

БОГОЯВЛЕНСКИЙ КАФЕДРАЛЬНЫЙ СОБОР КОСТРОМСКОГО КРЕМЛЯ

КАФЕДРАЛЬНЫЙ Богоявленский собор Костромского кремля, построенный Степаном Воротиловым в 1776–1791 годах и просуществовавший до 1934 года, являлся крупнейшим культовым зданием губернского города. По совершенству художественного замысла, соединявшего в себе грандиозность и изящество, он не имел себе равных по всей Волге, давно стал архитектурной эмблемой Костромы, ее славой и гордостью. Видная издалека 64-метровая соборная колокольня служила своеобразным ориентиром для проплывавших судов. В ясную погоду с вершины ее был виден Ярославль, удаленный на многие десятки верст¹. Вместе со стоящим подле древним Успенским собором и домами соборного причта, также детищами Воротилова, Богоявленский собор образовывал ту архитектурную группу, которую называли Костромским кремлем. Ансамбль дополняла каменная с коваными решетками ограда с несколькими воротами, из коих выделялись главные, так называемые Триумфальные, с северной стороны обращенные к городу — к рядам. Пышные, необычной композиции, построенные одновременно с Богоявленским собором, они заслуживают особого разговора.

Наиболее эффектным был вид на соборный ансамбль с Волги. Примыкающий к ней кремлевский холм (а по существу это — плато) здесь резко обрывается, переходя ниже в пологий берег, плавно подводящий к воде. Крутой, обращенный к реке склон кремлевской платформы был облицован (и укреплен) высокой, с уклоном, кирпичной выбеленной стеной. Эта белая стена с лентой ограды на-

¹ Это легендарное предание. Из-за кривизны Земли с высоты H (м) видно при идеальных условиях не далее чем на $3,6\sqrt{H}$ км. Расстояние до Ярославля по прямой превышает 60 км, и Кострома на 16 м ниже к уровню моря. Окраины Ярославля из Костромы были бы видны лишь с площадки, поднятой не менее чем на 300 м. — Прим. редактора издания 2014 года.



верху служила своего рода цоколем-пьедесталом величественному ансамблю, сиявшему белизной стен, золотом куполов, крестов, кованых ваз на ярусах колокольни, лучей «Всевидающего Ока» на ее вершине.

Внешнему облику соборов соответствовало великолепие их интерьеров и внутреннего убранства. Фрески XVII века в Успенском соборе*, иконостасы с бесценными иконами и церковной утварью — всё, начиная с 1920-х годов, сначала осквернялось, а затем разламывалось и выбрасывалось как хлам. Иконы жгли, древние могилы под соборами вскрывали в поисках золота, черепа и кости выкидывали. Вакханалия глумления и вандализма завершилась взрывами, потрясшими спавший город. Сначала взлетел Успенский собор (XVI–XIX веков) со своими шестью золочеными куполами, уникальными фресками; затем, также ночью, подорвали Богоявленский собор. Взрывали его дважды. При первом взрыве здание устояло — слишком прочной оказалась кладка, рассчитанная на века. Тогда подрывники просверлили изнутри шурфы в несколько ярусов, начинили их аммоналом — и грянул повторный взрыв. Гигантский собор рухнул, образовав гору обломков и щебня, и в окрестных зданиях вылетели стекла. Так происходили «славные» деяния тогдашних отцов города и их идейных вдохновителей по очищению народного сознания от «религиозного дурмана», приготовления его к царству «светлого коммунистического будущего».

Соборный ансамбль Костромского кремля. Литография из книги протоиерея Павла Островского «Историческое описание костромского Успенского кафедрального собора», 1855 год.

219

* Правильнее говорить о росписи XVIII века, так как прежняя стенная живопись погибла в пожаре 1773 года.

Сохранились в истории и имена двух молодых московских художников — Чудакова и Чижова. Накануне взрыва соборного ансамбля они приехали в Кострому и за несколько дней, пусть наспех, неполно и с ошибками, но обмерили и Успенский, и Богоявленский соборы. Не было лесов, и они использовали лестницы-стремянки подрывников, с которых те пробивали шурфы и закладывали взрывчатку.

Заслуга двух этих молодых людей неопределима — они сделали единственный за всю историю зданий их обмер. Обмерные чертежи кремлевских соборов хранятся в отделе графического фонда Государственного музея истории архитектуры имени А. В. Щусева* в Москве, в Донском монастыре. Обмерные выцветшие от времени листы выполнены карандашом². К ним приложены кроки. К сожалению, эти молодые люди не успели, а может, и не имели возможности провести детальную фотофиксацию соборов. В фондах музея есть много фотографий разной степени качества, но дают они лишь общее представление о зданиях, ибо сняты с известного удаления от них.

Говоря о дошедших до нас фотографических изображениях Костромского кремля, помимо Донской коллекции** следует упомянуть фотоматериалы из фондов Костромского историко-архитектурного музея-заповедника и единственный в своем роде снимок соборной колокольни, сделанный с запада, с близкой точки; негатив его хранится в Государственном историческом музее (ГИМ) в Москве. В том же ГИМе хранится великолепно исполненная картина, изображающая Костромской кремль со стороны Волги в лучах вечеряющего дня, на фоне темно-голубого неба. Работа выполнена маслом и принадлежит кисти художника Н. Шмидта***. В добротной реалистической манере изображены на ней соборная колокольня и Успенский собор, сияющие белизной стен и золотом куполов. Картина дает представление о полихромии закомар и шеек глав на древнем соборе.

Картина Н. Шмидта датируется началом XX века, когда Богоявленский собор, его фасады были чисто белыми. Вопрос о первоначальной покраске фасадов храма пока не ясен; несомненно, однако, она была задумана иной.

Обращаясь к дошедшим до нас старым чертежам Богоявленского собора, следует назвать прежде всего план и фасад, выполненные в начале прошлого века**** большесольским купцом, столярных и резных дел мастером Константином Яковлевичем Трубниковым — земляком Степана Воротилова. Сравнивая эти чертежи с их натурным осуществлением, нетрудно заметить, что они не фикса-

² С 1993 года копии этих чертежей, обведенные Л. С. Васильевым тушью, хранятся в Государственном архиве Костромской области (по состоянию на 2014 год материалы не описаны). — Прим. редактора издания 2014 года.

* Правильнее: Государственного научно-исследовательского музея архитектуры (ГНИМА) имени А. В. Щусева.

** То есть коллекции ГНИМА имени А. В. Щусева, в Донском монастыре.

*** Правильнее — Генриха Шмидта. Картину см. на с. XIX цветной вкладки.

**** То есть XIX века.

ционные, что Трубников скопировал один из авторских вариантов собора. При общем сходстве чертежа и осуществленного здания бросается в глаза несоответствие ордеров во втором ярусе колокольни (коринфский в чертеже — ионический в натуре), рисунка люкарн в куполе над собственно собором. Обращают на себя внимание широкие, лишенные перил лестницы в основании колокольни — в натуре ради удобства прихожан получившие перильные ограждения. Здание изображено в тот период, когда оно сохраняло задуманную автором объемно-композиционную структуру и состояло из сравнительно компактного объема самого храма (с единственной полукруглой апсидой, с двумя двусторонними лестницами на боковых фасадах) и соединяющего храм и колокольню двусветного перехода. Чертежи эти хранятся в Москве в музее архитектуры имени А. В. Щусева.

Два других чертежа — фасад и план — относятся к 50–60-м годам XIX века. Первый из них — северный фасад, тонко обведенный тушью и слегка подкрашенный акварелью, выполнен, судя по подписи, губернским архитектором Григорьевым. Он работал в Костроме, по крайней мере, в начале 1850-х годов и среди разнообразных работ спроектировал в 1851 году западную галерею звонницы Ипатьевского монастыря. Графика проектного чертежа галереи, хранившегося в Государственном архиве Костромской области (ГАКО), полностью соответствует рассматриваемому чертежу собора. На чертеже заголовок: «Фасад Костромского кафедрального Богоявленского собора в существующем виде». Ниже: «Чертеж сей был принят в руководство при рассмотрении в Департаменте проектов и смет вместе с ним составленных чертежей 11 февраля 1864 года».

Возникают два предположения:

1. Чертеж сделан десятилетием раньше и в 1864 году был представлен в департамент в предположении грядущих переделок.
2. Чертеж выполнен в 1864 году перед представлением в департамент.

Несколько слов об этом чертеже. Он выполнен несравненно профессиональнее, нежели чертеж К. Я. Трубникова, и ближе к натурному воплощению здания. Примечательно: на боковом фасаде собора отсутствует двухмаршевая лестница, показанная на чертеже начала XIX века. Обращает на себя внимание великолепная прорисовка карнизных профилей, вполне в характере елизаветинского барокко. И все же, при всем совершенстве чертежа, вызывает недоумение трактовка ордера во втором ярусе колокольни. Как и на чертеже Трубникова, он показан коринфским. Что это — невнимательность архитектора к стоявшей рядом натуре или сознательное следование лежавшему пред ним авторскому чертежу? В пользу этого предположения свидетельствует показанная на чертеже,

Соборный ансамбль.
Открытка начала XX века.



Кострома

Видь собора съ площади.

но отсутствующая в натуре обработка поля вокруг арок в четвертом ярусе колокольни в виде диагональных ромбов (прием, известный из рококо). Об этом же говорит иной характер кованных золоченых вазонов, расставленных по ярусам колокольни, характер кованных решеток на кровле собора и частично на колокольне. Большой, нежели в натуре, элегантностью отличаются изображенные пилястры в нижнем ярусе колокольни и, соответственно, на фасадах самого собора. Лестницы в основании колокольни имеют перильные, ампириного характера, ограждения.

Обратимся к плану этого времени. Он подписан архитектором Сергеем Садовниковым и несет на себе следы двух этапов работы. Первый этап — это тщательно выполненный фиксационный план собора, каким он был на середину XIX века. Он обведен тушью и легко иллюминирован бледной акварелью (крапп-лак). На плане собора, как и на фасадном чертеже Григорьева, отсутствуют боковые лестницы. Второй этап: на фиксационный чертеж нанесены проектные предложения по расширению — по существу, коренной реконструкции — здания. План новых частей (выполнен другой рукой и в более грубой манере) залит черной краской. Из плохо читаемой надписи явствует, что 5 июня 1866 года план был рассмотрен в губернском строительном отделении. В левом верхнем углу чертежа стоит благословляющая виза епископа Костромского и Галичского Платона (Фивейского).

Итак, в середине 1860-х годов городские и духовные власти Костромы решили расширить кафедральный Богоявленский собор кремля. Какова предыстория этой проблемы? Для этого нам придется вернуться вспять, к моменту начала строительства самого здания, и попутно коснуться его стилистического генезиса.

К 1776 году, через три года после опустошительного пожара — начисто уничтожившего старый город, его средневековую планировку и деревянную застройку, деревянные стены кремля, — была ясно осознана необходимость коренной реконструкции и самого города, и его духовно-религиозного центра. В 1781 году Кострома получила свой знаменитый веерный план, высочайше утвержденный, который на многие десятилетия определил ее дальнейшую застройку. Что касается территории кремля, то, сохранив с некоторыми изменениями уцелевший от гибели древний Успенский собор, главную городскую святыню, рядом с ним на месте сгоревшей церкви Крестовоздвиженского монастыря костромичи решили построить новый храм. Этот храм должен был принять на себя функцию кафедрального, быть более вместительным, нежели Успенский, и своими размерами и высотой соответствовать и духу времени, и возросшему экономическому значению города. (...) Если учесть, что наиболее авторитетным местным зодчим в Костроме этого времени был Степан Воротилов, вполне можно предположить, что для выполнения этого ответственного задания привлечен мог быть именно он.

Итак, Степану Воротилову, подрядчику из посада Большие Соли Костромского уезда Костромской губернии*, выпала честь стать строителем кафедрального губернского собора. Судя по определенно приписываемым ему работам — Пряничному двору в Костроме (ныне Красные ряды) и Большим Мучным рядам, — это мастер раннего классицизма. И пусть в основе проекта этих зданий лежит проект Карла Клера, губернского архитектора из Владимира, — трактовка зданий, постановка над Красными рядами колокольни церкви Спаса (вызвавшая протест Клера) вполне самобытны и рисуют Воротилова как яркого архитектора-градостроителя. Но это его поздние создания. Если же обратиться к более раннему по времени проекту кафедрального Богоявленского собора с его необычайной композицией, далеко превосходящей все создаваемое окрест в это время, то невольно задашься вопросом: как в голове пусть в высшей степени одаренного, но провинциала мог возникнуть столь вдохновенно-прекрасный образ? Ведь ничего подобного вокруг он не мог видеть.

Ответ на это дает первый вариант проекта Новодевичьего Смольного монастыря в Петербурге, выполненный Б. Ф. Растрелли в 1747—1748 годах, в 1749 году отвергнутый императрицей и хранящийся в библиотеке музея «Альбертина» в Вене (проект был обнаружен петербургским искусствоведом Ю. М. Даниловым)³. В нем ключ к разгадке прообраза костромского кремлевского собора. Со-

* Автор указывает административно-территориальную принадлежность посада Большие Соли на более позднее время по сравнению с годами жизни С. А. Воротилова.

³ Знакомством с этим проектом автор обязан архитектору И. Ш. Шевелеву, располагавшему фотокопией чертежа.



Богоявленский собор и колокольня, вид со стороны Ильинской улицы. Фото начала XX века.

менников, что был повторен в Рыбинске в Спасо-Преображенском соборе и в церкви села Яковлевского под Костромой.

Сравнивая костромскую колокольню с проектом Растрелли, тем не менее следует отметить, что при всем влиянии барокко она более классична и в характере ордеров, и в прорисовке карнизов следует правилам раннего классицизма, образуя с ним некий художественно осмысленный сплав.

Что представлял собою костромской кафедральный собор в первоначальном виде? Схема его традиционна. Основной поднятый на подклет объем храма с большой полукруглой апсидой с востока и купольной ротондой наверху (вполне в традиции барокко) окружен криволинейными стенами. С севера и юга эти стены спрямлены и к устроенным здесь дверям приставлены крыльца с двусторонними лестницами. Ротонда, завершающая эту часть храма, опирается посредством сводов на четыре мощных столба, раскрепованных и оформленных коринфским орденом в виде спаренных пилястр, соответствующей цокольной частью и антаблементом. Интерьер храма освещался двусветными окнами с характерными для середины XVIII века наличниками, близкими к почерку Растрелли. Что касается ротонды с ее прихотливо очерченным куполом и луковичной

вершено очевидно, что блистательный проект Растрелли произвел неизгладимое впечатление на Степана Воротилова, увидевшего его — где? Скорее всего, в Петербурге, ибо системы высочайше апробированных проектов, рассылаемых в виде гравированных альбомов по губернским городам России, в те годы еще не было. За исключением некоторых деталей — более развитого по горизонтали нижнего яруса, разорванных лучковых фронтонов и прочего — сходство с воротиловским проектом здесь полное.

И именно в столичном проекте, выполненном ведущим мастером барокко, мы видим то сужающееся кверху завершение с люкарной и шпилем, что применено Воротиловым и которое он повторил и в других храмах — в колокольнях церкви Петра и Павла и церкви Иоанна Предтечи в Костроме, в церкви села Левашово. Этот тип колокольни, очевидно, произвел столь сильное впечатление на современников,

главой, то, вопреки первому впечатлению, она отнюдь не освещала храм, а была отделена от него сводом. Здесь размещалась церковная библиотека, а может, и ризница, и попадали сюда по окаймленному коваными перилами мостику, начинавшемуся с уровня второго яруса колокольни, шедшему по коньку кровли и вокруг ротонды и образуящему кольцевую площадку. Прием этот, весьма необычный, повторен был в Знаменской церкви на Дебре, перестроенной в конце XVIII века, весьма вероятно, тем же Воротиловым. И композиция, и барочная трактовка ротонды, возведенной тогда над древним четвериком этого храма, чрезвычайно близки Богоявленскому собору.

Трапезной как таковой у кафедрального собора не было. Ее, как связующее звено между основным объемом и колокольней, заменял притвор с тремя двусветными окнами на каждой из двух сторон — высотой и ордерной трактовкой фасада как и на основном объеме. Подклет был и здесь.

Главной, безраздельно доминирующей частью Богоявленского собора была его колокольня. Примат величавой красоты, требований художественности, осознание градостроительной значительности здания над требованиями утилитарности — все, что столь характерно для эпох взлета искусств — наглядно видны в ансамбле Костромского кремля. И Богоявленский собор, и собор Успенский, и дома соборного причта (два построенных из задуманных четырех) — все они служили подножием величественной колокольне, самому высокому и прекраснейшему зданию Костромы.

Квадратная в плане колокольня имела четыре яруса. Место пятого яруса занимало по-барочному очерченное завершение, сужающееся кверху и переходящее в восьмигранный позолоченный купол, посредством перехватов переходящий, в свою очередь, в луковичную главу, скорее напоминающую шпиль и также вызолоченную.

Большие циферблаты часов с курантами украшали четыре стороны пятого яруса. Ультрамариновый тон циферблатов оттенял золото римских накладных цифр и фигурных стрелок. Общая высота колокольни достигала 64-х метров. Она в два раза превышала построенную позднее на Сусанинской площади пожарную каланчу.

Нижний ярус соборной колокольни с трехсторонними лестницами в основании, наиболее строгий по трактовке, был решен в римско-дорическом ордере. Тот же ордер, поднятый над цокольным этажом — в виде пилястр и сложно раскрепованного антаблемента, — обнимал и фасады самого храма. Сочными пятнами на фоне монументального ордера выделялись пышные картуши над арками входа и во фронтонах, над боковыми крыльцами основного объема. Головки херувимов с крыльями украшали замковые камни над верхними окнами фасадов. Пластика нижнего яруса дополня-

лась сплошным рустом между пилястрами колокольни и цепным рустом на основном объеме храма.

С движением вверх массы колокольни облегчались, становясь все воздушней. Второй ярус был уже ионическим. Сквозной, с широкими арками объем был окружен хороводом стройных колонн — с соответствующими им пилястрами на стене. Колонны, группируясь попарно по сторонам арки — со сложными постаментами и раскрепованным антаблементом на углах яруса, — завершались одиноко стоящими колоннами, легко рисующимися на фоне неба.

Третий ярус, решенный в композитном ордере — с каннелюрованными колоннами, — был замечателен строгим великолепием. Шестнадцать его колонн, попарно сгруппированных по сторонам арок, были тесно приставлены к стенам, сообщая всему ощущение энергии, свойственное римским храмам.

Четвертый, несколько облегченный по высоте ярус с более узким силуэтом, служил переходом к барочному завершению колокольни. Особенность его в том, что его колонны, также попарно сгруппированные, наполовину гладкие, наполовину каннелюрованные, несут антаблемент с разорванными треугольными фронтонами. Как и в третьем ярусе, ордер здесь композитный. Замечательно завершение арки яруса. Оно выполнено в стиле барокко и вполне соответствует прихотливому характеру верхней части колокольни.

Ощущению праздничности в облике здания соответствовали позолоченные кованые вазоны, расставленные на парапетах третьего и четвертого ярусов и в основании купола над часами, а также треугольник «Всевидающего Ока» с исходящими из него лучами, вызолоченными червонным золотом.

Был ли собор белым или, как принято было в XVIII веке, имел двойную расколоровку (белые детали по цветному фону) — нам неизвестно.

Итак, Богоявленский собор был построен и в таком виде простоял около 80 лет. Причиной, побудившей к его перестройке, стало, по-видимому, то, что с ростом населения он стал тесен и с трудом поддавался проветриванию. Ротонда с окнами над храмовым помещением была отделена от него сводом. Были случаи — и об этом сообщали «Костромские губернские ведомости», — когда вследствие давки и духоты прихожане лишались сознания и их выносили из помещения.

По-видимому, в начале 1870-х годов начались работы по расширению и реконструкции храма. Автор проекта перестройки пока неизвестен. По существу, им было построено новое здание. От старого остались: внутренние опорные столбы с ротондой над ними, алтарная апсида да притвор перед колокольней. Все остальное

было сломано. Вместо одноапсидного храма возник пятиапсидный, гораздо обширнее, нежели прежде. Ротонда библиотеки над зданием, прежде отсеченная от внутреннего пространства храма, после разборки свода между ними стала световой. Это сразу улучшило условия и освещения, и вентиляции*.

Надо отметить художественный такт архитектора. Построенные им новые части здания выполнены с уважением к творению С. А. Воротилова, с применением архитектурных приемов XVIII века; но с западной стороны основного объема храма, в ее северной части, был пристроен дополнительный эвакуационный выход, явно чужеродный по формам. В целом же удалось добиться неплохой стилизации, правда, за счет большей грузности объемов и сухости форм.

С утратой соборного ансамбля на кремлевском холме Кострома лишилась своего композиционного центра, высотной доминанты и обратилась, при взгляде с Волги, в аморфно-безликое нагромождение разностильных зданий. Утрачены и почти все церкви, прежде оживлявшие силуэт города. Пожарная каланча, прекрасная сама по себе, с Волги не видна, она «работает» на внутренние улицы и Сусанинскую площадь. Не просматриваются с Волги купола Богоявленско-Анастасииного монастыря. Колокольня же церкви Спаса в рядах, при своей относительной малости, не в состоянии объединить вокруг себя городскую панораму. Это было «под силу» лишь Богоявленскому кафедральному собору кремля. И поэтому он незаменим. Без него нет Костромы как исторического, художественно цельного города.

Именно наше поколение, еще заставшее живых свидетелей былого величия Костромы — прихожан ныне не существующих храмов, обязано, пусть по крохам, собрать все сведения, найти обмеры (если они есть), найти старые фотографии и попытаться сделать графическую реконструкцию уничтоженных памятников зодчества. Это нужно и для истории русской архитектуры, и для формирования исходного материала, необходимого при воссоздании в натуре наиболее ценных из них (что бы ни говорили буквоеды



Закрытый Богоявленский собор, обращенный в зернохранилище. Фото конца двадцатых — начала тридцатых годов XX века.

* Разборка свода между ротондой и храмом состоялась лишь в 1884 году, см. с. 215–216.

от искусствоведения, зашоренные в представлении о недопустимости «новоделов»). Прежде всего это относится к соборному ансамблю Костромского кремля.

Этот гипотетический проект кремлевского ансамбля должен включать генплан участка, проект ограды и всех ворот, включая Триумфальные. Соборные здания ансамбля, прошедшие сквозь века и несшие на себе следы различных строительных эпох — свидетельства их возраста, — должны, как правило, восстанавливаться в том виде, какой они имели в тридцатые годы XX века. Исключения должны касаться деталей, например, порталов Успенского собора, обнаживших свою первоначальную структуру в момент взрыва (о чем свидетельствуют фотографии). В том же направлении, как нам представляется, должна идти и реконструкция Богоявленского собора. И экономически, и эстетически представляется наиболее правомерным воссоздание его в габаритах и формах авторского варианта, более компактного, изящного и более дешевого в исполнении. Именно этот путь и был выбран при составлении предлагаемого проекта.

Проект подготавливался в течение нескольких лет. Ему предшествовал сбор графических материалов и фотографий в московских и петербургских музеях, опрос очевидцев и внимательное сопоставление чертежей — и обмерных, выполненных перед взрывом собора, и чертежей XIX века. Во многом они были неточны и противоречивы. Критерием истины были натурные фотографии, снятые с разных уровней, с разных точек удаления. И всегда корректирующим началом была та система мер, что применялась строителями старых времен.

Проект условно называется эскизным. Но по существу, по степени разработки он приближается к рабочему, пусть пока неполному. Наша цель — облегчить работу будущим реставраторам.

Васильев Л. С. Богоявленский кафедральный собор Костромского кремля // Васильев Л. С. Об архитектурном наследии Костромского края. Кострома, 2014, с. 19–23.