

Из истории  
реставрации и изучения  
памятников искусства



## ФЕРАПОНТОВСКИЙ СБОРНИК

Выпуск третий

Москва  
1991

Из истории реставрации и изучения  
памятников искусства

ФЕРАПОНТОВСКИЙ СБОРНИК

Выпуск третий

Москва

1991

Составитель и автор предисловия  
Г.И.Вздорнов

Ответственный за выпуск  
С.В.Ямщиков

© Всесоюзный научно-исследовательский  
институт реставрации  
Министерства культуры СССР, 1991 г.

Предисловие

Г. Святии и монашество

Г. К. Вадкович (Москва)

Русская монашеская жизнь

на Ферапонтовом острове. Золотой век монашества

М. М. Савваитов

История архиепископства Ферапонтова монастыря

памятников Ферапонтова монастыря

(1490—1990)

В. В. Рудин (Москва)

Каменный монастырь в Ферапонте (к вопросу о  
русском монашестве XIV—XV веков)

Е. А. Белин (Москва)

Материалы к археологии Ферапонтова  
монастыря

С. С. Поддубинский (Москва)

Начало и бытие монастыря Рождества Богородицы  
на острове Ферапонтовом

М. В. Савваитов (Ферапонтово)

Сборник документов монастыря в составе  
монастыря Ферапонтова

Архимандрит Макарий (Портянко)

(Троица-Сергиева Лавра)

Фрески "Возвращение Петра Лавровского"  
в острове Ферапонтовом монастыря

М. А. Лавров (Ферапонтово)

Православие на острове

В. В. Лавров (Ферапонтово)

Самый древний монастырь

# Содержание

Предисловие	7
I Статьи и исследования	
Г.И.Вадорнов (Москва) Русская Фиваида на Севере, или Ферапонтово вчера, сегодня и завтра	13
В.Д.Сарабьянов (Москва) История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря (продолжение)	37
В.В.Рыбин (Кириллов) Кирилл Белозерский и Дионисий (к вопросу о русском исихазме XIV-XV веков)	119
Л.А.Беляев (Москва) Материалы к археологии Ферапонтова монастыря	141
С.С.Подъяпольский (Москва) Каким же был иконостас Рождественского собора Ферапонтова монастыря?	167
М.С.Серебрякова (Ферапонтово) Образ Царствия Небесного в стенописи собора Ферапонтова монастыря	193
Архимандрит Макарий Веретенников (Троице-Сергиева лавра) Фреска "Видение Петра Александрийского" в соборе Ферапонтова монастыря	204
М.А.Алексеева (Ферапонтово) Церкви на Бородаве	223
М.А.Алексеева (Ферапонтово) Семья Бриллиантовых	233

## II Методические материалы

И.П.Ярославцев (Москва)

Методика консервации штукатурного основания  
 живописи скупы и барабана собора  
 Рождества Богородицы Ферапонтова монастыря 245

И.П.Ярославцев (Москва)

Дополнение к методике консервации  
 штукатурного основания в соборе Рождества  
 Богородицы Ферапонтова монастыря 263

О.В.Лелекова (Москва)

Консервация красочного слоя росписей  
 Дионисия в соборе Рождества Богородицы  
 Ферапонтова монастыря 273

## III Из архивного наследия

Н.М.Тарабукин (Москва)

Искусство Севера 319

## IV Публикации

Е.Э.Шевченко (Ленинград)

Жития Ферапонта и Мартиниана Белозерских 359

Список сокращений

401



Ш

ИЗ АРХИВНОГО НАСЛЕДИЯ





Н.М.Тарабукин  
(Москва)

### ИСКУССТВО СЕВЕРА

Статья "Искусство Севера" написана Николаем Михайловичем Тарабукиным (1889—1956) — ныне полузабытым, а в довоенные годы известным ученым, художественным критиком и преподавателем ряда московских художественных, театральных и кинематографических институтов. Тяготая в своих исследовательских работах и лекциях к теории и философии искусства, он не чурался, однако, и других жанров — в частности жанра путевых очерков, к которым и принадлежит его очерк путешествия в Вологду, Ферапонтово, Кириллов и Горицы. Основная цель поездки заключалась в посещении Ферапонтова монастыря и в ознакомлении с росписью Дионисия в соборе Рождества Богородицы, о чем автор прямо заявляет в начале статьи. С этим же согласуется и соотношение размера главы о Ферапонтове с размером других частей очерка, что вполне оправдывает публикацию "Искусства Севера" именно в "Ферапонтовском сборнике".

Машинописный текст статьи Н.М.Тарабукина с авторской правкой сохранился в той части его научного архива, которая находится теперь в собственности А.Г.Дунаева (Москва). Он предоставлен мне для публикации по инициативе последнего. Текст печатается с незначительными поправками чисто корректорского свойства. Переделке подверглись лишь примечания, поскольку их первоначальная нумерация начиналась с текста о Ферапонтове, а продолжалась в первом и третьем разделах статьи. В отдельных случаях исправлены сообщаемые автором даты сооружения того или иного здания. Опущена, наконец, заключительная страница

рукописи с воспроизведением "Схемы расселения монастырей на Севере", публикация которой потребовала бы ее коренной модификации.

Текст очерка Н.М.Тарабукина не датирован, хотя по косвенным признакам (несмотря на "старорежимную" орфографию) можно было думать, что он написан не ранее 1930 г. Удалось, однако, установить точную дату путешествия автора на Север: в личном архиве Н.М.Тарабукина уцелело удостоверение Музейного сектора Наркомпроса РСФСР от 23 июля 1934 г., свидетельствующее, что Н.М.Тарабукин "направляется в научную командировку в Вологду, Кириллов и другие города", а в архиве Кирилловского музея в "Книге регистрации посещений Ферапонтовского музея-монастыря" нашлась запись, точно определяющая его пребывание в Ферапонтове: с 28 июля по 1 августа 1934 г. Надо полагать, что очерк возник вскоре после возвращения автора в Москву, т.е. в конце лета или в начале осени 1934 г. Запись в "Книге регистрации" уточняет также имена спутников Н.М.Тарабукина: ими были жена Николая Михайловича Любовь Ивановна Рыбакова и их общий друг художник московского Текстильного института Федор Константинович Константинов. Упоминаемая автором старушка-сторожиха монастыря-музея — Любовь Кирилловна Легатова.

О Н.М.Тарабукине см.: Троица Андрея Рублева. Антология. Составитель Г.И.Вадорнов. Изд. 2-е, испр. и доп. М., 1989, с.71; Библиографический указатель трудов Н.М.Тарабукина, архивных материалов и литературы о Н.М.Тарабукине. Сост. А.Г.Дунаев. М., 1990.

# I

Моим давнишним желанием было посмотреть фрески знаменитого Дионисия, последнего из великих мастеров могучего расцвета древнерусского искусства. Я побывал в Новгороде и Пскове, ездил в Киев, не так давно объехал Владимир, Суздаль, Переславль-Залесский, Юрьев, знал Ростов Великий и Ярославский край, но пробраться на Север не удосуживался. Я не любил северной природы и предпочитал проводить отдых в Крыму или на Кавказе, живя летом и на Украине, нежный и ласкающий климат которой

мне очень нравился. Но Дионисий давно прельщал меня и я поехал не ради северной природы, а ради северного искусства. В сопровождении жены и приятеля-художника я отправился в путь, о котором пришлось слышать как о трудном и мало удобном путешествии.

Поздно вечером 25-го июля поезд помчал нас на Вологду. Переезд от Москвы занял 12 часов и к полудню мы были уже в городе, упоминаемом в летописях с XI столетия и игравшем большую роль в деле колонизации Северного края. Некогда, на заре истории Государства Российского, Северный край подвергался завоеваниям новгородских ушкуйников. Они играли для русского Севера приблизительно ту же роль, какую для западной Руси выполняли подобные им смелые завоеватели — норманны и варяги. Да и эти последние проникали в край тогда трудно проходимых лесов и озер. И в то время как Рюрик утвердился в Новгороде, Синеус осел в Белозерье, новгородцы приходили сюда завоевателями, оседали на пустынных землях, подчиняли туземцев своей власти, водружали кресты новой веры, рубили первые в этом крае деревянные храмы. В XII—XIII ст. Белозерский край представлял собою самостоятельное княжество. И, хотя в 1277 г. князь Глеб Василькович перешел на ростовское княжение, Белозерское княжество оставалось самостоятельным уделом до XIV в. Иван Калита присоединил его к Москве. Так создаются три основных и последовательных влияния в Северном крае: новгородское, ростовское и московское. Искусство до сих пор хранит следы этих влияний. Ободки из треугольных впадинок, сухариков и балясинок, что опоясывают барабаны главок и закомары церквей Белозерского края, говорят о новгородско-псковских заимствованиях. Двухстолпие и стены, отделяющие алтарь от храма, порождают ростовские припоминания. А традиционный куб с пятиглавием говорит о влияниях Москвы, что особенно заметно на Софийском соборе в Вологде.

Вологда не была целью нашей поездки и представляла для нас лишь транзитный пункт. Но вступив на почву этого древнего города, который Иван Грозный одно время думал сделать столицей Московского Государства, мы не тотчас сели на паром, чтобы следовать дальше, а задержались на два дня, чтобы осмотреть достопримечательности города. Некоторое тяжелое чувство,

связанное с городом ссыльных, которое невольно владело нами в момент, когда мы подъезжали к Вологде, рассеялось под впечатлением уютных, провинциально-миловидных уголков, немощенных площадей и поросших травой улиц с деревянными тротуарами. Путешественник скользит глазами по поверхности явлений. Он зрит внешнее, не углубляясь в существо жизни городов и селений, которые мелькают перед его взором. Его психологическое состояние завидное в некотором отношении. Так и мы в Вологде увидели только старинное, говорившее о былом, только прекрасное или значительное в художественном и историко-археологическом отношении. Жизнь современных людей со всей сложностью их индивидуальных и социальных переживаний прошла для нас незамеченной.

Архитектура Вологды резко делится на три стилистических периода. К первому принадлежат постройки XVI—XVII столетий во главе с могучим Софийским собором. Они отражают историческое значение старинного города, лежавшего на большом водном тракте — города, являвшегося средоточием культуры Северного края, который поддерживали, посещали и о котором проявляли заботы многие цари Государства Московского. Ко второму периоду принадлежит архитектура XVIII в., одним из ярких образцов которой является Архиерейский дом, находящийся в центре вологодского детинца. Построенный в елизаветинское время, он отражает архитектурные вкусы более раннего времени и близко напоминает петербургские постройки Трезини с характерными чертами петровского барокко. Это запаздывание художественных стилей становится обычным для Вологды XVIII и XIX в., когда она превращается в заурядный провинциальный уголок, погружается в сонное прозябание и ее былая история порастает быльем. Третий период — это вологодский ампир. Он беден и по провинциальному наивен. Колонны, нередко деревянные, как, например, в доме б. Левашева, увенчиваются фронтоном, наличники на окнах хранят упрощенное отражение столичных вкусов; трехпролетные ворота, составляющие своеобразие вологодской архитектуры, открывают вид на запущенный, поросший лопухами двор с надворными постройками, в которых тоненькие колонки под полукруглыми, нишеобразными фронтонами также говорят о всеобщем увлечении классицизмом.

Прежде чем отправиться в поездку, я ознакомился с литературой, которая должна была ввести меня в круг тех историко-художественных явлений, памятники которых мне предстояло созерцать. Здесь был ученый и тщательно выполненный труд Н.Никольского о Кирилло-Белозерском монастыре, ссылки на который постоянно встречаются во всей последующей литературе; книга иеромонаха Геронтия, выпущенная к 500-летию существования того же монастыря; описания Белозерского края, составленные С.Шевыревым, П.Шереметевым, Н.Макаренко и др.; обстоятельная монография Георгиевского, впервые обратившая взоры художественного мира на фрески Дионисия, и труды архитекторов Покришкина и Романова о реставрационных работах в Ферапонтовом монастыре. Среди книг, просмотренных мною, была и книга Лукомского о Вологде. Она была написана в 1911 году и нетрудно себе представить как с тех пор изменился облик города, а главным образом его художественно-археологическая атмосфера. Никогда, быть может, книга так не "старела", переставая отвечать своему назначению быть путеводителем по городу, как именно в этом случае. Только катастрофические потрясения могли изменить столь решительно облик города, что прежде написанный "чичероне" оказывался почти бесполезным. В данном случае произошло нечто иное. Почти все памятники стояли на своих местах. Но им придан был совсем другой смысл. Некоторые, как, например, собор, превращены были в музеи. Иные храмы, со сбитыми крестами и снятыми главами, служили складочными помещениями, мастерскими и тюрьмами. Святыня была уничтожена и сооружение приобрело иной смысл: оно стало голой, можно было бы сказать чисто формальной реликвией историко-археологического значения. Даже как художественная ценность оно в значительной мере утратило свой смысл, ибо произведение искусства воспринимается нами не только как форма, но и как нераздельно слитое с ней содержание. И когда содержание выветривается, мы и форму воспринимаем иначе. Художественный образ храма, лишенного крестов и куполов, с выбитыми окнами и опустошенный внутри, звучит совсем иначе, нежели образ храма, функционирующего согласно своему назначению. И если для палеонтолога скелет представляет научную ценность, то для художника труп есть нечто совсем иное, чем живой человек. Мы

нашли в Вологде кладбище трупов. Вот почему книга Лукомского, говорившая о живом городе старины, так устарела.

Я ходил по городу, смотрел храмы, в обилии украшавшие его некогда, и создавал с болезненным чувством неотвратимости, что та живая старина, которая как седины убеляет города, придает им мудрое благородство и величавость, исчезла навсегда, умерла в Вологде невосвратимо. Этого чувства не испытываешь, например, в Новгороде и даже в Пскове, где еще ощущается аромат живой старины. Когда обходишь одну за другой маленькие церкви Пскова, прихитившиеся в садах и рощах тут же, в центре города, где бежит трамвай, то ощущаешь, что старина жива и только как бы посторонилась, чтобы дать дорогу новым и шумливым побегам современности. Псковская старина отошла от большой дороги жизни и тихо коротает свой долгий век в тени древесных кущ, молчаливая, ушедшая в себя, замкнутая и обездоленная. Новгородская София, превращенная в музей, гордо стоящая на площади среди новых зданий с современными вывесками, кажется узником, заключенным пожизненно, но все еще живым. Вологда прежде всего кладбище старины. Ее аромат исчез, остались лишь внешние формы.

Мы обошли Софийский собор и осмотрели его внутри. Это могучая постройка середины XVI столетия, гладь стены которой разделяют вертикальные лопатки да узкие и длинные щели окон, ныне, впрочем, расширенные и утеравшие свою прежнюю форму. Собор производит необычайно внушительное впечатление своей простотой и спокойным величием, несколько напоминая московский Успенский. Недаром существует предание, что проектировал его великий Фиораванте. Но, если установить непосредственное участие Фиораванте в проекте собора невозможно, то влияние творения итальянца оказывается неоспоримо. Храм — пятиглавый, некогда покрытый по курватурам, внутри четырехстолпный — представляет образец канонической архитектуры соборного здания древней Руси. Фрески возникли почти столетие спустя и представляют образец ростовско-ярославских росписей XVP в. Но и они не сохранились полностью, а были сильно поновлены в XIX ст. Неприятный синий тон этих поновлений бросается в глаза своей резкостью и грубо отличается от некоторых клейм,

главным образом нижнего ряда, сохранивших еще прежнюю тональность. Рядом с собором стоит высокая колокольня с поздними псевдоготическими добавлениями. Несмотря на совершенное несходство ее облика со строгими формами собора, она как-то слилась с окружающей стариной и вместе с могучими массами собора, стенами детинца, надвратной церковью XVI ст. и домово-архиерейской слилась в несколько причудливый, но единый ансамбль.

В северной от собора части города находятся очень уютные улицы, устланные деревянными тротуарами. На одной из площадей этой части города стоит церковь Варлаама Хутынского. Ее вход представляет классическую полуротонду. Это образец увлечения классицизмом, охватившего не только две наши столицы, но и обширную провинцию. Рядом с этим классическим образцом конца XVIII ст. приютилась маленькая Ильинская церковка XVIII в. — одноглавая, бесстолпная, с сомкнутым сводом и низкой трапезной с западной стороны. Кругом одно- и двухэтажные деревянные домики, погруженные в зеленые сады, составляют вместе с травяным ковром площади уютный уголок сонной провинции.

Представители местной музейной администрации приняли нас как гостей внимательно и дали возможность осмотреть помимо экспонированного в музее также и запас, в котором оказалось немало ценного, хотя надо сказать, что все вещи первоклассного значения уже вывезены Москвой. В музее мы увидели ценную икону XVI ст. Дмитрия Прилуцкого с житием. Она подробно описана в статье Богусевича в сборнике, изданном Вологодским музеем<sup>1</sup>. Это довольно большая доска с погрудным изображением святого в центре и с боковыми клеймами вокруг. Она принадлежала Спасо-Прилуцкому монастырю, что в 5-ти верстах от Вологды, видеть который нам довелось только издали, ибо ныне он превращен в тюрьму и доступ внутрь заказан. Письмо иконы приписывается преподобному Дионисию Глушицкому, монаху Кирилло-Белозерского монастыря, написавшему в начале XV ст. портрет с Кирилла Белозерского. Имя Дионисия Глушицкого очень часто поминается в здешнем крае. Ему приписывается по старым литературным источникам и по устным преданиям немало иконописных

шедевров Белозерского и Вологодского края. Но за исключением упомянутого выше портрета Кирилла, ничего достоверного приписать Дионисию Глушицкому не удается. Те вещи, на которые указывает предание, при стилистическом анализе оказываются более поздними и кисти Дионисия принадлежать не могли (ум. 1437 г.). Таким образом, имя Дионисия Глушицкого как художника-иконописца представляется, подобно афонскому фрескописцу Панселину, в достаточной мере легендарным. Икона Димитрия Прилуцкого с житийными клеймами скорее может быть приписана Дионисию Ферапонтовскому и датирована 1500 г., т.е. годом пребывания Дионисия в Белозерском крае вместе с двумя своими сыновьями-художниками. Письмо иконы необычайно "плавкое", что заметно особенно в способе вохрения лика преподобного. Тончайшие, едва заметные нюансы розового, разлитого среди празелени дымчатой, придают поверхности лика ощущение живой пульсации крови. Есть что-то общее в этом приеме с ликом Владимирской Богоматери, только, разумеется, техника выполнения и качество мастерства совсем иное. Да и румянец у Димитрия Прилуцкого бледнее, чем у Владимирской, и еле заметно просачивается сквозь празелень с охристыми оттенками. Редкое благородство колорита представляют собою клейма. В этом колорите путешественник, направлявшийся в дальнейшем в Ферапонтов монастырь, может видеть как бы интермеццо к колориту дионисиевских фресок. В музее Кирилло-Белозерского монастыря находятся клейма царских врат из иконостаса Рождественского собора, что в Ферапонтове. По колориту и плавкому письму эти клейма, особенно с евангелистом Иоанном, писанные сыном Дионисия Феодосием, довольно близки письму иконы Димитрия Прилуцкого. Покоем и умиротворением веет от образа в целом, что также заставляет созерцающего припоминать Дионисиеву манеру. Нет движения даже в сюжетных клеймах, а есть какая-то тихая надвременная сверхаемость. Это не статика в смысле отсутствия движения, а тот подвижной покой, в котором и статика и движение в их дискретности представляются снятыми.

Прекрасен в том же музее чин из Глушицкого монастыря. Необычайно удлинённые пропорции фигур, маленькие головы и руки указывают на влияние Дионисиева письма. Но чин Глушицкого монастыря несколько суховат и графичен, если сравнить



его, быть может, с подлинной Дионисиевой работой — чином из Ферापонтова монастыря, четыре доски которого ныне экспонированы в Третьяковской галерее и атрибутированы как работа сыновей Дионисия. Из Глушицкого же монастыря имеется в музее икона Знамение; продолговатое, в горизонтальном направлении, оно изображает на красном фоне Богоматерь с распростертыми молитвенно руками, которые композиционно не выходят за пределы фигуры Богоматери. Руки младенца соприкасаются частично с руками Матери. В этом композиционном приеме оригинальность иконы, весьма декоративной по пятну.

Мы проходим по обширным апартаментам бывшего Архиерейского дома, где расположен музейный запас, и среди мебели, тканей, ряс, различной утвари, загромождающей комнаты, извлекаем иконописные шедевры. Вот сопровождающий нас музейный работник отыскивает среди множества иконописных досок оригинальную композиционно и колористически икону, изображающую Богоматерь, сидящую на престоле, с предстоящими в белых одеждах Николаем и Кириллом (Александрийским). В верхнем поле иконы в круговых клеймах два ангела. Письмо не позднее начала XIV ст., а может быть и XIII, обнаруживает признаки местной северной школы и отличается архаичностью, приятной и своеобразной по манере. Какая бы то ни было перспектива, хотя бы "обратная", отсутствует. Престол и подножие распластаны на плоскости. Одежда Богоматери — санкир, исподь — темная празелень. Голова склонена к левому плечу. На левой стороне у Богородицы строгий и серьезный младенец типа Еммануила, посажен совершенно вертикально. Мы долго любуемся этим запоминающимся по красочным пятнам и архаичным письмом, но наш гид вновь отвлекает наше внимание еще более невиданным зрелищем. Перед нашим взором оказывается небольшая, XV века, икона Иоанна Предтечи, вся переливающаяся, словно перламутр, светлыми охристыми оттенками. Иоанн изображен согбенным, в молитвенной позе, слева направо. В правой части скалистые горки с сланцевыми лещадками. Вверху и с правого угла видна благословляющая Десница, изображенная в ряде полукругов. Рисунок складок одежды Иоанна весьма виртуозный и по своей "клинописной" манере напоминает — как бы это ни прозучало неожиданно — японо-китайский пошиб. Рассматривая лицевые иконописные подлинники,

я в некоторых случаях обнаруживал эту "клинописность" в рисунках наших древних иконописцев. Наконец, взор наш привлекает большая старинная доска, примерно XIV в., с изображением Богоматери типа Толгской. Лик, больше натуральной величины, полон скорби и одновременно торжественного спокойствия и величия. В нем отсутствуют позднее появляющиеся сентиментальные моменты. Первоначальная живопись плохой сохранности, искажена многочисленными поздними записями. Кое-где, однако, видно старое письмо, поражающее смелостью живописного приема.

Срок, который мы определили для осмотра Вологды, оказался слишком кратким. Но билеты были куплены заранее, и нам предстоял путь дальше. К вечеру пароход понес нас по реке Вологде и Сухоне, а проснувшись наутро мы увидели залитое солнцем обширное Кубенское озеро. Окруженный водой и солнцем, темным силуэтом виднелся вдали Спасо-Каменный монастырь. Среди голубой ряби воды, в солнечном ореоле, он возвышался гордой и одинокой крепостью. Пароход все время идет от него на далеком расстоянии, рассмотреть его вблизи нельзя, и он так и остается в памяти силуэтом, видением далеких времен, символом былой крепости и мощи духа здесь подвизавшихся людей<sup>2</sup>. Самое озеро лежит в совершенно плоских берегах. Кое-где мелькают селения с белыми церквями обычного вологодского типа: куб, крытый четырехскатно или полусферически, об одной главе; с западной стороны к нему примыкает низкая паперть с шатровой колокольной, если это XVII в., или четырех- или осьмигранной, если это век восемнадцатый. Выйдя из озера, пароход въезжает в маленькую речку Порозовицу и проходит ряд шлюзов, благодаря которым только и становится возможным судоходство по здешним рекам. Мы едем на пароходе сутки и к вечеру следующего дня высаживаемся на 4-м шлюзе, откуда на лошадях направляемся к основной цели нашей поездки — Ферапонтову монастырю.

## II

Дорога шла по мелколесью, через орешник, ольху и ивняк. Справа и слева смотрели на нас "дичь и глушь", как сказал бы Гоголь. Почва сухая, потрескавшая от засухи, напоминала скорее Крым, нежели далекий Север. Покорчившись часа полтора в

тарантасе, подпрыгивавшем по колеям и рытвинам плохой дороги, мы завидели издали Ферапонтов. Он не имел величественного и нарядного вида Троице-Сергиевой лавры или Кирилло-Белозерского монастыря. Необычайная скромность была свойственна небольшой группе церковных зданий, обнесенных простой белой оградой. Но уже издали к открывшейся картине почувствовалась какая-то близость, словно к чему-то родному. В дальнейшем это чувство не рассеялось, а усилившись перешло в любовь. Двухпроездные ворота с надвратной церковью, крытой двумя шатрами, распахнулись и мы въехали в монастырский двор, поросший травой и обсаженный лиственными деревьями, сквозь зелень которых виднелась компактная группа церковных сооружений. И первое чувство, охватившее душу было: мир и тишина... Не будучи декадентами, мы, однако, в подлинном смысле слова стали "слышать тишину"... Это ощущение сопровождало нас в течение всех дней нашего пребывания в Ферапонтове. Тишина "звучит" и до сих пор при воспоминании.

Ныне Ферапонтов монастырь представляет собою музей. Внизу под надвратной церковью живет сторожика музея — единственное существо, олицетворяющее советизацию бывшего монастыря. В келье у нее мы и нашли пристанище. В 1798 г. мужской Ферапонтов монастырь был превращен в приходскую церковь и лишь в 1904 г. вновь стал монастырем, но женским. Две церкви (Благовещенская и преп.Мартиниана) функционировали до самого последнего времени, а четыре монашки, до сих пор живущие на паперти, служат наглядным выражением былого. Необычайная чистота и какое-то девственное благообразие поддерживается в этих стенах их руками. Отдаленность от центра создает причудливое сочетание в пределах одной ограды — советского музея и храма, хранящего мощи Преподобного. И та же отдаленность сохраняет нерушимым колорит живой старины, ощущение святости места, еще незатоптанного и незаплеванного. Повсюду еще слышится запах вчерашнего былого, монастырской жизни, как бы под спудом притаившейся, но не исчезнувшей бесследно. За последние годы я впервые встретил подобный уголок, где еще не окончательно выветрился запах кадильного ладана и где вас охватывает ощущение, что колокола лишь приумолкли. Мир и тишина были разлиты и в природе за стенами монастыря. Тотчас же за

въездными воротами, в подножии невысокого косогора раскинулось Ферапонтово озеро, называвшееся раньше Паска. Его лазоревая гладь отражает в своем зеркале тончайшие нкянсы вечерней зари. Здесь я впервые убедился в справедливости слов, не однажды слышанных, что краски северной природы по своей утонченности не идут в сравнение с колоритом юга. Я видел по эскизам моей жены, расположившейся у озера с пастельными карандашами, чтобы запечатлеть его вечернюю игру, как самые нежнейшие пастели кажутся грубыми в своих оттенках и бессильными передать изысканнейшее мерцание света. Здесь, у Ферапонтова озера, обласканный его мягкой и кристальной водой, в предвечерний час нездешнего безмолвия я изменил свой взгляд на северную природу, понял ее таинственный смысл и робко полюбил ее. Мне стала ясна монастырская колонизация с юга на север. Я понял ее сокровенный смысл. Стимулами движения на север было не только желание полного уединения в безлюдных лесах, но и поиски такой природы, которая бы гармонировала с духовной жизнью подвижников. Южная природа прельстительна, как красавица; в ней много той плотской прелести, бегство от которой составляло цель монашеского подвига. Природа нашей средней полосы душевна и сентиментальна, недаром ее избрали объектом изображения французские интимисты из Барбизона и такой представитель психологического пейзажа как Левитан. Природа севера — духовна, умна и только она гармонирует с тем умным деланием, которое составляет высший подвиг и последнюю цель монашества. Северная природа аскетична не в плоском смысле, ибо она совсем не отличается хилостью и убожеством внешних красок и форм, она аскетична в духовном отношении. Устав, послания, завещание Нила Сорского, вся его духовная аскетика и учение об умном делании становятся как-то особенно ощутими в окружении северной природы. Преподобный Нил исходил огромные пространства от Мраморного моря и скитов Старого Афона до Белого озера и Кириллова монастыря и только на северной речке Соре, затерянной среди дремучего леса, которая кажется лишенной всякого движения и более похожей на стоячее болото, чем на реку, Нил обрел место, которое было, видимо, близким его духовному зору. С.Шевырев в 40-х годах прошлого столетия писал в своей книге "Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь в вакационные дни в 1847 году": "Трудно отыскать убежи-

ще более грустное и уединенное, чем эта пустынь". "Вид этого места с первого раза дает понятие о том, чего искал здесь святой и совершенно соответствует характеру его духовных созерцаний, которые известны нам из его творений. Оно переселяет нас тотчас к началу скитского жития в России, которого Нил был основателем" <sup>3</sup>.

Обитель Нила Сорского располагает к самоуглублению. Это место пустынножителя—затворника. Место [ же ], выбранное Ферапонтом, способствуя созерцательности, одновременно удобно для монастыря. Невысокий холм, поднимая обитель над уровнем окрестных полей, открывает достаточно просторный горизонт. Озеро ласкает взор красками и посылает свежесть. Монастырь расположен на восточной стороне озера и это местоположение наиболее удачное из всех возможных в пределах этого, довольно обширного, водного пространства. Вследствие того, что монастырь поставлен в восточной части озера, входные ворота, приходясь против озера, одновременно находятся и против западных стен церковных сооружений, что делает прямой дорогу из ворот в храмы. Вечерняя заря особенно эффектна именно с этой стороны озера и от стен монастыря лучше всего любоваться закатом солнца. В то время как на противоположной стороне озера краски уже меркнут, из ворот обители долго еще видишь, как в вечерних сумерках блестит озеро розовыми, фиолетовыми, золотыми отливами. В выборе места для будущего монастыря определяющую роль играли не только соображения практического удобства, но и красота природы. Правда, эстетика, как и в религиозном искусстве, здесь была подчинена иному, более значительному содержанию. Здесь, у Ферапонтова озера и ограды монастыря, я понял почему поиски мест для монашеского уединения занимают так много времени в жизни прославленных святых. В некоторых житиях читаем, что святой ходит десятки лет в поисках себе жительства, как, например, Зосима <sup>4</sup>. Обходя обширные пространства юга, севера, запада и востока, монах видит много удобных и красивых мест, но ко всем им, видимо, не лежит его сердце. Он выбирает природу как невесту. Он останавливает свой выбор прислушиваясь к голосу любви. Только полюбив место, скиталец водружает крест и начинает рубить себе жилище, и тогда нет для него на земле краше угла, нет милее для

взоров его места. Ферапонтово озеро овеяно этой любовью. В нем есть та прелесть, которая рождает любовь не за внешнюю красоту, но за какую-то скрытую, внутреннюю ценность, влекущую к себе.

Преподобный Ферапонт — монах московского Симонова монастыря — долго бродил по северу. Родом он из Волоколамска, из семьи бояр Поскочинных, принял постриг в Симоновом в то время, когда там пребывал Кирилл, будущий основатель монастыря в Белоозерье. Кириллов монастырь сделался отправным пунктом для дальнейшего расселения по Северу. Придя вместе с Кириллом на Сиверское озеро и прожив с ним некоторое время, Ферапонт направляется еще выше к северу и основывает свой монастырь в 20-ти верстах от Кириллова. Из Кирилловской обители выходит и Нил Сорский, положивший невдалеке на реке Соре основание скиту<sup>5</sup>. В Кириллове подвизался и Дионисий Глушицкий, обитель которого находится к северу от Вологды. Источник же этих расселений — Москва, Симонов монастырь, основанный племянником Сергия Радонежского Феодором. Преподобный Сергей, посещая Симонов, любил заходить в хлебопекарню и подолгу беседовал с Кириллом, который сохранял в сердце своем заветы Святителя и положил их в основу своего монастырского устава. Можно сказать, что упомянутые северные монастыри в известной мере духовные детища Радонежского Чудотворца.

Ферапонт не долго оставался в созданной им обители. Вскоре князь Можайский вызвал его к себе, где преподобный основал Лужецкий монастырь, в котором и скончался в преклонных летах. Игуменом после Ферапонта в новооснованной северной обители был ученик Кирилла Белозерского — преподобный Мартиниан, мощи которого находятся по сие время в монастыре. Некоторое время в Ферапонтовой обители жил преподобный Кассиан, князь Мавнукский, прибывший из Греции вместе с Софией Палеолог. С ним переписывался Нил Сорский, послание которого к Кассиану сохранилось до наших дней. С Ферапонтовым монастырем связано и имя патриарха Никона, присланного сюда в заточение. Надвратная церковь, к которой примыкали кельи Никона, была отведена ему для молитвы. Здесь же, в Ферапонтове, обвинили Никона в связи с казаками и перевели в еще более суровые условия в Кириллов монастырь, откуда он после пятилетнего пре-

бывания получил при царе Феодоре Алексеевиче помилование и возможность возвратиться в Новый Иерусалим.

Пока в северных монастырях крепка была традиция Кирилло-Белозерского с проповедью нестяжания, упорного труда, простоты, традиция, запрещавшая иметь драгоценную утварь даже для церковного обихода, строительство было деревянным и не отличалась ни красотой, ни обширными размерами. Но вот в XV столетии под влиянием новых игуменов начинают возводиться каменные храмы. Соборный храм Ферапонтова монастыря в честь Рождества Богородицы возник в конце XV-го стол., а в 1500—1502 г. покрыт знаменитой фресковой росписью московским мастером Дионисием со чадами Феодосием и Владимиром. Имя Дионисия упоминают вместе с именем Рублева. Не редки в описи икон отметки: "письма Дионисиева", как указание на особую художественную ценность икон. До своих работ в Ферапонтове Дионисий был уже прославленным мастером, расписавшим фресками Успенский и Благовещенский кремлевские соборы, работавший как стенописец и иконописец в Волоколамске при жизни Иосифа Волоцкого, высоко ценившего Дионисия. Каким образом этот первоклассный столичный мастер попал в глухие дебри севера, можно объяснить только непрерывавшейся связью монастырей Белозерского края с Москвою. Большую роль в этом деле сыграл, видимо, князь Оболенский, принявший постриг в Ферапонтове и пожертвовавший большую сумму денег на благоустройство монастыря. Деньги и московские связи дали возможность получить в далекий северный монастырь первоклассного и дорогого мастера, которому заплочено было за роспись полторы тысячи рублей.

Но Дионисий, будучи в преклонных летах, предпринял эту далекую поездку не напрасно. Это была его последняя большая работа и она же стала для далеких его потомков единственной. Все созданное Дионисием в Москве и Волоколамске погибло в силу позднейших перестроек и поновлений. И только в далеком Белозерском крае, в глуши, в отдалении от проторенных дорог и путей сообщения, именно в силу заброшенности и забытости этого небольшого и бедного монастыря, который в конце XVIII-го века был даже закрыт, сохранился шедевр древнерусского искусства и единственное произведение великого мастера эпохи расцвета русского религиозного творчества. В житии Иосифа Волоц-



кого, написанном [епископом Крутицким Саввой], Дионисий именуется мастером "мудрым", "хитрым", "преизыщным", "не точию иконописец, но паче же рещи живописец". Эта характеристика указывает на наличие в его работах живописно-колористических элементов. И, действительно, колорит Дионисиевых фресок необычайно тонок в живописном отношении. По сравнению с ними колорит новгородцев и псковитян представляется более локальным и даже (во фресках) монохромным. Я вспоминаю стенопись Снетогорского монастыря, писанную словно одним цветом и производящую впечатление рисунка сангиной. Палитра ярославских и ростовских фрескописцев разнообразна и ярка. Но краски ее крикливы, сочетания вульгарны и общее цветовое впечатление сильно отдаёт лубком. Только к Андрею Рублеву может быть приближен Дионисий по изысканности своей палитры. Такое разнообразие и нежность оттенков, особенно же голубого, розового, бирюзового, золотисто-охристого, оранжевого можно обнаружить только в рублевской школе. И Дионисий — москвитянин. Он поздний эпигон Рублева. Он сочетает в себе все достижения предшествующих веков и начинает собою новую эпоху в истории русской стенописи, завершающуюся строгановскими письмами. В его работах уже исчезает сила и мощь Феофана Грека, декоративный монументализм новгородцев XIV ст. Его формы становятся подчас дробными, фигуры непропорционально вытянутыми, движение и жесты изысканными. Его живопись женственна и может быть противопоставлена мужественному монументализму Феофана Грека. Ей не чужд повествовательный элемент. Клейма ферапонтовских фресок не только смотрятся, но и прочитываются как книга. В притчах этот литературный элемент особенно выступает. И тем не менее — это не упадок древнерусского искусства. Дионисий последний из могикан. За ним уже никого нет из больших мастеров. Он последний из художников, самобытно мыслящих и наделенных творческой фантазией. XVII век с его артелями фрескописцев — наступившая полоса ремесленничества. Гурий Никитин, Сила Савин, Плеханов и другие — виртуозные техники, а не художники. Дионисий в истории древнерусского искусства — как бы вторая половина дня, уже клонящегося к вечеру. Это предвечерие с появляющимися на небе розоватыми отливами, едва уловимой холодно-



вато́й бирюзо́й и кое-где заметными золотыми отсветами приближающегося заката. Наивное утро спасо-нередицких и старолadoжских фресок с их свежестью и силой было далеко позади. Миновал и полнокровный полдень, давший Феофана Грека и Андрея Рублева. Но вечер еще не наступал. Он лишь предчувствуется в нежном, изысканно-тонком колорите стенописи Дионисия. Окружающая природа Ферапонтова озера в предвечерние часы представляет необычайный pendant к Дионисиевой палитре. И замечательно, что мастер привез ее не из Московии, а составил на месте, пользуясь теми красочными материалами, которыми наградило его Ферапонтово озеро. Когда в предвечерний час наблюдаешь над озером световые оттенки, то видишь те же цвета, которыми играют стены Рождественского собора. Ферапонтово озеро изобилует разнообразными породами красящих камней, из которых и составлена была палитра Дионисия. Этого разнообразия и нежности оттенков нет в камнях и землях, окружающих Снеготорье во Пскове, Нередицу в Новгороде, а поэтому и фрески их лишены Дионисиева изыска. На стенах Рождественского собора зритель в цвете видит окружающую природу. Колорит фресок не выдуман, не сочинен, не завезен из других областей, он перенесен с поверхности озера на стены при помощи тех красящих камней, которыми богато его дно. В гиматиях и хитонах, пологгах и палатном письме зритель видит те же оттенки, которые он наблюдал на небе, сидя у озера в предзакатный час.

Своеобразие языка Дионисиева искусства не в оригинальности композиций, не в изобразительных формах, а именно в колорите. В колорите Дионисий по-своему выразил традицию умного делания, которую завещал Кирилл и исполнил у себя на Соре Нил Преподобный. Сам Дионисий, не являясь монахом, с одной стороны, и будучи в близких отношениях с Иосифом Волоцким — с другой, был, видимо, чужд этой традиции. И если все же в красках ему удалось передать парение религиозного духа и умную стихию христианства, то этим он обязан в одном случае духовной атмосфере, которая еще сохранилась в монастыре как завет Кирилла Белозерского, а в другом — природе Севера, которая не только вдохновляла его своим утонченным,

как бы "бесплотным" колоритом, но и предоставила все необходимые материалы его палитре.

Во фресках Дионисия удалось передать тишину, созерцательность духа, неподвижность покоя и мир гармонии. Его композиции лишены движения. Георгиевский в своей монографии о Дионисии счел это за "недостаток". Между тем это ни достоинство, ни недостаток, ибо эта черта выражает во внешних формах внутреннее, духовное содержание религиозной идеи. Здесь нет суеты ярославских фресок; здесь нет и окаменелой статики византийских мозаик ранней поры. Здесь движение и неподвижность в их дискретности сняты и художественная форма является результатом восприятия мира *sub specie aeternitatis*. Дионисиюви живопись в полной мере понимаешь проникаясь идеями Кирилла Белозерского и Нила Сорского в сочетании с окружающей природой, ее тишиной, уединением и утонченностью, коей пронизаны небеса, озера, поля. Здесь все духовно насыщено и эта духовность разлита кругом во всем. Здесь место не только совершенного отдыха, но и источник обновления, приобретения новых духовных сил, преобразования и роста умного существа нашего.

Просветленность Дионисиева искусства зависела также и от его тематики. Соборный храм освящен во имя Рождества Богородицы и роспись его представляет изобразительно выраженный акафист Богоматери. Над входом в храм поверх порталной килевидной арки фреска изображает Рождество Девы Марии. Над ним "Знамение", воспетое изображенными здесь же коленопреклоненными Иоанном Дамаскиным и Косьмой Майумским. По обеим сторонам портала два ангела. С правой стороны ангел со свитком, вписывающий имена входящих в храм; с левой стороны ангел, отмечающий выходящих из церкви раньше времени. Фреска Рождества Богородицы сохранилась прекрасно. Она избежала какого бы то ни было поновления и краски ее свежи и чисты в той мере, как вышли они из-под кисти мастера. Принимая во внимание важность сюжета фрески для храма во имя Рождества Божьей Матери и ее положение над входом в храм, благодаря чему она видима всякому входящему, заставляет предположить в ней работу самого Дионисия, а не его помощников-сыновей. Изысканность колорита подтверждает эту догадку. Войдя в храм и направляясь к алтарю,

останавливаешься перед фреской в главной алтарной апсиде, изображающей Богоматерь Одигитрию, сидящую на престоле (типа Печерской), с коленопреклоненными по сторонам двумя ангелами, письмо которых заставляет вспомнить могучую выразительность Феофана Грека, смятенную нежной изысканностью Андрея Рублева. Богоматерь изображена в красно-коричневом гиматии и мафории. Этот тон присущ ее одежде во всех клеймах росписи и является единственным сильным пятном на фоне очень нежных оттенков. Этим приемом мастер привлекает внимание зрителя к центральной во всех клеймах фигуре. Лик Богоматери написан "плавно", не столько в декоративной, сколько в иконописной манере, заставляющей не один раз вспомнить характеристику, данную Дионисию его современником: "не то-чию иконописец, но паче же рещи живописец". В северной апсиде изображен крылатый Иоанн Предтеча. Фигура огромной декоративной силы, выделенная моими спутниками-художниками из всего остального. В южной апсиде — также большой, но стилистически не столь монументально выполненный образ святителя Николая. Надо полагать, что все три апсидных образа написаны самим Дионисием. Об этом говорит центральность положения этих изображений в живописном ансамбле храма как в сюжетном, так и зрительно-композиционном отношении. В куполе находится изображение Пантократора с благословляющей десницей. Как и в новгородской Софии, рука Вседержителя, если смотреть на нее снизу, представляется опрокинутой. Между тем, когда художник писал ее, он видел ее перед собою поставленной вертикально. В этом не трудно убедиться, пробравшись под железную кровлю храма и взглянув в окна барабана, часть которых находится под четырехскатной, позднего происхождения, крышей. Изменение положения руки и превращение из благословляющей, если смотреть в лоб, в осеняющую, если смотреть снизу, объясняется наличием вогнутой сферической поверхности купола, в силу чего рисунок руки как бы "повертывается" вместе с изменением позиции зрителя. В Новгороде этот, по существу простой, факт зрительной аберрации дал повод к возникновению красивой легенды. Пока художник находился на лесах и имел перед собою часть купольной сферы

в вертикальном положении, написанная рука Христа представлялась ему по рисунку благословляющей. Как только он сходил вниз и смотрел снизу на сферическую поверхность купола, — рука опрокидывалась и сжималась как бы "в кулак". Сколько раз ни переписывал ее художник, эффект оставался тот же. И мастер оставил исправления лишь после того, как услышал "голос свыше", объяснивший ему, что рука сжатая "в кулак" означает, что Христос держит в своей деснице Новгород и когда разомкнется рука, тогда и придет конец великому городу.

В барабанах меж окнами находятся крылатые архангелы. В пандативах — четыре евангелиста. На подпружных арках в цветных кругах — святители церкви. В алтарных апсидах соучастники евхаристии в белых одеждах образуют торжественную гамму белого. На восточной арке над алтарем — Покров и Знамение. На трех остальных арках — западной, северной и южной — три великих святителя церкви: Василий Великий, Григорий Богослов и Иоанн Златоуст, учение которых, изображенное в виде струй, черпают чашами восхищенные сыны Церкви. На лбу восточного арочного свода между пандативами — изображение Нерукотворного Спаса. Лик просветленный, убрус — белый. На западной стороне подобной же арки Нерукотворный Лик изображен страдальческим, а убрус коричневый. Смысл этого двойного выражения тот же, что и в Нередицком храме: просветленный лик обращен к востоку — стране Воскресения и жизни, суровый лик на темном фоне — к западу, стране ущерба и смерти. Поясом вокруг трех стен храма идут клейма с сюжетами, прославляющими Богоматерь. Это изобразительный акафист Богородице. Тут же притчи и чудеса Христовы. На восточных столбах — Благовещение в четырех последовательных клеймах. Левое и первое клеймо изображает Деву Марию застигнутую у колодца, вне дома, с летящим к ней ангелом. Подобное изображение редко встречается в православной иконописи и заставляет вспомнить Джоттовские композиции<sup>6</sup>. Это апокрифическое Благовещение встречается в армянской миниатюре. Второе клеймо изображает Марию уже вошедшую в здание и тут же около него стоящего архангела. Мария слушает его речь и "ужасается", как поется о том в акафисте. Художник выразил взволно-

ванные чувства Марии и сознание ею своего недостойнства для предстоящего подвига, что показано в отстраняющем жесте руки. Третье клеймо изображает Марию уже сидящей; руки Ее развернуты ладонями вверх. На Ее лице недоумение: "Как будет это, когда Я мужа не знаю" <sup>7</sup>, вопрошает она и "глаголет Гавриилу дерзостно: преславное твоего гласа неудобоприятельно души Моей является: безсеменного бо зачатия рождество како глаголеши, зовый: Аллилуиа" <sup>8</sup>. Четвертое и последнее клеймо изображает Марию полную смирения, с молитвенно сомкнутыми руками, олицетворяющими покорность Высшей Воле: "Се, раба Господня; да будет Мне по слову твоему" <sup>9</sup>. Эти четыре клейма представляют собою выразительную пантомиму жестов, которые, вообще говоря, в Дионисиевой стенописи весьма говорящи. Чудесно, например, изображение Бедной вдовицы, приносящей свою скромную лепту в храм. Характерно для Дионисия и постепенное разворачивание сюжета во времени, как это наблюдали мы в Благовещении. В чудесах и притчах Христовых фигура Иисуса обычно повторяется дважды. Так, например, первый раз Христос изображен в окружении учеников, идущим на фоне горных уступов, с традиционными сланцевыми лещадками, а во второй раз в пределах композиции того же клейма Иисус изображен на фоне палатного письма, сидящим за столом в Вифании в доме Симона прокаженного, а у ног Его "женщина с алавастровым сосудом мира драгоценного", о которой сказано, что "где ни будет проповедано Евангелие сие в целом мире, сказано будет в память ея и о том, что она сделала" <sup>10</sup>.

На западной стене, как полагается по канону, развернуто большое изображение Страшного суда. Но и оно выдержано в той же радостной и нежной гамме, как и вся роспись в целом. И здесь Богоматерь предстает как заступница и покров грешных. В храме нет изображения Успения Богоматери и страстей Христовых. Живопись Дионисия — это ликующее славословие Богородице. Это радостный акафист Деве Марии, где каждый икос заканчивается возгласом: "Радуйся, Невесто Неневестная", а каждый кондак пением: "Аллилуиа". В этом своеобразии росписи Рождественского собора оправдание ее просветленного и

воздушного колорита. Выбор сюжетов только прославляющих Богоматерь, исключение из росписи всего связанного в жизни Марии с пророчеством Симеона Богоприимца: "И Тебе Самой оружие пройдет душу" <sup>11</sup>, светлая тональность колорита, в котором преобладает гамма лазори, голубца, празелени дымчатой, нарочитая утонченность и удлинённость фигур, отсутствие движения и суеты, — все это заставляет признать справедливыми слова Н.П.Кондакова: "Ни византийское, ни древнерусское искусство почти никогда не знало "шаблона" в собственном смысле слова, т.е. механического воспроизведения принятых композиций и фигур, подобно гравюрам, оттискам, отпечаткам. Напротив, византийский шаблон должен был называться "схемой", в пределах которой восточнохристианское искусство с X-го века живет, движется и развивается сначала на почве Византии до ее падения, затем славянских стран и преимущественно России с XIII в." <sup>12</sup>

Нижний ярус посвящен изображению Вселенских соборов, а на западных столпах написаны стоящие в рост с мечами в руках и в пернатых доспехах воины Церкви Христовой Феодор Стратилат, Димитрий Селунский и др. К особенностям Дионисиевой росписи принадлежат погрудные изображения святителей в цветных кругах, расположенные на арочных сводах. Каждый из святителей изображен в трех цветных кругах. Цвета разнообразны. Но во всех случаях основной цвет по мере приближения к периферии круга постепенно светлеет. Так темно-коричневый терракот в первом круге, составляющем фон для изображения святого, становится во втором круге темно-охристым, а в третьем превращается в светлую золотистую охру. Темно-зеленый цвет первого круга градирует к празелени дымчатой последнего круга. Синий переходит в лазорь, а эта последняя — в голубец. По учению Церкви, звезды — ангелы небесные, украшающие своим светом ризу Господню. Означенные цветные круги, с постепенным высветлением основного цвета, — суть символические знаки восхождения праведников к третьему небу, о котором говорил апостол Павел в Послании к коринфянам <sup>13</sup>.

По качеству, главным образом тональному фрескопись Рождественского собора не одноценна. В некоторых местах явно

видишь руку большого и опытного мастера, работавшего не прибегая к графьям. В иных случаях чувствуется более робкая кисть "чад" Дионисия, из которых Феодосий был, видимо, талантливее Владимира. Его имя упоминается среди мастеров, работавших в начале XVI ст. в Благовещенском кремлевском соборе, видимо, уже без помощи отца, к тому времени или оставившего работу в силу преклонных лет или умершего. Но качественное различие фресок особенно ярко обнаружилось после того, как некоторые клейма были прописаны и поновлены в середине XVIII ст.<sup>14</sup> В них вместо излюбленного Дионисием нежно-розового оттенка, появился тот неприятный с каким-то "анилиновым" привкусом тон, который встречается в ярославско-ростовской стенописи конца XVII в., а особенно же в XVIII в. Поздние прописи испортили и рисунок, придав линии сухость, жесткость и излишнюю четкость. Так, особенно жестким выглядит последнее клеймо из цикла Благовещения, сплошь записанное позднее.

Замечательна, и я бы сказал — символична, одна деталь в нынешнем состоянии ферапонтовских фресок: почти все лики лишены зрачков. Объясняется это тем, что зрачки писались чернилами, краской, добываемой из перетертых еловых углей, самой по себе непрочной, да к тому же накладываемой уже по высохшему грунту, ибо зрачки писались последними. Высохший грунт плохо держал краску и она со временем осыпалась. И вот теперь на стенах видите вы незрячие лики. В античности отсутствие зрачков символизировало полноту пластического мироощущения и замкнутость телесного бытия. Здесь смысл этому иной. Здесь была некогда ясность и открытость взора. И теперь, когда церковь загромождена лесами, когда из нее вынесен иконостас и разрушены престолы, — святые лики как бы опустили веки долу и не хотят видеть "мерзость запустения, реченную чрез пророка Даниила, стоящую на святом месте"<sup>15</sup>. Сомкнутость вежд придает еще более торжественный и величавый характер всем движениям, подчеркивая их пантомимический характер.

Сохранность ферапонтовских фресок, несмотря на некоторое поновление их в позднейшее время, очень хорошая. Только новгородский храм Спас-Нередица, да еще немногие, как

волотовский, ковалевский, могут конкурировать в этом смысле с Рождественским собором. И уже по одному этому Ферапонтовский памятник представляет собою явление исключительного значения. Сохранность фресок объясняется тщательно приготовленным левкасом, обнаружившим прекрасную прочность. По предположению Георгиевского<sup>16</sup>, левкас отличается большой клеевитостью в силу прибавки яйца и блестящую поверхность от примеси толченого мрамора. И действительно, краска так плотно "втерта" в левкас, что даже не пачкает при прикосновении. Новые же подмалевки на этом твердом грунте, к счастью, так слабо пристают, что со временем сами осыпаются. В штукатурку, укрепленную гвоздями с широкими шляпками, кой-где обнаружившимися теперь из-под левкаса, прибавлялся мелко нарубленный лен.

Но как ни крепок был весь грунт для фрескового письма, как ни прочны были краски, мы не могли бы теперь видеть этого шедевра искусства, если бы не произведенная в 1912 году фундаментальная реставрация храма под руководством академика архитектуры Покрышкина<sup>17</sup>. После выхода в свет монографии Георгиевского о ферапонтовских фресках заговорил художественный мир и их судьбой было обеспокоено русское общество. О грозящей гибели храму — вследствие оседания фундамента — забила тревогу. Были собраны средства и в силу своевременного и удачного укрепления фундамента великая ценность русского искусства была спасена. Кроме укрепления фундамента и стен архитекторами Покрышкиным и Романовым была отведена подпочвенная вода, размывавшая субструкцию зданий, а также вполне закончена реставрация посводных перекрытий в три ряда закомар. Оставалось лишь снять четырехскатную железную крышу и разобрать кирпич, заложенный между первым рядом наружных закомар. Война 1914 г. остановила реставрационные работы. К ним, было, приступили в сравнительно недавнее время по почину А.И. Анисимова. Но дальше частичного укрепления фресок дело не пошло за отсутствием средств, а вскоре и людей, могущих производить подобную работу. Между тем фрески требуют во многих местах укрепления, левкас отстает от стены, образуя внутренние пустоты, и грозит обвалами.

Тщательно поставленные реставрационные работы могли бы совершенно преобразить весь архитектурный ансамбль Ферапонтова.



Рождественский собор сохраняет первоначальный свой облик только со стороны алтарных апсид. Да и здесь окна расширены и утратили своеобразную для XV ст. форму продолговатых и узких щелей. Четырехскатная крыша, скрывая закомари и курватурное перекрытие, заслоняет и нижнюю часть барабана. Уродливая глава, напоминающая крышку кофейника, завершает те искажения, которым подвергся храм в XVIII веке.

С южной стороны к собору примыкает шатровая церковь во имя преп. Мартиниана, построенная в 1641 г., а с западной и северной сторон его окружает ныне крытая, а первоначально открытая (типа гульбища) паперть, с уничтоженной теперь небольшой звонницей псковского образца. Длинная крытая паперть с западной стороны идет изгибаясь и объединяет в одно целое собор, шатровую колокольню XVII ст. и церковь Благовещения с большой двухэтажной трапезной. Усилиями Покрышкина и Романова воспроизведено первоначальное посводное перекрытие трапезной. Перекрытие его представляет собою четырехскатный свод, опирающийся на стоящий посредине столп. Конструкция подобного перекрытия встречается в сооружениях Кирилло-Белозерского монастыря и представляет повторение новгородского мотива, занесенного туда, видимо, из романской или раннеготической архитектуры Запада.

К старинным сооружениям XVII в. принадлежит также двухшатровая церковь Богоявления над святыми воротами (1649 г.) и обширное "сушило" (для сушки льна). Из монастырской ограды сохранилась только южная стена. Кельи сгорели. А в двухэтажном деревянном доме, принадлежавшем игуменье, — ныне школа.

Мы пробыли в Ферапонтовом монастыре четыре дня. О нашем плотском питании энергично хлопотала музейная сторожиха. Духовную пищу доставлял Дионисий и воспоминания старины. Мы ходили версты за три на Цыпину гору, откуда открывается обширный горизонт с озерами, полями, перелесками, селами и виден в туманной дымке Кириллов монастырь. По пути к Цыпиной горе в деревянной церкви XVIII ст. села Ильинского мы смотрели местную чудотворную икону Ильи Провока. Небольшой образ XVI ст. очень хорошего письма, в колорите которого преобладает светлая охра. Илья изображен на фоне гор с лещадками. В правом углу иконописного поля летящий ворон несет ему в клюве пищу.

В Ферапонтовом монастыре мы встретили энтузиастов Диони-

сиева искусства. Один из них художник, а другой дилетант-искусствовед. Они уже четвертый год приезжают сюда, влюбленные в каждую пядь здешней земли, и располагаются прямо на соборной паперти. В сопровождении "искусствоведа" мы облазили крыши Рождественского и Благовещенского храмов, убедившись в наличии посводных перекрытий, современных постройке этих зданий.

Насладившись искусством Дионисия, впитав в себя тишину и сладость окружающей природы, мы двинулись в дальнейший путь. До Кирилло-Белозерского монастыря восемнадцать верст нас вез симпатичный новгородский мужик, который всем своим видом, скромностью и молчаливостью так гармонировал с гаммой мыслей и чувств, гнездившихся в глубине каждого из нас.

### III

В Кириллове нас ждала другая атмосфера. Здесь все было внушительных размеров. Территория монастыря занимала в окружности семьсот с лишком саженей, представляя собою самую обширную из всех русских монастырей, не исключая и Троице-Сергиевой лавры. Стены и башни имели крепостной вид, напоминая своим суровым величием московский Симонов монастырь или суздальский Спасо-Евфимиев<sup>18</sup>. Постройки монастыря обширны и разнообразны по форме и по времени, начиная с XV в. и кончая XVIII в. Здесь нас встретили уже "власти": заведующий музеем, человек чуждый всему, что его окружает, и молодой консультант. Нам отвели в бывших кельях помещение, предназначенное для приезжих. Молодой человек уже через час после нашего приезда повел нас в экскурсию по стенам Старого и Нового города. На другой день мы обходили храмы, трапезные и другие постройки, знакомясь с оригинальными арочными конструкциями, сводчатыми перекрытиями и системой тяг.

Кирилло-Белозерский монастырь начало свое берет от пустынножительного подвига монаха московского Симонова монастыря преподобного Кирилла — в миру Косьмы, из рода бояр Вельяминовых. Жизнь преподобного Кирилла резко делится на три тридцатилетия, кои же обозначаются три ее этапа. До тридцати лет Косьма был светским человеком, но непрестанно помышлявшим о рясе чернеца. Преподобный Стефан благословил Косьму на монашеский подвиг и нарек ему имя Кирилла. До шестидесяти лет Кирилл пробыл в

Симоновом монастыре, считая себя учеником Сергия Радонежского, который навещал Кирилла в Симонове. Подвижническая жизнь Кирилла обратила на себя внимание не только монастырской братии. К Кириллу стал стекаться народ. Желая избежать слав, Кирилл принимает на себя юродство и возбуждает смех и глумление. Настоятель налагает на него эпитимии, сажает на хлеб и на воду и оставляет его в покое лишь спустя долгое время, когда выяснилась действительная причина Кириллова юродства. Однажды, молясь в Симоновом монастыре, Кирилл, дойдя до слов акафиста Богородице: "Странное рождество видевше, устранимся мира, ум на небо преложише", услышал голос: "Кирилл, иди отсюда на Белоозеро. Там уготовано Мною тебе место, в котором ты можешь спастись". И тут же привиделась ему картина озерного края, пустынного и уединенного, где без помехи людская душа могла предаться созерцанию. В это-то время и появился вновь в Симонове Ферапонт, возвратившийся из дальнего пути с Белоозера и много рассказал Кириллу о прекрасных для уединения местах Северного края. Вскоре оба старца двинулись в далекий путь. Ферапонт через несколько лет возвратился по зову князя Можайского, а для Кирилла эта дорога оказалась без возврата. С вершины горы Мауры в виду Сиверского озера узрел Кирилл то самое место, которое привиделось ему в момент молитвы. С горы, что находится ныне по дороге между Горицким монастырем и Кирилловой обителью, открывается обширный горизонт полей и лесов, прорезанных синими пятнами многочисленных озер этого водного края. На небольшом холме подле самого озера водрузил Кирилл крест и срубил первое жилище. Пришел он сюда шестидесятилетним старцем. Так закончился второй тридцатилетний период в его жизни, связанный с Симоновым монастырем, и началось последнее тридцатилетие подвига и молитвы в основанной им далекой обители, которой предстояло стать самой обширной и самой влиятельной в Северном крае.

Кирилл принес с собою дорожные вещи, которые и сейчас хранятся в ризнице монастыря: деревянный ковш в кожаном футляре с ремнем для ношения через плечо и деревянное блюдо, тоже в футляре, очень искусно сделанном. Там же сохраняется его овчинный тулуп и простая, сурового цвета фелонь. На месте первой землянки пустынножителя ныне стоит деревянный крест, который по формам своим нельзя признать современным Кириллу, и тут же

рядом маленькая деревянная изба, которая, быть может, служила первой модельной для вновь возникшего скита. Вокруг этого места в XVI веке возникла каменная ограда со многими башнями, украшенными по-псковски кладкой кирпича. Ныне эта ограда составляет территорию Старого города. Сохранность ее, особенно в части примыкающей к озеру, очень плоха. Каменные и даже временные деревянные контрфорсы подпирают готовые обрушиться стены, выдержавшие некогда осаду литовцев и поляков. За пределами Старого города, к северу от него, возникла во второй половине XVII в. новая ограда из могучих крепостных стен с башнями-бойницами, машикулями, помещениями для воинов и каменными мешками тюремного назначения. Эта стена, образовавшая Новый город, представляет собою одну из лучших крепостей древней Руси. Но, если рассматривать Старый и Новый город глазами художника, то все преимущества будут на стороне Старого. Его стенам и башням присущ живописный облик, в то время как стены Нового города отличаются монотонностью, сухостью и графичностью своих форм.

Весь монастырь с его многочисленными церквями, могучими угловыми башнями, надвратными вышками и дозорами отражается в опрокинутом виде в синих водах глубокого Сиверского озера. Мы предприняли поездку на лодке на маленький островок посреди озера, откуда мои спутники-художники зарисовали эффектно развернувшуюся панораму всей обители. Сообразно могучему размаху монастыря здесь и озеро совсем иное, чем Ферапонтово. Последнее сравнительно мелко, интимно, вода в нем тихая и теплая. Сиверское озеро — обширно, глубина его около самых стен монастыря достигает 25 саженей, т.е. равняется высоте стоящих тут же угловых башен. Его воды бороздят ныне пароходы, соединяющие своими рейсами Вологду с Шексней.

Войдем через Святые ворота, что с северной стороны, внутрь монастыря и сделаем беглый обзор его архитектурным сооружениям. Над Святыми воротами находится церковь Иоанна Лествичника XVI в., двухстолпная, одноглавая, с трапезной, крытой коробовым сводом с распалубками. Эти черты архитектуры типичны для всего ансамбля Кириллова монастыря. "Тон" всему задает, конечно, в центре стоящий Успенский собор, постройки 1497 года. Это довольно обширный куб об одной главе, покоящийся на широком барабане с рельефной орнаментацией из балясинок, сухариков и треугольных выемок.

Барабан опирается на два внутренних столпа с западной стороны и на предалтарную стену — с восточной. Эта конструктивная особенность повторяется и в храме Иоанна Предтечи, и во Венеденской церкви, и у Иоанна Лествичника, и в храме Преображения. В 1641—45 годах собор был покрыт фресками, которые были в XIX в. (1838 г.) записаны масляной, необычайно темной по цвету и низкой по качеству, ремесленной живописью. Кой-где после расчисток реставратора Чирикова старинная фреска обнаружила свои монументальные формы и приятную, довольно светлую тональность. На паперти, окружающей собор, сохранились фрагменты фресок, не испорченных поздними записями. Имеются фрески XVII в. под арками Святых ворот с северной стороны, но в очень плохой сохранности, с поздней прописью. Иконостас в соборе — XV в. Иконы почернели, не реставрированы и судить о них очень трудно. Чтимая икона, из ряда местных в иконостасе, "Успение", ранее приписываемая Рублеву, ныне находится в Третьяковской галерее. Принимая во внимание ее довольно тяжелое письмо и какой-то синевато-сизый в целом колорит, приписать ее кисти Рублева никак нельзя. Третьяковская галерея благоразумно воздержалась от подобной атрибуции. Ныне в соборе имеется с нее копия, тоже древнего письма. Другой образ, чтимый в Кириллове, также вывезен в Третьяковскую галерею. Это изображение Кирилла Белозерского, сделанное с натуры при жизни преподобного Дионисием Глушицким. Исторически это редчайшая вещь. Это не образ, не икона, а портрет, сделанный в начале XV ст. и представляющий, таким образом, первый на Руси образец портретного искусства. Слева от царских врат (серебряных чеканных, середины XVII в.) — образ Богоматери, наполовину расчищенный, дар монастырю Евфросинии Старицкой.

В южной стене собора пробита обширная арка, соединяющая собор с церковью в честь преподобного Кирилла. Возник этот храм по указке Иоанна Грозного, который упрекнул монахов Кириллова монастыря тем, что над могилой опального князя Владимира Воротынского воздвигнута церковь, а мощи преподобного лежат вне храма. Нынешнее сооружение, включившее в себя могилу преподобного, воздвигнуто в конце XVIII в. и представляет образец переходного стиля от барокко к классицизму. Оно является наиболее диссонирующим с общей группой сооружений, облекающих

со всех сторон собор. С северной стороны к собору примыкает церковь Владимира 1555 г., — бесстолпный храм об одной главе с арочными перекрестными сводами — и церковь св.Епифания 1645 года, близко напоминающая конструкцию храма Владимира. Тут же, в нескольких шагах от собора, возвышается тяжелое здание колокольни ХУШ в., образующей вместе с двумя церквями начала ХУІ ст. единое архитектурное целое (церковь архангела Гавриила 1531 г. и сильно измененная надстройкой целого этажа, открывшего главку, церковь Введенская 1519 г.). Нечего говорить, что перекрытие собора, как и ряда иных церквей, было по законам, замененное позднее четырехскатной железной крышей, обузившей барабан главки.

Архитектурное разнообразие Кириллова монастыря дополняется еще и шатровой церковкой св.Евфимия (1653 г.). Н.Никольский в своем обширном труде, посвященном Кириллову монастырю, отмечает влияние ростовско-ярославской архитектуры<sup>19</sup>. Но с таким же успехом можно отметить и новгородско-псковские и московские влияния. Детище Симонова монастыря, Кириллов в течение ХУ, ХУІ, ХУІІ столетий испытывал заботливость Москвы. Цари свершали сюда паломничества. Василий Ш молился здесь о даровании ему сына и здесь же жена его зачала будущего Иоанна Грозного, что и было ознаменовано постройкой храма в честь Иоанна Предтечи в пределах Старого города, получившего название Иоанновского монастыря. Этот храм является одним из прекрасных сооружений, воздвигнутых рукой первоклассного, несомненно по царскому указу присланного, зодчего. Здесь же, в Кириллове, находили свое уединение богатые и знатные бояре, как, например, Шереметев, в постриге Иона, опальные князья, оставлявшие большие вклады в монастырскую казну и его обширное хозяйство. Уже к ХУІ столетию идеи Кирилла Преподобного о нестяжании вытеснены были новой политикой монастыря, ставшего одним из богатейших вотчинных хозяйств, владевшего землями, селами и деревнями с крепостными крестьянами. Кельи знатных иноков бывали в несколько комнат. Иона Шереметев имел 10 холопов прислуги и свою поварню. Некоторые бояре поселялись в монастыре в своих кельях вместе с семьей. Для царских наездов содержались обширные палаты. Иоанн Грозный проявлял о Кириллове немало забот и имел намерение принять здесь монашеский постриг.

Рядом с церковью Иоанна Предтечи стоит храм в честь Сергия Радонежского с приделом во имя преподобного Дионисия Глушицкого, сооружение 1560 г. с подпружными арками внутри, идущими в направлении с запада на восток и производящими впечатление поздних добавлений. Судить об этом возможно потому, что лапы арок несимметрично упираются в распалубки свода, нарушая тем их конструктивный рисунок. Надо вообще заметить, что зодчество Кириллова монастыря дает необычайно разнообразные конструктивные мотивы перекрытий, предоставляя примеры сводов коробовых, крестовых (церковь Введения), перекрестно-арочных (церковь Владимира), полусферических, ступенчатых, сомкнутых, бесстолпных с распалубками (церкви Иоанна Лествичника и Преображения).

Осмотр ризницы, архива, библиотеки, оружейной оставил жалкое впечатление: разрозненные, случайные вещи третьестепенного значения, оставшиеся от некогда богатейшего собрания. Старинных рукописей, среди которых были и письма самого Кирилла, и рукописи Нила Сорского, и многие рукописные книги, переписанные православными иноками XV—XVI ст., сейчас совсем нет. Разумеется, и ожидать иного было нельзя, ибо рукописи и библиотека издавна вывозились в Петербург. Обветшавшие священнические одежды, из богатейшей некогда ризницы, выжигались в XVIII ст. для добычи из них золота и серебра, предметы храмовой утвари вывозились по распоряжению Потемкина для пополнения новых мало-российских храмов. Про ризницу еще в 1911 г. Н.Макаренко писал в своей книге: "Трудно ныне представить себе, какой художественной сокровищницей обладал монастырь до конца XVII в., имея столь богатую ризницу, если современная нам есть лишь жалкие остатки прежней" <sup>20</sup>.

Несказанно изменился и внешний облик всей монастырской территории. С.Шевырев, посетивший Кириллов в 1847 году, упоминает, напр., о речке Сияге, перерезавшей территорию монастыря. Ныне это жалкая канавка с скверной стоячей водой, покрытой зеленой плесенью. Многое изменилось и в архитектурном ансамбле со времен описи 1601 года, которая была главным материалом для труда Н.Никольского. Кое-что изменилось даже если пользоваться в качестве путеводаителя книжкой иеромонаха Геронтия, изданной в 1898 году к 500-летию существования монастыря. Что же говорить о рукописи Пахомия, иеромонаха Святогорского монас-



тыря, написавшего в конце XV столетия житие Кирилла Белозерского, источниками для которого были воспоминания кирилло-белозерских монахов, лично знавших преподобного, и особенно сведения, сообщенные Пахомию учеником Кирилла преподобным Мартинианом, мощи которого покоятся в Ферапонтове.

С тех пор много воды утекло. Забыт был духовный завет Кирилла. Его идеи нестяжания были вытеснены заботой об обширном монастырском хозяйстве. Простота деревянных храмов уступила место первоклассным в архитектурном отношении и обширным каменным сооружениям. Далекий северный скит одинокого отшельника превращен в прекрасную военную крепость. Скромная церковная утварь, из которой исключались сосуды из драгоценнейших металлов, давно была заменена утонченными изделиями XVIII в. Бедная фелонь преподобного, как образчик скромности и простоты, потерялась в богатейшей ризнице. Так даже на этом небольшом участке истории мы воочию наблюдаем, как духовная культура постепенно обрывает внешними формами цивилизации и наконец исчезает совершенно. Если житие Кирилла, написанное Пахомием, сопоставить с книгой Геронтия, посвященной 500-летию существованию монастыря, а к этому прибавить если не каталог, которого нет, то хотя бы этикетаж современного музея, то мы получим три периода истории, где культура и формы цивилизации находятся в отношении друг друга как антитезы. Современную картину монастыря, превращенного в музей, мы видим воочию. Представить себе жизнь монастыря в эпоху его постепенного вымирания в пределах XVIII и XIX в. мы можем. С некоторым уже трудом мы можем вообразить жизнь монастыря в период его цветущего состояния и наибольшей влияния в XVI—XVII веках. Но чтобы перенестись в атмосферу конца XIV, начала XV ст., описанную Пахомием, для этого недостаточно одних знаний, мало одного ума, но необходим духовный опыт, которого мы лишены. И книга жития преподобного Кирилла со строгостью его монастырского устава, по которому монахи видели друг друга только в храме во время богослужения, в прочее же время проводили в безмолвии и созерцании по своим кельям, устава, впоследствии еще более облеченного в умные формы Нилом Сорским, эта книга остается для нас за семью печатями, фактом историческим, который мы знаем, но который внутренне и опытно переживать нам не дано.



Вот какие мысли бродили у меня в уме, когда мы плыли по Северскому озеру в виду всей панорамы монастыря, а греб в лодке не монах, свидетель былого величия здешней обители, а молодой консультант здешнего музея.

В то время как моя жена делала ряд зарисовок с архитектурных памятников внутри монастыря, необычайно картинных и увлекательных для художника, я, бродя около крепостных стен и храмов, наблюдал современное, очень плачевное по сохранности, их состояние. Оседание фундаментов у некоторых зданий вызвало ряд трещин, угрожающих целостности памятника. Сильная трещина избородила с северной стороны абсиду церкви св.Епифания. Требуют укрепления алтарные стены церкви Евфимия. В плохом состоянии церковь Сергия Радонежского, соборная паперть, многие башни Старого города, и в совершенно катастрофическом положении старые стены, примыкающие к озеру. Много искажений в архитектурную картину былого внесено было в XVIII и XIX веках, самых безвкусных в художественном смысле и самых безжалостных в варварском отношении к памятникам старины. Какое невиданное своеобразие мог бы приобрести монастырь, если бы рука умелого и грамотного реставратора могла освободить древние сооружения от поздних застроек, восстановить перекрытия по криватурам, снять фантастические по безвкусию главки XVIII ст. и завершить старинные барабаны шлемовидными главами первоначального образца. Работа такого архитектора-реставратора мне представлялась всегда завидной участью. Она дает возможность увидеть памятник в его первоначальном виде и если бессильна вдохнуть в архитектуру угаснувшую душу былого, то по крайней мере в ее возможности воспроизвести внешнюю форму старинного зодчества.

От этих размышлений отвлёк меня голос сторожа, крикнувшего, что лошади уже поданы и ждут. Через несколько минут ямщик повёз нас в Горицкий монастырь — место, славящееся здесь красотой природы, — откуда мы должны были сесть на пароход, чтобы плыть вниз по Шексне. Во время пребывания в Кирилловом я успел просмотреть в здешней библиотеке кой-какую литературу, с которой не был знаком в Москве. Теперь, сидя на козлах вместе с ямщиком, я вспомнил описание лихих троек из только что прочитанной книги Павла Шереметева "Зимняя поездка в Белозерский

край". Наше путешествие по всем признакам отличалось от барской прогулки, описанной графом. Но как ни неловко льстить себе, мы подметили кое-что большее, ускользнувшее от взоров путешественников начала нашего века, когда и обстановка их пути и окружение памятников, ими осмотренных, были более благоприятны. Путь в Горичи лежал через гору Мауру. Здесь, оглянувшись, мы в последний раз увидели Кириллов, игравший всеми своими главками в лучах заходящего солнца.

#### IV

Горичский монастырь основан был в первой половине XVI ст. опальной княгиней Евфросинией Старицкой, утопленной по повелению Грозного. Собор, в конструктивном отношении напоминающий Кирилловский, построен ею в 1544 г. Он так искажен позднейшими добавками, что совершенно потерял свой древний простой, но выразительный облик. Я уже не говорю о само собой разумеющемся новом четырехскатном перекрытии, скрывшем курваты и искажившем барабан, опоясанный орнаментом из четырехугольных впадинок с баясинками в них. Но к особенностям его позднейшего искажения принадлежат четыре деревянных фальшивых главки, поставленные на крыше вокруг древнего барабана. (Кстати сказать, опускаясь вниз по течению Шексны, я не однажды встречал в селах по ее берегам подобное же явление: каменный храм, обычно XVII века, крыт был железной четырехскатной крышей, завершаемой пятью фальшивыми деревянными главками.) В начале прошлого столетия здесь был довольно обширный женский монастырь, в котором насчитывалось 400 инокинь. Ныне он превращен в богадельню для престарелых женщин. Во дворе грязь, здания полуразрушены и стовсюду виднеются седые головы и морщинистые лица уродливых, больных старух, следящих за вами своими выцветшими, рыбьими, без всякого выражения глазами. Сонм этих "бодлеровских" старух производил жуткое впечатление.

Пароход должен был отправляться наутро. Мы обрели ночлег в так называемом "Буфете", клоачном становище с отдачей внаймы коек для сна. Воспоминание об этом ночлеге, пожалуй, единственное "темное пятно" во всем нашем пути, сложившемся благоприятно.

Окружающая Горичи местность холмиста и красива. Но едва ли она дает повод превозносить ее так, как то делает Шевырев, сравнивая с Швейцарией и Альпами. Очень эффектно несколько выше по Шексне на высоких холмах стоят две церкви, окруженные стройными елями, которые своими темными силуэтами выглядят словно кипарисы.

Проспав ночь на подозрительных логовищах, мы в 6 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> ч. утра сели на небольшой, но быстроходный пароход, который повез нас вниз по течению, посвистывая раскатистым голосом на крутых поворотах извилистой реки. Часа три-четыре пароход бежал среди очень живописных берегов, поросших хвойным лесом. Река беспрестанно делала грациозные изгибы, открывая панораму ближайших прибрежных мест. Но вскоре "пошли писать" по обеим сторонам отлогие берега, поросшие ивняком, заливные дуга, заставленные огромными стогами сена и кой-где разбросанными фигурами косцов. По берегам изредка встречались деревушки и села с черными пятнами изб, на неприглядном фоне которых резко выступал белый силуэт церкви. В воздухе стояло марево, небо было бледное, дали сизые, всюду разлита дымка далеких лесных пожаров и сладко пахло гарью. По берегам крестьяне жнут. Золотые снопы выстраиваются рядами. Кой-где уже начали вспашку под озимые. Здесь на огромных пространствах не видно тракторов. Машина еще не достигла этого края. И то тут, то там чернеют фигуры пахарей, согбенно идущих за сохой, как в прадедовские времена, напоминающая стародавнюю картину. Вечера на реке полны тишины и нежных отсветов заката.

Бег нашего парохода задерживают шлюзы. Я впервые наблюдал эту картину: то поднятия, то спуска воды. Но потом эта однообразно повторяющаяся процедура становится монотонной и надоедает.

Подъезжаем к Череповцу — гнусному городишке, "одному из многих" очагов той тусклой, заунывной и пошлой жизни, которой полна провинция. Пароход здесь стоит целую ночь, как бы "отдыхает", "ночует". Мы сошли на берег и прошли до "городского сада". Вдали играл "попурри" духовой оркестр, быть может, местной пожарной дружины. В тенистых аллеях старого парка выплывали "парочки" молодых людей. Сердце как-то тоскливо заняло, словно от какой-то тупой, внутренней боли. Та же как будто тишина

вокруг. Но ничем не наполненная. Тишина пустоты. Я предложил повернуть обратно к пароходу. Вдали оркестр лихо заканчивал свое "попурри". Встретившаяся мешанка провела за рога загулявшую козу. Густо оседали сумерки. Навстречу попались два заливчатых апаша. "Здесь в глухом переулочке за новые сапоги можно погибнуть смертью Хулио Хуренито", — подумал я...<sup>21</sup>

Наутро опять Шексна, но уже с плоскими и неинтересными берегами. В Рыбинске пришлось невольно пробыть целый день в ожидании ночного отправления поезда на Москву. Это новый и на редкость бездарный город, некогда населенный дельцами мучного, водного и тому подобного "дела". Смотреть в нем решительно нечего. Архитектура донельзя заунывна. Здесь, видимо, никогда не жила ни одна талантливая голова, которая могла бы оставить след своего художественного вкуса на городских постройках. Мы проскучали день и были рады, когда в II часов вечера поезд помчал нас в Москву. Наутро промелькнул Александров со своими старинными шатрами, потом Сергиев, со своей нарядной Лаврой, затем замелькали одно за другим слишком знакомые: Пушкино, Мытищи и, наконец, Москва приняла нас.

#### Примечания:

1 Богусевич В. Живопись конца XV столетия в приволгодском районе. — В кн.: Вологодский Государственный музей. Северные памятники древнерусской станковой живописи. Вологда, 1929, с. 13—22.

2 Древнейший монастырь на Севере — 1256 г. [Основатели] — преподобные Кассиан и Иоасаф Каменский.

3 Поездка в Кирилло-Белозерский монастырь. Вакационные дни профессора С. Шевырева в 1847 году, ч. 2. М., 1850, с. 92.

4 [Пропуск. Автор, по-видимому, имел в виду Зосиму Соловецкого].

5 Архангельский А. Нил Сорский и Вассиан Патрикеев, т. I. СПб., 1882.

6 "Благовещение у колодца" является апокрифической сценой (Протоевангелие Иакова). Н. П. Кондаков (Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб., 1904, с. 245) приводит пример подобного изображения на свинцовом оттиске с палестинской формы VI в., хранящемся в ризнице собора в Монце.

- 7 Евангелие от Луки, I, 34.
- 8 Акафист пресвятой Богородице, кондак 2.
- 9 Евангелие от Луки, I, 38.
- 10 Евангелие от Матфея, XXVI, 6—13.
- 11 Евангелие от Луки, II, 35.
- 12 Кондаков Н. Памятники христианского искусства на Афоне. СПб., 1902, с. 60.
- 13 На два круглых клейма с неизвестными святыми, расположенными на подпружной арке перед главной алтарной абсидой я обратил внимание со стороны их живописного качества. К алтарной живописи, выполненной, несомненно, самим Дионисием, эти два медальона являются ближайшими. Принимая во внимание это обстоятельство, а также и их высокое художественное качество, можно предположить, что и эти два портрета писаны главным мастером ферапонтовской росписи. Перед нами портреты высокого живописного совершенства, сделанные уверенной, несколько импрессионистической манерой, смелые и самобытные по тональности, с голубыми оттенками в волосах и глазных впадинах, портреты, заставляющие припоминать фаямские традиции, портреты, в которых мировой опыт сочетался с самобытностью русского мастера, античность — с русификацией облика.
- 14 На северной стене главной алтарной абсиды имеется, например, такая надпись: "1738-го года сентября в 8 день поновлена бысть связана связи железными радением и рачением в пречестную церковь сию".
- 15 Евангелие от Матфея, XXIV, 15.
- 16 Георгиевский В.Т. Фрески Ферапонтова монастыря. СПб., 1911, с. 43—45.
- 17 [Пропуск. См. об этом: Сарабьянов В.Д. История архитектурных и художественных памятников Ферапонтова монастыря. — Ферапонтовский сборник, 2. М., 1988, с.17—21].
- 18 Архитектурная форма стен и башен Кириллова монастыря другая, чем в Симоновом и Евфимиевом.
- 19 Никольский Н. Кирилло-Белозерский монастырь и его устройство до второй четверти XVII века (1397—1625), I. СПб., 1897, с.24.
- 20 Макаренко Н. Путевые заметки и наброски о русском искусстве, вып. I. Белозерский край. [СПб.], 1914, с. 40.

21 Герой одноименного романа Ильи Эренбурга Хуренито был убит на улице в маленьком городишке — Новозыбкове — грабителями, соблазнившимися его новыми сапогами.

Из истории  
реставрации и изучения  
памятников искусства

ФЕРАПОНТОВСКИЙ СБОРНИК  
Выпуск третий

Составитель, автор предисловия  
и редактор Г.И.Вздорнов

Художник А.Ф.Быков

Подписано к печати

А

Формат 60 x 90/16

Бумага типографская № 1

Печ. л. Уч.-изд. л.

Тираж 1000 экз.

Изд. №

Цена 265<sup>коп</sup>

ВНИИ реставрации

Министерства культуры СССР

109172 Москва, Крестьянская пл. 10

Типография Министерства культуры СССР

103009 Москва, Столешников пер. 2