

Из маков — красную, из одуванчиков — желтую, из пепла — серую, из угля — черную сделали краски, смешали, развели на полотне, сотканном из трав земли, написали портрет земли . . .

Э. Межелайтис

Между двух озер, Бородавским и Паским, на невысоком холме, среди темной зелени деревьев и кустов возвышается Ферапонтов монастырь — небольшая группа сияющих белизной построек. Кажется, сама природа опозитивировала эти живописно расположенные здания. По сравнению с Кирилло-Белозерским Ферапонтов монастырь выглядит интимным и камерным (илл. 95). Масштабы его невелики, как и невелика занимаемая им территория, хотя возник он почти одновременно с Кирилловом.

Ферапонт, прожив некоторое время вместе с Кириллом после прихода их на Север, пошел искать себе новое место, «пространное и гладкое». Найдя такое, он в 1398 году основал свой монастырь в живописной местности на невысоком холме, откуда открывается чудесный вид на озеро, заливные луга и леса.

Обитель эта была создана также по образу и подобию московского Симонова монастыря, где Ферапонт, происходивший из рода бояр Поскочиных, принял пострижение. Руками первых иноков, собравшихся и объединившихся вокруг Ферапонта, была выстроена в 1409 году небольшая деревянная церковь во имя Рождества богородицы, а затем трапезная и кельи. Через десять лет Ферапонта вызывает к себе князь Андрей Дмитриевич, и он уезжает в Можайск, где основывает Лужецкий монастырь. С его отъездом рост обители почти прекращается. Вся братия едва ли насчитывает более 20 человек и ведет весьма скромное существование.

Дальнейшее развитие монастыря связано уже с именем игумена Мартиниана, видного церковного деятеля XV века. Мартиниан — выходец из крестьян небольшой вологодской деревни, монах Кирилловской обители, верный ученик и последователь Кирилла. Он прошел суровую монастырскую выучку, хорошо знал все распорядки служб, все претензии и желания братии. Особое внимание уделял Мартиниан развитию своего любимого дела — переписыванию книг и созданию библиотеки. Все иноки кроме обычных церковных служб должны были исполнять и особые послушания, в том числе читать, переписывать и переплетать книги. Сам игумен также переписывал книги. В короткое

время Мартиниан сумел превратить Ферапонтов монастырь в крупный общественно-культурный центр.

Пахомий Лагофет, известный писатель, составитель житий святых, посетивший монастырь около 1461—1462 годов, говорил, что он был «зело красен, много имуще братии Господеви работающих». В 1466 году здесь возводится взамен обветшавшего, новый, более обширный деревянный храм, также посвященный Рождеству богородицы.

С середины XV века Ферапонтов монастырь — один из центров просвещения Белозерского края, крупный феодал, принимающий участие в политической жизни Московского государства. Из стен монастыря вышла целая плеяда известных просветителей, книжников, философов. Достаточно упомянуть Филофея — бывшего игумена, а затем епископа Вологодско-Пермской епархии. Тесные узы соединяли со многими видными иноками Ферапонтовской обители новгородского архиепископа Геннадия. Ведя ожесточенную борьбу с еретиками, он находил в далеком северном монастыре единомышленников и необходимые ему книги.

Немало лет провел в Ферапонтове не менее известный деятель русской церкви — ростовский архиепископ Иоасаф, происходивший из рода князей Оболенских. После ссоры с великим князем Иваном III Иоасаф был сослан в далекую северную обитель, постриженником которой он когда-то был.

С именем Иоасафа связано начало каменного строительства в Ферапонтове. Возвращение его в монастырь после восьмилетнего управления Ростовской епархией почти совпало с сильным пожаром, охватившим обитель (около 1488 г.). Многие строения выгорели дотла, чудом уцелело некое «сокровище», хранившееся в келье архиепископа и предназначенное для монастырских нужд. Очевидно, именно на эти средства на пепелище сгоревших построек возвели каменный собор Рождества богородицы. Во всяком случае, в преданиях, нашедших отражение в житиях, указывается, что Иоасаф использовал свои богатые сбережения для «монастырского строения». Возможно также, что именно он пригласил для росписи нового соборного храма Дионисия, с работами которого он или был знаком

сам, или знал о них по рассказам своего родственника, ростовского архиепископа Вассиана Рыло — заказчика икон для Успенского собора в Кремле, исполнявшихся Дионисием.

Конечно, каменные постройки Ферапонтова значительно уступают грандиозным сооружениям соседней Кириллово-обители. Однако строительство, развернувшееся в Ферапонтове в конце XV и в XVI веках, было по тем временам весьма значительным.

Сравнительная уединенность, относительно «тихая и мирная» жизнь обители сделали ее своеобразной «резиденцией» ссыльных. Здесь отбывали ссылку многие неугодные московским правителям лица. В конце XV века тут нашел приют опальный митрополит киевский Спиридон, а в XVII веке коротал свои дни неумоно честолюбивый, некогда могущественный и всеильный патриарх Никон.

Митрополит Спиридон, философ и богослов, человек необычайно просвещенный, написал в стенах обители два сочинения — «Изложение о православной истинной нашей вере» и «Житие святых Зосимы и Савватия Соловецких». Первое из них, во многом полемическое, было направлено против веротступников, еретиков, выступления которых волной прокатились по Новгороду, Пскову и Москве, вызвав смятение в умах современников и даже среди самих церковников.

Польско-шведская интервенция начала XVII века мало отразилась на жизни монастыря. Захваченный неприятельскими отрядами в 1614 году, он подвергся сравнительно небольшому разорению. Однако общий экономический упадок Белозерья, вызванный нашествием, задержал дальнейшее развитие обители почти на тридцать лет. Кратковременное оживление хозяйственной деятельности и каменного строительства в Ферапонтове в 1640-х годах было вызвано рядом льгот со стороны царского дома Романовых. Впоследствии этот «духовный центр» постепенно приходит в упадок и запустение.

Тяжким бременем легла на обитель и забота о содержании опального патриарха Никона, проживавшего здесь с 1666 по 1676 год. Сосланный сюда после изложения

церковным собором, Никон не переставал надеяться на скорое возвращение и требовал тех же патриарших почестей от окружающих и тех же привилегий, которыми он пользовался в былые времена. Избалованный ранее почти неограниченной властью, он постоянно выдвигал все новые и новые требования. Монастырские власти, также не уверенные в том, что судьба окончательно отвернулась от бывшего патриарха, считались с капризами этого честолюбивого и властного человека.

По указанию Никона воздвигли в Ферапонтове особые хоромы — «кельи многие житей с двадцать пять» со «сходами и всходами», среди Бородавского озера насыпали из камней остров в форме креста. На острове Никон водрузил деревянный крест и проводил долгое время в молитвах. На кресте была вырезана следующая надпись: «Животворящий крест Христов поставил смиренный Никон, Божию милостию патриарх, будучи в заточении за слово Божие и за св. Церковь на Белоозере в Ферапонтове монастыре в тюрьме». Кресты с подобными же надписями были расставлены по его приказанию в разных местах на дорогах возле монастыря.

После смерти царя Алексея Михайловича в 1676 году положение Никона резко изменилось в худшую сторону. Патриарх Иоаким, его давний враг, предъявил ему многочисленные обвинения как смешные и нелепые, так и очень серьезные, например, сношения с посланцами Степана Разина. Этого было достаточно, чтобы перевести Никона в Кирилло-Белозерский монастырь и установить за ним усиленный надзор. Только в 1681 году Никон получил разрешение вернуться в созданный им Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь под Москвой, но по дороге заболел и умер.

С конца XVII века Ферапонтов монастырь окончательно приходит в упадок. В 1798 году обитель была упразднена, а ее церкви сделаны приходскими. В XVIII—XIX веках древние здания подверглись варварским ремонтам и перделкам, а некоторые были уничтожены. В 1857 году обветшавшую деревянную монастырскую ограду заменили каменной, которая частично дошла до нашего времени.

В начале XX века, в связи с пятисотлетием со дня основания, монастырь открыли вновь, но уже как женский. В 1908—1915 годах в нем были проведены восстановительные работы под руководством известных исследователей древнерусского искусства П. П. Покрышкина и К. К. Романова. Ныне здесь — филиал Кирилловского историко-художественного музея.

Ферапонтов монастырь в отличие от соседнего Кирилло-Белозерского не был сколько-нибудь сильно укреплен и не считался крепостью. Вместо мощных каменных стен он имел лишь деревянную ограду с невысокими башнями по углам.

Главным, парадным въездом в монастырь служили каменные ворота в западной стене ограды, как обычно, называвшиеся Святыми, с кельей и сторожкой по сторонам и двумя небольшими храмами — Богоявления и Ферапонта — над ними (илл. 97). Это хорошо сохранившееся сооружение, построенное в 1649 году, составляло прежде основной фасад всего архитектурного комплекса, обращенного к дороге. По своей композиции — ворота внизу и храмы сверху — оно довольно традиционно.

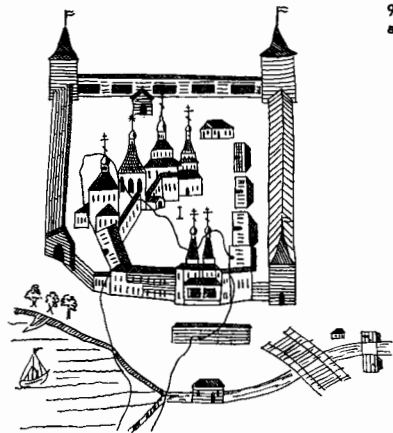
Нижний ярус с двумя различной величины проездами, устои которых снаружи трактованы в виде широких граненых столбов с базами и капителями, типичен для таких построек. Гораздо своеобразнее выглядит верхний этаж, занятый двумя церквами. Это — прямоугольный объем с небольшими оконными проемами, завершенный прямым карнизом и покрытый четырехскатной кровлей. По своим формам он близок скорее к обычным гражданским, нежели к культовым постройкам, что явно свидетельствует о нарастании элементов светскости, так называемом процессе «обмирщения» в церковном зодчестве Руси в середине XVII века. Да и внутри объединенное помещение храмов плохо приспособлено для службы. Узкое, вытянутое, разделенное на две части только аркой, со слегка пониженными прямоугольными алтарями, оно явно не соответствует церковным каноническим архитектурным формам. Подобные храмы для данной эпохи представляли

новшество, получив широкое развитие только в конце XVII—начале XVIII века.

Лишь возвышающиеся над кровлей на низких восьмериках два шатра, завершенные главками, указывают, что перед нами — храмы. Шатры, как это свойственно XVII столетию, имеют чисто декоративный характер. Они глухие и никак не связаны с внутренним пространством здания, ибо расположены прямо на сводах, с помощью опорных арок и столбов.

Живописны и нарядны фасады храмов. Пилястры делят их на две части соответственно проездам ворот. Узкие, длинные окна заключены в изящные вытянутые наличники с килевидным острым верхом, а вверху между ними расположены круглые проемы с обрамлением. Под карнизом идет широкая полоса из двух рядов своеобразного кирпичного орнамента с круглыми терракотовыми вставками. Она явно навеяна традиционным убранством более ранних храмов Белозерья, однако талантливый зодчий XVII века создал на этой основе свой собственный декор.

96. Феропонтов монастырь  
в XVII веке. Рисунок с гравюры



С юга к Святым воротам примыкает небольшое двухэтажное здание Казенной палаты, иногда неправильно называемое «сушилом» или «мереженным корпусом». Построено оно в XVI веке и, судя по некоторым изображениям монастыря XVII—XVIII веков, входило в линию прежней деревянной огады. Архитектура этого интереснейшего, гражданского по своему назначению сооружения проста и монументальна. Массивные стены имеют уступ на  $\frac{2}{3}$  своей высоты, соответственно уровню пола верхнего этажа. Небольшие оконные проемы с сильными откосами, расположенные с южной и северной стороны, лишены каких-либо обрамлений. Особенно суров некогда являвшийся наружным западный фасад. Его глухую плоскость прорезает один проем и несколько щелевидных окон-бойниц. Лишь северный фасад, обращенный во двор монастыря, украшен скромным карнизом. Двускатная кровля венчает здание по линии север—юг. Внутри квадратные в плане помещения обеих этажей Казенной палаты

перекрыты коробовыми сводами. Вход, расположенный в центре восточной стены, раньше находился внутри примыкавшей с этой стороны одноэтажной палаты.

За Святыми воротами открывается целая группа живописно стоящих зданий. Центральным в ней является соборный храм Рождества богородицы, сооруженный вскоре после пожара, в 1490 году (илл. 98). Это был второй после собора Спасо-Каменного монастыря монументальный храм на всем Севере. Естественно, что возведение его могло быть осуществлено лишь приглашенными мастерами. Таковыми, очевидно, были ростовские каменщики и зодчие. Новый собор близок по ряду деталей архитектуры к Успенскому собору Кириллова монастыря, построенному несколько позднее Прохором Ростовским. Кроме того, само его строительство связывается с именем архиепископа ростовского Иоасафа.

При возведении собора Рождества богородицы мастера блестяще использовали наиболее распространенную в то время на Руси систему четырехстолпного, одноглавого, трехапсидного храма с трехчастным членением фасадов и позакомарным покрытием. Однако они создали на этой основе глубоко своеобразное и оригинальное сооружение. Собору Феропонтова присущи стройность и изящность, которых лишен более грузный и приземистый кирилловский храм. Поставленный на высокий подклет и окруженный с трех сторон (исключая восточную) широкой крытой папертью, кубический объем здания, вертикально вытянутый, легко и свободно возносит вверх свои массы. Своды его имеют ступенчатую конструкцию, где подпружные арки, несущие главу, сильно повышены. Это находит свое выражение и в наружных формах завершения. Торжественно-величавый характер собора усиливала крутая, устремленная ввысь пирамида из двух ярусов килевидных закомар и ряда кокошников на прямоугольном основании барабана, ныне, к сожалению, скрытая под поздней (XIX в.) четырехскатной кровлей. Наконец, поверх пирамиды располагались два световых барабана с шлемовидными главами: большой — в центре и малый — на юго-восточном углу, над приделом Николая.

Привлекают внимание отдельные своеобразные формы здания, во многом обусловившие его неповторимость. Интересна крытая паперть-галерея, сооруженная сразу после возведения собора. Она не характерна для Севера и по происхождению связана с московско-тверским зодчеством. Первоначально паперть была перекрыта тремя щипцовыми крышами, перпендикулярными фасадам храма (аналогично алтарю Преображенской церкви в Кириллове); на ее северо-западном углу находилась оригинальная небольшая звонница псковско-новгородского типа. Позднее появилась односкатная крыша, и, по-видимому, тогда же исчезла и миниатюрная звонница, ныне сохранившая лишь частично свой нижний ярус.

Не менее любопытна вторая, малая глава, барабан которой находится под кровлей. Она почти не имеет прямых аналогий в предшествующем монументальном зодчестве, но логически вполне оправдана как самостоятельное завершение придела. В дальнейшем такой прием находит, как мы видели выше, самое широкое применение в храмах Кириллова. Он во многом родственен деревянному зодчеству Севера, где каждый прируб венчается своей главой.

В Рождественском соборе очень ярко проявляется свойственное архитектуре того времени стремление к гармонической уравновешенности масс здания. Оно выражается в расположении большой главы в центре всего объема, включая апсиды. Это приводит в свою очередь к смещению столбов ближе к алтарной стене, вызывая тем самым уменьшение восточных прясел на боковых фасадах. Наружные пилястры не могут отразить этот сильный сдвиг; они перестают совпадать с размещением внутренних опор, превращаясь в декоративные членения. Эта система построения дальнейшее развитие получает в храмах Кирилло-Белозерского монастыря.

Оригинально и нарядное наружное убранство собора Рождества богородицы, в котором впервые широко использована известная нам местная система декора. Оно отличается от позднейших архитектурных памятников Белозерья своим разнообразием и индивидуальностью трактовки. Каждый фасад здания декорирован по-своему. Наиболее

парадно оформлена западная сторона собора. Основу ее убора составляет декоративный пояс между пилястрами под закомарами, состоящий из терракотовых баясин в крестообразных впадинах и двух рядов изразцовых плиток с растительным орнаментом в виде кринов. Над ним — полоска бегунца, которая как бы начинает ряды поребрика, бегунца и прямоугольных нишек — обильного декора, сплошь покрывающего поверхность закомар. Композиционным центром этого фасада служит превосходный перспективный портал, вытесанный из белого камня. Форма его традиционна и напоминает о связях с раннемосковским зодчеством. Внизу стены, по обе стороны портала также проходит узкий пояс из одного ряда терракотовых изразцов. Изображения на них чередуются: гепарды и львы, помещенные в кругах, соседствуют с орнаментальными, криновидными композициями. Подобные изразцы, во многом близкие владими́ро-суздальской белокаменной резьбе, не встречаются ни в одном из других памятников Белозерья.

Гораздо скромнее боковые — южный и северный — фасады. Вверху их украшает терракотовый фриз из баясин между двух рядов изразцовых плиток с лилиями и ряд бегунца, в то время как закомары свободны от декора.



97. Святые ворота  
с надвратными храмами.  
1649

На северной стене, на уровне верха апсид фриз дополнен еще одним изразцовым поясом с орнаментом из объединенных кринов. Порталы этих фасадов решены в виде простых, арочных проемов с трехступчатыми обрамлениями, украшенными поливными балясинами (сохранился лишь северный).

Еще проще оформление восточной стены. На уровне капителей пилястр ее украшает лента из терракотовых плиток бегунца, поребрика и прямоугольных нишек; другая полоса орнамента из двух рядов поребрика и нишек между ними проходит по верху апсид (илл. 99). Сохранившиеся на апсидах первоначальные оконные проемы (остальные окна здания растесаны в XVII—XVIII вв.) — узкие, без каких-либо обрамлений.

Нарядное убранство имеет и стройный барабан центральной главы, прежние проемы которого также сильно расширены. Вверху его опоясывают нишки, поребрик, бегунец и терракотовые изразцы с рисунками лилий, то есть почти все виды декора собственно храма. Новая, большая глава барочной формы принадлежит XVIII веку.

Каждого, вошедшего в церковь Рождества богородицы охватывает благоговейная тишина. Так бывает всякий раз, когда человек соприкасается с чудом искусства. Такое чудо — ферапонтовская роспись.

Художники древней Руси очень редко «подписывали» свои произведения. Чаще всего о работах мастеров говорится в летописях, в приходно-расходных книгах монастырей или в настенных надписях храмов. Из такой древней надписи над северной дверью собора Рождества богородицы мы узнаем имена мастеров и дату его росписи. «В лето 7008 месяца августа в 6 день на преображение господа нашего Иисуса Христа начата бысть подписывати церковь а кончана на 2 лето месяца сентявреа в 8 на рождество пресвятыя владычица наша богородица Мариа при благоверном великом князе Иване Васильевиче всея Руси и при великом князе Василие Ивановиче всея Руси и при архиепископе Тихоне, а писци Деонисие иконник с своими чады. О владыке Христе, всех царю, избави их господи мук вечных».

Из нее следует, что храм начали расписывать в августе 7008 года и окончили на второе лето, то есть в сентябре 7010 года. В переводе на современное летоисчисление это будет август 1500 — сентябрь 1501 года. Храм расписали сравнительно быстро, в два сезона; в первом мастера работали не больше двух месяцев, во втором — месяца четыре. Фактически Рождественский собор был полностью расписан месяцев за семь—восемь. Помимо самого Дионисия в росписи собора принимали участие его сыновья — Владимир и Феодосий.

Стенопись Рождественского храма Ферапонтова монастыря — лебединая песнь Дионисия. Престарелый художник (вероятная дата его рождения — 1440 г.), по-видимому, больше не принимал участия в крупных работах. Во всяком случае, в 1508 году роспись Благовещенского собора в Московском Кремле осуществляла иконописная артель во главе с сыном Дионисия — Феодосием. Сам Дионисий к этому времени либо умер, либо доживал свои дни на покое.

Поднявшегося на паперть собора встречает великолепная фреска на наружной стене, вокруг главного западного портала (илл. 101), посвященная рождеству богородицы. Она состоит из нескольких сцен. Вверху находится плохо сохранившийся расширенный «деисус» — Мария, Иоанн Предтеча, апостолы Петр и Павел выступают молящимися за весь мир перед Христом на престоле. Ниже, разделенные архивольтом портала, расположены две сцены: «Рождество богородицы» и «Ласкание Марии Иоакимом и Анной». По бокам арки портала помещены стоящие ангелы, размером чуть больше человеческого роста: один — стройный, с мечом в правой руке и хартией в левой, другой — склоненный к своему свитку. Они «записывают» имена входящих в храм.

Фреска, безусловно, принадлежит руке самого Дионисия. Об этом говорит и философская глубина истолкования ее сюжета и великолепная связь всей живописи с архитектурой. Дионисий выступает здесь как монументалист, еще связанный с традициями XV века. Обычно «Рождество богородицы» трактовалось в виде бытовой сцены в доме Иоакима. Во фреске Дионисия эти подробности сохранены,

но иконография сюжета приобрела особую отшлифованность и своеобразное переосмысление. Все получило иной и более глубокий смысл. Анна спокойно сидит на ложе; поза ее, исполненная внутреннего достоинства, не лишена величавости. Женщина за ложем не пытается приподнять Анну; почтительно наклонив голову, она едва касается ее одежды. Подносящая Анне еду столь торжественно протягивает ей золотую миску, словно, это некий драгоценный дар. Золотая чаша тем самым приобретает значение композиционного и смыслового центра. Внешне ничего не происходит, но мы ощущаем свершение таинства. Именно эта сторона легенды и становится содержанием изображаемого. Точно так же переосмыслены и другие сцены «Рождества богородицы» (илл. 102). В изображении купания новорожденной золотая купель снова становится центром композиции. Женщины едва прикасаются к сосуду, а подруги Анны, пришедшие навестить больную и вручить ей дары, введены в ту же группу купающих Марию, отчего вся сцена приобретает смысл поклонения Марии. В эпизодах из детства Марии служанка, не касаясь колыбели, лишь указывает на нее рукой.

В сцене «Ласкание Марии Иоакимом и Анной» Анна прижимает к себе ребенка жестом богоматери в «Умилении». Благодаря своеобразным перестановкам акцентов Анна



100. Церковь  
Мартиниана. 1640—1641



из главного действующего лица превращается у Дионисия во второстепенную фигуру, а все изображенные сцены воспринимаются как вариации на тему поклонения Марии. Мелодия акафиста, мелодия прославления богоматери звучит в порталной фреске как прелюдия к росписям всего храма.

Дионисий показал себя здесь превосходным мастером синтеза живописи с архитектурой. Сплошь изукрашенные орнаментом рельефные архивольты связывают воедино фреску с самим порталом. Ангелы вторят очертаниям своих фигур линиям портала. Положение рук Иоакима,

227

наклон головы и весь силуэт верхней части его фигуры в сцене «Ласкания» находят почти точное соответствие в помещенной над ним фигуре апостола Павла из «деисуса». Стоящая за ложем Анны женщина повторяет своим силуэтом фигуру одного из апостолов.

Поверхность стены — исходная точка художественного мышления Дионисия и его учеников. Фигуры ферапонтовских фресок тракуются настолько плоско, что воспринимаются чисто силуэтно. В них не чувствуется ни объема, ни веса, — все как бы парит в воздухе. Объемные элементы переводятся на язык плоскости. Такими средствами

228

художник стремился подчеркнуть особую одухотворенность образов, отрывая их от материального и земного. Говоря иначе, «все духовное материализуется, все материальное одухотворяется». Это связывает отдельные сцены в общую единую систему, где архитектура и живопись предстают в гармоническом неразрывном единстве.

Дионисий всемерно высветлял свою гамму, широко вводил излюбленные светлые краски, отчего его живопись приобрела особую прозрачность и серебристость. Он заменял красный тон розовым или бледно-малиновым, зеленый — светло-зеленым, желтый — соломенно-желтым,

229

синий — бирюзовым. Но больше всего он любил лазурь, голубую краску нежно-дивного оттенка. Лазурь проходит через весь фон и многие одежды различных фигур.

Столь последовательное высветление колорита приводит к необычайной мягкости, нежности, лиричности росписи. Краски Дионисия почти утратили силу и мужественность, присущие живописи более раннего времени. Покрывая все стены, столбы и своды собора, фрески приобрели серебристо-матовый оттенок, что сообщает им характер драгоценного узора. Нежные голубые тона сочетаются и сопоставляются с бледно-зелеными, золотисто-желтыми, дымчато-фиолетовыми, палевыми, белыми, голубовато-серыми и другими; многочисленность оттенков, своеобразная вибрация цвета придают всей живописи ни с чем не сравнимое очарование. Говоря словами поэта Э. Межелайтиса, «цветной туман нисходит постепенно и нарастает сочных красок пеньем».

Палитра ферапонтовской росписи поражает богатством, разнообразием и многоцветностью. Если в фресках Андрея Рублева можно насчитать лишь шесть основных тонов, то у Дионисия их уже сорок. Художник и его ученики использовали для стенописи Рождественского собора местные минеральные краски. Россыпи их в виде разноцветных камней и сейчас залегают по берегам озер, на дне оврагов, встречаются на дороге и у подножия самой высокой в окрестности Цыпиной горы. Из этих цветных камней и получались нежнейшие розовые, рябиновые, пурпурные, вишневые, зеленые и прочие цвета.

Роспись храма велась в несколько этапов. В каждом из последующих мастер уточнял предыдущую работу. Первый этап — предварительный рисунок и графья, то есть процарапанный по левкасу контур изображения. Рисунок наносился очень обобщенно, жидкой краской с таким расчетом, чтобы впоследствии его можно было перекрыть и уточнить (окончательный рисунок, очень уверенный, мог даже не совпадать с графьей). Одновременно уточнялся и общий тон росписи. Следующий этап работы — лепка формы; первое — слабое, и второе — более плотное «вохрение» (система наложения охристых красок). Закан-

чивались работы пробелами. Они окончательно завершали, «поправляли» и закрепляли рисунок, общий тон и вохрение. Этот этап росписи — фактически ее венеч. В отличие от Феофана Грека — выдающегося художника XIV столетия, уделявшего пробелам главную роль, — Дионисию «поправлять» уже в сущности нечего, ибо для него главное — окончательный рисунок. Это во многом объясняет графичность его живописи. Подготовительные этапы росписи могли длиться довольно долго, зато само исполнение было очень быстрым.

В дьяконнике храма видно, как протекала работа: один из мастеров начинал и вел роспись в направлении от центра по южной стене к западу, другой — на той же стене к востоку. В месте стыка оказалось несоответствие, особенно хорошо заметное на линии полотенец. Еще яснее подобные несоответствия видны на северной стене жертвенника.

Вся система росписи особенно четко и полно воспринимается человеком, стоящим в центре храма (илл. 103).

Вверху, в куполе помещено погрудное изображение Христа Пантократора с евангелием в левой и сжатой, как в Софии Новгородской, правой рукой. Христос как бы парит в воздухе. Сине-голубая лазурь фона и взлетевший гиматий создают впечатление невесомости. Мастер, писавший эту фреску, уже утратил чувство монументальности, присущее художникам XII—XIV веков. Целая эпоха отделяет Пантократора в Новгороде от близкого ему по некоторым внешним приемам изображения в Ферапонтове. Прерия мощь, сила и грозное величие уступили место мягкости и бесплотности. Ученик Дионисия, исполнивший эту фреску и привыкший писать изящные, вытянутые фигуры с маленькими деликатными руками и ногами, становится в тупик перед необходимостью создания крупных монументальных образов, хорошо видимых с большого расстояния. Так, рука Пантократора, держащая евангелие, написана бесплотно, бестелесно.

В барабане купола, в простенках между окнами располагаются шесть архангелов. Они когда-то имели широко распростертые крылья, уничтоженные при расширении окон. Правда, их фигуры не отмечены печатью высокого

мастерства. Все они похожи друг на друга, лица лишены индивидуальных черт, пять из них даже «смотрят» в одну сторону. Под ними в круглых медальонах размещены прототипы, а в парусах — евангелисты. Фон всей этой росписи — небесно-голубая лазурь, что расширяет пространство храма, но в куполе этот цвет еще введен и в одежды.

В конхе алтарной апсиды представлена сидящая на троне богоматерь с младенцем на руках и двумя коленопреклоненными ангелами (илл. 104). Эта фреска широкого вдохновенного письма, очевидно, исполнена самим Дионисием. Она выдержана в сдержанной пурпурно-охристой гамме. В лике богоматери, написанном светлой охрой, нет ничего сумрачного. Он сосредоточен, легкая улыбка придает ему чуть печальное выражение. Это лицо много знающей и пережившей матери, смотрящей на дела детей своих. Недаром это изображение — кульминация всей росписи.

Несколько ниже этой фрески вместо традиционной евхаристии (причащения) расположен фриз со святителями. Выше, над конхой, размещен «Покров богоматери», а еще выше — «Знамение». Трижды повторенное изображение богоматери в основной, центральной части храма по замыслу Дионисия напоминало молящимся о ее славе. К ней обращались они, прося о помощи и заступничестве.

Фрески дьяконника с приделом Николая Чудотворца по своей теме несколько выпадают из общей росписи храма, посвященной прославлению богоматери. Они рассказывают о жизни святого и его деяниях. Апсиду венчает поясное изображение Николы в крещатых ризах, совершенное по своему исполнению. Он представлен в виде строгого и мудрого, духовно богатого и одаренного человека. Сцены из его жизни, разворачивающиеся по стенам дьяконника, подтверждают и дополняют эту характеристику. Святой предстает чаще всего в момент благодеяния, в те минуты, когда он делится своей одеждой, возвращает ковер, отводит меч от невинно осужденных и т. д. Это — повсеместно почитаемый на Руси Никола, согласно народной легенде постоянно оказывающий помощь простому труженику. Не боясь испачкать праздничных риз, он помогает мужику-крестьянину вытащить застрявшую в непролазной грязи

телегу, тогда как стоящий рядом Косьма лишь смотрит на происходящее.

Любовь к Николе, к его бесхитростной помощи и деяниям сказывается и в разворачивающихся на южной стене дьяконника сценах. Действие как бы плавно перетекает от одной группы лиц к другой через изысканно-замедленные, величаво-музыкальные жесты. Эта музыкальность ритма придает очарование всей композиции. Линии, очерчивающие контуры фигур, становятся певучими, изысканно поэтичными. Сами фигуры — стройные, легкие, необычайно грациозные, одухотворенные — словно парят в воздухе. Особенно хорошо изображение женщины в композиции «Чудо о ковре» (илл. 112).

Стилистически вся роспись собора Рождества богородицы делится на четыре основные группы. К первой из них можно отнести порталную фреску, Николу в апсиде дьяконника, фигуры святителей и богоматери в центральной апсиде храма и некоторые евангельские сцены, расположенные на стенах. Мастер, создавший эти фрески, еще связан с традициями XV века. Его композиции наиболее ритмичны, тесно слиты с архитектурой; стройные фигуры отличаются особым изяществом, а колорит — мягкостью и гармоничностью. Этим мастером, вероятно, был сам Дионисий.

Большинство евангельских сцен, размещенных на сводах храма, — «Исцеление слепорожденного», «Притча о бесплодной смоковнице», «Христос у Симона-прокаженного» и другие, — близки к первой группе. Они очень высокого качества, хотя и несколько хуже порталной фрески. В них чувствуется менее артистичная и одаренная натура мастера. Они, очевидно, принадлежат кисти художника, очень близкого к Дионисию.

Самая многочисленная группа фресок, покрывающая стены, своды и столбы собора, — эпизоды из жизни богоматери («Покров богоматери», «О тебе радуется», «Благовещение», «Встреча Марии с Елизаветой» и др.). Все они пронизаны единством стиля, особой изысканностью, удлинненностью фигур, мелкой, детализированной, почти миниатюрной разделкой лиц, большей отвлеченностью и оби-

лием украшений. Все эти росписи как бы предвещают расцвет живописи XVI века, торжественно отвлеченной, многословной, изысканной и дробной. Автор их — очевидно, более молодой мастер, один из сыновей Дионисия, скорее всего Феодосий, чье творчество нам знакомо по более поздним стенописям в Московском Кремле.

Самым слабым был мастер, расписавший купол, барабан и подпружные арки. В его композициях, лишенных блеска и артистичности, есть несвойственные остальным фрескистам сухость, вялость и ремесленность.

Очевидно, Дионисий, замыслу которого принадлежит вся роспись, исполнил лишь основные, наиболее ответственные композиции. Большую и главную часть стенописи он

поручил своему наиболее одаренному сыну, менее ответственные сцены — другому сыну, а помощнику предоставил расписывать барабан и подпружные арки, как наименее доступные зрителю.

На стенах храма фрески расположены в четыре ряда. Нижний — пелена с орнаментальными медальонами (полотенца, илл. 113). Над ним — изображения вселенских соборов и фигуры святых, выше — сцены из жизни Марии и, наконец, на люнетах и сводах — евангельские сцены и притчи. Преобладают сюжеты, навеянные текстами песнопений в честь Марии (акафист). Богоматерь восседает на троне или парит над поклоняющимися ей людьми. На подпружных арках размещены медальоны со святыми и мучениками. Дионисий и здесь великолепно чувствует архитектуру. Композиции «О тебе радуется», «Собор богородицы» хорошо вписываются в полукруглые люнеты. Красочные, яркие пятна ритмично чередуются со светлыми, а главные контуры как бы сливаются силуэты отдельных предметов друг с другом.

В центре южной стены помещены «Похвала богородицы», над ней — «Учение Василия Великого», слева — «Брак в Кане Галилейской» (илл. 110), справа — «Изгнание с пира явившихся не в праздничных одеждах» (илл. 108), на северной стене — «О тебе радуется», несколько выше — «Учение Григория Богослова», «Христос в доме Симона и грешница» (илл. 107), слева — «Притча о расслабленном», справа — «Вечеря у Симона», а чуть ниже — «Исцеление слепорожденного». В композиции «Притча о расслабленном», впрочем, как и во многих других, два временных действия совмещены. Окруженный учениками Христос призывает расслабленного встать, а затем расслабленный, неся свое ложе, уже идет в сопровождении Христа. В композиции «Христос в доме Симона и грешница» особенно выразительна фигура Марии Магдалины, обтирающей ноги Христа своими волосами.

Однако большая часть фресок, как уже отмечалось, посвящена Марии — «молитвеннице» за род людской. В отличие от иконы «Богоматерь Великая Панагия» (ГТГ) или мозаик Софии Киевской (XI в.), в ферапонтовских росписях

наряду с Марией в композицию вводятся и те, кому оказывается покровительство. Во многих сценах по сторонам Марии или изображающей ее иконы помещаются фигуры, воспевающие добродетели богоматери и воздающие ей хвалу. В результате эти сцены начинают восприниматься как «торжественное предстояние».

Мотив «торжественного предстояния» очень распространен в Ферапонтове. Он встречается во фресках «Учение святых отцов», «Стена еси девам» и полностью торжествует в изображениях вселенских соборов. Их семь: три расположены на южной, два — на западной и два — на северной стенах. Все они построены по одному принципу: на фоне храма на широком троне восседает облаченный в пышные одежды царь, иногда с царицей, под началом которых ведется собор. По сторонам их на фоне архитектурных кулис стоят и сидят святители в крестчатых ризах. Справа находится группа лиц в мирских одеждах — допущенные на собор еретики, с которыми и ведется спор о чистоте веры. Однако в этих фресках не чувствуется остроты обсуждаемых вопросов, резкой борьбы церкви с еретиками, кипения страстей. Все спокойно, статично, плавно, замедленно. Даже в бурных событиях третьего вселенского собора (справа, на южной стене), когда не сдержавшийся святитель, размахнувшись, наносит удар еретику Арию, движение передано лишь через замедленно плавный жест рук. Любопытно, что несколько выше этого изображения представлен Христос-младенец в разодранной одежде; он сообщает святителю Петру Александрийскому, что одежды его порвали ариане. Такие дополнительные детали рассказа должны были окончательно утвердить молящихся в торжестве истинной веры.

Точно так же решен и другой собор (слева, на западной стене). Предмет спора на сей раз — мощи святой Евфимии, лежащей здесь же, в гробу. Разрешается спор самой Евфимией. Приподнявшись, она передает свиток святителю. Еретики в удивлении разводят руками, один даже плачет, святители торжествуют. Движения опять-таки передаются через наклоны голов и жесты рук, написанных, правда, с необыкновенным разнообразием. Поразительно умение

мастера выразить через жест настроение и характер человека (илл. 111).

Чисто восточное прикладывание рук к груди и яркие восточные одежды весьма конкретно обрисовывают еретиков пятого Собора (справа, на западной стене).

Необычайно тщательно у всех действующих лиц семи соборов проработаны детали и орнаментика одежд. Однообразие святительских крестчатых фелоней нарушается обилием цвета: кресты на ризах черные, желтые, синие, коричневые. Одежды еретиков выглядят более разнообразными. Здесь мастер не скован никакими канонами, цветовая гамма его насыщена и широка, орнаменты фантастичны и обильны. Особенно хорошо это заметно в пышных восточных одеяниях еретиков пятого Собора.

Очень интересно решена роспись столбов. Дионисий, как автор всей системы росписи, во многом исходил из тонко продуманных моментов равновесия и гармоничности соотношения композиций сцен. Так, пояс столбов над полотенцами занимают изображения в рост святых воинов (западная пара) и святителей (восточная пара). Облаченные в богатые крестчатые фелони, святители выглядят столь же импозантно, как и воины, представленные в пышных одеяниях и доспехах. Дионисий всемерно добивается гармонического соотношения соседних композиций, стремится к тому, чтобы святые воины (илл. 106), изображаемые по иконографическим канонам в щедро изукрашенных одеждах и доспехах, зрительно не подавляли святителей, одетых в крестчатые ризы (илл. 105). Он ставит их в одинаковые позы, насыщает их облачения цветом, добиваясь, чтобы зрительно эти фигуры уравнивались, соответствовали друг другу. Узкий пояс, заполненный орнаментами, удачно отделяет воинов и святителей от композиционно более сложных и насыщенных сцен, расположенных выше. Этот пояс — своеобразная цезура, легкая пауза в торжественно-величавой мелодии, возносящейся к сводам храма.

Дионисий очень тонко учитывает общую композицию всех фресок. Он так искусно размещает некоторые соседние сцены, что по распределению своих масс и цветовых пятен они почти точно соответствуют друг другу. Так,



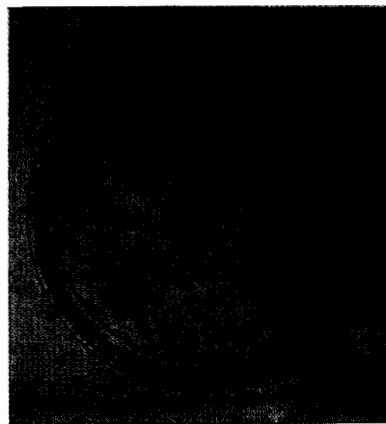
в четвертом поясе восточных столбов подряд размещены четыре Благовещения (западные и внутренние грани столбов). Фигуры архангела и богоматери гармонически соотносятся с подобными же фигурами, изображенными в тех же ракурсах в каждой из четырех сцен, то есть фигуры архангела и Марии, архитектурные кулисы, горки, цвет — все находится в полном соответствии и гармонии.

Гармония, композиционное единство росписи наиболее существенны для Дионисия. Ради них мастер даже поступает связностью рассказа. Он отрывает одни композиции от других, иногда располагая их в разных частях храма. Так, «Рождество Христово» и «Явление пастухов» помещены на южной стороне юго-западного столба (вверху), скачущие на лошадях волхвы — на восточной стороне того же столба, а «Вручение даров волхвами» — на южной стене арки, связывающей столб с западной стеной.

В искусстве Дионисия нет ничего резкого, стремительного, говорливого, неумного. Живопись его глубоко созерцательна, наводит на раздумья, размышления, словно она отвечает одному из положений «Послания иконописцу» — сочинения второй половины XV века, приписываемого перу известного деятеля русской церкви Иосифа Волоцкого. «Поклоняться иконам нужно, — говорится в нем, — ибо созерцанием духовного ради иконного воображения... взлетает ум наш и мысль к божественному желанию и любви». В ферапонтовской росписи как раз звучит эта внутренняя просветленность и любовь к человеку. Образы, созданные художником, не принижают, а возвышают человека. Моральный пафос Дионисия — в мотивах оправдания и заступничества. Даже в композиции «Страшного суда» (западная стена) нет ничего от традиционного показа ужасов. Над сценами суда апостолов помещаются две притчи: слева — о блудном сыне, справа — о разумных и неразумных женах. Они как бы подчеркивают мысль о прощении и лишь предупреждают об избрании неверного пути.

Искусство Дионисия весьма лаконично, в нем, как в древнерусской повести, нет ничего лишнего, заслоняющего суть рассказа. Хотя язык фресок порой слишком иносказателен,

113. Орнамент полотенца.  
Фреска Рождественского  
собора. 1500—1501



многие из них как бы иллюстрируют основные положения «Послания иконописцу». Есть серьезные основания полагать, что «Послание» было адресовано Дионисию. Оно появилось в разгар борьбы церкви с еретиками, автор его разбирает наиболее существенные вопросы христианской догматики, внося свой вклад в антиеретическую полемику и выступая против попыток создания новых иконописных композиций, не соответствующих содержанию христианских догм.

Дионисий был мирянином, но в годы, когда, по словам Иосифа Волоцкого, «и в домах, и на путях, и на торжищах иноци и мирстии и вся сомнется, все о вере пытаются», когда брожение умов достигло своего апогея, он вряд ли оставался равнодушным к трактовке религиозно-философских проблем. Тем более что иконография фресок Ферапонтова монастыря прямо говорит об этом. Главные композиции как бы наглядно иллюстрируют основные пункты «сборного приговора» 1490 года, обвинявшего еретиков



114. Паникадило из Рождественского собора. Фрагмент

в том, что они «на самого господа нашего Иисуса Христа сына божия и на пречистую его мать многие хулы изрекали, а иные от вас господа нашего Иисуса сына божиим не звали, иные от вас на великих святителей и чудотворцев да и на многих преподобных святых отец хулные речи произносили, а иные от вас всю семь соборов святых отец похулиша». Дионисий намеренно акцентирует тему прославления богородицы как матери бога, как покровительницы и заступницы. Тема богоматери переплетается с прославлением «преподобных святых отец», «великих святителей и чудотворцев», на которых еретики «хулные речи износили», и завершается в символических иллюстрациях акафиста. А такие композиции, как «Вселенские соборы», «Видение Петра Александрийского» (правая часть южной стены) и «Видение брата Леонтия» (северная стена), прямо направлены против еретиков. Как и автора «Послания иконописцу», Дионисия интересуют не столько сами священные легенды, сколько связанное с ними осмысле-

ние основных догм православной религии в антиеретической полемике. Этим и вызван несколько необычный иконографический состав фресок Ферапонтова монастыря.

С другой стороны, лишь чувственное восприятие красоты могло, по Иосифу Волоцкому, вызвать «духовное созерцание», полет мысли к божественному желанию и любви. Отсюда и та удивительная красота человечески совершенных образов Дионисия, к которым должен стремиться молящийся. Это прежде всего идеал духовной красоты человека, жертвующего жизнью ради спасения людей, образец нравственной чистоты. Художник передавал ожидаемый, лучший мир, в котором уже достигнута гармония духовного и телесного. Все суетное, быстротечное устранилось, ведь «внутренне человек внешнему сообразуется». Отсюда плавные, замедленные движения, спокойные, ласковые взгляды и лица, отсюда и схожесть ликов. Отказываясь от частностей, мешавших художественному восприятию идеи, он показывал главное — духовную собранность, сосредоточенность, мудрость, созерцательность, смирение и доброту.

Так практически осуществлялась Дионисием идея воспитательной силы искусства, развитая в «Послании иконописцу». Его искусство завершает творческие искания XV века и открывает собой новую эпоху. Роспись соборного храма Рождества богородицы в Ферапонтовом монастыре — один из последних взлетов некогда великого и могучего искусства стенописи.

Одновременно с фресковой росписью Дионисий и его сыновья написали ряд икон для иконостаса церкви. Расчищенные шесть произведений деисусного ряда — богоматерь, Иоанн Предтеча, архангел Михаил, апостолы Петр и Павел и Дмитрий Солунский (все в ГТГ) — отмечены теми же чертами стиля живописи.

С южной стороны к собору пристроена церковь Мартинаиана, полностью закрывшая этот фасад здания. Сооружена она, как сообщает надпись на храмовой плите при входе, в 1640—1641 годах над гробницей игумена Мартинаиана, канонизированного еще в XVI веке (илл. 100). Архитектура ее подчеркнута лаконична, проста

и по своим формам и убранству явно тяготеет к более древним традициям. Небольшой куб с низким восьмериком над ним увенчан шатром, открытым внутри храма по образцу XVI века, с узким граненым барабаном и луковичной главой сверху. Древний алтарь был одноапсидным, полукруглым (в XVIII веке заменен пятигранным). Фасады оформлены весьма скупо: их украшали лишь пилястры и наличники со стрельчатым верхом, сохранившиеся только на южной стене (новые дверные и оконные проемы XVIII века). Подобная консервативность храма Мартиниана в архитектуре того времени не единична; она нашла свое продолжение в церкви Епифания в Кириллове, во многом ему близкой. В 1836—1838 годах появилась пристроенная с запада длинная трапезная.

Внутри церкви, в нише северной стены, над местом погребения Мартиниана стоит деревянная рака, украшенная сплошной ажурной золоченой резьбой, прерываемой пятью кругами. В кругах вырезаны вязью отрывки из жития Мартиниана. Над кругами по краю доски идет та же резная надпись вязью, из которой явствует, что рака сделана в 1646 году. Ниша украшена фресковой росписью начала XVI века. Изображены два ангела и святитель.

От соборного храма Рождества богородицы к другому основному сооружению монастыря — трапезной палате с церковью Благовещения ведут крытые двухъярусные переходы с встроенной в центре их колокольней. Сквозной арочный проход внизу колокольни с двух боковых сторон открывается внутренними лестницами на галерею, идущую к папертам трапезной и собора. Время возведения переходов и колокольни точно не известно. Судя по характеру архитектуры, а также по письменным источникам, отмечающим их существование с XVII века, возникли оба они не ранее этого столетия. Однако древние переходы, «по которым ходить было опасно», около 1794 года были сломаны и в 1797 году возведены заново. Позднейший характер их архитектуры хорошо заметен по наличникам окон верхнего яруса, напоминающим обрамления новых оконных проемов церкви Мартиниана.

Колокольня сохранила свой первоначальный вид (илл. 98). Она довольно своеобразна и принадлежит к редкому типу подобных зданий. Это трехъярусное, почти квадратное в плане сооружение с шатром четырехгранной формы. Нижний этаж ее со всех сторон прорезан арками; с южной стороны, обращенной к воротам монастыря, к нему в XVIII веке было пристроено крыльцо с колонками. Второй этаж — глухой, с двумя небольшими окошками на южном фасаде. Ярус звона с двумя арками на каждой стороне венчает четырехгранный шатер с оконцами-слухами и часами (установлены в XVII в.), завершенный небольшой главкой на круглом барабане. Оформление колокольни лаконичное и простое: пилястры на углах, скромные межъярусные карнизы и архивольты проемов звона. Это свидетельствует о существовании глубоких традиций старины, настойчиво сохраняемых в постройках Севера на протяжении XVII и частично даже XVIII веков.

Особенно интересна церковь Благовещения с трапезной палатой (илл. 98). Она построена в 1530—1534 годах, как о том повествует храмоздательная надпись на каменной плите справа от входа в трапезную. Сооружение церкви Благовещения и трапезной вскоре после посещения монастыря великим князем Василием III и рождения у него сына заставляет предполагать, что строительство это было осуществлено в честь появления наследника. Видимо, оно производилось по распоряжению, а может быть, и на средства великого князя, как одновременные «вкладные» храмы Гавриила и Иоанна Предтечи в Кирилловом монастыре, с первым из которых Благовещенская церковь имеет очень много общего.

Обширная двухэтажная трапезная и высокая изящная церковь, примыкающая к ее восточной стороне, образуют единое сооружение. Подобная композиция, строящаяся на противопоставлении горизонтального и вертикального объемов, весьма характерна для аналогичных построек XVI века. Однако в Феррапонтове храм стоит не на продольной оси трапезной, как в Кириллове, Спасо-Прилуцком и Спасо-Каменном монастырях, а у ее длинной стороны. Этот контраст усилен и двускатной крышей палаты, идущей

в направлении север—юг, параллельно западному фасаду самого храма.

Благовещенская трапезная церковь принадлежит к редкой разновидности зданий этого типа, одновременно являясь и звонницей. Постройки такого характера несколько более позднего времени известны нам по Спасо-Каменному и Кирилло-Белозерскому монастырям.

Стройный одноглавый храм кубической формы разделен на три этажа-яруса. Отсутствие алтарных апсид еще четче выявляет его кубичность, сближая здание с трапезной церковью Прилук. Высокий нижний ярус — перекрытое крестовым сводом подцерковье — использовался для хозяйственных нужд. Собственно храм занимал второй, основной этаж. Его квадратное в плане, бесстолпное помещение с сомкнутым сводом и распалубками по углам освещается четырьмя окнами, расположенными на восточной и южной стенах. Три дверных проема в западной стене (крайние — поздние) соединяют его с трапезной; внутренняя лестница в северо-западном углу ведет на колокольню.

Наиболее оригинален верхний ярус церкви, объединяющий колокольню с несколькими помещениями. Это — сложный лабиринт различных камер, ходов и небольших комнат, группирующихся вокруг центра — высокого цилиндрического барабана, увенчанного несколько вычурной главой XVIII века. Два помещения, вытянутые вдоль западной и частично северной сторон, занимали когда-то книгохранилище и тайник; пять камер, соединенных узкими проходами с барабаном, открывались на восточном и южном фасаде арками. В арках висели колокола, а барабан являлся великолепным резонатором. Принципиально по своему решению необычный ярус звона Благовещенской церкви находит прямые аналогии с верхом Гаврииловского храма. Почти тождественны и другие архитектурные формы этих построек: членение фасадов на прясла, сами пилястры и карнизы, характер завершения в виде трех рядов килевидных кокошников (средний утрачен). Можно, очевидно, говорить даже об их принадлежности одному зодчему. Правда, феррапонтовский храм отличается исключительной легкостью и изяществом, подчеркнутой вытантовостью вверх всех

своих форм, что гораздо слабее выражено у его современника в Кириллово.

Традиционнее и проще выглядит огромный объем трапезной палаты. Фасады ее оформлены лишь простыми лопатками да легкими стрельчатыми обрамлениями вокруг окон. Поставленная на высокий подклет, она кажется еще более значительной и монументальной. Основное ее помещение — большой квадратный зал с мощным столбом в центре, поддерживающим эффектные своды с распалубками. Зал прекрасно освещен: свет льется из окон, расположенных на западной, южной и частично северной стенах. Аналогичное решение имеет и палата подклетного этажа подсобно-хозяйственного назначения, только она еще более массивна и, кроме того, темная. С севера к зданию прежде примыкала келарская палата (сломана в XIX в.), остатки стен и сводов которой еще хорошо видны снаружи. С южной стороны трапезной находится двухъярусная паперть (перестроена в XVII—XVIII вв.); первоначально она имела открытую сверху арочную галерею и широкую лестницу, через которую был вход в палату.

Из Феррапонтова монастыря, стоящего на возвышенном месте, открывается прекрасный и чудный вид на округу. Прямо перед ним расстилается Бородавское озеро. Справа, на берегу озера одиноко стоит заброшенная деревянная ветряная мельница со сломанными крыльями. Сейчас она — единственная, оставшаяся из всего прежде многочисленного отряда ветряков, живописно располагавшихся здесь когда-то. Слева, к югу от монастыря, возвышается поросшая зеленью Цыпина гора, самый высокий холм в округе. У подножия горы, на берегу небольшого и тихого Ильинского озера стоит церковь Ильи в Цыпинском погосте, интересный памятник деревянного зодчества. Скрытая зеленью обступивших ее деревьев, она почти не заметна с дороги. Только со стороны озера открывается высокий ярусный серо-коричневый, потемневший от времени храм.

Село Цыпино (вотчина Феррапонтова монастыря) с церковью Ильи известно еще с начала XVI века. Существующее же здание относится к гораздо более позднему времени — к 1755 году; около 1800 года оно было окружено

оградой. Храм очень своеобразен. Это — высокая ярусная башня на крестчатом основании с подклетом, отличающаяся удивительной стройностью и динамичностью своего силуэта. Подобная композиция восходит к русским деревянным церквям глубокой древности, однако трактована она в духе украинского культового зодчества XVII—XVIII веков. Башенный объем образован из трех широких, но сравнительно низких, открытых внутрь восьмериков — так называемых бань. По мере развития вверх они слегка уменьшаются в своих размерах, завершаясь пологим куполом (барабан и глава позднейшие). Такой прием построения характерен для украинских ярусных, «банных» церквей. В целом храм Цыпинского погоста, несмотря на свое полуразрушенное состояние, производит большое впечатление выразительностью своих форм.