забелин И. Е. Материалы для истории, археологии и статистики города Москвы. М., 1884, ч. 1, стб. 1257.
- <sup>152</sup> См.: Деяния Московских соборов 1666 и 1667 годов. М., 1893, л. 22—23.
- <sup>153</sup> Великие Минен-Чети, собранные всероссийским митрополитом Макарием. СПб., 1868, вып. 1. Сентябрь, дни 1—13, с. 295—299.
- <sup>154</sup> См.: Моисеева Г. Н. Валаамская беседа.— В сб.: Памятник русской публицистики середины XVI века. М.—Л., 1958, с. 13, 48—52 и др.; Послания Ивана Грозного. Подготовка текста Д. С. Лихачева и Я. С. Лурье.— Литературные памятники. М.—Л., 1951, с. 27. Еще ранее эта тема обсуждалась активно в споре «иосифлян» с «неслабителями».
- <sup>155</sup> См.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 3, с. 13.

<sup>136</sup> Опубликованные А. И. Успенским и И. Е. Забелиным материалы, как и приложение в настоящем издании, отнюдь не исчерпывают всех упоминаний о работах Федора Зубова в документах, сохранившихся в фондах Оружейной палаты, Центрального государственного архива древних актов. Укажем здесь дополнительно некоторые документы, относящиеся к 1660—1670-м годам, к первым двум десятилетиям зачисления Зубова в штат жалованных иконописцев по фонду 396 (ЦГАДА):

Приходо-расходные книги (оп. 2) № 955 за 1677 г., л. 3—7, 60, 60 об., 85 об., 91, 92 об.; № 956 за 1667 г., л. 3 об.; № 958 за 1676 г., л. 25 и другие.

Столбцы (оп. 1), ч. 7, № 9071 за 1664 г., л. 1—3, 44—47, 56; ч. 8, № 9451, л. 1—5 и многие другие. В качестве примера приведем следующие выписки из документов: «188 (1679 г.) Роспись, что надобно красок в церковь Спаса Нерукотворенного что у великого государя на сених писать евангельския притча о мытаря и фарисей.

Красок

Бакану виницийского добраго полфунта  
блюгилю добраго два фунта  
шижгелю полтора фунта  
вохры немецкой пять фунтов  
киноварю три фунта  
сурику кашинского три фунта  
зелени четыре фунта  
празелени тож  
голубцу пять фунтов  
черлени немецкой три фунта  
умбры пять фунтов  
чернил пять кувшинов  
вина в чернила ведро  
вохры толстухи три фунта  
кистей хорьковых средней руки и малой руки пятьдесят  
кистей щетинных всяких сто  
ножей полских десяток  
пяток клепиков  
десяток ветошек  
десяток крыл гусиных  
пива четыре ушата  
яиц пятьсот  
ставцов десяток ложек пятьдесят  
двадцать ковшей пять шаек два ушата  
К сей росписи иконописец Федор Евтихеев руку приложил».

ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 12, № 18830

«Роспись кормовым иконописцам 188 (1679 г.) декабря в 27 ...которые писали иконы в село Измайлово в церковь царевича Иосифа (ошибка — следует читать Иоасафа.— В. Б.) месяца декабря в 9 число по 22 число...»

На обороте: «К сей росписи иконописец Федор Евтихеев руку приложил» (стб. 43—43 об.).

ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 12, № 18444

<sup>137</sup> В качестве примера приведем роспись Симона Ушакова и иконописцев, писавших государеву Золотую комнату и крыльцо:

«172 (1664) году месяца апреля с 4 числа того ж месяца по десять ден писали кормовые иконописцы государеву комнату Золотую и Переднюю и крыльцо в день и в ночь:

Андрей Гомулин 4 дни и три ночи

Иван Володимиров 5 дней и 4 ночи

Кормовые первая статья по 3 алтына по 2 деньги в день человеку:

Гаврило Кондратьев 6 дней и 5 ночей

Федор Елизарьев 6 дней и 5 ночей

Иван Филатов 6 дней

Семен Павлов 4 дни и 3 ночи

Федор Тимофеев 5 дней и 4 ночи



Гурей Никитин 6 дней и 3 ночи

Володимер Яковлев 5 дней и 4 ночи

(и другие иконописцы, список содержит еще 14 чел.) (л. 56).

По сей росписи Андрею Гомулину поденного корму на четыре дни по два алтына да за ночи в полы и того двенатцать алтын» (л. 59).

ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 7, стб. 9281, за 1664 г.

См. также следующую выписку:

«173-го (1664) ноября в 30 день посланы из Оружейныя Палаты иконники на двор боярина Никиты Ивановича Романова и отданы самопальному Ивану Алексеичу, а велено иконы писать наскоро в день и в ночь, а кто имяны посланы и то писано под сей статью:

Симон Ушаков, Иван Леонтьев, Федор Тимофеев, Василей Федоров, Мокей Микитин, Федор Гаврилов, Афонасей Федоров, Семен Павлов.

В палате налицо: Козма Галеченин, Тимофей Черт, Степан Резанец, Федор Евтихеев [и другие] еще 11 человек.

И декабря в 7 день в среду в третьем часу дня против сей росписи по указу великого государя южные и северные (двери) и образы местные вынесены из Оружейныя палаты внесены к нему великому государю вверх. Те образы принял его великого государя тайный диак Федор Михайлов. Всего написано 17 образов».

ЦГАДА, ф. 396, оп. 1/8, № 9451, л. 1—4

Таким образом, за семь дней было написано 17 икон, над ними работало 22 иконописца. Но иконы еще нужно было заолцифить и просушить! Работа, следовательно, была выполнена дня за 3—4. Это — один из примеров четкой организации труда в Иконной палате Оружейной палаты.

<sup>158</sup> По мнению В. И. Антоновой, с творчеством Федора Зубова может быть связана икона «Федор Стратилат с избранными святыми на полях» из собрания П. Д. Корина (см.: Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966, с. 106—107, ил. 98—99). С нашей точки зрения, это предположение недостаточно обосновано, для Федора Зубова икона написана слишком слабо в особенности — фигура Федора Стратилата. Мы знаем, как уверенно писал Зубов торс человека, как устойчивы позы и ступни ног, как тонко исполнена им обычно орнаментальная разработка. Живописец, написавший коринскую икону, плохо координирует части тела, ноги обуты в узконосые, невыразительно написанные сапожки, орнамент на латах выполнен грубовато и лишен изящества, характерного для произведений Зубова. Ближе к манере Федора Евтихеева написана голова с мягкой шапкой кудрявых волос. Пластичная моделировка лица говорит о стремлении подражать Зубову; возможно, это копия иконы, написанной нашим художником. Не исключена возможность того, что икона была «приправлена» Федором Зубовым, что бывало в практике иконописцев XVII века нередко. Автор каталога, В. И. Антонова, впрочем, считалась с мнением П. Д. Корина.

<sup>159</sup> Размер иконы — 46×38,5. Обнаружена И. П. Болотцевой в фондах музея. ЯХМ.

<sup>160</sup> См.: Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Пг., 1915, т. 2, с. 372.

<sup>161</sup> См.: Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 1, с. 102.

<sup>162</sup> См.: Титов А. А. Упраздненные монастыри Костромской епархии. М., 1909, с. 58. Иконы писались на дворе князя Н. И. Одоевского. В настоящее время иконы из иконостаса собора Троице-Сыпанова монастыря находятся в Костромском музее-заповеднике, некоторые из них расчищены из-под записи и украшают собою экспозицию музея. Выполнение работы произведено по рисунку Федора Зубова костромскими иконописцами под руководством Гурия Никитина. См. об этом: Брюсова В. Г. Гурий Никитин, с. 132. Там же — воспроизведение икон «Вседержитель» и «Праотец Авель» (с. 133 и 134).

<sup>163</sup> См. надпись на иконе Богоматери: «Лета 7185 (1677) царского величества изограф Федор Евтихеев сын писал сей образ по душе своей» (Фирсов А. Историческое описание Холмогорского Успенского женского монастыря. М., 1911, 29).

<sup>164</sup> См.: Вельтман А. Описание Нового императорского дворца в Кремле Московском. М., 1851, с. 39.

<sup>165</sup> В Истории русского искусства И. Э. Грабаря (М., 1915, т. 6, с. 400, примеч. 1) сказано категорично, но не аргументированно об иконах «Федор Стратилат» и «Лон-

- гин Сотник»: «по характеру живописи эти иконы не имеют ничего общего с подлинными произведениями художника» (Федора Зубова.— В. Б.).
- <sup>166</sup> См.: *Снегирев И. М.* Памятники Московской древности. М., 1842—1845, с. 227.
- <sup>167</sup> См.: *Брюсова В. Г.* О времени написания икон иконостаса Архангельского собора.— В кн.: Государственные музеи Московского Кремля. Материалы и исследования, вып. 2, с. 98—103. А. Лебедев считает автором икон иконостаса Архангельского собора Дорофея Ермолаева (см.: *Лебедев А.* Московский кафедральный Архангельский собор. М., 1880, с. 42).
- <sup>168</sup> В золочении иконостаса принимал участие иконописец Карп Золотарев, и на основании этого М. А. Ильин полагает, что иконы иконостаса были написаны вновь этим мастером (см.: *Ильин М. А.* Москва. М., 1963, с. 16).
- <sup>169</sup> См.: *Родионов С. К.* Село Измайлово, родовая вотчина бояр Романовых. М., 1913, с. 8.
- <sup>170</sup> См.: *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 2, с. 110—111.
- <sup>171</sup> См.: *Калишевич Э. Е.* Художественная мастерская Посольского приказа в XVII веке и роль златописцев в ее создании и деятельности.— В кн.: Русское государство в XVII веке. М., 1961, с. 402.
- <sup>172</sup> *Мнева Н. Е.* Изографы Оружейной палаты и их искусство украшения книги.— В кн.: Государственная Оружейная палата Московского Кремля, с. 234.
- <sup>173</sup> См.: там же, рис. 10, с. 235.
- <sup>174</sup> См.: там же, рис. 18, с. 242.
- <sup>175</sup> См.: там же, рис. 13, с. 238.
- <sup>176</sup> См.: там же, рис. 12, с. 237.
- <sup>177</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Гурий Никитин, с. 218—232.
- <sup>178</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века, с. 167—170.
- <sup>179</sup> См.: *Мнева Н. Е.* Указ. соч., рис. 9, с. 234.
- <sup>180</sup> См.: там же, рис. 15, с. 240.
- <sup>181</sup> См.: там же, рис. 19, с. 243 и рис. 20, с. 244.
- <sup>182</sup> См. там же, рис. 8, с. 233.
- <sup>183</sup> См.: Повесть о начале зачатия и поставления... церкви Николая чудотворца... и... Федоровская... Ярославль, 1873, с. 16.
- <sup>184</sup> См.: ЦГАДА, ф. 396, оп. 1/12, стб. № 1796 за 1679 г., л. 52—57.
- <sup>185</sup> См.: ЦГАДА, ф. 396, оп. 1; ч. 12, стб. № 17596 от 1679 г., стб. 18631 за 1679, л. 1: «Роспись московским кормовым иконописцам... писали они в церкви Спаса Нерукотворенного образа, что у него великого государя вверху вновь стенное письмо и числа... к сей росписи иконописец Федор Евтихеев руку приложи».
- <sup>186</sup> См.: Портрет Петровского времени. Каталог выставки. Л., 1973, с. 204—205, там же ил.
- <sup>187</sup> См.: ГПБ ОР. Погод. 1549. Сборник разных статей XIX в., л. 34—39.
- <sup>188</sup> См.: *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 2, с. 107.
- <sup>189</sup> См.: *Ретковская Л. С.* Смоленский собор Новодевичьего монастыря. М., 1954; *Овсянников Ю. М.* Новодевичий монастырь, с. 16—17.
- <sup>190</sup> См.: *Цюрк Л. В.* Указ. соч., с. 133—144.
- <sup>191</sup> См. там же, с. 133—134.
- <sup>192</sup> *Тренев Д. К.* Иконостас Смоленского собора Московского Новодевичьего монастыря. М., 1902, с. 146.
- <sup>193</sup> См.: Царская грамота воеводе Т. В. Дементьеву в Кострому, 1673 г.— ЦГАДА, ф. 396, оп. 11, стб. 14759, л. 3; *Брюсова В. Г.* Гурий Никитин, с. 256.
- <sup>194</sup> Текст опубликован. См.: *Тренев Д. К.* Указ. соч., с. 133—146. Автор, однако, не сопровождает его комментариями и, по существу, не дает ему верного определения.



<sup>195</sup> Известны в это время случаи поругания икон в самом Кремле. См. также сообщение А. Олсера о том, что Иван Неронов, будущий деятель раскола, утверждал, что не следует воздавать иконам, которые суть произведение рук человеческих, той чести, которая свойственна божеству: «Не более ли заслуживает почитания сам человек, который есть образ божий и который сам делает эти изображения. Такой порядок вещей, по которым образ божий воздаст почтение изображению человеческого, должен быть признан превратным и несправедливым» (*Олсериус А.* Описание путешествия в Московию и через Московию в Персию и обратно. СПб., 1906, с. 320).

<sup>196</sup> См.: *Григорьев Д. А.* Русский иконописный подлинник.— Записки Императорского русского археологического общества. СПб., 1887, т. 8, приложения, табл. IV. Имеется в виду боярин Артамон Сергеевич Матвеев.

<sup>197</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Гурий Никитин, с. 55—57.

<sup>198</sup> Эти особенности исполнения иконы «Рождество богородицы» явственно выступают при сопоставлении этого произведения с иконами в экспозиции зала Музея имени Андрея Рублева, где показаны рядом иконы первоклассного письма для Воскресенского собора Ново-Иерусалимского монастыря, выполненные братьями М. и Ф. Потаповыми и другими. Все они в отношении колористических достоинств значительно уступают иконе Федора Зубова.

<sup>199</sup> См.: *Снегирев И. М.* Новоспасский ставропигиальный монастырь в Москве. М., 1843; *Морозов К. К.* Памятник архитектуры—Новоспасский монастырь в Москве. М., 1982.

<sup>200</sup> См. публикацию документов: *Брюсова В. Г.* К биографии Гурия Никитина.— Археологический ежегодник за 1976 год. М., 1977, с. 267—271.

<sup>201</sup> См.: *Послания блаженного Игнатия, митрополита Сибирского и Тобольского.* Казань, 1855.

В своих «Посланиях» Игнатий рассказывает, что иконописцы из раскольников распространяли рисунки, порочащие церковь. Так, один из них, Яков Лепихин, представил церковь, а вокруг «как змия оплетшася окрест ея, и исплываша яд свой, на святые тайны святого тела и кровь христову; и таковой лист в лицах окаянный он Якушка Лепихин, яко сам сый быв иконник, от злаго сердца своего написав изрыгне; и сим листом превращаше окаянный простыя сельнии жители; и покусися злочестивый Лепиха церковь святую сим листом своим во уше сех христиан осквернити» (Послания блаженного Игнатия, митрополита Сибирского и Тобольского, с. 15—16). По-видимому, иконописцы-раскольники использовали опыт стригольников XIV века в критике церкви, на что указывал Б. А. Рыбаков.

<sup>202</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Гурий Никитин, с. 64—67.

<sup>203</sup> См.: там же; *Робинсон А. Н.* Борьба идей в русской литературе XVII века. М., 1977.

<sup>204</sup> В летописи на северной стене перечислены имена иконописцев, расписавших храм: Василий Осипов, Василий Козмин, Ефим Карпов, Макарий Иванов, Василий Васильев, Лука Марков, Федор Липин, Федор Логинов, Сила Савин (см.: *Морозов К. К.* Указ. соч., с. 20). Возможно, Сила Савин присоединился в конце работы. Федор Зубов здесь не упомянут, это свидетельствует о том, что в росписи главного помещения храма он не участвовал.

<sup>205</sup> Описание сюжетов росписи Преображенского собора Новоспасского монастыря см.: *Иванчин-Писарев Н.* Утро в Новоспасском. М., 1841, с. 13—14; *Мнева Н. Е.* Фрески Новоспасского монастыря в Москве.— Искусство, 1940, № 1, с. 166—168.

<sup>206</sup> Часть фресок паперти Спасо-Преображенского собора снята со стены и хранится ныне в Государственном Историческом музее, в Государственной Третьяковской галерее и в Музее истории религии и атеизма в Ленинграде.

<sup>207</sup> См.: *Михайлов А. В.* К вопросу о греко-византийских и славянских сборниках изречений.— ЖМНП. СПб., 1893, т. 285, с. 18; *Клибанов А. И.* К проблеме античного наследия в памятниках древнерусской письменности.— ТОДРА. М.—Л., 1957, т. 13, с. 61 и др.; *Premierstein A.* Neues zu den apokriphen Heilsprophetzeigungen heidnischer

Philosophen in Literatur und Kirchenkunst.—“Byzantinisch-neugriechische Jahrbücher”, 1X, Athen, 1932, S. 340; *Бурин В.* Византийские фрески у Югославии. Београд, 1974, с. 49.

<sup>208</sup> См.: *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века, т. 2, с. 83.

<sup>209</sup> Там же, с. 82.

<sup>210</sup> *Лебедевский М. С.* Гравер Петровской эпохи Алексей Зубов. М., 1973, с. 11.

<sup>211</sup> Там же, с. 6. Н. Н. Коваленская пишет: «Какая-то особенная бодрость и даже веселье ощущаются в гравюрах А. Зубова, в том числе и батальных, в которых наряду с напряженностью битвы звучит и победоносное ликование» (История русского искусства 18 века. М., 1962).

<sup>212</sup> См.: *Чиняков А.* Архитектурные памятники Измайлова.— Архитектурное наследство. М., 1952, вып. 2, с. 195, рис. 1.

## «МАСТЕР ДОБРЫЙ В ИКОННОМ ХУДОЖЕСТВЕ»

<sup>213</sup> Строгановы брали к себе на службу иконописцев в годы Смутного времени, спасая их от нужды и пополняя иконами хорошего письма свои горницы и храмы. Однако едва ли правомерно чрезмерно увеличивать их значение в развитии русского искусства. Кроме вышедших ранее работ об этом пишет, например, в своей диссертации Л. Е. Такташова (см.: Мастера строгановской школы иконописи. Автореферат кандидатской диссертации. Л., 1981). Автором, однако, собран весьма ценный материал по данному вопросу.

<sup>214</sup> См.: *Михайловский Б. В., Пуришев Б. И.* Очерки истории древнерусской монументальной живописи.

<sup>215</sup> См.: *Брюсова В. Г.* Русская живопись XVII века.

<sup>216</sup> *Кондаков Н. П.* Русская икона. Прага, 1931, т. 3, ч. 1, с. 46.

<sup>217</sup> Там же, с. 45.

<sup>218</sup> *Айналов Д. В.* История русской живописи от XVI по XIX столетие. СПб., 1913, с. 91—92.

<sup>219</sup> *Щепкин В. Н.* Московская иконопись.— В кн.: Москва в ее прошлом и настоящем. М., 1911, вып. 2, с. 245.

<sup>220</sup> См.: *Новицкий А.* Парсунное письмо в Московской Руси.— Старые годы, 1909, июль—сентябрь; *Петров П. Н.* Каталог исторической выставки портретов лиц XVI—XVIII вв. СПб., 1901; *Успенский А. И.* Царские иконописцы и живописцы XVII века. *Гретьер И.* История русского искусства. М., 1915, т. 6, с. 409—424; *Овчинникова Е.* Портрет в русском искусстве XVII века. М., 1955; *Kämpfer J.* Das russische Herrscherbild von den Anfängen bis zum Peter dem Grossen. Studien zur Entwicklung politische ikonographie im byzantinisches Kulturkreis.—“Beiträge zu Kunst der christlichen Ostens” Bd. 8 Recklinghausen, 1978 и др. соч.

<sup>221</sup> *Тарабукин Н. М.* Портрет, как проблема стиля.— В кн.: Искусство портрета. Сб. ст. под ред. А. Г. Габричевского. М., 1928, с. 174. Практика современного искусства, однако, дает примеры опровержения этих, логически правильных положений. Современный портрет необязательно придерживается метода станковой живописи и масляной техники. В качестве примера можно привести автопортрет Н. И. Андропова (1973). См.: *Морозов А. И.* Художник и мир личности. Творческие проблемы современной портретной живописи. М., 1981, с. 34.

<sup>222</sup> Примером этому может служить творчество иконописца Тихона Иванова Филатьева, обладающего завидной техникой письма, но не сумевшего поднять ее до большого искусства.

<sup>223</sup> *Шохин К. В.* Очерк истории развития эстетической мысли в России.— Древнерусская эстетика XI—XVII вв. М., 1963, с. 30.

<sup>224</sup> *Лихачев Д. С.* Семнадцатый век в русской литературе.— В кн.: XVII век в мировом литературном развитии. М., 1969, с. 299—301.

<sup>225</sup> Там же, с. 304, 328.



# ПРИЛОЖЕНИЯ

## ПИСЬМЕННЫЕ ИСТОЧНИКИ И АРХИВНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

### 1. ПИСЦОВАЯ КНИГА 1623 г. СОЛИКАМСКА

В сем году на Верхотурье воевода Иван Иванов сын Пушкин, да Дмитрий Иванов Зубов отпущены к Москве и на их место посланы на Верхотурье воевода князь Никита Петров сын Борятинский, да Максим Семенович Языков, да подьячий Ондрей Иевлев (с. 144). ... Да на посаде соборная (церковь.— В. Б.), деревянная клецки, верх шатром, во имя Живоначальных Троицы строенье усольцев посадских людей и уездных крестьян (с. 146).

*Шишонко В. Н. Пермская летопись с 1263—1881 г.  
Второй период с 1613—1645. Пермь, 1882*

### 2. ГРАМОТА ЦАРЯ АЛЕКСЕЯ МИХАЙЛОВИЧА ПОСЛУШАНАЯ О ДОЗВОЛЕНИИ НАПИСАТЬ В МОНАСТЫРЕ СВ. ИКОНЫ ИКОНОПИСЦУ ФЕДОРУ УСОЛЬЦУ 7168 (1660) марта 1-го

От царя и великого князя Алексея Михайловича всеа великия и малыя и белыя Русии самодержца по городам воеводам нашим и диаком, и всяким приказным людям, били челом нам великому государю Двинского уезду Антониева Сийскаго монастыря игумен Калинин с братиею в прошлом де в 167 году волею божиею погорел у них монастырь до основания и в церквах божиих образа и всякое церковное строение выгорело, а иконных мастеров в монастыре у них нет, и на Двине нанять некого, а есть де иконописец на Устюге Федор Усолец и без нашего де великого государя указу ехати к ним в Сийский монастырь для иконного письма не смеет; и нам бы великому государю пожаловати его игумена с братиею, велети б того мастера Федора, где его могут сыскати взять им в монастырь для иконного письма, а они ему за работу, деньги платят, а покамест он Федор в них в монастыре иконы пишет не велети б его Федора к нашему делу спрашивать, и велети б о том дать нашу великаго государя грамоту, и по городам воеводам нашим и диаконам и всяким приказным людям, где Сийскаго монастыря старцы и слуги того иконника Федора Усольца найдут, и ему Федору вольно к ним в монастырь для иконного письма ехати и давать ему за труды его могорец. А как отделается и его из монастыря отпустить, а прочитая сее нашу великого государя грамоту, отдавали б Сийскаго монастыря старцам и слугам, кого они с сею великаго государя грамотою пошлют. Писан на Москве лета 7168 марта в 30 день.

На сей подлинной грамоте на обороте написано так: Царь и великий князь Алексей Михайлович всеа великия и малыя и белыя России самодержец.

Скрепил оную диак Дмитрий Шубин. У сей грамоты черного воску печать с гербом помянутая. Сия грамота писана на столбце.

*Макарий, епископ архангельский и холмогорский.  
Исторические сведения об Антониевом Сийском монастыре. М., 1878, с. 57—58*

### 3. ЦАРСКАЯ ГРАМОТА В ЯРОСЛАВЛЬ 10 февраля 1660 г.

От царя и в. к. Алексея Михайловича всеа Великия и Малыя и Белья Руси самодержца в Ярославль воеводе нашему Василию Яковлевичу Унковскому. В прошлых годах до морова поветрея был у наших иконописных дел иконописец с Устюга Великаго Федор Евтифеев, а ныне он Федор от наших иконописных дел бегает, живет по городом в хоромах. И ныне ведомо нам про него Федора учинилось, что он Федор живет в Ярославле у гостя нашего у Аникея Скрипина. И как к вам сея наша Великого государя грамота придет и выб тотчас иконописца Федора Евтифеева, взяв в Ярославле у гостя нашего Аникея Скрипина и дав ему подвода, прислали к нам Великому государю нарочно с приставом, не дожидаясь о том к себе иного нашего Великого Государя указу. А котораго числа и с кем именем иконописца Федора Евтифеева к нам великому Государю пошлете, и вы б о том отписали, а отписку велели подать и приставу с иконописцем Федором явитца в Оружейном приказе окольничему и оружейничему нашему Богдану Матвеевичу Хитрово да дьяку нашему Богдану Арефьеву. А то гостю нашему Аникею Скрипину сказали, будто он того иконника Федора у себя укроет и вам про него не скажет, а от себя куда ево упустит, а нам великому Государю про него будет ведомо, и ему Аникею за то наш великого Государя указ будет вскоре; да и на Устюг Великий к воеводе наш великого Государя указ об нем Федор послан же. Писан на Москве лете 7168, февраля в 10 день.

Царю Государю и в. к. Алексею Михайловичу всеа Великия и Малыя и Белья России Самодержцу бьет челом холоп твой Аничка Скрипин. В прошлом государь 167 году в Ярославле волею божию выгорела каменная церковь твоего государя богомолья Покрова пресвятыя богородицы, иконы местные и царские двери и деисус и все церковные иконы в ней пригорели. И в нынешнем государь во 168 году в генваре месяце наша я холоп твой у Соли Вычегоцкой иконописца Федора Евтифеева писать иконы в тое церковь твоего государева богомолья к Покрову пресвятыя богородицы и денги ему наперед дал не малые, чем ему от Соли поднятия и долги свои заплатить; и привез я того иконописца с женою и с детьми от Соли Вычегоцкой в Ярославль на своих подводах. И в нынешнем же Государь 168 году февраля в 25 день прислана в Ярославль твоя великого Государя грамота из Оружейнаго приказу за приписью дьяка Богдана Арефьева, а по той твоей в. г. грамоте велено того иконописца Федора Евтифеева выслать к тебе Великого государя к Москве и явится в Оружейном приказе. Милосердый государь царь и в. к. Алексей Михайлович всеа великия и малыя и белья России самодержец, пожалуй меня холопа своего для своего государева богомолья, не вели государь того иконописца выслать к Москве, покаместа он в твоем государеве богомолье у Покрова Пресвятыя богородицы церковные иконы напишет. Царь государь смилуйся.

На обороте помета: 168 г. марта в 1 день, дать государева грамота против челобитья. Царю Государю и В. К. Алексею Михайловичу всеа великия и малыя и белья России Самодержцу бьет челом сирота твой ярославец посацкой человек Вонифанка Скрипин. В прошлом государь в 166 году волею божию в Ярославле, в твоем царском богомолье, в каменной церкви, у Покрова пресвятыя богородицы двери царские и местные иконы все пригорели. И в нынешнем государь в 168 году порядил я сирота твой к той церкви Сольвычегоцкого иконописца Федора Евтифеева писать царские и местные иконы и деисусы, и наперед дал ему денги многие, чем ему от долгов окупитца и в Ярославль его с женою и с детьми привез на своих подводах. И в нынешнем же государь во 168 году марта в 22 день по челобитью брата моего Аникия прислана в Ярославль твоя великаго государя грамота из Оружейнаго приказу за приписью дьяка Богдана Арефьева к воеводе Якову Татищеву, а по той твоей великого государя грамоте того иконописца Федора Евтифеева, покаместа в твоем царском богомолье в церкви у Покрова пресвятыя богородицы иконное письмо сполна напишет, к Москве выслать не велено. И ныне государь в Ярославле воевода Василий Яковлевич Унковский твоей государевы грамоты не слушает, взял по нем Федоре поручную запись, что стать ему на Москве в Оружейном приказе, и из Ярославля к Москве сильно высылает и в твоем царском богомолье у Покрова пресвятыя богородицы иконное письмо остановил. Милосердный государь царь и в. к. Алексей Михайлович всеа Великия и Малыя и Белья России самодержец, пожалуй меня сироту своего для своего



царского богомолья того государь иконописца Федора Евтифеева к своему государеву иконописному делу имать, покаместа он Федор церковные иконы сполна все напишет, и вели государь о том в Ярославль к воеводе дать свою грамоту другу грамоту с прежняго отпуску с прочетом. Царь государь смилуйся пожалуй. На обороте помета: «Не высылать до тех мест, покаместа иконы допишет». 168 г. апрель в 20 день.

*Забелин И. Е. Материалы для истории русской иконописи.—ВМОИДР. М., 1850, кн. 7, с. 37—39*

#### 4. ЧЕЛОБИТНАЯ ФЕДОРА ЗУБОВА ЦАРЮ АЛЕКСЕЮ МИХАЙЛОВИЧУ 1662 г.

Царю государю и великому князю Алексею Михайловичу всеа, в. и м. и б. Росии самодержцу бьет челом холоп твой Соликамской иконник Федка Евтихеев Зубов. В прошлом государь во 170 году (августа в 20 числе) взят я холоп твой к Москве по твоей великаго государя грамоте, к твоему государеву иконному делу. И в нынешнем государь во 171 году по твоему государеву указу дана мне холопу твоему икона писать месная (во облаче господь Саваоф, а к нему) молящих святых ваших царских ангелов, св. Алексея человека Божия, и святого мученика Федора Стратилата и препод. Марию Египтянню и всех тезоименитых святых твоих государьских детей—то е икону написал и отнес в Оружейной приказ; а твоим государевым денежным и хлебным кормовым жалованьем во оклад не поверстан и корму мне не дано; и ныне я бедной разорен, живу на Москве за поруками, и в нынешнее время голодную смертью помираю с женишкою и с детишками и обдолжал в конец. Милосердый государь... пожалуй меня холопа своего, вели государь поверстать своим государь жалованьем, что тебе о том великому государю бог известит, чтоб мне холопу твоему с женишкою и с детишками и впредь голодную смертью не помереть и твоего государева иконнаго дела не отбыть. Царь государь смилуйся пожалуй.

171. Декабря в 15 день по государеву указу выписать из окладов.

*Забелин И. Е. Материалы для истории русской иконописи, с. 49; ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 7, 1662 г. № 8275, л. 1—5*

#### 5. ПРИХОДО-РАСХОДНАЯ КНИГА ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ 1666—1667 гг.

[11 октября]... куплено иконописцу Федору Евтихееву для стенного письма Оружейные Большие Казенные полаты фунт свечь восковых да шесть фунтов сурику, за свечи дано 6 алтын, за сурик за фунт дано по 5 алтын, итого 30 алтын.

Октября в 13 день куплено иконописцу Федору Евтифееву с товарищи для стенного письма Оружейной Болшие Казенные полаты и для окраски связей железных и оконных решеток шесть фунтов сурику (л. 4 об.—5).

[1 ноября] Того ж числа куплено в терем иконнику Федору Евтифееву сто листов сусального золота, дано тридцать алтын, четыре деньги (л. 10).

7175 (1677) февраля в 20 день... куплено иконописцу Федору Евтифееву на две обранные цки писать бывшего Нектария архиепископа пятидесяти листов сусалнова золота, дано шестнадцать алтын четыре деньги (л. 32).

Марта в 19 день куплено иконописцу Федору Евтифееву с товарищи х колымажному делу две ветошки, десять ковшей, сорок плошек, дано дватцать алтын две деньги, киноварю полфунта, дано дватцать алтын, итого дватцать восемь алтын, две деньги.

Марта в 20 день куплено иконописцом Федору Евтифееву с товарищи для письма х колымажному делу фунт свечь восковых, дано шесть алтын.

Того же числа куплено красок, которых в Оружейной палате нет: фунт киноварю, дано сорок один алтын четыре деньги, зелени фунт, дано дватцать шесть алтын четыре деньги, два фунта белил добрых, дано десять алтын, два фунта сурику кашинского по шти алтын по четыре деньги, яри виницейской фунт, дано три рубли, итого пять рублей дватцать пять алтын, а отдано иконнику Федору Евтифееву (л. 59—60 об.).

175 го (1667) году с 28 мая по 1 сентября 176 (1667) году.

Августа в 9 день куплено для стеннаго письма к церкви пречистыя Богородицы Гребневския иконописцу Федору Zubову бакану виницейской четверть фунта, яри виницейской дано тринадцать алтын две деньги а за бакан дано четыре деньги, итого пять рублей шесть алтын четыре денги (л. 85 об.).

Августа в 17 день куплено иконописцу Федору Евтифееву для крашенья и письма перила да столбов и маковиц, которые ставятца в Новое лето дватцать кистей болших, дано шесть алтын четыре деньги, да желти царяградской четверть фунта, дано полтора рубли шесть алтын четыре денги, три фунта белил русских, дано пятнадцать алтын, шесть плашек клею мездринаго, дано четыре алтына, три ветошки, дано три алтына, сто яиц свежих, дано шесть алтын четыре денги, итого два рубля дватцать восемь алтын четыре денги (л. 91—91 об.).

Августа в 31 день куплено к колымажному делу пятьдесят кистей средних и менших, дано шестнадцать алтын четыре денги, дано восемь алтын две денги, пять ветошек на стирки, дано пять алтын. Отдано иконописцу Федору Ефтифееву, и всего тридцать алтын (л. 92 об.).

ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, ч. 2, № 955

6. РОСПИСЬ МОСКОВСКИМ  
ЖАЛОВАННЫМ И КОРМОВЫМ  
И ГОРОДОВЫМ ИКОНОПИСЦОМ,  
КОТОРЫМ ПО УКАЗУ ВЕЛИКОГО  
ГОСУДАРЯ ВЕЛЕНО БЫТЬ  
У ЦЕРКОВНОГО СТЕННОГО ПИСЬМА  
В ЦЕРКВИ НЕРУКОТВОРНОГО  
СПАСОВА ОБРАЗА, ЧТО У НЕГО,  
ВЕЛИКОГО ГОСУДАРЯ, ВВЕРХУ, А КТО  
ИМЯНЫ ЖАЛОВАННЫХ И ГОРОДОВЫХ  
И ТОМУ ИМЯННАЯ РОСПИСЬ

Жалованные

Степан Резанец (в Спаскую церковь)

Симон Ушаков (к Спаской церкви)

Федор Козлов (у перил)

Иван Леонтьев (у Спаской церкви)

Федор Евтихеев (у перил)

[далее перечислены московские кормовые патриаршие и городовые иконописцы, всего—  
47 чел.]

ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 18, стб. № 10425, л. 1—3

7. ПАМЯТЬ О ГОСУДАРЕВОМ  
ПОЖАЛОВАНИИ ФЕДОРА ЗУБОВА.  
1667 г.

Лета 7176 (1667) ноября в 26 день по государеву цареву и великого князя Алексея Михайловича всеа великия и малыя и белыя Росии самодержца указу казначею Афонасью Самойловичю Нарбекову да дяку Якову Петелину великий государь царь и великий князь Алексей Михайловичь всеа великия и малыя и белыя Росии самодержец пожаловал по имянному своему великого государя указу Оружейные полаты иконописца Федора Ефтифеева, велел ему дать своего великого государя жалованья в приказ с Казеннаго двора сукно кармазин да тафту для того писал он, Федор, в тафтяную церковь иконное изображение и по государеву цареву и великого князя Алексея Михайловича всеа великия и малыя и белыя Росии самодержца указу казначею Афонасью Самойловичю Нарбекову да дяку Якову Петелину учинить о том по указу великого государя. Днак Ларко Иванов.

176 (1667) года ноября в 30 день велеть ему сукно и тафту взять и с роспискою.



По сей памяти государево жалованье сукно кармазин и тафту взял я Фетка Евтихеев и росписался.

Справил Никитко Зажарской.

*ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 9, стб. № 11433*

## 8. ПРИХОДО-РАСХОДНАЯ КНИГА ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ 1667 г.

Сентября в 12 день куплено х колымажному делу десят кистей больших, дано десят алтын, пять кувшинов, дано пять копеек а отдано иконописцу Федору Евтифееву (л. 3—3 об.).

*ЦГАДА, ф. 396, оп. 2, ч. 2, № 956*

## 9. ЧЕЛОБИТНАЯ УСТЮЖСКИХ ИКОННИКОВ ЦАРЮ АЛЕКСЕЮ МИХАЙЛОВИЧУ 1669 г.

Царю государю и в князю Алексею Михайловичу... бьют челом сироты твои Устюга Великаго иконописцы Афонька Петров сын Соколов, Ивашко Гольдов, Ивашко Никитин, Петрушка Ильин, Сенька Козьмин, Алешка Стефанов. В прошлых, государь, годах, по твоему в. г. указу, иманы мы сироты твои к тебе в. г. к Москве для иконнаго письма человек по семи по восьми и больши. И в ныннем государь, во 177-м году, по твоему в. г. указу взяты мы сироты твои к тебе в. г. к Москве в Коломенское для травчатого письма восемь человек, а на Устюге Великом и в Устюжском уезде иконописцев всего 12 человек. А на Вологде иконописцов человек с сорок и больше, а по твоему в. г. указу и по грамотам, емлют с Вологды к тебе в. г. для иконнаго письма по три человека, а с иных городов иконописцов и не емлют, которые города и слободы к Москве — в Даниловской слободе за Ерославлем иконописцев и на Шуге и в Кинешме и в Гороховце и на Туле иконописцев много; а Устюг Великий от Москвы за тысячу верст и больше, пятьсот верст водяной путь самой нужной реками, егда бывають ветры великие, и мы сироты твои стоим от ветров в малых судах дни по три и по неделе, бояся от воды потопления, и при иных городах и в дальних волокитах и в беспромыслицах нам, сиротам твоим, чинятся многие убытки вдосталь, одолжали неплатными долгами и обнищали и вконец разорились; а женишка наши и детишка на Устюге бродят в миру и питаются христовым именем.

[Просят «имать устюжских иконописцев по очереди с другими городами», «чтобы нам сиротам для дальнего пути и волокиты и беспромыслицы твоих государь податей и служб не отбыть и вдосталь вконец не погибнуть»].

*Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1913, т. 1, с. 293—294*

## 10. ПРИХОДО-РАСХОДНАЯ КНИГА ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ 1678—1679 гг.

Марта в 26 день. Оружейные полаты иконописцом Ивану Филатову, Федору Евтифееву с товарищи на двенатцать золотников краски гумы [подписано: гутмы] ценою по два алтына за золотник, итого дватцать четыре алтына; на двенатцать золотников шмети ценою по десяти денег за золотник, итого дватцать алтын на двенатцать золотников, голубцу красного по шти денег за золотник, итого двенатцать алтын; на фунт белна четыре алтына, на четверть фунта камеди три алтына две деньги; на пятьдесят яиц гривна. На триста листов серебра ценою по тринадцати алтын по две денги за сто, итого рубль шесть алтын четыре денги.

Дано.

Росписка в денгах на приказной записке в расходном столпу, а по указу великого государя теми красками и серебром писали они заставицы и прописывали невангелисты и слова красильные во Евангелии на престолном. То Евангелие в Оружейную полату принес и приказал росписывать по указу государыни царевны и великия княжны Ирины Михайловны крестовой диак Агафонник Коробкин. Дача подъячего Мишки Власьева (л. 296 об.— 297 об.).

26 июня... писали они кормовые иконописцы в Грановитых сенех стенное письмо. А написали Видение царя Константина, как явился крест. Приказал то стенное письмо вновь написать Алексей Тимофеевич Лихачев для встречи и выезду полских послов (л. 405 об.).

Июля в 15 день... Того ж дни по указу великого государя куплено в Оружейную палату сусального дела у мастера пятьсот листов золота листового сусального ценою по двадцати по три алтына по две денги за сто, итого три рубли шеснацать алтын четыре денги. Дано. Росписка в денгах на приказной записке в росходном столпу. А по указу великого государя то золото отдано жалованному иконописцу Федору Ефтифееву с товарищи, а писал он тем золотом в соборную церковь Архистратига божия Михаила на большой цке деревянной ко государевым гробом господя бога и Спаса нашего Иисуса Христа Нерукотворенный, к тому Спасову образу молящие в царских коронах блаженные памяти великий государь царь и великий князь Михайло Федорович всеа Руси да блаженные же памяти великий государь царь и великий князь Алексей Михайлович всеа великие и малые и белые Росии самодержец. Приказал на той цке написать боярин и дворецкий и оружейничей Богдан Матвеевич Хитрово (л. 415 об.—416).

[В это время Ивану Безмину, живописцу, было отпущено пять фунтов порошку сусального золота и двести стекол простых] тем порошком насыпал он вместо искор сто тридцать голов змеинных деревянных, а стекло вставлял вместо глаз в теж змеинные головы, а золотом золотил к змеям жестяные крылье, а те змеи зделаны были на выезде против полских послов (л. 419 об.).

[Куплено на двести рублей] в Персицкой земле у армянина Захара Яковлева к олифному составу для иконописных и живописных и всяких писем сандалусу (л. 428 об.—429).

...В нынешнем во 187 (1679) году великий государь царь и великий князь Феодор Алексеевич всея великия и малыя и белыя Росии самодержец указал в соборной церкви Архистратига божия Михаила починить вновь деисус празники пророки и протцы, всего семьдесят три иконы, да сто икон штילистовых, старую олифу снять и изолифить вновь и учинить те иконы все заново и которые цки у тех икон поразошлись, клеєм утвердить, а столпцы старые, которые меж икон ставятца, посеребрить внов (л. 438).

ЦГАДА, № 396, оп. 2, № 958

## 11. ПРИХОДО-РАСХОДНАЯ КНИГА ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ 1678—1679 гг.

[30 сентября 1679 г.] Того ж дни жалованному иконописцу Федору Евтифееву на фунт гульфарбы... два рубли с роспиской. А по указу великого государя тою гульфарбою велено погульфарбить около господя Саваофа в силах в церкви Спаса Нерукотворенного образа в олтаре.

[На об.] Иконописец Федор Евтихеев деньги взял два рубли и росписался (л. 52).

Того ж дни жалованному иконописцу Федору Евтифееву на ветошки, на губы грецкие и по ево скаске рубль дать.

А по указу великого государя теми ветошки и губки стирать стену, где писать вновь Страшный суд.

Иконописец Федор Евтихеев взял рубль и росписался (л. 54).

ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 12, стб. № 18594

## 12. СПРАВКА ОБ ОКЛАДАХ ЖАЛОВАННЫХ ИКОНОПИСЦЕВ ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ ЗА 1679 г.

В Оружейной палате жалованные иконописцы:

67 рублей, хлеба ржи и овса 52 чети да за дворцовой корм и за питье 50 рублей даецца нс приказу Большого дворца. Всего в год опроче хлебного жалованья 116 рублей —

Симон Ушаков



18 рублей, хлеба ржи и овса 40 чети, поденного корму по 2 алтына на день. Всего в год опроче хлебного жалованья денег 39 рублей 30 алтын —

Федор Евтифеев.

По 12 рублей человеку, хлеба, ржи и овса по 30 чети, поденного корму по 2 алтына на день человеку. Всего им в год по окладу денег по 33 рубля по 30 алтын человеку —

Иван Леонтьев  
Спиридон Григорьев  
Леонтей Степанов

Сергей Рожков  
Георгий Зиновьев  
Василий Иванов (л. 8)

### 13. ЧЕЛОБИТНАЯ ФЕДОРА ЕВТИХИЕВА ЗУБОВА

Царю государю и великому князю Феодору Алексеевичу всеа Великия и Малыя и Белья Росии самодержцу бьет челом холоп твой иконописец Федка Евтифеев. Работая у холоп твой тебе, великому государю многие годы, а твоево великого государя жалованья мне холопу твоему осмнатцеть рублей, а иконописцу государь Симану Ушакову твоего великого государя жалованья тритцать рублей. Милосердый государь царь и великий князь Феодор Алексеевич... пожалуй меня холопа своего за прежнюю мою многую работишку своим государь жалованьем прибавкою к прежнему своему великого государя жалованью к осмнатцети рублям чем тебе великому государю бог известит, чтоб холопу твоему будучи у твоего государева дела чем было прокормитца. Царь государь смилуйся и пожалуй (л. 52).

...И против сих челобитен выписано.

В Оружейной полате в Росходной книге ныншняго 187 году написано.

Жалованные иконописцы с денежными годовыми окладами:

18 руб.— Федор Евтифеев.

По 12 рублей человеку — Сергей Рожков, Леонтей Степанов.

И ныне великому государю царю и великому князю Федору Алексеевичу всеа Великия и Малыя и Белья Росии самодержцу иконописцы Федор Евтифеев, Сергей Рожков, Леонтей Степанов бьют челом, чтоб великий государь пожаловал их для вооружения святых икон и для их многие работы велел им своего государева годового денежного жалованья к прежним их окладам прибавить как ему великому государю об них бог известит.

И против их челобитен во Оружейной полате выписано на пример.

Годовой оклад 67 рублей да за дворцовой корм 50 рублей, всего 117 рублей — Симон Ушаков.

А во Оружейной полате иконописца ж Никиты Павловца убыло — годовой денежной оклад 18 рублей. Кормовых денег 21 рубль 30 алтын, всего убылого денежного оклада 39 рублей 30 алтын. И тот убылой годовой денежной оклад и кормовые деньги в придачу никому не отданы. А из хлебного ево Никитина окладу Павловца ис сорока чети учинено иконописцу Леонтию Степанову оклад вновь ржи и овса 30 чети. Да иконописцу Михаилу Милотину прибавлено к прежнему ево хлебному окладу из ево ж Никитина окладу Павловца ржи и овса 10 четей.

И тот ево Никитин хлебной оклад весь в роздаче.

187 августа в 18 по указу великого государя боярин и дворецкой и оружейничий Богдан Матвеевич Хитрово да стольник Иван Степанович Телепнев, слушав сеи выписки приказали иконописцу Федору Евтифееву, Сергею Рожкову, Леонтию Степанову за их доброе мастерство к прежним их денежным окладам прибавить государева денежного жалованья — Федору Евтифееву шесть рублей, Сергею и Леонтию по три рубля, и то им государево жалованье придаточные деньги велеть справить (л. 57).

ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 12, № 17596 за 1679 г.

### 14. ЧЕЛОБИТНАЯ ФЕДОРА ЗУБОВА. 1682 г.

Царю и великому князю Феодору Алексеевичу всеа великия и малыя и белья Росии самодержцу бьют челом холопы твои Оружейные полаты иконописцы Федка Зубов с товарищи осмнатцать человек. Милосердый государь царь и великий князь Феодор Алексеевич всеа великия и малыя и белья Росии самодержец, пожалуй нас холопей

своих, вели, государь, нам свое великого государя жалованье з дворцов для Рождества Христова выдать против прошлого 188-го году по книгам. Царь государь, смилуйся (л. 1).

190-го генваря в 3 день послать в Приказ Большого дворца память, велеть дать государева жалованья з дворцов против дачи прошлого 188 году (запись на обороте 1 л.). Лета 7190 го генваря в 4 день по государеву цареву и великого князя Феодора Алексеевича всеа великия и малыя и белыя Росии самодержца указу боярину и дворецкому князю Василию Федоровичу Одоевскому с товарищи. Великий государь царь и великий князь Феодор Алексеевич всеа великия и малыя и белыя Росии самодержец пожаловал Оружейные полаты жалованных иконописцов Федора Ефтифеева с товарищи осмнадцать человек, велел им дать своего государева жалованья з дворцов для праздника Рождества Христова против дачи прошлого 188 го году и по государеву цареву и великого князя Феодора Алексеевича всеа великия и малыя и белыя Росии самодержца указу боярину и дворецкому князю Василию Федоровичу Одоевскому с товарищи учинить по указу великого государя (л. 2—3).

*ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 13, № 20368*

### 15. 1682. ДОКЛАДНАЯ

193-го ноября 25 день великие государи цари и великие князи Иоанн Алексеевич, Петр Алексеевич всеа великия и малыя и белыя Росии самодержцы указали из церкви Всемилоостивого Спаса Нерукотворенного, что у них, великих государей вверху из иконостаса местной образ великомученика Феодора Стратилата вынять, а вместо него написать образ святого верховного апостола Петра на липовой цке мерою в вышину аршин пол-девята вершка, в ширину аршин с вершком, Великих государей указ приказал записать боярин и оружейничей Петр Васильевич Большой Шереметев, записать.

*ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 14, № 22895, л. 1*

### 16. 1683. ДОКЛАДНАЯ О РОСПИСИ ДЕРЕВЯННЫХ ХОРОМ ЦАРЕВНЫ СОФЬИ

192 декабря в 8 день великие государи цари и великие князи... в деревянных хоромах сестры своей государыни царевны и великие княжны Софии Алексеевы в дву комнатах верхних да в пустей комнате исподней написать окна, двери, наличники по золоту разными красками цветы и ... [утрачено] живописным добрым письмом Ивану Салтанову да Ивану Безмину с великим поспешением.

*ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 14, № 21887, л. 1*

### 17. 1683. РОСПИСЬ РАСХОДОВ НА ПРОИЗВОДСТВО ТОЙ ЖЕ РАБОТЫ

194 декабря в 19 день великие государи цари... указали в нижней комнате сестры своей государевы, благородные государыни царевны и великие княжны Софии Алексеевы подволоку обить холстами и писать на ней «Беги небесные» Ивану Салтанову, Ивану Безмину с великим поспешением [следует роспись материалов, в том числе 7000 листов сусального золота, пуд белил, четыре скляницы скипидару, пятьсот кистей, семь фунтов щетин, три ведра масла льняного, столько же олифы, бумаги хлопчатой, двести аршин холста, двести колодок гвоздей луженых, десять шил]

...указали в столовой... подволоку обить холстами и писать на ней «Беги небесные» Ивану Салтанову, Ивану Безмину (л. 1—3).

*ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 14, № 21925*

### 18. 1682. УКАЗ О НАПИСАНИИ ИКОН В ХОРОМЫ ЦАРИЦЫ НАТАЛИИ КИРИЛЛОВНЫ

193 года ноября в 29 по указу великих государей велено написать в Оружейной палате в хоромы ко государыне царице и великой княгине Наталии Кирилловне на пят-



натцати цах иконы мерою в вышину по чети аршина, в ширину по три вершка по росписи, какова выдана от нее, государыни ис хором жалованным иконописцем Федору Евтифееву с товарищи, великих государей указ в том за пометою диака Кирила Тиханова в столпу у подъячего Бориска Максимова.

А по скаске Федора Ефтифеева надобно на те иконы золота четыреста листов, красок: бокану пятнатцать золотников, яри виницейских тож, голубцу дватцать четыре золотника, киноварю тож, зелени тож, вохры немецкой фунт, вохры грецкой полфунта, шижгилю дватцать четыре золотника, яиц курячьих пятьдесят, кистей: белых средних, малых пятьдесят, белил русских два фунта, олифы две крушки, чернил кувшин [дописано: краски и олиф что есть в казне, отпустить, а чего нет — купить и отдать с роспискою] (л. 1).

*ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 14, № 22895*

## 19. 1684. РОСПИСЬ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ПОЧИНКИ ИКОН НОВОДЕВИЧЬЕГО МОНАСТЫРЯ

Роспись, что надобно красок на... иконы в Новодевичей монастырь на починку вохры немецкой три фунта, толстику тож, киноварю полфунта, бакану виницейскова двенатцеть золотников, умбры фунт, голубцу полфунта, зелени тож, празелени тож, черлени псковской фунт, белил русских, фунт, шафрану осмуха, чернил кувшин большой руки, кистей больших десятков да средних и меньших девять, шижгилю осмушка, яиц сто, олифы полведра, лазори два фунта, клею мездринова на пять копеек, яри виницейской десет золотников. К сей росписи иконописец Федор Евтихеев руку приложил 196 мая 21 дал росписку (л. 1).

*ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 14, № 22895*

## 20. 1684. УКАЗ О РОСПИСИ КОМНАТ ЦАРЕВНЫ СОФЬИ

В нынешнем во 193-м (1684.— В. Б.) году ноября в 29 день великия государи цари и великия князи Иоанн Алексеевич, Петр Алексеевич всеа великия и малыя и белыя Росии самодержцы указали в дву комнатах каменных средних сестры своей великой государыни благородные царевны и великия княжны Софии Алексеевны написать в одной комнате стненное живописное письмо Страсти господни.

В своде наверху Лобзание Июдино

На правой стороне у дверей на стене Воскресение Христово.

На левой стене что у печи, как Христос привязан был к столпу.

Над дверми ж которая от сеней в сводах Снятие со креста.

На стене ж, что у тех же дверей на левой стороне, как Пилат Иудеом предал Христа.

У печи у дверей на левой стороне, как положили на Христа крест.

На передней стене в сводах написать, как приведен Христос во двор к Канафе.

На передней же стене, что меж окон, как наложили на Христа терновый венец.

На правой стене в сводах — как молился Христос на горе, да мимо идет чаша сия.

От сводов на той же стене — Раскаяние Иудино (л. 1—1 об.).

...приказали... написать в одной комнате стненное живописное письмо Страсти господни... А в Оружейной полате золота и красок и денег нет... (л. 2).

...указали в новопостроенных каменных средних трех комнатах сестер своих великих государей благоверные государыни и царевны и великие княжны Екатерины Алексеевны на стенах и в сводах написать живописным письмом розные всякие притчи, а к тому делу на покупку красок и всяких припасов, и на всякие к тому делу расходы денег сто рублей взять из Приказу Большие казны. Сей великих государей указ записать в книгу, а в Приказ Большие казны послать с памятью...

Сей великих государей указ приказал записать боярин и оружейничей Петр Васильевич Большой Шереметев (л. 4)

*ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 14, № 22897*

## 21. 1679. РАСХОДНАЯ ЗАПИСЬ

187 июля в 13 день живописцу Дарофею Ермолаеву за два фунта гульфарбы ценою по два рубли за фунт, итого четыре рубли. Дано и записано в расход. А по указу великого государя тою гульфарбою писали жалованные иконописцы Федор Евтифеев с товарищи в церковь Иоанна Белоградского дватцать четыре иконы апостольских с проповедми. Те иконы приказал написать Алексей Тимофеевич Лихачев (л. 1).  
*ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 12, № 18169*

## 22. 1679. РОСПИСЬ ИКОНОПИСЦЕВ.

5 октября

Роспись московским кормовым иконописцам... писали они в церкви Спаса Нерукотворенного образа, что у него, государя, вверху вновь стенное письмо и числа [всего 26 человек]

К сей росписи иконописец Федор Евтихеев руку приложил (л. 1—4).

*ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 12, № 18631*

## 23. 1685. ДЕЛОПРОИЗВОДСТВЕННАЯ ОТПИСКА

В нынешнем во 193 (1685) году по указу великого государя велено написать в Оружейной палате святых воображение лик:

Образ Варлаама Хутынского [приписка:] Федору\*

Макария Колязинского. — Нянину

Исакия Долмацкого — Тимофею Резанцу

Благоверного князя Петра, мученицы Февронии — Егор Терентьев с ученики

Усекновение честные главы Иоанна Предтечи, преподобные матери Параскевии — Тихону Иванову

Образ пресвятыя Богородицы Взыграние младенца — Сергею Рожкову

Царя Иоасафа Индейского, препод. матери

Ефросинии Суздальские — Тихону Иванову

2 образа Воскресения Христова — Спиридону Григорьеву,

Мирону Кириллову

Апостола Петра — Михаилу\*\*

Мученицы Наталии — Леонтию Степанову

Мученицы Софии — Федору Ефтифееву самому

Апостола Петра — Милютину оба

Три складни

Две доски столовых — Петр Афанасьев, Никифор Бовыкин

Две доски шахматные — ученики

Две бирковые

2 тавленные — учеником 6 человеком

2 подстояка резные — Дарофею Ермолаеву

Персону блаженныя памяти великого государя царя и великого князя Феодора Алексеевича всеа великия и малыя и белыя Росии самодержца на липовой цке мерою в вышину три аршина полшеставершка, в ширину две аршина два вершка, и велеть писать Ивану Максиму...

...В Оружейной палате жалованных иконописцев

Симон Ушаков — ознаменит и приправляет образы на кипарисных цках и персону блаженныя князей и великих государей

Федор Ефтифеев, Михаил Милютин, Иван Максимов, Сергей Рожков, Леонтей Степанов, Спиридон Григорьев, Тихан Иванов, Мирон Кирилов Никифор Бовыкин.

Егор Терентьев пишет образ пресвятыя Богородицы Знамения

Федор Нянин, Тимофей Резанцов, Петр Афанасьев.

\* Зубову.

\*\* Милютину.



Иконописного письма ученики:

Иван Мисюков, Трифон Кирилов, Михайла Матвеев, Дмитрий Титов, Юрья Фарабатов, Василий Кузьмин, Селиверст Рудаков, Еким Кондратьев, Иван Аникеев, Иван Екимов, Богдан Дмитриев (л. 1—3).

ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 14, № 23584

## 24. 1685. ПАМЯТЬ ОБ ОТПУСКЕ КРАСОК ДЛЯ ПОЧИНКИ ИКОН СМОЛЕНСКОГО СОБОРА НОВОДЕВИЧЬЕГО МОНАСТЫРЯ

193 года мая в 22 день память москотильного ряду торговому человеку Ивану Осипову, отпустить ему красок Оружейныя полаты иконописцом Федору Ефтифееву с товарищи — киноварю три фунта, белил русских фунт, чернил кувшин большой руки, шижгилю двенатцеть золотников. А по указу великих государей теми краски велено им починить иконы деисусы, празники, пророки, праотцы которые привезены из Новодевичя монастыря пресвятые Богородицы Смоленския для починки в Оружейную полату, а в тех красках росписатца ему ж Федору, да к тем краскам отпустить три фунта толстухи.

[На об.:] Вавило Любимов те краски взял и расписался (л. 1).

ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 14, № 23405.

## 25. 1685. РАСПИСКА В ПОКУПКЕ ГВОЗДЕЙ ДЛЯ ОБИВКИ СТЕН

193 года сентября 28 день по указу великих государей и по приказу боярина и оружейничего Петра Васильевича Большого Шереметева с товарищи куплено скобяного ряду у торгового человека у Никитки Данилова сто колодок гвоздей луженых ценою по договору за те гвозди дватцать алтын, дать, денег с роспиской. Теми гвоздми обивали полотна в новопостроенных каменных верхних комнатах государынь царевен к стенному живописному письму (л. 1).

ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 14, № 22712

## 26. 1686. ПАМЯТЬ ОБ ОТПУСКЕ КРАСОК ДЛЯ РОСПИСИ ХОРОМ ЦАРЕВНЕ СОФЬЕ

194 г. Августа в 21 день память целовальнику Антону Пантелееву. Отпустить ему красок своего приему черлени десять фунтов, вохры немецкой пять фунтов умры полфунта\*\*, киноварю десять золотников преоспективного\* дела мастеру Петру Енгелю. А по указу великих государей теми красками велено ему писать преоспективные розные притчи на подволоку в хоромы к великой государыне благоверной царевне и великой княжне Софии Алексеевне. А росписатца ему Петру. Отпустить с роспискою голубцу десять золотников да за шмельть полфунта... [утрач.] (л. 1).

ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 13, № 22464

## 27. 1686. О ПОСЫЛКЕ ИКОНОПИСЦА ОРУЖЕЙНОЙ ПАЛАТЫ К ИМЕРЕТИНСКОМУ ЦАРЮ

Лета 7194-го апреля в 28 день по указу великих государей царей и великих князей Иоанна Алексеевича, Петра Алексеевича всеа великия и малыя и белыя Росии самодержцев боярину и оружейничему Петру Васильевичю Большому Шереметеву с товарищи, указали великие государи цари и великие князи Иоанн Алексеевич, Петр Алексеевич всеа великия и малыя и белыя Росии самодержцы послать к Меретинскому

\* зач.: яри виницейской десять золотников. Вохры грецкой фунт.

\*\* зач.: гленту пол-фунта.

царю Арчилу Вахтаньевичю для иконного писма иконописца доброго ис приказу Оружейные полаты и быти ему у него, царя Арчила, до их великих государей указу и для того прислать ево в государственной посолской приказ. И по указу великих государей царей и великих князей Иоанна Алексеевича, Петра Алексеевича всеа великия и малыя и белыя Росии самодержцев боярину и оружейничему Петру Васильевичю Большому Щереметеву с товарищи учинити о том по указу великих государей. Диак Иван Волков.

Иконописцы 1-й статьи

Федор Ефтифеев

Иван Максимов

Михайло Милютин

Егорей Терентьев

Спиридон Григорьев

Леонтей Степанов

2-й статьи

Тихан Иванов

Федор Матвеев

Мирон Кирилов

3-й статьи

Микифор Бовыкин

Василей Леонтьев

Тимофей Степанов

Василей Иванов

Иван Мисюков

Петр Афонасьев

По указу великого государя отослать в государственной Посолской приказ иконописца Егора Терентьева.

...и по тому их, великих государей указу иконописец Егор Терентьев из Оружейные полаты в Государственной Посолской приказ к тебе, царственные болшие печати и государственных великих посолских дел ко обереганию к ближнему боярину... новгородскому ко князю... Ивановичю Голицыну с товарищи... [не читается] (л. 1—3).

ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 15, № 24226

## 28. 1686. РАСХОДНАЯ ЗАПИСЬ НА ПОКУПКУ КРАСОК

В прошлом во 193-м году июля в 21 день по указу великих государей взято в Оружейную полату москотильного ряду у торгового человека у Андрея Тихонова белил русских шесть фунтов зелени, фунт каменди.

А теми краски писали в иконописной полате иконописцы Федор Евтифеев с товарищи в Новодевич монастырь пресвятыя Богородицы иконы Смоленския в соборную церковь страсти Спасителевы.

А за тое краски по договору ценою довелось ему дать за белилы руские за фунт по три алтына... А на тое долговую дачю денег взято сто шездесят два рубли ис Печатного приказу в прошлом в 193 году августа в 14 день (л. 1).

ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 15, № 2727

## 29. 1687. ЧЕЛОБИТНАЯ ИКОНОПИСЦЕВ ФЕДОРА ЗУБОВА С ТОВАРИЩАМИ

Великим государем царем и великим князем Иоанну Алексеевичю Петру Алексеевичю и великой государыне благоверной царевне и великой княжне Софии Алексеевне, всеа великия и малыя и белыя Росии самодержцем быют челом холопи ваши Оружейной полаты иконописцы Фетка Зубов с товарищи. Работаем мы, холопи ваши, всякие ваши, великих государей верховые дела беспрестанно, а ваше, великих государей годового денежного жалованья на нынешей на 195 год выдано из Болшие казны нам, холопям вашим, всего десятая доля, а того вашего великих государей достальных двух годового жалованья нам, холопям вашим, не выдано и по се число, помираем з домишками своими голодную смертью, запасенънку и дровишек (то)пить нечем, оскудали и одол-



жали великими долгами. Милосердые великие государи... пожалуйста нас, холопей своих за нашу работишку и для нашей скудости велите государи свое, великих государей, годовое денежное жалованье на нынешней на 195 год выделить сполна и о том, великня государи, послать память в Большую казну, чтоб нам, холопям вашим, будучи у ваших великих государей дел голодною смертию не помереть и ваших великих государей дел не отбыть. Великие государи смилуйтесь, пожалуйста.

[Память о выдаче денег] И те деньги зачеть в пять тысяч в триста в одиннацать рублей в двадцать девять алтын в четыре денги, которые велено взять в Оружейную полату.

...Именно список.

Федору Евтифееву — сорок шесть рублей тридцать алтын

Спирidonу Григорьеву тридцать семь рублей дватцать три алтына

Ивану Максимоу — тридцать пять рублей тридцать алтын, две денги.

*ЦГАДА, ф. 396, оп. 1, ч. 15, № 25249, л. 1—2*

### 30. ЧЕЛОВИТНАЯ СЫНОВЕЙ ФЕДОРА ЕВТИХИЕВА ЗУБОВА ИВАНА И АЛЕКСЕЯ ЦАРЯМ ИОАННУ И ПЕТРУ АЛЕКСЕЕВИЧАМ (между 3 и 6 ноября 1689 г.)

Бьют челом бедные и беспомощные сироты ваши — Оружейныя Палаты иконописца Федора Евтифеева сына Зубова детишка его Ивашко да Алешка Зубовы. Отец наш служил деду вашему великих государей, блаженный памяти великому государю царю и великому князю Михаилу Феодоровичу всеа России и отцу вашему великих государей... царю и великому князю Алексею Михайловичу всеа Великия и Малыя и Белья России самодержцу и брату вашему великих государей... царю и великому князю Феодору Алексеевичу..., и вам великим государем — лет сорок и больше в Оружейной Палате в иконописцах у всяких ваших государских и иконописных и у знаменных и у стенных дел и за всех товарищей своих всякия иконописныя и стенныя дела знаменил. И в нынешнем, государи, во 198 году ноября в 3 день, волею божиею, отца нашего не стало; а мы, сироты ваши, остались с матерью своею со вдовою Акилиною да с двумя сестрами в малых лет; а мастерству отца своего мы, сироты ваши, поучились небольшое; а кроме того мастерства нам сиротам вашим с матерью своею и с сестрами прокормиться нечем. Милосердые великие государи... пожалуйста нас сирот своих, — велите нам быть Оружейныя Палаты в учениках; а доучиться тому мастерству отдать нас сирот ваших, кому вы великие государи уважете, и учинить нам за многую службу отца нашего с его окладу для нашего сиротства и малых лет ученический корм, как вам великим государем милосердый бог известит, чтоб нам сиротам вашим с матерью своею и сестрами голодную смертью не помереть.

*Успенский А. И. Царские иконописцы и живописцы XVII века. М., 1910, т. 2, с. 109*

### ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

- |        |  |
|--------|--|
| ААЭ    | — Акты археологической экспедиции  |
| АИ     | — Акты исторические, собранные и изданные Археологической комиссией                        |
| БАН    | — Библиотека Академии наук СССР (Ленинград)  |
| ВЕВ    | — Вологодские епархиальные ведомости   |
| ВОИДР  | — Вестник Общества древней истории древнерусского искусства                                |
| ВМОИДР | — Вестник Московского общества истории и древностей Российских при Московском университете |

- ВУМ — Великоустюжский краеведческий музей
- ГАВО — Государственный архив Вологодской области
- ГАКО — Государственный архив Костромской области
- ГАЯО — Государственный архив Ярославской области
- ГБЛ ОР — Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина.  
Отдел рукописей
- ГИМ — Государственный Исторический музей
- ГИМ, ОПИ — Государственный Исторический музей. Отдел письменных источников
- ГИМ, ОР — Государственный Исторический музей. Отдел рукописей
- ГПБ ОР — Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина. Отдел рукописей (Ленинград)
- ГРМ — Государственный Русский музей (Ленинград)
- ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
- ЖМНП — Журнал министерства народного просвещения
- ИРИ — История русского искусства
- КСИИМК — Краткие сообщения Института истории материальной культуры АН СССР
- МнАР — Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева
- ЛОИИ — Ленинградское отделение Института истории
- ОИДР — Общество истории и древностей Российских
- ОЛДП — Общество любителей древней письменности
- ПДП — Памятники древней письменности
- Пушкинский дом — Институт русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом)
- РМЗ — Ростово-Ярославский архитектурно-художественный музей-заповедник (или Ростовский музей)
- ТГВ — Тобольские губернские ведомости
- ТОДРЛ — Труды отдела древнерусской литературы Института русской литературы АН СССР
- ЦГАДА — Центральный государственный архив древних актов
- ЧОИДР — Чтения в Обществе истории и древностей Российских
- ЯГВ — Ярославские губернские ведомости
- ЯЕВ — Ярославские епархиальные ведомости
- ЯМЗ — Ярославско-Ростовский историко-архитектурный музей-заповедник
- ЯХМ — Ярославский художественный музей



## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Устюжские письма. Богоявление. Начало XVII в.  
Великоустюжский краеведческий музей  
Публикуется впервые
2. Устюжские письма. Преображение. Начало XVII в.  
Великоустюжский краеведческий музей  
Публикуется впервые
3. Прокопий Чирин (?). Никита-воин. Начало XVII в.  
Государственная Третьяковская галерея
- 4—6. Прокопий Чирин (?). Богоматерь Владимирская с праздниками.  
Начало XVII в.  
Государственная Третьяковская галерея
- 7—9. Устюжские письма. Введение во храм. Начало XVII в.  
Великоустюжский краеведческий музей
- 10—12. Князь Георгий Всеволодович. Икона из Успенского собора г. Владимира.  
Около 1654  
Государственная Третьяковская галерея
13. Федор Зубов. Иоанн Предтеча поясной. Икона из Антониево-Сийского монастыря.  
Около 1658  
Ростово-Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник
14. Василий Кондаков. Трубоч. Образец Сийского иконописного подлинника  
Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина
15. Федор Зубов. Иоанн Богослов с ангелом — Софией Премудростью. Образец Сийского иконописного подлинника  
Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина
16. Федор Зубов. Иоанн Предтеча. Образец Сийского иконописного подлинника  
Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина
17. Федор Зубов (?). Дмитрий Солунский. Образец Сийского иконописного подлинника  
Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина
18. Антоний в отшельничестве. Миниатюра из рукописи «Житие Антония Сийского»  
Государственный Исторический музей
19. Фронтиспис из рукописи «Житие Антония Сийского»  
Государственный Исторический музей
20. Федор Зубов. Никола поясной. Середина XVII в.  
Великоустюжский краеведческий музей
21. Федор Зубов. Богоматерь Тихвинская. Середина XVII в.  
Великоустюжский краеведческий музей  
Публикуется впервые

22. Иконостас Успенского собора Московского Кремля. 1653
23. «Спаси хотя мир». Клеймо рамы вокруг иконы «Богоматерь Тихвинская». 1660  
Икона местного ряда иконостаса в церкви Ильи Пророка в Ярославле
24. «Пение всякое побеждается». Клеймо рамы вокруг иконы «Богоматерь Тихвинская». 1660  
Икона местного ряда иконостаса в церкви Ильи Пророка в Ярославле
25. «Светопримную свещу». Клеймо рамы вокруг иконы «Богоматерь Тихвинская». 1660  
Икона местного ряда иконостаса в церкви Ильи Пророка в Ярославле
26. «О вспетая мати». Клеймо рамы вокруг иконы «Богоматерь Тихвинская». 1660  
Икона местного ряда иконостаса в церкви Ильи Пророка в Ярославле
27. Федор Zubov. Благовещение. 1660. Деталь  
Икона местного ряда иконостаса в церкви Ильи Пророка в Ярославле
28. Федор и Осип Zubovy. Покров. 1660. Деталь  
Икона местного ряда иконостаса в церкви Ильи Пророка в Ярославле
29. Федор и Осип Zubovy. Покров. 1660. Деталь  
Икона местного ряда иконостаса церкви Ильи Пророка в Ярославле
30. Федор и Осип Zubovy. Илья Пророк в пустыне с деяниями. 1660  
Икона местного ряда иконостаса в церкви Ильи Пророка в Ярославле
31. Семен Спиридонов Коломогорец. Илья Пророк в пустыне с деяниями. 1678. Деталь  
Ярославский художественный музей
- 32—34. Федор и Осип Zubovy. Илья Пророк в пустыне с деяниями. 1660. Детали  
Икона местного ряда иконостаса в церкви Ильи Пророка в Ярославле
- 35—37. Федор Zubov. Иоани Предтеча — ангел пустыни с деяниями. 1660  
Икона местного ряда иконостаса в церкви Ильи Пророка в Ярославле
- 38—42. Федор Zubov. Вознесение. 1660. Детали  
Икона местного ряда иконостаса церкви Ильи Пророка в Ярославле
- 43—45. Федор и Осип Zubovy. Святители. 1660—1661  
Икона местного ряда иконостаса Покровского придела церкви Ильи Пророка в Ярославле
46. Федор Федоров (?). Покров. Конец XVII в. Деталь  
Икона иконостаса Покровского придела церкви Ильи Пророка в Ярославле. Деталь
47. Гурий Никитин. Ангел с орудиями страстей. Деталь иконы «Вседержитель». 1686  
Икона местного ряда иконостаса Федоровской церкви в Ярославле
48. Устюжская школа. Изгнание Прокопия из храма.  
Клеймо иконы «Прокопий Устюжский в житии». Около 1660  
Икона местного ряда иконостаса Прокопьевского собора в Великом Устюге  
Публикуется впервые
- 49—53. Устюжская школа. Похвала богоматери с акафистом. Около 1675  
Оружейная палата  
Публикуется впервые
54. Семен Спиридонов Коломогорец. Чудо спасения на море. Деталь иконы «Николай Чудотворец в житии». 1682  
Ярославский художественный музей
55. Надгробные портреты московских князей. 1666—1668  
Фреска Архангельского собора Московского Кремля
56. Чудо о пастухе Василии. 1666—1668  
Фреска южной стены Архангельского собора Московского Кремля  
Публикуется впервые



57. Князь Михаил Юрьевич. 1666—1668  
Фреска северной стены Архангельского собора Московского Кремля
58. Апостол Петр открывает двери в рай. 1666—1668  
Деталь композиции «Страшный суд» западной стены Архангельского собора Московского Кремля  
Публикуется впервые
59. Битва Гедеона с мадиантянами. 1666—1668  
Фреска южной стены Архангельского собора Московского Кремля
60. Царь Михаил Палеолог. 1666—1668  
Фреска юго-западного столпа Архангельского собора Московского Кремля
- 61—66. Федор Zubов. Апостол Андрей. Икона из Чудова монастыря. 1669  
Оружейная палата
- 67—68. Федор Zubов. Иоанн Предтеча в пустыне. Около 1650  
Государственная Третьяковская галерея
69. Федор Zubов. Иоанн Предтеча в пустыне. Около 1650  
Государственная Третьяковская галерея  
Публикуется впервые
- 70, 71. Федор Zubов. Богоматерь Смоленская. Около 1670  
Икона местного ряда иконостаса Прохоровского придела Смоленского собора Новодевичьего монастыря
- 72, 73. Федор Zubов. Огненное восхождение Пророка Илии. 1672. Детали  
Икона из церкви Ильи Пророка в Ярославле  
Ярославский художественный музей
74. Федор Zubов, Леонтий Стефанов и Сергей Рожков с товарищами.  
Рама с клеймами вокруг иконы XIX в. «Спас Нерукотворный». 1679  
Церковь Спаса Нерукотворного Московского Кремля
75. Перевоз образа Спаса Нерукотворного в Константинополь. Клеймо рамы вокруг иконы «Спас Нерукотворный». 1679
76. Принесение образа Спаса Нерукотворного в Константинополь. Клеймо рамы вокруг иконы «Спас Нерукотворный». 1679
77. Поклонение образу Спаса Нерукотворного. Клеймо рамы вокруг иконы «Спас Нерукотворный». 1679
78. Образ Спаса Нерукотворного замуровывают в стену. Клеймо рамы вокруг иконы «Спас Нерукотворный». 1679
79. Битва у стен Царьграда. Клеймо рамы вокруг иконы «Спас Нерукотворный». 1679
80. Крестный ход с образом Спаса Нерукотворного. Клеймо рамы вокруг иконы «Спас Нерукотворный». 1679
81. Победа над агарянами. Клеймо рамы вокруг иконы «Спас Нерукотворный». 1679
82. Федор Zubов. Николай Чудотворец. Икона из церкви Троицы села Ознобшина. 1678  
Музей-заповедник XVI—XVII вв. «Коломенское»
- 83, 84. Федор Zubов. Федор Стратилат. 1680. Детали  
Церковь Спаса Нерукотворного Московского Кремля  
Публикуется впервые
- 85—87. Федор Zubов. Лонгин Сотник. 1680  
Церковь Спаса Нерукотворного Московского Кремля
88. Симон Ушаков с товарищами. Федор Стратилат. 1682  
Архангельский собор Московского Кремля

89. Федор Zubов с товарищами. Фронтиспис. Миниатюра Евангелия 1678 года  
Оружейная палата
90. Федор Zubов с товарищами. Заставка. Миниатюра Евангелия 1678 года  
Оружейная палата
91. Федор Zubов с товарищами. Иосиф принимает Марию в дом свой.  
Миниатюра Евангелия 1678 года  
Оружейная палата
92. Федор Zubов с товарищами. Хождение по водам. Миниатюра Евангелия  
1678 года  
Оружейная палата
93. Федор Zubов с товарищами. Страсти Христовы. Миниатюра Евангелия 1678 года  
Оружейная палата
94. Федор Zubов с товарищами. Обличение Иисусом тех, кто любит первые места  
на пиршествах и в синагогах. Миниатюра Евангелия 1678 года  
Оружейная палата
95. Федор Zubов с товарищами. Испытание Христа дьяволом. Миниатюра Евангелия  
1678 года  
Оружейная палата
96. Федор Zubов с товарищами. Пастухи. Миниатюра Евангелия 1678 года  
Оружейная палата
97. Федор Zubов с товарищами. Притча о древе. Миниатюра Евангелия 1678 года  
Оружейная палата
98. Федор Zubов с товарищами. Древо родословное Иисуса Христа. Миниатюра Еван-  
гелия 1678 года  
Оружейная палата
- 99—105. Федор Zubов с товарищами. Алексей Человек божий, Иоанн Предтеча и  
апостол Петр. Около 1682  
Благовещенский собор Московского Кремля  
Публикуется впервые
- 106—110. Федор Zubов. Рождество богородицы. 1688  
Музей древнерусского искусства имени Андрея Рублева  
Публикуется впервые
- 111, 112. Федор Zubов. Святая София. 1685  
Икона деисусного чина Софийского придела Смоленского собора Новодевичьего  
монастыря  
Публикуется впервые
113. Федор Zubов. Богоматерь Смоленская. 1685. Деталь  
Софийский придел Смоленского собора Новодевичьего монастыря
114. Царь Михаил Федорович и царь Алексей Михайлович. 1689  
Фреска Преображенского собора Новоспасского монастыря
115. Аристотель. 1689  
Фреска Преображенского собора Новоспасского монастыря

*На фронтисписе:* Федор Zubов. Иоанн Предтеча в пустыне. Около 1650. Деталь  
Государственная Третьяковская галерея

# СОДЕРЖАНИЕ

От автора . . . . .	5
Начало творческого пути	7
«Иконописец Усолья Камского» . . . . .	10
Федор Зубов — иконописец Устюга . . . . .	43
Работа в Ярославле . . . . .	79
Работа в Антониево-Сийском монастыре . . . . .	80
Устюжская школа иконописи в третьей четверти XVII века . . . . .	80
Федор Зубов — царский иконописец	91
1660-е годы . . . . .	114
1670-е годы . . . . .	145
Работы последнего десятилетия . . . . .	170
«Мастер добрый в иконном искусстве» . . . . .	177
Примечания . . . . .	189
Приложения. Письменные источники и архивные материалы . . . . .	201
Принятые сокращения . . . . .	203
Список иллюстраций . . . . .	203