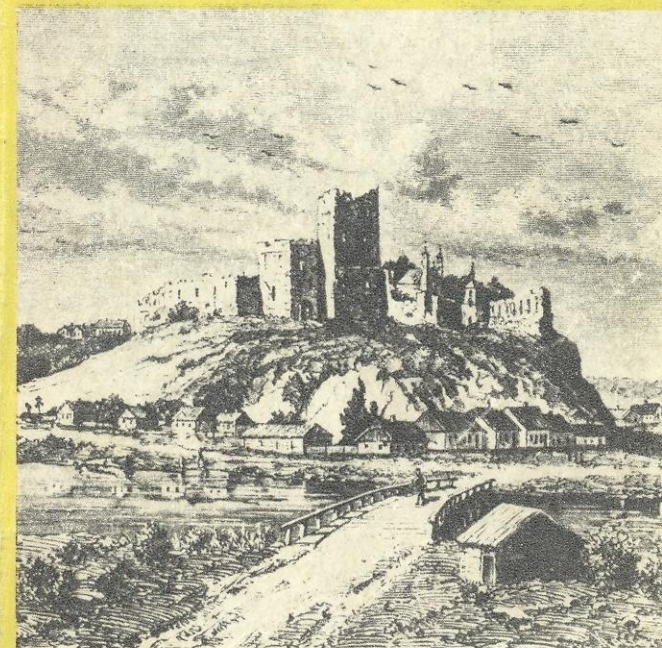


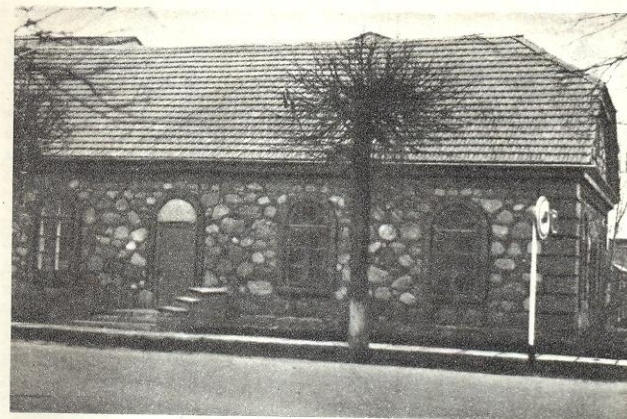
85.113(2)1
7-14 ПО ЛАТГАЛИИ
N





В письменных источниках Краслава впервые упоминается в связи с передачей местечка в 1558 году великим магистром Ливонского ордена Фюрстенбергом Энгельбехту Плюмперу. На протяжении XVII — XVIII веков оно неоднократно меняло своих хозяев, пока в 1729 году не стало собственностью известного нам Яна Людовика Плятера²⁰.

«Владелец местечка, воевода мстиславский Константин Людовик Плятер, — пишется в иллюстрированном альманахе XIX века, — пригласив итальянского архитектора Парако, велел на самой высокой точке правого берега Двины построить «великолепные палаты», а на береговой крутизне разбить прекрасный сад, простиравшийся до самого местечка, в котором на площади, застроенной вокруг каменными домами, воздвиг здание ратуши с башней, построил гостинный двор, госпиталь и при нем монастырь сестер милосердия»²¹. Во вновь построенных домах поселились ремесленники, прибывшие из Германии и Варшавы. Краслава славилась своими превосходными ковровыми изделиями, бархатом, ситцем, сукном, оружием, экипажами, украшениями. Эти изделия вывозились с четырех ярмарок в Россию, а также в Польшу. На Краславу в разное время имели свои виды и польская аристократия и русское правительство. В середине XVIII века было решено сделать Краславу духовной столицей Инфлянтского воеводства путем создания там кафедры инфлянтского епископа. Была получена на это папская булла, но первый раздел Польши в 1772 году перечеркнул эти планы. С 1809 по 1822 год, когда строилась крепость на месте старой столицы Латгалии — Динабурга, в Краславу были переведены присутственные места двинской провинции. Предполагалось даже купить Красла-



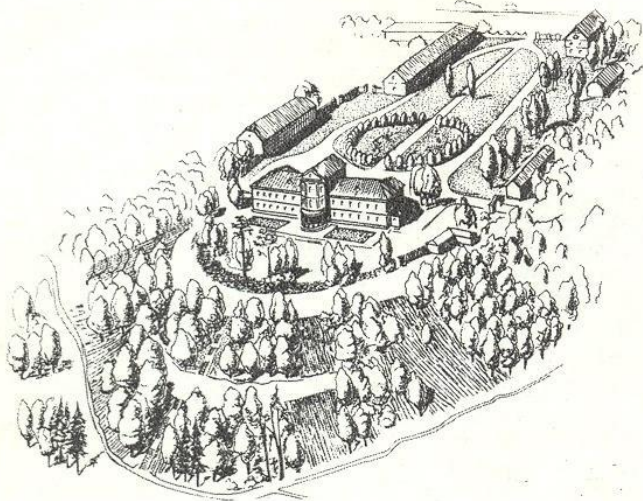
Краслава. Корча.
Начало XX в.

ву в казну²². Этого, однако, не произошло, и городок еще надолго оставался на положении частного города Плятеров.

ДВОРЕЦ ПЛЯТЕРОВ. Воевода мстиславский Плятер пригласил для строительства дворца итальянского архитектора Парако. Такие сведения на протяжении почти двухсот лет кочевали из книги в книгу. В 1984—1985 годах при обследовании памятника реставрационной группой Рундальского музея под руководством Евы Ланцман, хрестоматийные сведения были поколеблены. В первую очередь подверглось сомнению авторство Парако. Но об этом — чуть позже. Чем примечателен типичный дворец польско-латгальского магната?

Во-первых, тем, что дворцы, в отличие от церквей, не имели черт народного творчества. Ополяченная немецкая знать Латгалии была склонна считать себя наслед-

1557
1558



Краслава.
Дворец Плятеров.
План застройки.
Рис. Ж. Люля

ницей рыцарской культуры времен Ливонии. Во-вторых — она стремилась во всем подражать европейским аристократическим вкусам, стремясь не отставать от столиц старого континента. Генетически дворянское гнездо Латгалии ведет свое происхождение от рыцарских замков. Первоначально — после крушения Ливонского ордена в 1561 году — дворяне жили в этих старых «бургах», постепенно терявших свое оборонное значение. Новые формы строительства дворцов вызревали постепенно на протяжении всего XVIII века и достигли расцвета только после Северной войны 1700—1721 годов. Элементы чистого барокко внедряются лишь в XVII—XVIII веках, обнаруживая этим отставание не только от Западной и Южной Европы, но и от церковного строительства в той же Латгалии²³.

Тормозила развитие архитектуры дворцов строгость католицизма. С времен Стефана Батория иезуиты зорко

следили за тем, чтобы местная знать не выходила в своем стремлении к роскоши за пределы христианских приличий. Такая ситуация сложилась на юге Европы в пору раннего барокко, но в Латгалии она прослеживается даже в XVIII—XIX веках. Барочный храм мог иметь роскошный декор, но дворец магната-католика должен был сохранять строгость убранства.

Краславский дворец Плятеров как бы воочию демонстрирует это правило, которое столь удачно описал немецкий искусствовед Г. Вёльфлин: «Фасад дворца подчинен другим законам, чем фасад храма. Первый истолкован лишь как внешнее украшение здания, которому отвечает совершенно иное внутреннее убранство, снаружи холодная, нерасполагающая к себе торжественность, внутри — пышная, опьяняющая роскошь. Во времена барокко всякое благородство стало проявляться на испанский лад: тяжелая чопорность в обращении, выработанная сдержанность вместо естественных выражений живого чувства. Общепринятый, равнодушный тон вместо разнообразия индивидуальных оттенков. Этими чертами определялся любой аристократический дворец»²⁴. Действительно, от стен ныне полуразрушенного дворца веет официальной холодностью. По своему внешнему облику он — типичная усадьба польского помещика Латгалии. Архитектурно выделенный центральный объем и простые по формам, симметрично расположенные крылья с фланкирующими здание боковыми ризалитами, сообщают облику здания строгость и простоту.

Первые обследования реставраторов в 1984—1985 годах показали, что плятеровские палаты строились в два этапа. Константин Людовик Плятер успел завершить строительство дворца только частично. Первоначально, — рассказывает руководитель исследовательской группы Ева Ланцман, — дворец имел внешний барочный декор, но в конце XVIII — начале XIX века он был перестроен по канонам классицизма.

Самый большой сюрприз ожидал реставраторов внутри здания. Уже в предшествующие годы искусствовед Э. Дубиньш высказал предположение, что под штукатуркой дворца скрыта уникальная настенная роспись. Первые зондажи подтвердили правильность гипотезы, а дальнейшее вскрытие стен превзошло все ожидания: они оказались украшенными настенной живописью, выполненной в позднебарочной манере. Перед реставраторами открылись виды Рима, такие, как Пьяццо Кирина-

ле — излюбленные мотивы живописи XVIII века. Краславский дворец оказался единственным дворцом с такой росписью в Латгалии и вторым (после Рундальского дворца работы Ф.-Б. Растрелли) — в Латвии.

Исследовательская работа во дворце Плятеров только начата, поэтому вопросов больше, чем ответов. Было подвергнуто сомнению авторство Парако. Неизвестен и автор росписи. Возможно, им был Гастольди, мастер иллюзорной итальянской школы живописи. Его кисти принадлежит алтарная фреска краславского кафедрального собора. Естественно полагать, что итальянский мастер поработал также во дворце.

Если дворовая, парадная сторона дворца холодна и надменна, то стоит оказаться с парковой стороны дворца, чтобы почувствовать, что ты «дома», «у себя». Отсюда во дворец можно попасть через портик, уютно окруженный полукругом колонн. По склону — к Двине спускается парк, концентрически пересекаемый дорожками. Прямая как стрела бежит вниз к реке узкая каменная лестница, и стоит ступить на нее, как увидишь спрятанные в зарослях буйной зелени искусственные руины. Они были данью моде, порожденной идеями Руссо. В парке все поддерживает настроение элегической сентиментальности, воспроизводит образ чистой, девственной природы, к которой страстно стремится душа, закованная в путы условностей чопорного этикета.

Прогулка по парку открывает немало интересного. Здесь флигеля в романтическом немецком стиле с деревянной решеткой — «фахверком», вплетенной в каменную кладку стен (вспомним, что род Плятеров был немецким по происхождению), хозяйственные постройки с приземистыми, массивными крышами «на лифляндский манер». Уникален дендрологический состав насаждений. Из верхних окон дворца открываются пять видовых лучей: деревья по высоте рассажены так, чтобы не закрывать их. Средний луч ведет взгляд зрителя через Западную Двину к расположенным на той стороне холмам. Два других открывают вид на дальние излучины реки. Крайние направлены в сторону города, причем один из лучей совпадает с главной городской магистралью²⁵.

За оградой дворца (по улице Пушкина, 11) стоит бывшая библиотека Плятеров, в которой при жизни Константина Людовика было собрано 20 тысяч томов. Позже там размещалась монастырская школа для сирот и детей малоимущих родителей. Трехэтажное здание украшает



Краслава.
Библиотека Плятеров.
Середина XVIII в.

по барочному изящно изогнутый центральный ризалит. Углы здания украшают пилястры. Первый этаж более похож на громадный цоколь, на который водружена элегантная двухэтажная барочная вилла. Внешнее убранство библиотеки отражает ее внутреннее решение: два верхних «этажа» внутри не были разделены перекрытиями. Вдоль верхнего ряда окон шла деревянная галерея с книжными полками. Теперь в здании библиотеки — учебный корпус средней школы. До недавнего времени и в центральном здании дворца была школа. Теперь здесь развернуты восстановительные работы.

КОСТЕЛ ЛЮДОВИКА СЯТОГО. Если смотреть на Краславу с левого берега Западной Двины, то дворец обозначает западную границу исторического центра города. Восточную границу можно найти по гигантскому зданию, похожему на большой корабль.



*Краслава. Собор
св. Людовика. 1767.
Архитектор А. Парако*

Деревянный храм тут стоял уже в 1676 году, когда иезуит Георгий Вольф основал миссию. Однако расцвет города требовал подобающего кафедрального собора, и такой был возведен в 1767 году. В духовном отношении до 1755 года Краслава была вотчиной иезуитов, и это обстоятельство, по всей видимости, не прошло бесследно при проектировании собора: А. Парако возвел его, следуя во многом канонам главного иезуитского храма Рима — церкви «Иль-Джезу». Для Латгалии это было вехой, потому что костел св. Людовика в Краславе стал одним из эталонов латгальского церковного зодчества.

Латгалия по сравнению с другими частями нынешней Латвии очень поздно вступила в контакт с западноевропейскими историческими стилями: о монументальном церковном строительстве в Латгалии можно говорить только начиная с первой половины XVIII века. Готические крепости времен крестоносцев были в руинах и их

стереотип жил скорее в дремлющем подсознании, чем в деятельном сознании народа. Единственной основой была народная традиция ремесленничества. Поэтому влияние исторических стилей храмового зодчества шло беспрепятственно с юга — из Италии, через Югославию, Австрию, Польшу. Любопытно, что все мотивы и приемы художественного творчества, принесенные извне, хотя и были насквозь пропитаны католическим духом, имеют заметный южнославянский и, как мы увидим в ходе нашего путешествия, нередко восточнославянский «аромат»²⁶. Торжественная, мистическая красота латгальских соборов несвойственна тем районам Латвии, где получило распространение лютеранство.

Архитектура церковных зданий Латгалии отличается от других районов Латвии и контрастностью масштабов. Для латгальского барокко характерны или гигантские костелы кафедрального типа, или же маленькие, интимные часовни. В плане латгальские костелы обычно представляют собой прямоугольные трехнефные базилики, крытые крестовыми или цилиндрическими сводами с парусами. Средний неф при этом значительно выше боковых, алтарная часть нередко не выделяется в качестве отдельного тектонического элемента. Этот основной тип включает два варианта. Первый и наиболее распространенный имеет две башни с декоративным щипцом между ними.

Краславский костел представляет второй вариант. Безбашенный фасад церкви венчает высокий и широкий щипец. Колоссальный двойной портал как нельзя больше подчеркивает столь характерную для художественной мысли барокко идею апофеоза и триумфа. В эпоху барокко считалось, что Голгофской жертвой зло побеждено, и человек торжествует, вкушая плоды спасения. При входе в костел это ощущение возрастает: высокий свод центрального нефа, колонны и пилястры, побуждающие зрителя устремлять свой взор ввысь, вызывают приподнятое настроение, рождают мысли о великом предназначении человека. Та же торжественная мелодия звучит и в алтаре, венчающем здание. Выполненный в манере, характерной для великих итальянских мастеров барокко Поццо и Бернини, алтарь поражает своим размером, представительностью композиции и обилием цветного материала. Мощные колонны, имитирующие цветной мрамор, держат антаблемент с большой латинской надписью «GLORIA IN EXCELSIS DEO». В полукруге свода

изображение коленопреклоненной фигуры французского короля Людовика IX. Перед нами полотно великого польского художника Я. Матейко «Святой Людовик отправляется в крестовый поход» (1884).

За картиной скрыта фреска итальянского художника Гастольди, украшавшая алтарь первоначально. На ней изображен восседающий на троне король Франции Людовик IX в воинских доспехах. Фресками были украшены и стены собора. Со временем фрески осыпались. Тогда и была заказана алтарная картина, украшающая собор.

Авторство алтарной картины, однако, не до конца установлено. Предполагается, что полотно было написано в Кракове в мастерской профессора Яблоньского Т. Лишевичем, а Я. Матейко только прошелся кистью к концу работы над картиной.

Современник этих событий историк и краевед Г. Мантейфель в своей книге «Из истории костелов Инфлянт и Курляндии» излагает несколько иную версию. «Эскиз полотна был написан самим Я. Матейко. Работу в увеличенном масштабе исполнил в Кракове профессор Яблоньский под надзором Матейко, который придал полотну окончательный вид»²⁷. Участие Лишевича не упомянуто.

Философская обобщенность полотна созвучна всему архитектурному облику здания. Отвечало духу своего времени и смысловое содержание картины. В эпоху барокко возрос интерес к человеческой личности, к человеку-герою. Именно тогда зародилось понятие о человеке, как двигателе исторического процесса. Картина, написанная, правда, в стиле романтического классицизма, изображает героя куда более ранней эпохи. Тем не менее в его личности воплощался в какой-то мере идеал эпохи. Так же как во времена крестовых походов образцом для подражания считали такого человека, который может сочетать в себе кротость и смирение Христа с неустрашимостью благородного рыцаря.

Правда, Людовик не был крестьянским героем. Его именем редко называли своих сыновей простые латгальские земледельцы. Он был патроном элиты. Людовик — имя многих из рода Плятеров. На примерах добродетелей Людовика Святого воспитывали знатную молодежь. Но и для крестьян он был героем по-своему. Ведь справедливый царь — извечный герой фольклора. Итак, немного об этом историческом персонаже в изложении русского историка Т. Н. Грановского²⁸.



*Собор св. Людовика.
Алтарь с картиной
Я. Матейко*

Тяжело заболев в 1244 году, король дал обет возложить на себя крест. Получив в Сен-Дени хоругвь и посох паломника, Людовик с крестоносцами в 1248 году прибыл на Кипр и в следующем, 1249 году, в Египет — к Дамiette, которую французы взяли. Однако под Мансурой в 1250 году мусульмане, воспользовавшись раздорами в лагере крестоносцев, разбили их и захватили французского короля в плен. Потеряв цвет своего рыцарства, Людовик IX вынужден был откупиться ценой сдачи Дамьетты.

Читая дошедшие до нас биографии этого французского короля, нельзя не спросить себя, как находил он время для управления государством. Его день был наполнен посещением всех церковных служб, немало часов проводил он в одинокой молитве, жестоко бичевал себя, читал творения отцов церкви, беседовал с богословами и учеными. Важное место в его жизни занимали акты милосердия.

Так страшной болезнью средневековья была проказа. Люди, пораженные этим недугом, навсегда отлучались от общества; жилища, в которых их содержали, были предметом общего страха. Но Людовик не разделял и этого общего чувства: он ухаживал за прокаженными и собственноручно омывал их зловонные язвы.

Подлинное сострадание к своей рыцарской братии он проявил в Египте. Начавшие разлагаться отвратительного вида трупы умерших от язвы остались бы непогребенными — испуганное духовенство отказывало им в последнем христианском обряде. Но король собственным примером пристыдил малодушных и заставил исполнять тяжкий долг, присутствуя при каждом отпевании. Слава святого короля широко разнеслась по миру: послы из Армении, прибыв в сирийский лагерь крестоносцев, просили дозволения видеть «живого святого».

Политическая практика Людовика IX была преисполнена стремлением утвердить в государственных делах христианскую этику. Терзаемый сомнениями о справедливости захвата земель его дедом у Иоанна Безземельного, Людовик договором от 1258 года возвратил внуку пострадавшего — Генриху III — три богатые провинции. Однако наибольшую популярность у современников Людовик стяжал своим знаменитым судом под Венсенским дубом. Ежедневно после утренней мессы король садился под дуб и разбирал тяжбы приходивших к нему подданных. О его решениях шли легенды, и способность короля отличить правду от лжи была феноменальной. Так, женщина, искавшая защиты у короля в деле не вполне честном, выслушав приговор, недовольная воскликнула: «Ты не король, а монах!» «Людовик IX, — пишет русский историк, — был завершителем средневековой жизни, осуществлением ее чистейших идеалов»²⁹.

Написанное в характерной манере академического романтизма полотно удивляет некоторой контрастностью колорита и прозрачностью пленэра. Голубые тона фона резко контрастируют с ярко красным крестом на хоругви в руках короля. В нем заключена символика картины: хоругвью стал сам Людовик IX в устах многих вождей французского народа. К его имени обращались в тяжкую годину военных испытаний, оно было на устах многих в темные годы оккупации. Погибший от чумы под стенами Туниса во время Восьмого крестового похода (1270), Людовик Святой был героем и для многих латгальцев.

К его имени обращались восставшие в 1863 году под руководством графа Леона Плятера крестьяне. Восстание потерпело поражение. Граф Плятер был казнен, а его соратники из крестьян проделали дальний путь в сибирскую каторгу. Но в Латгалии еще долго жили легенды о графе Плятере, в фигуре которого смешались воедино эпизоды из жития чтимого народом святого и были недавней истории. Романтические мотивы этих сказаний повлияли на творчество классика латышской поэзии Яна Райниса, родившегося и выросшего в этих местах.

Собор — детище барокко, но в нем много сдержанности, характерной для классицизма. Здесь не то барокко, о котором писал Г. Вёльфлин, что оно «хочет увлечь со всей силой страсти, непосредственно и непобедимо». Не то барокко, которое «возбуждает, опьяняет, приводит в экстаз, завладевает на минуту». «Прохлада», классицизирующее, характерное для итальянского севера барокко, которое представлено в костеле св. Людовика словами уже названного искусствоведа, «покоряет зрителя медленно, спокойно, но тем продолжительнее сохраняет свою власть. Можно было бы вечно жить в его сфере»³⁰.

Классицизирующее направление проглядывает не только в общем возвышенном, спокойном настроении интерьера, но и в деталях. Сдвоенные пилястры с коринфскими капителями, бесконечное эхо широкой линии карниза, девять одинаково построенных боковых алтарей, выдержанных в строгих линиях, подчеркивают ритм, порядок и строгость чина кафедрального богослужения. Таков характерный почерк итальянца Парако.

Только многократно повторяющийся мотив барочной волюты возвращает зрителя к привычному эмоциональному состоянию, которое возникает при посещении построек барокко. Волютами окаймлен фронтон алтаря с картиной «Святое семейство»; четыре бегущие вверх волюты поддерживают фигуру проповедующего иезуита на крыше кафедры; перпендикулярно расположенные волюты — основной мотив исповедален — конфессионалов XVII века. Каждую из темных дубовых исповедален венчает изящная раковина, а сами они покоятся на затейливых широких ступеньках. Достойны внимания дубовые «сидилии» или «канонические кресла», расположенные по обе стороны главного алтаря. Так называется длинный ряд соединенных между собой кресел с высокими арочными спинками, предназначенных для капитула каноников, то есть собрания высшего духовенства епархии.



*Краслава. Собор
св. Людовика.
Кафедра и эдикули*

В хорах собора стоит новый орган. В 1986 году он заменил замечательный орган знакомой нам фирмы Бернадских, сгоревший в годы минувшей войны. Уцелели, однако, портреты супружеской четы ктитора собора. По традиции им место на хорах. Пострадавшие от времени и превратностей судьбы полотна изображают графа Константина Людовика Плятера и его супругу Августу Огинскую-Плятер. Ктитор храма представлен во весь рост в дорогих одеждах польского шляхтича, украшенный орденами и жалованными королем звездами. Сабля у пояса указывает на дворянскую принадлежность, а булава в правой руке — символ власти каштеляна полоцкого и старосты динабургского. Лицо графа выдает человека широкой натуры, не без юмора взирающего на окружающий мир. Супруга графа в чепце и платье из королевского горноста, с руками, спрятанными в большую муфту, смотрит на нас взглядом умным, но вместе с тем выдаю-



Исповедальня. XVIII в.

щим сухую благочестивую дворянку, главным делом которой была благотворительность и прочие богоугодные дела.

В пожаре пострадала также капелла св. Доната, располагающаяся справа от главного алтаря. Она восстановлена в 1942 году, но древнего алтаря, в котором хранились кости великомученика, больше нет: он заменен новой гробницей с балдахином и двумя алтарями — одним на возвышении, другим — ниже уровня пола у самой раки покровителя Краславы. Вернемся, однако, во двор собора.

В северную часть каменной ограды встроена великолепная звонница, исполненная по типу так называемых эспаданий — испанских отдельно стоящих колоколен времен Ренессанса. Обычно они имели форму каменной стены, разделенной на арки, в каждой из которых висит по колоколу. Особую красоту и филигранность краслав-



*Краслава. Звонница.
1767*

ской звоннице придают два круглых отверстия над арками, в которых висят малые колокола. По углам звонницу окаймляют пилястры, поддерживающие широкий карниз и куполообразную крышу с фонариком.

На первый взгляд звонница как будто диссонирует с барочным фасадом собора. Стоит, однако, ознакомиться с прочими строениями, например, бывшей больничной церковью, в 1865 году обращенной в православный храм Александра Невского, чтобы обнаружить, что колокольная, ворота и больничная каплица являются элементами единого ансамбля. Линии звонницы повторены в аркаде церкви Александра Невского. Простые капители пилястров, скромный архитрав, поддерживающий энергично выдвинутый карниз, повторяют аналогичные элементы звонницы. Чтобы продолжить ритм плоских крыш прилегающей уличной застройки, каплица тоже крыта четырехскатной крышей. Культовое - предназначение зда-



*Краслава. Врата
ограды собора*

ния выдает лишь маленькая главка, возвышающаяся над его центральной частью.

Архитектурные акценты ограды завершают центральные ворота, которым в эпоху барокко в целом и в барокко Латгалии в частности придавалось огромное значение: ворота стали самой нарядной частью фасада. По обе стороны ворот располагаются две капеллы (иногда называемые каплицами) — квадратные в плане сооружения, разделенные на два яруса. Верхний — сквозная ниша с фигурами святых — покровителей благотворительных орденов, работавших некогда в Краславе. Капеллы — свидетели истории города, его связей с внешним миром, символы духовной атмосферы тех времен, когда они возводились.

В одной из каплиц стоит фигура французского кюре с благообразным лицом. Кюре держит в руках запеленутого младенца. Рядом, вцепившись в сутану святого, стоит



*Краслава. Привратная
каплица. 1767*

маленькая девочка. Изображенный — лицо историческое. Винсент Деполь (или святой Викентий) положил начало современной системе детоприимства и сети домов для престарелых во Франции. Родился он в 1576 году, принял сан в 1600 году, а пять лет спустя попал в плен к маврам — мусульманским корсарам Средиземноморья. Пираты продали Винсента в рабство в Тунис. Отведав жуткую судьбу невольника на галерах, рабское бесправие, Винсент Деполь чудом возвращается на родину. Его продают богатому вероотступнику из Ниццы. Винсенту удается его вернуть из ислама в христианство, и оба бегут в Марсель.

Трехлетнее пребывание в неволе не озлобило молодого кюре: из рабства он вынес глубокое сострадание ко всем несчастным. Прославился Винсент поисками брошенных и бездомных детей, которых он собирал в дождливые и снежные ночи на улицах Парижа. В середине

XVII века во Франции, пережившей опустошительные войны, голод и несчастья, было много таких лишенных крова, родительской ласки и хлеба детей. Самоотверженность кюре не осталась незамеченной. Открылись кошельки богатых благотворителей, на средства которых Винсент Деполь основал приют для сирот, богадельню, больницу и организовал две конгрегации: мужскую — лазаристов, или миссионеров (1624); и женскую — сестер милосердия (1633).

Представители обеих конгрегаций с 1757 года содержали в Краславе уездную школу, больницу, духовную семинарию, предназначенные для содержания, лечения и образования, главным образом, сирот и детей бедных родителей. После польского восстания 1864 года приказом генерал-губернатора графа Муравьева монастырь, здание которого стоит за собором, был закрыт и все его учреждения ликвидированы.

Во второй каплице стоит фигура еще одного покровителя конгрегации, уроженца Монпелье, — св. Роха. Его короткая жизнь (32 года) была безраздельно посвящена заботам о тех, кто стал жертвой чумы — этой страшной болезни средневековья. Святого по традиции изображают вместе с собакой. Последняя, гласит предание, добывала Роху пищу, когда он сам, оставленный всеми, в одинокой пещере боролся с «черной смертью», которой заразился, помогая другим.

От несколько приземистых фигур в каплицах веет тихим провинциальным уютом, который связывает, казалось бы, несовместимое: архитектуру итальянского барокко и мягкую, поэтическую природу европейского севера. Окруженный вековыми деревьями, обширный двор костела давно уже превратился в парк, в тишине которого приятно посидеть, подумать о своем, наблюдая, как блики северного солнца играют на исполненной покоя фигуре Богородицы.