

*Handwritten script background*

# РОМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ



ДИНАСТИЯ РОМАНОВЫХ  
И РОССИЙСКАЯ КУЛЬТУРА



Администрация Костромской области  
Фонд российской государственности и 400-летия династии Романовых  
Костромской государственный университет имени Н. А. Некрасова  
Костромское церковно-историческое общество

## **РОМАНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ**

**ДИНАСТИЯ РОМАНОВЫХ И РОССИЙСКАЯ КУЛЬТУРА**

**Материалы конференции  
Кострома, 25–26 марта 2010 года**

Кострома  
2010

УДК 947я43  
ББК 63.3(2)55-7я43  
К 906

Печатается по решению организационного комитета  
конференции и редакционно-издательского совета  
КГУ имени Н. А. Некрасова

Редакционная коллегия

А. М. Белов, М. Д. Валовая, В. Р. Веселов,  
Н. С. Ганцовская, И. А. Едошина, А. Г. Кирпичник,  
А. Р. Наумов, Н. М. Рассадин, А. Д. Шипилов

**Романовские** чтения. Династия Романовых и российская культура :  
К 906 материалы конф., Кострома, 25–26 марта 2010 г. / сост. и науч. ред. А. Д. Шипилов. – Кострома : КГУ им. Н. А. Некрасова, 2010. – 492 с.

ISBN 978-5-7591-1126-9

В сборник вошли материалы третьих Романовских чтений, состоявшихся в Костроме 25–26 марта 2010 г. Конференция объединила усилия ученых историков, филологов, философов, служителей Русской православной церкви, школьных педагогов и краеведов в исследовании проблем взаимодействия династии Романовых с российской культурой. Авторами статей освещены различные аспекты духовной и материальной культуры России.

Издание адресовано научным работникам, аспирантам, учителям, краеведам, студентам, всем интересующимся историей России.

УДК 947я43  
ББК 63.3(2)55-7я43

ISBN 978-5-7591-1126-9

© А. Д. Шипилов, составление, 2010  
© КГУ им. Н. А. Некрасова, 2010



<sup>39</sup> Там же. С. 55.<sup>40</sup> Там же. С. 301, 303.<sup>41</sup> Цит. по: *Варламов А.* Красный шут: Биографическое повествование об Алексее Толстом // Москва. 2005. № 8. С. 85.<sup>42</sup> «Совершенно лично и доверительно!»: Б. А. Бахметев – В. А. Маклаков: Переписка 1919–1951: В 3 т. / Под ред. *О. В. Будницкого.* М., 2001. Т. 1: Август 1919 – сентябрь 1921. С. 187.<sup>43</sup> *Шульгин В. В.* Последний очевидец: Мемуары. Очерки. Сны. М., 2002. С. 31.

**А. В. Семенова, В. В. Семенов**  
г. Кострома

### ИЗОГРАФНОЕ ВООБРАЖЕНИЕ ГУРИЯ НИКИТИНА

Троицкий собор Ипатьевского монастыря построен в 1652 году. В 1684 году собор расписан фресками. В клейме, расположенном ниже летописной ленты, содержатся сведения о художниках, принимавших участие в работах: «С Богом трудившиеся сию святую церковь изографы града Костромы сии суть имена: Гурий Никитин, Сила Савин, Василий Осипов, Василий Козмин, Артемий Тимофеев ...» – всего перечислено девятнадцать имен. Летописная лента завершается следующими словами: «... всем же изографное воображение в духовное наслаждение во вечные веки аминь». С точки зрения безрелигиозного сознания обращение мастеров легко поддается истолкованию – в него вкладывается смысл, подтверждающий торжество эстетического наслаждения красотой мира<sup>1</sup>. Религиозное сознание соотносит смысл обращения с верой в Бога, с назначением искусства показывать бытие Бога в зримых образах иконописи и фресок. Если обращение мастеров подвергнуть более пристальному осмыслению, то становится очевидным – обращение «всем же» с точки зрения светского сознания предполагает некое абстрактное множество индивидов. Для иконописца XVII века эти слова означали обращение к соборному сознанию людей, объединенных верой в Иисуса Христа. «Изографное воображение», которое адресуется соборному единству, имеет глубокий смысл, основывающийся на молитвенном мистическом опыте иконописца. Через него осуществлялось духовное видение первообразов Иисуса Христа, Богородицы, святых... Таким образом, духовное наслаждение – это результат мистического духовного опыта иконописца, который через образ передается соборному сознанию людей и становится соборным духовным наслаждением единения с Богом. В труде преподобного Иосифа Волоцкого «Послание иконописцу», который был написан в назидание иконописцам XV века, читаем: «Изображать Троицу нужно того ради, яже бо невозможно есть нам зрети телесными очима сих созерцаем духовне ради иконного воображения»<sup>2</sup>. Как видно и в «Послании иконописцу» и в обращении Гурия Никитина речь идет об одном и том же – духовном смысле иконного воображения. Слова молитвы

перед началом иконописания из Ерминии, или Наставления в живописном искусстве, составленном иеромонахом Дионисием Фурноографитом 1707–1732 гг., подтверждают неизменность главной цели труда иконописца – духовную устремленность к первообразу. «Боже всяческих, просвети и вразуми душу, сердце и ум раба твоего и руки его направи, во еже безгрешно и изрядно изобразити жителство Твое, Пречистыя Матери Твоея и всех святых, во славу Твою. Ради украшения и благолепия святыя церкви Твоея, и во отпущение грехов всем, духовно поклоняющимся святым иконам, и благоговейно лобызающим оныя, и почитание относящим к Первообразу»<sup>3</sup>. Но правомерно ли говорить о роли мистического молитвенного опыта иконописцев, когда общеизвестно снижение уровня духовности в искусстве XVII века, когда на смену духовности под влиянием обмирщения приходят «иные цели» искусства? Какова бы ни была степень обмирщенческих влияний на иконописание и фресковую живопись без молитвенного мистического опыта не может быть написана ни икона, ни фреска – их написание результат синергичного сотрудничества Бога и человека, независимо от формы выражения. Но в мистическом духовном опыте иконописца, в его устремленности к первообразам неизбежно присутствует след переживаемого процесса материальной жизни, который проявляет себя в виде идеала физической красоты, имеющего своеобразие, обусловленное историческим временем, личностью иконописца и соборным сознанием людей. След земного идеала красоты может иметь большую или меньшую степень абстрагированности. В век преподобного Сергия Радонежского и преподобного Андрея Рублева – это идеал любви и кротости, преображаемый внутренним молитвенным созерцанием исихастского учения. Земное, чувственное в искусстве этого времени присутствует как отдаленный отблеск предельно обобщенной идеи национального типа – такой она угадывается в образе Спаса Звенигородского. В искусстве XVII века в соотношениях между индивидуальным молитвенным опытом иконописцев, соборным духовным единством и идеалом земной красоты происходят значительные изменения. Все большее значение придается физическому, плотскому идеалу красоты. Речь идет именно об идеале физической красоты, о его трансформирующем значении в изображении материального мира и образа человека. Глубинной причиной этого явления в искусстве является преобладание в молитвенном созерцательном опыте чувственного, душевного переживания. «Ибо энергия ума ослабляется от соприкосновения с мысленными вещами, но имеет нужду для помышления о них в фантазии, которой природа творит образы протяженные и дебелие»<sup>4</sup>. Чувственный идеал красоты возникает как результат душевных усилий, направленных на искание совершенства. Русский религиозный философ И. А. Ильин писал: «К этим исканиям совершенства следует отнести также и человеческое созерцание идеала, сколько бы смутным и беспомощным оно ни являлось. Можно было бы сказать, что потребность в идеале есть первый проблеск духовности и даже религиозности в человеке... В сущности говоря, идеал имеет религиозное значение: это есть религиозный предмет, но переживаемый в аспекте неосуществленности, нереальности»<sup>5</sup>.

В художественной концепции Гурия Никитина идеал физической красоты выражается в возвышенных монументальных формах, построение которых

подчинено духовным устремлениям мастера. Этой главной цели подчинена и внутренняя структура образа. Возможным доказательством сказанного может быть пристальное проследивание формальных особенностей построения образа Гурием Никитиным. С левой стороны западного портала Троицкого собора изображен Архангел Михаил с запесепным мечем. В абрисе его фигуры ощутим акцент, ассоциирующийся с его физической мощью. В соответствии с художественной концепцией Гурия Никитина, эти ассоциации в процессе рассматривания образа, преодолеваются его духовной устремленностью. Рисунок графы, очерчивающий фигуру архангела проведен мастером, владеющим искусством гармонического синтеза рисунка с элементами архитектуры. Физическая мощь архангела как бы плавно возрастает от подножия к верхней части фигуры, вторя изгибу стены и изогнутой линии портала. Динамика ее возрастания синхронна функциональной силовой динамике стены, поддерживающей своды, что делает естественным и непринужденным ощущение внутреннего напряжения образа. Взгляд архангела, одновременно взыскующий и душевно участливый, согласованность удлиненных пропорций с утонченным ритмом складок облачений — придают внутреннему напряжению образа значение внутренней духовной силы. Поэтому его занесенный меч воспринимается как меч духовный. Вместе с тем ритм складок акцентирует тектоничность образа, он следует системе силовых импульсов. Импульс взмаха меча усилен и продолжен плавными линиями крыльев, импульс изгиба торса согласуется с импульсом изгиба стены, импульс силы сопротивления акцентирован ритмическим рисунком складок перевязи. Все эти движения сгармонизованы ниспадающими вихрящимися складками плаща. Сила Архангела Михаила воспринимается как духовно просветляющая. Проникновенная духовность его образа вселяет в душу входящего в храм надежду. В искусствоведческой науке древнерусского искусства идеал красоты часто рассматривается в непосредственной или отдаленной связи с идеалами западноевропейского искусства Ренессанса и древней Эллады. Анализируя искусство преподобного Андрея Рублева, Б. В. Михайловский и Б. И. Пурищев писали: «Рублев по существу является крупнейшим мастером русского Возрождения наиболее полно и в то же время самобытно воплотившим в своем творчестве эстетический идеал, созвучный искусству Эллады»<sup>6</sup>. Очевидно, что эта и многие другие схожие позиции исследователей древнерусского искусства явные или подспудные, внутренним определяющим критерием значения искусства Древней Руси считают его соотнесенность с общемировой концепцией эволюции искусства. В ней искусству Древней Руси, так или иначе, отводится роль культуры, стремящейся дотянуться до «вышей» культуры западноевропейского Возрождения. Характерно в этой связи высказывание Д. С. Лихачева, полемизировавшего с В. Н. Лазаревым по поводу определения русского искусства XIV–XV вв. как русского Предвозрождения. «Не может быть ничего обидного для Итальянской культуры в признании стадии Возрождения и для неитальянских народов»<sup>7</sup>. Очевидно, что идеал красоты искусства западноевропейского Возрождения возводится в степень наивысшего критерия красоты и для древнерусского искусства, включенность его в молитвенное созерцание не принимается во внимание или в последнем, подразумевается нечто ограничивающее, сдерживающее проявление «истинной» красоты.

Гурий Никитин воспринял и продолжил творческие традиции своих предшественников — костромских иконописцев, расписывавших под руководством Василия Ильина церковь Воскресения на Дебре в Костроме в 1652 году. Стилистические особенности изображений двух архангелов по сторонам западного портала Троицкого собора имеют сходство с изображением ангелов из композиций «Дней творения» и «Апокалипсиса» на паперти церкви Воскресения на Дебре, а также со сценой «Видение Ездры» в росписи свода Стефановского придела церкви Троицы в Никитниках в Москве, также расписанного костромичами. Глубинным источником их сходства является обращенность соборного сознания людей к ожидаемому концу света. Она усиливала переживания о судьбах мира, о начале и конце света, о Боге и человеке. Во фресках церкви Воскресения на Дебре чрезвычайно обострено ощущение близости земного и духовного через акцентирование величественной динамики процесса деяний Бога. Это ощущение усиливается ритмическими движениями ангелов. Движение их монументальных величественных фигур происходит на фоне двойных небес. В композиции «День четвертый» ангел Великого Совета изображен стоящим на фоне светлой сферы земли, а на фоне второго неба изображены луна и солнце. Космические тела солнца, земли и луны представлены через обозрение их сферических границ извне. Это создает ощущение безграничности пространства, при созерцании которого ограниченность грандиозных космических тел подводит к осмыслению земли и земного мира как части вечного и безграничного Божественного целого. Монументальность, ритмическая концепция образов ангелов стремятся выразить соразмерность внутренней сущности образов масштабам вечной и безграничной вселенной как творения Бога. Художественная концепция образа Господа Саваофа в центральном куполе Троицкого собора также имеет сходство с фресками церкви Воскресения на Дебре. Взгляд Господа Саваофа устремлен в вечность. Его образ исполнен внутреннего движения, которое усиливается системой художественных повторов. Ритм движения сонма херувимов у подножия Господа Саваофа повторен ритмом вихрящихся складок облачений и продолжен движением Его воздетых рук. Монументальная фигура Господа Саваофа вписана в изгиб сферы центрального купола с учетом тектоничности, ритмическая система, согласующаяся с тектоничностью образа, делает внутреннее движение Господа Саваофа естественным и непринужденным. В абрисе фигуры Господа Саваофа так же, как и в абрисе фигуры архангела Михаила у входного портала, ощущим идеал физической мощи. Вовлеченный в ритмическую организацию образа, он преобразуется в духовную мощь. Фресковые изображения на стенах Троицкого собора построены по круговому замкнутому циклу, воплощая идею вечности и Троичности. «Когда мы сводим в единство начало и конец времени, то приходим к вечности»<sup>8</sup>. Идея вечности раскрывается через развернутое состояние процесса деяний Троицы. Бога Отца, объединяющего три ипостаси в образе трех ангелов в верхнем ярусе. В средних ярусах иллюстрируются деяния второй ипостаси Троицы — Бога Сына. В нижнем ярусе представлено деяние третьей ипостаси — Святого Духа — через деяния апостолов. В концепции фресковых циклов большое значение придается самому процессу деяний, его последовательному поступательному движению. Все сцены фресковых циклов



на стенах Троицкого собора при их событийной насыщенности объединены единой ритмической организацией. Она сохраняет целостность восприятия циклов, удерживает их от распада на отдельные, независимые друг от друга картины и одновременно препятствует чисто декоративному восприятию. Ритмическая система построена на основе последовательно чередующихся дуг и парабол, как бы пронизывающих композиции всех сцен. Каждый отдельный импульс движения предельно сконцентрирован с точки зрения сущностного выражения той или иной композиции. В сцене «Исцеления Евтихия апостолом Павлом» нарастание ритмов до их предельной сконцентрированности выражено в фигуре апостола Павла, которая в порывистом движении к Евтихию представляет собой как бы ступок энергии, его направленная подвижность многократно усилена параболическими линиями складок облачений. Динамическая сконцентрированность фигуры апостола Павла является сущностным центром композиции. От него как бы расходятся волны духовного просветления, воздействующие на души, участвующих в сцене людей. В колористической системе фресок сочетаются: охра, красный, белый, зеленый, синий цвета – они имеют изысканные сочетания, их теплая темперная фактура со слегка просвечивающим левкасом способствует одухотворенности восприятия. Красочная гамма согласована с ритмической системой циклов, выявляя красоту и своеобразие силуэтного решения. Согласно учению святого Григория Паламы, имевшего огромное значение для искусства XV века, сущностное – это сверхсущая сокровенность Бога, которая исходя от Него, проявляется в сущностных силах. Человек призван воспринимать их через чистое созерцание, в основе которого Иисусова молитва, выраженная в Евангелии от Матфея: «Ты же, когда молишься, войди в комнату твою и, затворив дверь твою, помолись Отцу твоему, который в тайне: и Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явно...». Выражение сущностного в иконном образе зависело от глубины проникновения в Иисусову молитву. Преподобный Симеон Новый Богослов разделил молитвенный процесс Иисусовой молитвы на три вида. Первый вид молитвы заключался в том, что молитвенный процесс происходит на уровне чувств, чувственных образов и представлений. Второй образ молитвы заключается в собирании ума и удалении его от чувственных представлений и концентрации внимания только на повторении слов Иисусовой молитвы. Третий вид молитвы, по словам Симеона Нового Богослова, заключается в том, что ум в процессе молитвы нисходит в сердце и, водворяясь в нем, входит во внутреннюю тайную клетку и, закрывая за собой дверь от вещей и предметов мира, делается недоступным для умозаключений и чувственных восприятий. Только в процессе этой молитвы человек через чистое созерцание достигает истинного Богопознания<sup>9</sup>. Только в результате такого молитвенного опыта, утвердившегося в исихазме, иконопись предельно приблизилась к созерцанию первообразного. Молитвенный опыт первого уровня, в основе которого переживания чувственных представлений, является молитвенной основой искусства XVII века. Она служит посредником между идеалом плотской красоты и только умом постигаемой духовной красотой. Это посредничество чувственно воспринимаемого молитвенного опыта приводит к начальной стадии чистого созерцания. Если слова летописной ленты Троицкого собора определяют цель искусства как духовное

наслаждение, для достижения которого в своем внутреннем молитвенном опыте изографы значительное место отводят плотскому идеалу красоты и чувственно воспринимаемой молитвенной основе, то в изображаемых ими образах и событиях будет ощутимо присутствие начальной стадии чистого созерцания. Проявление ее выражается в повышенном стремлении передать широкий спектр душевных состояний образа, предельно сфокусировать его внутреннее значение на доброте, сердечности, умиленности (например, образ святого Стефания на северной стене в цикле деяний апостолов или образ святой Улиты в иконе «Кирик и Улита» из церкви Ильи Пророка в Ярославле). В словесном искусстве XVII века это отражено в трактате неизвестного книжника: «Личная красота вострее стрелы уязвляет очима, ко душе восходит, не хвали доброты личныя и телесныя, но душевныя»<sup>10</sup>. Первичная стадия созерцания приближена к чувственным впечатлениям от мира. Она включает в себя элемент множественного, последовательного обозрения предметов, событий, явлений, который через обнаружение в них проблесков сущностного возводит ум к чистому созерцанию. О возможности такого пути к Богу говорил еще Дионисий Ареопагит. «Итак можно и неотступающие от небесного образы воссоздать даже из недостойнейших частей, поскольку и оно, обретя существование от истинной Красоты во всем своем вещественном устройстве имеет некоторые отзвуки разумного великолепия, и через них возможно возведение к невещественным первообразам»<sup>11</sup>. Чувственный тип созерцания, стремясь обнаружить в мире отзвуки разумного великолепия или проявления истинной красоты, не может возвести их до уровня трансцендентного образа. Он находит их в формах обобщения, которые близки видимому миру, в то же время в их извечной закономерной повторяемости он запечатлевает проявления истинной красоты. В иконе «Успение Богоматери» из собрания костромского музея-заповедника (кмз код 23252/30) обращает на себя внимание особенность изображения облачений возлежащей на ложе Богоматери. Цвет мафория Богоматери вишневым с нежными полупрозрачными полутонами, плавная подвижность линий его складок создает ощущение подобия подвижности прозрачных струй ручья. Учащенная изысканность складок облачений у ступней ног Богоматери повторяет движение струй воды, встретивших препятствие. Очевидно иконописец, стремясь внести в иконографический тип Успения новые элементы красоты, сознательно заимствует их из красоты явлений природы, но стремится запечатлеть в нем закономерность сущностного проявления Божественной красоты. Возвращаясь к сцене исцеления Евтихия, можно сказать, что в сконцентрированном импульсивном движении фигуры апостола Павла, как сущностного центра композиции, выражен отзвук разумного великолепия красоты. Изобразительно это движение предельно концентрирует в себе выражение любви и сострадания. По Максиму Исповеднику это движение можно назвать логосом или первообразом явления, как нормы поведения Божественных мужей или их благохотениями<sup>12</sup>. Это движение вызывает в людях, участвующих в сцене, процесс душевного восхождения к духовному озарению. Таким образом, духовное озарение через процесс душевного сердечного движения во многом определяет композиционное построение фресок апостольского цикла. Вневременное в концепции образа в значительной степени уступает место сфере предощущений

и озарений на пути к истине. В этом процессе индивидуальные особенности образа проявляются как индивидуальное восприятие благодати Святого Духа. В сцене исцеления Евтихия мужи с характерно воздетыми руками находятся в состоянии умиленного озарения. За спиной апостола Павла у людей различные степени озарения, сообразные их душевному складу. Особенно впечатляюще это состояние образов передано в той же иконе «Успение Богоматери» из церкви Иоанна Богослова в Ипатьевской слободе. Икона написана в более позднее время костромским иконописцем, продолжающим традиции искусства Гурия Никитина.

Циклы фресок Троицкого собора, расположенные на стенах, представляют собой свободную композиционную систему, которая сохраняет определенную условность. В достаточно условной пространственной среде выстраиваются взаимоотношения участников событий. Суть этой условности происходит от типа созерцания и трансформации мирского идеала красоты в устремлении к Богу. Взаимоотношения участников событий в цикле деяний апостолов образуют цепь коллизий, где противостоят апостолы – носители благодати Святого Духа и силы, противостоящие им. Но кульминация той или иной коллизии не преследует цели выявления особенностей личности или характера. Они являются лишь поводом для того, чтобы приоткрыть то, что происходит за их пределами, вне мира. Так лики апостолов, стоящих перед Анной и Кнаафой обращены в сторону зрителя и выражают состояние духовной озаренности. Жесты первосвященников говорят о том, что между ними происходит диалог, но их лица выражают напряженное усилие в стремлении понять нечто, происходящее вне их присутствия. В то же время характер облачений, абрисы фигур, жесты, ритмика обнаруживают присутствие главного внутреннего процесса – одухотворения мирского идеала красоты – происходящего параллельно действую коллизий. Есть сцены, в которых сама озаренность участников сцены не происходит, но кульминация событий подводит к духовной озаренности созерцающих изображение. В этих сценах важен сам процесс подведения к духовному озарению. В сцене «Моление о чаше» художественная убедительность крушения греховного начала достигнута в кульминации столкновения двух сил: добра и любви в образе Иисуса Христа и зла и греховности в образе Иуды и группы воинов, приведенных им. Обобщенный образ духовно слепой силы выражен движущейся группой воинов, которую возглавляет Иуда. Композиционно это движение берет начало в ритме выступов горok и завершается беспорядочной хаотичной сплетенностью тел поверженных воинов. В движущейся группе воинов художественно обобщена духовно неуправляемая сила зла. Закономерно то, что первоначальная монолитность их движения завершается беспомощной, хаотичной рассогласованностью поз. Это движение решено пространственно из глубины, тем самым момент хаотичного беспорядка их тел приближен к зрителю. Образ Иисуса Христа ввиду поверженных воинов возвышается над всем происходящим и находится как бы во внепространственном и вневременном состоянии. В сцене «Поцелуй Иуды» духовное начало образа Иисуса Христа имеет оттенок вопрошания и недоумения, которое переходит в кроткую готовность приятия поцелуя Иуды. Таким образом, встречные композиционные движения сцены в кульминации подводят зрителя к духовной

озаренности и утверждают истину Иисуса Христа. В художественной концепции сцен характерно стремление к обобщению сил противоположных духовному просветлению. Это стремление созвучно словам Иоанна Златоуста, сказанных об апостолах: «Заметь прошу, как вся жизнь их слагается из противоположностей»<sup>13</sup>. В сцене «Предстояние Иисуса Христа перед спящими апостолами» тщетны Его призывы к бодрствованию. Они утомлены, и дух их не в силах пробудиться и обратиться к Богу. Поэтому силуэты их тел не выражают внутренней одухотворяющей динамики. Они объединены единством бессильно затухающей линией общего силуэта, художественно обобщающего образ духовного сна.

Слова Дионисия Ареопагита о возведении к невещественным первообразам посредством частей вещественного устройства, как имеющих отзвуки разумного великолепия, предполагают процесс, длящийся во временной протяженности. Само участие категории времени в возведении к первообразам – необходимое условие предварительной стадии созерцания на пути к высшему созерцанию, в котором нет длительности времени. Но, по словам святых отцов: «Время и вечность соразмерны, время можно рассматривать как последовательность мгновений, каждое из которых причастно вечности. Вечность – это остановившееся время, а время – движущаяся вечность»<sup>14</sup>. В последовательности меняющихся друг друга композиций цикла деяний апостолов Троицкого собора, время присутствует не как причинно следственная связь событий, обуславливающих становление внутреннего значения образа. В них в соответствии с уровнем созерцания соблюдается принцип соразмерности времени и вечности. Временной процесс в художественной концепции цикла – это процесс выделения сущностей «логосов» и их образное воплощение на пути к целостному созерцанию. Так происходит при изображении фигур идущих апостолов в композиции перед первосвященниками Анной и Каиафой, которые образно суммируются и выражают проявления красоты как таковой, не зависящей от конкретной ситуации в композиции. Процесс предварительной стадии созерцания вызывает необходимость возвышения над событиями. С этой высоты обзрываются одновременные сцены. Форма их изображения, несмотря на изменившиеся представления об идеале красоты, стремится выразить их сущностные вневременные проявления – таковы особенности изображения спящих апостолов или поверженных воинов в композиции «Христос в Гефсиманском саду», или изображение фигуры апостола Павла в сцене «Исцеление Евтихия».

Таким образом, рассмотренные примеры позволяют сделать вывод, что духовное наслаждение во фресках Троицкого собора – это процесс духовного восхождения к целостному чистому созерцанию Бога. Этот процесс начинается с уровня чувственного созерцания, как художественный синтез раздробленных сущностных проявлений Божественной красоты, присутствующей в явлениях мира и в человеке. Уровень чувственного созерцания порождает возвышенные формы физического идеала красоты человека, которые в процессе чувственного созерцания приобретают одухотворенное значение, подводящее к духовному озарению через изобразное воображение костромского иконописца Гурия Никитина.



*Примечания*

<sup>1</sup> Брюсова В. Г. Гурий Никитин. М., 1982. С. 2.

<sup>2</sup> Цитата по: Успенский Л. А. Богословие иконы православной церкви. М., 1989. С. 216.

<sup>3</sup> Цитата по: Православная икона: канон и стиль. М., 1998. С. 7.

<sup>4</sup> Преподобный Феодор Студит. Слово умозрительное. Глава 24–26. Добротолюбие. Т. 3. С. 355.

<sup>5</sup> Ильин И. А. Аксиомы религиозного опыта. М., 1993. С. 115.

<sup>6</sup> Михайловский Б. В. Пуришев Б. И. Очерки истории древнерусской монументальной живописи со второй половины XIV до XVIII века. М., 1941. С. 17.

<sup>7</sup> Лихачев Д. С. Своеобразие исторического пути русской литературы X–XVII веков // Русская литература. М., 1972. С. 21.

<sup>8</sup> Святой Григорий Богослов. Творения. Т. III. С. 197.

<sup>9</sup> Добротолюбие. Т.V., М., 1993. С. 465.

<sup>10</sup> Бычков В. В. Русская средневековая эстетика XI–XVII веков. М., 1995. С. 425.

<sup>11</sup> Дионисий Ареопагит. О небесной иерархии. СПб., 1997. С. 25.

<sup>12</sup> Максим Исповедник. Творения. М., 1903. кн. 2. С. 47.

<sup>13</sup> Иоанн Златоуст. Беседы на деяния апостолов. М. С. 118.

<sup>14</sup> Догматическое богословие. М., 1994. С. 174.

**В. М. Марасанова**  
*г. Кострома*

## **ВЛИЯНИЕ ГУБЕРНСКОЙ РЕФОРМЫ 1775 ГОДА НА КУЛЬТУРНОЕ РАЗВИТИЕ ВЕРХНЕВОЛЖСКОГО РЕГИОНА**

В период правления Екатерины II в России были проведены реформы местного управления, заметно оживившие культурную жизнь российской провинции. На территории Верхнего Поволжья новые губернии (Владимирская, Костромская, Тверская, Ярославская) были созданы довольно быстро на протяжении 1776–1778 годов. Главными должностными лицами в них стали наместники (генерал-губернаторы) и губернаторы. Генерал-губернатор являлся представителем верховной власти и лично императрицы Екатерины II в наместничестве, включавшем 2–3 губернии. На столь ответственные государственные посты Екатериной II назначались весьма опытные люди: Я. Е. Сиверс в Твери, А. П. Мельгунов в Ярославле и на начальном этапе в Костроме, Р. И. Воронцов во Владимире. Деятельность первых наместников и губернаторов Верхнего Поволжья уже получила освещение в исторической литературе<sup>1</sup>. Весьма представительны по объему и информативны по содержанию сами фонды губернских учреждений, отложившиеся в местных архивах.

В последней четверти XVIII в. наметились перемены в лучшую сторону в области образования. В Твери в 1776 г. появилась городская школа для детей купцов и мещан, а в 1777 г. такие же школы открылись в уездных городах наместничества. В 1777 г. в городе Бежецке Тверского наместничества были открыты