

Церковь Успения в Клину: венецианский образ в древнерусском интерьере

Владимир Валентинович Седов

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова –
Институт археологии РАН

Церковь Успения в Клину принадлежит к не слишком известным памятникам древнерусской архитектуры XVI века. Точной датировки эта церковь не имеет, но ее архитектура тяготеет к тем сооружениям московского зодчества, в которых с той или иной силой сказалось пребывание итальянских мастеров на Руси. Его довольно часто датируют серединой XVI века¹, но мы хотели бы показать, что он связан скорее с архитектурой первой трети того же столетия.

Это собор уже не существующего мужского монастыря, стоящий в старой части подмосковного Клина. Перед нами четырехстолпный трехабсидный одноглавый храм с отреставрированными в 1960-х годах по проекту Н.Н. Свешникова фасадами, на которых выделяются поднятые относительно невысоких боковых прясел средние прясла с треугольными, немного закругленными фронтонами; треугольные фронтоны завершают и боковые прясла (илл. 1, 2). Алтарная часть, пониженная относительно завершеного барабаном четверика храма, сильно выступает к востоку, она оканчивается скруглением трех абсид.

¹ См.: *Некрасов А.И.* Города Московской губернии. М., 1928. С. 159–160; Памятники архитектуры Московской области. М.: Искусство, 1975. С. 218; Памятники архитектуры Московской области. М.: Стройздат, 1999. С. 249–250. К середине XVI века относят Успенский собор и А.В. Яганов, включая его в группу памятников, обладающих чертами московского зодчества конца XV – начала XVI века, которые, однако, нельзя отнести к этому времени. Этот же автор останавливается на том факте, что наиболее раннее свидетельство о клинском Успенском монастыре относится к 40-м годам XVI века. См.: *Яганов А.В.* К вопросу о датировке собора Благовещенского Киржачского монастыря // Древнерусское искусство. Русское искусство Позднего Средневековья: XVI век. СПб.: Буланин Дмитрий, 2003. С. 140, 143–144. Прим. 28.



Илл. 1. Церковь Успения в Клину. Вид с юга до реставрации. 1940-е гг.



Илл. 2. Церковь Успения в Клину. Современный вид с юго-запада.

Архитектор церкви явно стремился к поддержанию симметрии в общей композиции и в структуре фасадов. Барабан – за счет сокращения восточной трети памятника – оказывается сдвинут к востоку (этот сдвиг едва ли уравнивается массивом алтарных абсид, выдвинутых в восток: они ниже основного объема и выдвинуты довольно сильно), тогда как на боковых фасадах, северном и южном, среднее прясло шире, а два боковых – уже и равны по ширине. Образующиеся симметричные композиции на боковых фасадах подобны композициям на западном фасаде (где она отражает внутреннее деление храма), но они входят в противоречие с интерьером. Средние лопатки боковых фасадов не соответствуют столбам внутри, боковые порталы приходятся на западную часть подкупольного пространства, то есть сбиты с его оси. Точно так же сбиты с осей и окна западных прясел боковых фасадов (они почти прижаты к западной стене), и окна восточных прясел (они частично находятся под основанием подпружных арок, отделяющих восточную треть от северного и южного рукавов пространственного креста). Сдвинутый к востоку барабан очень заметно контрастирует с показательной, иллюзорной симметрией боковых фасадов.

Структура фасадов даже помимо завершений прясел (сохранившихся частично и относящихся во многом ко времени реставрации храма) очень отчетлива и рациональна. Внизу фасады имеют развитый цоколь, на нем стоят лопатки, которые правильнее называть пилястрами, поскольку они имеют профилированные базы и капители, они зрительно поддерживают профилированные карнизы, разные по высоте (средние выше боковых). Эта декорация во многом тоже является плодом реставрации, поэтому ее нужно проверять по реставрационным отчетам, в чем мы видим следующий этап работы по изучению архитектуры памятника.

Для нашей темы много важнее интерьер храма Успения, сохранивший первоначальное распределение форм и пространств: в соответствии с древнерусской традицией западная часть храма несколько увеличена, а восточная – укорочена, что делает наос, основное пространство храма, прямоугольным. Широкий световой барабан под куполом прорезан восемью узкими и высокими окнами, он покоится на подпружных арках, пониженных относительно коробовых сводов ветвей пространственного креста. Восточная, северная и южная ветви креста примерно равны, а западная – заметно увеличена, что, вместе с обособленным положением западных столбов в отличие от связанного положение столбов восточных, создает заметное искажение центричности. К центричности в интерьере явно стремился архитектор, когда устроил

широкие ветви креста, ведущие к подкупольному пространству, ограниченному стройными столбами, а также когда — устроил угловые части, пониженные относительно ветвей креста и перекрытые крестовыми сводами. В эти угловые части, расположенные на западе, из ветвей креста ведут довольно высокие и широкие арки, тогда как в восточную пару угловых помещений под крестовыми сводами такие арки ведут только из боковых, северной и южной, ветвей креста.

Восточные подкупольные столбы храма слиты с востока с межальтарными стенками, так что они являются даже не свободностоящими столбами, а западным окончанием стенок; впрочем, они снабжены с трех сторон лопатками, дающими прямой намек на крестообразность. Западная пара столбов стоит отдельно, эти столбы имеют квадратные в сечении невысокие базы, выше которых они имеют крестообразное сечение. Столбы, как западные, так и восточные, имеют капители на пилястрах, под прямым углом сходящихся к подкупольному пространству. Эти капители представляют собой отрезки тройного антаблемента со следующими составными частями (снизу вверх): полочкой и валиком в карнизе, плоский фриз и, наконец, полочку и гусек с полочкой — в архитраве.

Ордерный мотив в подкупольном пространстве в сочетании с пониженными подпружными арками в основании светового барабана, а также в сочетании с пониженными угловыми частями, перекрытыми крестовыми сводами, составляют основу типа Успенской церкви. Перед нами типа храма начала XVI века, который мы предлагали назвать «кристаллическим»² из-за того, что все его составные части четко отделяются друг от друга, что эти обособленные части составлены в композицию при помощи подчеркнутого сложения, образуя как будто собрание кристаллов, граненых, геометрически правильных (или стремящихся к правильности), замкнутых в своей правильности и обособленности — даже в условиях соединенности.

В группу «кристаллических» храмов мы в свое время включили следующие памятники с крестовыми сводами в угловых частях и пониженными подпружными арками: собор Николо-Угрешского монастыря, собор Борисоглебского монастыря под Ростовом (1522–1524), собор Лю-

² *Седов Вл.В.* О дате собора Николо-Угрешского монастыря // Архив архитектуры. Вып. 1. М., 1992. С. 38–45. См. также недавнюю работу: *Иоани игумен (Рубин).* История Никольского собора Николо-Угрешского монастыря в свете новейших исследований // История Угреши. Историко-краеведческий альманах. Вып. 1. М., 2010. С. 28–39.

тикова монастыря под Калугой и Троицкий собор Данилова монастыря в Переславле-Залесском (1530–1532). Все эти памятники отличает стройность, сомкнутая постройка крестообразных в сечении столбов, а также наличие лопаток на стенах (эти лопатки отвечают выступам крестообразных столбов). Все они явно опирались на какой-то образец московской архитектуры, воздвигнутый приезжим итальянцем.

После публикации С.С. Подъяпольским статьи, посвященной архитектуре церкви Иоанна Предтечи под Бором в Московском Кремле, которая была построена итальянским архитектором Алевизом Новым в 1508 году (то есть во время строительства тем же мастером Архангельского собора, который возводился в 1505–1508 годах), стало ясно, что группа перечисленных одноглавых храмов первой трети XVI века с кристаллическими интерьерами восходит к этому утраченному кремлевскому памятнику с точно такими же крестообразными столбами, отвечающими им лопатками на стенах, крестовыми сводами в углах, пониженными подпружными арками и одним венчающим барабаном³.

Таким образом, здесь можно говорить о восприятии столичного, ренессансного по декору памятника, построенного Алевизом Новым как будто для того, чтобы рядом с Архангельским собором, являющимся парафразом шестистолпного Успенского собора Аристотеля Фиораванти, создать еще один приемлемый для Московского великого княжества вариант храма с византийской, древнерусской планиметрической основой, но с рациональностью в построении плана и пространства, а также ренессансной по стилю и духу «облицовкой» фасадов и интерьеров. Что касается интерьеров, то здесь очень важными оказываются ордерные формы: столбы церкви Иоанна Предтечи под Бором имеют капители на своих «пилястрах» (выступающих крестообразно лопатках), а под пятнами сводов рукавов креста проходит антаблемент.

Ордерные формы в интерьерах исследовал А.Л. Баталов, пришедший к выводу о том, что ордерные итальянизирующие мотивы получили в интерьере русских храмов первой трети XVI века едва ли не большее распространение, чем на фасадах⁴. Исследователь, рассказывая о влиянии ордерной декорации кремлевских соборов Аристотеля Фиораванти и Алевиза Нового на памятники первой половины XVI века, на-

³ Подъяпольский С.С. О деятельности Алевиза Нового в России // Древнерусское искусство. Проблемы и атрибуции. М., 1993. С. 170–193.

⁴ Баталов А.Л. Итальянизирующие мотивы в интерьерах русских храмов первой половины XVI в. // Искусство Древней Руси. Проблемы иконографии. М., 1994. С. 146–158.

зывает следующие составные части: внутрискладчатые лопатки, постаменты столбов и их капители (импосты), капители (импосты) в основании арок, карнизы в основании сводов и даже конх. Эти части складываются в систему, которую А.Л. Баталов называет «алевизовской». При некотором упрощении, например, при отсутствии внутрискладчатых лопаток, в пятах арок возникают кронштейны или «висячие» импосты. Эта система переходит и в памятники 1530-х годов, которые трудно связать непосредственно с итальянскими мастерами. Ученый говорит о том, что русские мастера восприняли ордер «как форму архитектурного выражения конструкции», а далее подчеркивает, что «ордерная декорация интерьера Архангельского собора была не менее значимым источником для художественных средств русской архитектуры, чем его фасадное убранство».

Собор Успенского монастыря в Клину принадлежит к этой же итальянизирующей линии: его крестообразные столбы с капителями являются отражением ордерной декорации Алевиза Нового, но отражением размытым, упрощенным: в интерьере исчезли как пристенные лопатки, так и карнизы в основании сводов и консоли в основании арок; нет и постаментов у столбов. В результате получается уже «полусмытый» ордер, воспоминание об ордере, хотя воспоминание само по себе значительное.

Мы хотели бы увязать вопрос о датировке Успенского собора с вопросом о природе образности его интерьера. Нам представляется, что этот памятник не может относиться к середине XVI века, напротив, мы думаем, что он принадлежит первой трети XVI столетия. Основания для этого следующие: описанные капители столбов имеют очень разработанный характер, чего в памятниках середины XVI века совсем не наблюдается (укажем на монастырский Благовещенский собор в Киржаче)⁵. Нет в памятниках середины XVI века и пониженных угловых частей, перекрытых крестовыми сводами. Эта особенность Успенского собора в Клину связывает его с такими памятниками первой трети XVI века как собор Рождественского монастыря в Москве (одноглавый, с повышенными подпружными арками в два яруса и крестовыми сводами в углах) и собор Успенского монастыря в Старице (последний

⁵ Об архитектуре 1540-х годов см. работу А.Л. Баталова, который говорит об этом времени как об эпохе определенной «деитальянизации». (Там же, с. 154–155). Также см. Яганов А.В. К вопросу о датировке собора Благовещенского Киржачского монастыря // Древнерусское искусство. Русское искусство Позднего Средневековья... С. 130–145.

пятиглавый, но заменившие крестовые своды угловые купола на световых барабанах поставлены на пониженные угловые части)⁶. В этих двух памятниках в интерьере нет пристенных лопаток, в Рождественском соборе под пятами арок есть импосты, а в соборе в Старице их уже нет, что сближает этот памятник в этой упрощенной части с Успенским собором в Клину. Нам представляется, что сам тип храма с пониженными углами, восходящий к раннемосковскому собору Андроникова монастыря, должен быть связан с повышенными подпружными арками, которые мы и видим в двух названных соборах в Москве и Старице. Но в Клину в Успенском соборе произошло неожиданное соединение типа с пониженными углами с крестовыми сводами и типа «кристаллического» храма с пониженными подпружными арками и сводами на одном уровне, среди которых угловые своды — крестовые. При соединении оба типа подверглись упрощению, можно говорить не только о размытости ордера внутри, но и о целой группе отброшенных форм: пристенных лопатках, консольных отрезках ордера в пятах арок. Следует сказать и о соединении восточной пары столбов с межалтарными стенками, что выглядит как дань древнерусской традиции.

Но рядом со всеми этими «фигурами отсутствия» мы видим и стремление к симметрии фасадов, и хорошо выложенные крестовые своды в углах, и довольно развитый ордерный мотив в капителях столбов. Но не только эти формы, сами по себе красноречивые, дают нам некоторую уверенность в том, что перед нами еще один «итальянизирующий» памятник, в котором отразились с той или иной степенью полноты композиции итальянских мастеров времени Ивана III и Василия III. Есть еще образ интерьера, на котором мы хотим остановиться подробнее.

Образ интерьера православного храма — область почти совсем не разработанная в современном искусствознании. Между тем, можно было бы попытаться систематизировать именно образы и их основные составляющие. Основными составляющими образа интерьера Успенского собора в Клину являются совсем не крестовые своды (они сокрыты в углах), не сами пониженные относительно крестообразной части углы, а также не сросшиеся с межалтарными стенками восточные столбы. Основными составляющими образа этого собора являются довольно тонкие крестообразные столбы, которые расставлены широко и несут широкие арки, на которых покоится широкий барабан купола. И из этих составляющих складывается образ пространства: спокойного,

⁶ Баталов А.Л. Указ. соч. С. 154–155.

ритмически однообразного и светлого. Свет идет сверху, свет идет и из рукавов креста, чуть добавляется и из окон углов. Ширина пространства подчеркнута, это пространство относительно статичное, не рвущееся вверх, не динамичное, а спокойное, уравновешенное, как будто на время застывшее (не окаменевшее, а именно застывшее).

И в этом уравновешенном пространстве главную роль в создании образа играют, повторимся, и тонкие крестообразные столбы с намеченной ордерностью, и несомые столбами узкие и с большим шагом подпружные арки под барабаном, и узкие и невысокие арки от столбов к стенам. В сложившемся образе много пространства, много воздуха, но оно отчетливо структурировано. Это пространство отчетливо другое — по сравнению с Троицким собором Данилова монастыря и другими памятниками с сомкнутыми, сближенными столбами: там мы видим опоры, как будто смыкающиеся в «купы» одни с другими, здесь, в Клину, мы видим окруженную воздухом отдельную опору, которая вверху как будто выбрасывает из себя одну и другую арки, соединяющие их с другим столбом.

Откуда этот образ? Можно довольно точно определить его источник: он в архитектуре Венеции конца XV столетия. О происхождении многих приемов архитектуры (и интерьера в частности) писал С.С. Подъяпольский, указавший на ряд венецианских храмов, в которых характерный для ренессансной архитектуры Италии второй половины XV века интерес к центричности сочетался с византийскими в основе композициями венецианских храмов⁷. Несколько позже этот же ученый образно назвал русскую архитектуру начала XVI века, связанную с определенным кругом венецианских мастеров, «ренессансным привоем на византийском древе»⁸.

Мы хотели бы продолжить эту мысль, опираясь на образ храмового интерьера. На примере Успенского монастырского собора в Клину мы можем показать, что «ренессансный привой» был, прежде всего, «венецианским привоем». Если мы сравним интерьер церкви Успения в Клину с интерьером построенного знаменитым венецианским архитектором Мауро Кодусси храмом Сан Джованни Кризостомо в Венеции (на

⁷ Подъяпольский С.С. Венецианские истоки архитектуры Московского Архангельского собора // Древнерусское искусство. Зарубежные связи. М.: Наука, 1975. С. 252–279.

⁸ Подъяпольский С.С. Венеция и Москва. Ренессансный привой на византийском древе // Архитектура мира. Вып. 2. М.: Architectura, 1993. С. 18–22.



Илл. 3. Интерьер церкви Успения в Клину. Вид на северо-запад.



Илл. 4. Интерьер церкви Сан-Джованни Крискостомо в Венеции. Вид на северо-запад.



Илл. 5. Интерьер церкви Успения в Клину. Вид на северный рукав креста.



Илл. 6. Интерьер церкви Сан-Джованни Крисостомо в Венеции. Вид на северный рукав креста.



Илл. 7. Церковь Успения в Клину. Вид в купол.

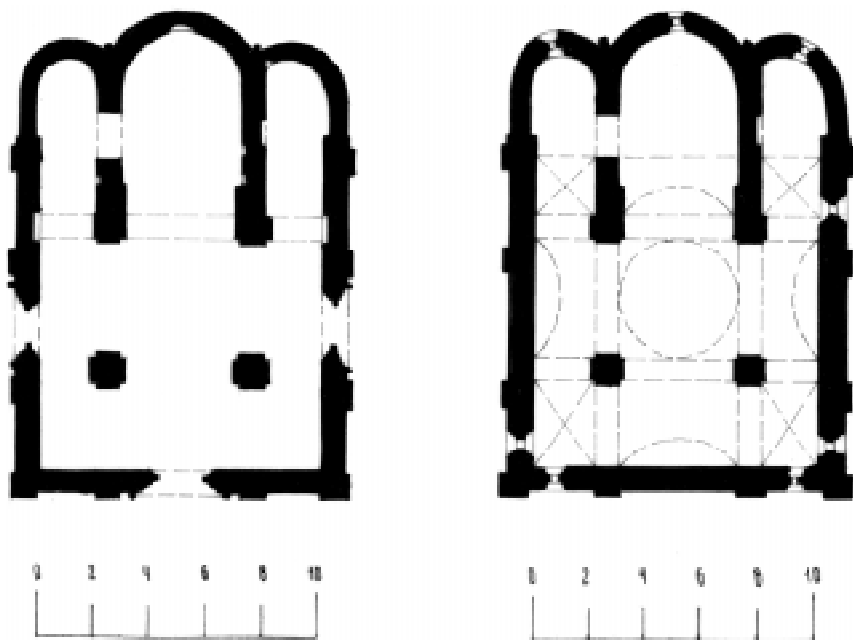


Илл. 8. Церковь Сан-Джованни Крисостомо в Венеции. Вид в купол.

чат в 1497 году)⁹, то увидим, что собор в Клину является упрощенной версией венецианского храма. В Клину сохраняются обособленность широко расставленных столбов, крестообразность этих столбов, их завершение капителями, широкие и высокие рукава креста и пониженные угловые части (илл. 3, 4), узкие подпружные арки (илл. 5, 6). Что-то в Клину изменено в сторону традиционности, так, под куполом расположен высокий световой барабан (илл. 7, 8), а что-то просто отброшено в процессе упрощения, имевшего, по всей видимости, ступенчатый и последовательный характер. В нашем случае мы видим, что отброшены промежуточные ордерные членения: пристенные лопатки и капители в основании малых арок, карнизы в основании коробовых сводов. Купольные своды в угловых частях, характерные для венецианских храмов, заменены на крестовые (илл. 9).

В Клину мы видим едва ли не последнюю ступеньку упрощения, когда стоит только отказаться от остатков ордерной структуры (постаментов столбов и капителей), и интерьер храма станет уже «доордерным» или безордерным, ренессансная основа пропадет (что и случилось с рядом памятников середины XVI века). Но мы хотели бы заострить внимание читателя на образе, для которого названные остатки ордерности являются важной частью, но все же дополнительной. И без постаментов и капителей интерьер храма в Клину можно рассматривать как парафраз интерьера венецианского храма: кажущаяся хрупкость обособленных столбов, ширина рукавов креста, узкие пониженные арки — все это «работает» на сложение комплекса форм, представляющегося размытым отражением венецианского образца. Но и в этом не совсем четком отражении чувствуется спокойный и ясный образ, что сообщает отражению особый характер, отличающий его от храмов похожего типа, но с сомкнутыми столбами. Мы предполагаем, что Успенский собор в Клину был работой «ассимилированного» итальянца, уже погрузившегося в стихию московской храмовой архитектуры. Но давний образ венецианской архитектуры, перевезенный на русскую почву и прошедший ряд ступеней упрощения, остался почти в целостности, а к тому же был сдобрен такими «остаточными» ордерными формами как постаменты и капители столбов.

⁹ О Мауро Кодусси, венецианской архитектуре конца XV века и церкви Сан Джованни Кризостомо см.: *Concina E. Storia dell'architettura di Venezia dal VII al XX secolo.* Milano: Electa, 1995. P. 120–178; *Heydenreich L.H. Architecture in Italy. 1400–1500.* Yale University Press, 1996. P. 86–101; *Frommel C.L. The Architecture of the Italian Renaissance.* London, Thames and Hudson, 2007. P. 87–90; *Olivato L., Puppi L. Mauro Codussi.* Milano: Electa, 2007. P. 122–135.



Илл. 9. Планы церкви Успения в Клину: по нижнему уровню (слева) и по уровню сводов (справа).