

ЩУСЕВ



Александр
Васькин



ЖЗЛ — МАЛАЯ СЕРИЯ

Annotation

Как только не называли Алексея Щусева при жизни — поэтом, философом, артистом, а он был прежде всего талантливым зодчим. Потомственный казак, дворянин, золотой медалист Академии художеств, архитектор Святейшего синода, кавалер царских орденов и лауреат Сталинских премий, автор трех десятков храмов, Мавзолея Ленина, Марфо-Мариинской обители, гостиницы «Москва», Казанского вокзала, станции метро «Комсомольская-кольцевая» — все это Щусев, охарактеризовавший свой творческий путь как «борьбу за воплощение собственных идей».

Ни одна другая фигура отечественной культуры не вызывает по сей день столько споров, как Щусев, которого называют фаворитом Сталина, забывая, что в 1937 году он чуть было не оказался в застенках Лубянки, которую, кстати, сам и отстроил. Его незаслуженно обвиняли в приспособленчестве, хотя не было другого мастера, чувствовавшего себя в разных исторических эпохах и стилях как рыба в воде. А ведь Щусев был еще и талантливым реставратором, защитником русской старины, за что не раз получал по шапке. Об этом и многом другом — новая книга известного писателя и историка Александра Васькина.



FB2 книгу сделал mefysto

-
- [Александр Васькин](#)
 -
 - [Предисловие](#)
 - [ПОТОМОК ТАРАСА БУЛЬБЫ](#)
 - [«ПРОКЛЯТЫЙ ГОРОД КИШИНЕВ!»\[7\]](#)
 - [ЩУСЕВ РИСУЕТ](#)
 - [ПЕРВЫЙ УДАР](#)
 - [«КРЕМЛЬ ЗАХВАТИЛ МЕНЯ...»](#)
 - [В ПЕТЕРБУРГЕ: МЕЧТЫ СБЫВАЮТСЯ](#)
 - [В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ](#)
 - [НА АРХИТЕКТУРНОМ ОТДЕЛЕНИИ](#)
 - [ПЕРВЫЕ ПРОЕКТЫ](#)

- [ЩУСЕВ НА ВОСТОКЕ](#)
- [НА БЕРЕГАХ ОЗЕРА НЕРО](#)
- [В ПОИСКАХ ЗАКАЗОВ](#)
- [«ОЧУТИЛСЯ Я В ВЕНЕЦИИ!»](#)
- [ПОД КРЫШАМИ МОНМАРТРА](#)
- [«АКАДЕМИЯ ЗАБЫЛА МЕНЯ!»](#)
- [ГОТОВ ВЗЯТЬСЯ ЗА ЛЮБУЮ РАБОТУ...](#)
- [АРХИТЕКТОР СВЯТЕЙШЕГО СИНОДА](#)
- [ПЕРВЫЙ ХРАМ ЩУСЕВА](#)
- [ЩУСЕВ-РЕСТАВРАТОР](#)
- [ЩУСЕВ И МИТРОПОЛИТ АНТОНИЙ](#)
- [СОЗДАНИЕ «МАРФЫ»:](#)
- [МОДА НА ЩУСЕВА](#)
- [«РАБОТЫ БЕЗДНА»:](#)
- [ЩУСЕВ](#)
- [КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ —](#)
- [ВЫШЕ ШЕХТЕЛЯ И ТОНА](#)
- [ПРОЕКТ ВСЕЙ ЖИЗНИ](#)
- [ЩУСЕВ В ОКТЯБРЕ](#)
- [ЩУСЕВ СТРОИТ НОВУЮ МОСКВУ](#)
- [МАВЗОЛЕЙ:](#)
- [«СТРОИТЕЛЬ» ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ](#)
- [О ЩУСЕВЕ-КОНСТРУКТИВИСТЕ:](#)
- [ЩУСЕВ У РУЛЯ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ](#)
- [ВО ГЛАВЕ 2-Й МАСТЕРСКОЙ МОССОВЕТА:](#)
- [ЩУСЕВ ПРОЕКТИРУЕТ ДВОРЕЦ СОВЕТОВ](#)
- [ТАК КТО ЖЕ АВТОР ГОСТИНИЦЫ «МОСКВА»?](#)
- [РАСПЛАТА ЗА УСПЕХ:](#)
- [БЕРИЯ: «ВЫ ЕЩЕ ПРИГОДИТЕСЬ!»](#)
- [ЩУСЕВ И НЕСТЕРОВ:](#)
- [ПОСЛЕДНИЙ ПОРТРЕТ:](#)
- [«МНЕ ХОТЕЛОСЬ ЗАСТРЕЛИТЬСЯ...»](#)
- [ЩУСЕВ В РУССКОЙ ПАЛЕСТИНЕ](#)
- [ПАПСКАЯ КАНЦЕЛЯРИЯ НА ЛУБЯНКЕ](#)
- [СТАНЦИЯ МЕТРО «КОМСОМОЛЬСКАЯ»:](#)
- [ЩУСЕВ И СТАЛИНСКИЕ ВЫСОТКИ](#)
- [«АРХИТЕКТОР ДОЛЖЕН БЫТЬ ТВОРЦОМ»](#)
- [«МОИ ПОМОЩНИКИ — ЭТО МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, НА КОТОРЫХ Я ИГРАЮ»](#)

- [12](#)
- [13](#)
- [14](#)
- [15](#)
- [16](#)
- [17](#)
- [18](#)
- [19](#)
- [20](#)
- [21](#)
- [22](#)
- [23](#)
- [24](#)
- [25](#)
- [26](#)
- [27](#)
- [28](#)
- [29](#)
- [30](#)
- [31](#)
- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)

- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)

- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)

- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)

- [168](#)
 - [169](#)
 - [170](#)
 - [171](#)
 - [172](#)
 - [173](#)
 - [174](#)
 - [175](#)
 - [176](#)
 - [177](#)
-

ЖИЗНЬ®
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ
ЛЮДЕЙ

Серия биографий

Основана в 1890 году
Ф. Павленковым
и продолжена в 1933 году
М. Горьким



МАЛАЯ СЕРИЯ
ВЫПУСК
84

Александр Васькин

ЩУСЕВ

ЗОДЧИЙ ВСЕЯ РУСИ



МОСКВА
МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ

*

Автор благодарит за помощь при написании книги родных Алексея Викторовича Щусева — Алексея и Инну Щусевых, Марию Титову, внуку Михаила Васильевича Нестерова, а также заведующую Мемориальным домом-музеем академика архитектуры А. В. Щусева в Кишиневе Людмилу Настас и коллектив Государственного музея архитектуры им. А. В. Щусева.

©Васькин А. А.,2015

© Издательство АО «Молодая гвардия»,
художественное оформление, 2015

Предисловие

ОСЕНЬЮ 1937-ГО...

В октябре 1937 года дом Алексея Щусева в Гагаринском переулке в Москве совершенно опустел. И куда только подевались многочисленные коллеги, еще вчера спешившие засвидетельствовать академику свое нижайшее почтение, подобострастно внимавшие каждому его слову. Из всех друзей здесь остались разве что две собаки — простые дворняги, подобранные когда-то хозяином дома на улице.

Собаки — они ведь не люди, им все равно, что пригревший их человек объявлен в самой главной советской газете — «Правде» — чуть ли не «врагом народа», исключен из Союза архитекторов. Тут уж в пору самому задуматься о том, чтобы не оказаться на задворках или где-нибудь еще подальше. За обвинения в антисоветских разговорах и не такое бывает...

А говорил он и в самом деле слишком много — не зря его друг Михаил Нестеров в шутку называл Щусева «болтуном». «Болтал» Алексей Викторович про то, что за такое большое число построенных церквей его «причислят к лику святых», и что раньше «ладил с попами», а теперь «сладит и с большевиками», и что в вину Тухачевского и Якира не верит, и что большевики уничтожают старину. А еще был родной брат, так и не вернувшийся из Америки в Советский Союз...

Лишенный в один день всего — работы и мастерской — долгими дождливыми вечерами разбирал зодчий свой архив. Вот пожелтевшая грамота о дворянстве, вот аттестат об окончании кишиневской гимназии, диплом об окончании Императорской Академии художеств с золотой медалью, бумага о назначении архитектором Святейшего синода... Как давно все это было!

Со дна старого, выдавшего виды сундука Алексей Викторович извлек два роскошных восточных халата, купленных на базаре у старого узбека еще в 1894 году. Купил просто так — он вообще не мог пройти мимо всего яркого, сочного, неординарного. В тот год студент Академии художеств Щусев приехал обмерять мавзолей Тамерлана в Самарканде, тогда он и предполагать не мог, что через три десятка лет всего лишь за сутки ему предстоит придумать образ уже другой гробницы, на Красной площади.

А вот и один из самых дорогих ему царских орденов — Святой Анны 2-й степени. Тогда, в 1910 году Щусев впервые в истории русской

архитектуры совершил то, что до него никому не удавалось, — воссоздал подлинный облик древнего храма Святого Василия Великого в Овруче, а государь Николай II приехал лично поблагодарить его. В том же году зодчего избрали в Императорскую Академию художеств.

А вот письма от заказчиков — великой княгини Елизаветы Федоровны, железнодорожного короля Российской империи Николая фон Мекка, графа Олсуфьева, миллионера Харитоненко, митрополита Антония (Храповицкого). Почти никого из них уже не было в живых: Елизавету Федоровну сбросили в шахту под Алапаевском в 1918-м, фон Мекка расстреляли в 1929-м, Олсуфьев же ждал расстрела на Лубянке. Было от чего призадуматься...

А еще в мастерской хранилось множество его эскизов и рисунков. Рисовал он здорово — сам Репин когда-то назвал его лучшим рисовальщиком среди архитекторов. Из акварелей Щусева можно было бы создать приличную галерею, иллюстрирующую не только географию поездок их автора, но и широчайшую панораму шедевров мирового зодчества, исполненных в различных стилях архитектуры. Венеция и Константинополь, Вена и Лондон, Ташкент и Тбилиси, Киев и Рим — где он только не был. Где и что он только не проектировал... Храмы, вокзалы, театры, обсерватории, гостиницы, санатории, жилые дома...

Энергия Щусева была ключом, фонтанировала. Даже трудно понять, как в одной голове столько всего умещалось. Один творческий замысел, не успевая осуществиться, уступал место другому. Так вышло и с гостиницей «Москва». Вполне рядовой заказ по перелицовке конструктивистского здания обернулся для Щусева крахом всей карьеры. Его молодые соавторы, отличавшиеся амбициями, куда большими по силе, чем имеющийся у них талант, словно ждали удобного момента, чтобы ударить по вознесшемуся на архитектурный Олимп старому «царскому» академику.

И такая пора наступила — летом 1937-го на съезде советских архитекторов Щусев посмел прилюдно спорить с самим Молотовым. Реакция не заставила себя ждать. Кто-то там, наверху, словно дал отмашку. И началась вся эта вакханалия с обличительными статьями в газетах и открытыми собраниями, исключениями и публичными разоблачениями. Ему припомнили всё...

Нет, не очередная пощечина от власти более всего удручала его. Жизнь Щусева и без этого была наполнена трудностями. Черных дней зодчий помнил немало. В 1889 году он пережил внезапную смерть родителей, оставившую его, пятнадцатилетнего подростка, с младшим братом на руках. А разве забудешь тот миг, когда перед самым его носом

захлопнулась дверь Императорской Академии художеств, не пожелавшей принять бывшего золотого выпускника в свои объятия (а он-то, наивный, мечтал о заказах! Куда там, в Петербурге и без Щусева было немало молодых и ранних, мечтающих о самостоятельной архитектурной карьере). А неприятие большевиками его плана «Новая Москва», когда ему устроили разнос, обвинив в «музейности» и желании сохранить памятники старины. А размолвка в 1924 году с Нестеровым, не подавшим Щусеву руки за проектирование мавзолея (попробуй-ка откажись!). А тяжелая болезнь детей...

В 1937 году самым главным потрясением для Щусева стало предательство. Нож в спину ему всадили те, на кого он более всего надеялся, — ученики и помощники, заставившие забыть о таком понятии, как людская благодарность. Верно говорят в народе: «Не делай добра — не получишь зла». Некоторых из них, приходивших извиняться уже потом, когда все это закончилось, он так и не простил. Он даже в Союз архитекторов не вернулся, о чем зодчего упрашивали те самые люди, кто ранее с позором выгнал его оттуда.

Сейчас перед лицом неизвестности (а его мог ожидать и арест) Щусев все глубже погружался в воспоминания, в свое кишиневское детство, в удивительную атмосферу дружной и большой семьи, в которой он родился, возмужал, благодаря которой вышел в люди...

ПОТОМОК ТАРАСА БУЛЬБЫ

Герой нашей книги Алексей Викторович Щусев появился на свет в Кишиневе 26 сентября 1873 года. Предки Щусева перебрались в Бессарабию из Малороссии в начале XIX века. Позднее зодчий писал: «У меня сохранилась бумага, где сказано, что предок мой, Константин Щусев, служил в войске Запорожском есаулом, из чего я заключаю, что происхожу от украинских казаков, то есть предки мои как бы сродни легендарному борцу за свободу Тарасу Бульбе».

В есаулы запорожский казак и хорунжий Константин Щусь был произведен за участие в штурме турецкой крепости Измаил в 1790 году под водительством самого Александра Суворова. Турки сопротивлялись отчаянно, потеряв убитыми 26 тысяч человек. Но и наши потери были немалыми, хотя и в разы меньше турецких, — четыре тысячи русских солдат сложили свои головы у подножия казавшейся неприступной крепости. Так что предку Щусева еще повезло — судьба сохранила его от османской пули.

И если Александр Суворов, произведенный в подполковники лейб-гвардии Преображенского полка, остался такой наградой крайне недоволен, считая ее явно недостаточной оценкой своего военного таланта, то Константину Щусю было грех жаловаться. За доблесть свою он был возведен во дворянство и наделен большим земельным наделом в три тысячи десятин. А еще получил он и новую фамилию: в жалованной ему дворянской грамоте он был назван Щусевым. С тех пор всех его потомков и звали Щусевыми.

Уж не знаем, сильно ли расстроился новоиспеченный есаул от такого зигзага судьбы — ну не отказываться же теперь от дворянства! А вообще-то «щусь» — украинское название красивой болотной птицы кулик. Так что наш герой мог быть и Куликовым.

В жизни Щусева случился эпизод, когда у него была возможность продемонстрировать свое казачье происхождение. В 1891 году, на первых порах своего обучения в Императорской Академии художеств, он жил на академической даче близ Вышнего Волочка в Тверской губернии, сдружившись там со многими своими сверстниками, будущими художниками. И вот однажды молодежь решила инсценировать живую картину — репинских «Запорожцев». Среди тех, кто участвовал в этой сценке, был и потомственный запорожский казак Алексей Щусев. К слову,

сама картина «Запорожцы пишут письмо турецкому султану» так ему понравилась, что он часами простаивал у полотна, впервые показанного в Академии художеств в 1891 году.

Так кем же был Алексей Щусев — русским или украинцем? Ответ на этот вопрос находим в бессмертном гоголевском романе «Тарас Бульба»: «Бульба был упрям страшно. Это был один из тех характеров, которые могли возникнуть только в тяжелый XV век на полукочующем углу Европы, когда вся южная первобытная Россия, оставленная своими князьями, была опустошена, выжжена дотла неукротимыми набегами монгольских хищников; когда, лишившись дома и кровли, стал здесь отважен человек; когда на пожарищах, в виду грозных соседей и вечной опасности, селился он и привыкал глядеть им прямо в очи, разучившись знать, существует ли какая боязнь на свете; когда бранным пламенем обьялся древле мирный славянский дух и завелось козачество — широкая, разгульная замашка русской природы, — и когда все поречья, перевозы, прибрежные пологие и удобные места усеялись козаками, которым и счету никто не ведал, и смелые товарищи их были вправе отвечать султану, пожелавшему знать о числе их: «Кто их знает! у нас их раскидано по всему степу: что байрак, то козак» (что маленький пригорок, там уж и козак). Это было, точно, необыкновенное явление русской силы: его вышибло из народной груди огниво бед... Словом, русский характер получил здесь могучий, широкий размах, дюжую наружность».

Да не укорит нас читатель за эту цитату — Гоголя вспомнить всегда уместно, тем более когда речь заходит о казачестве, которое великий писатель обессмертил в своем произведении. Стоило прочесть весь абзац, чтобы подойти к его итоговой фразе: «...русский характер получил здесь могучий, широкий размах, дюжую наружность». Кажется, что это написано об Алексее Щусеве. Посмотрите на его огромный лоб, на котором будто не хватает залихватского чуба Тараса Бульбы, на глубоко посаженные умные, пристальные глаза, крупный нос — да в нем же весь русский характер, широкий и могучий!

А та самая историческая бумага, напоминавшая зодчему о его казачьих корнях, была выдана в городе Ольвиополе^[1], где в начале XIX века жили потомки есаула Константина Щусева. Напоминавший своим названием о существовавшей здесь когда-то греческой колонии Ольвии, Ольвиополь был заштатным городком Елизаветградского уезда Херсонской губернии, возникшим при слиянии рек Буга и Синюхи. Чего здесь только не было, ведь Ольвиополь связывал собой рубежи трех государств — России, Польши и Турции. Имелись кожевенный и винокуренный заводы, пять

маслобоен и восемь кузниц и еще много всякого, без чего не может обойтись мелкий провинциальный городишко...

Важнейшим городским учреждением в Ольвиополе был суд, где и служил еще один представитель рода Щусевых. В списке должностных лиц Херсонской губернии на 1806 год, хранящемся в Российском государственном историческом архиве, мы находим упоминание о губернском секретаре Ольвиопольского уездного суда Петре Павловиче Щусеве^[2]. В 1818 году Петр Павлович служил в той же должности, но уже титулярным советником^[3]. Должность секретаря суда не вещь такая важная, но с вполне определенным влиянием в среде провинциального чиновничества, ставшего объектом пристального внимания Гоголя.

Появился Алексей Щусев на свет в семье Марии Корнеевны, урожденной Зазулиной, и Виктора Петровича Щусевых. Отец, надворный советник, служил поначалу в земстве, затем — смотрителем богоугодных заведений (кишиневской земской больницы). В отставку он вышел накануне рождения третьего сына — Алексея. Это был исключительно порядочный и интеллигентный человек, совершенно непохожий на хрестоматийный образ смотрителя богоугодных заведений Земляники («человека толстого, но плута тонкого»), который жил лишь своим денежным содержанием. А потому, когда в семье возникали финансовые трудности, то в отсутствие иных источников дохода приходилось использовать (если можно так выразиться) внутренние резервы: сдавать в аренду дом, а самим переезжать в менее просторный близлежащий флигель, продавать землю с садом и т. д. Правда, семья жила дружно, и недостаток материального достатка компенсировался душевной теплотой, которой окружали родители своих детей. И потому в трех комнатах флигеля обретались в тесноте, но не в обиде.

Как пишет младший брат Алексея Щусева Павел, «...отец наш владел когда-то клочком хуторской земли на Украине в Херсонской губернии, недалеко от города Балты. Землю эту он постепенно проживал... Отец наш был невысокого роста и говорил с сильным украинским акцентом. В начале 1880-х годов он был уже стариком (родился в 1824 году) и давно состоял на пенсии, но сохранил большую любовь к строительству. Во дворе целый день звучал его раскатистый голос. Постоянно он покупал какие-то штабеля камня, которые годами лежали без употребления и, наконец, продавались из-за отсутствия средств. В селе Дурлешты под Кишиневом он имел большой фруктово-виноградный сад, куда часто ехал «хозяйничать», но также без особого успеха»^[4].

Вот, оказывается, откуда у потомственного казака Алексея Щусева страсть к зодчеству! Но если для его отца это было чем-то вроде хобби, то для сына стало делом всей жизни.

Как и было принято, мать Щусева, Мария Корнеевна, не работая, всецело занималась воспитанием детей. Будучи более чем на два десятка лет моложе мужа, человеком она была начитанным и хорошо образованным, знала несколько иностранных языков. Любовь к наукам и искусству она прививала детям с первых лет их сознательной жизни. «Наша мать была тоже украинского происхождения из-под Голты, где находился хутор ее отца... Будучи женщиной от природы умной и даровитой, она пользовалась всеобщим уважением в городе, участвовала в общественной и театральной жизни Кишинева, выступая в спектаклях общества любителей драматического искусства. Любящая, но строгая мать, она была прекрасной хозяйкой», — вспоминал Павел Викторович Щусев.

Мария Корнеевна хорошо рисовала, быть может, это ее увлечение и развилось впоследствии в дар, которым обладал ее сын Алексей. Ни галерей, ни музеев в Кишиневе не водилось, однако, видя, что Алексей начинает заглядываться на репродукции Тициана и Рубенса, она не только не препятствовала этому, а даже старалась не отвлекать сына домашними делами.

Кстати, через много лет, в 1916 году, Щусев за свои деньги создаст галерею для Кишинева, приобретая полотна современных живописцев: «Я покупаю вещи для музея в Бессарабии — купил Машкова, Кончаловского, Нестерова и Коненкова»^[5].

Мать прививала детям любовь к театру и музыке. Благо, что в бессарабской столице нередко гастролировали российские и итальянские театральные труппы с операми Чайковского и Глинки, Россини и Верди, Гуно и Мейербера. А среди самих кишеневцев очень популярно было хоровое пение. Большим признанием пользовались хор Духовной семинарии, архиерейский хор, любительский хор. И семья Щусевых была очень певучей. Нередко, когда вечерами все собирались вместе, начинался импровизированный домашний концерт. Обычно старую казачью песню заводил отец. Затем вступали мать и дети.

В будущем Алексей Щусев не раз проявит свои музыкальные способности, а одним из его любимых инструментов на всю жизнь станет гитара. Хорошо разбирался он и в классической музыке, сопровождающей все его творчество. В 1942 году побывав как-то на концерте, где исполнялась «Ленинградская» симфония Дмитрия Шостаковича, Щусев под влиянием музыки великого композитора сразу же по возвращении

домой встанет за мольберт и создаст графическую композицию «Седьмая симфония». Музыка Шостаковича вдохновит его и на создание пантеона в память о погибших в Великой Отечественной войне. Вообще же Щусева можно назвать одним из самых музыкальных зодчих России.

Главную свою задачу родители видели в том, чтобы вывести своих детей в люди, дать им разностороннее образование. А это было не так-то просто в условиях отдаленности от столицы и провинциальности кишиневской жизни. Да и безденежье давало о себе знать. Дети выросли, а пенсия Виктора Петровича не позволяла особенно шиковать. Вот и от кухарки пришлось отказаться. А в 1880 году в дом взяли на постой трех гимназистов, проживание которых оплачивали их родители из зажиточных крестьян.

Так что забот в семье хватало. И надо отдать должное Алексею: пока старшие братья учились в гимназии, он старался по возможности помогать матери. Ему нравилось, например, возиться с самым младшим братом — Павлом, чуть ли не нянчиться с ним. Мать с удовлетворением наблюдала за тем, как взрослеет ее третий сын, как проявляются его лучшие качества — забота о близких, интерес ко всему новому и неизвестному, богатое воображение. Но порой Мария Корнеевна замечала в Алексее и чрезмерное упрямство. Но ведь это качество было и в ее крови. Недаром Гоголь писал, что «Бульба был упрям страшно!».

У Алексея Щусева были старшая сестра Мария (дочь отца от первого брака) и три брата — Сергей, Петр и Павел. Все они благодаря родителям получают высшее образование. Двое из них выберут для себя медицинскую профессию — Мария, окончив Высшие женские медицинские курсы в Санкт-Петербурге, станет земским врачом, а Петр, выпускник Императорской Военно-медицинской академии в Петербурге, отправится в Эфиопию с отрядом Красного Креста лечить местных жителей. Его помнят в Эфиопии до сих пор, поскольку он составил первый для этой страны медицинский справочник на абиссинском наречии, за что был награжден императором Эфиопии именной саблей и почетной звездой.

Петр Викторович Щусев будет учиться у академика Ивана Петровича Павлова и работать с ним в Институте экспериментальной медицины. Он оставил значительный след в русской медицине, написав по итогам своей экспедиции на Дальний Восток в 1911 году «Кратчайшее руководство для помощников врачей и служащего персонала противочумных отрядов» и «Правильные понятия о чумной заразе и проверенные опытом наставления для борьбы с ней». Не менее занимательными были и его рассказы о путешествиях по самым разным городам и весям, совершенных в качестве

члена Русского географического общества (с 1900 года). Позднее Петр Щусев эмигрирует в США, где войдет в круг общения многих выдающихся людей, среди которых будут композитор Сергей Рахманинов и скульптор Сергей Коненков, создавший его портрет (ныне в Третьяковской галерее). Скончался Петр Щусев в 1934 году.

Другой брат, Сергей Викторович Щусев, окончив естественный факультет Одесского университета, сосредоточится на сельскохозяйственных науках, в качестве приват-доцента будет преподавать почвоведение в Московском университете. Со своими лекциями он объедет почти всю Российскую империю, выступая перед самой широкой аудиторией — студентами, крестьянами, посвятив себя изучению вопроса повышения плодородия почв.

И, наконец, ближе всех к Алексею Щусеву по своему профессиональному призванию окажется младший брат, Павел Викторович, инженер-мостостроитель и член-корреспондент Академии архитектуры. Так скажется влияние старшего брата. Судьба подарит им удивительную возможность работать вместе, в том числе над восстановлением послевоенного Кишинева. А после смерти Алексея Викторовича, в 1953 году, выйдет фундаментальный труд Павла Щусева «Мосты и их архитектура». Для нас не менее важны и интереснейшие воспоминания Павла Викторовича о выдающемся брате-архитекторе, помогающие создать образ главного действующего лица этой книги.

Большая и дружная семья Щусевых проживала в Кишиневе в собственном доме на Леовской улице (впоследствии переименована в улицу Щусева, ныне в здании — Мемориальный дом-музей архитектора; справедливости ради подчеркнем, что в Москве улицы Щусева больше нет, а в Кишиневе осталась!). Дом этот строился под чутким надзором главы семьи, а землю под строительство выделило земство, причем даром. При доме были роскошный сад и обширный двор с прудом, обвиваемый лозами благословенного молдавского винограда. Как писал сам архитектор в автобиографии, здесь «толпы мальчишек часто играли в мяч, а зимой в снежки, а в жаркие летние дни купались в саду под тенью больших ореховых деревьев»^[6]. Мать очень любила фруктовый сад и цветники, эта любовь передалась и детям.

«ПРОКЛЯТЫЙ ГОРОД КИШИНЕВ!»^[7]

Своеобразная сословная черта делила столицу Бессарабии на две части, отделяя тех, кто мог позволить себе жить в приличных каменных домах под черепичными крышами, от всех остальных, влачивших существование в саманных неказистых лачужках под камышовой кровлей. Щусевы жили в верхней, зажиточной части города. Да и городом Кишинев стал лишь в 1818 году.

Находясь на границе пересечения интересов Российской и Османской империй, Кишинев неоднократно подвергался разорению и набегам турецких войск. По крайней мере, несколько раз его сжигали дотла — в конце XVII, середине и конце XVIII века. Российским город стал после Русско-турецкой войны 1806–1812 годов. Собственно в Кишиневе во время войны и находился опорный пункт русской армии. А по Бухарестскому миру 1812 года вся Бессарабия (Восточная Молдавия) стала частью России.

Каким был Кишинев в годы детства и отрочества Щусева? В том году, когда Алексей родился, город стал центром Бессарабской губернии. Со строительством в 1871 году участка Тирасполь — Кишинев Одесской железной дороги город превратился в крупнейший торговый центр и перевалочный пункт. Здесь заключались оптовые контракты на поставку зерна, вина, шерсти, мяса. Горожане трудились на небольших предприятиях — кожевенных, мыловаренных, кирпичных и черепичных заводах, табачных фабриках.

Взрослея, Алексей расширял для себя границы познания окружающего мира. Его интересы постепенно выходили за границы двора. Он мог сравнить, насколько отличаются друг от друга условия жизни людей, живущих вроде бы в одном и том же городе. Его дом стоял посреди правильно расчерченных улиц, придающих Кишиневу относительно приличный облик. И тут же, рядом — беспорядочно насыпанные гроздьями домики городской бедноты.

Ему было, что и с чем сравнивать. Наблюдать за тем, как живут, и размышлять, как должны жить люди в городе. Для будущего зодчего это естественное и обычное на первый взгляд противоречие человеческого существования стало важным условием формирования вкуса. В конце концов, архитектор, находясь в постоянном поиске, работает для людей, проектирует, создает, генерирует идеи, направленные на совершенствование условий их жизни, среды обитания. И это довольно

важное обстоятельство сыграло свою роль в развитии Алексея Щусева как крупнейшего зодчего последних столетий. Будучи уже зрелым мастером, он подчеркивал: «Творчество в архитектуре, более чем в других искусствах, связано с жизнью»^[8].

В 1932 году, словно обращаясь к своим детским впечатлениям, Щусев напишет статью «Город счастья», в которой выразится так: «Хижины и дворцы — архитектурный символ двух классов. Архитектура как образ, как художественное оформление пространства является выражением классовой борьбы. В этом смысле она решает важнейшие философские задачи... Я думаю, что архитектура бесклассового общества должна осуществлять человеческое стремление к счастью. В ней должно найти осуществление счастье созерцания, мысли, познания. Даже стремление к биологическому счастью может получить выражение в архитектуре. Можно предполагать, что перед архитектурой бесклассового общества будет стоять грандиозная композиционная задача, подобная той, которую разрешил в поэзии Данте, распределив все современное ему общество по различным разделам своей гениальной композиции»^[9].

Удивительные аналогии приходили на ум Щусеву — но это будет более чем через четыре десятилетия, а пока Алексей еще только готовился к осуществлению «счастья созерцания, мысли, познания». Так, открывая для себя Кишинев, Алексей прежде всего обратил внимание на немногочисленные архитектурные памятники. Особенно нравились ему храмы и главный из них — кафедральный собор Рождества Христова, построенный к 1836 году по проекту знаменитого зодчего-классициста Авраама Мельникова, получившего заказ от самого генерал-губернатора Новороссии и Бессарабии Михаила Воронцова. Вот когда впервые проявился интерес Щусева к храмовой архитектуре.

Щусев знал о том, что Мельников учился в Императорской Академии художеств в Петербурге. Позже, когда Алексей и сам станет студентом академии, он не раз и не два будет приходить и любоваться известнейшим творением Мельникова — Никольской единоверческой церковью на Николаевской улице. А разве можно забыть спроектированную Мельниковым площадь в Одессе, центром которой является памятник Дюку де Ришелье!

Щусева завораживал собор Рождества Христова. Он часто приходил под его своды, наслаждаясь огромным, всепоглощающим храмовым пространством. Четыре портика по шесть колонн в каждом, огромный купол на круглом барабане, впитывающий в себя дневной свет через все

свои восемь окон, декоративный фриз, охватывающий соборные стены, украшающие интерьер фрески — всем этим юный Алексей готов был любоваться бесконечно. А как красиво был украшен собор на Пасху — Щусевы приходили на праздничную литургию всей семьей, дети терпеливо выстаивали службу, слушая церковное пение. Религиозность была присуща Щусеву с детских лет, по сути, определив одно из его главных предназначений — церковное зодчество.

А самая старая в Кишиневе Мазаракиевская церковь, что стоит на правом берегу реки Бык! Построили ее в 1757 году на средства городского казначея Василя Мазараки. Щусев много раз слышал от матери передаваемую из поколения в поколение легенду о том, как появилась эта церковь. Как-то еще во времена османского владычества на казначея настрочили донос. Ему предстояло держать ответ перед самим турецким наместником. Обычно после таких аудиенций домой уже не возвращались. И тогда Мазараки поклялся — если останется жив, то поставит на свои деньги храм. И чудо произошло — его пощадили, а вскоре в Кишиневе выросла церковь Покрова Божией Матери. Со временем она стала еще и старейшим памятником архитектуры бессарабской столицы, хорошо сохранившим свои фасады и интерьеры благодаря бережной реставрации.

Случайность это или нет — но пройдет совсем немного времени и профессиональные интересы Щусева сосредоточатся на вопросах сохранения и восстановления памятников церковного зодчества. Ярким примером выдающихся успехов молодого архитектора станет воссоздание древнего храма в Овруче. Но для этого надо еще окончить гимназию и Академию художеств, а пока Алексей часто бывает здесь — рядом с Мазаракиевской церковью к тому же бьет легендарный родник, воду из которого пил сам Александр Пушкин во время кишиневской ссылки. Теперь живоносный источник утоляет жажду Алексея Щусева.

А сколько раз проходил он под стоящей в центре города Триумфальной аркой, построенной в 1840 году! Традицию воздвигать арки в честь военных побед на площадях двух столиц — Санкт-Петербурга и Москвы — ввел еще Петр I. Но и здесь, на краю Российской империи, в провинциальном Кишиневе была своя Триумфальная арка, по сей день называемая Святыми вратами. Почему Святыми? Да потому, что вряд ли где есть еще такие врата, одновременно являющиеся и колокольной звонницей, имеющей под сводами огромный колокол весом в шесть с половиной тонн, отлитый из захваченных у турок артиллерийских орудий.

В гимназии, где с 1881 года предстояло учиться Алексею Щусеву, на уроках истории рассказывали о доблестных победах русского оружия над

турецким. Триумфальная арка была символом этих побед. Возникла она благодаря генерал-губернатору Бессарабии Воронцову, ходатайствовавшему перед Николаем I об отлитии колоколов для кафедрального собора. Царь разрешил использовать для этого трофейные турецкие пушки, что хранились в Измаильской крепости. Там же, в Измаиле, пушки и переплавили в колокола. Но когда колокола привезли в Кишинев, обнаружилось, что в узкие проемы собора главному колоколу-великану никак не пройти. Вот тогда и решили выстроить не просто отдельно стоящую звонницу, а Триумфальную арку, в чреве которой находился бы главный колокол. По большим церковным праздникам колокол Триумфальной арки первым возвещал благовест, вслед за ним вступали и колокольни других кишиневских храмов.

Щусев часто слушал звуки колокольного перезвона, рассматривая белокаменные резные пилоны арки с шестнадцатью коринфскими колоннами, увенчанными глазурированным карнизом. Второй ярус арки служил подспорьем для неперемного элемента городской жизни — огромных часов, неумолимо отсчитывающих то время, когда гимназист Алексей Щусев покинет родной город и уедет в далекий и такой манящий своим великолепием Петербург.

Триумфальная арка-колокольня станет для Щусева первым и ярким примером того, каковым может быть воплощение в архитектуре военных побед огромного государства. Позднее он создаст свой нетленный проект памятника в честь победы в Великой Отечественной войне — станцию московского метрополитена «Комсомольская-кольцевая». И это также будет не тривиальное решение. Станция — не станция, а храм, украшенный фресками. Хоть колокола подвешивай. Насколько же важное влияние оказывает окружающая среда на взросление будущего художника!

Видел Алеша Щусев и бюст Александру Пушкину, который станет его любимым поэтом на всю оставшуюся жизнь. Бронзового Пушкина установили в Кишиневе в 1885 году, через пять лет после открытия памятника в Москве. Деньги на него кишиневцы собирали всем миром, и он также выполнен по проекту Александра Опекушина, поскольку является авторской копией московской скульптуры. Вообще сей факт более чем ярко характеризует культурную среду Кишинева — ведь после московского это был второй памятник великому русскому поэту в Российской империи!

Но все же для Европейской России Кишинев остается глухой провинцией, куда если и едут, то только по приказу. Примерно в это же время в Кишиневе жил художник Мстислав Добужинский, приехавший в Бессарабию прямо из столичного Петербурга. По удивительному

совпадению, ему предстоит учиться в одной гимназии с Щусевым (а позднее — и расписывать Казанский вокзал). Вот что Добужинский вспоминает о своем детстве:

«Когда мы подъезжали к Кишиневу (был август), няня охала и ахала, видя, как зря «валяются» арбузы на полях. У нас этот плод был привозной и довольно драгоценный, тут же, как мы узнали, воз стоил один рубль! Я не отрывался от окна, и «обетованный юг» меня разочаровывал, все было плоско, выжжено солнцем, не было видно никаких лесов, росли только какие-то низкорослые деревья. Сам Кишинев показался деревней с жалкой речушкой (это после Невы...), я увидел низенькие домики-мазанки, широкие улицы и страшную пыль (которая потом сменилась невылазной грязью), визжали и скрипели арбы своими допотопными дощатыми колесами без спиц, на этих «колесницах» возлежали черномазые молдаване в высоких барашковых шапках, лениво понукавшие невероятно медлительных волов: «Цо-гара, цо-цо». Евреи катили тележки, выкрикивая: «И — яблочко, хороших виборных моченых и — яблочко». Вдоль тротуаров, по всем улицам, тянулись ряды высоких тополей, всюду бесконечные заборы — плетни, и веяло совсем новыми для меня, какими-то пряными запахами.

У нас был нанят одноэтажный дом с высокой крышей, в котором мы и прожили целых два года. Там жили, как в маленьком поместье, — был большой двор и огромный фруктовый сад с яблоками, черешнями и абрикосами («дзарзарами», как в Бессарабии называли маленькие абрикосы). В саду был небольшой виноградник и парник. Летом сад был полон роз, красных и ярко-желтых, необычайно душистых. Отец сейчас же завел почти совсем помещичье хозяйство, о чем так страстно всегда мечтал. До чего все вокруг было другим, чем в Петербурге!

...Осень принесла новые удовольствия, главным было — ездить в Архиерейские сады в окрестностях Кишинева, где монахи позволяли мне угощаться виноградом и есть, сколько влезет, и я ложился под лозу и, нагибая гроздь к себе и не отрывая, объедался этими сочными черными ягодами.

Наш сад, который летом стоял весь в розах, теперь был полон фруктов: у нас зрели райские яблочки, черешни, вишни, абрикосы и росло развесистое дерево с грецкими орехами — на него я любил забираться, чтобы срывать их зелеными для замечательного няниного варенья. Няня научилась также изготавливать в совершенстве засахаренные фрукты и пастилу — не хуже знаменитой киевской «эбалабухи», а ее варенье из лепестков роз было настоящая амброзия. Вообще гастрономических удовольствий было много.

Аквариума и террариума, как в Петербурге, мы не завели, но в саду на свободе ползали большие черепахи, клавшие в землю продолговатые яйца, откуда вылуплялись миниатюрные черепашки с длинными хвостами; жил у нас также суслик и уж. Я продолжал ловить бабочек и жуков, поймал редкую мертвую голову, залетевшую в комнату, и даже, о счастье, мою мечту — бледно-желтого махаона»^[10].

Описанный Добужинским порядок жизни очень похож на беззаботную жизнь Алеши Щусева, так же как и его сверстники любившего местную пастилу, объедавшегося сладчайшим виноградом из Архиерейских садов и охотившегося на бабочек. А какие интересные сравнения с Петербургом, ведь вскоре после окончания гимназии Щусеву предстоит отправиться туда, откуда приехал Добужинский, в российскую столицу.

В 1881 году Алексей Щусев стал учиться во 2-й Кишиневской мужской гимназии, среди золотых медалистов которой в разное время были будущие знаменитый зоолог и географ Лев Берг, депутат Государственной думы и участник убийства Распутина Владимир Пуришкевич и другие выдающиеся личности. В гимназии учились и два старших брата Щусева, а директором ее был брат матери — Василий Корнеевич Зазулин.

«В гимназии, — писал Щусев в автобиографии, — моим любимым предметом было рисование, за которое я получал многочисленные награды и похвальные листы. Руководитель мой, милый и мягкий Н. А. Гольинский, поощрял меня, но сам не имел строгой методики преподавания рисунка». Вряд ли можно было рассчитывать на иной уровень преподавания во 2-й Кишиневской гимназии, но и то, что было, уже позволило проявить Щусеву ростки своего дарования. Алексей Викторович оставил весьма скудные сведения о своих гимназических годах, куда как подробнее рассказывает об этом учившийся в этой же гимназии Добужинский:

«Итак, началась и гимназия. Я был принят во 2-ю гимназию во 2-й класс (в 1-й гимназии, которая считалась «аристократической», не было вакансий). Толстый директор, Николай Степанович Алаев, бывший военный, отцу понравился; сама гимназия, что ему было тоже симпатично, не носила обычного характера и помещалась в длинном низеньком доме с большим садом и двором. Все было в ней как-то по-домашнему.

Скоро я нарядился в гимназическую форму. Форма гимназистов Одесского округа, к которому принадлежал Кишинев, отличалась от петербургской: в Петербурге носили черные блузы и брюки, тут же ходили во всем сером (как арестанты, мне казалось). Летом же носили парусиновые рубашки и фуражки...

Остаться первый раз одному среди толпы галдящих стриженных

мальчишек и великовозрастных басистых верзил было очень жутко. Меня окружали, приставали со всякими вопросами, и вся гимназия сходилась смотреть на эту диковину — на новичка, приехавшего из Петербурга... Вообще 2-я гимназия — наша — по сравнению с 1-й была весьма демократической — все были одинаковыми товарищами; были мальчишки из богатых семей, были и очень бедные...

Первые мои учителя, в общем, были симпатичные, только головастый учитель географии и истории позволял себе грубости, и его не очень любили. Но он смешно и ядовито острил и смешил весь класс. Почему-то он не терпел, когда на него глядели в упор, это нарочно делали ученики, чтобы он смешно заорал: «Не смотреть на меня!» Он носил на цепочке в виде брелока маленький голубой глобус — по специальности. Гимнастике учил высокий элегический молодой человек, блондин, Евгений Анатольевич, который на вопрос моего отца, что он преподает, скромно ответил: «Читаю гимнастику», что очень рассмешило отца.

Особенно был любим всеми маленький и горбатенький, в очках, с жиденькой бородкой учитель русского языка Александр Иванович Воскресенский. Порой, читая нам стихи, он так их переживал, что в голосе дрожали слезы...

Уроки, как во всех гимназиях, начинались с общей молитвы в актовом зале с большими портретами царей — Николай I в белых лосинах и ботфортах, Александр II в длинных красных штанах, Александр III в шароварах и сапогах бутылками. Впереди нас стоял, подпевая нам, лысый толстый Алаев, держа руки за спиной и катая в пальцах какой-то шарик.

На большой перемене все выбегали во двор и в сад, и я где-нибудь в уголку завтракал большим бутербродом, который клала мне в тюленевый ранец няня — целую булку с вареньем или сальцесоном (всякие колбасы привозил нам немец-колонист). Иногда я делился завтраком с кем-нибудь из товарищей, если тот с завистью посматривал на мою толстую булку.

Мы жили довольно далеко от гимназии, и первое время отец по дороге на службу отвозил меня в гимназию в своей казенной коляске и заезжал за мной после уроков. Когда я ездил один, то, догоняя моих товарищей, месивших грязь, забирал их к себе, и экипаж подъезжал к гимназии, обвешанный гимназистами, что производило большой эффект. Если я ходил пешком, то грязь засасывала калоши.

Рисование в гимназии преподавал передвижник Гольинский, к нему я относился скептически: в актовом зале висел портрет Александра III его кисти, и меня шокировали плохо нарисованные ордена. На уроках я продолжал делать то же самое, что делал в Школе Общества поощрения

художеств, и советы Голынского мне ничего нового не давали. Мои рисунки выделялись, и, когда после двух лет их накопилось изрядное количество, тщательно растушеванных акантовых листьев, носов и ушей, Голынский непременно хотел эти рисунки отправить, как выдающиеся, в Академию художеств. Не знаю, отправил ли. Дома по сравнению с Петербургом я рисовал мало, иногда делал копии с иллюстраций из «Нивы», придумывая свои собственные краски. С натуры, после Кавказа, я совсем не рисовал.

Историю учили по сухому учебнику Белларминова (еще более тоскливому, чем знаменитый Иловайский), но про античный мир я знал из чтения гораздо больше, чем проходили в гимназии (мы с отцом прочли почти весь «Рим» и «Элладу» Вегнера), а благодаря «Книге чудес» Натаниела Готорна — рассказы из мифологии — я давно полюбил этот чудный мир богов и героев...

В ту первую зиму после Петербурга Кишинев был засыпан глубоким снегом. Мы иногда гуляли с отцом в большом городском саду, и я забавлялся, как тучи ворон и галок, когда мы хлопали в ладоши, снимались с голых деревьев и носились с карканьем и шуршанием крыльев, что мне напоминало наш петербургский Летний сад. Развлечений было мало, мы лишь побывали в кочующем цирке Труцци, где запах конюшен напоминал мне сладкие детские впечатления петербургского цирка Чинизелли (здание этого цирка существует в Петербурге и по сию пору. — А. В.). Многие из этой семьи выступали с дрессированными лошадьми. Однажды в офицерском собрании давал сеанс заезжий «художник-моменталист», и я любовался его ловкой рукой, выводившей с одного маха карикатуры (конечно, и Бисмарка с тремя волосками на лысине), и хитрым умением сделать пейзажи из случайной кляксы.

Весной Кишинев необычайно похорошел. Уже в конце февраля стало теплеть, и скоро все фруктовые сады, в которых утопал город и которыми были полны окрестности, еще до листвы покрылись, как облаком, белым и бледно-розовым цветением черешен, яблонь и абрикосовых деревьев. Пасха в Кишиневе тоже была особенной. Было совсем тепло, а в Вербное воскресенье в церкви вместо наших северных верб держали пальмовые ветви».

Ставили ветви пальмы на праздник и в доме Щусевых...

ЩУСЕВ РИСУЕТ

Уже в первом классе Щусев бесспорно выделялся своими успехами в рисовании среди сверстников. Он вполне профессионально изобразил голову Аполлона, гипсовая копия которой стояла в классе, за что был отмечен преподавателем рисования Голынским, выпускником Императорской Академии художеств 1863 года. И что бы про Голынского ни писал Добужинский, но он и стал первым учителем рисования для Алексея Щусева.

Алексей усердно и заинтересованно занимался в изостудии при гимназии, где оказался самым младшим. А по итогам вернисажа, устроенного из работ кишиневских гимназистов, он удостоился похвального листа. Был и еще один важный подарок — первые в его жизни краски, акварельные! Это выглядело уже серьезно и предвещало новый и скорый успех юного художника.

Все лето рисовал он пейзажи живописных окрестностей Кишинева, чтобы в сентябре принести в гимназию красочные результаты — пухлые папки своих акварелей. Учитель Голынский долго разглядывал рисунки Алексея, среди которых были «Пушкинский холм над излучиной реки Бык», «Мальчики с фруктами», «Весеннее озеро в Баю-канской долине» и другие. Вывод напрашивался сам собой — мальчик далеко пойдет, но ему надо учиться живописи, и причем основательно. И тогда из него выйдет толк. Но до окончания гимназии об этом можно было лишь мечтать. Ведь как писали 9 июня 1884 года «Бессарабские губернские ведомости», в Кишиневе нет даже «школы искусств, в которой очень и очень нуждается подрастающее поколение стотысячного города Кишинева, теряющее лучшие годы своей жизни в праздном препровождении времени, тогда как годы эти они могли бы употребить на служение искусству».

Занятно, что пройдет много лет, и Щусев, уже признанный мастер и корифей, сам будет оценивать акварельные рисунки своих сотрудников по архитектурной мастерской. «Алексей Викторович, — вспоминает его ученица Ирина Синева, — интересовался творческим ростом своих помощников, следил за их занятиями рисунком и акварелью. Существовал даже обычай осенью приносить и показывать ему акварели, сделанные за лето. Обычно просмотр происходил так: Алексей Викторович брал в руки каждую акварель, разглядывал ее и клал в одну из стопок. Первую он отодвигал и к ней больше не возвращался — здесь лежали листы, которые

ему не понравились. Другую он рассматривал еще раз и опять делил. Меньшую из отобранных кип — это были понравившиеся ему акварели, он брал в руки снова и тут же обсуждал каждую работу в отдельности. Однажды при таком просмотре Алексей Викторович предложил мне в обмен на одну из акварелей свою акватинту «Башня Казанского вокзала в лесах». Я была очень польщена и, конечно, согласилась. Увы, Алексей Викторович так и забыл отдать мне гравюру»^[11].

А покамест что юному художнику оставалось постигать мастерство по имеющимся в Кишиневе частным коллекциям живописи, коих, правда, было немного. Одна из них располагалась в доме гимназического приятеля Щусева, Михаила Карчевского (также впоследствии человека незаурядного — основателя одного из лучших учебных заведений юга России, ныне Кишиневского лицея им. Н. В. Гоголя, где преподавание ведется на русском языке). Вершиной своего собрания семья Карчевских считала картину Айвазовского «Неаполитанский залив». В их доме, известном на весь Кишинев своими литературно-музыкальными салонами, Щусев стал бывать часто, здесь его полюбили, научили играть на рояле.

На склоне лет Алексей Викторович Щусев рассказывал о своих впечатлениях от еще одной частной галереи, в составе которой было немало заслуживающих внимания полотен западноевропейских мастеров. Было ему тогда 12 лет. Слухи о том, что некий отставной генерал-помещик держит в своем загородном имении под Кишиневом бесценную коллекцию живописи, давно бередили умы просвещенных горожан. Только вот мало кому удалось увидеть эти картины своими глазами. Алешу Щусева буквально распирало желание взглянуть на них хотя бы одним глазком.

И надо же такому случиться — набравшись смелости, Алексей сам явился к коллекционеру. Представ перед очами изумленного от такого нахальства собирателя, гимназист Щусев откровенно признался о цели своего визита. И вызвал этим не возмущение, а сочувствие! Коллекционер не только не прогнал мальчонку взашей, а поехал с ним в свое имение, где хранились картины, и предложил Алексею смотреть на них сколько угодно!

А когда в Кишинев привозили передвижные выставки, что бывало нечасто и превращалось в события городского масштаба, Щусев целыми днями пропадал около картин: «Я был в 6—7-м классе, в Кишинев приехала передвижная выставка, на которой мы с товарищами — любителями рисования проводили бесконечные часы, беседа с художником Хрусловым»^[12].

Упомянутый Щусевым пейзажист Георгий Хруслов окончил

Московское училище живописи, ваяния и зодчества и был активным участником передвижных выставок, что устраивались по всей России. С 1899 года он почти 14 лет состоял хранителем Третьяковской галереи (которую в 1927 году возглавил Щусев — мир тесен!). А в 1913 году Хруслов покончил с собой, бросившись под поезд, — такова была его эмоциональная реакция на акт вандализма в Третьяковке, когда душевнобольной иконописец Балашов изрезал картину Ильи Репина «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года». Позднее Репин восстановил картину, но ужасная гибель Хрусллова навсегда оказалась связанной с этим загадочным репинским полотном. И вот ведь как пересекаются судьбы — жизнь также сведет Щусева с этой картиной — в 1928 году, как директор Третьяковской галереи, он будет переписываться с Репиным по поводу реставрации этого полотна.

Хруслов был знаком и с Михаилом Нестеровым, с которым в будущем Щусеву предстоят годы большой дружбы и плодотворного сотрудничества. Нестеров вспоминал, как в молодые годы повстречал Хрусллова в компании других живописцев, плывших по Волге, под Казанью: «Мы непрерывно болтали, острили. Мы были молоды, перед нами были заманчивые возможности...»^[13]

Щусев не случайно обратил внимание на картины Хрусллова, о редком даровании которого высоко отзывался сам Иван Шишкин. Пейзажи Хрусллова были написаны в благословенном Плесе — месте паломничества многих выдающихся русских живописцев. На Алексея само это название — Плес — влияло какой-то магической силой.

Интересы Алексея Щусева постепенно расширялись, простираясь за пределы Бессарабской губернии. Был и еще один город, производивший на него впечатление гораздо более сильное, нежели Кишинев. Это «нарядная» Одесса, как он назовет ее, восхитившая будущего зодчего в гимназические годы, когда он приезжал сюда с родителями. Основанная в 1794 году, Одесса с годами превратилась в масштабный памятник архитектуры, выстроенный преимущественно в стиле ампира с итальянским ароматом и французской приправой.

Не зря этот город называли Южной Пальмирой. В России, напомним, была и Пальмира Северная — Санкт-Петербург. Одесса во всем стремилась походить на столицу Российской империи. Стояла здесь и своя Александровская колонна в городском парке, и был свой проспект — Александровский, который сравнивали еще и с парижскими Елисейскими Полями. А еще были «Пассаж», ни в чем не уступавший зеркальному магазину Елисеева на Невском, и гостиница «Бристоль».

Щусев был очарован Одессой, под стать Петербургу застраивавшейся изящными и по-настоящему столичными зданиями на Ришельевской, Дерибасовской, Пушкинской, Екатерининской улицах. Радовали глаз и Приморский бульвар, Потемкинская лестница, построенная по проекту итальянца Франса Боффо и Авраама Мельникова...

И, конечно, Одесский оперный театр — архитектурный шедевр, по ценности которого Южная Пальмира могла соперничать с российскими столицами. Конкурс на постройку Одесского театра был открытым, в нем могли принять участие все желающие. Победителями стали представители венской школы — архитекторы Фердинанд Фельнер и Герман Гельмер. Они-то и предложили сделать театр подковообразной формы с центральным и двумя боковыми портиками. Венчался театр куполом в виде короны, что роднило его с проектом Дрезденской оперы.

Самое занятное, что архитекторы не участвовали в процессе строительства, доверив этот ответственный процесс главному зодчему Одессы Александру Бернардацци. Приехавший на открытие Фельнер был поражен увиденным, заявив, что это лучший театр в мире.

Наслаждаясь чарующими звуками оперной музыки под сводами этого «лучшего театра в мире», юный Алексей Щусев и предположить не мог, что в 1925 году, когда здание неожиданно сгорит (непременный эпизод в жизни любого приличного театра!), ему во главе большой группы архитекторов и художников выпадет честь заняться его восстановлением. А в 1947 году Щусеву предстоит спроектировать, построить и свой театр — в Ташкенте, поражающий до сих пор редким сочетанием европейского размаха и восточного колорита.

Пройдет много лет, а Щусев все будет вспоминать Одессу своей юности. В 1934 году он напишет: «Принципы прямоугольной системы планировки, широко примененные в новых городах — Нью-Йорке, Вашингтоне, привели к утомительной будничной однотипности в плане этих городов. В процессе составления планов новых городов требования эстетики и художественного чутья градостроителя были принесены в жертву требованиям практической пользы и утилитарности. И только высокое мастерство зодчего, воздвигавшего свои сооружения в таких городах, спасло город от схематической казенщины и создавало на его фоне группы художественных ансамблей — Ленинград, Одесса, созданные еще в XVIII веке»^[14].

ПЕРВЫЙ УДАР

А жизнь тем временем готовила семье Щусевых тяжелые испытания. В феврале 1889 года почти день в день дети остались круглыми сиротами. Сначала от многочисленных хворей умер отец Виктор Петрович, а затем, через сутки, — мать Мария Корнеевна, не пережившая кончины любимого супруга. Жизнь в доме Щусевых остановилась в один миг. Всё, что занимало мысли пятнадцатилетнего Алексея, его надежды на будущую, такую прекрасную жизнь, всё это рухнуло в глубокую, зияющую своей пустотой пропасть отчаяния.

После таких потрясений люди уже не могут жить прежним укладом. Переживший смерть самых близких людей человек или сгибается под невыносимой тяжестью одиночества, или держит удар, осознавая необходимость дальнейшей жизни, понимая, что есть причина, заставляющая идти вперед, сжимая зубы. Для пятнадцатилетнего Алексея Щусева такой причиной стал младший брат Павел, ответственность за которого легла теперь на его плечи.

И хотя родственники не бросили сирот — Алексея взял к себе один брат матери, Павла — другой, вряд ли этим можно было компенсировать образовавшуюся в душах ребят пустоту. Старшие братья разъехались, и Алексей стал для Павла, по сути, единственным близким человеком из той безоблачной жизни, когда были живы родители, составлявшие сердцевину большой и дружной семьи.

Отношение Алексея Щусева к младшему брату характеризует такой эпизод, превратившийся с годами в семейную легенду. После смерти родителей старший брат Сергей предложил оставшееся наследство разделить между тремя братьями, а самого младшего брата, Павла, отдать в реальное училище, а не в более престижную гимназию. Но Алексей не согласился. Словесная перепалка переросла в драку, последним аргументом в которой послужил пистолет. Алексей вне себя от ярости пальнул в Сергея. Слава богу, рана оказалась несмертельной. А Павлик остался гимназистом.

Если бы земство в знак уважения и к Щусевым, и к Зозулиным, немало сделавшим для Кишинева, не взяло на себя расходы на обучение Алексея и Павла в гимназии, им пришлось бы совсем худо — за учебу в гимназии надо было платить ежегодно по 50–60 рублей. Но Алексей все же, не желая сидеть на шее у родственников, решил сам зарабатывать на жизнь

репетиторством, подтягивая в учебе младших гимназистов.

И надо отдать ему должное: он оказался очень даже неплохим учителем. Клиентура расширялась. Однажды Алексея даже пригласили в дом к богатому кишиневскому землевладельцу Качулкову, что уже говорило само за себя — ведь вместо гимназиста толстосум мог позволить себе нанять для своих детей и профессора из Одесского университета.

В начале 1890 года в доме у Качулковых Щусев познакомился с семьей Апостолопуло — Евгенией Ивановной и Николаем Кирилловичем. Евгения Ивановна Апостолопуло, в девичестве Богдан, происходила из старого и богатого бессарабского рода, занималась просветительской деятельностью и меценатством, помогала начинающим талантам, причем не только у себя на родине, но и в Петербурге, где за свой счет содержала квартиру и мастерскую для художников. В столице ее хорошо знали и избрали в ряды Санкт-Петербургского женского благотворительного общества.

В бессарабском имении Апостолопуло — Сахарне — Алексей проводил летние месяцы. Там же он приобрел и свой первый строительный опыт. Глава семьи, инженер Апостолопуло задумал перестроить старый флигель, а Щусев предложил этот флигель снести, а на его месте выстроить каменную сторожку. Причем проект сторожки составил он сам (откуда что берется!). Увидев проект Алексея, хозяева имения изумились воображению гимназиста. Они доверили ему весь процесс строительства. Для работы пригласили артель каменщиков, которыми и предстояло руководить Щусеву.

Результат превзошел все ожидания. Инженер Апостолопуло оценил по достоинству труды Алексея, отметив, что юноше суждено большое будущее. Сам же Щусев скажет на исходе жизни, что «культурное влияние семьи инженера Апостолопуло, особенно его жены Евгении Ивановны, проживавшей в своем имении Сахарне на Днестре, где я летом гостил, создали у меня стремление добиваться высокого уровня по своей специальности. Я хотел быть и живописцем, и архитектором».

Добавим, что в дальнейшем в Сахарне в семье Апостолопуло гостил еще один выдающийся наш соотечественник — философ Василий Васильевич Розанов. Итогом пребывания его в гостеприимном имении станет знаменитая книга «Сахарна».

Щусеву оставалось отучиться всего лишь год до получения аттестата. Он не мог дождаться этого дня, мыслями находясь уже в Петербурге: «Академия художеств уже в последних классах была постоянной моей мечтой».

Вот ведь как интересно получается — Петербург, где он ни разу не

был, стал для Щусева самым желанным городом. Хотя к этому времени Алексей уже успел побывать и в Киеве, отметив для себя неповторимость архитектуры «матери городов русских». И если Одессу можно было сравнить с Петербургом, то разве есть город, похожий на Киев?

Впервые в Киеве он побывал, когда ему исполнилось 13 лет. Щусев, обладая не по годам развившейся наблюдательностью, осознавал, что в этом древнем городе особую роль играет церковное зодчество. Еще в 989 году крестивший Русь князь Владимир заложил в Киеве первую каменную церковь Древнерусского государства — Десятинную. Храм этот пережил немало испытаний, его образ теперь известен лишь по древним летописям. Десятинную церковь не раз пытались возобновить. Перед глазами Щусева предстала уже другая церковь с таким же названием, построенная по проекту петербургского архитектора Василия Стасова в русско-византийском стиле, украшенная копией иконостаса петербургского Казанского собора. Мог ли тогда Алексей предполагать, что восстановление храмов станет для него одним из главных направлений творческой деятельности? А лучшими образцами церковного зодчества для него станут Киево-Печерская лавра и Софийский собор, Михайловский Златоверхий монастырь и Андреевская церковь.

Наконец, в июне 1891 года Алексей Щусев окончил 2-ю Кишиневскую гимназию, получив возможность реализации своей главной цели, которую он поставил перед собой еще в старших классах, — поступить в Императорскую Академию художеств. С аттестатом в кармане, небольшой суммой денег на первое время Алексей отправился к своей мечте. Путь предстоял неблизкий — ехать в Петербург надо было через Киев и Москву...

«КРЕМЛЬ ЗАХВАТИЛ МЕНЯ...»

По пути в Санкт-Петербург Щусев заезжает в Москву, сперва не произведшую на бывшего гимназиста особого впечатления. Первопрестольная, ее булыжные мостовые и беспорядочная застройка разочаровали Алексея. И лишь от Кремля, да от собора Василия Блаженного не мог он оторвать глаз, в чем и признавался в автобиографии: «Кремль, особенно с его башнями, теремами и соборами захватил меня своими историческими и причудливыми образами. Думы о Москве всегда были связаны с Кремлем и его образом». Впоследствии Щусев потратит немало сил и нервов, чтобы сохранить так поразившие его исторические и причудливые образы Москвы.

Щусев, приехав в Москву, окунулся в атмосферу удивительную — в городе утверждался так называемый псевдорусский стиль. Основы этого направления в архитектуре были заложены еще в 1830-х годах Константином Тоном, любимым зодчим Николая I, воплотившим в своих проектах знаменитую триаду «православие — самодержавие — народность». Особенно сильно отразилась эта формула на архитектуре Москвы, в которой появились такие постройки Тона, как храм Христа Спасителя (1837–1883), Большой Кремлевский дворец (1839–1849), Оружейная палата (1844–1851).

Стиль, в котором творил Константин Тон, принято называть русско-византийским, он ярко отражал саму суть николаевского царствования и подпитывался им. Новая политическая реальность, наступившая с воцарением Александра II Освободителя, диктовала необходимость поисков и свежих идей в развитии русской архитектуры. Но эти поиски не могли привести к скорым результатам, на это требовались годы. Поэтому вполне логичным выглядит возникновение уже в начале 1870-х годов под влиянием народнических идей нового демократического течения в зодчестве, выразившегося в щедром оформлении зданий русскими народными узорами. Яркими представителями этого течения стали архитекторы Виктор Гартман и Иван Ропет (Петров), украсившие Москву образцами нового направления. Они спроектировали павильоны для Политехнической выставки 1872 года, проходившей в центре Москвы, в Александровском саду.

После выставки здания были разобраны — то, как они выглядели, мы можем увидеть сегодня лишь на бумаге. Но в Москве и ее окрестностях все

же сохранились сооружения, воплотившие в себе признаки нового стиля. В 1872 году в Леонтьевском переулке выросло здание типографии Мамонтова по проекту Гартмана, а в 1877–1878 годах в подмосковном Абрамцево возникла сказочная «Баня-теремок» Ивана Ропета. Стиль этих зданий современники назвали по фамилии одного из зодчих — «ропетовщина».

Однако в этих постройках влияние давнего русско-византийского стиля еще не достигло своего апогея. Идеолог псевдорусского стиля — знаменитый критик В. В. Стасов, всячески призывал зодчих обратить внимание на «оригинальные узоры русских полотенец и на резную раскрашенную орнаментацию русских изб и всяческих предметов обихода русского крестьянина», потому как, по мнению вдохновителя «Могучей кучки», «без этих вновь появившихся, но по существу самых старинных и коренных элементов» никакой художник не может обойтись.

Зодчие дословно восприняли призыв Стасова (в нем, видимо, бурлила кровь его отца, видного петербургского архитектора), в результате чего в начале 1880-х годов возникло новое официальное направление псевдорусского стиля, выразившееся в буквальном копировании декоративных мотивов русской архитектуры XVII века.

Щусев своими глазами увидел эти постройки. Еще за год до его приезда в Москву на Красной площади началось масштабное строительство — после тяжелой борьбы с московскими купцами, никак не хотевшими освободить старые обветшавшие торговые ряды, перестроенные еще Осипом Бове после пожара 1812 года. Проект новых Верхних торговых рядов принадлежал зодчему Александру Померанцеву, победителю архитектурного конкурса, многие участники которого, впрочем как и он, не вышли за рамки псевдорусского стиля.

Стройка была похожа на муравейник — одновременно здесь трудилось свыше трех тысяч человек! Огромные масштабы Верхних торговых рядов могли в этом отношении поспорить с аналогичными сооружениями Европы. На трех этажах, покоящихся на глубоких подвалах, могло уместиться более тысячи магазинов.

Но Щусева больше волновала архитектурная сторона дела. Он не мог не обратить внимание на то, что сдвоенные башенки, венчающие главный вход в Верхние торговые ряды, двускатные теремообразные крыши, «пузатые» колонны, узкие окна-бойницы, фрески с растительным орнаментом гармонируют с уже построенным зданием Исторического музея, возводившимся в 1875–1881 годах по проекту Владимира Шервуда. Из этой же обоймы было и стоящее рядом здание городской думы, построенное по проекту Дмитрия Чичагова в 1890–1892 годах. Символом

псевдорусского стиля стало красное крыльцо Думы, украшенное арочками с висячими гирьками. Складывалось впечатление, что в этом здании заседали не депутаты конца XIX века, а члены Боярской думы середины XVII столетия.

А вот и здание Политехнического музея на Лубянке, центральная часть которого была выстроена в 1877 году по проекту Ипполита Монигетти. Просто древний терем-теремок, а не выставка достижений технической мысли. Именно в несоответствии формы и наполнившего ее содержания и упрекали зодчих, творивших в псевдорусском стиле. Еще более возросло число критических стрел в адрес творцов псевдорусского стиля в советское время: их обвиняли в фальсификации народного зодчества в угоду купеческому вкусу.

Тем не менее для будущего зодчего это кратковременное пребывание в Москве стало прекрасной попыткой ознакомления с энциклопедией архитектурных стилей. В Петербурге, при всем к нему уважении, такого многообразия быть не может, хотя бы по той причине, что он гораздо моложе Москвы.

Кроме того, в Академии художеств и вне ее господствовали те же настроения, что и на крупнейших московских стройках. На архитектурном отделении преподавал автор Верхних торговых рядов Померанцев, действительным членом академии был Ропет.

Примечательно, что имя Щусева впоследствии будут называть в числе тех, кто сможет противопоставить апологетам псевдорусского стиля свой, неорусский стиль. Важно, что оба эти направления имеют в своей основе прилагательное «русский». В этой связи историки архитектуры отмечают, что: «Если под «византийским стилем» все же имелись в виду явления, достаточно близкие по своей идейной и социальной сущности, то более широкое понятие «русский стиль» объединяло явления еще более неоднородные, начиная с романтических «пейзанских» придворных построек 1820—1840-х годов и кончая более демократическими массовыми деревянными сооружениями и уникальными выставочными павильонами 1870-х, а также крупными общественными сооружениями 1880-х годов.

При этом если сами современники достаточно точно дифференцировали по внутреннему содержанию эти различные течения, объединяемые названием «русский стиль», то впоследствии разница между ними уже переставала восприниматься. Так, в начале XX столетия их совокупность стала обозначаться как «псевдорусский стиль» в противоположность «неорусскому стилю», относящемуся уже к новой архитектурной эпохе модерна. Но и этот термин, имеющий уже достаточно

выраженный оценочный смысл, впоследствии нередко заменялся еще более отрицательным — «ложнорусский стиль» или даже чисто разговорным — «псевдорюсс». Эта приставка «псевдо», никогда, естественно, не употреблявшаяся современниками, свидетельствовала как бы о изначальной несостоятельности этого «стиля», о его вторичности и об условности самого этого наименования. Между тем в момент своего возникновения понятие «русский стиль» имело вполне прямой и безусловный смысл, знаменуя собой определенные творческие поиски в новой архитектуре России второй половины XIX в. Термин «русский стиль», принятый современниками, приобретал при этом как бы особое живое наполнение, знаменуя «сегодняшний день» архитектуры того времени, а не просто очередную ретроспективную попытку расширения арсенала исторических первоисточников. Правда, при этом сама природа архитектуры периода эклектики была причиной того, что поиски национальных форм в современной архитектуре облекались в буквальную, подражательную форму и что архитектурным «мотивам» придавался определенный содержательный смысл, исходя из прямых литературно-художественных ассоциаций, связанных с той или иной исторической эпохой»^[15].

Любопытно, что стародавние храмы и соборы Щусев специально отметил в своих впечатлениях о первом визите в Москву, а псевдодревние музеи и торговые ряды не удостоились его воспоминаний. Это говорит о том, что в бывшем гимназисте Щусеве уже было заложено важнейшее качество, позволявшее ему отделять зерна от плевел. Иными словами, он смог отличить подлинное искусство от подражания.

За несколько проведенных в старой столице дней он успел побывать на Ходынском поле, где проводилась Выставка произведений искусств и промышленности Франции, начавшаяся еще 29 апреля 1891 года. В экспозиции была представлена часть экспонатов Всемирной Парижской выставки 1889 года. Конечно, Эйфелеву башню в Москву не привезли, но многое другое, ранее невиданное, заставило москвичей позавидовать французам.

Щусеву повезло оказаться в Москве именно во время проведения выставки. Мало сказать, что событие это было неординарным. Такого в истории России еще не случалось — возможность познакомиться с жизнью и нравами другой страны предоставлялась россиянам без необходимости выезжать за границу.

Посетители могли своими глазами убедиться, насколько велики достижения французов в науке, культуре и промышленности. Для большего

удобства экспонаты были выставлены по отделам: печатный, книжный и литографический; часовой и картографический; медицинский; мебельный; парфюмерный; ювелирный; горный и металлургический; механический; железнодорожный; электрический; морской; военный; сельскохозяйственный и прочие. Щусева прежде всего интересовали художественный и архитектурный отделы.

Уровень организации выставки, устроенной на Ходынском поле, был весьма высоким — ее удостоила своим посещением царская семья во главе с самим Александром III. Для пребывания августейшего семейства был обустроен особый Императорский павильон.

Чтобы доехать до Ходынского поля, достаточно было воспользоваться линией конки, специально проложенной от Страстного монастыря. Конка (или конно-железная) дорога Алексею понравилась. Это в Кишиневе легко было пешком дойти в другой конец города, а в Москве без этого вида транспорта было не обойтись.

Многое поразило Алексея на Ходынском поле — и огромный Центральный павильон в том же псевдорусском духе, украшенный гербами и флагами России и Франции, и готический деревянный замок, призванный продемонстрировать военные успехи Французской республики, и специально выстроенная панорама для показа огромной картины «Коронование государя императора Александра III 15 июля 1883 года», исполненной мастером подобных произведений художником Теофилом Пуальпо. Правда, Щусева она не слишком заинтересовала.

Долго бродил он по залам художественного отдела, здесь было на что положить глаз. Французы привезли в Москву немало произведений изобразительного искусства — и академиков, и импрессионистов — Клода Моне и Эдгара Дега. Но москвичей они не прельстили.

Андрей Белый вспоминал: «В ту пору открылась французская выставка; мать брала мадемуазель и меня на нее очень часто; мы много бродили и кушали вкусные французские вафли; я удивлялся машинному отделению (беги ремней, верч колес, щелк колончатой стали); но более я удивлялся явлению, над которым Москва хохотала: французским импрессионистам (Дегазу, Моне и т. д.); наши профессорши негодовали: «Вы видели?.. Ужас что... Наглое издевательство!»

Видел и я; и, увидевши, я почему-то задумался; мое художественное образование равнялось «нулю»; кроме живописи храма Спасителя, да репродукций с Маковского иль с Верещагина, я ничего не видал; у меня не могло быть предвзятости иль понимания, сложенного на традициях той или иной школы; и я, останавливаясь пред приятным и пестрым пятном,

«безобразием» нашумевшего «Стога», ужасно печалился, что не умею я разделить негодования матери и мадемуазель; говоря откровенно: французские импрессионисты мне нравились тем, что пестры и что краски приятно сбегались в глаза мне; но я утаил впечатленье, запомнив его; и не раз потом я размышлял над тем странным, но не неприятным переживанием; «странным, но не неприятным», — подчеркиваю: эта «странность» казалась знакомой мне; будто она намекала на нечто, что некогда мною изведено было; и подавались первейшие переживания сознания на рубеже между вторым и третьим годом жизни (быть может, тогда я так и видел предметы?)»^[16].

Осталась в памяти Щусева картина «Благословение новобрачных», автор которой Паскаль Адольф Жан Даньян-Бувре получил известность как певец крестьянского быта, близкий к Жюлю Бастьен-Лепажу и Жюлю Бретону. Вкус у Щусева оказался хорошим — эту картину приобрели братья Третьяковы для своей галереи (ныне она экспонируется в Музее изобразительных искусств им. А. С. Пушкина). Почему Алексею запомнилась эта картина? Быть может, изображение неприятного эпизода из жизни простонародья навевало ему такие знакомые и родные мотивы...

Но как ни уютно было Щусеву среди полотен Французской выставки, пришла пора отправляться в путь. Хотя он мог и остаться в Москве. Ведь в старой российской столице было собственное учебное заведение, готовившее архитекторов, — Училище живописи, ваяния и зодчества, существовавшее с 1843 года и выпустившее немало прекрасных мастеров. Это и представители династии Шервуд, Карл Гиппиус, Анатолий Гунст, Георгий Евланов, Сергей Залесский, Виктор Мазырин, Александр Мейснер...

Но училище не прельстило Щусева, признававшегося в автобиографии: «Что же касается училища живописи, ваяния и зодчества, то оно занимало какое-то промежуточное положение. Это было не высшее учебное заведение, но и не среднее. Кончившие училище живописи получали звание архитектора. Но если кто-либо из них хотел получить более высокую степень, то ехал кончать Академию художеств».

Честолюбия Щусеву было не занимать. Даже не верится, что поначалу он не разглядел Москву и не оценил ее по достоинству — город, который теперь невозможно представить без щусевских зданий.

В ПЕТЕРБУРГЕ: МЕЧТЫ СБЫВАЮТСЯ

«Никакие академии, никакие гениальные художники-учителя не в состоянии не только создать, но и правильно развить талант», — писал Илья Репин. Удивительный факт — поступая в Императорскую Академию художеств, Щусев еще не решил окончательно, кем хочет стать — художником или архитектором. Но эта неопределенность нисколько не смущала Алексея, увидевшего, наконец, Петербург, так манивший его с детских лет. На стенах его кишиневского дома висели многочисленные старые литографии с видами Северной Пальмиры. Более всего запомнилось ему изображение знаменитого Банковского моста с крылатыми львами — одним из символов города на Неве.

Впоследствии Щусев признавался одному из своих коллег, что на всю жизнь так и остался петербуржцем-ленинградцем, а в Москве чувствовал себя лишь гостем: «Щусев как-то сказал, что он считает себя ленинградцем, лишь временно выехавшим в Москву, для того, чтобы строить Казанский вокзал. Он очень любил наш город (Ленинград. — А. В.), любил Академию художеств, которая его воспитала, воспитала в нем архитектора и художника»^[17].

Москва Москвою, но другое дело — Петербург, повлиявший на творческое становление личности и развитие таланта стольких одаренных людей, отдававших дань городу в своих произведениях, как это сделал Александр Пушкин:

Люблю тебя, Петра творенье,
Люблю твой строгий, стройный вид,
Невы державное теченье,
Береговой ее гранит,
Твоих оград узор чугунный,
Твоих задумчивых ночей
Прозрачный сумрак, блеск безлунный,
Когда я в комнате моей
Пишу, читаю без лампады,
И ясны спящие громады
Пустынных улиц, и светла
Адмиралтейская игла...

А вот как пишет Щусев: «Прямая широкая перспектива Невского проспекта, шпиль Адмиралтейства, Исаакий, Медный всадник и, наконец, широкая Нева с парходами, набережными и суетливым движением, все это производило на приезжего юношу большое впечатление. Величественное и строгое здание Академии художеств со статуями сфинксов на набережной как бы оправдывало мои мечты и стремления...» Трудно воздержаться от прямых аналогий процитированных текстов. Ясно, что авторы их Петербургом зачарованы, поглощены, всей грудью вдыхают его воздух.

В Российском государственном историческом архиве хранится личное дело Щусева Алексея Викторовича, начатое в Академии художеств 21 июня 1891 года. Одним из первых документов является прошение в адрес правления Академии художеств о допущении к конкурсному экзамену:

«Представляя при этом аттестат зрелости, выданный мне из Кишиневской 2-й гимназии за номером 436 и копию с аттестата отца за номером 11684, свидетельство о моем рождении и крещении за номером 1173, свидетельство о приписке к призывному участку за номером 1522 и копии с вышеозначенных документов, имею честь покорнейше просить Правление Академии подвергнуть меня испытаниям для поступления в Академию художеств по архитектурному отделу, а затем зачислить в студенты Академии. При этом честь имею присовокупить, что сведения о моей политической благонадежности будут доставлены в Правление. Июня 17 дня 1891 года»^[18].

Благонадежность Щусева подтверждалась положительной характеристикой, данной ему директором кишиневской гимназии Алаевым, где на Алексея смотрели как на восходящую звезду, а талантам, как известно, надо помогать. И потому, когда Щусев начнет грызть гранит науки в стенах академии, из родного Кишинева придет радостная весть — ему будут платить стипендию аж 300 целковых! Это станет серьезным подспорьем для Щусева, ведь для безбедного проживания в Петербурге нужны немалые деньги, и если бы не решение кишиневского земства, в очередной раз (как и в случае с оплатой за обучение в гимназии) вспомнившего о заслугах его отца Виктора Петровича, неизвестно еще, как сложилась бы учеба в академии. Правда, имелось одно условие для получения стипендии — Щусев должен был успешно учиться, а посему из Кишинева в адрес академии регулярно посылались запросы. К удовлетворению кишиневских земцев, получаемые ими из столицы ответы содержали исключительно положительную характеристику студента Щусева. В родном городе быстро узнали, что Алексей не зря ест свой хлеб и стипендию получает заслуженно.

Но успехи были еще впереди. А пока, разумно рассудив, что готовиться к вступительным испытаниям в академию логичнее всего на месте, Алексей приехал в Петербург заранее. Позднее он напишет: «Я робко вошел в канцелярию, где узнал о допущении меня к конкурсным экзаменам». Теперь предстояла серьезная подготовка к сдаче главного предмета — рисования.

Не зря ученики 2-й Кишиневской гимназии сетовали на своего преподавателя Гольинского. Начав готовиться к экзамену по рисованию в академическом музее, Щусев понял, как сильно он отстает от других абитуриентов. А потому Алексей принялся «лихорадочно и упорно работать над рисунком с гипсовых голов», как он сам будет вспоминать позднее. Ну а первым питерским адресом Щусева стала Пятая линия Васильевского острова, где он нанял комнату.

Наконец, настало время вступительных испытаний. Экзамен по живописи он сдал 20 августа 1891 года на «четверку». Но эта «четверка» по своей ценности была равна самому высшему баллу. Соперники Щусева были поражены, как удалось ему всего за несколько недель так сильно прибавить. Одну из его работ даже присмотрели для академического музея. Такие же оценки поставили по арифметике, геометрии и физике, по остальным двум предметам — алгебре и тригонометрии — Щусев получил «тройки».

26 августа 1891 года Алексей Щусев стал студентом первого курса архитектурного отделения «особой трех знатнейших художеств академии». Последнее определение было дано графом Иваном Шуваловым, предложившим императрице Елизавете Петровне учредить Академию художеств, но не в Петербурге, а в Москве. И хотя поначалу в 1758 году академия действительно была придана Московскому университету, впоследствии Шувалов переманил ее к себе в Петербург.

Первый академический устав утвердила уже Екатерина II в 1764 году, в соответствии с ним академии придавалось воспитательное училище, куда принимались мальчики пяти-шести лет. Число учеников академии императрица определила в 60 человек. Причем в первой главе устава оговаривалось важное условие: принимать в академию следовало всех, «какого бы звания они ни были, исключая одних крепостных, не имеющих от господ своих увольнения», но в то же время, «поелику сие учреждение дает преимущество бедным, то и принимать прежде сирот»^[19].

Учиться детям предстояло ни много ни мало девять лет! «А дабы в обучении был совершенный порядок», то решено было разделить их на три класса: детский, отроческий, юношеский. В течение столь длительного

срока ученики получали не только общее, но и специальное образование по трем отделам: живописи, скульптуре и архитектуре.

В детском классе, от шести до девяти лет, преподавали Закон Божий, чтение и писание российского и иностранных языков, рисование, основы арифметики. В отроческом классе, с девяти до двенадцати лет, к указанным предметам добавлялись геометрия, география, история, а также «краткие правила благонравия, и что еще по способности каждого за полезное признано будет». Наконец, с двенадцати до пятнадцати лет, в юношеском классе преподавали математику, физику, архитектуру и «делание чертежей».

Экзамены в юношеском классе проводились каждые полгода, дабы выявить среди учеников способных к дальнейшему обучению в академических классах. Но ведь не все же из проучившихся девять лет обладали талантами — тех, кто не проявил себя в художественных дисциплинах, следовало отдавать в ремесленные мастерские при академии, в частности, в граверную или литейную. Ну а тех, кто вовсе не прошел испытаний, повелевалось из училища исключать.

Ну а какова же была судьба одаренных юношей, отучившихся девять лет и отлично сдавших экзамены? Их ждало новое образование — в академических классах, на этот раз в течение шести лет.

Мы не зря так подробно рассказываем об академии и о том, что сироты принимались туда в первую очередь и что сословное происхождение не имело большого значения для будущих студентов. Академия художеств была не просто учебным заведением, а тем горнилом, где выковывалась новая художественная элита России, призванная создать свой национальный художественный стиль и в живописи, и в скульптуре, и в зодчестве. Так что Щусев попал в учебное заведение, богатое многолетними культурными традициями.

По сути, Екатерина II выполняла заветы Петра Великого, мечтавшего о том, чтобы молодежь российская училась всем наукам и искусствам не на Западе, а в России. Когда читаешь устав академии, удивляешься тем привилегиям, которые распространялись на ее выпускников.

Например, ученики воспитательного училища, студенты академии, сами академики были пожалованы небывалой привилегией: право на вольность «с их детьми и потомками в вечные роды быть совершенно свободными и вольными, и никакому правительству ни в военную, ни в штатскую службу их не принуждать и без добровольного с ними договора ни к какой работе не приневоливать». Более того, если указанные лица вступали в брак с крепостными, то жены их, а также и народившиеся дети

автоматически освобождались от крепостной зависимости.

Итак, первые выпускники учились дольше всех — сначала девять лет в училище, затем шесть лет в академии, итого 15 лет, по истечении которых выпускники получали аттестаты, шпаги и послабления при поступлении на государственную службу. Тех же, кто особо отличился, отправляли за казенный счет на стажировку в Европу.

Александр I в 1802 году сократил обучение в академии до двенадцати лет за счет того, что в училище стали принимать детей в возрасте от восьми до девяти лет. Новый император подтвердил, что «академия содержит воспитанников на казенном иждивении»^[20].

Но учиться не стало легче, поскольку в расписании прибавилось предметов, причем сложных. Будущие архитекторы усиленно штудировали не только геометрию, но и геодезию, нивелирование, статику и динамику, стереотомию, а на заключительных курсах — теорию гражданской архитектуры, историю зодчества и «славных архитекторов», а еще «правила гидравлической архитектуры относительно до сооружения мельниц, мостов, дорог, каналов, плотин и шлюзов».

Николай I в 1830 году своим «Прибавлением к установлениям Императорской Академии художеств» внес еще большие изменения в правила приема в академию, повысив возраст поступающих до четырнадцати лет. Обосновывалось это тем, что «вследствие слишком юного возраста учеников подготовительного при академии училища, в них не могла тогда еще определяться и проявляться любовь и способности к художествам». А поступающим в архитектурный класс следовало знать черчение. Наконец, выпускники академии могли претендовать на звание классных и неклассных художников.

В 1840 году воспитательное училище при академии было и вовсе упразднено. Все прочие предметы, кроме преподавания изящных искусств и сопутствующим им дисциплинам, были отменены: «Преподавание наук также отменяется, поелику поступающие в Академию ученики могут проходить оныя в гимназиях и других учебных заведениях».

А в 1859 году был принят новый устав академии, по его правилам и предстояло учиться Щусеву первые два года. Руководили учебным процессом два ректора — по живописи и скульптуре, а также по архитектуре. На курс обучения принимали молодых людей в возрасте от шестнадцати до двадцати лет. Будущим студентам вменялось в обязанность владеть такими навыками в изобразительном искусстве, которые позволили бы им выдержать вступительные испытания по рисованию с гипсовых голов.

«По уставу Академии художеств 1859 года, — писал Илья Репин, — при Академии был научный курс, растянутый на шесть лет. Кроме специальных предметов проходились и некоторые элементарные — физика, часть химии, всеобщая история, русская словесность (входила психология), история церкви, Закон Божий и еще что-то — по две лекции в день: утром от половины восьмого до девяти с половиной и днем от трех до четырех с половиной.

Считалось три курса, так как каждый курс шел два года».

И, наконец, последний академический устав 1893 года, принятый уже в разгар учебы Щусева, учредил при академии Высшее художественное училище живописи, скульптуры и архитектуры, принимавшее в свои ряды представителей всех сословий, имевших за плечами шесть классов гимназии. Свободы для развития молодых талантов было предоставлено этим уставом более чем достаточно. А уж для Щусева такие условия были просто необходимы.

В АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ

За многие прошедшие со дня основания академии годы неусыпное императорское внимание превратило ее в крупнейшую художественную школу Российской империи, воспитавшую немало выдающихся учеников, среди которых в первую очередь следует назвать живописцев — Федора Рокотова, Дмитрия Левицкого, Ореста Кипренского, Василия Тропинина, Сильвестра Щедрина, Карла Брюллова, Александра Иванова, Павла Федотова, Ивана Крамского, Василия Сурикова, Валентина Серова, Илью Репина, Игоря Грабаря, а также архитекторов — Василия Баженова, Андрея Воронихина, Андреяна Захарова, Василия Стасова и скульптуров — Федота Шубина, Михаила Козловского, Ивана Мартоса, Петра Клодта, Марка Антокольского и других. В эту блестящую творческую плеяду входит и Алексей Щусев.

Восемнадцатилетний юноша из провинциального Кишинева попал не просто в высшее учебное заведение, а в храм трех искусств. Уже само здание академии на Университетской набережной Невы, выстроенное в 1764–1788 годах по проекту выдающихся зодчих Жана Батиста Валлен-Деламота и Александра Кокоринова, внушало трепет всем входящим в его своды. По сути, это был один из первых воплощенных в камне символов просвещенной екатерининской эпохи.

В том году, когда Алексей Щусев вступил в стены академии, она переживала непростые времена, став объектом критики со стороны прогрессивной художественной общественности, приравнявшей само слово «академия» к понятиям «догма и консерватизм». Особенно непримирим был критик Владимир Васильевич Стасов, считая академию реакционным учреждением, преградой на пути развития подлинного русского искусства.

Вопрос о необходимости перестройки образовательного процесса академии обсуждался давно. Еще в 1863 году группа выпускников академии во главе с Иваном Николаевичем Крамским демонстративно и со скандалом отказалась от участия в конкурсе на большую золотую медаль, приуроченном к столетнему юбилею академии. Дело в том, что в соответствии с многолетней традицией, складывавшейся еще с екатерининских времен, в конкурсе на большую золотую медаль «Первого достоинства», позволявшую получить право на шестилетнее проживание в Италии за счет Императорской Академии художеств, могли принимать участие лишь обладатели малой золотой медали «За успех в рисовании».

Вопрос финансирования всегда был краеугольным камнем художественной политики, особенно если главным спонсором являлось государство. Российская империя щедро оплачивала творческие отпуска своих выдающихся художников. Обладатели большой золотой медали могли рассчитывать на весьма приличную пенсию — 1500 золотых рублей в год, что позволяло им безбедно существовать и полностью сосредоточиться на творчестве, не задумываясь о том, как добыть деньги на пропитание.

Но войти в число избранных было ох как непросто. Объявив участникам конкурса темы для будущих картин, их на сутки закрывали в мастерских. За 24 часа художники должны были не только выдумать сюжет, но и нарисовать эскиз своего произведения. Однако в том самом 1863 году правила были изменены. Среди прочего, художникам запретили участвовать в конкурсе более одного раза, кроме того, они были лишены возможности свободного выбора сюжета картины. В ответ на это бунтовщики потребовали вернуться к прежним правилам. История кончилась исключением из академии художников, организовавших свою собственную «Артель».

В этой связи выпускник академии 1870 года Илья Репин отмечал: «Академия художеств была тогда немало порицаема и осмеяна нашей журналистикой; лучшие силы молодежи недоучивались и бросали ее. За тринадцатью знаменитыми артельщиками тянулись нередко... Ученики, даже самые прилежные к науке, в продолжение первых двух курсов в четыре года так перетягивались в сторону искусства, что обыкновенно третий и четвертый курсы все редели, пустели, и инспекции надо было принимать меры к понуканию учеников посещать лекции и являться на экзамены. Разумеется, единственная строгая мера — исключение из списка учеников. После каникул вывешивался список имен, переведенных в число вольнослушателей за неявку на экзамены».

Впоследствии, будучи уже непререкаемым авторитетом, Щусев любил пересказывать услышанную им в студенчестве историю, характеризующую отношения в академии и передававшуюся от одного поколения учеников к другому. Как-то один из учеников, показывая ректору свои этюды, решил с ним поздороваться и протянул ему руку, на что услышал: «Это не требуется!»

Итак, Щусев застал академию на переправе, «это было время противостояния и борьбы различных художественных концепций и группировок, время напряженных поисков идеала и разочарований в нем, время острых социальных столкновений, крушения вековых устоев и

рождения новых надежд»^[21].

Старое искусство отмирало, зарождалось новое. Но учиться Щусев начал еще на тех принципах, что были заложены академическим уставом 1859 года. Он так вспоминал о старых академических устоях в автобиографии: «Большинству профессоров было уже более семидесяти лет. Им полагалось уйти в отставку, но они занимали в Академии квартиры и, как многим старым людям, им казалось, что они еще молоды и могут работать. Их не решались отправить в отставку, а они сами не просились.

Многие профессора были из немцев, как и многие работники Петербурга, построенного в значительной мере на немецкой культуре; многие помнили, как строили Исаакиевский собор, и рассказывали нам малышам об этом. Один старый профессор с сожалением рассказывал нам, как там брали казенное имущество, кроме него одного.

У профессоров были великолепные классические знания, но они эти знания преподносили в такой форме, которая ошарашивала нас — молодежь. Они не снабжали нас особыми пояснениями, а просто задавали трудные задания. Нам показывали, что мы ничего не понимаем, и мы превращались в ничто от архитектуры, и только понемногу вырастали и начинали понимать, в чем сущность мастерства.

Проходило более полугодя, прежде чем поступивший добивался приобщения к пониманию учебы. Старые профессора стояли на почве классики и лжеклассики. Классику изучали по материалам Альбертолли, Пиранези, Летаруйи и др. увражам (альбомам. — А. В.) прекрасной Академической библиотеки и по работам пенсионеров Академии, висевшим на стенах архитектурного класса, не говоря уже о прекрасных образцах в самом городе и его окрестностях»^[22].

Преподавание в академии велось на двух отделениях: на первом готовили художников и скульпторов, а на втором — архитекторов. Но начальное образование ученики получали в общих классах. В одном классе учили рисовать античные головы, в другом — фигуры, в третьем — классические гравюры. А рисовать было с чего — академия помимо образовательной функции выполняла роль и собрания лучших образцов мирового классического искусства, экспонировавшихся в академическом музее.

Рисование студентам преподавал Павел Чистяков, в прошлом выпускник Академии художеств и золотой медалист. Чистякову обязаны первыми академическими уроками живописи немало прекрасных русских художников — Михаил Врубель, Василий Поленов, Виктор Васнецов,

Виктор Борисов-Мусатов, Илья Остроухое и другие.

А у Ильи Ефимовича Репина учились Борис Кустодиев, Игорь Грабарь, Иван Куликов, Филипп Малявин, Анна Остроумова-Лебедева, Константин Сомов. Со многими из них Щусев познакомился в академии, сохранив дружеские отношения на многие годы. О Филиппе Андреевиче Малявине он рассказывал: «Однажды в живописной мастерской появился скромный послушник в подряснике, занимавший от застенчивости место поближе к стене и красневший при каждом к нему обращении. А через год, во время занятий, идущих в той же мастерской, с шумом распахнулись двустворчатые двери, и на пороге возник молодой человек во фраке, с белым цветком в петлице, держа под руку двух натурщиц (одетых). И юноша в подряснике, и молодой человек во фраке — были одним и тем же лицом — Малявиным».

В академии Щусев попал в профессиональные руки, тем более что первоначально он не выбрал архитектуру своим главным призванием. Живопись привлекала его не меньше. Свою роль сыграло и частое посещение мастерской Архипа Ивановича Куинджи, привившего Щусеву любовь к рисунку.

Ученики Куинджи отмечали его уникальное дарование в области воспитания молодых живописцев. «Мощный Куинджи был не только великим художником, — писал Николай Рерих, — но также был великим Учителем жизни. Его частная жизнь была необычна, уединенна, и только ближайшие его ученики знали глубину души его. Ровно в полдень он всходил на крышу дома своего, и, как только гремела полуденная крепостная пушка, тысячи птиц собирались вокруг него. Он кормил их из своих рук, этих бесчисленных друзей своих: голубей, воробьев, ворон, галок, ласточек. Казалось, все птицы столицы слетелись к нему и покрывали его плечи, руки и голову. Он говорил мне: «Подойди ближе, я скажу им, чтобы они не боялись тебя». Незабываемо было зрелище этого седого и улыбающегося человека, покрытого щебечущими пташками; оно останется среди самых дорогих воспоминаний... Одна из обычных радостей Куинджи была помогать бедным так, чтобы они не знали, откуда пришло это благодеяние. Неповторима была вся жизнь его...» Магию личности Куинджи испытал на себе и Щусев.

Уже позднее, в 1912 году, Щусев в союзе с Николаем Рерихом и скульптором Владимиром Беклемишевым создаст очень интересный проект надгробия Архипу Куинджи, который долгое время будет неизвестен даже искусствоведам.

Владимир Александрович Беклемишев, профессор и руководитель

скульптурной мастерской академии, серьезно повлиял на окончательный выбор Щусевым своей профессии. Он посоветовал Алексею ни в коем случае не отказываться от архитектуры, ссылаясь на то обстоятельство, что наделенный талантом зодчий сможет добиться успеха куда большего, нежели одаренный живописец. Да уж, в истории искусства есть немало примеров, иллюстрирующих незавидную судьбу прирожденных художников. Взять хотя бы печальный и горький конец Павла Федотова, считающегося основателем критического реализма в русской живописи.

Уроки Куинджи Щусев помнил всю жизнь, раз от разу пересказывая ученикам один его совет: «Разденьтесь и станьте рядом со статуей Аполлона Бельведерского — и вы сразу почувствуете, какие вы ничтожества». В этой фразе выражены всеохватывающее значение и сила шедевров классического искусства.

НА АРХИТЕКТУРНОМ ОТДЕЛЕНИИ

Поступи Щусев в академию двумя годами позже, ему пришлось бы учиться на год меньше, так как с 1893 года курс архитектурного отделения длился пять лет, из которых последние два года студенты занимались в мастерских профессоров, которых они выбирали себе сами^[23].

Архитектурный класс, где учился Щусев, был разделен на два отдела. В первом изучалось «черчение архитектурных частей и орнаментов всех стилей», а во втором учили «составлению архитектурных проектов».

День студента обычно начинался так. Утренние часы целиком были посвящены теории. Затем начинались занятия по архитектурно-графическим дисциплинам и проектированию, ну а вечер полностью был отдан рисованию.

Необходимо отметить, что, как бы ни жаловались на академию за ее ретроградство и нежелание реформироваться согласно веяниям времени, основной удар критиков был направлен на живописно-скульптурное отделение, в то же время преподавание на архитектурном отделении велось на очень высоком уровне. В этой области было даже некоторое соперничество с Институтом гражданских инженеров, старейшим строительным учебным заведением, основанным еще Николаем I в 1832 году.

Щусев писал в автобиографии: «Жизненную роль в государстве играли гражданские инженеры. Они получали политехническое образование и были подготовлены к служебной и строительной деятельности. Но в смысле художественной подготовки они были хуже академических архитекторов... В Институте гражданских инженеров было жизненное направление, но, отвечая на вопросы жизни, часто опускались вопросы теории искусства архитектуры».

И Щусев отдавал должное своей альма-матер: «Академия по тому времени была первоклассной школой, которая могла бы соперничать с любой заграничной академией — Вены, Берлина или Парижа. Архитектурные детали классических сооружений были для нас, как для музыкантов гимны и этюды... Только после долгого изучения деталей, ордеров, пропорций студенты приступали к композиции. Архитектурный язык классики становился ясен и понятен до мелочей. В памяти откладывалось то, что считалось наиболее ценным. Вырабатывался свой вкус и чутье к грамоте пропорций, к изысканности линий, усложнялась

сущность архитектурного ансамбля, связь отдельных частей, общая мысль здания, расценивалось значение каждой детали, каждого штриха старых больших мастеров».

Будущие архитекторы скрупулезно изучали классическое наследие. Вначале греко-дорический и тосканский ордера, а уж затем — римско-дорический, ионический и коринфский. Большое внимание уделялось изучению современной европейской архитектуры.

Основательность академическому архитектурному образованию придавало изучение специальных дисциплин — аналитической и начертательной геометрии, теории теней, строительной механики, строительного искусства, технологии строительных материалов, отопления и вентиляции зданий и даже изучению строительного законодательства. Полученные в течение учебного года теоретические знания студенты академии применяли на летней практике.

Высокий уровень знаний, получаемых студентами академии, квалифицированный профессорско-преподавательский состав позволяли не только «достичь в преподавании технических дисциплин высокого уровня, но и добиться того, что воспитанники академии архитектурного класса стали пользоваться заслуженной репутацией сведущих и опытных строителей»^[24].

Прошедшие академический курс обучения и сдавшие экзамен выпускники награждались малой серебряной медалью и удостоивались звания неклассного художника, дававшего возможность самостоятельной работы.

Но на этом образование не заканчивалось — обладатели малой серебряной медали имели право на продолжение учебы в третьем, высшем отделении академии. Этот этап обучения заканчивался конкурсом на большую серебряную медаль, кавалеры которой получали звание классного художника третьей степени.

Затем был конкурс на малую золотую медаль и звание классного художника второй степени, следующая стадия — большая золотая медаль и звание художника первого класса. Это было высшей ступенью в образовании. Как правило, большую золотую медаль получал лишь один художник, которому также выделялась пенсия на поездку за границу, длительность которой могла достигать шести лет. Ну а самые выдающиеся могли претендовать через три года на звание академика, а еще через три — на звание профессора. Претендующие на медали должны были представить на суд жюри проекты больших общественных зданий, исполненные в классических архитектурных стилях.

Конкурсные условия на архитектурном отделении были идентичными тому порядку, что был заведен и для художников со скульпторами. Отличие было лишь в том, что художники в течение данных им суток работали над картинами, а зодчим предлагалось за это же время, находясь за отдельными ширмами, нарисовать предварительный эскиз, который, после утверждения советом, должен быть окончательно доработан. В конкурсных проектах на золотые медали «воспитанники академии стремились показать свои знания и умения, приобретенные за годы пребывания в архитектурном классе. Качество выполнения проектов и прорисовки деталей были исключительно высоки и свидетельствовали о профессиональном мастерстве учащихся академии. На большой высоте находилась и «техническая грамотность» выпускников».

Временный устав академии 1893 года значительно обновил состав профессоров и академиков, среди которых были яркие представители современной российской архитектуры — Леонтий Бенуа, Павел Брюллов, Константин Быковский, Григорий Котов, Александр Померанцев, Николай Султанов и другие. В мастерскую к одному из новых академиков — Леонтию Николаевичу Бенуа — и был определен Щусев.

Леонтий Бенуа представлял многочисленную русско-французскую династию художников и архитекторов, оставивших неизгладимый след в российской культуре. Он был еще и потомственным зодчим — его отец Николай Бенуа не менее знаменит своими работами. Бенуа по своему творческому потенциалу были прежде всего питерскими зодчими, что имело огромное значение для Щусева.

Самобытный представитель петербургской школы, Бенуа создал в Северной столице порядка четырех десятков сооружений. Это и Великокняжеская усыпальница в Петропавловской крепости, и Певческая капелла на Мойке, и Институт акушерства и гинекологии на стрелке Васильевского острова, и здание Государственной типографии на Петроградской стороне, и многое другое. На канале Грибоедова до сих пор красуется выстроенный по замыслу Леонтия Бенуа выставочный корпус Академии художеств, известный посетителям Государственного Русского музея как «корпус Бенуа»^[25].

«Как архитектор-строитель Леонтий подавал блестящие надежды, — писал его брат, художник Александр Бенуа, — и началась его карьера с исключительного триумфа. Он окончил курс Академии художеств за год до положенного срока, получив большую золотую медаль не в очередь... Леонтий для своего времени был передовым архитектором, он не прочь был поискать новых путей, он старался освежить старые формы, заставить

их лучше служить новым требованиям. Его планы остроумно сочинены, его детали отлично прорисованы, но всему, что он создал, недостает какого-то «художественного обоснования». Все носит характер чего-то случайного, все лишено убедительной гармонии. И вот спрашивается, не вредила ли моему брату больше всего та же легкость и ловкость, нечто такое, что ему мешало вдуматься, что заставляло его довольствоваться первой попавшейся комбинацией форм, раз таковая казалась складной и эффектной. Не давал он и подсознательному началу выявить внутри созревшее решение — он сразу начинал устанавливать свою композицию. При этом, обладая и хорошей памятью и значительной эрудицией, он завершал свой проект в фантастически короткий срок, тогда как у других художников-архитекторов только еще начинала созревать мысль. Зато все произведения Леонтия и носили отпечаток подобной скороспелости. А кроме того, Левушка попал в особенно скверное для зодчества время. Его воспитание было лишено уже тех строго классических основ, которые составляли самый фундамент воспитания архитекторов первой половины XIX века и которые еще действовали облагораживающим образом на архитектуру эпохи романтизма. Эпоха же более позднего архитектурного воспитания (60 и 70-е годы) отличалась беспринципным дилетантизмом, а подражание всевозможным стилям (при очень поверхностном ознакомлении с каждым из них) дошло до известного «разврата». Это кидание из стороны в сторону, из одного мира идей и форм в другой стало еще более путаным, когда вдруг ни с того ни с сего возникли требования создания во что бы то ни стало чего-то нового, когда на сознание архитекторов стали давить разнообразные теории, ставившие неизменным условием подчинение требованиям «конструктивности». Принципы соблазняли своей логикой, но сами по себе они не создавали солидной почвы: они витали где-то в воздухе, им недоставало того, что может быть дает только время и накопление традиций»^[26].

Нам важно попристальнее взглядеться в портрет учителя Щусева, чтобы увидеть, какие черты своего наставника он принял, какие отверг. Не менее любопытно и размышление про «скверное для зодчества время», сформировавшее Леонтия Бенуа. Условия, сопутствовавшие появлению зодчего Щусева, не менее противоречивы, но его проекты никак не назовешь скороспелыми.

И если Бенуа-архитектор глазами своего брата-художника воспринимается не так однозначно, то Бенуа-педагог выглядит безукоризненно. Он воспитал прекрасное поколение первоклассных мастеров, работы которых на десятилетия определили развитие

отечественной архитектуры, что позволяет считать его лидером архитектурной школы. Достаточно назвать такие имена, как Владимир Гельфрейх, Лев Руднев, Иван Фомин, Сергей Чернышев, Владимир Щуко, Федор Лидваль, Оскар Мунц, Владимир Покровский, Николай Васильев, Николай Лансере, Мариан Лялевич, Мариан Перетяткович, Ной Троицкий и, конечно, Алексей Щусев.

Много зодчих воспитал Леонтий Бенуа; сам за себя говорит тот факт, что лишь его академическая мастерская могла похвастаться таким количеством студентов. С Бенуа был способен соперничать в этом отношении только Илья Репин, но он-то занимался художниками! Неудивительно, что дважды, в 1903–1906 и 1911–1917 годах, Бенуа будет занимать пост ректора Высшего художественного училища при Академии художеств.

Биографы Бенуа отмечают, что необычайно энергичный и жизнелюбивый, он проявлял большой интерес к самым разным проблемам своего времени, порой даже не связанным непосредственно с его профессиональной деятельностью. А главным для него всегда оставалось зодчество с его специфическими задачами, необходимость решения которых еще более обострилась на рубеже конца XIX — начала XX века. Щусев не мог не попасть под обаяние столь многогранной фигуры, совмещавшей в одном лице сразу несколько ипостасей: автор проектов и рисовальщик, градостроитель и общественный деятель, педагог и воспитатель новых талантов^[27].

От своего учителя Щусев перенял удивительную щепетильность и аккуратность в работе. Леонтий Бенуа содержал свой архив в образцовом порядке: его эскизы и проектные чертежи, как правило, имеют точную датировку, записи разного содержания (нередко дублирующие друг друга) обстоятельны, подробны.

Еще одним учителем Щусева стал профессор Григорий Иванович Котов, крупный реставратор и архитектор, автор проекта знаменитого Никольского собора в Вене. С Котовым у него сложились теплые дружеские отношения. Как отмечал один из современников, у Щусева «была трогательная привязанность к своему учителю Г. И. Котову; когда он приезжал, он всегда останавливался у него. Можно было видеть, как они вместе бродили по улицам и набережным Ленинграда часами»^[28]. Котов сыграет решающую роль в судьбе Щусева.

Но Алексей Викторович чутко прислушивался не только к словам своих преподавателей и учителей, но и к советам некоторых студентов-

старшекурсников, среди которых особо выделялся Иван Жолтовский.

В чем-то начало творческого пути Жолтовского и Щусева было сходно. Оба они родились на захолустных окраинах Российской империи (Жолтовский — уроженец белорусского Пинска), с детства проявили свои недюжинные способности в рисовании, приехав покорять столичный Петербург, поступили в академию. Но Жолтовский, будучи на шесть лет старше Щусева, стал студентом в 1887 году и учился еще по старому уставу, что оказалось весьма важным обстоятельством. К тому моменту, когда Щусев только еще начинал учиться в академии, Иван Владиславович уже успел получить две серебряные медали. А вот звание художника-архитектора он удостоился на три года позже Щусева, в 1898 году. Зато на год раньше, в 1909 году, Жолтовский стал академиком архитектуры. И в дальнейшем пути двух мастеров не раз пересекались, а разнонаправленность этих путей очень метко обозначил архитектор Михаил Посохин: «Щусев и Жолтовский — эмоция и скрупулезное следование достижениям итальянской классики. Эти две противоречивые линии, сливаясь друг с другом, дополненные прогрессом, должны составить основу развития нашей архитектуры»^[29].

ПЕРВЫЕ ПРОЕКТЫ

Первый год обучения в академии стал для Щусева еще и временем постижения Петербурга. И если академические профессора, старшие коллеги учили его профессиональному мастерству, то Петербург прививал Щусеву то, чему не способен научить никакой наставник. Разве можно жить в Петербурге, не чувствуя его атмосферы? Северная столица прививала Щусеву хорошие манеры, формировала его вкус, общую культуру — культуру поведения и культуру мысли. Прибавьте к этому и ту разницу, которую он испытал, сравнивая свою новую среду проживания с незатейливым кишиневским житьем-бытьем.

Взять хотя бы театры, которых в Кишиневе просто не было. А в городе на Неве — их целое созвездие: и Александринка, и Мариинский, и Михайловский. Благодаря стипендии Алексей получил возможность прикоснуться к лучшим произведениям русского драматического и оперного искусства. Да и актеры на петербургской сцене выступали, прямо скажем, не самые последние. Это вам не заезжие в бессарабскую глушь гастролеры.

Откуда еще черпал Щусев вдохновение? Прежде всего из архитектуры Петербурга и его окрестностей. Город-музей многому научил его, если можно так выразиться, сделал ему прививку от пошлости. Щусев часами любовался творениями выдающихся зодчих XVIII–XIX веков — Росси, Растрелли, Кваренги, Валлен-Деламота, Монферрана, Фельтена, Трезини, Воронихина, Захарова, Стасова и многих других, придавших Санкт-Петербургу «строгий, стройный вид».

Первое студенческое лето Щусев провел на родине. Здесь у него появилась возможность применить полученные знания на практике. В имени своих хороших знакомых Апостолопуло Алексей не терял времени даром, составив проект постройки двух каменных сторожек.

А уже на следующий, 1893 год Щусев был официально приглашен в Кишинев на закладку нового здания его родной 2-й гимназии. Это стало несомненной удачей — во-первых, он вновь побывает в Кишиневе; во-вторых, встретится с младшим братом Павлом, да и еще с одним дорогим ему человеком — сестрой своего одноклассника, того самого Мишеля, что сидел с ним за одной партой, — Марией Карчевской. Девушка очень нравилась Алексею.

Ну и в-третьих — поездка в Кишинев будет первой серьезной его

практикой, которую зачтут в Академии художеств. И хотя на бумаге роль Щусева обозначили как «практикант — производитель работ», ответственность на него легла отнюдь не шуточная. Он, по сути, был единственным руководителем строительства, ибо автор проекта нового здания гимназии архитектор Демосфен Мазиров удостоил вниманием строительную площадку лишь однажды, выбирая место под фундамент. Некогда Мазирову было ездить в Кишинев — у него и в Одессе было заказчиков немало, купцов да богатых землевладельцев.

Вот и остался Щусев один на один с проектом, да еще и с артелью строителей — людей простых, но с норомом. Сначала они с сомнением смотрели на новоявленного прораба, годившегося им в сыновья. Однако вскоре поняли, что он четко знает, чего хочет, да и в бумагах разбирается.

Но и Щусев приобрел бесценный опыт — общения с теми, кто воплощает его проекты. Благодаря этому он в будущем научился ценить труд исполнителей. «Обаяние построек Алексея Викторовича, — будет вспоминать в 1950 году архитектор Машковцев, — поразительное их обаяние проистекает еще от одного очень важного свойства его таланта, — это то, что он любил и умел ценить работу мастера, исполнителя и ставил эту работу и самого мастера в такие условия, что заставлял зрителя оценить эту работу вместе с ним самим. Не отсюда ли, например, происходит и в новгородской архитектуре то, что храм Мариинской обители не был оштукатурен, а там сделана эта обмазка, чтобы показать, в результате какого человеческого труда вознеслось по кирпичику это здание: уважайте труд человека, который не только это спроектировал, но и физически это построил!

Я думаю, что здесь мы опять сталкиваемся с той чертой, которую я бы хотел вывести из первоначальных лет творческой жизни Алексея Викторовича, — с его глубоким демократизмом. Я думаю, что он очень хорошо понимал существо ремесла и умел его использовать. Об этом свидетельствует и такая постройка, как ИМЭЛ (Институт Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси. — А. В.), которая мобилизовала мастеров народного творчества, которым Алексей Викторович дал, по-видимому, необычайно много, чтобы они сумели развернуть свое мастерство. То же самое произошло, очевидно, и в Ташкентском театре, где художественные силы, дремлющие в народе и, может быть, не находящие себе достойного выхода, здесь этот выход получили. В этом смысле работа Алексея Викторовича возвышается до степени какого-то такого труда, который уже не является его единоличным трудом»^[30].

«Он умел привлекать народных мастеров, — добавлял к этому

архитектор Сергей Чернышев. — Он всегда найдет какого-то старика, вытащит его, посадит на работу. Всегда возле него был целый круг таких интересных людей»^[31].

Итак, с непростой задачей сооружения гимназии Щусев справился отменно. Конец же его первой официальной практики ознаменовался сооружением фундамента и цокольного этажа здания. В Петербург он увозил не только ценнейший опыт, но и аттестационный лист, подписанный предводителем кишиневского земства и полный похвал в адрес молодого практиканта. А лучшей оценкой работы Щусева на строительстве гимназии стала просьба кишиневцев вновь направить Алексея Викторовича (так его уже называли, и вполне заслуженно!) на практику уже в следующем году. Этот один из первых задокументированных успехов зодчего занял свое законное место в личном академическом деле Щусева.

В дальнейшем студент Щусев завершит строительство гимназии, а также спроектирует для родного города несколько зданий, сразу же превратившихся в местные достопримечательности (дача М. В. Карчевского, дом на углу Пушкинской и Кузнечной улиц). Их сразу оценят. Уж очень ловко и мастерски сумеет Щусев воплотить в своих первых проектах национальный бессарабский колорит. Как напишет брат зодчего, Павел Щусев, об одном из домов, «живописно увязанный с окружающей местностью, вместительный и удобный, он был облицован молдавским котельцом и покрыт черепицей, послужив образцом для многих построек в окрестностях Кишинева». К сожалению, эти постройки не дошли до нашего времени.

Полученные на практике знания Алексей творчески переплавлял с теорией, итогом чего было рождение первых учебных работ. Среди них были разные по уровню проекты: парковая ограда, охотничий домик в стиле французского Ренессанса, больница, доходный дом, магазин, небольшой храм, читальня... В каждом новом проекте Щусева чувствовался его профессиональный и творческий рост, а главное — со все большей силой проявлялся талант зодчего — оригинальный и ни на кого не похожий.

В 1894 году, возвращаясь в августе из Кишинева, Щусев ненадолго остановился в Москве. Он решил посмотреть, как идет строительство памятника императору Александру II Освободителю в Кремле, соорудившегося по проекту Опекушина. Алексея заинтересовала необычная композиция, превращавшая памятник в мемориальный комплекс, в центре которого под высоким шатром стояла скульптура государя, окруженная с трех сторон арочной галереей.

Щусев стал свидетелем трагического происшествия — во время спуска в глубокий котлован огромного камня цоколя рабочий-строитель, стоявший рядом на куче вырытой земли, соскользнул вниз, прямо в яму. Процесс установки цоколя приостановить не удалось. И человек оказался погребен под огромным камнем. Щусев не раз вспоминал потом об этом эпизоде, говоря, что «памятник царю стоял на крови».

ЩУСЕВ НА ВОСТОКЕ

Профессора Академии художеств, разглядев дарование Щусева, способствовали расширению его интеллектуального кругозора. Да Щусев уже и сам рвется за пределы классического Петербурга. Ему хочется своими глазами увидеть памятники архитектуры самых разных эпох и цивилизаций. Профессор Бенуа благословляет одного из своих лучших учеников: «Поезжайте, вы еще молодой человек, расширяйте диапазон своего мышления и знания!»

И в 1895 году он едет — и не куда-нибудь, а в Среднюю Азию. Находясь в составе ученой экспедиции Императорской археологической комиссии, руководимой профессором Николаем Ивановичем Веселовским, востоковедом с мировым именем, Щусев максимально использует уникальную возможность изучения одного из самых старых городов мира — Самарканда. Легендарный город более двух тысячелетий оплотом стоял на Великом шелковом пути, связывая Китай с Европой. Своего расцвета как центр культуры и искусства он достиг в эпоху легендарного полководца Тамерлана в XIV веке.

Щусев лично измеряет главные ворота мавзолея Тамерлана — непревзойденного шедевра мировой архитектуры, знаменитого своим голубым мозаичным куполом из глазурированного кирпича, украшенным неповторимым местным орнаментом. Мало сказать, что сердце молодого зодчего переполняет восхищение — Щусев подолгу стоит у древней усыпальницы, вглядываясь в ее неповторимые черты. Подумать только — этот мавзолей послужил прообразом и более поздних подобных сооружений, таких как мавзолей Хумаюна в Дели и мавзолей Тадж-Махал в Агре.

Сколько правителей сменилось за время существования мавзолея, сколько из них нашло свое упокоение в стенах этой усыпальницы, а коих и след простыл, а мавзолей всё стоит! Было о чем задуматься Щусеву: «Когда я обмерил ворота мавзолея Тамерлана, который произвел на меня большое впечатление, у меня появилась любовь к архитектуре Востока. Эта любовь у меня осталась на всю жизнь».

Мог ли предполагать Алексей Викторович, что пройдет 30 лет и ему — единственному, на ком остановили свой выбор советские вожди, выпадет то ли честь, то ли участь создавать свой мавзолей — Ленина! Вот уж поистине — неисповедимы пути Господни...

Как-то прогуливаясь по самаркандскому базару, Щусев присмотрел для себя те самые роскошные бухарские халаты: «Халаты были новенькие, ярких цветов — бухарский пестрый в крупных ярких пятнах и другой, желтый в мелких черных полосках, из крученого гиссарского шелка»^[32]. К халатам прикупил он и черные тюбетейки в тонких белых разводах. Конечно, он не собирался носить их в Петербурге или Кишиневе. Но пройти мимо никак не мог — эти халаты и были выражением того богатейшего, глубинного народного творчества, где черпал Щусев вдохновение. В этой связи вспоминаются слова Павла Щусева о старшем брате: «Рано научился он ценить и собирать красивые вещи, интересоваться народными обычаями и памятниками старины, что обличало в нем будущего художника и ценителя искусств».

Вернувшись в академию, Алексей хвастался своей покупкой перед приятелями, а затем убрал ее в долгий ящик, чтобы почти через 45 лет вновь достать и надеть на себя — халат и тюбетейку. В таком облачении и представлен Щусев на портрете 1941 года, написанном Михаилом Нестеровым. Но до этого было еще ох как далеко...

Да, поездка в Самарканд не прошла для Алексея Викторовича бесследно, впитав в себя всё очарование архитектуры Древнего Востока. Щусев впоследствии воплотил свои впечатления от нее в проекте Казанского вокзала, который в его исполнении назовут «Воротами из Европы в Азию». Мы же можем сказать, что ворота мавзолея Тамерлана открыли перед Щусевым огромные перспективы.

От этой памятной поездки остались удивительные по своему исполнению этюды маслом, — с мольбертом Щусев не расставался, — один из них называется «Мавзолей Тимура Гур-Эмир в Самарканде, 1404 год». А в 1905 году собранный Щусевым материал был издан Императорской археологической комиссией под названием «Мечети Самарканда». Ныне это библиографическая редкость.

То давнее путешествие накрепко связало Щусева со Средней Азией, недаром в 1933 году зодчий взялся за любопытнейший проект — создание театров оперы и балета в Узбекистане и Туркмении. За театр в Ташкенте он удостоился в свое время Сталинской премии.

НА БЕРЕГАХ ОЗЕРА НЕРО

А в 1896 году Щусев отправляется изучать места не менее заповедные. Он едет туда, куда не дошли воины великого завоевателя Тамерлана, — в древние русские города Ростов Великий, Ярославль, Кострому, Нижний Новгород. Профессор Котов напутствует одного из лучших своих студентов: «Не гонитесь за деталями и подробностями, ищите чистоту образа! Нужна ясность мысли!»

Более всех Щусеву пришелся по сердцу тысячелетний Ростов, крупнейший духовный центр Древней Руси. Город этот, и по сей день представляющий истинную кладовую сокровищ русского зодчества, произвел на Алексея глубочайшее впечатление. Раскинувшаяся на гостеприимных берегах озера Неро палитра древних храмов и монастырей так и просилась на белоснежный лист бумаги, захваченной Щусевым в эту поездку в большом количестве.

Алексей своими глазами увидел памятники архитектуры, ставшие достоянием мирового культурного и художественного наследия, — Авраамиев Богоявленский монастырь с древнейшим собором, Ростовский кремль, Спасо-Яковлевский монастырь, будто из сказки явившийся на озерных берегах, а еще Троице-Сергиев Варницкий монастырь, основанный на месте рождения преподобного Сергия Радонежского. Ну и конечно, Рождественскую обитель, основанную в конце XIV века.

Поселили Алексея в кельях Митрополичьих палат, что стояли в самом Ростовском кремле, построенном здесь еще в последние десятилетия XVIII века по воле знаменитого митрополита, сподвижника патриарха Никона Ионы Сысоевича. Это был истинный создатель и строитель церкви. Многие памятники церковной архитектуры и в самом Ростове, и за его пределами возникли в период его митрополии. И хотя кремль носил чисто декоративную функцию, даже после переноса митрополии из Ростова в Ярославль он сохранил свой внешний облик. А всё благодаря местным купцам, оплатившим реставрацию.

Щусев рисовал и рисовал. Будто друг за другом в его келье выстроились акварельные рисунки, на них он запечатлел выдающиеся памятники русской архитектуры — Успенский собор, звонницу, Святые ворота, церковь Одигитрии...

Белокаменный и пятиглавый Успенский собор особенно приглянулся Щусеву — он был очень схож со своим московским тезкой — Успенским

собором Кремля. Не зря посылались в Кишинев отличные отзывы о студенте Щусеве — Алексей смог без труда разглядеть в облике собора и влияние традиций владими́ро-суздальского зодчества, и признаки московской архитектурной школы.

А как поразила его одна из лучших в России ростовская звонница с ее пятнадцатью колоколами! Ростовские перезвоны уже сами по себе являются культурным достоянием — так благостно разливается по округе малиновый звон, заполняя небесной музыкой зеркальную гладь озера Неро (через несколько лет придет и его черед — проектировать свои звонницы для православных храмов Москвы).

Вечерние спевки, устраиваемые Виктором Петровичем Щусевым для своих сыновей, не прошли для Алексея даром. Звуки легендарных колоколов поднимали его засветло. Алексей крепко сдружился со звонарями, однажды они даже позволили ему забраться на самую звонницу по крутой и узкой лестнице и ударить в самый большой колокол — «Полиелейный», отлитый еще в конце XVII века по заказу митрополита Ионы Сысоевича, любившего повторять: «На своем дворишке лью колоколишки, дивятся людишки».

Дивился и Щусев, во всех подробностях интересуясь историей колоколов, которые смогли выжить даже в безжалостную Петровскую эпоху. Дело в том, что царь-реформатор повелел переплавить все колокола в пушки во время Русско-шведской войны. Но судьба хранила их. Три главных больших колокола «Сысой», «Полиелейный» и «Лебедь» вкупе издавали уникальное до-мажорное трезвучие, услаждая музыкальный слух Щусева.

Эта весна 1896 года стала для Щусева откровением. Он уже начинал понимать свое призвание. Да, сюда, на древнюю Ростовскую землю, он приехал из Петербурга, который еще несколько лет назад казался ему недостижимой мечтой. Имена петербургских зодчих он выучил наизусть, мог водить экскурсии по городу. Но ведь всё познается в сравнении. Здесь, в Ростове Великом, он увидел совершенно иную архитектуру — подлинную. И не беда, что имена многих зодчих остались в небытии, главное, что их храмы и монастыри стояли веками, превратившись, с одной стороны, в памятники зодчества, а с другой — став основой для появления новых самобытных архитектурных стилей и направлений.

Итогом поездки по старым русским городам стала прекрасная подборка акварельных работ Щусева (в том числе и «Церковь Ростовской Одигитрии в полдень»), приобретенная у него для музея академии за три сотни рублей! Это не только было выражением высокой оценки его

способностей, но и равнялось годовой стипендии, посылаемой Алексею кишиневским земством.

А тем временем, в апреле 1895 года, ему было присвоено звание некласного художника, а еще через год — дано право на производство работ, то есть фактически на самостоятельную архитектурную практику. Щусев дважды обращался с этой просьбой — разрешить ему работать в профессии — в художественный совет академии, но лишь на второй раз получил положительный ответ. Упорства ему было не занимать. Но дело здесь было не только в упорстве — Щусеву необходимо было срочно исполнить свой первый заказ, для чего и требовалось получение соответствующего разрешения от академии.

В ПОИСКАХ ЗАКАЗОВ

Интересно, что Щусев сам нашел своего первого заказчика, ею оказалась вдова тайного советника Д. П. Шубина-Поздеева, искавшая архитектора для создания надгробия на могиле усопшего супруга. Это выглядело неожиданно и даже нахально — вот так с улицы и без рекомендации явиться к незнакомой женщине и заявить, что он, молодой студент Академии художеств, и есть тот, кто ей нужен. Щусев, надо сказать, умел убеждать и объяснять — о его красноречии не раз вспоминали коллеги. Марию Ивановну Шубину-Поздееву ошеломил напор начинающего зодчего, и она согласилась.

Да, официальное начало архитектурной карьеры нашего героя оказалось неожиданным, точнее, неординарным. Проект Щусева представлял собой выполненную с большим вкусом часовенку в византийском стиле, изготовленную из кованого железа. Часовня дополнялась изящной оградой.

Работа заказчице понравилась, она так и подписала на представленном ей «Проекте усыпальницы»: «Изъявляю согласие на исполнение усыпальницы на могильном месте, принадлежавшем моей семье, в Александро-Невской лавре, по этому эскизу. Вдова тайного советника Мария Ивановна Шубина-Поздеева. 9 мая 1895 года».

Обратите внимание на дату — а ведь в то время у Щусева не было права на производство работ, но, создавая проект усыпальницы, он уже добивался его.

Часовня была установлена на Никольском кладбище Александро-Невской лавры в 1896 году, сразу же после получения ее автором свидетельства на производство работ, и произвела большое впечатление не только на семью Шубиных-Поздеевых (часовня простояла почти полвека). О Щусеве заговорили, и пускай разговоры эти еще не вышли далеко за пределы Александро-Невской лавры, начало было положено. Целеустремленность Алексея, осознание того, что хотят заказчики, и того, на что он способен, позволили ему начать свою архитектурную деятельность в столице. Кишинев — это конечно хорошо, но Петербург с его щедрыми заказчиками — совсем другое.

А мы еще раз остановимся, чтобы удивиться линии судьбы Щусева. Случайно ли, что его первым петербургским заказом стала усыпальница? Да еще и в форме храма? А ведь еще за 13 лет до мавзолея Ленина Щусев

работал над надгробием другого государственного деятеля — Петра Аркадьевича Столыпина, убитого террористом в киевском театре в 1911 году. Были в творческой биографии зодчего и другие проекты надгробий — на могиле Н. Л. Шабельской во французской Ницце (1904 год), надгробный крест королю Георгу I Греческому в Афинах и часовня на могиле канцлера А. М. Горчакова в Петербурге (оба — 1913 год). И хотя не все проекты были осуществлены, но подчеркнем, что люди-то были все достойные!

Последние годы занятий в академии становятся для Щусева этапными. Он обретает все большую самостоятельность в замыслах и поступках. В 1896 году за свой счет Алексей впервые выезжает за границу. И пускай путь его лежит не за тридевять земель, а в ближайшие к Российской империи Румынию, Боснию, Герцеговину и Австро-Венгрию (насколько мог позволить его кошелек), итоги этой недолгой поездки значительно пополнили творческий багаж молодого зодчего. Не выпуская из рук карандаша и кисти, он обдумывает тему будущего диплома, должного продемонстрировать все лучшее, чего удалось добиться за годы учебы.

Вернувшись в Петербург, Щусев наконец определяется с темой — это будет «Барская усадьба», эскиз которой он представит на суд аттестационной комиссии академии. Этот выбор был одобрен, и Щусев приступает к тщательной разработке темы.

По его словам, он «спроектировал усадьбу в имении помещика, архитектура была в южнофранцузском духе, с высокими крышами, оранжереями и каскадами». Такой выбор архитектурного проекта усадьбы был обусловлен советом профессора Бенуа не увлекаться русским стилем. Однако в усадьбе Щусев предусмотрел все же и свой храм, исполненный по образам русского храмового зодчества конца XVII века, — поездка в Ростов Великий не прошла для него даром. Диплом Щусев успешно защищает в 1897 году, удостоившись большой золотой медали.

Сказать, что полученная Щусевым большая золотая медаль стала для него долгожданной и адекватной оценкой, — значит ничего не сказать. Чтобы получить эту высочайшую, очень ценимую среди коллег награду, требовалось немало потрудиться. Не зря большая золотая медаль имела и другое название — медаль «Первого достоинства». Как особо оговаривалось в уставе, «золотых медалей первого достоинства (больших) назначается по одной для каждой отрасли художеств. В случае особенных исключений могут быть назначены две большие золотые медали по одной отрасли искусств. Для получения золотой медали первого достоинства недостаточно, чтобы представленное на конкурсе произведение было только лучше между другими, но должно, чтобы оно само по себе

заключало все условия, заслуживающие высшей награды. По сему выдача золотых медалей первого достоинства не есть непременно условие каждого конкурса»^[33].

Кроме того, не имея серебряных медалей, нельзя было рассчитывать на получение золотых. И как уже говорилось, кто не имел малой золотой медали, тот не мог претендовать на большую. Участвовать в конкурсе на золотые медали можно было лишь единожды. А потому прошедшие через столь сложную процедуру отбора и ставшие «золотыми» лауреатами архитекторы, как правило, становились в будущем крупными мастерами отечественного и мирового зодчества.

Присуждение большой золотой медали давало и еще одну важнейшую привилегию — право на заграничную поездку за казенный счет, которым Щусев не преминул воспользоваться. Тем более что ехать в Европу ему предстояло теперь уже не в гордом одиночестве, а вместе с молодой супругой. Счастливое событие случилось в жизни Алексея в том же 1897 году — он женился на Марии Карчевской, сестре своего гимназического приятеля, той самой девушке, что когда-то так нравилась ему. Теперь он был уже не один, у него появилась семья, которой ему так не хватало после преждевременного ухода родителей из жизни...

«ОЧУТИЛСЯ Я В ВЕНЕЦИИ!»

А в августе 1898 года обладатель академической медали «Первого достоинства» Алексей Щусев собирал чемоданы, готовясь ко второй своей поездке за границу. Куда устремил он свои мысли? Прежде всего в Италию — «роскошную страну», как назвал ее сам Николай Васильевич Гоголь в одноименном стихотворении:

Италия — роскошная страна!
По ней душа и стонет и тоскует.
Она вся рай, вся радости полна,
И в ней любовь роскошная веснует.
Бежит, шумит задумчиво волна
И берега чудесные целует;
В ней небеса прекрасные блестят;
Лимон горит и веет аромат.

И всю страну объемлет вдохновенье;
На всем печать протекшего лежит;
И путник зреть великое творенье,
Сам пламенный, из снежных стран спешит;
Душа кипит, и весь он — умиление,
В очах слеза невольная дрожит;
Он, погружен в мечтательную думу,
Внимает дел давно минувших шуму...

Вот и Щусев, подобно путнику, спешил своими глазами посмотреть на многие «великие творения» родины Данте и Петрарки. Впрочем, разве лишь имена выдающихся поэтов прославили Италию? Эта страна дала миру множество достойных деятелей культуры и искусства — художников, скульпторов, архитекторов.

Немало итальянцев прижилось в России — да тот же Аристотель Фиораванти, создавший символ древней Москвы — Успенский собор в Кремле. А уж про сонм итальянских зодчих, отстроивших Петербург, и говорить не приходится. Все их творения Щусев отлично знал — Антонио Ринальди, Джакомо Кваренги, Франческо Кампорези, Бартоломео

Растрелли, Карл Росси, Доменико Трезини и многие другие...

Так куда же еще, если не в Италию должен был ехать выпускник Академии художеств? А чтобы гость «из снежной страны» был сосредоточен только на творческих проблемах и был «погружен в мечтательную думу», императорская Россия оплачивала его пребывание за свой счет. В уставе так и говорилось: «Сумма, необходимая на отправление и содержание пенсионеров, ассигнуется ежегодно из Государственного казначейства, на каждого по 300 червонцев в год и одновременно по 200 червонцев на путевые издержки в каждый конец».

Деньги, надо сказать, были немалые. Ведь тогда курс червонца был не тот, что сейчас, и потому некоторые пенсионеры академии проживали в Италии годами: «Ученики исторической живописи, скульптуры и архитектуры оставляются за границей, пенсионерами Академии, от трех до шести лет, смотря по их успехам... Пенсионер обязан после первых шести месяцев доставить в Академию журнал о своих наблюдениях и приготовлениях к работам; за сим каждый год отдавать отчет Академии о производимых работах и кроме того присылать ежегодно же какое-либо произведение свое в том именно роде, по которому получил золотую медаль: рисунки и эскизы, ежели он занимается работою, которая не может быть окончена в один год, или самые исполненные им предметы, оконченные в течение года».

Но не только отчетов ждали на родине от пенсионеров, им по уставу была вменена следующая обязанность: «Независимо от исполнения художественных работ, находящийся за границей пенсионер, избирая удобное по своим занятиям время, посещает известные галереи Европы и сообщает Академии о результатах своих посещений, описывая, какие произведения искусства выбрал он предметом своего изучения, какое влияние имело это на развитие его, и вообще стараясь сознавать в самом себе и представлять доказательный отчет о своих художественных впечатлениях».

Даже впечатления волновали академию — вот насколько серьезным было отношение к зарубежной стажировке своих выпускников. А еще каждого пенсионера снабжали специальной инструкцией, определявшей цель его художественного путешествия и необходимые к исполнению требования.

Присылаемые пенсионерами из-за границы этюды, эскизы, рисунки и картины оценивались с точки зрения их художественности, а лучшие из них показывались на годичных выставках академии, становившихся, как правило, событиями большого культурного масштаба.

А вот «халтурить» за границей было опасно и чревато досрочным прекращением командировки: «Пенсионер, не приславший в течение года никакой работы (конченной или приготовленной) по тому роду, по коему получил золотую медаль, или, прислав работу, доказывающую, что он не занимается с надлежащим прилежанием, перестает считаться пенсионером Академии и ему прекращается казенное содержание».

Так что Щусев ехал в Европу не загорать на средиземноморских курортах, а работать, причем с полной самоотдачей. Профессора академии ждали от него новых творческих достижений, так же как когда-то надеялись на Алексея преподаватели 2-й Кишиневской гимназии, говоря друг другу: «Далеко пойдет!»

На исходе лета 1898 года Щусевы по железной дороге отправились в Италию через императорскую Вену и Триест, жемчужину Австрийской Ривьеры. Здесь им предстояло пересесть на пароход, плывший в Венецию.

Ах, Венеция! Родина величайших итальянских живописцев — Беллини, Тинторетто, Тьеполо, Каналетто, давшая название целой художественной школе.

Здесь невозможно было для человека творческого просто жить. Здесь хотелось писать, создавать, созидать. Русским этот город на воде был особенно близок. Петр Чайковский привез отсюда знаменитую «Итальянскую песенку» («В Италии я испытал приятные музыкальные впечатления», — признавался композитор), Федор Достоевский «был в полном восторге от архитектуры церкви Св. Марка и целыми часами рассматривал украшающие стены мозаики, приходил в восхищение от его удивительной архитектуры; восхищался и поразительной красоты потолками Дворца дождей, нарисованными лучшими художниками XV столетия»^[34].

А Петру Вяземскому, похоже, удалось найти первопричину такого тяготения наших соотечественников к этому удивительному городу:

И город мраморный вдоль сжатых берегов,
И Невский сей проспект, иначе Канал-гранде,
С дворцами, перлами на голубой гирлянде,
Которая легко, с небрежностью струясь,
Вкруг стана стройного царицы обвилась...

Щусев, восемь лет измерявший своими шагами Невский проспект в Петербурге, не мог не заболеть Венецией. «Сказка» — так можно одним

словом охарактеризовать впечатления, которые он пережил, «впервые очутившись в Венеции».

В статье «По городам Италии», опубликованной в сборнике «Архитектурные записки» в 1937 году, читаем: «Мастера, работавшие в Венеции, видимо, страстно любили этот город и, создавая свои произведения, невольно связывали их с природой и красками. Декоративная пышность фасада Св. Марка, выходящего на площадь того же имени, обрамляется квадратом прямолинейных зданий библиотеки и прокуратур, выстроенных по проекту Сансовино и Скамоцци. Эти здания служат как бы рамкой фантастического фасада собора и колокольни и взаимно дополняют картину площади гармоничностью своих контрастов»^[35].

Страстная любовь к городу, по мнению Щусева, являет в своем естестве одно из неперемennых условий успешной работы зодчего, создающего для этого города новые здания и сооружения. И пусть в Академии художеств этому не учили, но качество сие было у Щусева в крови. Он любил города, для которых проектировал свои дома.

Что же касается Часовой башни Святого Марка, восхитившей тогда Щусева, то в будущем она послужит ему прообразом для часовой башни Казанского вокзала. Зодчий даже придумает для часов очень похожий циферблат — со знаками зодиака. И так же, как и венецианская башня, его московская башня будет венчаться колоколом.

В Италии Щусев беспрестанно рисовал, его акварельные этюды прекрасно иллюстрируют географию поездки. Вот акварельный этюд собора Святого Марка в Венеции, а вот дворик в доме Мелеагра в Помпеях. Между этими двумя рисунками — временной отрезок в несколько месяцев, за которые Щусевы объехали Южную Италию.

Плодотворному творчеству Щусева способствовало то, что все бытовые проблемы, возникавшие во время заграничного пребывания, взяла на себя супруга, Мария Викентьевна. «Жена создавала уют и удобства жизни», — напишет он в 1948 году. Кроме того, «академик Г. И. Котов, которого мы случайно встретили в Венеции, научил меня навыкам работы и жизни за границей».

Алексей Викторович решил увидеть своими глазами как можно больше выдающихся памятников итальянского Возрождения. Вместе с женой они проехали Падую, Виченцу, Верону, Болонью, Флоренцию, Рим. Древние итальянские города, их веками складывающаяся планировка заставили Щусева прийти к ряду важных для него выводов.

Он отметил, как бережно обращаются за границей с архитектурными

произведениями разных эпох и стилей, с одной стороны, и как умело создают открытые городские пространства — с другой.

Позднее Щусев напишет: «Памятники старины и искусства особенно важно сохранять на площадях городов. Связь старого исторического наследия с новой жизнью города важна и наглядно подчеркивает архитектуру города. Поэтому исторически сложившиеся города, продолжающие развивать свою архитектуру, выливаются в чрезвычайно интересные ансамбли и комплексы, не противоречащие, но дополняющие друг друга (например, набережные Ленинграда; Рим в его древних и новых частях, уголки Москвы и пр.)».

Щусев ставит вполне заслуженно на одну полку три совершенно разных, неповторимых города, но в то же время отдает должное Италии: «Архитектор должен суметь использовать старинные здания под нужды современности, не портя их внешности, чему примером служат многочисленные перестройки, ведущиеся в итальянских городах, так богатых памятниками искусства. Высокое мастерство зодчих прошлых веков, оставивших после себя богатое архитектурное наследие, должно быть всемерно и критически использовано в развитии современной архитектуры»^[36].

В дальнейшем по итогам поездки Щусев признается, что наибольшие впечатления произвели на него Венеция и Флоренция.

Изучать мастерство зодчих прошлых веков Щусев продолжает в Неаполе, где они оказались к началу зимы. Здесь Алексей Викторович не мог себе отказать в удовольствии посмотреть на Помпеи, несколько дней проведя в этом древнем городе, погребенном когда-то под грудой пепла, извергаемого Везувием.

Следующим пунктом итальянского турне стал благословенный остров Сицилия, один из городов которого — Агридженто являл собою истинную кладовую для исследователей античной культуры.

В Самарканде Щусев видел древние памятники, а тут были еще древнее — храм Согласия и развалины грандиозного храма Зевса Олимпийского, датируемые V веком до н. э. В неподдельном интересе к этим древностям проявился уже Щусев-археолог. Пригодился ему и опыт, приобретенный в археологической экспедиции в Среднюю Азию.

В середине зимы Щусевы через Средиземное море перебираются в Тунис. Жажда познания направляет Алексея Викторовича к руинам Карфагена, основанного еще в начале X века до н. э. Можно сказать, что перед глазами молодого архитектора проходит вся история древней цивилизации.

По прошествии лет Щусев признавался в автобиографии: «Во времена моей поездки за границу я ощутил во всей глубине и во всем величии архитектуру мастеров итальянского Возрождения... Заграничные поездки помогали архитекторам созреть. При изучении памятников в натуре и рисования с них, архитектор переживал ряд сопоставлений, которые помогали ему больше понимать форму и композицию, чтобы в будущей практике не спускаться до вульгарной и средней по качеству архитектуры».

Весной Щусевы возвращаются в Италию, но теперь уже на север страны, в Геную, некогда столицу богатейшей торговой республики, известную уже совсем другой архитектурой, возникшей благодаря влиятельным заказчикам. Щусев смог воочию убедиться, что толстые кошельки богатых торговцев и профессионализм зодчих, воплощенный в многочисленных палаццо и лоджиях, дают в своем пересечении очень даже неплохие результаты.

ПОД КРЫШАМИ МОНМАРТРА

Далее путь Щусевых лежал во Францию, проехав Ниццу, они приехали в Париж. Столица Франции была тем животворным источником, где на протяжении последних столетий возникали новейшие течения мирового художественного искусства и зарождались крупнейшие стили и направления в живописи и архитектуре. Особенно активно бурлила творческая жизнь в частных мастерских и студиях, среди которых одной из самых известных была так называемая Академия Жюлиана, названная так в 1868 году по имени своего основателя художника Рудольфа Жюлиана (открылась академия, естественно, рядом с Монмартром).

Принципы обучения в Академии живописи Жюлиана сильно отличались от тех, что главенствовали в Императорской Академии художеств. Основой творчества Жюлиан провозгласил неограниченную свободу: «Каждый пользуется полной свободой и работает так, как считает нужным».

Студенты занимались одним общим классом, учась друг у друга. Рисовали только с обнаженной натуры, а не с гипсовых голов. Вот почему Академия Жюлиана пользовалась такой популярностью еще и у художниц, ибо в парижскую Школу изящных искусств женщин не брали по причине «непристойности» такого процесса рисования.



Натурица. Рисунок А. В. Щусева, выполненный в Академии живописи Жюлиана. Париж. 1898

2.

Академия пользовалась бешеной популярностью и за пределами Франции, сюда ехали повышать квалификацию художники всех континентов. Особенно много было американцев и русских. У Жюлиана в разное время учились Анна Голубкина, Евгений Лансере, Мария Башкирцева, Петр Кончаловский, Игорь Грабарь, Иван Пуни, Лев Бакст, Александр Куприн, Борис Анреп, Мария Якунчикова...

Вспоминая Академию Жюлиана, Петр Кончаловский смеялся: «Знаете, кто там учился? До меня Боннар, Вийяр, Матисс. Рядом со мной сидел Глез. А потом там учились Леже, Дерен»^[37].

Действительно, замечательные русские художники занимались рядом с выдающимися французами. А преподавали здесь крупнейшие рисовальщики современности: Адольф Бугро, Жюль Лефевр, Гюстав Буланже, Тони Робер-Флери, Габриэль Ферье, Жан Поль Лоран и другие.

И вот золотой медалист Императорской Академии художеств Алексей Щусев приехал в Париж, чтобы вновь сесть за ученическую парту. Впрочем, парт здесь не было, зато имелись блестящие перспективы достижений больших высот в творческой карьере после окончания академии:

«Академия Жюлиана была отправным пунктом, и перед каждым ее учеником открывалось много путей, ведущих к самостоятельной карьере... Академия Жюлиана представляла собой ряд мастерских, переполненных учениками. Стены мастерских пестрели поскребками с палитр и карикатурами; там было жарко, душно и на редкость шумно. Над входом висели изречения Энгра: «Рисунок — душа искусства», «Ищи характер в природе» и «Пупок — глаз торса». Найти место среди плотно сдвинутых мольбертов и стульев было нелегко: куда бы человек ни приткнулся, он обязательно кому-нибудь мешал.

Старожилы (Щусев через полгода тоже стал считаться таковым. — А. В.) занимали почетные места вблизи модели, новички отсылались в последние ряды, откуда они едва могли разглядеть модели (зачастую одновременно позировали двое). Среди студентов были представлены все национальности: русские, турки, египтяне, сербы, румыны, финны, шведы, немцы, англичане, шотландцы и много американцев, не считая большого количества французов, игравших руководящую роль всякий раз, когда дело касалось шума. Сдержанных англичан по большей части передразнивали и высмеивали, немцев, победителей в последней войне против Франции, не слишком любили, но обращались с ними не хуже, чем с другими, американцев же большей частью оставляли в покое, потому что те умели пускать в ход кулаки. В перерывах они частенько устраивали между собой боксерские состязания, и только им одним разрешалось носить цилиндры во время работы. Один удивительно высокий американец привлекал всеобщее внимание тем, что прикреплял кисти к длинным палкам, чтобы писать на расстоянии и одновременно иметь возможность судить о своей работе. Сидя на стуле и придерживая палитру ногами, он покрывал холст, стоящий перед человеком, который сидел впереди него, и все время

манипулировал длинной кистью над головой своего несчастного соседа...

В душных мастерских часто стоял оглушительный шум. Иногда на несколько минут воцарялась тишина, затем внезапно ученики раздражались дикими песнями. Исполнялись всевозможные мотивы. Французы особенно быстро схватывали чужеземные мелодии и звучание иностранных слов. Они любили негритянские песни и так называемые воинственные кличи американских индейцев. Кроме занятий «пением», они любили подражать голосам животных: лягушек, свиней, тигров и т. д. или свистеть на своих дверных ключах...

В Академии не существовало ни распорядка, ни дисциплины; даже к профессорам во время их редких посещений не всегда относились с уважением. Некоторые ученики, когда к ним приближался профессор, с откровенным вызовом поворачивали обратной стороной свои картины. Верно и то, что в своих советах разные учителя не всегда придерживались одного направления»^[38].

Вот в какую удивительную обстановку попал Щусев. Было отчего опешить и растеряться. Но не это занимало его ум. Первое, что услышал он от профессоров академии Жюля Лефевра и Тони Робер-Флери, было: «Да вы же не умеете рисовать!»

Он был готов к столь жесткой оценке, еще в Петербурге он узнал, что часть наиболее способных учеников Академии художеств уезжала за границу учиться рисунку. Так, Грабарь уехал в Мюнхен, а Борисов-Мусатов в Париж.

В автобиографии Щусева читаем: «Нас в академии учили преподавать неточно. При рисовании с живых моделей делались исправления по классическим статуям, причем получалась некоторая идеализированная фальшь в рисунке. Французские мастера неточности рисунка называли отсутствием характера в рисунке... В Академии (художеств. — А. В.) ученики давно заметили дефекты школы. Появилась тяга учиться за границей... В среднем рисунки в Академии были не на высоте. Я решил усовершенствоваться в рисунке. Поэтому я проработал полгода в Академии Жюлиана и считался в числе старых учеников этой Академии. В парижской школе живы традиции великой классики. В академиях висят образцы рисунков великих мастеров Ренессанса и на них основывают свое преподавание. Рисунок рекомендуется делать одним контуром и нажимом этого контура придать ему светотень и форму. Уметь рисовать фигуру в лист бумаги так, чтобы голова и ноги упирались в концы листа, считается умением чувствовать пропорции и форму».

Щусев довольно быстро и в совершенстве овладел мастерством

рисования в Академии Жюлиана. Высоко оценил его способности и профессор Лефевр, «искусный, но совершенно банальный художник, писавший ню, он умудрялся за два часа исправить около семидесяти работ. Человек простой и непосредственный, он всегда находил для каждого слова одобрения», и его коллега Робер-Флери, «отличавшийся элегантною манер и речи, рассматривавший этюды, не произнося ни слова, за исключением тех случаев, когда объявлял их авторам, что считает ниже своего достоинства исправлять подобную мазню. Его любимый совет сводился к тому, что тени не имеют цвета, а всегда нейтральны».

Можно сказать, что в Париже Алексей Викторович «дозрел» как архитектор. Даже здесь он пытается заняться архитектурной практикой, задумав поучаствовать в постройке Всемирной выставки, намеченной на 1900 год. С этим предложением он, было, обратился к главному архитектору выставки Эжену Энару, однако ответной реакции не последовало.

И если французской живописи Щусев отдавал должное, то вот об архитектуре он не был высокого мнения. Ни собор Парижской Богоматери, ни часовня-реликварий Сент-Шапель на острове Сите не захватили его: «Французская архитектура готики и Возрождения не произвела на меня большого впечатления после Италии: готика очень изящная, выигрывала по сравнению с немецкой готикой, чувствовалось, что французы — главные основатели готического стиля. Для моего сердца готика не была особенно близка». А вот суп из лягушек и устрицы, поданные в одном из ресторанов Монмартра, Щусеву понравились!

Побывали они и в Лондоне, но и Вестминстерское аббатство и собор Святого Павла не смогли так же сильно поразить Алексея Викторовича, как итальянские памятники архитектуры. Он почти ничего не зарисовал.

Похоже, что свой выбор Щусев сделал и его любовью на долгие годы стала классика — ранний Ренессанс и Византия. Такое признание сделал он по итогам своего европейского турне, длившегося 16 месяцев. Эта поездка стала для него не менее значимой, чем семь лет, проведенных в Петербурге. Таким образом, можно сказать, что Щусев окончил три академии — Императорскую, у Жюлиана и еще одну — ту, что открыла ему глубочайшую сокровищницу европейской архитектуры.

«АКАДЕМИЯ ЗАБЫЛА МЕНЯ!»

В конце 1899 года Щусев возвращался на родину, ехал он в приподнятом настроении, ожидая практического воплощения открывшихся перед ним больших перспектив. Ведь он действительно созрел! В доказательство сему он вез множество рисунков, демонстрировавших огромный диапазон усвоенных им архитектурных стилей и течений. Профессор Котов встретил лучшего ученика с распростертыми объятиями, немало теплых слов прозвучало из его уст в адрес Щусева, когда он рассматривал его работы.

Положительную характеристику дал щусевским акварелям и вице-президент Академии художеств Иван Иванович Толстой, купив у автора ряд его венецианских зарисовок для выставки. Этим, однако, дело и кончилось. Толстой, сам известный нумизмат и археолог, не разглядел в Щусеве будущую величину мирового масштаба. Щусева не взяли в Академию художеств даже ассистентом. Не мог он работать и в академических мастерских. А уж о новой пенсионерской поездке за границу и вовсе можно было забыть.

Позднее Щусев будет рассказывать: «Вернувшись в Россию, я пришел в академию к своим профессорам полный новых впечатлений, которые хотелось высказать, излить и получить ответ от своих товарищей. Но среда была немного суховата, все были заняты своим делом. Пенсионерам не очень много уделялось внимания, их докладов не ставили ни в архитектурных обществах, ни в академии и только устраивали выставки их работ». Иными словами, добавим мы, вчерашние ученики превращались для профессоров академии в будущих конкурентов. Так для чего же помогать им?

Он остался на пороге академии с большой золотой медалью, полный честолюбивых помыслов, но без теплого места. В Петербурге тогда хватало архитекторов, и потому молодой и честолюбивый Щусев, не имевший, к сожалению, богатых ходатаев, которые смогли бы замолвить за него словечко перед руководством академии, остался ни с чем. Ему предстояло самому искать себе заказчиков, доказывая собственную состоятельность. А это было весьма сложно, поскольку кроме часовни на могиле Шубина-Поздеева предъявить было нечего. Лучшим подспорьем в приобретении заказов должен был являться опыт, а вот его-то Щусеву и не хватало. Да и такое понятие, как «связи», обладало в те времена актуальностью не

меньшей, чем сегодня. Получался какой-то заколдованный круг.

В дальнейшем Щусев вспоминал: «Пройти практику было трудно. Заказы получались через знакомство или случайно, а талантливых учеников выдвигало учебное заведение, если они посылались за границу, то возвратившись оттуда, становились ассистентами или младшими профессорами.

Чтобы получить заказ, архитекторы прибегали к всевозможным уловкам. Были такие, которые выработали правила обращения с заказчиком, а именно: «Когда приходишь к заказчику, то самолюбие свое оставляй в кармане своего пальто, в передней». Рекомендовалось слушать заказчика. Более выдающиеся архитекторы старались воспитывать заказчика, а некоторые подходили к заказчику малокультурному с некоторой грубой фамильярностью.

Один архитектор, когда ему какой-то купец предложил сделать так-то и так-то, заявил: «Слушай, ты что, меня учить хочешь. Кто из нас архитектор, ты или я?» Купец решил, что это и есть настоящий архитектор. Это были московские нравы. В Петербурге это было труднее проделать, потому что чиновничья и сановная публика требовала почтительного обращения, бывала за границей и многие из них понимали в архитектуре».

Да, других заказчиков тогда не было. Щусев был бы рад строить для семьи Медичи, благодаря которой возникли многие чудесные здания Флоренции, но где их было взять в чопорном Петербурге и патриархальной Москве?!

Вновь в судьбе зодчего замаячила черная полоса, как тогда, в день смерти его родителей. Опять он остался один, впрочем, почему один — моральной опорой стала Алексею Викторовичу жена. Теперь их было двое, а вскоре на свет ждали появления первенца — сына, которого отец загадал назвать в честь старшего брата, Петром. Но ведь семью надо кормить.

27-летний Щусев к тому времени уже обрел достаточную стойкость, выковавшуюся под ударами судьбы. Он пытается бороться за место под солнцем, обращаясь к тому самому чиновнику академии И. И. Толстому: «Академия в лице своих профессоров вообще забывает меня. Я не говорю о том, что не претендую на посылку за границу на второй год из самолюбия; я знаю, что все профессора и наши, и даже французы, у которых я немного учился, признают меня способным, но нашим профессорам не интересны талантливые ученики до того даже, что последняя льгота и награда исчезает для меня»^[39].

Последняя льгота, о которой пишет Щусев, — это отсрочка от армии, дававшаяся пенсионерам академии. В итоге Толстой снизошел до того,

чтобы не лишить Щусева и этой привилегии. Но не более того. На главную просьбу молодого и дерзкого архитектора он ответил отказом, написав ему, что «привык поддерживать только тех, кто сам уже держится».

Щусевым пришлось потесниться, сменив и без того небольшую квартиру рядом с академией на жилище меньшей площади, на Васильевском острове. Порой Алексею Викторовичу даже приходило в голову — а что, если здесь, в Петербурге, он не найдет для себя постоянной работы, быть может, вернуться в Кишинев, осесть на родной земле? Да и доброхоты шептались за спиной — не много ли хочет бессарабский конокрад? Конокрадом Щусева в шутку прозвали сверстники из академии за его любовь к цыганским песням. К слову сказать, дома или в компании с гитарой он не расставался.

Да, нужно было немного подождать, год-два, и всё наладится — поддерживала своего супруга Мария Викентьевна. Тем более что в том же Кишиневе ему предложили интересный заказ — выстроить жилой дом на Пушкинской улице. Заказчика, правда, не пришлось искать — им оказался брат жены, тот самый Михаил Карчевский. Он же поспособствовал и сбору положительных отзывов о Щусеве, о его кишиневских постройках (взять хотя бы ту же гимназию), ибо к тому времени их накопилось на целую папку, которая в будущем очень Щусеву поможет.

Мотаясь между Петербургом и Кишиневом, Щусев был вынужден соглашаться почти на любые предложения. Тут уж было не до жиру. Благо, что его взяли к себе в помощники профессора Бенуа и Котов. Но вот сколько он должен был «помогать» им? Иные коллеги Щусева так всю жизнь и числились в помощниках.

У Леонтия Бенуа работы было невпроворот. Это был очень модный архитектор в Петербурге. Сама фамилия бежала впереди него. Представители огромной семьи Бенуа были повсюду — кажется, что своими творческими силами они выстроили целую улицу, не прибегая к помощи других зодчих и живописцев. Куда уж нашему запорожскому казаку Щусеву было до рафинированных потомков французских дворян!

Порой одновременно в мастерской Бенуа проектировалось сразу несколько домов, и все от богатых заказчиков, которыми нередко выступали всякого рода страховые общества. Строить для них было весьма престижно и выгодно. Вот бы Щусеву перепал хотя бы один проект! Но куда там... Щусева использовали как подмастерье, поручая ему всякого рода мелочи.

И пусть свой лучший дом тогда он еще не построил, а вот дизайн диплома для городской думы Петербурга, присваиваемого лучшему

зодчему, создал именно Алексей Викторович. Позднее гравюру с этого щусевского рисунка выполнил профессор В. В. Мате, у которого он учился в академии.

Но все это было недостойно его честолюбивых планов, а как хотелось большой и самостоятельной работы! «Труд помощничества, — писал Щусев, — приобщал молодежь к жизни, давая средства к существованию, и значительно их развивал практически», но в то же время «помощничество не всегда было учебой. Часто архитекторы были предпринимателями, набирали молодежь и эксплуатировали ее, мало давая в деле учебы и платя очень маленькое жалованье».

Испытания «помощничеством» должен был пройти и Щусев, пройти, чтобы научиться еще одному качеству — умению соизмерять свои помыслы с реальными возможностями, имеющимися у него на тот момент. И еще одно — надо было подождать, пойти на компромисс со временем, ведь ничто не вечно.

ГОТОВ ВЗЯТЬСЯ ЗА ЛЮБУЮ РАБОТУ...

Любимый щусевский профессор Григорий Иванович Котов не был так популярен среди богатых застройщиков Петербурга, как Бенуа. Да и область приложения его творческих интересов была несколько иной — реставрация церковных памятников, в которой он пользовался заслуженным авторитетом. В тот период, когда Щусев «помощничал» у Котова, тот был увлечен восстановлением Успенского собора во Владимире-Волынском.

Бенуа вряд ли помог бы Щусеву так быстро выйти на самостоятельную дорогу (в самом деле — ну зачем же плодить соперников?), а вот Котов — это был человек совершенно иного плана. Он как-то более тепло, по-отечески относился к Алексею Викторовичу, хорошо зная его биографию.

А дело в том, что Котов помимо своей академической деятельности служил еще и в техническо-строительном комитете при хозяйственном управлении Святейшего синода. Он обладал правом высказывать свое мнение: одобрять либо отклонять тот или иной архитектурный проект, представлявшийся на суд синодальному руководству. Кроме того, Котов работал в комиссии по сохранению и реставрации памятников старины и искусства Киево-Печерской лавры.

И вот однажды Котову предстояло сделать доклад о предложенном академиком В. Д. Фартусовым проекте нового иконостаса для «Великой церкви»^[40] Киево-Печерской лавры. Старый иконостас за прошедшие с момента его создания два века к тому времени сильно обветшал. Но Котов проект Фартусова не поддержал, что означало необходимость поиска нового исполнителя этого заказа.

Но зачем же искать где-то нового архитектора, когда под боком томится молодой и одаренный Щусев, готовый взяться за любую работу? Тогда Котов и предложил своему ученику заняться проектом нового иконостаса. Тот день, которого Алексей Викторович так ждал, наконец-то настал, споро и рьяно взялся он за дело.

Неверным было бы думать, что Щусеву повезло, будто манна небесная на него свалилась, — слово Котова было весомым, но не последним в Синоде, где академиков с их проектами заворачивали, а тут — недавний

выпускник академии. Церковники были придирчивыми заказчиками — впоследствии, уже став маститым архитектором, Щусев любил повторять своим помощникам: «Вам бы с монашками поработать!»

11 мая 1901 года Духовный совет Киево-Печерской лавры в целом поддержал щусевский проект иконостаса. Далее дело пошло в Святейший синод, где на заседании техническо-строительного комитета профессор Котов, не ошибившись в своем ученике, также одобрил его проект. Предстояло лишь внести некоторые предложенные изменения для окончательного утверждения. К высказанным замечаниям следовало отнестись самым серьезным образом.

Полгода Щусев дорабатывал проект. Для этого ему пришлось сняться из насиженного Петербурга и ехать в Константинополь — столицу нескольких империй — для изучения древних византийских храмов (ведь «Великая церковь», для которой он создавал новый иконостас, была построена в 1070 году, следовательно, иконостас должен был полностью соответствовать византийскому стилю).

Прежде всего Щусева интересовал собор Святой Софии, древнейший символ расцвета христианства и Византийской империи, построенный в VI веке н. э. и позднее превращенный турками в мечеть. Щусев писал в этой связи:

«Я назову лишь несколько церквей, в которых так хорошо сказалось творчество художника... Я невольно задумался над формами храма Св. Софии. Эти плоские обширные своды, этот кучеобразный силуэт — ну что в нем красивого, если его поставить на равнину? Но какая это мощь и красота на месте, на таком холме, который она заканчивала в древней Византии. Ведь линии местности просто венчаются ею; тут никому она не покажется бесформенной кучей, так как силуэт ее прочувствован гением. А наши северные церкви, особенно деревянные, с их главками и бочками, — как хорошо они выглядывают из зелени елок и березок, как они вяжутся своими силуэтами с нашим северным лесом. Вот в этом-то соединении с природой, с творением человека и есть настоящее, свободное искусство.

Как же создавалась Св. София в Константинополе, какими образцами пользовались строители? Ответ на этот вопрос дает предание: оно говорит, что император Юстиниан пожелал создать небывалый по величине храм и требовал от зодчих небывалого, нового. Он требовал от них свободной творческой фантазии, и зодчие дали ее ему. Чем они пользовались при создании — прошлым ли, своим ли, чужим ли, — да не все ли равно? По плану, если сделать смелое сравнение, Св. София подходит к термам (Агриппы в Риме). Вспомним, что христианские базилики ведут свое

начало от языческих базилик, имевших вовсе не религиозное назначение. Подобное желание свободного созерцательного творчества мы наблюдаем и в Москве при создании Покровского собора, или Василия Блаженного»^[41].

Щусев не раз и не два обращается в своем творчестве к образу собора Святой Софии, потому как этот шедевр мировой архитектуры очень близок ему по причине той самой новизны и свободы творчества, которые способствовали созданию этого памятника. Для Щусева и новизна, и свобода являются понятиями, неотделимыми друг от друга.

Итогом кропотливой работы Щусева по созданию иконостаса «Великой церкви» стало заслуженное утверждение проекта 12 ноября 1901 года. Но имелся и еще один важный результат — иконостас так понравился заказчикам, что еще до его официального и окончательного одобрения, 8 ноября 1901 года, Щусев был «принят на службу по ведомству православного исповедания к канцелярии Обер-прокурора Святейшего Синода»^[42]. И пускай всего лишь «сверх штата», что не предполагало денежного содержания, но зато с этого дня Щусев уже не мог сказать, что находится, «будто между небом и землей». Он начинал обретать твердую почву под ногами.

И еще хочется сказать об одном итоге — научном докладе «Об алтарных преградах Византии», написанном Щусевым в соавторстве с искусствоведом Н. П. Кондаковым и представленном на заседании Императорского Санкт-Петербургского общества архитекторов 12 марта 1902 года (членом общества он стал в 1900 году). Доклад вызвал большой интерес коллег и продемонстрировал еще одну ипостась Щусева — изучение исторического архитектурного наследия с целью создания прочного и глубокого научного фундамента для разработки новых самобытных проектов. Архитектура как наука его также интересовала, не зря в будущем Щусев выступит в роли основателя Музея архитектуры в Москве.

АРХИТЕКТОР СВЯТЕЙШЕГО СИНОДА

Не прошло и полгода, как вслед за причислением Щусева к канцелярии обер-прокурора Святейшего синода он получил новый и большой заказ, обещавший его семье безбедное существование в течение нескольких ближайших лет. Заказ вновь исходил от Духовного совета Клево-Печерской лавры, на этот раз речь шла о более масштабной работе — росписи стен храма во имя преподобных Антония и Феодосия Печерских с трапезной палатой.

По договору, заключенному 29 апреля 1902 года, Щусев должен был получить 15 тысяч рублей за то, что в течение трех предстоящих лет создаст новый образ интерьера церкви и трапезной. Но, несмотря на большой объем работы, Щусев выполнил ее за два с лишним года, предложив для украшения стен трапезной и церкви народные орнаменты, а также позолоченные изображения цветущих растений и деревьев. Не зря в академии он считался лучшим рисовальщиком среди архитекторов, искусствоведы и сейчас высоко оценивают этот один из первых результатов Щусева в области религиозной живописи и зодчества:

«Росписи отличаются ощущением сказочности и декоративности; их размещение на плоскости стены ближе к модерну. Сочетание реализма фигур и орнаментальной условности создает необычное впечатление», но в то же время «смешение впечатлений от искусства В. М. Васнецова и М. А. Врубеля... отличает эти работы. На этих мастеров он, очевидно, ориентировался при создании образов святых подвижников, напоминающих васнецовские образы из Владимирского собора... Образы ангелов более близки работам Врубеля»^[43].

Очевидно, Щусев еще не нащупал свой собственный стиль, опираясь пока на достижения именитых коллег. Александр Блок отметит в январе 1904 года свои впечатления от выставки в Академии художеств, где будут экспонироваться и эскизы Щусева: «Орнаменты Щусева для трапезной Киево-Печерской лавры — не смелы и не религиозны»^[44].

В соответствующем духе он создает и проект алтарной преграды и киотов для той же Трапезной церкви в 1906 году. Но все же внутри его идет активный творческий процесс зарождения своего оригинального почерка. И не случайно, что личным итогом работы Щусева для Киево-Печерской лавры стало проявление новых оригинальных черт его творчества: «намеренная неровность и неправильность», некоторое искажение

пропорций, призванное «наполнить традиционные формы (в данном случае — византийский стиль) новым художественным пониманием, отличающим уже эпоху модерна»^[45].

Интересно, что пройдет всего каких-нибудь десять лет, и Щусеву предложат создать проект еще одного сооружения непосредственно рядом с трапезной. Это случится в 1911 году, когда в Киеве в результате покушения погибнет премьер-министр Петр Столыпин, которого решено было похоронить в Киево-Печерской лавре.

К воспоминаниям о своей работе в Киеве Щусев будет возвращаться постоянно в течение всей жизни. После освобождения украинской столицы от фашистов, в 1944 году, он приедет в город своей молодости, чтобы наметить план восстановления Крещатика. Он придет в Софийский собор, в лавру, и будет вспоминать свою старую мастерскую и монахов, собиравших «жатву» с богомольцев. Он пойдет на Бессарабский рынок, будет пробовать путивльские яблоки — «путивочки» — и удивляться вежливости киевлян. Он скажет, что «украинцы даже ругаются на «Вы»^[46]. Щусев задумает изменить облик знаменитой Бессарабки, пристроив к круглому зданию рынка высокую угловую башню.

А пока Щусев ищет, пробует, познает. Но, похоже, что и церковь обрела своего многообещающего архитектора. И хотя проект иконостаса для Великой Успенской церкви Киево-Печерской лавры так и не был осуществлен по финансовым причинам, в 1911 году Щусева награждают орденом Станислава 3-й степени.

С высоты прожитых лет архитектор не удостоил эти первые работы пристальным вниманием. В автобиографии 1938 года он лишь вскользь пишет о своем первом опыте сотрудничества с церковью: «Руководители культа не очень заботились о художественном руководстве массами. Они заботились о том, чтобы исполнялись правила, предначертанные церковью. Архитекторам приходилось с духовенством постоянно бороться из-за художественной старины». Щусев вспоминал, «как приходилось отстаивать каждую художественную вещь в церквях и монастырях».

Вряд ли, конечно, в 1902 году Алексей Викторович так неистово боролся за сохранение собственного стиля в своих работах для церкви, потому как стиля-то еще и не было. Но в его поисках он не ограничивается лишь религиозной тематикой. Щусев ищет себя и в гражданской архитектуре, участвуя в различных конкурсах. В частности, в 1901–1902 годах совместно с Владимиром Александровичем Покровским он создает проект городской больницы для Петербурга. И хотя успеха он не снискал,

но опыт постепенно накапливался.

И вскоре Щусеву вновь улыбнулась удача. Судьба свела его с графской семьей Олсуфьевых, в которую был вхож Петр Иванович Нерадовский, хранитель Русского музея и приятель Алексея Викторовича. Щусев выполнил для Олсуфьевых два заказа. Вначале, в 1901–1902 годах, он перестроил фамильный дом на Фонтанке, прямо напротив Инженерного замка, спроектировав мансарду над третьим этажом и переделав фасад в стиле барокко. Стилизация настолько удалась Щусеву, что некоторые решили, что дом отделан самим Растрелли. Да и сам автор был удовлетворен плодами своего труда: «Первый мой заказ была перестройка дома в Ленинграде на берегу Фонтанки, против Инженерного замка. Он и сейчас существует. В доме хорошо нарисовали решетки балконов, карнизы, профили и весь облик в старопетровском стиле». Впоследствии, в 1910 году, Щусев создаст еще и надстройку на соседнем доме, также принадлежащем Олсуфьевым.

Искусствоведы отмечали, что «в сочных очертаниях наличников, навеянных мотивами архитектуры петровского времени, в смелом рисунке балконной решетки чувствуется рука серьезного художника, стремящегося по-своему трактовать традиционные формы. Это сразу же отличило Щусева от многих архитекторов, работавших в то время в поверхностном и фальшивом ложнорусском стиле, который был создан Тоном, Шервудом, Ропет-Петровым»^[47].

Но как бы выпукло и ярко ни проступили преимущества щусевского проекта, заказы после этого не посыпались на него как из рога изобилия. Хвалили много, а вот приходили с предложениями мало. А ведь Петербург в это время представлял собой строительную площадку. В иные годы в столице одновременно строилось до двухсот зданий! Но весь этот поток заказов шел мимо Щусева. А вскоре, с началом Русско-японской войны, строительный бум сменился долгим затишьем.

Зато вновь возможность проектировать открылась Щусеву в области церковного строительства. Это снова была работа для Олсуфьевых. По своему значению она превосходила перестройку дома на Фонтанке, поскольку стала первым практическим опытом архитектора по самостоятельному проектированию храма. Граф Александр Васильевич Олсуфьев решил воздвигнуть на принадлежащей ему земле в Тульской губернии храм. В этом не было бы ничего особенного, если бы не место, выбранное под строительство, — на древнем Куликовом поле, где Дмитрий Донской одержал победу над ратью Золотой Орды в 1380 году.



Проект храма во имя преподобного Сергия Радонежского на Куликовом поле. А. В. Щусев. 1906 г.

ПЕРВЫЙ ХРАМ ЩУСЕВА

Граф Олсуфьев, член «Комитета увековечения памяти битвы на Куликовом поле», и предложил Щусеву заняться проектированием храма во имя преподобного Сергия Радонежского на Красном холме Куликова поля (имя святого выбрал заказчик). Храм должен был строиться на пожертвования, одно из которых сделал император Николай II, перечислив пять тысяч золотых рублей.

Архитектору предстояло выполнить задачу, что стояла когда-то перед создателями собора Святой Софии — накрепко связать облик будущего сооружения с окружающей средой. Здесь Щусев развернулся во всю мощь своего крепнущего таланта. А потому в самом процессе создания храма Сергия Радонежского воплотилась история зарождения и развития щусевского стиля, который назовут неорусским. «Это был первый мой творческий опыт, где я шел по новому пути использования русской архитектуры, далекому от сухих академических схем», — вспоминал Щусев позднее.

Всего он создал три проекта, символизирующих бурное течение архитектурной мысли — от господствовавшего ложнорусского стиля (с которым столкнулся бывший гимназист во время первого приезда в Москву) к модерну, выбравшему своей основой зодчество Северной Руси. Впервые работа потребовала от него столько времени: если первый вариант проекта относится к 1902 году, то третий вариант Щусев закончил через десятилетие — к 1912 году; «третий вариант храма-монумента создается архитектором с наибольшим подъемом. К этому времени выкристаллизовывались художественные идеалы Щусева»^[48]. А в следующем, 1913 году состоялась закладка храма, освященного в 1918 году.

Удивительно, что в автобиографии Щусев словно забыл про эту большую и этапную свою работу, а вот его советские биографы высоко ставили проект храма на Куликовом поле:

«Трактовка памятника была навеяна образами русского былинного эпоса. В этом архитектурном произведении чувствовались красота и мощь народной поэзии. Трехчастная композиция храма образно перекликалась с композицией картины Васнецова «Богатыри» — здание состояло из трех объемов: двух боковых башен и церковного купола за ними. Каждая из башен на главном фасаде получила в окончательных вариантах проекта индивидуальную трактовку.

Различные пропорции башен, особые очертания крыш, похожих на шлемы воинов, должны были, по замыслу зодчего, создать архитектурный образ, напоминающий об облике древнерусских богатырей, о подвиге двух героев Куликовской битвы, вышедших из народа, — Пересвета и Осляби. В образе здания не было ничего от «квасного» официального патриотизма, от безвкусных ложнорусских форм официальной архитектуры, имевшей целью возвеличить не народ, а господствующие классы. Это было подлинное произведение искусства»^[49].

Но не только произведение искусства создал Щусев, а еще и монумент воинской славы, призванный хранить и умножать память о достославных победах русского оружия на берегах Непрядвы. Кажется, что лучший памятник «в вечное ознаменование одержанной православно-русским народом победы над татарами и свержения татарского ига» вряд ли можно найти^[50].

Щусев не раз отмечал сложности работы с заказчиками, когда речь шла о культовой архитектуре. Но не менее придирчивыми были и представители, так сказать, мирской среды. В частности, член «Комитета увековечения памяти битвы на Куликовом поле» и сын инициатора строительства Юрий Александрович Олсуфьев не раз вмешивался в процесс строительства, считая себя куда большим авторитетом в зодчестве, нежели Щусев.

Он, в частности, возражал против того, чтобы каждая из боковых башен обладала своей индивидуальностью. Щусев, споря с ним, замечал: «Что касается Куликовской церкви, то она выходит по архитектуре очень хорошо. Я изменил верх второй башни. Вместо купола — шлем... Оставить две башни одинаковыми — это ложно, классично, робко... Это не кремлевская стена, а вход в церковь»^[51].

Заказчики пытались вмешиваться даже в отношения Щусева с помощниками. Юрий Олсуфьев писал Нерадовскому, также члену комитета: «Убедительно прошу Вас оказать влияние на Щусева (купол, кривизна и майоликовая приторность у входов). Я жду со дня на день прибытия его помощника Нечаева, который преисполнен старых (прошлых) вкусов и тенденций Щусева. Он только и мечтает, как бы получше скривить окна и неправильно сложить стены. Необходимо, чтобы Щусев, сам отказавшийся от «рационалистического архаизма», внушил бы то же и своему помощнику... Продолжайте оказывать влияние на Алекс. Викт., ибо оно крайне благоприятно»^[52].

Тем не менее заказчикам не удалось навязать Щусеву своей воли, он,

кажется, максимально самореализовался в этом проекте, что позволяет и по сей день специалистам признать проект храма-памятника на Куликовом поле одним из лучших произведений зодчего, для которого характерны уникальное чувство стиля, поэтичность образа и пластика русской архитектуры. Ну а лучшую оценку Щусев дал себе сам в одном из своих писем того периода: «Очень рад, что понравился эскиз церкви, я много обдумывал идею и доволен, что она принята всеми».

ЩУСЕВ-РЕСТАВРАТОР

Узнав о начале Русско-японской войны в 1904 году, Лев Николаевич Толстой назвал ее «страшным делом». Еще более печальным было окончание войны, ставшее позорным поражением для Российской империи и предвестником близкого краха династии Романовых и ее последнего царя Николая II. «Падение Порт-Артура мне было больно... Я сам был военным. В наше время этого не было. Умереть всем, но не сдавать... В наше время это считалось бы позором и казалось бы невозможным сдать крепость, имея запасы и 40-тысячную армию», — признавался великий русский писатель.

Война потребовала привлечения больших экономических и людских ресурсов, повлияв и на строительное дело. В Петербурге и Москве замерло осуществление многих архитектурных проектов. Тем не менее Щусев без работы не остался. Война косвенно повлияла на получение им нового и весьма интересного заказа.

Дело в том, что в 1904 году архиепископ Волынский и Житомирский Антоний (в миру Алексей Павлович Храповицкий, после 1920 года — глава Русской православной церкви за границей и известнейший религиозный и общественный деятель) выступил с необычным предложением — возродить из руин собор Василия Великого в городе Овруче^[53] Волынской губернии «в качестве обета Богу за благополучный исход нашей войны на Дальнем Востоке».

Овруч известен еще с конца X века, когда был упомянут в «Повести временных лет», а каменный храм Василия Великого появился ненамного позже — в XII столетии, автором считался один из известнейших зодчих Древней Руси Петр Милонег. Храм этот легендарный, основал его в 997 году сам великий князь Киевский Владимир, крестивший Русь и оставшийся в народных былинах под именем Красное Солнышко. Поначалу он повелел выстроить в Овруче деревянную церковь во имя святого Василия Великого, чье имя ему дали при крещении. На отделку церкви золота не жалели, потому и называли ее Златоверхой. Первый деревянный храм простоял почти век. А уже при князе Рюрике Ростиславиче в 1190 году в Овруче был поставлен обновленный каменный Васильевский Златоверхий собор в византийском стиле.

Храм неоднократно подвергался разорению, дважды в XIII веке его оскверняли набегами татаро-монгольские орды. В 1321 году храм был

разрушен после взятия Овруча литовцами, под предводительством Гедимина осаждавшими город несколько месяцев. Но еще более губительным по своим последствиям стало время, не пощадившее православную святыню.

Просто удивительно, в каком ужасном состоянии пребывал этот древний храм почти семь столетий. Наверное, надо было случиться Русско-японской войне, чтобы наконец-то на совершенно недопустимую ситуацию обратили внимание и церковные, и светские власти. Исполняющий обязанности председателя императорской археологической комиссии барон Владимир Тизенгаузен писал в 1889 году: «Вид этих развалин, находящихся в нескольких шагах от полицейского управления и казначейства, почти в самом центре города, а также часовни, выстроенной тут же, не может не поразить всякого: памятник седой древности — алтарная часть храма служит местом для нечистот»^[54].

В качестве реставратора храма была предложена кандидатура академика Котова, который, в свою очередь, как и в случае с церковью на Куликовом поле, вновь вспомнил о Щусеве. И опять судьба улыбнулась Алексею Викторовичу. В июне 1904 года он получает указание от самого обер-прокурора Святейшего синода Константина Петровича Победоносцева отправиться в Овруч «для исследования развалин древнего Овручского Васильевского храма и для составления проекта его реставрации»^[55].

Приехав на место и поразившись увиденному (развалины храма давно облюбовали для себя аисты), Щусев тщательно обмерил руины, что было необходимо ему для дальнейшей работы над проектом. Алексей Викторович вспомнил те благословенные студенческие времена, когда ему выпала уникальная возможность своими глазами увидеть мавзолей Тамерлана и произвести обмеры древнего памятника. Правда, тогда он был лишь начинающим архитектором, а нынче за его плечами уже был храм на Куликовом поле. Но тот проект он создавал с чистого листа и в постоянной полемике с церковниками, а теперь ему предстояла работа более сложная — в отсутствие каких бы то ни было изображений восстановить древнейший храм, причем под чутким надзором не менее придирчивых археологов из императорской комиссии:

«Мне пришлось, — писал Алексей Викторович, — обратиться за помощью к археологической комиссии, где работал архитектор Покрышкин П. П., очень знающий и опытный в деле археологических исследований. Помощником моим был Л. А. Веснин. Мы втроем обследовали место,

окружающее развалины, которое было покрыто травой и обломками стен. Начали очень осторожно раскапывать землю и обнаружили, что храм обрушился на северную сторону и стена лежала лицевой стороной книзу. Как хирурги, мы подняли по кирпичикам стену, измерили ее и поставили на свое старое место. Таким образом удалось северную стену и значительную часть южной стены реставрировать точным методом».

Над проектом Щусев, как всегда, работал быстро. Через год, в марте 1905 года, он продемонстрировал результат архиепископу Антонию, который обратился в Синод с просьбой утвердить работу Щусева. Понравился проект и членам археологической комиссии, хотя и с оговорками — предложенное автором пятиглавое завершение не соответствовало представлениям о том, каким должен был быть внешний вид киевских церквей в XII веке. Но в тот момент Щусев видел древний храм таким, как подсказывала ему интуиция. В декабре 1906 года император Николай II одобрил проект восстановления храма, и можно было начинать...

Вот как сам Щусев рассказывал об этом: «В мае месяце 1907 года, 20-го числа был положен под северо-восточным пилоном краеугольный камень закладки Васильевского храма в Овруче... Здесь я последовательно опишу общий ход раскопок, шедших по тем стенам, которые были намечены в плане реставрации. Глубокие раскопки до материка 4-х пилонов, намеченных в плане реставрации, обнаружили на тех же местах древние фундаменты пилонов, сложенные из неправильных кусков красного кремнистого местного песчаника и просто залитые раствором. Древний фундамент шел прямо до материка, т. е. на глубину 3 аршин от линии предполагаемого древнего пола.

Чрезвычайно важно определить настоящую линию пола; для этого последовательно были сняты наносные пласты земли, которые и обнаружили в пролете северных дверей часть красной плиты, заделанной одним концом в стену. Разница найденного уровня пола от намеченного на реставрационном чертеже оказалась незначительной — всего на 0,08 метра выше предполагаемого уровня.

Очистив место от наносного грунта и свалив последний в овраг, прилегающий к развалинам с западной стороны, благодаря чему площадь перед западным входом увеличилась (овраг, по словам старожил, образовался всего 60 лет назад, ранее его не было, а потому засыпка его помогла только реставрации), приступили к выемке земли под новые фундаменты, намеченные реставрацией, а именно — южной стеной и западной, а также и к подводке фундаментов под существующие

развалины.

Подводить фундаменты под столь непрочные стены было делом опасным и трудным, особенно при наличии очень плохих каменщиков, не имевших совершенно понятия о подобной работе.

Программа работ была следующая: вынимать через каждые три часа по куску древнего фундамента шириной два аршина, начиная с юго-восточного угла абсид, подделывать новый фундамент из бута же (местного красного кварцита на цементе) и, подходя фундаментом под древнюю стену, подбивать под нее бетонную массу железной трамбовкой. Такой фундамент не должен был дать осадки, а поэтому древние стены должны на него сесть, не давши трещин.

Подвигаясь в том к юго-западному углу, на глубине полтора аршина от линии древнего пола, наткнулись на круглый столб, окопавши который вокруг нашли фундамент по кругу...

Все найденное тщательно обмерено и нанесено на чертежи. Фундамент башен на 12 в. мельче общего фундамента. Найденный фундамент башни на юго-западном углу храма заставляет предположить такую же на северо-западном углу, что раскопками подтвердилось.

Найденные остатки фундаментов башен, остатки древней кладки, одновременной с кладкой храма, дают очень интересное освещение архитектуры храма. Он имел на углах западного фасада две древние башни, подобно собору в Чернигове (имеется в виду Пятницкая церковь в Чернигове, автором которой также считался Петр Милонег. — А. В.).

Конечно, предположение о его пятиглавии тогда само собою падает, ибо не могло быть такого количества глав на столь небольшом храме, имеющем еще две башни.

...К приезду (повторному) Покрышкина мною была раскопана площадь по склону к югу от храма, непосредственно прилегающая к фундаменту. На эту сторону главным образом и упали стены башни и были покрыты с течением времени слоем наносной земли. Раскопки площади обозначили ясно все места упавших стен, и башни их хорошо было можно различить и находить детали, способствующие выяснению фасада реставрации.

Приехавший Покрышкин решительно разрыл часть упавших стен и нашел интересную деталь арочного карнизика, а под ним два ряда кирпича в елку. Положение точно определяется найденной под ним перемычкой окна, а потому на фасад он наносится на вполне определенное место. Части арочного карниза и ранее были найдены при раскопках.

Ввиду того, что проект реставрации, благодаря обнаруженным

раскопками находкам, должен будет измениться, было решено в нынешнем строительном сезоне только ограничиться подводкой фундаментов и выведением части новых фундаментов под пилоны и южную стену до башни, а также продолжать кладку четырех пилонов до высоты парусов в куполе и кладку части южной стены, что и было сделано и чем и закончены были работы в конце сентября 1907 года.

Со своей стороны, желая осветить и для себя, и для общества такое интересное дело восстановления древнего памятника, я в конце июля обратился с письмами в некоторые видные газеты и журналы с описанием обнаруженных раскопками интересных частей храма и предложением лицам интересующимся приехать взглянуть на раскопки; кроме того, обращался с письмами к некоторым ученым. К сожалению, никто не приехал, и было бы желательно, чтобы к началу строительных работ лица, стоящие во главе дела реставрации, постарались бы со своей стороны пригласить на место в Овруч некоторых видных археологов и ученых для подробного изучения раскопок с разных сторон. В течение же зимы сего года мною предположено разработать самый проект реставрации сообразно выяснившимся данным».

Следующей зимой 1907/08 года Щусев занят изменениями проекта, он решает воссоздать на старом фундаменте две башни, а вместо пяти куполов храма завершить храм одной главой. Новый проект археологическая комиссия одобряет в марте 1908 года. Таким образом, в процессе работ на местности первоначальный проект был изменен Щусевым, что еще раз подтвердило его строгий научный подход к выполняемому делу.

В процессе работы над проектом храма Василия Великого в Овруче Алексей Викторович проявил себя не только как реставратор, но и как археолог, строитель, архитектор. Коллеги дали высокую оценку его работе. Особенно приятными были следующие слова Грабаря: «Реставрация этого древнейшего храма, воздвигнутого в половине XII века, представляет совершенно исключительный интерес как по приемам, впервые в этой области примененным, так и по тем научным данным, которые явились в результате раскопок и строгих обмеров, предшествовавших началу самих строительных работ. Реставратор поставил себе целью включить существовавшие развалины стен в тот храм, который должен был явиться после реставрации, при этом в новые стены ему удалось включить не только остатки стоявших еще древних стен, но и все те конструктивные части их — арки, карнизы и даже отдельные группы кирпича, которые были найдены в земле иногда на значительной глубине»^[56].

А в представлении Щусева к награде за восстановление храма в

Овруче он и вовсе был назван первым, кому удалось совершить такую сложную работу: «По признанию членов археологической комиссии восстановление Овручского храма представляет первый в России опыт реставрации старины... Труды архитектора Щусева по сему сооружению несравнимы с обычными работами архитектора-строителя. Щусев вырисовывал каждый кирпич в остатках церковных стен. Он сам составлял рисунки всякой мелкой части иконостаса, орнаментов, реставрировал фрески. Над восстановлением и реставрацией Овручского храма Щусев трудился более трех лет и, можно сказать, почти бесплатно, так как вознаграждение раздавал как оплату помощникам»^[57].

Помощником Щусева кроме упомянутого им Леонида Александровича Веснина был и Владимир Николаевич Максимов, в будущем известный зодчий, для которого эта работа стала серьезной школой. А интерьер храма расписывали по эскизам Щусева художники Александр Петрович Блазнов и Корней Максимович Савенюк. Но кажется, что был у Щусева и еще один незримый помощник. Разбирая по кирпичику разрушенный храм, чтобы воссоздать сначала на бумаге его древний облик, Алексей Викторович будто следовал завету Николая Васильевича Гоголя, говорившего: «Архитектура — тоже летопись мира: она говорит тогда, когда уже молчат и песни и предания и когда уже ничто не говорит о погибшем народе. Пусть же она, хоть отрывками, является среди наших городов в таком виде, в каком она была при отжившем уже народе, чтобы при взгляде на нее осенила нас мысль о минувшей его жизни и погрузила бы нас в его быт, в его привычки и степень понимания и вызвала бы у нас благодарность за его существование, бывшее ступенью нашего собственного возвышения». Как важны эти слова Гоголя и как подробно воплотил их в восстановленном собственными руками древнем Овручском храме Щусев!

Что же до вознаграждения — действительно, Щусев не слишком разбогател на восстановлении храма, с финансированием которого были определенные проблемы. Несмотря на то что средства на строительство собирали по всей Руси, всего по церквям и приходам удалось наскрести 33 тысячи рублей, еще 45 тысяч поступило через различные пожертвования. Но и этого не хватало. Тогда 10 тысяч рублей на сооружение иконостаса дал император Николай II. Еле-еле набрали нужную сумму.

Но ведь главным для Щусева было другое — он открыл в себе новые потрясающие способности реставратора, восстановителя утраченных памятников архитектуры. В дальнейшем при возрождении разрушенных после войны Новгорода и Истры эти качества проявятся во всей своей полноте.

В целом церковь была закончена к 1909 году, она была построена Щусевым на века, тогда же стало известно о желании императора Николая II лично почтить освящение Васильевского храма, что свидетельствовало об особом, государственном значении самого факта возрождения древней православной святыни. Правда, сразу государь не приехал. Высочайший визит состоялся 3 сентября 1911 года. Давно в уездном Овруче не видывали столь представительную делегацию. Визит царя снимали на киноплёнку, сохранившуюся до нашего времени.

Николай II, сопровождаемый многочисленной свитой, сойдя на станции Коростень, проследовал на автомобиле в Овруч. Вся дорога была торжественно украшена в честь приезда высокого гостя, для встречи которого была сооружена даже причудливая триумфальная арка, колонны которой были подобны двум пчелиным ульям, разукрашены традиционными украинскими коврами ручной работы. Венчалась арка соломенной крышей с помешенными под ней словами: «Слава Богу». Тысячи людей стояли вдоль дороги, собравшись по такому случаю со всей Вольни.

Естественно, нас волнует вопрос: а был ли среди пришедших Щусев и встречался ли царь с автором восстановления храма? Историческая встреча государя и архитектора действительно случилась. Но сначала Николай II, не доехав несколько верст до Овруча, остановился, чтобы выслушать приветствие местного архимандрита Митрофана, провозгласившего: «Великий царь, наш батюшка! Люди эти собрались сюда из разных сторон Полесского края навстречу тебе, своему батюшке. Пришли мы с молитвою, для чего принесли с собою церковные хоругви — эти священные знамена православия и святые иконы. Напутствуемый молением твоего верного народа, войди Помазанник Божий, в наш древний город и вступи под священные своды храма, твоею державною волею и помощью восстановленного. Благословен Грядый во имя Господне!»

В самом Овруче (где к приезду дорогого гостя замостили заново центральную улицу, покрасили и подновили дома) императора приветствовали колокольным звоном, раздававшимся из Васильевского храма. Архиепископ Антоний встретил царя у ограды храма, затем началась литургия. Антоний, подарив царю икону святителя Василия Великого, обратился затем к нему с речью.

После этого в дело вступил Щусев, он подробно (насколько позволяла обстановка) поведал императору о проведенной работе. Государь остался доволен: «Восстановление Овручского храма удостоилось особой похвалы и внимания Его Императорского Величества при личном осмотре

святыни»[\[58\]](#).

Благодарность прозвучала и в адрес одного из инициаторов возрождения храма архиепископа Антония. На этом визит государя в Овруч закончился, под возгласы «ура!» вельможная процессия отправилась обратно на станцию Коростень.

Так был подведен итог очередной (и не похожей на все предыдущие) работе нашего героя в области церковной архитектуры. Признание коллег выразилось в избрании Алексея Викторовича академиком Императорской Академии художеств 25 октября 1910 года, а признание власти — в награждении надворного советника Щусева орденом Святой Анны 2-й степени. Но более всего порадовало Щусева осознание исключительности проделанного им труда, ибо ему впервые удалось сделать то, за что никто не брался на протяжении нескольких веков, пока храм Василия Великого в Овруче лежал в руинах. Впереди были новые проекты...

ЩУСЕВ И МИТРОПОЛИТ АНТОНИЙ

Судьба сводила Алексея Викторовича с очень разными, но интересными людьми. Порой не только выполнение новых заказов развивало его профессиональный талант зодчего, но и общение с теми, кто предлагал Щусеву построить то или иное здание. Одним из тех, кто оказал на него заметное влияние, стал выдающийся деятель Русской православной церкви владыка Антоний (Храповицкий), сотрудничество с которым началось с возрождения храма Василия Великого в Овруче.

Уроженец древней Новгородчины, митрополит Антоний в довольно молодом возрасте (ректором Петербургской духовной семинарии он стал в 27 лет) сумел добиться признания как превосходный богослов и философ не только внутри церкви, но и далеко за ее пределами. Одних его сочинений набралось на семь томов.

Любимым писателем митрополита был Федор Михайлович Достоевский, о котором он неоднократно говорил и проповедовал, считая его произведения источником возрождения. Считалось даже, что Алексей Храповицкий послужил прототипом Алексея Карамазова, на что он возражал, отрицая даже знакомство с великим писателем.

Являясь убежденным монархистом, заявившим как-то: «Терпеть не могу слов, кончающихся на «уция»: конституция, революция, проституция...» — митрополит Антоний еще в 1905 году предупреждал о губительных последствиях начавшихся в стране событий: «В этой борьбе русский народ будет поработен врагом всех дорогих и священных устоев тысячелетней жизни России... Россия распадется на части»^[59].

Главным героем русской истории для митрополита Антония являлся патриарх Никон, да и само патриаршество, по его мнению, следовало бы восстановить в России немедленно. Еще в 1905 году, когда Щусев только начал работать над проектом восстановления Васильевского храма, владыка Антоний обратился к Николаю II с призывом созвать Поместный собор для избрания патриарха. Для Антония воссоздание столь древней православной святыни играло роль возрождения древних устоев, на которых и должно было зиждиться патриаршество.

Став в 1902 году епископом Волынским и Житомирским, Антоний проявил себя как ревнитель народного и духовного просвещения, храмостроитель и борец за права угнетенных православных Карпатской и Холмской Руси. Всеми силами стремясь поднять богословский и

социальный уровень приходского духовенства, он организовал в епархии миссионерское дело. Перед Антонием встала непростая задача осуществлять пастырское окормление самой большой по числу приходов епархии Русской православной церкви, находившейся на бывшей польской территории. К тому же на Волини проживало весьма неоднородное по составу с национальной и конфессиональной точки зрения население — православные, католики, униаты, евреи. Большая часть народа бедствовала. Основная забота владыки Антония заключалась в том, чтобы охранять православную веру и поставить на должную высоту православную церковь. Важным делом было и возрождение православия среди русского населения приграничной Австро-Венгрии, правительство и униатское духовенство которой всячески стремилось остановить возвращение карпато-россов в лоно православия^[60].

Антоний в силу изложенных причин считал своим первейшим долгом восстановить значение крупнейшего центра православия на Западной Украине — Свято-Успенской Почаевской лавры, священноархимандритом которой он также являлся. Эта лавра была основана монахами Киево-Печерской лавры, бежавшими от монголо-татарского ига в 1240 году. На протяжении более чем ста лет, с 1713 по 1832 год, Свято-Успенская лавра находилась под властью греко-католиков, что наложило соответствующий отпечаток на ее состояние. Как минимум три лаврских храма было разрушено за ее многолетнюю историю.

Как писал Александр Куприн в повести «Олеся», в 1675 году «турки, не осилив Почаевской лавры приступом, порешили взять ее хитростью. С этой целью они послали, как будто бы в дар монастырю, огромную свечу, начиненную порохом. Повезли эту свечу на двенадцати парах волов, и обрадованные монахи уже хотели возжечь ее перед иконой Почаевской Божией Матери, но Бог не допустил совершиться злодейскому замыслу».

Владыка Антоний, увидев, на что способен Щусев, возродивший Васильевский храм в Овруче, решает, что лучшего зодчего для воплощения его планов восстановления лавры не найти. И в 1905 году одновременно с исполнением проекта реставрации Овручского храма архитектор получает от церкви еще один заказ — спроектировать совершенно новый большой собор для Свято-Успенской Почаевской лавры.

И вновь осуществление очередного проекта Щусева было обусловлено наличием очевидных и объективных сложностей, способных значительно прибавить работы архитектору. Сложность была вызвана необходимостью встроить новый Свято-Троицкий собор в уже сложившийся за многие годы архитектурный ансамбль.

На территории лавры к тому времени уже стоял собор Успения Пресвятой Богородицы, сооруженный в 1783 году в стиле классицизма. Была и своя лаврская колокольня, очень похожая на звонницу Киево-Печерской лавры. И вот в таком окружении предстояло Щусеву выстроить собор.

Что и говорить, мало кто из художников возьмется дописывать картину другого мастера, не рискуя претерпеть фиаско, не выдержав сравнения с тем, что было и что стало после подновления живописного полотна путем включения нового, современного, персонажа. История знает немного таких примеров, в частности, знаменитую картину Ивана Шишкина «Утро в лесу», самые известные герои которой — медведи — дописаны художником Савицким, безуспешно добивавшимся обозначения своего соавторства у владельца полотна Павла Третьякова.

А Щусев не испугался. Более того, нестандартные задачи придавали ему новые силы, подвигая к неожиданным решениям. Обдумывая образ будущего храма, он опять-таки обращался к Софийскому собору Константинополя, к тому, как удалось древним зодчим вписать этот удивительный памятник в архитектурное окружение столицы Византийской империи.

А уж о том, какое сказочное место представляла собой Почаевская лавра, и говорить не приходится, лучше всего передал свое восхищение от увиденного Тарас Шевченко, нарисовавший здесь несколько акварелей в 1848 году, в том числе акварели «Почаевская лавра с юга» и «Почаевская лавра с востока». Кобзарь был потрясен открывшимися видами лавры, как бы парящей над самим городком Почаевом.

Знали древние монахи, где основывать новую обитель. Лавра стоит на одном из высоких холмов города Почаева, открываясь на десятки километров вокруг, насколько может быть видна глазу бескрайняя украинская степь. В те времена, когда за постройку нового собора здесь взялся Щусев, к лавре вела дорога, обсаженная пирамидальными тополями. Со всех сторон лаврский холм окружен был яблоневыми садами, ведь яблоко — библейский плод познания, несущий его обладателю счастье новой созидательной жизни. Почаевские яблоки славились на всю Западную Украину.

Большую помощь Щусеву в работе над новым собором оказали его поездки в Новгород и Псков для изучения древних церковных памятников, среди которых особое внимание зодчего привлекли новгородские Свято-Юрьев монастырь с Георгиевским собором и собор Рождества Богородицы Антониевой обители. В очертаниях этих православных святынь искал

архитектор решение поставленной перед ним задачи.

Он много времени провел в Новгороде, вряд ли представляя себе, что его зарисовки, акварели, да и просто зрительные ощущения (Бог наградил его хорошей памятью), в будущем помогут ему воссоздать этот древний город. «Вид Новгорода — пепелища, потряс меня, — расскажет Щусев в 1946 году, — Новгород как таковой не существует, стоят только обгорелые стены. Ряд ценных памятников архитектуры совершенно разрушен, но подавляющее большинство памятников уцелело. Они стоят с пробоинами, растрескавшиеся, без крыш. Их необходимо немедленно чинить»^[61]. Главной идеей восстановления Новгорода для Щусева станет сохранение его как памятника древнерусского зодчества.

Очень понравился проект Троицкого собора Николаю Рериху, отметившему, что он вызывает «желание не только любоваться его чертежом, но и обойти здание кругом, чтобы почувствовать каждый его уголок, каждую деталь его композиции»^[62]. Солидарны с Рерихом были и многочисленные коллеги, увидевшие проект на выставке «Нового общества художников». В дальнейшем Рерих принял участие в оформлении собора, разработав эскиз мозаичного обрамления южного портала.

Закладка собора состоялась 11 мая 1906 года, а уже через два года строительство было закончено. Еще два года ушло на отделку, и, наконец, 9 января 1912 года новый собор Почаевской лавры освятили. В работе Щусеву, помимо Рериха, помогали архитектор Алексей Рухлядев, а также художники Петр Нерадовский, Валентин Быстренин, Валентин Щербаков. Мозаики эскизов на порталах были изготовлены в мастерских знаменитого Владимира Фролова.

Построенный Щусевым (по его же определению) в духе «массивной величественности», Троицкий собор стал еще одной ступенью к сложению не только его собственного, но и национального стиля в архитектуре. Искусствоведы высоко оценивают достижения зодчего: «Он воплотил в своем произведении архитектурно-художественный образ, сложившийся в результате многовекового развития национальной архитектуры, попытался воспроизвести в новом здании романтику исторических напластований. Кровля храма осуществляется не по законам, повторяя форму сводов, а на четыре ската. Барабан его единственной главы как бы утопает в кровле. Создается силуэт, напоминающий церковь Спаса Нередицы до реставрации П. П. Покрышкиным или Софии Новгородской до реставрации В. В. Сусловым. Шлемовидное покрытие единственного купола рисуется по образцу центральной главы Софии Новгородской, относящейся не к

первоначальному его виду, а к XV в., в то время как круглая башня лестницы, следы закомар на фасадах и другие детали говорят о повторении приемов новгородского строительства XI–XII вв.

Живописное убранство храма также не соответствует приемам стенописи XI–XII вв. Щусев смело komponует мозаичное убранство порталов и внутреннюю роспись, оперируя источниками, относящимися к различным историческим эпохам русского искусства. Он по-своему прав, так как теперь не осталось ни одного древнего памятника, сохранившегося без следов прожитых им столетий.

Сооружение, существующее долгие века, претерпевает серьезные изменения в своем облике. Но для Щусева ценна не нетленная красота прошлого, а художественные образы сооружений-«старцев», в которых отразились прошумевшие над их главами века. Его увлекла задача придать архитектуре современного сооружения видимость образа, отразившего деятельность целой плеяды зодчих.

В смелости композиционных приемов, в оригинальности мозаичного убранства фасадов, в центричности и уравновешенности композиции при живописной компоновке ее элементов сказалось зрелое мастерство архитектора.

Превосходно избрано место, которое занял новый собор. От главного входа в монастырь к Великой Успенской церкви ведет широкая каштановая аллея. Не вступая в спор с этой основной магистралью, справа поднимается широкая лестница, завершающаяся свободной площадкой перед новым собором. Это позволяет оценить его значительность и красоту»^[63].

Щусеву не только удалось вписать новый собор в ансамбль, но и упрочить славу лавры как райского места, а побывавший здесь в 1914 году Николай II сказал: «Да это же украинская Швейцария!»

Мог быть доволен и главный заказчик — владыка Антоний, ведь его основная идея — создание истинно православного собора в русском стиле в противовес уже имеющемуся в лавре Успенскому собору, выражающему католическое влияние и униатство и выстроенному в стиле барокко, — была с успехом воплощена. А Щусев принимал поздравления, и пускай Почаевская обитель (четвертая лавра в России) была расположена далеко от Петербурга и, чтобы увидеть ее, надо было проделать немалый путь, новое произведение снискало его автору заслуженную славу. Оглядываясь на трудные послеакадемические годы, трудно было поверить, что еще всего десять лет назад Алексей Викторович надеялся получить хоть какой-то заказ. Теперь это был зрелый мастер, достигший совершенства.

А пути владыки Антония и архитектора Щусева впоследствии

разошлись, причем кардинально. В 1917 году митрополит Антоний набрал на выборах патриарха наибольшее число голосов, но по жребию предстоятелем Русской православной церкви стал Тихон, однако начавшаяся Гражданская война расставила свои акценты в его дальнейшей карьере. В итоге он оказался на Западе и до своей смерти в 1936 году возглавлял Русскую православную церковь за границей.

СОЗДАНИЕ «МАРФЫ»: ЗАКАЗ ОТ ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ

Перешагнув свое 35-летие, Щусев наконец-то добился того, чего желал. Обилие заказов позволило достичь главного — свободы творчества. Уже не он ходил по заказчикам, а к нему стояли в очередь. 1908 год стал этапным для Щусева. В ноябре его избрали действительным членом совета Академии художеств, руководившего творческой жизнью академии. Это было весьма почетно, поскольку совет состоял из шестидесяти пожизненных членов, выдающихся деятелей российского искусства. Заняв освободившееся место авторитетного реставратора Николая Владимировича Султанова, Щусев в совете академии занимался проблемами охраны и реставрации памятников архитектуры.

Одновременно он работал над исполнением сразу нескольких крупных заказов, среди которых были храм Сергия Радонежского на Куликовом поле, Троицкий собор Почаевской лавры, Васильевский собор в Овруче и женская община при нем, храм Великомученицы Варвары в Михайловском Златоверхом монастыре, церковь в Натальевке, а еще проекты иконостаса, интерьера, колоколов и ограды Троицкого собора в Сумах и росписи интерьера собора Ново-Афонского монастыря. А сколько еще предстояло впереди...

У Щусева было уже трое детей: два сына, Петр и Михаил, и дочь Лидия. Старший сын хорошо рисовал, а одна из его работ была показана даже на выставке «Нового общества художников» и снискала успех, как когда-то рисунки кишиневского гимназиста Алеши Щусева.

Неудивительно, что большой объем работы негативно отразился на здоровье зодчего, осенью 1908 года заболевшего воспалением легких. На лечение он отправился в Италию, на уже знакомую ему Сицилию, где когда-то они с женой путешествовали. Здесь здоровье под влиянием благотворного средиземноморского климата пошло на поправку. Но даже вдали от родины его не оставляли мысли о творчестве. Он опять «заболел», но по-другому — новым проектом. В 1908 году Щусев приступил к одной из самых главных работ своей жизни — проектированию Марфо-Мариинской обители в Москве.

Щусев, сторонясь политики, тем не менее работал не в безвоздушном пространстве. Важнейшие события, происходившие в стране, косвенно

вовлекали его в свой водоворот.

В феврале 1905 года в Кремле в результате покушения погиб великий князь Сергей Александрович Романов. К тому времени он уже как месяц перестал быть генерал-губернатором Первопрестольной, исполняя лишь обязанности командующего Московским военным округом. Это очень важное обстоятельство — убили не московского градоначальника, а одну из ключевых фигур Императорского дома Романовых, имевшую огромное влияние на своего племянника Николая II.



Эскиз южного фасада Покровского собора Марфо-Мариинской обители милосердия. А. В.

К смерти великого князя приговорили наиболее радикальные представители российской оппозиции в отместку за Кровавое воскресенье 9 января 1905 года, когда мирная манифестация была расстреляна войсками Петербургского гарнизона.

Вскоре после взрыва на Сенатскую площадь приехала супруга князя, великая княгиня Елизавета Федоровна, «встав на колени, она стала рыться в куче останков убитого князя, ощупывала руки, проводила по плечам, отыскивая голову»^[64].

Собравшиеся на месте взрыва случайные прохожие пытались взять на память, кто кусок шинели убитого, а некоторые — даже часть останков.

В Санкт-Петербург, где в соборе Петропавловской крепости последние 200 лет хоронили Романовых, великого князя не повезли. Отпевали его 10 февраля 1905 года в Алексеевской церкви Чудова монастыря, служивший панихиду митрополит Владимир назвал покойного мучеником (мог ли он предполагать, что это лишь начало мученичества Романовых?!). Николай II на прощание также не приехал.

Похоронили Сергея Александровича тут же — в храме-усыпальнице. И это очень символично — в Чудовом монастыре когда-то жил Гришка Отрепьев, а в 1612 году здесь умер в заточении священномученик Гермоген, патриарх и активный сторонник воцарения Романовых на российском престоле. Монастырь снесли большевики в 1930 году, уничтожив и храм-усыпальницу. Останки великого князя были найдены лишь в 1995 году при археологических раскопках в Кремле, оттуда они и были перенесены в Новоспасский монастырь.

На месте гибели великого князя в апреле 1908 года установили памятный крест (автор В. М. Васнецов). А через десять лет крест был снесен по указанию Ленина. Сегодня крест воссоздан в Новоспасском монастыре.

Смерть великого князя послужила жутким предзнаменованием такого близкого и скорого финала царствования Романовых. Ведь и жизнь-то его кончилась не в Санкт-Петербурге, а там, где за 300 лет до этого было положено начало высшей власти Романовых, в нескольких метрах от Успенского собора.

Мрачной, зловещей тенью поминальный крест словно нависал над древним Кремлем, над усыпальницей первых царей династии Романовых в

Архангельском соборе, указывая, что всё возвращается на круги своя. Пройдет каких-то десять с лишним лет, и не только сам Николай II, но и его дочери, и сын, и жена, а также другие члены императорской семьи примут мученическую смерть.

Но кремлевский крест послужил не единственной формой увековечения памяти о великом князе, в память о своем убиенном супруге великая княгиня Елизавета Федоровна решила основать в Москве Марфо-Мариинскую обитель, что было чрезвычайно высоко расценено современниками — как духовно-нравственный подвиг. Благотворительность и милосердие — две добродетели, которые сделали великую княгиню известной далеко за пределами России, ее скульптурное изображение установлено на фасаде Вестминстерского аббатства в Лондоне в ряду мучеников XX века.

Причем упоминается она там под своим, российским титулом и именем, которые она обрела в 1884 году, бракосочетавшись с братом Александра III, великим князем Сергеем Александровичем. А до замужества дочь великого герцога Гессенского Людвиг IV была известна как принцесса Елизавета Александра Луиза Алиса Гессен-Дармштадтская. А ее младшая сестра — принцесса Виктория Алиса Елена Луиза Беатриса Гессен-Дармштадтская стала в 1894 году супругой Николая II. Последнюю российскую императрицу мы знаем как Александру Федоровну.

Интересно, что брат обеих принцесс, Фридрих, страдал так называемой «королевской» болезнью — гемофилией, унаследованной им от своей бабки, английской королевы Виктории. Это же заболевание было и у наследника российского престола цесаревича Алексея Николаевича.

Попав в Россию, принцесса Гессен-Дармштадтская постепенно пришла к выводу, что самой судьбой ей предназначено вершить здесь благие дела. Российская империя в буквальном смысле стала для нее второй родиной. И если ее сестра-императрица говорила по-русски до конца жизни с акцентом, то Елизавета Федоровна освоила его как родной.

Большое впечатление произвела на Елизавету Федоровну златоглавая Москва — город «сорока сороков», множества храмов и монастырей. В 1891 году, когда ее муж стал генерал-губернатором Первопрестольной, протестантка Елизавета Федоровна искренне и всем сердцем приняла православие: «Я все время думала и читала и молилась Богу — указать мне правильный путь — и пришла к заключению, что только в этой религии я могу найти настоящую и сильную веру в Бога, которую человек должен иметь, чтобы быть хорошим христианином»^[65].

Религиозность была привита ей с детства и стала основной чертой ее

характера в России, в Москве. Достаточно сказать, что после убийства мужа она не только простила его убийцу, но и ходатайствовала перед Николаем II о прощении Ивана Каляева, которого она посещала в тюрьме, подарив ему Евангелие.

Еще в 1892 году великая княгиня учредила в Москве и губернии Елизаветинское благотворительное общество. Это было великое и благое дело. Деятельность общества была направлена на помощь нуждающимся семьям и детям-сиротам. Как круги по воде, расходился по Москве пример великой княгини. Вот уже при церквях возникли во множестве елизаветинские приходские благотворительные комитеты, открылись приюты и ясли.

И кто знает, удалось бы обществу за четверть века своей работы (1892–1917) окружить заботой почти десять тысяч детей, если бы не частные пожертвования, служившие единственным источником его доходов. А пример жертвовательности демонстрировала обществу опять же великая княгиня.

Убийство супруга нанесло огромный удар по Елизавете Федоровне. После постигшего ее горя она удалилась от светской жизни, решив вести монашеский образ жизни, словно замаливая грехи не только за своего мужа (которого обвиняли в Кровавом воскресенье), но и за всех Романовых.

И тем не менее привыкшая к благим делам Елизаветы Федоровны, Москва была вновь поражена, узнав о ее решении продать фамильные драгоценности и имущество для строительства новой обители. В 1907 году она купила участок земли с усадьбой на Большой Ордынке, где и должна была вырасти заново отстроенная обитель. Главными целями Марфо-Мариинской обители великая княгиня видела благотворительность и бескорыстную помощь тяжелобольным.

Интересно, что порекомендовал Щусева как зодчего, способного воплотить в камне благие цели великой княгини, Михаил Нестеров, получивший ранее от нее предложение расписать будущий храм обители. Художник писал в 1907 году:

«Еще во время выставки в Москве великая княгиня Елизавета Федоровна предложила... принять на себя роспись храма, который она намерена построить при «Общине», ею учреждаемой в Москве... Я рекомендовал ей архитектора — Щусева. Теперь его проект церкви и при ней аудитории-трапезной (прекрасный) утвержден; весной будет закладка... На «художество» ассигнована сравнительно сумма небольшая, а так как моя давнишняя мечта — оставить в Москве после себя что-нибудь цельное, то я, невзирая на «скромность ассигновки», дело принял... А

приняв его, естественно, и отдался этому делу всецело».

Перед Щусевым стояла увлекательная задача — учитывая заявленную заказчицей экономию средств, максимально использовать уже имеющиеся на территории старой замоскворецкой усадьбы постройки. Конечно, речь не шла о том, чтобы новый собор соответствовал сложившейся до него архитектурной среде, как в случае с Троицким собором Почаевской лавры. Здесь творческую свободу Щусева подобные условия не сковывали.

Для Марфо-Мариинской обители зодчий спроектировал собор с обширной трапезной, выполнявшей функции аудитории, а также массивную ограду и сторожку с часовней. Приговорив к сносу незначительные дворовые постройки старой усадьбы, Щусев тем не менее пожалел большую их часть, предложив использовать под больницу, амбулаторию, аптеку, приют для девочек, общежитие, столовую для бедных и больничный храм.

Проект новой московской обители очень понравился Елизавете Федоровне, а также и коллегам архитектора, что для Алексея Викторовича всегда имело не меньшее значение: «Щусев в Москве и ходит именинником: в Вене, на архитектурной выставке, он имеет огромный успех с Почаевской лаврой и великокняжеской московской церковью. Русский отдел иностранцы находят самым интересным и свежим. Проект Щусева Почаевского собора покупают в музей»^[66].

МОДА НА ЩУСЕВА

Закладка нового Покровского собора близилась. «Весной (1908 года. — А. В.) предполагалась закладка храма, — рассказывает Нестеров. — Место для обители было куплено большое, десятины в полторы, с отличным старым садом, каких еще и до сих пор в Замоскворечье достаточно. Таким образом, мы с Щусевым призваны были осуществить мечту столько же нашу, как и великой княгини... Создание Обители и храма Покрова при ней производилось на ее личные средства. Овдовев, она решила посвятить себя делам милосердия. Она, как говорили, рассталась со всеми своими драгоценностями, на них задумала создать Обитель, обеспечить ее на вечные времена. Жила она более чем скромно.

Ввиду того, что при огромном замысле и таких же тратах на этот замысел вел. княгиня не могла ассигновать особенно больших сумм на постройку храма, я должен был считаться с этим, сократив смету на роспись храма до минимума. В это время я был достаточно обеспечен и мог позволить себе это.

Смета была мною составлена очень небольшая, около 40 тысяч за шесть стенных композиций и 12 образов иконостаса, с легким орнаментом, раскинутым по стенам. В алтаре, в абсиде храма, предполагалось изобразить «Покров Богородицы», ниже его — «Литургию Ангелов». На пилонах по сторонам иконостаса — «Благовещение», на северной стене — «Христос с Марфой и Марией», на южной — «Воскресение Христово». На большой, пятнадцатиметровой стене трапезной или аудитории — картину «Путь ко Христу».

В картине «Путь ко Христу» мне хотелось досказать то, что не сумел я передать в своей «Святой Руси». Та же толпа верующих, больше простых людей — мужчин, женщин, детей — идет, ищет пути ко спасению. Слева раненый, на костылях, солдат, его я поместил, памятуя полученное мною после моей выставки письмо от одного тенгинца из Ахалциха. Солдат писал мне, что снимок со «Святой Руси» есть у них в казармах, они смотрят на него и не видят в толпе солдата, а как часто он, русский солдат, отдавал свою жизнь за веру, за эту самую «Святую Русь». Фоном для толпы, ищущей правды, должен быть характерный русский пейзаж. Лучше весенний, когда в таком множестве народ по дорогам и весям шел, тянулся к монастырям, где искал себе помощи, разгадки своим сомнениям и где сотни лет находил их, или казалось ему, что он находил...

Иконостас я хотел написать в стиле образов новгородских. В орнамент должны были войти и березка, и елочка, и рябинка.

В росписи храма мы не были солидарны с Щусевым. Я не намерен был стилизовать всю свою роспись по образцам псковских, новгородских церквей (иконостас был исключением), о чем и заявил вел. княгине. Она не пожелала насиловать мою художественную природу, дав мне полную свободу действий. Щусев подчинился этому. Перед отъездом из Москвы Щусев и я были приглашены в Ильинское, где жила тогда вел. княгиня. Там был учрежден комитет по постройке храма, в который вошли и мы с Алексеем Викторовичем».

Вот ведь как интересно — Щусев уже сам мог диктовать свою архитектурскую волю художнику, мог, но не стал. Насколько же вырос Алексей Викторович и нравственно, и творчески. Действительно, «насиловать художественную природу», как выразился Нестеров, никак не входило в планы Щусева, поскольку он и сам, пережив подобное давление (взять хотя бы случай с Куликовским храмом и Олсуфьевыми), прекрасно понимал, что оно может причинить лишь вред.

Если с Нестеровым у Щусева и обозначились некоторые разногласия, то лишь творческие и на время. В этой связи Сергей Дурылин отмечал: «Михаил Васильевич был прав, когда писал: «К нам, ко мне и Щусеву, московское общество, как и пресса, отнеслось, за редким исключением, очень сочувственно. Хвалили нас и славили». Но противоположные отзывы были не совсем «редким исключением». Одну группу — художественную — составляли те, кто упрекал Нестерова за несоответствие его живописи с архитектурой Щусева: за то, что он не вошел за архитектором в стиль Новгорода и Пскова XII–XV веков, иначе сказать, за то, что он остался Нестеровым. В другой группе были люди, которые находили, что «Путь ко Христу», может быть, хорошая картина, но ей не место в храме, а «Христос у Марфы и Марии», может быть, и хорош, но в католическом храме в Италии, а не на Большой Ордынке, в Замоскворечье».

Наконец, 22 мая 1908 года состоялась закладка соборного храма во имя Покрова Богородицы при Марфо-Мариинской обители. «При закладке присутствовали, кроме вел. княгини Елизаветы Федоровны, герцогиня Гессенская, наследная королева греческая (сестра императора Вильгельма), королевич греческий Христофор. Было много приглашенных. Имена высочайших особ, митрополита и присутствующих епископов, а также мое и Щусева были выгравированы на серебряной доске, положенной при закладке фундамента... Мы со Щусевым ходили праздничными, а наши киевские мечтания о часовне были недалеки от

действительности. Щусев в те дни был доволен и тем, что проекты его Почаевского собора и Московской великокняжеской церкви были замечены на Венской выставке...

Работы закипели. Щусев предполагал к осени вывести стены храма под кровлю... Работы по постройке обительского храма быстро подвигались вперед. Время до Рождества прошло быстро»^[67].

Щусев не присутствовал на строительной площадке постоянно, бывая лишь наездами и присылая из Петербурга эскизы, качество которых производило большое впечатление на его помощников: «Прежде всего, мое внимание обратило на своеобразное выполнение фасадов — они были сделаны от руки, без пользования линейкой. Все линии, как говорил А. В., были нарисованы... Почти всегда эскиз. Да и все дальнейшее было органично связано с «цветом», окраской. Вообще, декоративная и частично живописная сторона играла в творчестве А. В. немалую роль»^[68].

Помимо Нестерова к созданию Марфо-Мариинской обители приложили свой талант выдающиеся мастера — иконописцы братья Александр и Павел Корины, а также скульптор Сергей Коненков. Творческое сотрудничество Щусева с ними будет долгим и продуктивным и перейдет в дружбу. Павлу Корину предстоит работать над оформлением последней работы зодчего — станции метро «Комсомольская», а Сергей Коненков создаст барельеф с портретом Щусева на его могиле на Новодевичьем кладбище.

Когда 8 апреля 1912 года состоялось торжественное освящение Марфо-Мариинской обители, стало ясно, как отметил Нестеров, «что это создание Щусева есть лучшее, что сделано по храмовой архитектуре в новейшее время».

И в тот день, и сегодня, спустя столетие, это блестящее произведение Щусева восхищает современников, особенно Покровский собор: «Избранный архитектором масштаб архитектурных форм делает собор монументальным, как и пристало монастырскому собору, но при этом он остается сомасштабен человеку, не подавляя его своим величием на столь небольшом участке...

Очевидно, при создании храма автор перемешивал впечатления от целого ряда памятников разных эпох, создавая характерно свое, весьма далекое от простого подражания или хотя бы точного цитирования отдельных частей и деталей...

Собор построен из кирпича (стены) и современного материала — железобетона (перекрытия), любимого зодчими того времени за его

пластичность и техническую способность воплощать тягучие и текущие линии и формы, характерные для модерна, — но, подобно новгородско-псковским памятникам, отштукатурен и обмазан побелкой.

Щусев, архитектор эпохи модерна, «лепит» здание из архитектурного «теста», иногда будто бы орудуя ножом, оставляя широкие ровные срезы или «прокалывая» в якобы случайном порядке несколько окошек в фасаде южного придела... К приметам авторского почерка Щусева можно отнести сочетание пластической массы объемов и графически прорисованных деталей, намеренную архаизацию форм, использование архитектурных форм и деталей разного времени для создания иллюзии «патины веков» и сочинения искусственной строительной истории...

В этой постройке Щусев значительно уходит от конкретных прототипов, собирая на основе многих впечатлений... нечто новое и не имеющее аналогов, как не имела аналогов и принадлежавшая великой княгине идея создания обители, насельницы которой соединяли в своем сестринском служении служение Марфы и Марии... Строительство Покровского храма ознаменовало собой расцвет в творчестве мастера и постепенно создало моду на него»^[69].

В утвержденном Святейшим синодом в 1914 году уставе Марфо-Мариинской обители милосердия (таково было официальное название) говорилось: «Марфо-Мариинская Обитель милосердия имеет целью трудом сестер Обители милосердия и иными возможными способами помогать в духе православной Христовой Церкви больным и бедным и оказывать помощь и утешение страждущим и находящимся в горе и скорби», а «первой Настоятельницей Обители милосердия состоит пожизненно Учредительница Обители милосердия Ее Императорское Высочество Великая Княгиня Елизавета Федоровна». Мы же добавим — сестры обители (православные вдовы и девицы до сорока лет) называли настоятельницу не иначе как Великой матушкой.

Трудно перечислить всё сделанное сестрами милосердия для людей, нуждающихся в призрении и поддержке. Помощь в Марфо-Мариинской обители милосердия оказывалась всем, кто ее просил. Устроить в больницу — пожалуйста (в обители, кстати, была и своя лечебница), а еще и бесплатные лекарства, еда, одежда да и просто кров. В специальный ящик, установленный в обители, в иной год опускали более десяти тысяч прошений! Но кроме помощи материальной здесь занимались духовным врачеванием и просветительством, что было не менее важным.

Как-то зимой 1917 года духовник Марфо-Мариинской обители отец Митрофан (Сребрянский) поделился с Великой матушкой содержанием

своего сна. Дескать, приснились ему и горящая церковь, и портрет ее сестры Александры Федоровны в траурной рамке, и архангел Михаил с огненным мечом. Толкование матушки было таким: «Вы видели, батюшка, сон, а я вам расскажу его значение. В ближайшее время наступят события, от которых сильно пострадает наша Русская Церковь»^[70].

Пророческими оказались эти слова: пострадала не только церковь, но и вся династия Романовых. Эмигрировать Елизавета Федоровна отказалась. В 1918 году великую княгиню арестовали, под конвоем повезли в Екатеринбург, где тогда находилась вся царская семья. А 18 июля 1918 года Великую матушку жестоко убили — живьем сбросив в шахту под Алапаевском. Смерть она приняла вместе с другими членами императорской семьи Романовых.

Итогом жизни яркой представительницы династии Романовых великой княгини Елизаветы Федоровны могут служить следующие слова выдающегося русского философа Василия Розанова: «Учреждение прямо великое! С этими религиозными оттенками и в этой сказывающейся с первого шага широте замысла — это совершенно ново на Руси! Что-то вроде духовного братства, филантропического рыцарства, что-то наподобие католических «орденов» или «армии спасения»; но именно — только «наподобие» и, в сущности, даже без всякого «подобия». Мы употребили эти разные, пришедшие на ум имена, чтобы охватить разнообразную суть нового учреждения, — но вполне русского, строжайше православного, типично народного. Учреждения, которого давным-давно ожидает русский народ!.. Таким образом, с чисто церковной точки зрения, с точки зрения успехов церкви в народе и обществе и, наконец, скажем полнее и смелее, спасения православия — начинание великой княгини Елизаветы Федоровны несет такие обещания, каких поистине никто еще церкви не приносил пока».

Лучшей памятью о благих делах Елизаветы Федоровны служит Марфо-Мариинская обитель, образ которой был создан Алексеем Щусевым. Обитель не только украсила Москву и стала символом и примером благотворительности для всей остальной России, но и утвердила новый, совершенно невиданный доселе архитектурный стиль, к которому можно отнести те же розановские слова: «Вполне русское, строжайше православное, типично народное».

А Игорь Грабарь сказал: «Навеянная воспоминаниями о Пскове, эта постройка производит впечатление вдохновенного сонета, сложенного поэтом-зодчим его любимому Пскову. Она также не простое повторение или подражание, а чисто щусевское создание, выполненное с

изумительным чувством такта и тончайшим вкусом».

«РАБОТЫ БЕЗДНА»: ХРАМ В ИТАЛИИ И МНОГОЕ ДРУГОЕ...

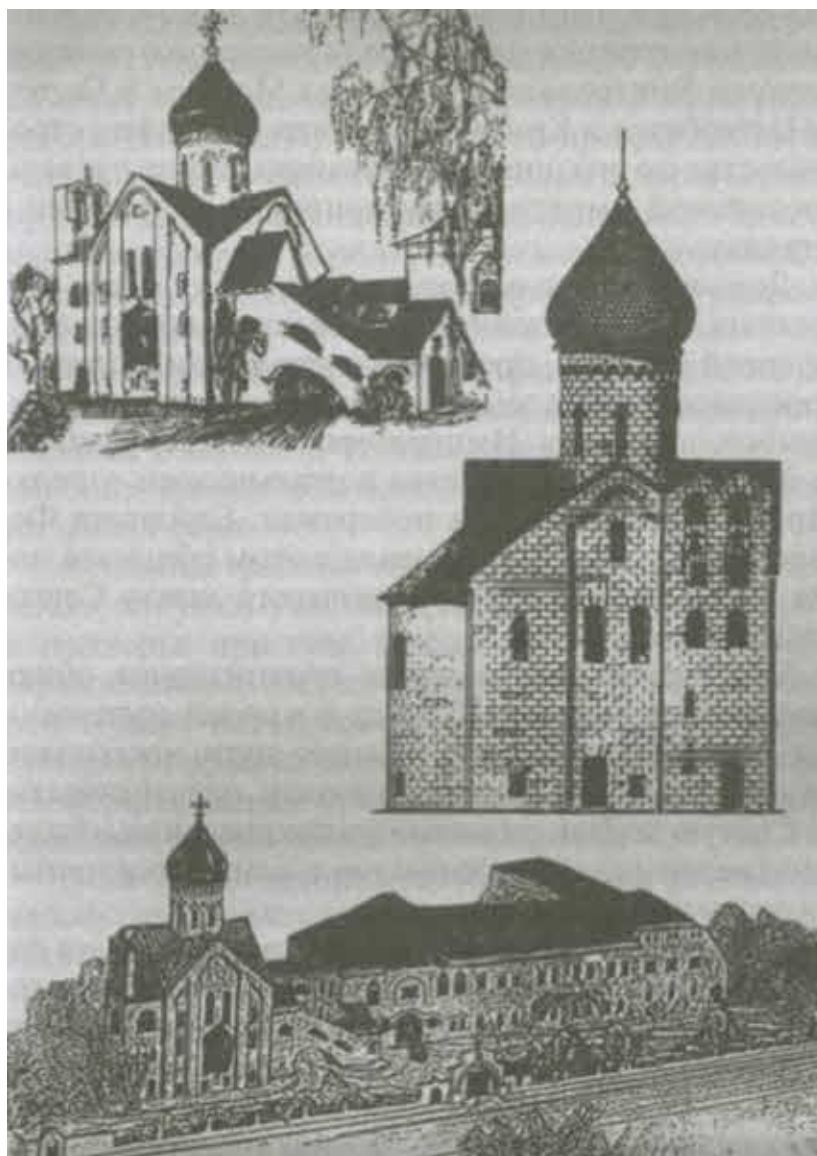
Щусев будто поднимался по ступеням. Всё выше и выше. Марфо-Мариинская обитель стала той ступенью, оказавшись на которой, зодчий смог остановиться и оглядеться, но не по сторонам, а сверху вниз. Да, эта работа поставила его на голову выше не только сверстников, когда-то учившихся вместе с ним в Академии художеств, но и многих учителей. Рядом-то со Щусевым никого не было, многие остались позади в этом творческом соревновании и догнать его не имели сил, ни моральных, ни физических!

Даже знаменитый Федор Шехтель, влюбивший в себя завалившую его заказами сытую Москву, признал первенство Щусева, назвав обитель на Ордынке «удивительной». Уже одно это слово не щедрого на похвалы создателя Ярославского вокзала — «феномена русского модерна» — значило ох как много.

Шехтель когда-то сам ходил в подмастерьях у именитых московских зодчих, причем не имея законченного профессионального образования (из Училища живописи, ваяния и зодчества его отчислили за непосещаемость). Но затем довольно скоро пошел в гору. В 1891 году, когда Щусев стал студентом Академии художеств, Шехтель уже всюду проектировал, в том числе и для Москвы, став самым популярным зодчим Первопрестольной. Для кого он только не работал — сделать ему заказ считали большой честью Рябушинские, Морозовы, Кузнецовы, Солодовниковы, Лианозовы... Почти за четверть века Шехтель сумел выстроить свою, особую Москву.

И вот теперь на московском горизонте возникла мощная фигура молодого и амбициозного Щусева, с которым Шехтелю придется не раз пересечься в творческих конкурсах на проект Казанского вокзала и мавзолея.

А работы у Щусева стало невпроворот, как напишет он в одном из писем, «работы бездна», сравнив себя при этом с маятником. И действительно, выполняя одновременно сразу несколько заказов, Алексей Викторович мотался из Москвы в Овруч, из Петербурга в Кишинев. А когда география строительства по его проектам расширилась за пределы Российской империи, ему пришлось ехать даже в Италию.



Эскизы храма во имя святителя Николая Мирликийского и Странноприимного дома в Бари.

А. В. Щусев. 1913–1914 гг.

Дело в том, что великая княгиня Елизавета Федоровна, восхитившись щусевским воплощением своей обители, предложила его кандидатуру для проектирования храма и гостиницы (странноприимного дома) для

Императорского Православного палестинского общества в итальянском городке Бари на адриатическом побережье. Елизавета Федоровна председательствовала в этом обществе после гибели своего супруга великого князя Сергея Александровича.

Это благотворительное и гуманитарное общество существовало с 1882 года и в своей деятельности стремилось к осуществлению сразу нескольких целей: содействие православному паломничеству на Святую землю, развитие востоковедения и палестиноведения, сотрудничество с ближневосточными странами.

Бари был непременным пунктом посещения паломников из России, поскольку в этом древнем городе в старинной базилике хранились (и по сей день покоятся) мощи Николая Чудотворца — одного из самых почитаемых на Руси святых во все времена. Приезжавшие в древнюю Москву иностранцы называли жителей города «николаитами» по имени иконы святителя Николая Чудотворца, занимавшей почетное место почти в каждом доме. Да и самая старая московская улица — Никольская — не случайно обрела свое название.

Для сбора средств на возведение храма в Бари в мае 1911 года образовали специальный Барградский комитет под высочайшим покровительством императора Николая II, показавшего пример благотворительности и самолично внесшего десять тысяч рублей. Деятельность комитета направлял известный специалист в области древнерусского искусства князь Алексей Александрович Ширинский-Шихматов.

Деньги собирали по всей стране, для чего по высочайшему повелению два раза в год, в праздники Николы вешнего и Николы зимнего, во всех российских храмах объявлялись «тарелочные» сборы на храм в Бари.

Активные работы начались в январе 1911 года после покупки участка земли для будущего храма и подворья при нем. Посланник Императорского Православного палестинского общества протоиерей Иоанн Восторгов по возвращении из Бари в Петербург провозгласил: «Да вознесется на дальнем иноверном Западе православный храм с сияющими крестами и куполами!»^[71]

В качестве авторов проекта храма рассматривалось несколько кандидатур, в частности архитектора Владимира Александровича Покровского, успевшего побывать на месте строительства и одобрить его, а также Михаила Тимофеевича Преображенского, имеющего опыт постройки церквей в Италии и других странах Европы. Однако честь постройки храма Святителя Николая Чудотворца досталась Щусеву. Предоставим же слово

самому зодчему:

«Прежде чем приступить к описанию проекта постройки странноприимницы и церкви во имя свт. Николая Чудотворца в Бари, я скажу несколько слов о причинах, вызвавших мое толкование этого проекта в скромных новгородско-псковских мотивах русской архитектуры.

В настоящее время, когда мы так робеем и боимся всяких диссонансов и «соседств» в современных постройках, стараясь быть менее заметными или «идти в ногу» со стоящим рядом, построенным ранее зданием, задача строить русское в Италии, классической стране, казалась бы чем-то варварским.

Если же взглянемся в искусство самой Италии, мы увидим, что вся она полна самых причудливых конгломератов архитектуры. Каждая эпоха вкладывала свое лучшее в общую сокровищницу искусства, то стремясь к роскошному ансамблю, как в площади Св. Петра в Риме, то к конгломерату, как площадь Св. Марка в Венеции. Выбор был свободен и предоставлен артисту, художнику, строителю, который вплетал лишнее звено в общую золотую цепь.

Ту же линию творчества мы наблюдали и в нашем отечественном зодчестве и допетровской эпохи, и после нее. На Дворцовой набережной в Петербурге рядом красуются такие антиподы, как произведения Растрелли и Захарова, и они не только не спорят, но, напротив, дают живую панораму; они согласованы в масштабе, и мы любуемся их гениальным несходством в общем ансамбле.

Итак, суть не в заранее придуманных эстетических и модных рецептах, а в искусстве и вкусе, с которыми художник осуществит мысли и чувства своего времени и сочетает их в общую группу вещей прежних эпох.

Основываясь на такой базе, я принял предложение Высочайше учрежденного Барградского комитета сочинить здание и церковь в Бари в мотивах родной архитектуры, ставшей особенно близкой лицам, любящим нашу церковь, которая так чтит своего святителя Николу.

Место комитет приобрел за городом в расстоянии одного километра вдоль дороги, по которой идет трамвай; это плоский сад, покрытый старыми оливками и миндалями. Кругом частные сады с виллами постройки конца XIX века. Моря не видно. Затеять нечто высокое, памфлетное казалось здесь неподходящим, и было решено строить простое, уютное, приспособив русские формы к климату Италии, т. е. сделав веранды и балконы на восток, чтобы вечером можно было отдыхать в приятной прохладе.

Такой же метод был принят и на соседних виллах, из которых некоторые имеют плоскую крышу, оттуда вода стекает в подземную цистерну, так как в городе и его окрестностях нет водопровода, да и вряд ли скоро он будет устроен через дальние горы.

Цистерны — вещь вредная, так как вода способствует малярийным бактериям; крыша у нас использована как помещение для барачков на случай переполнения богомольцами здания, и воду мы с нее решили отвести трубами в отдельно расположенные в саду цементные цистерны; поэтому мы не задавались плоской крышей, рассчитав достаточную площадь под балконы и террасы.

Постройка состоит из церкви с подклетью и 2-и 3-этажного корпуса странноприимницы с подвалами. Сад и ограда разбиваются также по проектам; в глубине двора хозяйственные постройки — сарай, баня и прачечная. Погребки отдельные; под зданием холодный подвал.

Строительный материал — местный камень кар-пора, ноздреватый и принимающий влагу во время дождливого периода, а потому его придется затереть раствором пуццоланы, на котором ведется вся постройка.

Постройка сдана с подряда с единичных размеров строения. Подрядчик выбран по конкурсу, устроенному в Италии из Петербурга, откуда сметы на итальянском языке (без цен) вместе с чертежами были отправлены итальянским подрядчикам.

Церковь рассчитана на 260 человек; при ней звонница, причем звонить на ней будет разрешено.

Иконостас в церкви состоит из 5 ярусов старинных русских икон (XVI–XVII веков), окованных чеканной медью, золоченной старым золотом.

Здание странноприимницы включает следующие помещения: в первом (нижнем) этаже — гостиную, приемную, 3 общие палаты III класса на 26 человек и квартиры священника и смотрителя; во втором (верхнем) этаже — 3 комнаты I класса на 8 человек, 14 комнат II класса на 18 человек и общую столовую; в подвальном этаже, выходящем по главному фасаду, в южной части его — народную трапезную и несколько кладовых для вещей приезжающих паломников; в южном флигеле расположены: кухня с несколькими очагами и водогрейными кубами, умывальные, ванная, бельевая, буфетная, кладовые для провизии, помещения для повара и прислуги, а также одна большая запасная комната для больных паломников. Кроме того, под церковью, рядом с ризницей, отведено помещение для псаломщика и церковного служителя. На внутреннем дворе будут возведены отдельные здания для прачечной и сараев, а также вырыты

колодец.

Все свободное место вокруг здания странноприимницы предположительно превратить в тенистый сад и перед главным фасадом разбить цветник, а на наружной западной стене храма, выходящей на улицу, а также над главным входом в странноприимницу поместить большие иконы свт. Николая Чудотворца с неугасимыми перед ними лампадами.

Работы начали производить с весны 1913 года; в настоящее время вся постройка возведена на высоту второго этажа и ведется всю зиму.

Отапливается здание печами, сделанными в Италии для кокса. Высота этих печей около полутора аршин при площади в 1 кв. аршин. Дымовые каналы закладываются одновременно с кладкой из круглых глиняных обожженных труб. В парадных комнатах и церкви печи большие, из русских изразцов.

Отопление сначала было рассчитано центральное, пароводяное; наиболее низкая температура в Бари бывает минус 2 °С, причем номера гостиницы могут быть заняты не все, но по привычке русских богомольцев должны быть все непременно отоплены, что поведет или к дорогому общему, или к частичному отоплению, или к нетопке совсем, из экономии; поэтому-то и решили поставить вышеуказанные печи, так называемые *camineti*.

Хотя в Италии и принято делать каменные полы, но я, зная неудобства этих полов (холод для ног), предпочел деревянные паркетные, и только в коридорах — плиточные из твердо обожженных глиняных плиток, местного производства красного цвета, но высокого огня.

Оконные переплеты приняты ординарные из американской сосны. Все столярные работы с конкурсом получил русский подрядчик, столяр Камышов, который их там, в Бари, уже и исполняет.

Следят за работами на месте архитектор Субботин вместе с русской строительной комиссией, состоящей из консула, священника и заведующего хозяйственной частью»^[72].

Как видим, Щусев всё предусмотрел в своем проекте, даже сбор с крыш дефицитной в этих местах воды, что иллюстрирует доскональный подход автора к своему проекту, высочайшее одобрение которого было дано Николаем II 30 мая 1912 года. Общая смета строительства достигла 414 тысяч рублей.

Закладка храма и заложение в фундамент грамот на русском и итальянском языках состоялись в день перенесения мощей святителя Николая 9 мая 1913 года, но сам Щусев, по причине большой занятости на других проектах, в Италию приехать не смог, приветствовав участников

торжества телеграммой: «Поздравляю с закладкой, желаю успеха святому делу». Телеграммы пришли и от Николая II: «Искренне благодарю, желаю успешного окончания постройки храма» и от великой княгини Елизаветы Федоровны, написавшей: «Соединяюсь в молитвах с вами в этот торжественный день основания нашего храма и дома для паломников». Алексей Викторович не присутствовал и на стройке, переложив весь процесс на плечи производителя работ архитектора Всеволода Субботина. Роспись интерьеров осуществил художник Василий Шухаев (намечалось подключить к оформлению и Кузьму Петрова-Водкина). Впоследствии Щусев очень поможет Шухаеву, когда его в 1937 году репрессируют и отправят в концлагерь под Магаданом.

В целом строительство было окончено к началу 1915 года, но уже тогда стало ясно, что планам по превращению храма в российский культурный центр за границей (а это предлагал князь Ширинский-Шихматов, планировавший создать в подворье музей русской старины) не суждено сбыться. Подворье заполнили не паломники, а беженцы, волею судьбы оказавшиеся здесь из-за разразившейся 1 августа 1914 года Первой мировой войны. Война не позволила и российским художникам оперативно закончить работу по росписи храма.

Дальнейшие события, связанные с поражением Российской империи в Первой мировой войне и Октябрьским переворотом, драматично сказались на судьбе этого первого и единственного зарубежного храма, спроектированного Щусевым. В итоге он оказался собственностью муниципалитета города Бари и лишь в 2009 году был передан Русской православной церкви.

Отсутствие Щусева на строительстве храма Николая Чудотворца в Бари по-своему отразилось на образе здания. Сыграло роль и то, что храм выстроен из местного материала: «Это придает облику храма сухость и чуждую новгородским памятникам правильность и ровность, но неожиданно роднит его облик с обликом главного архитектурного памятника Бари — местной романской базилики Св. Николая, построенной в конце XI — середине XII века, где покоятся мощи угодника», и потому «архитектура Щусева лишилась мягкости и пластичности формы, приобретя взамен рационализм, свойственный постройкам других зодчих в неорусском стиле»^[73].

Вполне возможно, что романские мотивы в этой итальянской постройке несколько не смутили Щусева, ведь в процитированной нами статье он так отвечает критикам: искусство самой Италии — смесь «причудливых конгломератов архитектуры», а приготовление из этой смеси

великолепного блюда есть дело вкуса архитектора. И кто знает, быть может, аналогии с древнейшей базиликой во имя святителя Николая, напрашивающиеся у современников, и были целью Щусева, создававшего свои проекты с учетом не только подробнейшего изучения архитектурного наследия, но и той окружающей среды, в которой будущим зданиям предстоит стоять многие века. Более ста лет прошло со времени закладки храма, и сегодня он превратился в истинный уголок России на итальянских берегах.

Был и еще один проект, осуществленный Щусевым в Италии, и причем где — в Венеции! В 1913 году Российская империя готовилась представить свое искусство на Международной художественной выставке, проводившейся в Венеции. Честь создания русского павильона доверили лучшему зодчему — Алексею Щусеву. И надо отметить: с поставленной задачей он справился успешно. И коллеги, и широкая общественность, и периодическая печать не скрывали восторга:

«В Венеции на обычной международной выставке русские художники впервые разместились в собственном павильоне... Павильон этот выстроен талантливым архитектором А. В. Щусевым. Внешность этого здания очень красива. Характерные черты древнего русского зодчества, взятые Щусевым, привлекают и интересуют иностранцев. Надо заметить, что русский павильон — единственный среди павильонов других стран, ярко типичный для своей Родины... Немало художников-архитекторов увлекаются памятниками русского зодчества прошлого, и в этом направлении они творят много выдающегося. Тут на первом месте талантливый Щусев, архитектурные проекты которого всегда опираются на эти памятники, отличают в художнике-архитекторе глубокое проникновение в красоту старинного русского зодчества и удивительную творческую способность его создавать новые архитектурные сооружения, полные типичных черт своей Родины».

Что и говорить, оценка высокая, но в ней нет и капли преувеличения. Щусев создал по-своему уникальное произведение, используя даже растущие рядом деревья: «Павильон построен архитектором Щусевым в русском стиле XVII века. Сперва казалось странным перенесение такого стиля на венецианскую почву, хотя она и привыкла к пестроте. Возникало опасение, что наш павильон не будет гармонировать с пейзажем. На самом деле этого нет. Павильон уютно прячется между громадными деревьями, густая зелень которых образует для него вполне подходящий фон и рамку. Архитектурные линии просты, ясны, нет ничего лишнего, а серо-синеватая окраска стен приятна по тону. Когда после него переходишь к павильонам

других наций, то разница в художественности обликов сразу бросается в глаза, ибо наш павильон — это стильная застройка, говорящая об определенной национальности...»^[74]

Вот ведь как поворачивалась жизнь — Щусев строил в той самой Венеции, которая когда-то так восхитила его своим архитектурным многообразием, причем строил в своем самобытном стиле, встав вровень со многими великими зодчими прошлых эпох.

Нельзя не сказать и о еще об одной интересной работе Щусева, связанной опять же с великой княгиней Елизаветой Федоровной. Вскоре после начала Первой мировой войны, в сентябре 1914 года, она предложила основать в Москве специальное Братское кладбище, на котором можно было бы хоронить скончавшихся в московских госпиталях русских солдат и офицеров. Землю для кладбища купили в селе Всехсвятском, где оно и открылось в феврале 1915 года. Нашлись и благотворители — супруги Катковы, сыновья которых погибли на полях сражений.

На кладбище предстояло построить храм. Катковы выбрали из представленных проектов работу Щусева. Закладка храма Спаса Преображения состоялась в присутствии великой княгини в августе 1915 года. Несмотря на тяжелые условия войны, храм в основном удалось закончить и освятить в декабре 1918 года.

Храм вышел изящным и очень живописным, пятиглавым. В самом что ни на есть щусевском неорусском стиле. Особенно радовала глаз выразительная белокаменная звонница, отсылавшая к так любимой зодчим псковской архитектуре. Этот храм оказался последней церковью Щусева. Судьба его, возведенного в лихую годину, была трагичной. Каким-то чудом уцелел он в период так называемой реконструкции Москвы, проведенной отнюдь не по замыслам Щусева, мечтавшего о сохранении церкви Первопрестольной. В 1930-е годы в церкви даже помещалась скульптурная мастерская. Но после войны дошли руки и до храма Спаса Преображения, его снесли при застройке Новопесчаной улицы за год до смерти Щусева, в 1948 году. Совпадение ли это или нет — но в то время зодчий был занят проектом уже иного храма — подземного, известного нам как станция московского метро «Комсомольская».

Был и еще один проект, над которым Алексей Викторович трудился в предреволюционную пору, — отделение Государственного банка в Нижнем Новгороде. В конкурсе, приуроченном к трехсотлетию дома Романовых, принимал участие и конкурент Щусева — Покровский, также работавший в неорусском стиле. В итоге он же и получил первую премию, а Щусеву присудили лишь четвертую. Но вряд ли это можно считать творческой

неудачей, поскольку в своем проекте Щусев пытается решить весьма трудную проблему — как на основе опять же изучения архитектурного наследия, воплощенного на этот раз в московском и ярославском зодчестве XVII века, создать масштабные сооружения, но не церковного, а гражданского зодчества. И он находит очень интересное решение, предложив композицию, состоящую из разных по объему и на первый взгляд отдельных построек (и башни разной высоты, и старинные палаты в стиле московского барокко), поставленных в единый, монолитный строй. Подобное сочетание позволило создать неповторимое и колоритное архитектурное сооружение.

Жаль, что организаторы конкурса не заметили этого новаторского шага Щусева, да они, скорее всего, и не поняли. А вот правление Московско-Казанской железной дороги кое-что разглядело в несостоявшейся работе Щусева, пригласив его для участия в другом конкурсе, на проект нового, Казанского вокзала Москвы. Кто бы мог тогда предполагать, что проект нижегородского банка послужит предвестником огромной работы, растянувшейся на долгие годы и ставшей визитной карточкой Щусева.

Но были и такие проекты, которые зодчий создал по собственной инициативе и безвозмездно. В 1912 году Общество художников им. А. И. Куинджи объявило конкурс на надгробный памятник живописцу. Участие в конкурсе приняли многие известные мастера, но ни один из представленных восемнадцати проектов не был принят к исполнению. И тогда жюри остановилось на внеконкурсном проекте Щусева.

30 ноября 1914 года в Петербурге на Смоленском кладбище состоялось торжественное открытие надгробия, представлявшего собой высокий портал из серого гранита, в нише которого был установлен бронзовый бюст Куинджи работы скульптора Беклемишева. Фоном для скульптуры послужило изящное и насыщенное светом панно из смальты по рисунку Рериха, напоминающее о том, что здесь покоится художник.

Разрабатывая проект памятника Куинджи, Щусев писал Рериху: «Вы будете теперь делать эскиз для памятника А. И. Куинджи. Я наметил его, но буду упрощать и урисовывать, хотя размер ниши остается тот же. Посмотрите для ритма дерево по рисунку Леонардо во дворце Сфорца...», «если же Вы захотели бы исполнить дерево, — писал Щусев позже, — то ни в коем случае не Леонардо — надо непременно русское — березу, и Вы отлично бы ее разработали — полупейзаж, полуорнамент на золотом фоне. Я-то думаю, что сделать должны непременно Вы, я же ни за что не возьмусь; если же Вы остановитесь на первом эскизе, хотя он и чересчур русский, северный для А. И., то, я думаю, его все-таки надо исполнить»^[75].

Современники высоко оценили эту шусевскую работу. Журнал «Зодчий» писал, что автор «сумел в этом новом своем произведении выразить характер, мощь и темперамент покойного живописца. Памятник этот останется навсегда одним из лучших образцов кладбищенской архитектуры нашего времени. Поразительной жизненности бронзовый бюст работы профессора В. А. Беклемишева и мозаичный фон ниши, исполненный по рисункам академика Н. К. Рериха мастерской В. А. Фролова — безукоризненны!».

ЩУСЕВ И «АМАЗОНКА РУССКОГО АВАНГАРДА»

Обретенная Щусевым глубина познаний в области истории мирового искусства позволила ему максимально широко и демократично применять в своих проектах самые разные творческие новации. Зодчий не боялся приглашать к участию в своих проектах мастеров, исповедующих диаметрально противоположные художественные принципы. С одной стороны — Нестеров, Корин, Коненков, с другой — Добужинский, Петров-Водкин, Шухаев. Одной из малоизвестных страниц творчества Щусева является его сотрудничество с Натальей Гончаровой, ведущим русским художником-авангардистом первой половины XX века.

Что могло привлечь Щусева в картинах Гончаровой? Она искала вдохновение в творчестве народных мастеров, а лубок был живоносным источником ее новаторских поисков. Увлечение примитивизмом позволило художнице создать свой, особый язык, характеризующийся ясностью и простотой изложения. Пережив испытание различными течениями (кубизмом и футуризмом), Гончарова осталась поклонницей неповторимого стиля — так называемого лучизма, или декоративного абстракционизма. Яркость, красочность, сочность, выразительность — вот явные признаки самобытного творчества Натальи Гончаровой, роднящие ее с работами Щусева.

В своем стремлении опираться на народное творчество, особенно при разработке проектов в различных национальных стилях, Щусев увидел в Гончаровой единомышленницу. И когда в 1912 году он получил заказ от своей знакомой Е. И. Апостолопуло на постройку храма в молдавском селе Кугурешты, то недолго думая, пригласил для его росписи Наталью Гончарову.

Храм Святой Троицы не похож на все другие церковные постройки Щусева, прежде всего потому, что зодчий опирался не на неорусский стиль, а на сохранившиеся образцы древней бессарабской архитектуры. Как и у запомнившихся ему с детства храмов Кишинева, одноглавая церковь в Кугурештах «покрыта «опрокинутым колокольчиком» — формой, столь распространенной в архитектуре церквей Молдавии. Местный «рваный» камень, кирпич и черепица составляют оригинальное фактурное и цветное

богатство архитектуры храма. Своеобразие форм карнизных профилей, параболическая арка в первом ярусе колокольни, стрельчатая аркада притвора, двойная аркатура главы — все вместе придает церкви характерный местный колорит. Декоративная резьба иконостаса церкви, выполненная по рисункам Щусева, содержит мотивы, характерные для молдавской растительности. Зодчий и здесь остался верным себе, считая неременным своим долгом следовать местным традициям и художественным взглядам»^[76].

По задумке Щусева, росписи Гончаровой должны были украсить фасад храма. Основной темой фресок служили изображения святых — Святой Троицы, святого Иоанна, Ильи-пророка, Марии Магдалины и других, в общей сложности 24 образа. Очевидно, в 1913–1914 годах Гончарова и получила заказ, который рассчитывала выполнить за восемь месяцев, включая пять месяцев на роспись, оценив свою работу в четыре с половиной тысячи рублей^[77].

Позднее по объективным причинам Щусев несколько видоизменил проект храма, увеличилось и число образов, до тридцати восьми. В исполнении Гончаровой они должны были образовывать единый ряд, охватывающий храм и колокольню ярким синим поясом, служащим фоном для изображений.

Строительные работы начались в 1914 году, на месте ими руководил В. Я. Дмитраченков, из писем которого Щусеву следует, что даже начавшаяся Первая мировая война если и прервала осуществление проекта, то ненадолго. А вот с росписями возникла заминка. Гончарову увлекла работа над оформлением оперы «Золотой петушок» для Русских сезонов Сергея Дягилева в Париже. Французская публика с восторгом приняла лубочный стиль русской художницы. Знал Щусев, кого приглашать, пусть и в бессарабскую глубинку. А Дягилев, со своей стороны, уговорил Гончарову оформить еще ряд спектаклей, о чем она и сообщила Щусеву 24 сентября 1915 года из Швейцарии:

«Многоуважаемый Алексей Викторович!

По ходу моей здешней работы я собираюсь вернуться в Москву в конце ноября, так как кроме заказанного мне раньше балета Дягилев добавил на месте еще один, и мне приходится работать над двумя вещами. Если бы оказалось, что к этому времени не будет возможности вернуться ни северным, ни южным путем, то выполню эскизы для росписи Вашей церкви здесь и, как мы сговорились, с ранней весны примусь за роспись. Если бы мне пришлось здесь задержаться позднее ноября, то желательно

бы было, если Вас это особенно не затруднит, получить полный список святых, так как при моем свидании в гостинице с заказчиками были сделаны добавления, причем имена святых мне названы не были.

Очень прошу имена святых снабдить прозвищами и там, где прозвищ нет, числами празднования, так как одним и тем же именем обозначаются разные святые.

В том случае, если я в ноябре не вернусь, я буду Вам телеграфировать. Зиму будущего года (916-го) мне придется провести за границей в Италии, так как к этому времени возвращается Дягилев со своим балетом из поездки в Америку и придется вместе осуществлять те балеты, над которыми я сейчас работаю.

Здесь я узнала от Дягилева и через русское посольство, что в Бари строится церковь в честь чудотворца Николая. Церковь строится, как я слышала, по Вашему проекту. В разговорах о предполагаемой росписи упоминают Ферапонтов монастырь. Художника для этой росписи у них еще нет. Если Вы со своей стороны никого не имеете в виду, то эта работа меня очень интересует, и я бы с удовольствием занялась ее оформлением, если Вы мне ее поручите. Церковь еще не окончена, в ней еще не выведен купол. Во время моего пребывания в России я бы могла Вам представить эскизы и тотчас по окончании дягилевского дела, что приблизительно совпадет с окончанием постройки церкви, заняться ею. Желаю Вам всего лучшего.

Н. Гончарова^[78].

Из этого письма мы узнаём и о желании Гончаровой расписывать храм в Бари, для чего Щусев, как мы убедились, уже успел пригласить других художников. Хотя и роспись Гончаровой была бы не менее выразительна, но вот насколько она соответствовала представлениям Щусева о том, как должен выглядеть русский храм в Италии, это еще вопрос. Ибо церковь в бессарабском селе не несла того представительского смысла, коим зодчий наделил храм в Бари.

Однако война не дала возможности Гончаровой расписать не только итальянский храм Щусева, но и церковь в Кугурештах. В Россию она больше не вернулась, на что так рассчитывала в письме Щусеву. Алексей Викторович, правда, успел одобрить ее первые эскизы, разбросанные ныне по музеям Одессы и Серпухова.

А сам храм надолго остался за границей, пока эта часть Румынии не была присоединена к СССР. И сегодня его стены украшает следующая памятная доска: «Строительство этой святой церкви, посвященной Святой Троице в селении Кугурешты Сорокинского уезда, с колокольной началось в 1913 году на средства добродетельных христиан Евгении Богдан и

Александры Поммер, урожденной Богдан, и завершено в 1930 году во время правления Кароля II Румынского архитектором А. Щусевым, инженером В. Дмитраченковым и художником и скульптором А. Знаменским».

Местные жители и доньне гордятся своей главной достопримечательностью, водят в храм Святой Троицы экскурсии, тем более что под его сенью всегда очень уютно — жарким летом прохладно, а зимой тепло. Такую интересную систему отопления и естественной вентиляции воздуха придумал Щусев 100 лет назад. Внутри храмовых стен он предусмотрел специальные воздуховоды, по которым в жару поступает прохладный воздух из подвала. А когда наступают холода, то климат в храме поддерживается уже горячим воздухом, поднимающимся опять же из отапливаемого подвала. И самое главное, что всё до сих пор работает!

КАЗАНСКИЙ ВОКЗАЛ — «ХОВАНЩИНА» В АРХИТЕКТУРЕ

«Трудны были мои первые шаги в русской гражданской архитектуре, в которой приходилось еще искать пути, часто смешивая детали разных эпох и используя древнюю и русскую и отчасти восточную архитектуру, чтобы создать в архитектуре произведение подобно опере Мусоргского «Хованщина», — писал Щусев в автобиографии.

В 1862 году на Каланчевском поле^[79] появился невзрачный деревянный домик, из окон которого можно было наблюдать, как пассажиры прибывших в Москву по Рязанской железной дороге поездов с трудом выбирают из вагонов. Это было первое здание Казанского вокзала. Тогда он звался еще Рязанским, поскольку открыт был после начала движения на участке Москва — Рязань. Сдали в эксплуатацию вокзал с недоделками, да и сама железная дорога была мало приспособлена под пассажирское движение. «Пока в устройстве дороги еще много несовершенств, ни на одной станции вокзалы еще не отстроены», в «большинстве платформы не готовы и из вагонов пассажирам приходится выпрыгивать, снимать багаж с лестниц, а дам выносить на руках», — жаловались приезжающие и встречающие^[80].

Вскоре, в 1864 году, был построен каменный павильон вокзала (автор проекта — архитектор Матвей Юрьевич Левестам). Небольшое здание Рязанского вокзала имело общую кровлю с дебаркадерным покрытием над путями и платформами. Над входом поднималась башенка с часами. Вокзал был тесен, неудобен и — с архитектурной точки зрения — совсем невыразителен.

Первое каменное здание вокзала просуществовало около полувека, при этом оно многократно достраивалось, изменялась внутренняя планировка помещений. В связи с открытием в 1893 году Московско-Казанской железной дороги поток пассажиров резко вырос, что и вызвало необходимость строительства уже нового, третьего по счету здания вокзала, о чем в 1910 году публично объявило правление Акционерного общества Московско-Казанской железной дороги.

Дорогой этой владел Николай Карлович фон Мекк, председатель правления общества. Он-то и был главным заказчиком, вкусы которого играли первостепенную роль в выборе победителя закрытого конкурса

«Ворота на Восток», для участия в котором пригласили того же Ф. О. Шехтеля, а также малоизвестного Е. Н. Фелейзена. Такой весьма скромный состав участников уже на первый взгляд вызывает вопросы: неужели в Российской империи было мало зодчих, проекты которых могли быть достойны внимания одного из богатейших людей страны?

Но Николай Карлович фон Мекк имел такое право — самому устраивать конкурс и выбирать победителя. Будучи человеком по-своему уникальным, юристом по образованию, он детально освоил железнодорожное дело. Мог работать и стрелочником, и машинистом, и путейцем, правда, такой необходимости у него не было, поскольку отец его Карл Федорович, потомок обрусевших немецких баронов, крупнейший капиталист и один из создателей системы путей сообщения России, оставил после своей смерти в 1876 году приличное состояние четверем сыновьям и супруге — Надежде Филаретовне фон Мекк.

Надежда Филаретовна использовала наследство в том числе и для поддержки Петра Ильича Чайковского, с которым ее связывали дружеские отношения. А на племяннице великого русского композитора был женат сам заказчик проекта вокзала — Николай Карлович фон Мекк, известный также как покровитель и почитатель Михаила Александровича Врубеля и других русских художников.

Влияние Николая Карловича, во много раз увеличившего протяженность унаследованных от отца железных дорог, опутавшего ими всю империю, было посильнее, чем у иных царских министров. У него была своя империя, в которой он стал королем. Порой его называли теньвым министром экономики. Ведь чем являются железные дороги для такой огромной страны, как Россия? Это кровеносные артерии, по которым непрерывно идет снабжение всеми необходимыми для предприятий ресурсами, перевоз огромного объема произведенной продукции. Он далеко смотрел, видел большие перспективы дальнейшего развития железных дорог вглубь России, на восток. А потому новый вокзал призван был, по его замыслу, олицетворять неразрывную связь Европы с Азией, подчеркивать весь длинный путь, от его начала — из древнейшей Первопрестольной — до конца, который был еще не виден и должен был быть обозначен в облике вокзала сочетанием самых различных стилей, символизирующих переплетение культур и эпох многовековой истории России.

Николаю фон Мекку было на что строить Казанский вокзал для своей дороги, приносившей достаточно большую прибыль. В 1911 году чистый доход от ее эксплуатации составил свыше трех миллионов рублей —

примерно такую же сумму владелец дороги и выделил на строительство нового вокзала.

Но фон Мекк был богат не только деньгами, но и внутренней культурой, привитой матерью, а потому его выбор Щусева в качестве победителя конкурса выглядит весьма удачным и с высоты сегодняшних лет. К этому выбору была косвенно причастна и великая княгиня Елизавета Федоровна, благотворительными учреждениями которой заведовал племянник Николая Карловича, Владимир Владимирович, тоже фон Мекк и тоже меценат и коллекционер.

Но были и другие ходатаи, так Михаил Васильевич Нестеров признавался, что это он назвал фон Мекку фамилию Щусева: «Московско-Казанская железная дорога решила построить новый, многомиллионный вокзал. Стоявшие тогда во главе акционеров дороги фон Мекки, по моей рекомендации, остановили свой выбор на входившем в известность Щусеве. Он должен был сделать предварительный проект, представить его фон Меккам, а по утверждению назначался конкурс, на котором обеспечивалось первенство за Щусевым. Он же должен был быть и строителем вокзала. Таким образом, Алексею Викторовичу предоставлялась возможность не только создать себе крупное имя, но и обеспечить себя материально».

А уже в осенние дни 1911 года Нестеров напишет: «Здесь, в Москве, понемногу все оживает, начинают копошиться с выставками... Из больших художественных новостей самая любопытная — это на днях утвержденный к постройке вокзал Московско-Казанской ж. д. Щусева. Постройка громадная, целая площадь — стоимостью в 2 000 000 р. Проект сделан на конкурс с Шехтелем и каким-то еще немцем, которых Щусев «раскатал» основательно. Постройка будет украшением Москвы и могла бы быть не помехой и в Кремле Московском. Стиля русского, смешанного; вошли и старые соловецкие башни, и стиль Петра I, и Сумбекина башня^[81] в Казани, все это очень талантливо, остроумно переработано, вложено много красоты, чудесно применены мозаики — плоскости по белой Сумбекиной башне, забранные мозаикой малахитового цвета с золотым орнаментом вокруг громадных старинных курантов. Черепица, камень белый и вообще тон всей массы предпочтительно белоснежный. Москва «декадентская» и Москва современных «ампирчиков» очень освежится, получив такое вдохновенное сооружение, и оно будет прекрасным дополнением типа гражданской архитектуры к нашей церковке на Ордынке. Готов вокзал должен быть через три года. Теперь у Щусева, кроме Ордынки, два громадных заказа — Странноприимный дом (с церковью) в Италии (Бари)

и новый вокзал в Москве, затем ряд меньших работ (церковь Харитоненко, кн. Щербатову — Школьный городок и т. д.), в общем миллиона натри, если не больше. И все это с «моей легкой руки». Хотелось бы, чтобы он с годами перестал быть легкомысленным и самонадеянным, что часто ему вредит и делает его довольно несносным. Работы на Ордынке двигаются, пишу последнюю стену, — а потом все проходить придется, просматривать. Время наступает самое приятное, работается легко, весело...»^[82]

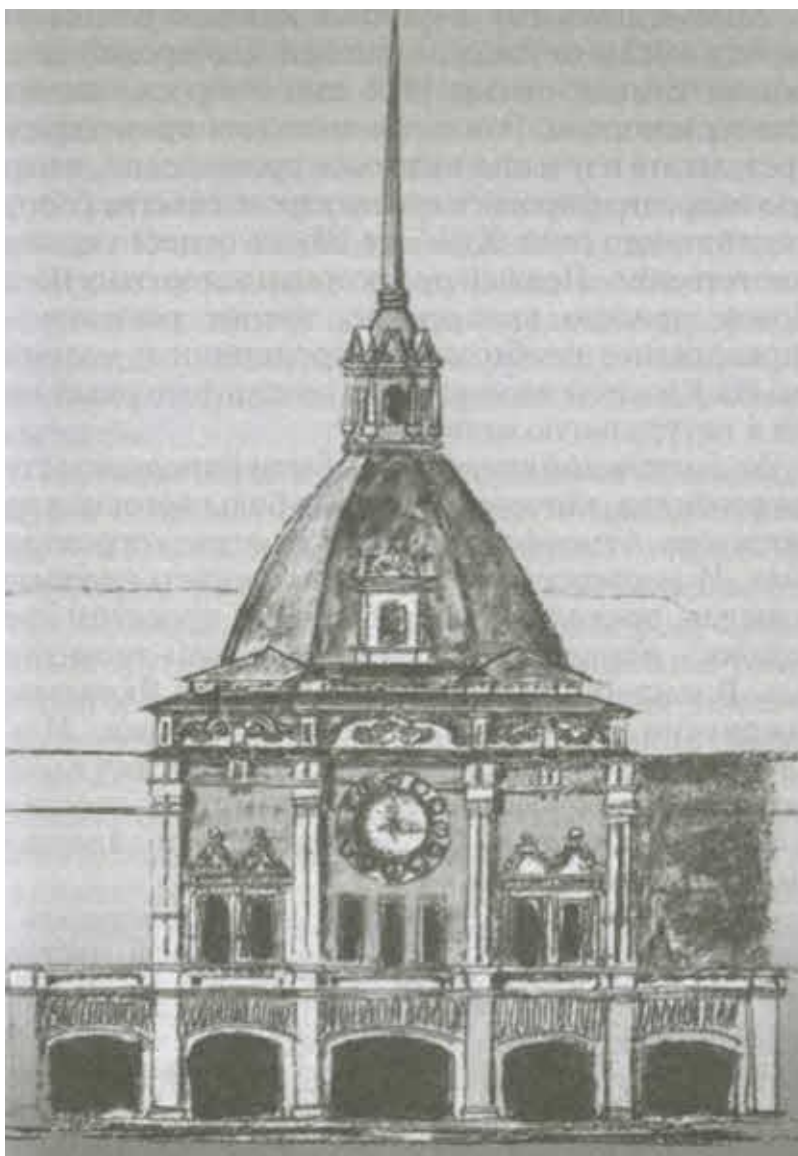
По-дружески пожурив Щусева за его самоуверенность (что есть, то есть!), тем не менее Нестеров дал его работе высокую оценку: «Постройка будет украшением Москвы и могла бы быть не помехой и в Кремле Московском!» Что и говорить, услышать от признанного мастера такое, дорогого стоит.

Работа над проектом вокзала обещала немало творческих открытий и новаторских решений. Ведь главного заказчика обуревали благородные помыслы превращения Московско-Казанской железной дороги в лучшую дорогу России, внешний облик которой должен быть оригинальным и своеобразным. И Казанский вокзал, и встречавшие пассажиров менее масштабные остановочные павильоны и станции, через которые проходила дорога, своим внешним видом призваны были создавать ощущение необъятности территории, по которой протянулась железнодорожная магистраль.

29 октября 1911 года Щусев был утвержден главным архитектором строительства Казанского вокзала. Строительство же планировалось закончить к 1 ноября 1916 года. Да и сам Алексей Викторович, судя по его словам, не рассчитывал на то, что процесс возведения нового вокзала на Каланчевке затянется, отмерив на это максимум три года. А чтобы постоянно присутствовать на стройке вокзала, он переехал в Москву, поселившись вместе с семейством в Гагаринском переулке в доме 25, где расположилась и его мастерская.

Дом этот был старинным, связанным с памятью о декабристах. Здесь, в частности, жил член Северного и Южного обществ декабристов Петр Свистунов. У Свистунова, прожившего 85 лет, часто бывал Лев Толстой, интересовавшийся его воспоминаниями о долгих годах каторги. Захаживал на музыкальные вечера в Гагаринский переулок и Петр Чайковский.

При Щусеве этот иссякший было поток выдающихся деятелей русской культуры вновь обрел полную силу. Кого в его особняке только не было! Внук Алексея Викторовича и его тезка, Алексей Михайлович Щусев, унаследовавший от деда талант зодчего, вспоминал, как приходили в Гагаринский переулок Нестеров, Корин, Рерих и многие другие.



Эскиз фасада башни с часами Казанского вокзала в Москве.

А. В. Щусев. 1916 г.

Запомнилась ему и «угловая комната в этом доме, что когда-то была домашней мастерской деда. Там он зимней ночью 1924 года набросал первые эскизы мавзолея. Рождение мавзолея происходило в результате

изучения не только русского, но, в первую очередь, мирового опыта строительства сооружений такого рода. К работе Щусев отнесся крайне ответственно. Первый проект родился за одну ночь. Потом пришло выверенное, точное решение — определились необходимые пропорции и масштабы. На Красной площади был создан фанерный макет в натуральную величину»^[83].

Удивительной атмосферой были наполнены стены особняка, который обживала большая семья архитектора. Атмосфера для Щусева играла огромную роль. И мастерская нужна была соответствующая, большая, поскольку для работы над проектом требовалось немало помощников, причем талантливых. В мастерской трудились Никифор Яковлевич Тамонькин, Андрей Васильевич Снигарев, Илья Александрович Голосов, Виктор Дмитриевич Кокорин и многие другие, часть которых стали впоследствии известными зодчими благодаря пройденной ими щусевской школе.

Когда работа над проектом вокзала перешла в практическую стадию, Щусев выбрал для мастерской одно из помещений, оставшихся от старого вокзала. Обстановка там царил удивительная, современник, заглянувший в 1914 году «к Щусеву в его огромную мастерскую при вокзале, где кипела работа и где рисовальщики за столами, как в большой лаборатории, заготавливали все чертежи», увидел, как «словно оркестр музыкантов, каждый у своего пюпитра, исполняли свою партию под палочку дирижера-архитектора Щусева, — это было интересное зрелище. Сосредоточенная работа и большое увлечение создавали особую атмосферу, столь далеко уносившую от войны и лазаретной жизни, где тоже кипела работа»^[84].

Окунуться в творческую атмосферу однажды пришел Федор Иванович Шаляпин, для которого Щусев проектировал дачу в Крыму. От того памятного посещения осталась старая фотография, в центре которой стоит великий русский певец, окруженный сотрудниками мастерской во главе с самим мастером.

На первом этапе часть сотрудников мастерской Щусев отправил по пути, когда-то проторенному им, — в Казань (куда же ехать в первую очередь архитекторам Казанского вокзала?), Ярославль, Ростов Великий, Рязань, Нижний Новгород, Астрахань и другие российские города, известные своей неповторимой архитектурой. География поездок красноречиво говорит о том, какие именно памятники зодчества должны были изучаться, чтобы послужить основой для нового грандиозного сооружения, должного украсить Москву и стать одним из ее символов.

Существовало и еще одно важнейшее обстоятельство: Казанский вокзал строился не на пустом месте и был отнюдь не первым в Москве. Уже встречали пассажиров Брестский (современный Белорусский), старый Брянский (нынче на его месте Киевский) и Курский вокзалы, в начале XX века открылись Виндавский (мы его знаем как Рижский), Саратовский (теперешний Павелецкий) и Бутырский (нынешний Савеловский) вокзалы. А на Каланчевской площади стояли первый московский вокзал — Николаевский (архитектор К. А. Тон; 1891 год) и Ярославский (архитектор Ф. О. Шехтель; 1902–1904 годы).

Так что Щусев должен был создать такой проект здания, который затмил бы собой все имеющиеся в Москве вокзалы. И надо сказать, это ему удалось, что станет понятным еще до окончания строительства. Так, Нестеров вспоминал: «Как-то Щусев пригласил посмотреть большую модель Казанского вокзала, тогда как самое здание уже было выведено вчерне по верхний карниз так называемой Сумбекиной башни. Николаевский вокзал перестал казаться большим».

ВЫШЕ ШЕХТЕЛЯ И ТОНА

Условия своеобразного творческого соревнования, в которое вступил Щусев, были очень серьезными. И участвовал в нем помимо современного классика Федора Шехтеля еще и основоположник русско-византийского стиля Константин Тон — зодчий, давно ушедший, но незримо присутствовавший на Каланчевской площади со своим Николаевским вокзалом. Щусев бросил им вызов.

Ну а заказчик денег на достижение этой честолюбивой цели не жалел и аналогичную задачу ставил перед исполнителем. Щусев наконец-то получил своего Медичи, пусть не во Флоренции, но в Москве. Князь и меценат Сергей Щербатов в этой связи писал:

«Все предприятие, по-московски широкое и талантливо задуманное, было для меня вообще как нельзя более по сердцу. Пахнуло эпохой Медичи, когда к общественному зданию (интересно было, что именно вокзал — современное общественное здание было решено обратить, при всей утилитарности подобного здания, в художественный памятник) привлекались художественные силы.

Постройка нового огромного вокзала по планам талантливого архитектора Щусева в Москве была тогда подлинным событием и событием во всем художественном мире. Масштаб задания был огромный, и в этом почине, в самой идее было много талантливого, свежего, а на фоне исторических событий чего-то весьма отдохновительного и целебного. В этом предприятии и в неукоснительном проведении широкого плана с художественной идеей, в него вложенной, символизировалась твердая вера, что за Россию не страшно, что победа будет несомненная и что «матушка-Москва» не дрогнет, не испугается и будет жить своей жизнью, как бы ни бушевала буря.

Николай Карлович фон Мекк, председатель Правления Московско-Казанской ж. д. (впоследствии расстрелянный большевиками), был человеком весьма незаурядным. С огромной энергией, огромной работоспособностью, организаторским даром сочеталась в нем талантливая инициатива, свежее дерзновение и несомненный интерес к искусству. Тонкий вкус и чутье его племянника (уже упомянутый нами В. В. фон Мекк. — А. В.) направляли этот интерес в должную сторону, и удачное соединение и сотрудничество обоих, дяди и племянника, обеспечивали интересное разрешение, при большом таланте Щусева, указанной задачи.

Щусев долго работал над проектом вокзала-дворца, меняя его много раз. Задача была очень сложная, так как по идее заказчиков растянутое в длину огромное здание должно было символизировать собой единение России с Азией, то есть символизировать значение железнодорожного пути. Потому оно должно было вобрать в отдельных частях — и в архитектурной разработке, и во внутренней отделке стен — разные стили и притом представлять собой нечто цельное, некий синтез русско-азиатской России. Разработка отдельных стилей Щусеву удалась лучше, чем приведение в единство архитектурных масс, над которыми маячила башня азиатского стиля. В смысле разработки отдельных частей, он проявил тонкий вкус, знание и большую находчивость. Как бы то ни было, можно смело утверждать, что такого художественного разрешения трудной проблемы вокзального здания нигде нет и не было, и потому этот вокзал в Москве явился событием и останется как подлинный памятник искусства в эпоху крайнего практицизма и утилитарности»^[85].

Создавая образ Казанского вокзала, которому предстояло стать яркой иллюстрацией неорусского стиля Щусева, зодчий принял за основу русское гражданское зодчество XVII века. Это был смелый шаг, поскольку в прежних проектах он ориентировался на богатое художественное наследство церковной архитектуры.

Алексей Викторович так объяснял свои предпочтения: «Что касается мотивов самой архитектуры, то для таковых выбрана эпоха XVII века. Эпоха наиболее гибкая по мотивам архитектуры, не имеющая к тому же церковного характера, столь сжившегося вообще с представлением о русском стиле»^[86].

«Фасад Казанского вокзала прорисован мною в хороших четких пропорциях и деталях. Мне удалось поймать дух настоящей русской архитектуры без фальсификации, без приукрашивания...» — рассказывал Щусев в автобиографии. Те же эмоции испытали и читатели журнала «Зодчий», увидевшие опубликованный проект нового московского вокзала на страницах этого авторитетного издания.

Со страниц журнала открылась удивительная и непривычная доселе композиция. Будто спаянные друг с другом вокзальные павильоны подчинены главной вертикали — многоярусной башне, прообразом которой послужили кремлевская Боровицкая башня и башня Сююмбике Казанского кремля. При этом здания не лишены свободы и самостоятельности. Башня задает сооружению активную динамику, оригинально связывая фасады.

Спаянность разных вроде бы павильонов скрывала истинный замысел

автора — объединить под одной крышей вестибюль, кассы, залы ожидания, подсобные помещения вокзала. Помимо этого, Щусев спроектировал для прибывающих поездов и огромный перрон, покрытый железобетонными перекрытиями, к сооружению которого впоследствии привлекли фирму «Бари»: «Сильное впечатление оставляют ряды мощных железобетонных арок, несущих высокое перекрытие зала-перрона. Интерьер башни и перрона своим колоссальным масштабом и величием своего облика невольно вызывает воспоминания о фантастических архитектурных видениях в гравюрах Пиранези»^[87].

При взгляде на Казанский вокзал Щусева порой возникало ощущение, что создано оно не одним, а несколькими зодчими, причем сразу нескольких длительных исторических периодов. И в то же время комплекс зданий представляет собой целостный архитектурный ансамбль, в единстве которого трудно усомниться.

Не мешает целостному восприятию постройки и более чем двухсотметровая протяженность вокзала, сделавшая его и по этой причине уникальным. Нарочитое нарушение симметрии, одинокая башня в сочетании с разновеликими массами архитектурных объемов должны были открывать здание заново с каждой новой точки площади. Желая согласовать монументальную постройку с уже имевшимися на Каланчевской площади вокзалами и в то же время придать ей индивидуальность, Щусев представил вытянутые в линию корпуса, вместившие разнообразные по функциям помещения, в виде различных по высоте, ширине и ритмике объемов с отдельными островерхими кровлями, промежуточной часовой башенкой и высокой угловой ярусной башней над основанием в виде арочного проезда^[88].

Многие искусствоведы и исследователи архитектуры отмечали, что на Каланчевской площади Щусеву удалось создать самый настоящий сказочный городок в русском стиле:

«Весь красочный нарядный городок как бы хранит обещание того чудесного и нового, что встретит путешествующий в тех краях, куда ведет эта дорога. Впечатлению сказочности способствуют не только разнообразные формы зданий, но и сочетания и цветовые сопоставления различных материалов, использованных в постройке, и разнообразие декора, где каждая деталь была продумана и тщательно проработана и самим Щусевым, и его помощниками под его руководством. Цветовая гамма зданий вокзала является одним из средств достижения впечатления жизнерадостности и праздничности... В постройках были применены

материалы различного цвета. На фоне стен красного кирпича детали орнаментики выполнены из естественного мячковского камня теплого молочного цвета. Это сочетание великолепно звучит, особенно при лучах солнца»^[89].

Творческие достижения Щусева, воплотившиеся в проекте Казанского вокзала, позволили увидеть в его авторе и задатки незаурядного скульптора:

«Принято отмечать живописность общей композиции вокзальных зданий, подразумевая под термином «живописность» то прихотливое разнообразие форм, сочетающихся в общий комплекс, которое напоминает о композиции ныне несуществующего Коломенского дворца и древнерусских монастырских комплексов. Такая живописность некоторыми исследователями считается одним из важнейших принципов русской национальной архитектуры. Если обратиться не к способу сочетания, а к самим частям, составляющим ансамбль Казанского вокзала, то это произведение скорее следовало бы назвать скульптурным, воспользовавшись термином из того же круга художественных категорий»^[90].

Высокую оценку заслужил вокзальный ресторан, напоминающий трапезную палату московского боярина XVII века. Щусев крепко рассчитывал здесь на художников и скульпторов, произведения которых позволили бы выйти за пределы архитектурного пространства, умножив высоту зала, прорваться за границу свода здания. Но о художественном оформлении разговор был еще впереди.

А пока на стадии обсуждения проекта нашлись и те, кто не согласился с идеей Щусева разместить башню вокзала не в середине фасада, а справа от центра. По мнению критиков, перенос башни в середину значительно украсил бы здание, но Щусев-то, со своей стороны, стремился к совершенно другому эффекту, как раз отсутствию симметрии, что и было одним из ярких проявлений стиля московского барокко XVII века, положенного автором в основу своего неординарного проекта. Три месяца продолжался спор, пока наконец все разногласия уладились и точка зрения Щусева была принята за основу. Зодчему удалось убедить всех в своей правоте, и в итоге 12 ноября 1913 года проект Казанского вокзала был утвержден. Два года — непривычно много — работал Алексей Викторович над этим проектом (а ведь в это время велась работа и по другим направлениям), но ведь и объем-то был какой!

А вот предложенную Щусевым башню минарета пришлось убрать, ее

из уважения к населяющим восток России миллионам мусульман автор включил в эскиз вокзала в 1912 году, вход в мечеть планировался из зала ожидания. Однако эта идея не получила «высочайшего» одобрения и не была реализована.

Начало Первой мировой войны не остановило планы Н. К. фон Мекка, а даже, наоборот, вызвало еще большую потребность в его кипучей деятельности. Его железная дорога стала активно использоваться для перевозки продовольствия и фуража для воюющей армии.

К 1915 году на месте будущего вокзала удалось закончить закладку фундаментов и построить главную башню. Нестеров писал: «На днях поеду на Казанский вокзал. Щусев звал посмотреть модели постройки вокзала. Сооружение очень интересное, и думаю, оно займет среди московских архитектурных красот не последнее место. Здание в минувший сезон доведено почти до верху Сумбекиной башни и представляет массив, перед которым противоположный старый Николаевский вокзал кажется игрушкой. Все минувшие дни у нас была зима, со снегом и морозцем, сегодня пошел дождь и поползло...»^[91]

А вот что сообщала газета «Московские ведомости»:

«Новый Казанский вокзал, сооружаемый по проекту и под наблюдением А. В. Щусева, будет грандиозным сооружением, выходя фасадами на Каланчевскую площадь, Рязанский проезд и Рязанскую улицу.

Общий объем всего помещения составит 60 тыс. куб. сажен. Постройка вокзала с полным его оборудованием исчислена по смете в 7 млн.

Центральный вход, ведущий с площади в вестибюль, будет увенчан башней — башней княжны Сююмбеки в Казани с гербами Казанского царства — золотым стилизованным петушком, тут же под башней — громадные часы.

Обширный вестибюль будет отделан с роскошью, стены украсят панно работы Н. К. Рериха, изображающие битву с татарами при Керженце и покорение Казани. Пол в вестибюле из черного и красного порфира. Расположенный рядом с перронным залом зал ожидающих 8-гранной формы, со звездчатым сводчатым куполом, просветы которого будут расписаны в восточном вкусе.

Из вестибюля и перронного зала выходы ведут в громадный зал-ресторан I-го и II-го классов. Он будет обставлен в стиле Петровской эпохи. Стены затянуты зелеными с розовым шпалерами. Деревянный резной плафон будет изображать в аллегорическом виде города и народности тех губерний, с которыми соприкасается линия Московско-Казанской железной

дороги. Особый вестибюль для прибывающих пассажиров, отделенный от зала-ресторана служебными помещениями, выводит с платформы приходящих поездов прямо на Рязанский проезд.

Правая часть здания вокзала по Каланчевской площади отводится под багажный зал и зал III-го класса. Вход в багажный зал расположен вблизи центрального входа и будет украшен гербами Москвы, Рязани и Казани. Для пассажиров IV-го класса и воинских команд отводится особое помещение.

Центральную часть вокзала займут 6 крытых платформ, длиной по 80 сажен, с 12-ю подъездными к ним путями».

К живописному оформлению Казанского вокзала привлекли весь цвет тогдашнего изобразительного искусства, это были Александр Бенуа, Борис Кустодиев, Зинаида Серебрякова, Мстислав Добужинский, Николай Рерих, Александр Яковлев, Иван Билибин, Евгений Лансере. Со всеми художниками Щусев работал в творческом содружестве. Например, о работе с Бенуа он писал: «Над отделкой ресторана вокзала пришлось много поработать и по деталям сложной орнаментации. Первые эскизы отделки сделал я. Затем включился приглашенный Александр Бенуа. Он сначала повернул характер орнаментики немного в сторону рококо, но затем направил и ее в характере Петровской эпохи московского периода».

А вот фон Мекки (дядя и племянник) приглашали художников по своему вкусу, с чем Щусеву приходилось считаться. Так, для росписи зала ожидания первого класса они позвали князя Сергея Щербатова, даже не имевшего профессионального образования, но бравшего уроки живописи у Игоря Грабаря и Леонида Пастернака. Вот что он рассказывает:

«Мой друг Воля Мекк (В. В. фон Мекк. — А. В.), столь же сильно, как и я, все ужасы войны переживавший (он служил в Красном Кресте и был прикомандирован к организации имп. Александры Федоровны), меня понимал со свойственной ему сердечной чуткостью. Верил он и в мое искусство и, видимо, в мой вкус. В эту эпоху переживаемого мною мучительного душевного кризиса, огорченный моим пессимизмом, он стремился, чтобы я ушел, более чем когда-либо, в искусство, вернулся к своей профессии, как только все по части лазаретной службы и организации госпиталей в Нарском районе и московском моем доме будет налажено. Как всякая хорошо слаженная машина, пущенная в ход, лазаретная организация, обставленная надежными кадрами, требовала, конечно, контроля, душевного участия, но уже не требовала, как первоначально, затраты всего времени и всех сил; и это время и эти мои силы Мекк с большим тактом решил использовать для дела, ему

порученного правлением Московско-Казанской ж. д.

— Знаешь что, Сережа, — сказал он, зайдя ко мне. — Я хочу сделать тебе очень интересное предложение: правление Московско-Казанской ж. д. решило через меня обратиться к тебе с просьбой взяться за исполнение росписи Казанского вокзала. Не пугайся, если я скажу тебе, что имеется в виду тебе предоставить роспись первого класса, то есть, как видишь, главного зала. Нужно исполнить пять панно с сюжетами и, не скрою, больших размеров, 3 1/2 на 2 1/2 саженой каждое, и декорировать плафон. Тебе дается полная свобода для твоей творческой фантазии, в которую я верю. Ты представь проекты, макет и, если они, во что я хочу верить, будут интересны, то с Богом! Обдумай и ответь мне на этой неделе. Теперь распределяются заказы на декоративные.

Конечно, я был немало ошеломлен. Большая ответственность меня пугала, оказанное мне доверие было мне приятно, и подобная задача не могла не заинтересовать меня.

Как я уже сказал, внутренние декорации должны были быть исполнены также в разных стилях и должны были быть поручены художникам, могущим наиболее ярко представить тот или другой стиль в своем творчестве согласно предрасположению и таланту каждого.

Для росписи стен третьего класса, задуманного в азиатском стиле, был предназначен художник Яковлев. Будучи хорошим рисовальщиком, Яковлев, по мнению фон Мекков, был значительно слабее в чувстве красок. Потому он был на средства правления дороги командирован в Китай, чтобы проникнуться благородным колоритом китайского искусства, его углубленной и радостной гаммой красок. Этой поездке, кончившейся долгим пребыванием в Китае, Яковлев был обязан не только спасением от военной опасности, но и безмятежным благополучным житьем художника вдали от развертывающейся трагедии, что содействовало его дальнейшим успехам в Париже. Китай был использован в связи с изменившимися событиями уже не для московского вокзала, а для Парижской выставки, и командировка московскими Медичи оказала Яковлеву, вывезшему из Китая обильный материал, большую услугу.

Роспись столовой была поручена Александру Бенуа, давшему эскиз некоего триумфального шествия с колесницей, запряженной почему-то быками. Помнится, как я не мог удержаться от смеха, когда в общем малокультурный Щусев стал уверять меня, что белые быки и символизируют «Европу». Эта экскурсия в мифологию («Похищение Европы») была чрезвычайно комична. Два декоративных панно для стен у входных дверей были заказаны Билибину. Я жалел, что обойден был

художник Стеллецкий, видимо не бывший в фаворе у Мекков. Хотя и слабый рисовальщик, он хорошо чувствовал цвет и обладал декоративным талантом. Его лучшее произведение, иллюстрации к «Слову о полку Игореве», это доказали. В мою бытность членом Совета Третьяковской галереи я выдержал настоящий бой, но мне удалось все же провести на Совете ряд декоративных гуашей этого несколько недооцененного у нас художника.

Обдумав, я с волнением и радостью принял сделанное мне предложение, и, следя за лазаретами, где все было хорошо налажено, я заперся в мастерской на вышке моего дома.

Для меня вставал со всей остротой вопрос, не один раз меня в жизни мучивший, о праве целиком отдаваться искусству, когда столько тревожных переживаний, столько беды, столько властно навязывающих себя обязанностей кругом, о праве полного отхода (кстати, не легко дающегося) от жизни.

Огромный зал, для которого мне предстояло исполнить панно декоративной сюжетной росписью, представлял собой пятиугольник, крытый куполом пятигранным с первюрами, отделяющими своды, сходящиеся к центру. Зал не имел окон, но двумя широкими пролетами соединялся со смежной ему светлой столовой, которую должен был расписать А. Бенуа. Каждое мое панно в верхней части должно было заканчиваться полукругом и должно было иметь, как мне указал Мекк, 3,5 сажени в высоту и 2,5 — в ширину. Подобного размера холсты (заменяющие фрески) конечно не могли бы исполняться в моей мастерской, буде мои проекты приняты, но об этом я пока не думал — нужно было сначала выдержать «экзамен», представить проекты в красках и макет всего зала.

Помнится, видение всей композиции мне явилось ночью, и вполне ясно представились мне два панно, третье в моем воображении развилось позже, дня через три. Мне так отчетливо представились композиции и даже вся раскраска, что я, помню, сразу бегло нарисовал панно на листах блока и раскрасил акварелью, чтобы спешно зафиксировать то, что мне представилось.

Мне сразу представились композиции на три темы, по моему мнению, соответствовавшие заданию: город, деревня и промысел, и лишь много позже пришли в голову композиции двух остальных панно, требовавших чисто декоративного разрешения, а не сюжетного...

Я считал несвоевременной работу по третьей композиции до того, пока два первых проекта не пройдут через жюри. Закончив их, я в тяжелых

белых рамах поставил их на мольберте в мастерской и, конечно, с волнением ждал прежде всего, как всегда строгой оценки Воли Мекка, посредника в заказе. Он пришел смотреть проекты не один, а с художником Нестеровым и, поднявшись с ним в мастерскую, просил меня оставить их одних. Я вполне понял мотив этого желания обменяться впечатлениями без присутствия автора. Когда оба спустились ко мне в кабинет с довольными лицами, высказывая свое полное одобрение, это было для меня уже радостным предзнаменованием, что и на жюри правления проекты будут одобрены.

Мекк, как и я тоже, обычно бывал очень строг в суждениях об искусстве, часто был нетерпим и резок, при всей его деликатности, эта резкость, выражающаяся в кратких обрывистых определениях, нередко с иронической усмешкой и острым словом, а иногда и некая капризность меня в данном случае несколько пугала. Нестерова, которого я тогда еще мало знал, я и впрямь опасался, зная его тяжелый, крутой, часто неприятный нрав. Потому его очаровательная улыбка, освещавшая его строгое, умное лицо, и сияющее удовлетворенное лицо Мекка были для меня столь приятными, после минут остро пережитого беспокойства — вдруг не понравится?

Нестеров, как мне сказал потом Мекк, очень заинтересовался «духом» композиций и вложенным в них «чувством» понимавшего поэзию русского крестьянства, «истинно русского помещика». Колоритное задание, думается, было более понятно Мекку, так как Нестеров, в этом отношении, обладая несомненной духовностью, что я ценил в нем, как колорист, был художником не столь одаренным.

Проекты на жюри правления ж. д. были единогласно приняты, о чем мне с радостью сообщил лично ко мне приехавший с поздравлением председатель Н. К. фон Мекк».

У Щербатова с Щусевым порой случались и творческие разногласия:

«Роспись двух стен с широкими пролетами в столовую Бенуа мне долгое время не могла ясно представиться. Я набрасывал разные эскизы, меня самого не удовлетворявшие. Орнаментальную разработку нужно было объединить в гармонии с сюжетными композициями других стен; пересыщать новыми сюжетами уже и без того богатую содержанием роспись зала было бы для него слишком большой перегрузкой. Я советовался с Мекком и Щусевым, и им обоим, согласным с этим моим мнением, неясно представлялось, какой тип росписи этих двух стен наиболее мог бы подойти... «Прелестно!» — в один голос воскликнули Щусев и фон Мекк, бывший также в мастерской, в то время когда я принес

проекты. «Очень занятно!» — Я очень обрадовался. Роспись двух последних стен я задумал таким образом.

По обе стороны пролетов, на обеих стенах, огромные фигуры, своего рода кариатиды: молодая баба в красной рубахе с закинутой на голову смуглой рукой, держит на голове золотой сноп, в опущенной руке серп. Ей соответствовала на другой стороне фигура парня-жнеца в серо-голубой рубахе и лаптях с косой на плече. На другой стороне торговка ситцами и разносчик с лотком. Фигуры на белом (слегка патинированном) фоне; они вкомпанованы в длинные овалы, составленные из стилизованных в барочном стиле жирных стеблей и листьев. Овалы густого синего цвета, какой бывает на русских чайниках, и кое-где горят красные стилизованные маки...

Вскоре после того, что все проекты заслужили одобрение и приняты были к исполнению, началось все то, что является бичом во всей художественной жизни, — зависть, интриги, злобные подвохи, желание напортить и спихнуть с места с целью его самому занять. Ущемленное самолюбие, недружелюбные враждебные инстинкты и прежде всего и главным образом ревность, во все времена отравлявшая художественную атмосферу и для меня невыносимая. Я отлично понимал, что, получив такой заказ, являющийся, конечно, значительным событием, завистливые и обиженные чувства скажутся и возникнут прежде всего на почве материальной заинтересованности.

И вот, в одно из моих посещений мастерской Щусева, я услышал вдруг от него такое неожиданное заявление: «А я решил изменить пропорции вашего зала». — «Как? — спросил я. — И это после того, что все проекты уже сделаны по точно данным мне вами лично размерам, как я знаю, установленным Правлением ж. д.!» — «Ну что ж, срежьте по две фигуры — перекройте, что это вам стоит; архитектура важнее росписи». Эта разыгранная наивность была столь неубедительна, что я сразу почувствовал, в чем дело, заключавшееся в желании отбить у меня охоту и отшить меня после законного ясно предвиденного моего возмущения. Понял это, конечно, и Мекк, которому я сообщил немедленно о неожиданном для меня сюрпризе. Он, конечно, возмутился, но не удивился, так как он был человеком, искушенным горьким опытом.

«Размеры утверждены и изменены не будут, Щусеву будет сказано, что нужно, а ты берись за работу и начинай с Богом». Эти слова меня окончательно успокоили, и Щусев был со мной с той поры несколько сконфуженно любезен. Всё вошло в норму».

Эстетствующий князь Щербатов, видимо, не мог постичь всего

огромного масштаба грандиозного строительства, осознать его глубочайший смысл. В его словах чувствуется некоторая снисходительность по отношению к Щусеву, вызванная, скорее всего, не слишком знатным происхождением зодчего, как думал Щербатов. Да, между князем и архитектором была большая дистанция, но не социального, а образовательного характера. Щербатову само всё плыло в руки, а Щусев добился положения в обществе исключительно своими силами. И большую золотую медаль Академии художеств получил он не за происхождение, а за талант. К слову, уже будучи автором Марфо-Мариинской обители, архитектор так и не дождался заказов от петербургских богатеев, ярким представителем которых и был князь Щербатов.

На Щербатова Щусеву жаловался и Александр Бенуа. «Господи Боже мой, что за сумасшедший дом вся наша матушка Россия, и, в частности, какая сплошная ерунда наша художественная жизнь!.. Добужинский, и Серебрякова, и Лансере, и бедный больной Кустодиев немало уже потрудились над общей задачей. Что же теперь, потому только, что какой-то дилетантишка вздумал мне напакостить в отместку за мое выступление в защиту Грабаря, все эти отличные художники также должны ретироваться или почтительно ждать, пока князь Щербатов не удостоит, наконец, отнестись к нашему труду с благорасположением? Это же, дорогой, невозможно. Это же настоящий скандал», — писал художник зодчему 17–18 ноября 1916 года.

Но и в Москве нашлись критики, называвшие художников, участвующих в росписи грандиозного здания, «вокзальными». Этим выражением отметился известный литератор Давид Бурлюк, попытавшийся таким образом задеть Бориса Кустодиева, что выглядело совершенно несправедливо. Ведь Кустодиев для написания плафонов (по приглашению Щусева) на тему «Присоединение Казани к России» поехал в Италию: «Я был очень доволен, остановившись в Милане. Там очень хороший музей Брера с чудными фресками Бернардино Луини, хорошими венецианцами и Рубенсом, которого я много смотрел для своих плафонов»^[92].

Жаль, что роспись так и не была осуществлена, а оставшиеся эскизы хранятся в Государственной Третьяковской галерее. К сожалению, не украсили вокзал и два огромных панно Николая Рериха — «Сеча при Керженце» и «Покорение Казани», о которых писали «Московские ведомости». Та же участь постигла и прекрасные плафоны Зинаиды Серебряковой, создавшей для Казанского вокзала серию своих замечательных одалисок.

ПРОЕКТ ВСЕЙ ЖИЗНИ

В марте 1917 года Алексей Щусев писал Александру Бенуа: «Все сооружение рассыпалось как-то даже без облака пыли и очень быстро». Зодчий имел в виду падение монархии Романовых, не предвещавшее стране ничего хорошего. Первая мировая война, а затем и война Гражданская не дали осуществиться многим прекрасным замыслам. А после 1917 года разошлись и пути многих участников сооружения вокзала.

Николай фон Мекк не уехал из России, как многие представители богатого сословия. Но в России Советской такой человек вряд ли мог прожить долго. Его арестовывали 19 раз. Последний арест состоялся в 1929 году, тогда же его и расстреляли. А вдова фон Мекка после расстрела мужа оказалась в крайне тяжелом материальном положении. Щусев не побоялся помогать ей — и не только деньгами, он приютил ее у себя в доме в Гагаринском переулке, несмотря на отсутствие у нее разрешения проживать в Москве.

Князь Сергей Щербатов успел покинуть родину, долго скитался с континента на континент. И умер в своей постели, в 90 лет.

На чужбине нашли вечный покой Зинаида Серебрякова, Николай Рерих, Александр Бенуа. Иван Билибин умер в блокадном Ленинграде.

Казанский вокзал стал самым длительным проектом Щусева, проектом всей его жизни. Он то и дело возвращался к нему. «Кончить такое большое сооружение, как вокзал, мне не удалось, он так и остается до сих пор незаконченным: дальние башни не осуществлены, внутренняя отделка не закончена», — писал архитектор в 1947 году. А закончен вокзал был уже после смерти зодчего. В Москве лишь одно здание строилось дольше — храм Христа Спасителя.

Но все же Щусев осуществил свою мечту — создал «Хованщину» в русской архитектуре. Напомним, что эту оперу Модеста Мусоргского называли народной музыкальной драмой, а В. В. Стасов и вовсе считал ее «истинным подвигом», где всё «сочинено и выполнено необыкновенно даровито, картинно и верно».

Что-то удивительно схожее есть в судьбах этих двух великих произведений — «Хованщины» и Казанского вокзала. Мусоргский задумал писать оперу в 1872 году, но так и не увидел ее на сцене, не закончив партитуру и скончавшись в 1881 году. Щусев же увидел свой проект воплощенным, но работал над ним всю оставшуюся жизнь, а окончательно

закончена работа по постройке Казанского вокзала была уже после смерти зодчего. Получается, что и для Щусева, и для Мусоргского эти произведения с момента возникновения их замысла стали делом всей жизни.

Еще более глубоким видится смысловое единство двух произведений, созданных в разных жанрах — музыки и архитектуры. В «Хованщине» Мусоргский сумел раскрыть всю глубину духовной трагедии народа, произошедшей вследствие насильственного слома и крушения многовекового жизненного уклада старой Руси. Композитор воплотил в опере те глубокие пласты народной жизни, из которых и складывается русская история.

Щусев же, начав работу над вокзалом, стал свидетелем очередной трагедии планетарного масштаба, которая развернулась на просторах некогда огромной Российской империи. Столетиями собиралось это географическое, политическое и гуманитарное пространство. Революции 1917 года и Гражданская война перевернули всё вверх дном...

Мусоргский написал оперу о русском разломе, а Щусев сам при нем присутствовал и продолжал создавать свой Казанский вокзал, ставший уже не только «Воротами на восток», а символом трансформации России самодержавной в Россию большевистскую.

Творческой удаче Щусева способствовало то, что он, не занимаясь подражательством и заимствованием, смог мастерски использовать накопленное художественное богатство своего народа, что роднит его не только с Мусоргским, но и с такими композиторами, как Римский-Корсаков и Глинка.

Начавшаяся Первая мировая война не могла не повлиять на темпы строительства. Оно и понятно: речь шла уже не о том, как проторить пути на восток, а как защитить дорогу на запад. Резко возрос спрос на строителей фортификационных сооружений и тех, кто вообще мог держать в руках лопату для рытья окопов. Щусеву пришлось проявить невероятные усилия, чтобы уберечь от мобилизации хотя бы часть своих сотрудников и строителей.

Петр Нерадовский вспоминал: «Помню, в 1915 году на Казанском вокзале шли строительные работы. Санитарный поезд, в котором я служил во время войны, сдав раненых, до отправки на фронт стоял на Казанском вокзале. Я часто встречался здесь с Щусевым. После утреннего завтрака мы с ним шли на вокзал в чертежную мастерскую, заставленную длинными столами, за которыми работали помощники архитектора. Щусев подходил к каждому, не спеша, внимательно рассматривал чертежи, говорил

помощнику свои замечания, затем, продолжая обсуждать и давать пояснения, как-то незаметно брал чистую кальку, накладывал ее на часть большого чертежа и уверенно наносил на ней акварелью исправление, которое преображало деталь. Нужно было видеть, как во время длительного обхода легко и изобретательно из-под кисти Щусева появлялись новые элементы постройки, каждый раз в измененной расцветке. Так руководил Щусев разработкой своего проекта, не жалея сил, перерабатывая его в целом, не пропуская ни одной детали и добиваясь высокого строительного качества»^[93].

В 1938 году Щусев рассказывал: «Все помнят, как мировая война обескровила страну настолько, что социальный заказ в архитектуре совершенно выпал из жизни. Во время войны строились походные бани, дезинфекционные пункты, но крупных заказов не было. Из монументальных построек строился во всем Союзе почти один Казанский вокзал, а я был производителем его работ. Я прочно засел на постройке, стараясь не бросить ее, так как знал, что в противном случае работу не закончить. Все, что закон революции национализировал, — собирали, материал складывали в кладовую, и у меня на постройке теплилась какая-то жизнь».

Щусев занимался самыми разными вопросами, вплоть до обеспечения своих сотрудников калькой и карандашами. В одном из сохранившихся документов эпохи 1917 года он подписывается как «академик-прораб».

А иногда он был и бухгалтером, выплачивая из собственного кармана жалованье строителям. Это было в те дни, когда Акционерное общество Московско-Казанской железной дороги распалось, а большевикам было не до вокзала.

Трагические события довольно серьезно отразились на проекте Щусева, внося свои поправки, главным образом идеологического толка. Например, не могло быть и речи о постройке Царской башни, предназначенной для размещения в ней императорской семьи (этот проект был осуществлен уже в 1997 году). Да и сама дорога стала государственной, поэтому и сроки ее окончания были поставлены иные, к новым праздничным датам. Не случайно в ноябре 1917 года, к двухлетию Октябрьской революции, было объявлено о сдаче Казанского вокзала в эксплуатацию.

Щусеву пришлось отказаться от некоторых деталей архитектурной отделки вокзала, казавшихся излишеством в условиях дефицита средств на продолжение строительства. Как пишет зодчий, он «урисовал детали». Поэтому по сравнению с построенным вокзалом макет здания, который

Щусев показывал Нестерову в своей мастерской, выглядел более богатым. «Модель Казанского вокзала была исполнена к моменту постройки и была в деталях наряднее, чем теперь. При разработке я сильно урисовал детали, что видно по наброскам углем для дворишков вокзала и другим деталям, которые в процессе работы выявили то или иное направление мысли», — рассказывал Щусев в автобиографии.

Тем не менее упрощение декоративного оформления не привело к снижению художественной выразительности здания, придав ему лаконизм и простоту, свойственные авторскому почерку таких выдающихся русских зодчих, как Баженов и Воронихин.

Но не одним лишь вокзалом занимались в щусевской мастерской — заново отстроить предстояло железнодорожные сооружения всего восточного железнодорожного направления, берущего начало от московской Каланчевки. Щусев задался целью создать единый архитектурный ансамбль на всем протяжении дороги: «Железнодорожные сооружения особенно легко поддаются объединению в ансамбли. Сама езда по железной дороге, сопровождаемая быстрым мельканием перед глазами пассажира путевых зданий, содействует этому, как бы связывая их между собой».

Исходя из этого интереснейшего высказывания, Щусев проделал огромный объем работы, проектируя вместе со своими сотрудниками здания самого разного предназначения — станции, депо, жилые дома железнодорожников, склады и т. д., оформленные в едином стиле, провозглашенном в проекте Казанского вокзала. Создавая проекты типовых вокзалов Казанской железной дороги, Щусев трудится и над оформлением железнодорожных мостов и тоннелей.

И всегда это было что-то оригинальное и нестандартное. Например, станция в Керженце погружала в атмосферу знаменитой керженской медвежьей охоты, станция в Семенове напоминала древнерусскую крепость, а портал тоннеля, пробитого через горный уральский хребет, встречал поезда огромной каменной маской жителя Дальнего Востока, олицетворяющего бескрайние восточные просторы России (над этой композицией Щусев работал уже в советское время). И откуда только бралось у зодчего столько ярких идей! Казалось, что ни один даже самый малый полустанок не мог скрыться от его пристального внимания.

Годом окончания первого этапа строительства Казанского вокзала считается 1926-й, когда на небольшой вокзальной башенке (похожей на башню на Сан-Марко в Венеции), увенчанной колоколом, заиграли удивительные часы, заказанные Щусевым у петербургских часовщиков.

Циферблат часов украшен изящными знаками зодиака, изготовленными по эскизам зодчего. В 1941 году колокол сорвало ударной волной во время бомбежки Москвы, восстановили его на прежнем месте лишь в 1970 году.

Тем временем по левую сторону от вокзала в 1925 году вырос и Дом культуры железнодорожников, также спроектированный Щусевым (известный читателям как место действия романа «Двенадцать стульев» — именно это здание выстроили на найденные в стуле бриллианты мадам Петуховой). Первоначальный проект предусматривал возведение здесь магазина. Неудивительно, что Щусева волновали не только потребности железнодорожного хозяйства, но и вопросы культуры. Ведь события 1917 года вызвали в стране и культурную революцию.

То, что рядом с вокзалом выстроили Дом культуры, вполне соответствует первоначальному смыслу самого слова «вокзал», о чем немногие знают. Самые первые в мире вокзалы открыли свои двери пассажирам в Англии в 1822 году, да и слово «вокзал» имеет английское происхождение. В пригороде Лондона в XVII веке во владении некоей Джейн Вокс и находилось здание, ставшее вокзалом. Так, по имени владелицы, распорядившейся Воксхоллом, и стали впредь именовать подобные здания. Сначала, правда, Воксхолл был известен как парк и увеселительное заведение. Получается, что Щусев вернул вокзалу его первоначальный смысл.

В этой связи выглядят весьма уместными наблюдения писателя Виктора Некрасова, автора романа «В окопах Сталинграда»: «Вспоминается Казанский вокзал в Москве. Строил его ныне покойный Щусев, один из лучших архитекторов своего времени, автор множества архитектурных памятников, в том числе и Мавзолея Ленина. Построен Казанский вокзал давно — в 1910 году. Это крупнейший в нашей стране вокзал, если не считать Новосибирского. Он тоже тупиковый, поэтому параллель с Римским вокзалом — правда, выстроенным на 40 лет позднее — вполне уместна. Что же поражает в нем, кроме размеров? Архитектура. За основу взята башня Суюмбеки в Казани — очень любопытный и характерный памятник архитектуры XVIII века. Мысль, значит, такая: ты едешь в Казань — вот она тебе уже здесь, в Москве. Мысль, не лишенная остроумия, но, в общем, довольно нелепая. Над всем зданием господствует сделанная с большим вкусом, но абсолютно ненужная уступчатая башня, вариация на тему Суюмбекиной. Фасад здания раздроблен, внутренность перегружена архитектурными, лишёнными конструктивного значения деталями. Громадные балки на потолке зала ожидания ничего не несут, они подвешены к потолку, они только украшение в угоду стилю, вернее,

стилизации.

Общее впечатление: грандиозный терем, сказочный дворец, Казанский кремль — все что угодно, только не вокзал. То же впечатление и внутри. Здесь все рассчитано не на спешащего на поезд пассажира, приходящего за пять минут до его отхода, а на пассажира, ожидающего часами. Для него-то, очевидно, и расписаны талантливой кистью Лансере плафоны и стены вокзала. Именно для него, сидящего на своих тюках и чемоданах. А так — начнешь рассматривать и на поезд опоздаешь».

Таково мнение писателя, а вот мнение художника, Каземира Малевича: «Когда умер во времени почтенный Казанский вокзал (а умер потому, что платье его не могло вместить современный бег), думал я, что на его месте выстроят стройное, могучее тело, могущее принять напор быстрого натиска современности.

Завидовал строителю, который сможет проявить свою силу и выразить того великана, которого должна родить мощь.

Но и здесь оказался оригинал. Воспользовавшись железными дорогами, он отправился в похоронное бюро археологии, съездил в Новгород и Ярославль, по указанному в книге умерших адресу.

Выкопал покойничка, притащил и поставил на радость Москве.

Захотел быть националистом, а оказался простой бездарностью.

Представляли ли себе хозяева Казанской дороги наш век железобетона? Видели ли они красавцев с железной мускулатурой — двенадцатиколесные паровозы?

Слышали ли они их живой рев? Покой равномерного вздоха? Стон выбега? Видели ли они живые огни семафоров? Видят ли верчу — бег едущих?

Очевидно, нет. Видели перед собою кладбище национального искусства и всю дорогу и ее разветвления представляли кладбищенскими воротами — так оно получилось при постройке, хотящей быть шедевром современности.

Задавал ли себе строитель вопрос, что такое вокзал? Очевидно, нет. Подумал ли он, что вокзал есть дверь, тоннель, нервный пульс трепета, дыхание города, живая вена, трепещущее сердце?

Туда, как метеоры, вбегают железные 12-колесные экспрессы; задыхаясь, одни вбегают в гортань железобетонного горла, другие выбегают из пасти города, унося с собою множества людей, которые, как вибрионы, мечутся в организме вокзала и вагонов.

Свистки, лязг, стон паровозов, тяжелое, гордое дыхание, как вулкан, бросают вздохи паровозов; пар среди упругих крыш и стропил рассекает

свою легкость; рельсы, семафоры, звонки, сигналы, груды чемоданов, носильщики — все это связано движением быстрого времени, возмутительно медлительные часы тянут свои стрелки, нервируя нас.

Вокзал — кипучий «вулкан жизни», там нет места покою.

И этот кипучий ключ быстрин покрывают крышей старого монастыря.

Железо, бетон, цемент оскорблены, как девушка — любовью старца.

Паровозы будут краснеть от стыда, видя перед собою богадельню. Чего же ждут бетонные стены, обтянувшие дряхлое тело покойника? Ждут новой насмешки со стороны живописцев, ждут лампадной росписи».

Как видим, автор «Черного квадрата» так и не понял ни Щусева, ни его проект. Да вряд ли он вообще мог это принять. Другое дело, что приведенные нами мнения очевидцев, не увидевших вокзала в этой грандиозной постройке Щусева, говорят прежде всего об образности творческого языка архитектора, создававшего партитуру своей «Хованщины».

В 1930-е годы вместо эмигрировавшего Александра Бенуа и его «Триумфов...» росписью интерьеров Казанского вокзала занялась семья Лансере — отец и сын. Академик и сверстник Щусева Евгений Лансере-старший, разрабатывавший до 1917 года панно на тему «Россия соединяет народы Европы и Азии», через 15 лет работал над несколько другой темой, которую можно обозначить как «Братских народов союз вековой» (в общем-то небольшая разница). В таком духе исполнен плафон ресторана, удостоившись похвалы Щусева: «Орнаменты лепили по шаблонам на местах в зале ресторана. Живопись исполнял Е. Е. Лансере в новой советской тематике: живопись он исполнил блестяще и показал себя прекрасным художником-декоратором».

Схожие ощущения выразил и Нестеров: «Я был у Лансере на Казанском вокзале, видел его работы (плафоны, панно) для буфетного зала. Хорошо...» или: «Хорошие панно и плафоны написал Лансере на Казанском вокзале (Щусевском). Лансере — милый талантливый человек» (из писем 1933–1934 годов).

Интересно, что, характеризуя Лансере-старшего, Щусев называет его... композитором! В 1934 году Щусев писал: «Лансере — рисовальщик и композитор европейской известности».

Сам же Щусев любил себя называть дирижером. «Он сам очень любил говорить, когда я с ним работал в Третьяковской галерее: «Пойдите продирижируйте, чтобы все было, как надо». И сам он любил выступать в роли этого организатора труда, дирижера, которому знаком каждый инструмент и знаком исполнитель на этом инструменте, сила его таланта,

что можно от него требовать. И от каждого он требовал по тем способностям, которые он безошибочно в человеке угадывал», — вспоминал архитектор Николай Георгиевич Машковцев.

Какие ошеломляющие, опять же музыкальные аналогии приходили на ум Щусеву в процессе творчества! Но разве это удивительно? Вспомним, что князь Щербатов назвал Щусева дирижером. Получается, что сам процесс грандиозной работы, в который Щусев сумел вовлечь столько незаурядных людей, навевал его участникам такие нестандартные мысли. Да, не зря занялся Алексей Викторович своей, архитектурной «Хованщиной»!

После смерти Лансере-старшего в 1946 году его замыслы материализовал сын, Е. Е. Лансере-младший. Интерьеры Казанского вокзала украсили панно победной тематики.

Следующие 15 лет (после 1926 года) Щусев не прекращал трудиться над проектом вокзала, завершив очередной этап работы перед самой войной в 1941 году. Интересно, что, когда он решил облицевать здание вокзала ценным уральским мрамором «уфалей», символизирующим богатство восточных регионов страны, это не было воспринято коллегами как творческая удача: «Для русской архитектурной практики не характерно применение столь ценного материала для наружной отделки зданий. Используя для облицовки вокзала мрамор, Щусев трактовал традиции народного искусства. Вместе с тем мраморная облицовка обозначала появление в архитектуре вокзала новой темы и новых приемов композиции, не приведенных еще по характеру архитектурной выразительности в полное единство с тем основным замыслом сооружения, который был создан до войны»^[94]. А ряд искусствоведов и вовсе признали мраморную облицовку испортившей облик вокзала, переодевшегося из красного цвета в белый.

А дело в том, что изначально Щусев планировал применить для облицовки не только белый, но и красный мрамор, что соответствовало цветовой гамме вокзала. Но, как пишет Павел Викторович Щусев, «в самый разгар работ организация, поставлявшая облицовку, отказалась дать материал требуемого цвета и фактуры. Вместо него она предложила использовать полированный серо-голубой мрамор, оставшийся после постройки метро. Чтобы не останавливать работ, Алексей Викторович вынужден был в последний момент скрепя сердце примириться с этим досадным фактом, но он остался крайне недоволен результатом работы, противоречащим художественному замыслу вокзального комплекса. Дальнейшие работы по реконструкции были прерваны наступлением

войны, что сильно огорчало Алексея Викторовича».

Тем не менее специалисты сходятся во мнении, что «цветовая гамма вокзала является одним из средств достижения впечатления жизнерадостности и праздничности».

После смерти Щусева на протяжении второй половины XX века развитие Казанского вокзала продолжалось. В 1950-е годы выстроили подземный зал для пригородных касс, сообщающийся со станцией метро «Комсомольская», спроектированной архитектором уже после войны.

С каждым очередным десятилетием замысел Щусева приближался к своему окончательному воплощению. 1970-е годы были отмечены крупномасштабной реконструкцией вокзала, во много раз приумножившей его пропускную способность. 1990-е годы ознаменовались постройкой новых залов ожидания и новых переходов к поездам. Уникальное по площади крупнопролетное перекрытие простерлось над вокзальными платформами. А к 1997 году там, где раньше были задворки вокзала, появились и новые корпуса, выстроенные на основе сохранившихся чертежей Алексея Щусева, и задуманная им Царская башня. Многолетняя эпопея создания Казанского вокзала, длившаяся почти семь десятилетий, наконец-то завершилась. А само здание вокзала стало памятником его автору и вдохновителю — Алексею Викторовичу Щусеву. В настоящее время Казанский вокзал является самым большим в Европе.

ЩУСЕВ В ОКТЯБРЕ

Как принял Щусев события 1917 года? И мог ли он оказаться среди тех, кто эмигрировал, не приняв новую власть? Зодчий, несмотря на свое дворянское происхождение, все-таки был не с белыми, но и не с красными. Он оказался в ряду выдающихся деятелей культуры, не нашедших в себе сил порвать с родиной (по разным, правда, причинам). Да, многие уехали: Бунин, Рахманинов, Михаил Чехов, Гончарова, Ларионов, Серебрякова, но немало из них и остались — Нестеров, Васнецов, Кончаловский, Юон, Поленов. А были и те, кто вернулся на родину, — Горький, Алексей Толстой, Прокофьев, Куприн, Коненков, Билибин...

Зашедший в мастерскую Щусева на Казанском вокзале в те трагические дни смутного времени князь Щербатов писал: «Два мира, две обязанности, два столь разные служения, столь друг другу противоположные; война и искусство — как это странно сочеталось и как странно это уживалось вместе, тем более что к тому времени уже нависала и другая туча; предгрозовой ветер революции уже веял в воздухе, к нескрываемой радости Щусева, бывшего левых убеждений: «Хотел бы, чтобы левее, левее хватили, а то жидко идет», — приговаривал он с улыбочкой. «Вот увидите, не поздоровится», — отвечал я ему. Талантливый художник и донельзя примитивный политический мыслитель, он высказывал неким детским лепетом свои наивные детские убеждения. Менее всех он пострадал от того, до чего довели у нас такого рода убеждения, став персона грата у большевиков, и, надо признать, — во спасение города Москвы».

Как видим, Щусев не скрывал своих взглядов. Находившийся в расцвете творческих и жизненных сил, Алексей Викторович тем не менее не чувствовал, что силы эти могут быть полностью реализованы в той конкретной ситуации, которая сложилась к 1917 году. Он ждал еще большей свободы творчества в еще больших масштабах. Вспомним, что, даже став автором проекта Марфо-Мариинской обители, он так и не дождался заказов в области гражданского строительства. А выбор его на роль автора Казанского вокзала стал результатом опять же личного выбора главного заказчика — Н. К. фон Мекка.

Иными словами, зависимость зодчего от прихоти заказчика была очевидной. Взять хотя бы конфликт архитектора с Щербатовым, которого не выносили и другие мастера. Но все они вынуждены были согласиться с

ним, поскольку князя пригласил для участия в этом проекте сам фон Мекк, хозяин и дороги, и стройки, и будущего вокзала.

Чем глубже талант, тем острее ощущаются им попытки влияния извне, навязывание чуждой точки зрения. В этой связи Щусев писал: «Часто зодчий становится жертвой этой зависимости. Так бывало нередко до войны (1914 года. — А. В.), когда оторванные от заказов на государство зодчие находились во власти мелкого капитала, хищнически выколачивавшего свой доход... Выявить свое лицо и идеал зодчий тогда не мог. Развивался эстетизм в ущерб рационализму и логике. Новые начинания бывали обыкновенно неудачны... Однако перед самой мировой войной силы художников достигли такого напряжения, что искусство стало как будто молодеть, но эту юность прервала война»^[95].

Действительно, яркая плеяда молодых и многообещающих имен заблистала накануне 1917 года, заявив о себе в том числе и на постройке Казанского вокзала. И к работе их привлек Щусев, находившийся в авангарде той самой юности искусства.

За ним тянулись, с Щусевым было интересно. «Меня тогда даже поразила его живость, — писал С. Е. Чернышев. — Вот интересный был человек! Когда приезжали в Москву, всегда было интересно пойти на Казанский вокзал, к Алексею Викторовичу.

Надо сказать, что архитектурная жизнь Москвы и Петрограда тогда сильно отличалась. Петроградская архитектурная жизнь была культурнее. Там, пожалуй, было больше одаренных людей. Столица привлекала к себе. В Москве было больше делячества. Крупнейшие московские архитекторы были такими крупными дельцами. И с приездом в Москву Ивана Владиславовича Жолтовского и Алексея Викторовича в Москве появились два оазиса искусства. Я помню, с каким удовольствием я всегда, несколько утомившись сутолокой мало интересной архитектурной жизни, заходил раньше к И. В. Жолтовскому в особняк в Серебряном переулке, а еще раньше в Мертвом переулке и затем, позднее, к Алексею Викторовичу. И если у Ивана Владиславовича чувствовалось такое одиночество, — один Жолтовский, — много фотографий, обстановка тонкого артистизма и чрезвычайно увлекательная не беседа, а скорее его рассказ, то у Алексея Викторовича было совершенно иное: большое мастерство и много наиболее талантливых молодых архитекторов, группировавшихся в его мастерской. И, приходя к Алексею Викторовичу, я всегда чувствовал атмосферу такого высокого артистизма, большого художника».

Начиная с 1917 года атмосфера высокого артистизма в архитектурной среде подпитывалась большими ожиданиями. И потому для этого времени

весьма «характерна исключительная лояльность, которую демонстрировали по отношению к коммунистической власти в 1920-е годы и молодые авангардисты, и солидные неоклассики. Ничего подобного не наблюдалось, например, в литературе. Многие сложившиеся писатели эмигрировали, а политическая лояльность большинства оставшихся была, как правило, весьма относительна. Архитекторы почти не эмигрировали и восприняли новые общественные отношения как благо. Ощущение свободы творчества странным образом не уменьшалось, а росло в условиях политического террора. Уверенность в том, что отмена частной собственности на землю и ликвидация частных заказчиков есть достижение, позволяющее осчастливить человечество путем проектирования и строительства целых государственных городов, была характерна и для советских, и для левых западных архитекторов»^[96].

Новая культурная политика открыла перед Щусевым огромные перспективы, которыми он не преминул воспользоваться. Но и большевики испытывали необходимость в Щусеве, не только талантливом архитекторе, но и прирожденном организаторе. Продолжающееся строительство Казанского вокзала демонстрировало широту возможностей зодчего. А новой власти вокзалы были нужны не менее, чем старой. И причем не только вокзалы, но и современные общественные сооружения самого различного назначения.

Щусев, не раз бывавший в Париже, хорошо усвоил роль Великой французской революции в истории мировой архитектуры. А как изменился Париж! Захватившие власть революционеры посчитали своим долгом уже в 1794 году организовать комиссию художников, призванную коренным образом перестроить французскую столицу и решить, наконец, те проблемы, которые копились десятилетиями и тормозили дальнейшее развитие города.

Обилие трущоб и ночлежек, отсутствие комфортабельного жилья для небогатых слоев населения, слабый уровень организации транспортного движения, несоответствие системы жизнеобеспечения современным требованиям — застарелость этих проблем характеризовала не только состояние Парижа конца XVIII века, но и жизнь Москвы начала XX столетия. Российская столица 100 лет назад явно не справлялась с огромным потоком рабочей силы, хлынувшей в нее, в том числе и по Казанской железной дороге.

В Париже к решению проблем подошли радикально, затеяв перепланировку средневекового города, растянувшуюся до эпохи Наполеона III, когда началась так называемая «османизация». Этот термин

своим возникновением обязан префекту (с 1853 года) департамента Сена барону Осману, за 18 лет изменившему облик Парижа до неузнаваемости. Осман проломил через старые кварталы широкие и длинные авеню и бульвары, застроенные многоэтажными домами в едином стиле. Если учесть, когда началась работа по перестройке Парижа, то получается, что закончилась она почти через столетие.

Новые хозяева красной Москвы не могли 100 лет перестраивать старую русскую столицу. Максимум — 20 лет. Поэтому уже вскоре после произошедшей смены власти архитекторов призвали к работе. Щусев вспоминал в 1938 году:

«В Москве образовалась особая архитектурная группа. Многие архитекторы были основателями этой группы. Во главе стоял Жолтовский. Я был главным мастером мастерской, а остальные — просто мастерами, существовали еще и подмастерья. Так именовались мы, не желая называться просто архитекторами.

Устроились мы при Московском Совете. Активное участие в нашей работе принимал Б. М. Коршунов. Он предложил проект озеленения Москвы. В числе других мастеров — С. Е. Чернышев, Н. А. Ладовский, К. С. Мельников...

Поставили себе целью сделать план реконструкции Москвы на новых социальных основах. Занялись и окраинами и озеленением центров, созданием новых кварталов, разбивкой магистралей.

Каждому мастеру был отведен известный район. В течение 1918-19 годов провели большую работу. С нами работали и инженеры Л. Н. Вернадский, Г. О. Графтио, В. Н. Образцов. Спроектировали новый московский порт, связь Москва-реки с Окой, Окружную дорогу и проч.

Все это было сделано кустарно, без установки, которую могли дать только вожди и руководители революции. Это сделали мы — архитекторы, как понимали. Мы работали с энтузиазмом. Было время холодное и голодное, работали в шубах.

Московский Совет начал принимать работу, приехала большая комиссия. Комиссия заслушала наши доклады и признала работу актуальной».

Группа, о которой пишет Щусев, была организована в начале 1918 года и называлась Первой московской архитектурной мастерской. Как писал Алексей Викторович, она ставила своей целью «объединение и сплочение разрозненных архитектурно-художественных сил в единый творческий организм, который даст возможность отдельным индивидуальностям, благодаря постоянному общению и творческому взаимодействию,

благотворно влиять друг на друга и путем обмена идеями, художественным образом и путем личного опыта создать формы коллективного творчества».

Что и говорить, условия для творчества были провозглашены самые подходящие, благодаря чему Щусев не только сохранил свой авторитет первого зодчего, но и приумножил его. Он стал общепризнанным лидером своего поколения, с 1922 года возглавив еще и возрожденное Московское архитектурное общество. С 1918 года он — профессор Вхутемаса.

В 1920-е годы проектная деятельность переживает в Советском Союзе свой необычайный подъем. Конкурсы следуют один за другим — на Дворец труда, на Дворец Советов, на реконструкцию москворецких мостов и т. д. Неудивительно, что всего лишь за несколько лет мастерская под руководством Щусева и Жолтовского подготовила проекты реконструкции одиннадцати районов Москвы и ряда больших площадей. Генеральный план развития столицы получил название «Новая Москва», широкая натура Щусева развернулась в нем по-настоящему.

ЩУСЕВ СТРОИТ НОВУЮ МОСКВУ

«Москва — один из красивейших мировых центров — обязана этим преимущественно своей старине. Отнимите у Москвы старину, и она сделается одним из безобразных русских городов», — писал Щусев в 1925 году.

К началу Первой мировой войны Москва, довольно долго пребывавшая на вторых ролях (после столичного Петербурга), превратилась в крупнейший индустриальный и экономический центр Российской империи. Здесь было сосредоточено более тысячи крупных предприятий самых разных отраслей промышленности. На них трудилось порядка 160 тысяч человек, а всего в Москве насчитывалось два миллиона жителей.

С каждым годом москвичей становилось больше и больше, и все они рассчитывали найти себе крышу над головой именно в Первопрестольной. Небывалый приток рабочей силы поступал в Москву по железной дороге, буквально опутавшей город своими сетями. Чего же удивляться — одних вокзалов в Белокаменной было девять, к увеличению их числа непосредственное отношение имел и герой нашей книги — Алексей Щусев, давно задумавшийся над необходимостью коренной перестройки Москвы.

В результате перенаселения и бурного роста производства строительная политика в Москве приобрела хаотичный характер: в центре на месте дворянских усадеб как грибы после дождя вырастали доходные дома — небоскребы той эпохи, а на захолустных когда-то окраинах возводились фабрики и заводы. Большая часть прибывшего трудоспособного населения существовала в подвалах и бараках.

Уже создавая свой Казанский вокзал, Щусев ясно увидел, что старая Москва задыхается от недостатка современных дорог и магистралей — главных транспортных артерий, способствовавших полноценной жизни города. Тупиковым казался ему и такой путь развития, который предусматривал уничтожение ценной исторической застройки и возведение на ее месте новых кварталов и проспектов. Для Щусева, начавшего свою профессиональную деятельность с глубокого изучения памятников древности, это было неприемлемо.



План А. В. Шусева «Новая Москва».



Район от Дворца труда до Каменного моста. 1924 г.

Вот почему с таким энтузиазмом взялся зодчий за работу над планом «Новая Москва» в 1918 году. Создавая план реконструкции Москвы вместе со своими помощниками, Щусев поставил себе целью решить ряд насущных городских проблем, копившихся десятилетиями:

- сохранение исторически сложившейся планировки города;
- преодоление последствий беспорядочной застройки, ставшей следствием активного роста Москвы в предшествующие периоды;
- озеленение Москвы и решение давно назревшего вопроса оздоровления московской экологии;
- обеспечение возможностей дальнейшего развития Москвы на долгие годы.

Как видим, спустя почти 100 лет проблемы у Москвы остались те же. Но в то время Щусев ощутил уверенность, что, предложив комплексное

решение перечисленных проблем в условиях открывшейся и существовавшей некоторое время свободы творчества, он сможет превратить Москву в современную европейскую столицу.

Общий архитектурный девиз реконструкции Москвы Щусев обозначил следующим образом: «Красота в простоте и величии для монументов и в теплоте и уюте для жилья»^[97].

Зодчий мечтает, планы его дерзновенны. Он хочет превратить старую, рвущуюся из своих вековых оков-колец Москву в процветающий город. Причем в буквальном смысле. Процветающий — это значит цветущий, стало быть, нужно то, что будет цвести, а именно — сады и рощи, парки и леса. Отсюда и главная идея «Новой Москвы» — огромный город-сад.

Архитектурная концепция «города-сада» была весьма популярна в те годы: аналогичный план «Большой Петроград» разрабатывался и в бывшей столице Российской империи. А уже в 1918 году в Москве началась разработка пригородов-садов — в Марьиной Роще, в Сокольниках, на Воробьевых горах, в Рублеве, в Люблине... Цель была поставлена такая — как можно быстрее разгрузить, разуплотнить Москву, переселив в создающиеся вокруг нее городки-спутники рабочий класс с семьями. Это было довольно прогрессивное начинание.

В эти годы и Щусев, и его соратники идут в ногу с мировой архитектурой — Европа не позволяет им сбавлять темпы в поисках новых путей планировки городов. В Великобритании даже существует движение в поддержку «города-сада», основывающееся на градостроительной концепции социолога Эбен изера Говарда, сформулированной им в книге «Города-сады будущего» в 1898 году.

Суть концепции такова — современный город съедает себя изнутри, на дорогах — транспортный коллапс, по обочинам — хаотичная застройка, а еще неконтролируемый рост промышленности, антисанитария и т. п. Поэтому население должно расселяться в сельской местности в небольших городках численностью не более тридцати двух тысяч жителей. Городки тесно связаны между собой железной дорогой и объединяются в более крупные созвездия, население которых не должно превышать четверть миллиона человек (иначе вновь начнется перенаселение).

Сам круглый по форме город-сад своей планировкой очень напоминает Москву: городская территория также расходится от центра кругами. Но в центре находится не привычное нам сосредоточение органов власти, а... парк, окруженный общественными зданиями (больницы, музеи, магазины) и жилыми малоэтажными кварталами. Что же касается промышленных предприятий, на которых трудятся жители города, то им место отведено на

периферии. В случае роста числа жителей в таком городе-саде они плавно переселяются в новый город-сад, возникающий в удобной транспортной доступности от старого. И так далее... А как результат применения такой схемы — рост качества жизни населения и сохранение экологии.

Разумеется, Щусев не намеревался превратить всю Москву в огромную деревню, но мечтал создать город «живописный» и «жизненный», светлый и солнечный.

«Забытой оказалась наша старушка Москва с ее дивным Кремлем и чудной схемой старого кольцевого плана. Если бы Москва в забвении консервировалась, это было бы даже хорошо, мы имели бы вторую Венецию без воды, но Москва — промышленный центр России — все-таки строилась и воспринимала по-своему европеизм, а потому дошла она до нашего времени в скверном и испорченном издании. Наконец, настал черед мечтать и для Москвы. А Москва, если начнет мечтать, то эти мечты будут «вовсю», хотя бы они пока что и оставались лишь на бумаге», — писал зодчий в 1924 году в журнале «Красная Нива».

Создавая план «Новая Москва», архитектор позволял себе фантазировать — какой станет советская столица через четверть века:

«Итак, взглянем на Москву с высоты аэроплана в 1950 году, бросим взгляд свой, начиная от центра, во все стороны, как бы с высоты гигантской башни. Прямо перед нами изысканным узором строений, стен и башен сверкает хорошо знакомый нам Кремль, наша гордость».

Тот самый Кремль, что когда-то Щусев защищал от некачественной реставрации, теперь является музеем и ядром его «Новой Москвы»: «Собор Василия Блаженного высится над уступчатым, идущим к Москворецкому мосту бульваром, начинающим от реки Красную площадь, где у стены высятся ступени гранитного амфитеатра, в центре которого массивный пьедестал с гробницей В. И. Ленина».

А ведь в 1930-е годы собор Василия Блаженного мог пасть под напором уже другой, нещусевской реконструкции Москвы. Но сам Алексей Викторович был горячим сторонником сохранения этого выдающегося памятника русской архитектуры, как и других, собственно. На сохранившемся плане 1923 года Кремль и Китайгород включены Щусевым в единую охранную зону под названием «Золотой город», что означает уникальную ценность входящего в него архитектурного наследия. Бережно обращается зодчий в своем плане с храмами и погостами, сохранив их и превратив в парки и сады.

«В противовес Москве живой с садами и бульварами, центр Москвы монументален и строг. Старина сквозит ярким ажуром исторического

прошлого, углубляя значение великого центра Республики. По кольцам бульваров, обработанных пропилями и лестницами, располагаются памятники великим людям, писателям, политическим деятелям, музыкантам, ученым — это наглядная азбука для подрастающих поколений», — писал Щусев в статье «Перепланировка Москвы».

Москва издавна складывалась как город вертикалей, функции которых выполняли колокольня Ивана Великого и звонницы древних московских монастырей. И потому Щусев считает уместным появление новых высотных доминант: «В центре на площадях допущены силуэтные высокие дома, окруженные парками, это населенные деловым рабочим людом с утра до вечера улы, пустующие к ночи и наполняющиеся утром, но их немного, это лишь одиночки». Это предвидение Щусева уже после войны воплотилось в восьми сталинских высотках, устроившихся в том числе и в центре Москвы.

Далее взор Щусева падает на юго-восток столицы: «Поворачиваясь с нашего обсервационного пункта в противоположную сторону на юго-восток, мы видим совершенно другую картину: промышленная Москва — Симоново... Все Сукино болото (ныне Кожухово. — А. В.) с его пыльными и малярийными тряпинами изрыто ковшами промышленного и лесного портов... Порт кишит судами и баржами, пришедшими как с верховьев, так главным образом с Оки, с которой при помощи канала установлено удобное сообщение».

Упомянутое Щусевым Симоново должно было сосредоточить в себе крупнейшие промышленные предприятия — заводы АМО (позднее ЗИЛ) и «Динамо». А рядом — Москва-река, в результате постройки канала Москва — Волга превратившаяся в мощную транспортную артерию.

Москва, как известно, город колец. И в плане Щусева эта историческая традиция не просто учтена, а развита: «Центр города — Кремль, символ Москвы и всей Российской Республики. Древний город, расположенный вокруг Кремля концентрическими кольцами с бульварами между ними на местах старых валов и пожарных разрывов, остается в общем тем же, но радиальные улицы уширяются, частные сады соединяются в общие скверы, сносятся целые кварталы антисанитарных домов».

Помимо уже существующих Бульварного (его намечено замкнуть в Замоскворечье) и Садового колец, архитектор опоясывает Москву еще двумя — Новым парковым и Новым бульварным. И всё у него продумано, предусмотрено. В продолжении Китай-города, Белого и Земляного городов, за счет которых исторически раздавалась вширь Москва, Щусев проектирует Красный город, где находит место крупным общественным

центрам — народным домам, театрам, школам, рынкам.

Затем идут города-сады, окруженные зеленым поясом, которому архитектор придавал особое значение: «Земля, которая поглощает пыль и дает кислород, должна проникать внутрь организма самого города Москвы, она, как легкие, должна снабжать воздухом центральный организм, а потому от зеленого пояса клиньями зелень врезается по нескольким направлениям к центру».

Клинья — это резервуары чистого воздуха: «Первый клин от Нескучного сада через территорию Сельскохозяйственной выставки и Бабий городок, врезаясь до самого Каменного моста, идет зеленым широким бульваром вплоть до Охотного ряда, проходя по Моховой на местах уничтоженных старых лавок. Уцелел один манеж с его колоссальной 21 — саженой деревянной фермой.

Второй зеленый клин врезается к Трубной площади через зеленые массивы Лазаревского кладбища, превращенного в парк, сады бывш. Екатерининского института и Самотечный бульвар».

Кроме этих двух клиньев Щусев предложил прорезать Москву и третьим — через Сокольники, Лефортово, Воронцово Поле и до Москворецкой набережной, в том месте, где она отмечена громадой Воспитательного дома. В окончательном плане Щусевым было предусмотрено пять зеленых клиньев.

Ну и конечно сопутствующая зелени водная стихия. Москва, безусловно, не Венеция, но всё же: «Река-Москва, воды которой усилены смежными реками при помощи шлюзов, уже не имеет вида лужи в центре города, это полноводная река, подобно той, которую мы теперь видим выше Бабьегородской плотины. По ней идут легкого типа изящные катера».

Москва-река перерезана новыми современными мостами, через которые проходят и старые, и новые кольца Москвы, а по ним туда-сюда снуют кольцевые трамваи — А, Б, В и даже Г, «особенно интересен мост Каменный со скульптурой из бронзы, весь сложенный из белого уральского мрамора, шириною в 40 метров. Легкий ажур алюминиевых ферм украшает полузагородные мосты — Крымский, Пресненский и другие...».

Видно, что белый уральский мрамор полюбился Щусеву: «Москва белокаменная, — но белый камень заменен белым уральским, не портящимся от морозов, мрамором...»

И еще о достижениях: «Достижения в области санитарии и гигиены особенно дают себя чувствовать в Москве 1950 г. в противовес тяжелым годам революции и Гражданской войны. Мы видим прекрасную поливку улиц, обилие фонтанов и, что особенно важно в культурных населенных

центрах, — прекрасно оборудованные подземные уборные с душами. Питьевая вода проведена из камер с верховьев Волги, причем она озонируется и прекрасно фильтруется на специальных фильтрах, откуда поступает в водонапорные резервуары на высотах Воробьевых гор или в Башнях Рублевских».

В своих мечтах Щусев рассчитывал, что к середине XX века население Москвы вырастет до пяти миллионов жителей, которые не будут испытывать трудностей в транспортном сообщении: «Метрополитен, перерезающий Москву по двум диагональным направлениям с северо-запада на юго-восток и с юго-востока на северо-восток, продолжается вплоть до линии окружной дороги, а потому по его магистралям мы видим целые ряды благоустроенных жилых поселков, разделенных зелеными массивами: Лосиноостровским, Измайловским, Серебряным Бором и другими. Таким образом, большая Москва, сохраняя форму концентрических кругов, развивает свою жилую площадь клиньями звездообразно».

Вопрос о необходимости строительства Дворца Советов, превратившегося впоследствии в многолетнюю эпопею, возник впервые в 1922 году. В плане Щусева он также присутствует: «Красная площадь завязывается с группой площадей центра: Свердловской, площадью Революции и нынешним Охотнорядским проспектом, переходя монументальным бульваром, как раньше указывалось, к площади Румянцевского музея. Вместо Охотного ряда высится силуэтами стройных башен в небе большой дворец СССР с колоссальной аудиторией на 10 тыс. человек. Хотя ему по площади места мало, но техника дает возможность гнать здание ввысь, чем завершается его причудливый силуэт».

Освобождается центр города и от несвойственных ему функций: «Топливо не загромождает унылыми складами дров пустопорожные места Москвы. Трубопроводы из торфяных и угольных близлежащих мест, хорошо изолированные от потери тепла, отопляют, подобно электрическому освещению, целые кварталы».

На юго-западе Щусев считает нужным выделить для университета целый район города: «Весь сектор Хамовников до самого Новодевичьего монастыря отдан университету, клиникам и другим подсобным учреждениям высшей школы». Щусев немного не угадает — университет вырастет чуть дальше, на Воробьевых горах.

Много талантливых архитекторов работали с Щусевым над первым планом реконструкции Москвы; в течение тех пяти лет, когда велась работа над «Новой Москвой», в план постоянно вносились всякого рода

дополнения, призванные его усовершенствовать. В частности, интересным выглядело предложение создать новый московский вокзал, который заменил бы по крайней мере пять уже существующих вокзалов. Место для нового вокзала нашли на так знакомой Щусеву Каланчевке, там, где и по сей день тянется спроектированный зодчим виадук.

Однако ни это предложение, ни прочие не были осуществлены, как и сам план Щусева, не встретивший одобрения у большевиков, сформулировавших свое отношение к «Новой Москве» следующим образом:

«ЦК ВКП(б) и СНК СССР отвергают проекты сохранения существующего города, как законсервированного музейного города старины, с созданием нового города за пределами существующего. ЦК ВКП(б) и СНК СССР отвергают также предложения о сломке сложившегося города и постройке на его месте города по совершенно новому плану. ЦК ВКП(б) и СНК СССР считают, что при определении плана Москвы необходимо исходить из сохранения основ исторически сложившегося города, но с коренной перепланировкой его путем решительного упорядочения сети городских улиц и площадей»^[98].

Одним из самых главных обвинений в адрес Щусева стала «музейность» его плана, сохраняющего памятники церковной и усадебной архитектуры Москвы. Не понравилось власть предержащим и то, какую роль отвел он Кремлю — не для того большевики переносили в Москву столицу, чтобы устраивать из древней крепости музей, а самим переезжать в Петровский парк, куда Щусев планировал переместить политический центр Москвы и СССР:

«План [Щусева]... оказался совершенно неудовлетворительным. В нем явственно обнаружилось свойственное части старой интеллигенции, еще не успевшей перевариться в советском котле, непонимание своеобразия социалистической экономики и перспектив развития советской столицы. Этот «план» прежде всего стремился сохранить во что бы то ни стало все исторические памятники, хотя бы с явным ущербом для роста города и движения транспорта. Политический центр столицы авторы плана предлагали перенести из Кремля в район Ленинградского шоссе, в Кремле же создать законсервированный город-музей. Китайгород вместе с Зарядьем они предлагали сохранить в качестве торгового центра города». А еще в плане Щусева выявили «пороки капиталистического города — деление на рабочие окраины и центр, который даже не реконструируется»^[99].

Все эти обвинения были выдвинуты в середине 1930-х годов, когда обстановка относительной свободы творчества начала 1920-х сменилась закручиванием гаек и ужесточением государственной политики в области всех видов искусства.

Конечно, не один лишь Щусев работал над планом реконструкции Москвы. Помимо него аналогичную проблему решал инженер Сергей Сергеевич Шестаков, план которого назывался «Большая Москва» и был принят Моссоветом за основу в 1925 году.

Москва у него и вправду вышла большая, почти в три раза превышая «Новую Москву» Щусева, но зато он не акцентировал внимание на необходимости слишком бережного отношения к памятникам архитектуры, церквям и усадьбам.

Щусев, однако, мог не слишком расстраиваться, ибо его работу с планом Шестакова роднила общая идея — сохранение исторически сложившейся радиально-кольцевой планировки. Кроме того, у Шестакова тоже были предусмотрены города-сады и даже не в один, а в два пояса. В дальнейшем многие положения плана «Большая Москва» воплотились в генеральном плане реконструкции Москвы 1935 года, правда, сам Шестаков об этом уже не узнал — он был репрессирован и погиб в 1929 году.

А ряд задумок Щусева успел материализоваться, например, реконструкция Советской (ныне Тверской) площади, где появились пропилеи, весьма удачно вписавшиеся в исторический ансамбль. Пропилеи Щусев создал с оглядкой на стоявшее здесь раньше здание пожарной части в духе классицизма. Ныне на этом месте — памятник Юрию Долгорукому.

Поучаствовал Алексей Викторович и в создании одного из тех самых зеленых клиньев, выполнявших роль легких Москвы. В 1922 году он стал главным архитектором Всероссийской сельскохозяйственной выставки, организованной на месте свалки.

Об этой выставке превосходный очерк написал Михаил Булгаков, он был напечатан в сентябре 1923 года в берлинской газете «Накануне» под говорящим названием «Золотистый город». А Щусев отмечал, что «благодаря планировке, дренажу и канализации место оздоравливается и по окончании выставки останется для Москвы как прекрасный и благоустроенный парк, пригодный для выставок, ярмарок, спорта и т. п. учреждений»^[100]. Так и вышло — сейчас на этом месте парк Горького.

И, наконец, успел Щусев спроектировать и город-сад, каковым стал поселок Сокол на Ленинградском проспекте. Однако уже вскоре после постройки город-сад был подвержен критике, оно и понятно — каждый

дом был сделан по индивидуальному проекту, что полностью противоречило идеологии коллективизма, господствовавшей в те годы. Дабы избежать обвинений в потакании буржуазным вкусам, в начале 1930-х годов Сокол украсился многоквартирными домами для рабочих.

Когда смотришь на пожелтевшую старую настенную карту «План Новой Москвы», исполненную в 1923 году, поражаешься тому огромному объему работы, что была проведена Алексеем Щусевым и его помощниками. Сколько грандиозных планов было намечено, какие ожидания были с этим связаны! Очень жаль, что план Щусева не был реализован, быть может, в этом и причина того, что многие проблемы Москвы остаются нерешенными и по сей день...

МАВЗОЛЕЙ: «ПЯТНАДЦАТЬ ЧЕЛОВЕК НА СУНДУК МЕРТВЕЦА»

Из биографии Щусева никак не вычеркнуть сию важнейшую веху его жизни, как бы ни относиться при этом к тому идеологическому смыслу, который уже давно и прочно вложен в эту постройку. Причем вложен даже не самим автором, а сложной и противоречивой эпохой, породившей мавзолей.

Щусев к 1924 году что только не построил. Но еще большими по масштабу идеями он был захвачен. Но мог ли архитектор предполагать, что судьба совершит такой крутой зигзаг — не Москву перестраивать, а создавать в сердце Первопрестольной алтарь для поклонения новой коммунистической религии.

Неудивительно, что Щусев был выбран для выполнения столь срочного задания — и умелый организатор, и талантливый архитектор, имевший большой опыт работы с самыми разными заказчиками, отношения с которыми требовали порой и умения идти на компромисс. В Щусеве было это качество — он мог пойти на незначительные уступки ради сохранения главного. Но при этом у заказчика нередко оставалось убеждение, что последнее слово осталось за ним. Кроме того, у Щусева уже имелся и недавний опыт по созданию надгробия государственного деятеля царской России — премьер-министра Петра Столыпина.

Трудно поверить в то, что Щусева нисколько не волновала моральная сторона дела. Ведь Столыпин был застрелен представителем той среды, лидером которой и являлся усопший вождь мирового пролетариата. Кроме того, еще не так давно зодчий проектировал свою «Марфу» для великой княгини Елизаветы Федоровны, жестоко убитой, как и сам Николай II, по приказу Ленина. Неудивительно, что в этот период отношения Щусева с Нестеровым и Васнецовым, презиравшими новую власть, стали крайне напряженными. Русские художники никак не могли принять этой работы Алексея Викторовича, не хотели подавать ему руки...

Сам Щусев рассказывал так: «Около 12 часов ночи я был срочно вызван в Колонный зал Дома Советов. Несмотря на поздний час, непрерывной волной стекались потрясенные, взволнованные массы к гробу великого человека, величайшего друга трудящихся. В комнате, куда меня

привели, находились члены правительства и комиссии по похоронам В. И. Ленина. От имени правительства мне было дано задание немедленно приступить к проектированию и сооружению временного мавзолея. Я имел время только для того, чтобы захватить необходимые инструменты из мастерской, а затем должен был направиться в помещение, предоставленное мне для работы. Уже наутро необходимо было начать разработку трибун, закладку фундамента и склепа мавзолея. Прежде чем приступить к эскизу мавзолея, я пригласил для совещания по поводу архитектурных его принципов своих друзей-архитекторов. На совещании я высказал свои соображения о том, что силуэт должен быть не высотным, а иметь ступенчатую форму. Надпись на мавзолее я предложил простую — одно слово. Это слово — ЛЕНИН. Все сооружение должно быть сделано из дерева и обшито досками. К четверем часам утра эскизный набросок мавзолея был готов, я наскоро поставил размеры и вызвал техников для подсчета деревянных конструкций».

Интересно, вспоминал ли Щусев, как в Академии художеств его также заперли на сутки? Так или иначе, но сохранившиеся эскизы проектов указывают, что первоначальный замысел не был полностью осуществлен. На эскизах предусмотрена установка на верхнем ярусе мавзолея ротонды из десяти деревянных колонн, увенчанных антаблементом, повторяющим контур двух пятиконечных звезд.

Коллега Щусева, архитектор Машковцев писал: «Щусев как будто бы подверг какому-то страшному давлению тех дней свой мозг и чуть ли не в течение 24-часовой работы явился этот проект. Это был действительно как бы результат какого-то страшного напряжения творческой воли и творческой мысли, мобилизация всех своих знаний и сил».

«Ранним утром, — вспоминал Щусев, — мною была произведена разбивка сооружения на площади, вбиты кольшки, ограждавшие место постройки, и раздались первые взрывы мерзлой земли. Скованная 25-градусным морозом земля не поддавалась лопатам и ломам, и для рытья котлована пришлось взрывать ее с помощью команд подрывников. Взрывные работы заняли почти сутки. Только после этого землекопы смогли приступить к рытью котлована. Тем временем отдел сооружений московского коммунального хозяйства завозил деревянные брусья и доски, плотники занялись подготовкой каркаса.

Планировка мавзолея была мной рассчитана таким образом, чтобы создать график движения, обеспечивавший непрерывный пропуск значительных масс посетителей. Входя, посетители спускались по лестнице, ведущей в центральный зал с гробом Владимира Ильича, и,

обойдя его, поднимались по другой лестнице, ведущей к выходу. Зал был декорирован материей по рисункам художника Игнатия Нивинского. Стены были обиты красным с черными полосами, на потолке материя собрана складками к центру, где находилось изображение серпа и молота. Работы продолжались около трех дней. Строители удалились с площади в момент, когда на нее уже вступали войска, участвовавшие в похоронах».

На Щусева была возложена огромная ответственность, и не случайно, что по Москве долго еще ходили слухи о его якобы аресте. 3 марта 1924 года Александр Бенуа записал в дневнике: «Арестован Щусев. Ему-де приказали произвести работы у могилы Ленина, а он наткнулся на канализационную трубу, содержимое которой залило гроб с покойником. Остряки находят, что Ильич в «золоте» купается. Вообще ходит масса злых острот, анекдотов, в которых всякого рода люди возмещают свою досаду на помпу, скрывающую кончину вождя пролетариата».

Информация об аресте Щусева весной 1924 года не подтверждается документально, но сам факт прорыва канализации под мавзолеем оставил свой неизгладимый след в московском фольклоре. Ведь строили мавзолей в стужу, а по весне всё растаяло. Узнавшему об этом патриарху Тихону приписывают фразу: «По мощам и елей».

На тему о том, кому конкретно пришло в голову устроить на Красной площади мавзолей, до сих пор спорят историки. Так, Д. Хмельницкий указывает, что «из членов правящего триумvirата, пожалуй, только один Сталин был психологически способен придумать, продумать и в считанные дни пробить фантастическую идею мумификации трупа Ленина и превращения его мощей в религиозно-пропагандистский символ. У него хватало и фантазии и власти».

Первый вариант мавзолея простоял несколько месяцев, пока в мае 1924 года Щусева вновь не вызвали к членам политбюро и поручили, «не меняя основной конструкции мавзолея, придать ему монументальную архитектурно-художественную форму». Перед зодчим была поставлена сложная задача — спроектировать деревянное монументальное сооружение. Сам материал создавал немалые трудности.

«Я искал аналогии во всей истории архитектуры. Форму пирамиды я нашел неподходящей для мавзолея. «Ленин умер, но дело его живет» — вот, мне казалось, та идея, которую должна выражать архитектура мавзолея. Исходя из этой мысли, я придумал композиции памятника ступенчатую форму. Мои эскизные наброски мавзолея с трибунами получили утверждение, и я приступил к разработке детальных чертежей».

Конечно, Щусев, обмерявший в студенческие годы мавзолей

Тамерлана, вряд ли мог использовать формы этого древнего сооружения. Что же касается пирамиды — то хотя Алексей Викторович и отрешивался от ее образа, но мавзолей отчасти напоминает каменную гробницу фараонов. Кажется, что зодчий лишь разбил пирамиду на ярусы и убрал ее завершение — вот и получилась усыпальница вождя мирового пролетариата. Любопытно, что для скрепления мавзолея Щусев придумал даже уникальные латунные гвозди, со специальной шляпкой пирамидальной формы.

Второй мавзолей на Красной площади просуществовал пять лет, до тех пор, пока не пришло время строить его из камня. Вновь создали правительственную комиссию во главе с К. Е. Ворошиловым: «За пять минувших лет образ стал известен во всех уголках земного шара, контуры его знают и любят даже маленькие дети. Поэтому правительством было решено не изменять архитектуры мавзолея и мне было поручено точно воспроизвести его в камне».

К 1930 году на Красной площади появился окончательный вариант мавзолея, по сути представлявший собою совершенно иное, новое произведение. И здесь с Щусевым никак нельзя согласиться, что он просто «повторил временный мавзолей целиком в камне».

«При переводе в камень представлялась возможность более определенно выявить архитектурные детали и ордерные элементы композиции, лишь намеченные в деревянном мавзолее. Возможно, так и поступил бы А. Щусев, если бы ему пришлось создавать в том же 1924 г. проект перевода деревянного мавзолея в каменный. Но в конце 20-х годов произошло нечто противоположное — в каменном мавзолее была принята за основу совсем иная художественная трактовка архитектурного образа, чем та, которая в зародышевой форме была заложена в деревянном мавзолее. При этом в процессе проектирования каменного мавзолея от этапа к этапу все больше выявлялась новая эстетическая концепция. Уже в первых вариантах проекта перевода дере-винного мавзолея в каменный наметилась тенденция обобщения архитектурных деталей, был введен символически трактованный цвет. В дальнейшем Щусев полностью отказывался от имевшихся в деревянном мавзолее традиционных архитектурных деталей. Осуществленный каменный мавзолей — одно из наиболее совершенных в художественном отношении произведений архитектуры, художественный облик которого создан под несомненным влиянием эстетических концепций архитектурного авангарда. Не сам по себе материал — камень — определил художественный облик постоянного мавзолея и принципиальное отличие его трактовки от облика деревянного

мавзолея, а именно новая эстетика советской архитектуры тех лет. При проектировании постоянного мавзолея главное внимание уделялось не выявлению в его внешнем облике тектоники каменного сооружения, а поискам объемно-пространственной композиции, подчеркивающей простоту геометрических форм, пропорций, цветовых соотношений», — подчеркивал Селим Хан-Магомедов.

Увидеть образ будущего каменного мавзолея можно было в макете, выстроенном в натуральную величину. Здание подросло и увеличилось. Изменился и интерьер. Щусев писал: «Стены внутреннего центрального зала обработаны серым и черным лабрадором с вертикальными пилястрами из порфира и инкрустациями ярко-красной смальты, имевшейся в мозаичном отделе Академии художеств. Гроб, сделанный из стекла, помещен в особом треугольной формы стеклянном саркофаге, рама которого выполнена из оксидированной меди. Монолитный камень черного лабрадора, на котором помещается саркофаг, весит 20 тонн. 60 тонн весит монолит из черного лабрадора над главным входом в мавзолей с инкрустированной красным порфиром надписью ЛЕНИН.

Согласно директиве правительства, мавзолей должен был строиться исключительно из советских материалов. Красный гранит добывался на Украине в окрестностях Житомира из совершенно неразработанных карьеров, которые издавна славились также замечательными ломками черного лабрадора с синими прожилками и серого лабрадора со светлыми блестками. Из карельского красного порфира сделана плита, завершающая мавзолей, установленная на колоннах из разнообразных гранитных пород, доставлявшихся из всех братских республик Союза. Вместе с уполномоченным представителем строительной комиссии инженером К. С. Наджаровым мне пришлось объехать все каменные ломки на Волыни, наладить разработку, распиловку камня и отправку его в Москву. Шлифовка и полировка камня производились непосредственно на Красной площади на усовершенствованных автоматических дисковых станках... Подъем, который я испытал на этой работе, является самым сильным творческим переживанием за всю мою жизнь. Построить такое монументальное сооружение за 14 месяцев, постоянно сотрудничать с крупнейшими специалистами, обдумывая каждую деталь, — для меня это — поистине прекрасная эпопея моей архитектурной жизни».

За создание мавзолея зодчий удостоился почетного звания «Заслуженный архитектор СССР», Москва же получила один из своих символов, который и по сей день отличают убедительная масштабность, лаконичность, простота форм и четкость пропорций, «связавших его

простыми отношениями с площадью и окружающими ее сооружениями».

Впоследствии мавзолей неоднократно реконструировался, здание дополнилось главной трибуной, на которую и поднимались руководители партии и правительства. Москвичи-острословы в связи с этим окрестили мавзолей как «пятнадцать человек на сундук мертвеца» — что и говорить, авторам этого выражения не откажешь в остроумии.

А вот следующего внешнего вмешательства в свое детище Щусев уже не увидел — в 1953 году мавзолей принял под свои своды еще одного усопшего вождя — Сталина, тем более что внутренняя площадь это позволяла. Щусев будто предвидел в 1930 году, что мавзолей в качестве погребального сооружения будет иметь в дальнейшем определенные перспективы.

С Щусевым, загруженным все эти годы и массой других заказов, работало немало помощников, среди них были архитекторы А. В. Снигарев и И. А. Француз, инженеры Л. Н. Вернадский и И. В. Певзнер. Естественно, что и в этом случае, как и с гостиницей «Москва», возникли претензии ряда сотрудников на авторство. Так, например, многолетний помощник зодчего Никифор Тамонькин приписывал себе главную заслугу в разработке образа мавзолея. При этом он вновь ссылался на дворянское происхождение Щусева, которое якобы позволило ему обвести вокруг пальца бедного крестьянского сына Тамонькина.

В последнее время всё активнее стали называться и другие претенденты на авторство. Так, историк архитектуры Алексей Клименко рассказывает: «Что касается мавзолея как сооружения, то это, безусловно, памятник архитектуры. И не только потому, что у него замечательные авторы, но и потому, что это пример малой формы огромного монументального масштаба. Это небольшое здание держит пространство Красной площади, замечательное пространство, держит поперечную ось, которая все равно ощущается, несмотря на то, что памятник Минину и Пожарскому, который стоял посередине на этой оси у середины торговых рядов, известных всем как ГУМ, переехал, тем не менее, это очень значимое произведение архитектуры. И в таком качестве оно и знаменито для тех, кто понимает в языке, в искусстве архитектуры.

Надо вам сказать, что здесь существует очень большое заблуждение: все думают, что автор этого сооружения — Щусев, академик архитектуры, замечательный архитектор, который строил множество прекрасных храмов еще до революции. На самом деле автор этого сооружения, которым мы любимся и считаем его шедевром, вовсе не Щусев, а его помощник по работам на Красной площади архитектор по фамилии Француз, еврей. И

именно потому, что он еврей, его имя вычеркнуто из истории архитектуры нашими советскими антисемитами, коих у нас тучи невероятные. Между прочим, трибуны (это же ансамбль) — авторская работа архитектора Француза. И так как трибуны создают этот горизонтальный мощный ритм, и вот отсюда и идея пирамиды, использование в качестве прототипа пирамиды Джосера, одной из ранних египетских пирамид, трехступенчатой пирамиды. Ансамбль получился замечательный, потому что гладкая могучая стена, ничего там нет, только ели перед ней, и на этом гладком поле мощный ритм горизонтали трибун и ступени. Так что это очень крепкая архитектурная ансамблевая композиция. Это очень красивое здание, очень сильное здание по своей морфологии, по своей структуре, тектонике. Знаменитый историк, исследователь советской архитектуры академик Селим Хан-Магомедов обнаружил чертежи, где просто выскоблена фамилия «Француз» и сверху написано «А. Щусев». За что он чуть не вылетел из партии и был скандал на почве национальной: что ты нам поганишь своими еврейскими фамилиями историю советской архитектуры и вообще Красную площадь — такой был разговор в Институте теории архитектуры, где работал Селим Омарович, а я учился в аспирантуре, почему все это и знаю»^[101].

Упомянутый архитектор Исидор Аронович Француз прожил большую жизнь. Он родился в Одессе в 1896 году, в 1926 году окончил Вхутемас. Долго работал у Щусева, в 1933–1941 годах трудился в архитектурной мастерской Моссовета, участвовал в разработке проектов застройки Бережковской и Саввинской набережных Москвы-реки, павильонов ВДНХ («Главликерводка», «Животноводство») и построек Парка культуры и отдыха им. Горького, а также некрополя и гостевых трибун на Красной площади в Москве. После смерти Щусева его карьера пошла на спад. Скончался Француз в 1991 году.

В 1937 году в «Архитектурной газете» (№ 63) выйдет статья Француза — «Работы А. В. Щусева», в которой недавний сотрудник, мягко говоря, критически подойдет к разбору творчества своего бывшего руководителя: «Творческая безыдейность, беспринципное приспособленчество ко вкусам заказчика, механическое комбинирование стилей разных эпох, эклектика, внутренняя неуверенность при огромном внешне импозантном апломбе, делячество подрядчика пронизывают всю долголетнюю деятельность архитектора Щусева.

Казанский вокзал, сложный организм, требующий чрезвычайно четкой схемы, по существу не имеет функционального решения. План вокзального комплекса крайне нечеток, график запутан. Крупное сооружение

представляет собой набор мелких архитектурных объемов, различных по своему рисунку и характеру обработки, «Ансамбль» разбит на отдельные мало увязанные, пестрые части.

Эта творческая пестрота обусловлена отсутствием принципиальности. Менялось настроение заказчика или жюри, и угодливо менялось творческое направление. Достаточно было «академику» Щусеву узнать, что в составе жюри будет И. В. Жолтовский, как немедленно «вводился» ренессанс, чтобы угодить критику. Влияли лишь сугубо материальные соображения.

Беспринципность, поверхностное отношение проявляются в целом ряде работ, выполненных Щусевым. Эти черты особенно заметны в проектах театров в Ашхабаде и Ташкенте. Первая из этих работ представляет собой сплошную архитектурную какофонию.

С исключительной небрежностью был сделан Щусевым проект советского павильона для международной выставки в Париже. Какой замечательный, вдохновляющий сюжет; в центре капиталистического мира показать мощь и превосходство Советской страны, о которой друзья трудящиеся думают с восторгом и любовью, а враги — со злобой и страхом! Трудно поверить, что эта работа выполнена большим мастером, — настолько она тускла и примитивна.

Проект крупнейшего жилого комплекса на улице Горького — тому печальный пример. На основной магистрали столицы запроектирован обыкновенный жилой дом. Композиция лишь намечена, не проработана. В решении объема нет живописности, на большом протяжении фасадов (около 1 км) дан однообразный скучный мотив, позаимствованный из жилых домов на набережной.

Щусев никогда не имеет своих твердых внутренних убеждений, он всегда поддается посторонним влияниям. Он готов без спора, по первому слову друга советчика, порой мало сведущего в архитектуре, отбросить одно решение почти в законченной работе и «клеить» заново другое, не менее случайное. Тяжелы творческие «принципы» архитектора Щусева, представшего сейчас перед нашей общественностью в своем настоящем неприглядном виде — стяжателя, двурушника и честолюбца. Такому архитектору трудно претендовать на звание «ведущего» мастера советской архитектуры».

А ведь и сам Француз принимал участие в разработке «безыдейных и дяляческих» проектов Щусева. Но вот что интересно — о мавзолее в этой инспирированной статье нет ни слова. Значит, понимал Исидор Аронович, что всему есть границы.

Версия о «французском» происхождении мавзолея получила широкое распространение среди московской интеллигенции. «Первый муж моей мамы, архитектор по фамилии Француз (национальность, правда, фамилии не соответствовала) — он автор многих построек в Москве, в том числе Мавзолея Ленина. Работал в мастерской у Щусева. Как это принято в архитектурном мире, первой всегда стоит фамилия руководителя мастерской, а уж потом — фамилии фактических авторов проекта. Так с годами осталось только имя Щусева, хотя настоящим автором был Француз. Папаша мой отбил маму у Француза — тот, бедный, остался и без Мавзолея, и без мамы», — откровенничает в своих мемуарах народный артист РСФСР Александр Ширвиндт.

Попытка защитить авторство Щусева предпринималась его коллегами и учениками еще в 1970-е годы, по этому поводу была создана даже специальная комиссия из архитекторов, казалось бы, расставившая все точки над *i*. Однако и по сей день тема эта представляет актуальный интерес, видимо, по причине своей политизированности.

Нам трудно сегодня судить, кто внес большой вклад в создание мавзолея, ибо работала над этим проектом целая группа специалистов, из которых никого уже и не осталось на белом свете. То, что Щусев был способен создать этот проект, — несомненно, как мы уже убедились, рассматривая его творческий путь. То, что ему помогли при этом, — тоже понятно. Ведь не мог же один человек одновременно работать и над Казанским вокзалом, и над мавзолеем, и т. д. и т. п. Важно другое — Щусев сумел аккумулировать усилия многих талантливых людей с благородной целью создания нового, совершенного по форме и содержанию произведения искусства. Учитывая, что сам факт мумификации тела Ленина в 1924 году мог рассматриваться как явный анахронизм, относящийся ко временам Древнего Египта, Щусев должен был придумать здание новаторское, уже само по себе привлекающее внимание не только в связи с тем, что или кто там находится. Это ему удалось. Более того, история не знала примеров, когда усыпальница выполняла одновременно две различные функции — ту, что была ей придана изначально, и другую, не менее важную, — трибуну для выступлений. Даже трудно сказать, что было важнее для советской власти — трибуна или склеп. В этой связи возникает и такая мысль — использование мавзолея как трибуны приобрело с годами куда более глубокий смысл, призванный несколько заглушить первоначальное значение усыпальницы.

Как бы ни относиться к Щусеву, но трудно не согласиться с тем, что, проектируя мавзолей, он, если можно так выразиться, пожалел Красную

площадь. Сравнительно небольшой по высоте и объему мавзолей несколько не «наезжает», например, на храм Василия Блаженного. Не спорит он и с кремлевскими башнями, довольно мирно уживаясь с ними. А «жалеть» Красную площадь тогда было не в моде, взять хотя бы проекты сооружения здания Наркомтяжпрома, которое при его появлении здесь должно было полностью задавить Кремль своими гигантскими размерами. Ничего бы не осталось от Красной площади. Да и после войны с главной площадью особо не церемонились — одна сталинская высотка в Зарядье чего стоит: успеет она вырасти до 1953 года, и силуэт и без того изувеченной старой Москвы оказался бы полностью испорченным.

Мавзолей не претендует на лидерство в архитектурном ансамбле Красной площади, ибо к тому времени этот ансамбль уже давно сформировался, приобретя черты прямоугольника, образованного Кремлевской стеной, Историческим музеем, ГУМом и храмом Василия Блаженного. От Щусева требовалось подчеркнуть центр ансамбля, и он его нашел — у подножия Сенатской башни. И кто знает, быть может, благодаря Щусеву Красную площадь в итоге оставили в покое, не покушаясь на ее архитектурный ансамбль, в котором мавзолей оказался в достойном окружении.

Авторитетный историк советской архитектуры профессор Михаил Ильин отмечал: «Сложность поставленной перед Щусевым задачи усугублялась местоположением задуманного мавзолея именно на Красной площади Москвы. Вглядитесь повнимательнее в форму и размер площади. Ведь по существу она не так уж велика, а ее ширина немногим больше ширины новых проспектов столицы или ее расширенных старых улиц, например, улицы Горького или Садового кольца. В то же время соотношение ее продольных и поперечных сторон (2:1) таково, что в связи с расширением основных московских улиц, ведущих к центру, легко могло сложиться впечатление о фактическом исчезновении площади, превратившейся как бы в отрезок магистрали, идущей от улицы Горького и Манежной площади в сторону предназначенного к реконструкции Замоскворечья. Стоило, например, снести Исторический музей, как не раз советовали Щусеву, и Красной площади по существу не стало бы. Поэтому-то Щусев не последовал этому неверному совету. Для решения поставленной перед ним задачи он исходил из существующей периметральной застройки площади. Ведь вертикали кремлевских башен, башен Исторического музея, высокие кровли Верхних торговых рядов, как и группа башеннообразных храмов собора Василия Блаженного, формировали пространство удлиненной площади, придавали ей

законченный архитектурный облик и вместе с тем препятствовали, в особенности здание Исторического музея и собор Василия Блаженного, превращению ее в одну из широких магистралей столицы.

Конечно, можно было бы усилить впечатление замкнутости площади, поставив мавзолей в ее центре или близ него. Однако Щусев не пошел по этому не оправданному в наше время пути. Он обнаружил тем самым проницательность большого художника, умение крупного архитектора-градостроителя, думающего о реальных потребностях все развивающегося большого современного города, где такого рода площади почти лишены смысла.

Вглядитесь, где и как поставлен мавзолей. Он стоит у Кремлевской стены с известным отступом от нее, между Спасской и Никольской башнями, что сразу выделяет его. Вместе с тем его центр, где находятся входные двери, ориентирован на ось малозаметной Сенатской башни, делящей здесь Кремлевскую стену почти на две равные части. Это местоположение мавзолея не только отвечает центральной поперечной оси площади, но и совпадает с куполом здания Сената, построенного в Кремле в XVIII веке. Плавный и спокойный купол, единственный во всей архитектуре площади, не только выделяет ее центр, но играет не последнюю роль в общем виде мавзолея. Ведь купол над ним как бы осеняет его, в то время как вертикаль Сенатской башни словно продолжает вверх его ступенчатые формы. Все три части этой архитектурной композиции — мавзолей, башня с примыкающими к ней кремлевскими стенами и купол здания правительства — образуют целостную и неразрывную архитектурную группу, словно все они были задуманы и выполнены одновременно.

Тонко проведенное архитектурно-пространственное соподчинение названных сооружений сохранило исторически сложившийся облик площади. Это же соподчинение утверждало за площадью ее архитектурно-пространственные свойства, наделяло ее новой величественностью, столь необходимой в связи с постройкой Ленинского мавзолея.

Однако, для того чтобы усилить величавость облика всей площади, архитектору пришлось многое продумать. Обратите внимание на то, что, подходя к Красной площади то ли со стороны Манежной площади, то ли со стороны Москвы-реки и ее набережных, мы невольно уменьшаем шаг, идем все медленнее и медленнее. Это замедление движения предусмотрено архитектором. Он хочет нас подготовить к вступлению на важнейшую площадь столицы, хочет уничтожить всякую торопливость... Для того чтобы достигнуть нужного впечатления, спокойного, неторопливого

движения, площадь была подсыпана на целый метр, что внесло необходимое чувство торжественности, подготовило человека к восприятию ее величавой панорамы. По этой же причине площадь не была покрыта асфальтом, а выложена брусчаткой, которая своим размером предопределила и мерный шаг идущего по площади к мавзолею человека, и связь с архитектурой зданий, окружающих площадь, выстроенных из кирпича.

Обращая внимание на все эти особенности Красной площади, мы постигаем искусство архитектора, внимательно отнесшегося ко всем условиям, ко всем элементам и деталям той среды, в которой ему предстояло поставить свое произведение».

Для нас важно, что это сооружение действительно является уникальным в своем роде. Попытка создать новое подобное здание в Москве после смерти Сталина, когда был объявлен конкурс на сооружение пантеона великих людей, ничем не закончилась. Коллеги Щусева предлагали самые разные проекты и варианты размещения — снести для постройки пантеона ГУМ, Исторический музей, перенести пантеон на Воробьевы горы и т. д. Но представленные проекты так и остались на бумаге — быть может потому, что в конкурсе не участвовал сам Щусев?

В 2013 году в подмосковных Мытищах открылось Федеральное военное кладбище. И вот что интересно — находящиеся на его территории ритуальные здания выполнены, как говорят авторы их проектов, в «щусевском» стиле. То есть заложенная Щусевым много лет назад основа развития монументальной архитектуры в виде мавзолея, его стиль оказываются востребованными и сегодня. О таланте создателя мавзолея свидетельствует и то, что никому из его зарубежных коллег, участвующих в создании аналогичных сооружений в Китае, Вьетнаме, КНДР и других странах, не удалось превзойти тот первый, советский мавзолей. И не случайно, что сегодня мавзолей признан памятником мирового культурного наследия.

«СТРОИТЕЛЬ» ТРЕТЬЯКОВСКОЙ ГАЛЕРЕИ

«Строителем» Третьяковской галереи назвал Алексея Щусева его друг Михаил Нестеров в письме Дурылину от 15 августа 1928 года: «Дорогой и любимый наш Сергей Николаевич!.. Строитель новой галереи Щусев очень доволен собой, своим детищем. Готово все будет не раньше октября».

Да, помимо прочих обязанностей, возложенных на Щусева, он успел еще и поруководить Третьяковской галереей — с 1926 по 1929 год. Лежала у зодчего душа к музейному делу, особенно с точки зрения сохранения наследия, и художественного, и исторического. Не зря же в свое время задумал он устроить при Казанском вокзале небольшой музей архитектуры.

Третьяковка была национализирована в 1918 году и стала пополняться частными коллекциями и иконами. А потому вскоре вопрос о необходимости расширения галереи приобрел известную остроту. Щусев по-хозяйски взялся за решение наболевшей проблемы, приложив все силы для увеличения выставочных площадей за счет прежде всего соседних зданий. Это сегодня Третьяковка простирается почти по всему Лаврушинскому переулку, а тогда уникальное собрание шедевров русской живописи ютилось в бывшем доме Павла Третьякова и разновременных пристройках, сооруженных еще в XIX веке.

В 1927 году благодаря усилиям Щусева галерея обзавелась новым корпусом, им стал соседний дом Соколикова по Малому Толмачевскому переулку. Живо закипела работа. И уже в 1928 году сюда переехали фонды графики и рукописей, библиотека, научные отделы да и сама администрация галереи. С основным зданием корпус соединялся специальной пристройкой, спроектированной Щусевым в 1929 году. Трудно поверить, что до Щусева в Третьяковке не было и электричества — оно было проведено лишь в 1929 году, модернизировали и устаревшее отопление, вентиляцию.

Щусев навел порядок и с регистрацией фондов галереи, поставив на учет все старые и новые поступления, проведя, таким образом, большую научную работу. Как он сам выражался, «каталог по типу Луврского я писать заставил, несмотря на доводы, что без постоянной экспозиции нельзя писать каталог — оказывается, лучшие каталоги не зависят от экспозиции. Я очень обрадовался, что был прав в своих предположениях».

Его хватало на всё, даже на организацию выпуска репродукций самых известных картин Третьяковки с целью дальнейшей пропаганды изобразительного искусства среди широких слоев населения. В некоторых московских семьях до сих пор хранятся эти простенькие на вид открыточки, превратившиеся сегодня в библиографическую редкость. «Открытки наши, — писал Щусев в январе 1928 года, — производят фурор, поставили 3-й стол для продажи, и то стоят в очереди».

Как известно, идея оформить фасад Третьяковской галереи в неорусском стиле принадлежит Виктору Васнецову, крупнейшему русскому художнику, стороннику глубокого изучения и использования древнерусских мотивов в изобразительном искусстве. Это он придумал устроить главный вход в галерею в виде древнего терема, исполненного в гармоничном сочетании привычной для русской архитектуры красно-белой гаммы, украшенного традиционными декоративными элементами — изразцами, колонками, наличниками и т. п.

Работы по отделке фасада Третьяковки в соответствии с замыслом Васнецова были осуществлены к 1904 году, и по сей день через его трехчастное теремное крыльцо, увенчанное декоративным кокошником, обрамляющим герб Москвы с изображением Георгия Победоносца, посетители музея попадают внутрь здания. А прелестный васнецовский теремок стал эмблемой Третьяковки.

Щусев чрезвычайно высоко ценил творчество художника: «Наиболее верно чувствовал сущность русского искусства Виктор Васнецов, который имел способность и к архитектуре, что он доказал в своих маленьких постройках: в Абрамцево и Третьяковской галерее».

Игорь Грабарь, сам ранее занимавший пост директора Третьяковки, отмечал влияние творчества Васнецова на произведения Щусева: «Васнецов таким образом не только вдохновитель всех последующих искателей Древней Руси в живописи, но и истинный отец того течения в архитектуре, которое нашло свое наиболее яркое выражение в искусстве Щусева».

При Щусеве обсуждались и проекты постройки нового здания Третьяковской галереи, даже найдено было место — рядом с Музеем изящных искусств на Волхонке. Об этом писал Нестеров: «Щусеву дан миллион двести тысяч для начала постройки новой Третьяковской галереи. Таковая будет у храма Христа Спасителя, рядом с Музеем изящных искусств. Снесется для этого целый квартал по Волхонке. Вообще Москва сейчас не только разрушается (церкви), но и строится. На Полянке строится огромный, пятнадцатизэтажный, дом ВЦИКа, в основу его идет старый

кирпич от церквей, как более добротный».

Но всё вышло по-другому... Щусев задумал выстроить для галереи новый корпус — справа от главного входа — и сделать это в той же манере, что и Васнецов. Для Щусева это было последней возможностью поработать в столь любимом им неорусском стиле, в чем видится огромное значение короткого, но весьма плодотворного «третьяковского» этапа творчества зодчего.

Новый корпус галереи открылся в 1936 году и до сей поры по праву носит название «щусевского». Кажется неслучайным, что первой экспозицией в нем стала выставка картин Ильи Репина, когда-то похвалившего студента Академии художеств Алексея Щусева. Похвала эта была ох как нужна будущему зодчему. Получается, что через много лет Щусев воздал должное одному из своих великих учителей.

В феврале 1928 года Репин сообщал: «Недавно я получил письмо от Щусева, он также член комиссии Третьяковской галереи. И я бесконечно радуюсь, что там собрались такие желательные силы. Значит, сделают все, как надо. Щусев мне писал, что картине Ив. Грозный предстоит реставрация. Я боюсь реставраций. И так как картина под стеклом, то она уже хранится хорошо. Следует быть осторожными».

А Васнецов... В 1926 году он скончался и уже не увидел «щусевского» корпуса, но думаем, что остался бы им доволен. Ибо, посетив в свое время только что отстроенную Марфо-Мариинскую обитель, художник, по свидетельству Нестерова, «хвалил Щусева, и лишь некоторый его модернизм вызвал неодобрение Виктора Михайловича».

А вот о том, чтобы оставить в запасниках Третьяковки свои работы, Щусев не позаботился. Но не так давно собрание Третьяковской галереи пополнилось работами своего бывшего директора. Одна из них — шаблон наверхия Царских врат, выполненный зодчим вместе с Нестеровым для храма Покрова Богородицы Марфо-Мариинской обители милосердия. Кстати, Нестеров по-дружески не раз критиковал Щусева-директора, сетуя на чехарду с постоянным перемещением и непоследовательной развеской картин в галерее:

«О здешней же Суриковской (выставка работ В. И. Сурикова. — А. В.) мне пришлось недавно говорить (а вчера и видеть ее еще не развешанной) не только со Щусевым, упоенным своей «диктатурой», охотно и много обещающим, но бессильным, идущим «под суфлера», «миротворцем», но еще с Эфросом (искусствовед. — А. В.). Битый час проговорили мы с ним о судьбах московских музеев, о Третьяковской галерее и, в частности, о выставке Суриковской. Впечатление — непреоборимая атмосфера интриг,

личных, «ведомственных» самолюбий, — а главное, отсутствие истинной любви, живой заинтересованности самими судьбами художества, не только «архивной», но и творческой его судьбой, мешают им всем продуктивно работать. Количество работающих в здешних музеях, сдается мне, сильно превышает качество их... И я не верю, чтобы все беды их происходили от отсутствия больших помещений, оттого, что под руками у них нет «дворцов»...^[102]

Кажется, что Нестерову лишь одному пришлось не по нраву выставка работ Василия Сурикова в марте 1927 года, потому как директор Третьяковки был от нее в восторге: «Выставка Сурикова, каталог и перевеска удалась как нельзя лучше. Все довольны».

А обещания Щусева оказались не такими уж пустыми. И уже через несколько месяцев, весной 1927 года, Алексей Викторович пришел к Михаилу Васильевичу с вполне конкретной целью: «Спустя несколько дней пожаловал ко мне Щусев, с тем, чтобы осмотреть у меня вещи, кои Третьяковская галерея могла бы у меня приобрести на ассигнованные ей 50 тыс. р. Он смотрел, говорил, хвастал, путал. Все было смутно, неясно — слова, слова, слова! Получил от меня по заслугам и, предупредив, что завтра будет у меня целая комиссия, — ушел».

Комиссия действительно посетила Нестерова, заинтересовавшись в том числе знаменитым двойным портретом Флоренского и Булгакова, но приобретен он не был. Да и вряд ли это было возможно, учитывая абсолютный антагонизм между тем, что писал в эти годы художник, и тем, чего требовали большевики от деятелей искусства. И Щусев-директор вряд ли мог чем-нибудь помочь в этом смысле, даже если и хотел, и потому Нестеров порой с такой обидой пишет о своем друге.

О заселении галереи новыми картинами Нестеров также сообщает: «Третьяковская галерея тоже меняет свой вид (который раз). Там идет радикальная перевеска картин: Брюлловы, Левицкие, Флавицкие, а также передвижники будут все наверху. Там же, но в новом помещении, будут Васнецов, Суриков и Нестеров. «Мир искусства» и новейшие течения внизу».

Но, как бы ни строг был Михаил Васильевич к Алексею Викторовичу, а о его отставке с поста директора Третьяковки все же сожалел: «В Москве, в художественном мире, с одной стороны, выставки, юбилеи... С другой — неожиданный «разгром» во Вхутемасе — его крен налево. Причем получилось, что прославленные профессора — Кончаловский, Машков, Пав. Кузнецов, Фаворский — на днях проснулись уже не профессорами, а лишь доцентами со сниженным жалованьем... Все растеряны, потрясены,

удивлены. Хотят куда-то идти, где-то протестовать... В Третьяковской галерее тоже «новизна сменяет новизну». Там полевание не меньшее. И теперь думать нам, старикам, о чем-нибудь — есть бессмысленное мечтание. И все это произошло за какие-нибудь два последних месяца, когда ушел или «ушли» очаровательного болтуна Щусева, который вчера должен был вернуться из Парижа в Гагаринский переулок»^[103].

Уйдя из Третьяковки по воле наркома просвещения Луначарского (протащившего на должность директора галереи своего друга-большевика Михаила Кристи), Щусев все же не оставлял планов по ее расширению. Не многие знают, что архитектор в 1944 году разработал проект постройки еще одного корпуса галереи — левого. В этом случае архитектурный ансамбль приобрел бы полную симметричность: старый васнецовский терем по центру и уже два «щусевских» корпуса по бокам. Предлагал Алексей Викторович и более радикальный вариант — в два раза увеличить площадь галереи, выстроив новые корпуса со стороны Кадашевской набережной. Был в его проекте и новый мост через Водоотводный канал... Но тогда проекты Щусева по расширению Третьяковки оказались невостребованными, зато впоследствии многое из его идей было осуществлено — и даже пешеходный мост в 1994 году.

Впоследствии у Третьяковской галереи сменилось немало директоров, были среди них и художники, и искусствоведы, и опальные партработники. Но никто из них не оставил столь ощутимого — личного — вклада в истории галереи, как наш зодчий, отстроивший собственный, «щусевский» корпус.

О ЩУСЕВЕ-КОНСТРУКТИВИСТЕ: «НЕ УЗНАЮ ГРИГОРИЯ ГРЯЗНОВА!»

В 1920-е годы прошлого столетия благодаря активно развивавшемуся в тот период конструктивизму Москва воспринималась за рубежом как один из центров мировой архитектуры. Щусев, заявивший о себе ранее как ведущий зодчий неорусского стиля, не стоял в стороне от этого важного процесса, он писал:

«Создавалась новая школа конструктивизма в архитектуре на основе новой инженерной техники. Волна была очень сильной, хотя и противодействие было не меньше. Началась борьба с водоворотами и перегибами.

На искание путей затрачивалось много времени. Сказать, что я прошел мимо этого явления, нельзя. Мне казалось, что следует попробовать в натуре, насколько это новое течение жизненно. Я сделал несколько проектов и построек: санаторий № 7 в Сочи вместе с Георгием Яковлевым, здание Наркомзема в Москве с Яковлевым, Ростовским и другими сотрудниками. Эти постройки были неплохо осуществлены. Принципы конструктивизма по тому времени были довольно жизненны. Строить что-нибудь сложное было трудно, а новое направление давало возможность при помощи железобетонного каркаса и почти без всякой отделки создать новый тип здания с производственным и свежим направлением. История оценит, насколько это направление было жизненно и кто из архитекторов сделал в нем достижения.

Конструктивизм дал возможность русским архитекторам стать известными во всем мире — и в Европе, и в Америке. Раньше за границей русской архитектурой мало интересовались. Например, в иностранной прессе появлялись сообщения, что во время наводнения в Ленинграде «медведь плыл по Невскому проспекту». После революции иностранцы заинтересовались нашей архитектурой... Мельникова, Бархина знали как сторонников нового направления. За рубежом с нами стали считаться».

Талантливый человек талантлив во всем, гласит расхожий афоризм. К Щусеву он имеет самое прямое отношение. Те постройки, в которых проявилось увлечение Щусева конструктивизмом, отличаются свежестью и оригинальностью, являясь ныне выдающимися памятниками архитектуры.

Прежде всего это упомянутый выше дом Наркомзема на Садовой-

Спасской улице (ныне Министерство сельского хозяйства РФ), созданный Щусевым при участии И. А. Француза, Г. К. Яковлева, Д. Д. Булгакова в 1928–1930 годах. Это интереснейшее здание в деловом стиле зодчий поставил на одном из первостепенных участков, предусмотренных его планом «Новая Москва». Когда смотришь на скупой и строгий фасад дома, опоясанного по горизонтали широкими и непрерывными полосами окон, даже не верится, что его автор создал Казанский вокзал. Один лишь густокрасный цвет, в который окрашен дом Наркомзема, роднит эти совершенно разные по стилю постройки.

А вот и еще одно заслуживающее внимания конструктивистское здание Щусева и тех же соавторов — Военно-политическая академия на Большой Садовой улице, у станции метро «Маяковская», — построенное в 1930–1934 годах. Оно также стоит на Садовом кольце в начале предполагаемого дублера улицы Горького (его планировали пробить через сад «Аквариум»). Интерьеры академии наполнены светом — так много здесь застекленных поверхностей, окон и витражей.

С именем Щусева связан и знаменитый кооперативный дом МХАТа в Брюсовом переулке, выстроенный в 1927–1928 годах. О том, как этот проект возник, рассказала в 2013 году дочь философа Густава Шпета Марина Шторх: «В один из вечеров к нам пришел архитектор Алексей Щусев и стал говорить о новом постановлении, по которому можно создать кооперативное общество, взять госкредит на 30 лет и построить дом. Москвин и Гельцер — прима-балерина, самая прима из всех прим, — плюхнулись перед Щусевым на колени и сказали: строй нам кооператив. Все присутствующие немедленно записались и тут же назвали его «Деятели искусства» — сокращенно «Диск». В «Диске», конечно, оказалось много актеров МХАТа, и, когда выбирали место для дома, выбрали Брюсов переулок, поближе к театру. Щусев тогда был на пике славы, он уже построил Мавзолей, и ему разрешалось то, что не разрешалось другим, поэтому дом получился необычным, конструктивистским, на него многие ездили смотреть. Особенно выделялись угловые окна — кажется, это был первый такой дом в Москве. Интересно, что Щусев тайно сделал вентиляционное отверстие внутри стены между этажами — на случай разрухи, чтобы можно было ставить печурки. И потом эту тайную вытяжку мы нашли, она таки пригодилась»^[104].

Дом этот Щусев в буквальном смысле строил и для себя — террасу на крыше он превратил в свою новую мастерскую, в которой создал немало проектов, зарисовок Москвы и Кремля. Кстати, с МХАТом его связывали и

творческие отношения — в 1927 году Щусев по приглашению Константина Станиславского работал над декорациями к спектаклю «Сестры Жерар».

Конструктивизм не прошел для Щусева даром, если можно так выразиться. Специалисты усматривают присутствие этого стиля и в эскизах к мавзолею, работу над которым зодчий не прекращал в этот период: «Сохранился эскиз, в котором мавзолеей превратился в довольно высокую ступенчатую пирамиду. Были варианты ассиметричные, с экспрессивно вынесенной на угол трибуной. Тут явно сказалось увлечение Щусева конструктивизмом»; в мавзолее, «несмотря на классические детали, отчетливо чувствуется привкус конструктивистского кубизма»^[105].

Конструктивистские постройки Щусева тем не менее кажутся адекватным ответом на требования времени. Ведь что тогда проектировалось и строилось? Дворцы труда, дома Советов, рабочие клубы, фабрики-кухни, дома-коммуны и т. д. — все это было не просто актуально, а сверх востребовано в условиях перенаселения города, с одной стороны, и непростой экономической ситуации, не предусматривающей роскоши, — с другой. Храмы и барские усадьбы уступали место клубам и общежитиям.

Архитекторы-конструктивисты, среди которых на первый план выдвинулись такие известные мастера, как Мельников, братья Веснины, Леонидов, свое основное внимание направили на поиск новых, более рациональных форм и приемов планировки городов, принципов расселения, выдвигали проекты перестройки быта, разрабатывали новые типы общественных зданий.

Как правило, такие здания должны были четко отражать свое функциональное назначение, что требовало применения новых методов строительства, в частности, железобетонного каркаса. Сторонники конструктивизма, выдвинув задачу «конструирования» окружающей среды, активно направляющей жизненные процессы, «стремились осмыслить формообразующие возможности новой техники, ее логичных, целесообразных конструкций, а также эстетические качества таких материалов, как металл, дерево, стекло. Показной роскоши буржуазного быта конструктивисты противопоставляли простоту и подчеркнутый утилитаризм новых предметных форм, в чем видели олицетворение демократичности и новых отношений между людьми».

Конструктивисты представляли собой более молодое поколение, нежели то, к которому принадлежали Щусев, Жолтовский и Фомин. Но Щусев не считал это серьезным препятствием для творческого соревнования. Если Иван Жолтовский — приверженец итальянского

палладианства и не думал отступать в сторону конструктивизма, то Алексей Щусев был не таков.

Как раз в это время он работал над проектом Дворца культуры железнодорожников при Казанском вокзале, решив, что пришло время отступить от так любимого им неорусского стиля: «Щусев не может нарушить ансамбль вокзальных сооружений и проектировать клуб по велению архитектурной моды в конструктивистских формах. Но также трудно ему было отказаться от одобрения и поддержки собратьев по ремеслу. Он пытается в этом произведении примирить две крайности. Кирпичная стена в сочетании с белокаменными «гребешками», пластика ее цилиндрической формы роднят это сооружение с ансамблем вокзальных «палат», но в то же время металлический обходной балкончик, цементный пояс на фасаде, характер окон и остекления уже принадлежат другой главе истории советской архитектуры»^[106].

Щусев много размышляет над дальнейшими путями развития архитектуры своей страны, доверяя мысли бумаге:

«Искусство, как и жизнь, — многогранно. Нарастающие потребности куют формы жизни: быт, производство, передвижение... Творчество в архитектуре более, чем в других искусствах, связано с жизнью. Нельзя смешивать сущности архитектурной композиции с ее внешним обликом, т. е. с тем, что начали называть «стилем», хотя понятие «стиль» гораздо более глубокое и не ограничивается одними внешними принципами построения... Если взглянуть ретроспективно на ее историю (архитектуры) двух последних столетий, то мода, или так называемый «стиль», в архитектуре держится приблизительно 10–15 лет, затем она как бы изживает себя и надоедает. В этом архитектура напоминает слегка обыкновенную моду для костюмов и шляп, в которой «модное», даже некрасивое и не «клипу», нравится, немодное же — удручает.

На нашей памяти в течение 25 лет сменилось уже несколько «стилей», начиная с безличного академического эклектизма, стиль *decadence*, русского стиля, стиля «ампир», итальянского ренессанса и до грядущего «здорового» конструктивизма и американизма, стремящегося уловить «современность», т. е. превратиться в моду, чтобы с легкостью перевоплотиться через 10 лет в нечто другое. Это какой-то калейдоскоп, какая-то «чехарда», в которой с недоумением путается не только молодежь, но и зрелые зодчие. Каждый раз утверждается, что истина найдена и великая эпоха настает; адепты этой истины стремятся испепелить неверных, обвиняя их в служении не тем богам, которым следовало бы служить. Так ли это? Действительно ли прогресс архитектуры состоит

лишь в смене стилей и богов и нет ли тут основной ошибки, свойственной публицистам... причем каждому из них хочется сказать: «Я первый поставил прогноз и дал направление, которое является несомненной истиной». Мы, активные работники в архитектуре, должны глубже смотреть на вопросы архитектурного творчества».

В поисках этой глубины Щусев постоянно ищет, смело участвуя в различных конкурсах, тем самым бросая вызов своим молодым коллегам, апологетам конструктивизма. Он создает проекты Института Ленина на Советской площади, Дома госпромышленности в Харькове (оба — в 1925 году), Государственной библиотеки им. В. И. Ленина в 1928 году, проекты Госбанка, один из которых предполагался к строительству на Охотном Ряду, другой — на Неглинке. И ведь что любопытно — в итоге здание Госбанка на Неглинке построит не кто иной, как Жолтовский, все в тех же любимых им классических формах.

Щусев заткнул за пояс конструктивистов и в конкурсе на проект Центрального телеграфа в Москве на улице Горького в 1926 году. Выполненный архитектором проект отличался не только рациональностью и экономичностью (непременными признаками конструктивизма), но и так свойственной работам Щусева изящностью. Так он продемонстрировал совершенство своих проектов по сравнению с работами конструктивистов.

Сам автор даст такую характеристику своей работе: «Здание по своей программе — узкотехническое, по конструкции соответствует принципам рационализма и экономики. Разбивка этажей, пропорция пролетов и столбов составляют сущность его архитектуры»^[107].

Несмотря на активную работу Щусева в стиле конструктивизма, большая часть его проектов этого периода так и осталась на бумаге. Например, Центральный телеграф был выстроен по проекту Ивана Рерберга.

Нереализованным остался и проект Щусева — памятник Христофору Колумбу в Мадриде 1929 года: «Комиссия по конкурсу обратилась ко мне и другим архитекторам разных стран с приглашением участвовать в конкурсе. Я принял предложение и придумал проект в виде шара с высоким маяком, стоящим рядом. Внутри шара спроектирована аудитория, а под стилобатом музей. Похожий мотив шара и обелиска разработан теперь для главного павильона на Всемирной выставке в Нью-Йорке 1939 года молодыми американскими архитекторами. Как новая форма, шар и раньше был использован на выставке 1928 года в Дрездене, но сочетание шара и обелиска само по себе довольно оригинально». Таким образом, признание этот проект получил, пускай и запоздалое.

Как оценить этот недлинный роман Щусева с конструктивизмом? Можно сказать, что закончился он к обоюдному удовлетворению для обеих сторон. Щусев показал, что успеха он может добиться даже в этом безликом и аскетичном стиле, никак ему не близком. Но с другой стороны, что подчеркивает такой признанный специалист в области архитектуры, как Кирилл Николаевич Афанасьев, проекты Щусева были «победой мастера, но поражением его художественных принципов».

Щусеву, вероятно, было любопытно поэкспериментировать, но это не являлось его стихией. Разве можно было воплотить в этих однообразных зданиях накопленный им огромный опыт изучения архитектурного наследия? Негде было разгуляться широкой творческой натуре Алексея Викторовича.

Вот почему Щусев так активно хвалил Жолтовского за его классический дом-палаццо на Моховой (о чем мы расскажем в следующей главе). В этой похвале мы видим признание Щусевым правоты своего старшего коллеги, настаивавшего на незыблемости избранных раз и навсегда художественных принципов. Жолтовский не отступил от них и в итоге построил Госбанк на Неглинной, хотя над этим проектом работал и Щусев, писавший в той же статье, что «конструктивизм не разрешил задачи, и даже конструктивисты перестали отличать хорошие вещи в архитектуре от плохих».

По-видимому, еще и по причине определенной нереализованности своих конструктивистских проектов Щусев активно приветствовал изменение архитектурной политики в Советском Союзе, произошедшее в начале 1930-х годов. «Когда, несмотря на все предоставленные возможности, была потеряна художественная техника, руль истории архитектуры повернули в нужную сторону изучения классиков», — писал архитектор в 1934 году.

ЩУСЕВ У РУЛЯ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Зарождение сталинской архитектуры не случайно совпало с началом 1930-х годов — периодом централизации всех творческих союзов. Вместо независимых в суждениях и творчестве многочисленных ассоциаций и объединений художников, музыкантов, писателей были учреждены соответствующие союзы (Постановление ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года). Был среди них и Союз советских архитекторов, основанный в июле 1932 года. И с точки зрения любого диктатора это было логично. Только собрав в одном кулаке все нити управления искусством, можно добиться от его жрецов всего, чего требуется. А требовалось от них полное сосредоточение своих сил на осуществлении сталинской государственной идеологии. Каждый вид искусства со своей стороны обязан был подчиняться ее целям, а деятели искусства — работать по единому творческому методу социалистического реализма.

Щусев горячо поддерживает новую культурную политику, в 1932 году в статье «Профиль архитектора» он пишет: «Социалистическое зодчество будет строиться на основе нового синтеза архитектуры, скульптуры и живописи, и наши квалифицированные кадры должны быть подготовлены к научному овладению этим синтезом».

Так искусство ставилось «на службу народу», созидающему материальные ценности коммунизма. А поскольку сами творческие работники материальных ценностей не создавали, то они оказывались перед этим народом в большом долгу. Вопрос о творческой свободе мог рассматриваться лишь в рамках отдачи этого долга. Для этого творцов необходимо было в первую очередь поддержать материально, обеспечить заказами (за последним дело не стало).

Архитекторам облегчили задачу, чтобы они не слишком мучились поисками дальнейшей перспективы своего творчества. За членов Союза советских архитекторов всё решили наверху. Цель перед зодчими ставилась конкретная и состояла из двух задач:

- 1) преодоление последствий формализма-конструктивизма, господствовавшего в архитектуре 1920-х годов;
- 2) критическое освоение классического наследия.

Щусев выступил в роли проводника, ведущего за собой остальных. Он в 1935 году и статью-то свою назвал «Пути советской архитектуры».

«Бедность диапазона архитектурных форм конструктивизма явно вытекала из отрицательных сторон его мировоззрения. Конструктивисты в большой степени несут ответственность за недостаточную подготовку и культурность молодых архитектурных кадров... Их архитектурная мысль ничего значительного не создала» — так осуждал Щусев конструктивизм, в котором еще недавно он сам пытался работать. В то же время он провозглашал, не терпя возражений: «Освоение культурного наследия прошлого в архитектуре является единственно правильным путем».

Таким образом, поиск новых форм, которым занимались до 1932 года различные объединения и ассоциации архитекторов, и вовсе был оставлен за бортом. А ведь сколько было архитектурных сообществ! АС НОВА — Ассоциация новых архитекторов, ОСА — Объединение современных архитекторов, САСС — Сектор архитекторов социалистического строительства, АРУ, объединяющее архитекторов-урбанистов, ВОПРА — Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов и даже ВАНО — Всесоюзное архитектурное научное общество.

Отныне конструктивизм был объявлен вредным течением — формализмом. А его лучшие представители, такие как Константин Мельников, подверглись остракизму и порицанию, да еще и в самых оскорбительных выражениях. Жесткие термины, использованные в процессе «творческой дискуссии» о путях развития советской архитектуры, свидетельствовали об опасности упорствования в отстаивании конструктивистами-формалистами своей точки зрения. Так можно было наклепать на свою голову и более жестокую кару, чем ежедневное полоскание своего имени на страницах «Правды». Однако время расставило многое по своим местам. И сегодня среди памятников, оставшихся в наследство от советской архитектуры, дома архитектора Константина Мельникова привлекают к себе пристальное внимание, чем еще раз подчеркивается необходимость бережного к ним отношения.

В пределах достижения поставленных перед советскими архитекторами задач и должен был появиться новый, свой, большой социалистический архитектурный стиль. Щусев играл в этом процессе огромную роль. В этот период Сталин еще не чувствовал себя специалистом в архитектуре, каковым он возомнил себя после войны, поэтому разработку деталей нового архитектурного пути он поручил самим зодчим, среди которых кроме Щусева был и Жолтовский.

В 1934 году была создана Академия архитектуры СССР (в подражание

императорской России, где основные импульсы развития искусства исходили от Академии художеств в Петербурге). Щусев вошел в президиум академии. Для воспитания новых кадров при академии создали Институт аспирантуры.

Аспиранты академии — будущая элита советской архитектуры (Каро Алабян, Георгий Гольц, Андрей Буров и многие другие) — были направлены на стажировку за границу. Как видим, несмотря на антагонистические противоречия с Западом относительно путей развития человечества, Сталин отправил зодчих осваивать именно его «классическое наследие» (о необходимости использовать мотивы «русской национальной архитектуры» вождь заговорил только в конце 1940-х годов).

Архитекторы побывали во Франции, Италии, Греции, а также в сирийском Баальбеке и Стамбуле. Привлекает внимание география поездок: не Германия, не Англия, не Скандинавские страны. В этом было конкретное указание — какое наследие надо осваивать: Древнего Рима и Древней Греции, с французской приправой (этим же маршрутом когда-то ездил по Европе и молодой Щусев). Зодчим предстояло за 10–20 лет пройти путь, для «освоения» которого обычно требуются века.

Вернувшиеся на родину архитекторы не только рассказывали о творческой командировке тем своим коллегам, кому не посчастливилось познакомиться с лучшими образцами буржуазной культуры и искусства. Они сразу включились в работу. Результаты — построенные в Москве здания — не заставили себя ждать. Это и ставший символом архитектуры 1930-х годов Театр Красной армии (1934–1940, Алабян и Симбирцев), и жилой дом 25 на Тверской улице (1933–1936, Буров), и Речной вокзал (1937, Рухлядев), и Концертный зал им. П. И. Чайковского (1940, Чечулин и другие), и многие другие здания, построенные под влиянием лучших образцов античного зодчества.

Не отставали от молодежи и представители старшего поколения, Щусев с Жолтовским, вроде бы не нуждавшиеся в членстве во вновь созданной сталинской академии, так как академиками они стали еще до 1917 года. Стиливым пристрастием Жолтовского было палладианство, названное так по имени итальянского зодчего Андреа Палладио. Вот почему Жолтовский оказался востребован Сталиным, особенно в период «освоения классического наследия», и строил свои дома на главных магистралях и площадях красной Москвы. Образец палладианства в столице — тот самый дом 13 на Моховой улице, рядом с гостиницей «Националь».

Жолтовский расположил свой дом на красной линии будущей Аллеи

Ильича, которая должна была вести к Дворцу Советов. Сам факт строительства этого дома явил собой стартовый и весьма удачный (чего не скажешь о последующих стадиях) этап периода освоения классического наследия. Конкретным использованным Жолтовским «наследством» послужила лоджия дель Капитанио (1571 год), построенная по проекту Палладио. Ее наиболее яркие черты, характерные для этого памятника мировой архитектуры, зодчий воплотил в своем московском проекте. Коллеги по-разному оценили творение Жолтовского. Щусев не стеснялся восхищаться: «Я считаю, что даже в Европе трудно найти мастера, который так тонко понял бы классику. Эта постройка является большим завоеванием современной архитектуры».

А тем временем шла работа по созданию генерального плана реконструкции Москвы, начатая еще в 1931 году, после июньского пленума ЦК ВКП(б), посвященного вопросам коренной перестройки советской столицы:

«Иосиф Виссарионович Сталин с гениальной прозорливостью наметил основные пути реконструкции Москвы. Некоторые архитекторы предлагали отказаться от городской застройки и превратить Москву в скопление небольших домиков, растянувшихся на 70—100 километров. Другие, напротив, требовали чрезвычайно плотной застройки Москвы огромными зданиями. По этому вопросу товарищ Сталин дал исчерпывающие указания. В предстоящей перестройке города нужно вести борьбу на два фронта. Для нас неприемлема позиция тех, кто отрицает самый принцип города и тянет к тому, чтобы превратить Москву в большую деревню и лишить всех жителей преимуществ коммунального обслуживания и культурной городской жизни. История строительства городов показывает, что наиболее рациональным типом расселения в промышленных районах является город, дающий экономию на водопроводе, канализации, освещении, отоплении. С другой стороны, для нас неприемлема и позиция сторонников излишней урбанизации, то есть тех, кто предлагает строить город по типу капиталистических городов с их чрезмерной перегруженностью населения. Сталинский план реконструкции Москвы исходит из сохранения основ исторически сложившегося города, но с коренной перепланировкой. Улицы расширяются и выпрямляются, а кроме этого появится много широких магистралей. Застройка должна вестись целостными архитектурными ансамблями. План предусматривает сдвиг Москвы на юго-запад, в сторону незастроенного пространства за Ленинскими горами. Площадь Москвы по плану реконструкции расширяется до 60 тысяч гектаров. За пределами этой территории намечено

создать лесопарковый защитный пояс радиусом до 10 километров — резервуар чистого воздуха и место для отдыха москвичей»^[108].

В подтверждение вышеозначенного объявляется конкурс на лучший план реконструкции, для участия в котором приглашаются и зарубежные зодчие — Шарль Ле Корбюзье, Ханнес Мейер и другие. Но в итоге в 1933 году предпочтение отдается своим — авторской группе Владимира Семенова и Сергея Чернышева. После неоднократных доработок, вызванных вмешательством в процесс самого Сталина, «сталинский генеральный план реконструкции Москвы» (как его назвали), наконец-таки 10 июля 1935 года был утвержден Советом народных комиссаров СССР и ЦК ВКП(б).

Но часть этого плана уже была осуществлена и потому влилась в его основные положения:

1. Строительство Дворца Советов.
2. Строительство метрополитена.
3. Создание новой транспортной системы.
4. Обводнение Москвы системой канала Москва — Волга. Сооружение новых мостов и набережных.
5. Озеленение Москвы. Создание Центрального и районных парков культуры и отдыха. Возведение нового стадиона в Измайлове.

Планы были громадные. И для их осуществления Москву нужно было изрядно подчистить и, как следует из приведенных выше указаний товарища Сталина, оставить лишь некие «основы». Таким образом, большевики развязали себе руки в уничтожении старой Москвы. А тем немногим, кто попробовал выразить беспокойство, вождь сказал: «Не волнуйтесь, мы построим лучше!» Но лучше ли? Перечень уничтоженных в прошлом веке памятников архитектуры Москвы безбрежен, как перспектива построения коммунизма.

Интересно, что планы западных архитекторов по переустройству Москвы оказались еще более радикальными, чем предложения их советских коллег. Так, Корбюзье мечтал расчертить советскую столицу на прямоугольники, стерев сложившуюся за века радиально-кольцевую планировку. Прямоугольники следовало застроить жилыми домами. Всё старое — снести. Из памятников Корбюзье обещал оставить Кремль (при условии освобождения его от «некоторых загромождающих и ценных строений»), мавзолеей («огромная историческая ценность!»), храм Василия Блаженного, ну и еще по мелочи — Большой театр да кое-какой ампи́р. Но ему дали построить лишь здание Центросоюза на Мясницкой улице. Щусев называл дома Корбюзье «стекляками».

ВО ГЛАВЕ 2-Й МАСТЕРСКОЙ МОССОВЕТА: «ЕГО НАЗЫВАЛИ МАСТЕРОМ»

Щусев в это время оказывается очень востребованным. Применение находят и его организаторские способности. Возглавляя с 1933 года 2-ю Архитектурно-проектную мастерскую Моссовета (во главе других мастерских встали Жолтовский и Фомин), он ставит честолюбивую цель: «Мы будем стремиться к тому, чтобы в качественном отношении превзойти лучшие образцы классики. Это стремление должно стать боевым девизом мастерской № 2»^[109].

Каким образом была поставлена работа в мастерской Щусева? И как ему удавалось достичь большой результативности? Коллектив зодчих был разбит на несколько авторских бригад по четыре-пять человек, каждая из которых занималась конкретным проектом во главе с бригадиром. Одни занимались проектом театра в Ашхабаде, другие — застройкой Ростовской и Смоленской набережных и реконструкцией улицы Горького, третьи — проектом здания Академии наук, четвертые — проектом здания Наркомата иностранных дел. Сам Щусев руководил собственной бригадой, включавшей до половины всех сотрудников мастерской.

У Щусева был довольно интересный метод организации труда архитекторов: он постоянно тасовал состав бригад и их руководителей. «Каждый новый архитектор, приглашенный в бригаду, вносил свою долю творческой инициативы в разработку проекта, — жаловался архитектор Е. Г. Чернов в 1937 году. — Используя знания и талант архитектора, Щусев затем отстранял его от проекта, переводил на другую работу, а в свою бригаду привлекал другого архитектора. Сам Щусев не работал, не давал никаких самостоятельных решений. Он предоставлял полную творческую свободу своим помощникам. Осторожно подталкивая молодого архитектора, он терпеливо ждал, когда тот найдет, наконец, правильную нить, оригинальное решение. Затем уж этот архитектор не интересовал руководителя мастерской. В результате ни один из архитекторов не мог сказать, какая часть проекта принадлежит ему. Щусев сознательно внедрял в свою бригаду обезличку, пропускал через одну доску многих архитекторов. Люди тасовались, как карты в колоде. Этот «метод» Щусев

называл «методом совершенствования проектов». Его бригада была своеобразным конвейером, через который проходили люди различной квалификации, одаренности. Их дарованиями и питался сам Щусев»^[110].

И еще: «Ему советовали: попробуйте такого-то архитектора. И Щусев пробовал. Выйдет у того хорошо, новое свежее решение будет разрабатывать дальше кто-то другой. Не выйдет — тоже не страшно. Ни сроки, ни средства на проектирование не беспокоили маститого архитектора».

Сам же Щусев решал и вопросы оплаты своих подчиненных. В специальных карточках отмечалось количество отработанных ими часов, иной раз Щусев мог и подкорректировать сумму оплаты за работу, в зависимости от имеющегося у него субъективного мнения о сотруднике.

Из этой мастерской вышли многие талантливые зодчие, чье творчество в будущем составит славу советской архитектуры, а также два главных архитектора Москвы — Дмитрий Чечулин и Михаил Посохин. И неудивительно, поскольку обстановка в мастерской способствовала творчеству.

«В 1933 году, — рассказывает архитектор Ирина Александровна Синева, — я поступила во Вторую проектную мастерскую Моссовета, которой руководил Щусев. Среди разных работ мне приходилось и копировать. Однажды, получив задание скопировать шаблон решетки станции метро «Комсомольская площадь» (шаблон был выполнен архитектором К. К. Орловым), я, вместо того чтобы сделать простую линейную копию, сделала штриховой рисунок пером. Когда калька была уже окончена, но еще не снята с доски, я отлучилась из комнаты, а вернувшись, застала около своего стола группу архитекторов с Алексеем Викторовичем в центре. Я испугалась, так как хорошо понимала всю бессмысленность моей работы (ведь только синьки были негативами калек), но, когда я подошла к столу, Алексей Викторович, улыбаясь, спросил меня: «Это вы делаете гравюры?» Вскоре после ухода Алексея Викторовича и его спутников к нам стали заглядывать сотрудники из других комнат и смотреть мою кальку, так как Щусев рассказывал им об этой работе.

Мне очень не хотелось бы выглядеть излишне хвастливой. Дело в том, что такого рода оценки работы сотрудников для Алексея Викторовича были обычны. Он искренне радовался проявлению живого интереса к удачным решениям, рисункам или акварелям. О каждой отмеченной им работе он рассказывал, и поэтому хождение друг к другу для ознакомления с тем, что Алексею Викторовичу понравилось, было нередким.

Вторая архитектурная мастерская Моссовета размещалась на втором этаже дома № 3 на Кузнецком Мосту (позднее она заняла и часть первого этажа). Мастерская объединяла несколько творческих групп (бригад) архитекторов, каждая из которых имела своего руководителя и огромное количество работы. Объявлялись многочисленные конкурсы, проектировались, но, увы, не строились, театры, дворцы культуры, вокзалы. Наконец приступили к строительству первой очереди московского метрополитена.

Алексей Викторович был настоящим творческим руководителем. Под его началом находились архитекторы с различными индивидуальными свойствами, но он не подавлял их своим авторитетом. Совершая регулярно обходы всех рабочих помещений, Алексей Викторович в присутствии помощников никогда не распекал авторов, хотя не исключено, что он это делал без нас. Замечания, которые он высказывал, всегда были обоснованны и преподносились в такой форме, что не учесть их в дальнейшем становилось невозможно. Например, я помню, что в одном из проектов башня увенчивалась высоким барабаном, покрытым многорядным рельефом, на котором стояла огромных размеров статуя. Алексей Викторович указал на несоответствие такого сочетания, сказав, что «статуя давит виноград», и при этом он даже потопал ногами, как это делают давилыщики. Конечно, после приведенного сравнения рельефы были стерты, отчего статуя значительно выиграла.

Разница между Щусевым — ведущим общее руководство, и Щусевым — ведущим собственное проектирование, огромна.

В мастерской Алексея Викторовича называли МАСТЕРОМ. МАСТЕР сказал... когда придет МАСТЕР... МАСТЕР недоволен...

В те времена работали подолгу. Каждый вечер сами сотрудники устраивали чай. Буфетчица оставляла ключ от шкапа с посудой. Продукты покупались в ближайших магазинах. Заваривался крепчайший чай, и мне поручали приглашать к нему Алексея Викторовича. Чаще всего он принимал приглашение и приходил к нам. Чай он пил без сахара и никогда ничего не ел. Если у него бывало хорошее настроение, начинал рассказывать. Рассказывал он о разном.

Акварельный кружок. Занятия проходили в помещении того же буфета. Стоял натюрморт: на фоне светлой стены — красный поднос, стеклянный кувшин с водой, хрустальная ваза с яблоками и две тряпочки, желтая и розовая. Народу занималось много — человек двадцать.

Писали уже несколько сеансов. Я заканчивала свою акварель и отошла от мольберта посмотреть на работу издали. Появился Щусев, и все

закричали: «Алексей Викторович, не смотрите! Ни у кого ничего не вышло!» — «Как не вышло? А это чья работа?» — и указал на мою. Он дал мне несколько советов, как довести акварель до конца. Этот натюрморт и сегодня висит у меня на стене, не потому что он мне самой так нравится, а потому что его похвалил Алексей Викторович.

Законченные проекты выносились на обсуждение мастерской. Проекты Алексея Викторовича — наравне с другими. После доклада автора начиналось обсуждение, и, если оно шло вяло или не находилось достаточного числа желающих выступить, Алексей Викторович вызывал поименно молодых архитекторов и часто своих оппонентов. Одним из таких идейных противников Алексея Викторовича был Федор Степанович Кравцов, человек убежденный и честный, не считавший возможным говорить иначе, чем думать. Так, если Кравцов не выступал сам, Алексей Викторович просил его высказать свое мнение.

Общее собрание мастерской. Клеймят позором «врага Родины» маршала Тухачевского. Руководитель мастерской академик Щусев берет слово и говорит всем нам, что он лично знает Тухачевского и тот не может быть изменником и врагом, что он может поручиться в том, что это ошибка или клевета»^[111].

Слова бывшей сотрудницы Щусева о его смелых высказываниях по поводу разворачивавшихся в то время репрессий подтверждаются воспоминаниями Н. С. Хрущева:

«И вдруг Якир и вся эта группа — враги народа? Тогда еще не было сомнений насчет того, что они могут оказаться жертвами клеветы. Суд был составлен из авторитетных людей, председателем суда был маршал Егоров. Потом и Егоров пал жертвой этого же произвола. Но тогда у нас ничто не вызывало сомнений. Единственным человеком из тех, кого я знал, высказавший сомнение в виновности Якира, был академик архитектуры Щусев. Как мне потом доложили, он, выступив на собрании архитекторов, сказал, что хорошо знал Якира и с большим уважением относился к нему. Щусев был замечательным человеком. Мы же в то время к нему относились настороженно, считали, что это человек прошлого, что он строил только церкви, был принят царем Николаем II. Он был острым на язык, говорил всегда, что думал, а ведь не всегда это импонировало людям того времени и их настроениям. Вот и в данном случае он сказал, что он сам из Кишинева и знал дядю Якира, врача и очень уважаемого господина. Поэтому не может допустить, чтобы оказался злодеем или каким-то преступником его племянник. И он не подал своего голоса в осуждение Якира.

Все это было доложено Сталину, но Сталин сдержался, и ничего не было предпринято против Щусева. Я не говорю, конечно, что Щусев был прорицателем и видел, что обвинение несостоятельно. Это простое совпадение, но для Щусева — приятное совпадение. Я потом сблизился с Алексеем Викторовичем Щусевым, когда вновь работал на Украине. Он неоднократно приезжал в Киев, и я беседовал с ним. Помню, как-то весной, когда еще было холодно, чтобы купаться, бродил он по Киеву, а потом я беседовал с ним: «Ну как, — говорю, — Алексей Викторович, дела?» — «Да, вот, ходил, смотрел Киев. Прекрасный город, прекрасный». — «А куда же вы ходили?» — «Я поехал на Труханов остров, взял лодочку, разделся там на песочке и грелся. Потом пошел откусать пирожков на базаре»^[112].

В своей мастерской в 1930-е годы Щусев руководит созданием многих интереснейших проектов — жилых домов на Ростовской и Смоленской набережных и на Большой Калужской улице, Большого Москворецкого моста, реконструкцией Триумфальной площади, площади Крестьянской Заставы и т. д.

Проектируя в 1937 году совместно с архитектором Патваканом Сардаряном Большой Москворецкий мост, Щусев задумался над его декоративным оформлением. Для воплощения своих замыслов он пригласил одного из лучших скульпторов того времени — Веру Мухину. Автор «Рабочего и колхозницы» должна была создать ряд скульптур, призванных украсить въезды на новый грандиозный московский мост. Задание вызвало неожиданные противоречия между двумя мэтрами, каждый из которых имел все права на то, чтобы именно свою точку зрения считать истиной в последней инстанции. Камнем преткновения стало место размещения скульптур. Щусев полагал, что на каждом из четырех пилонов моста должна стоять скульптурная композиция.

Не раз и не два приходила Мухина в мастерскую Щусева с эскизами, чтобы доказать Алексею Викторовичу обратное: она считала, что скульптуры были бы уместны только на том конце моста, что упирается в Замоскворечье. Спор был принципиальный, Щусев никак не хотел соглашаться с Мухиной, что «около Красной площади современная реалистическая скульптура будет «спорить» с находящимися рядом башнями Кремля и многоцветьем храма Василия Блаженного», — вспоминал сын скульптора Алексея Замкова Всеволод.

В конце концов, женская логика одержала верх, Щусев согласился. Мухина плодотворно потрудилась, предложив несколько вариантов скульптурных композиций. Первый вариант: однофигурные скульптуры «Земля», изображающая женщину с корзиной плодов, и «Море» —

мужчина с рыбой в руках. Второй, уже двухфигурный, вариант: «Плодородие» и «Хлеб», где главными действующими лицами были сидящие обнаженные по пояс девушки, державшие над головами, соответственно, корзину с плодами и пшеничные снопы. Одобрил Щусев и третий вариант: многофигурные композиции «Пламя Революции» и «Гимн Интернационала». Но в итоге остановились все же на втором варианте.

И вот в конце работы, когда Мухина уже, как говорится, спала и видела свои скульптуры на Большом Москворецком мосту, вдруг выяснилось, что деньги, запланированные на них, целиком ушли на каменную облицовку моста. Разочарованию Веры Игнатьевны не было границ. Ведь она вложила в эти работы всю свою душу. Недаром перед смертью, в 1953 году, она просила учеников обязательно отлить скульптуры «Земля» и «Море» в натуральную величину и добиться их установки в достойном для этого месте, что и было сделано в окрестностях Лужников.

А при жизни Мухиной, в 1939 году, была отлита лишь одна скульптура «Хлеб», к тому времени Большой Москворецкий мост уже был построен, но места для нее уже не нашлось. Ныне «Хлеб» прозябает в парке на севере Москвы. А Мухина после этого случая больше никогда не работала с Щусевым. А зря...

ЩУСЕВ ПРОЕКТИРУЕТ ДВОРЕЦ СОВЕТОВ

Участвует Щусев и в конкурсе на Дворец Советов (справедливо считающемся поворотным моментом в развитии советской архитектуры). Конкурс этот был объявлен в 1931 году, еще до памятного постановления о творческих союзах, и проходил в несколько этапов, включая Предварительный и Всесоюзный открытые конкурсы, на которых архитекторы были призваны воплотить образ «трибуны трибун», «пролетарского чуда», «всесоюзной вышки».

Всесоюзная вышка, откуда...
Мощным кличем не раз на весь мир прогремит
Наших слов динамит —

это слова Демьяна Бедного, как всегда оперативно и незатейливо откликнувшегося на очередной призыв партии и правительства.

На предварительный тур Щусев представил проект в стиле конструктивизма. Однако ни его проект, ни работы коллег не были приняты. Первый этап конкурса не принес удачи никому из архитекторов, оно и понятно — совсем немного времени оставалось до того самого крутого поворота в развитии советского искусства.

И вот уже в одном из постановлений Совета строительства в феврале 1932 года говорится о том, каким, по мнению власти, должен быть будущий дворец: «Здание Дворца Советов должно быть размещено на площади открыто, и ограждение ее колоннадами или другими сооружениями, нарушающими впечатление открытого расположения, не допускается... Преобладающую во многих проектах приземистость здания необходимо преодолеть смелой высотной композицией сооружения. При этом желательно дать зданию завершающее возглавление и вместе с тем избежать в оформлении храмовых мотивов».

«Храмовые мотивы» — это словно предупреждение Щусеву от возможного применения им богатейшего опыта строительства церквей, накопленного до 1917 года. И далее: «Монументальность, простота, цельность и изящество архитектурного оформления Дворца Советов,

долженствующего отражать величие нашей социалистической стройки, не нашли своего законченного решения ни в одном из представленных проектов. Не предвещая определенного стиля, Совет строительства считает, что поиски должны быть направлены к использованию как новых, так и лучших приемов классической архитектуры»^[113].

При дальнейшем уточнении задач строительства, сформулированном в сталинских указаниях, предполагалось, что здание дворца не только впишется в окружающую городскую среду, но также будет доминировать в ней своей высотной композицией, окруженной открытой площадью для шествий и демонстраций. Внутри дворец должен был включать в себя большой круглый зал для партийных съездов на 21 тысячу человек и несколько малых залов.

На второй тур конкурса было представлено 160 проектов, включая 12 заказных и 24 внеконкурсных, а также 112 проектных предложений; 24 предложения поступило от иностранных участников, среди которых были всемирно известные архитекторы: тот же Ле Корбюзье, а также Вальтер Гропиус и Эрих Мендельсон. Модели проектов были выставлены на обозрение в залах Музея изящных искусств на Волхонке.

Ясно обозначившийся к этому времени поворот советской архитектуры к классическому наследию прошлого обусловил и выбор победителей второго тура. В феврале 1932 года высшие премии были присуждены Ивану Жолтовскому, Борису Иофану и американцу Гектору Гамильтону.

Но и на этом этапе выбор не был окончательным. В марте 1932 года объявляется новый тур конкурса, на этот раз закрытый с участием приглашенных двенадцати авторских групп. Все проекты удостоиваются пристального внимания Сталина, в том числе и щусевский. Его Дворец Советов не очень понравился Сталину, который в письме члену политбюро Кагановичу дает следующие характеристики: «Из всех планов «Дворца Советов» план Иофана — лучший. Проект Жолтовского смахивает на «Ноев ковчег». Проект Щусева — тот же «собор Христа Спасителя», но без креста («пока что»). Возможно, что Щусев надеется дополнить «потом» крестом»^[114].

Придирчивый вождь усмотрел в образе щусевского дворца так знакомый ему — бывшему семинаристу — храмовый образ. Какая интересная история! Быть может, она подтверждает вывод о том, что храмовое зодчество и было основным призванием Щусева?

Адресат Сталина, Лазарь Каганович, приложивший руку к активному

уничтожению московской старины, через много лет на десятом десятке жизни утверждал:

«Были предложения снести дом Коминтерна на Манежной площади, возле Кремля, взорвать. Но слишком близко. Потом Калинин сказал, что есть мнение архитекторов — строить Дворец Советов на месте храма Христа Спасителя. Это было предложение АСА — Союз архитекторов так назывался. Еще в двадцать втором, двадцать третьем, двадцать четвертом годах Щусев и Жолтовский предлагали поставить Дворец Советов на месте храма Христа Спасителя, говорили, что храм не представляет художественной ценности. Даже в старину так считали.

Другая ценность — что народ собирал деньги. Но даже Щусев и тот не возражал, говорил, что храм бездарный. Представляли проект именно на это место. Я же предлагал на Воробьевых горах. Когда проявились мнения, решили, что идея Щусева хороша — недалеко от Кремля, на берегу Москвы — реки, место хорошее. Я лично сомневался»^[115].

Ряд исследователей также указывают на то, что Щусев заранее знал о грядущем изменении культурной политики в СССР и поэтому стал разрабатывать свой проект в стиле классицизма еще на первом этапе конкурса^[116].

Так или иначе, в итоге, когда в феврале 1933 года очередной, на этот раз последний тур закончился, обнаружив общие дворцово-храмовые черты у всех представленных проектов, лучшим признали дворец Бориса Иофана. К нему также прикрепили еще двух опытных зодчих — Владимира Щуко и Владимира Гельфрейха для дальнейшей доработки проекта.

Выбор Бориса Иофана в качестве победителя говорит о том, что ни Щусев, ни Жолтовский отнюдь не были самыми близкими Сталину архитекторами. Быть может, потому, что Иофан принадлежал к другому поколению.

Несмотря на то что родился Иофан, как и Щусев, на окраине Российской империи, но не в Кишиневе, а в Одессе, богатой на шедевры, дореволюционной биографии у него не было (он появился на свет на 18 лет позже). Академии художеств, да еще и с золотой медалью, он не оканчивал, архитектурную практику прошел в Италии, в СССР вернулся в 1924 году. Что он был способен предъявить?

Самые главные его проекты состоялись в Советской России, а наиболее известным зданием стал так называемый Дом на набережной, номенклатурное здание, жильцы которого исчезали в подвалах Лубянки с катастрофической быстротой.

То, что Щусев не стал победителем конкурса со своим дворцом, избавило его от печальной судьбы Иофана. Почти два десятка лет работал Иофан над своим проектом, в итоге ставшим нужным лишь ему одному В 1948 году он спроектировал высотку МГУ на Ленинских горах, да и ту у него отняли по указанию Сталина в последний момент, передав маститому Льву Рудневу. Кстати, эта история чем-то похожа на эпопею с гостиницей «Москва». Руднев в общем сохранил высотную композицию Иофана, отодвинув здание университета подальше от склона Ленинских гор. Но ведь Руднева никто не обвиняет в плагиате!

Иофан, а не Щусев был выбран Сталиным на роль прогрессивного архитектора, способного представлять советскую архитектуру на Западе, не зря же ему поручили создать проекты двух советских павильонов для международных выставок — в Париже 1937 года и Нью-Йорке 1939 года. А ведь Щусев и сам имел прекрасный опыт проектирования выставочных павильонов.

ТАК КТО ЖЕ АВТОР ГОСТИНИЦЫ «МОСКВА»?

Еще в марте 1912 года после обнародования проекта Марфо-Мариинской обители Михаил Нестеров предрек: «Мы со Щусевым вступаем в полосу людских пересудов, зависти и иных прекрасных качеств человека». Полоса эта действительно наступила и для Щусева не прекращалась даже после его смерти. Случай с авторством гостиницы «Москва» — яркое тому подтверждение. Постараемся же в этой главе максимально объективно ответить на уже не одно десятилетие будоражащий вопрос, вынесенный нами в название.

Необходимость благоустройства Охотного Ряда назрела еще в начале XX века. А уж после 1917 года в большевистской Москве все эти лавки да рыбные и мясные ряды, купеческие трактиры, воспетые Гиляровским, выглядели сущим анахронизмом. По замыслу вождей победившего пролетариата на том самом месте, где нынче взгромоздилась гостиница «Москва», должен был вознестись Дворец труда. В Петербурге тоже был свой дворец — под него приспособили резиденцию великого князя Николая Николаевича. А в Москве для этих целей решили строить новое здание. Конкурс провели в 1922 году, участвовал в нем и Щусев.

Но этот проект вряд ли можно назвать творческой удачей: «Оторвавшись от национальной архитектуры прошлого как источника вдохновения, Щусев пробует что-то сделать, как-то реализовать «конкретно смутные идеи, абстрактно бродившие в головах зодчих». Таков был его проект Дворца труда в Охотном Ряду, составленный архитектором в 1922–1923 гг. Щусев в данном случае, сочиняя архитектурные формы, пытался сохранить «грамматику и синтаксис» архитектурного языка, решая практические задачи целесообразно и с разумной экономией. С точки зрения плановой структуры, рациональности принятого решения поставленных практических задач проект должен быть признан хорошим.

Но в его архитектуре нет следов каких-либо стилистических влияний — ни излюбленной автором древнерусской архитектуры, ни классицизма, ни античности, ни ренессанса. Щусевский проект Дворца труда, как, впрочем, и проекты многих других зодчих, был лишь мучительной попыткой из ничего, не используя накопленных богатств мировой художественной культуры, вне национальных традиций, живущих в

художественных взглядах и представлениях народа, создать какую-то неведомую архитектуру»^[117].

Итак, еще в начале 1920-х годов Щусев примеривался к Охотному Ряду, что трудно принять за случайность. А Дворец труда, однако, так и не был выстроен здесь. Зато обострилась иная проблема — недостаток гостиниц в советской столице, куда с каждым годом приезжало все больше и больше самых разных людей, особенно из-за границы. «Националь» и «Метрополь» уже очевидно не справлялись со своей задачей. И потому в 1931 году объявили новый конкурс уже на другое здание — гостиницу Моссовета «Москва». Как и было принято, из представленных на конкурс восьми проектов ни один не был принят к осуществлению.

В 1932 году второй конкурс, закрытый, выбрал из трех проектов работу молодых зодчих-конструктивистов Леонида Савельева и Освальда Стапрана. Проект они представили соответствующий. И в Охотном Ряду закипела стройка. Но рано радовались молодые лауреаты. Отрезвление пришло довольно скоро. То, что им не повезло, — это мягко сказано, поскольку на этот год и пришелся, как мы помним, коренной поворот в развитии всех видов социалистического искусства.

А «ударное» строительство гостиницы уже идет полным ходом, и принципиально в конструктивистском проекте изменить что-либо не представляется возможным. Стапран и Савельев пытаются максимально стереть все признаки вредного архитектурного стиля на уже частично построенных корпусах — навешивают на фасады балконы и колоннады. Однако перелицованная даже путем своеобразного «переодевания» гостиница все равно навевает конструктивистские мотивы. Видимо, молодым зодчим не хватало широты творческих возможностей, что позволило бы им должным образом ответить на изменение архитектурной политики.

«Молодые и малоопытные архитекторы Л. И. Савельев и О. А. Стапран приступили к проектированию в конструктивистских формах крупнейшей в Москве гостиницы в Охотном Ряду, но новые повышенные требования к архитектурно-художественным качествам сооружения, его ответственное положение в центре города явились причиной серьезной переделки проекта как совершенно неудовлетворительного. Уже произведенные работы не дали возможности вовсе отказаться от проекта и серьезно затруднили его переработку. Попытки отдельных архитекторов исправить проект «на ходу» не привели к желательным результатам», — совершенно справедливо отмечает в этой связи К. Н. Афанасьев.

И вот после уже начавшегося строительства на его «укрепление»

бросают в качестве главного архитектора кого? Конечно, Щусева. Происходит это в октябре 1933 года. Для молодых Савельева и Стапрана, годившихся Щусеву в сыновья, он не был посторонним человеком. Ведь они работали в той самой Архитектурно-проектной мастерской № 2 Моссовета под его руководством. К тому же Щусев числился консультантом проекта. Так что распоряжение президиума Моссовета — «полностью подчиняться указаниям т. Щусева»^[118] — для них не является чем-то новым.

В помощь Щусеву также образовывается специальная архитектурная комиссия по проектированию гостиницы в составе чиновников и архитекторов, среди которых был и Жолтовский.

Щусев, как старший товарищ и коллега, формулирует основные задачи, стоящие перед возглавляемым им коллективом:

«1) Избегнуть роскоши дурного тона, но сделать одновременно гостиницу красивой и комфортабельной.

2) Обеспечить действительно современное и высококачественное оборудование гостиницы сигнализацией, отоплением, вентиляцией, санитарно-техническим оборудованием и т. д.

3) Спроектировать и построить все номера, а особенно номера «люкс», по последнему слову техники, причем вся работа должна быть произведена своими силами и из советских материалов».

Вот этими-то отечественными материалами Щусев щедро украсил фасады гостиницы, одевшейся в красный гранит. А еще он накинул сверху лепной карниз. Сооружение под пером зодчего приобрело мощный и монументальный вид, как он сам и сформулировал. Щусев писал так: «Люди попадают в столицу в несколько приподнятом настроении, и поместить их в мрачную обстановку было бы неправильным: нужно было создать радостное здание. Кроме того, следует указать, что самой эффектной частью гостиницы будут ресторан и банкетный зал. Они будут значительно сильнее по архитектуре и по отделке и составят лучшую часть здания».

Кроме того, Алексей Викторович обратился к Вере Мухиной с предложением создать скульптурное оформление для гостиницы (это было еще до работы над проектом Большого Москворецкого моста). Предполагалось занять скульптурами Мухиной четыре полукруглые ниши, спроектированные рядом с главным входом. Мухина писала: «Когда мне было поручено для строительства гостиницы Моссовета дать скульптуру, которая будет украшать четыре ниши, я предложила следующую тематику: вылепить завоевателей стихий. Мне хотелось сделать стратонавта —

завоевателя стратосферы, альпиниста — завоевателя гор, шахтера — завоевателя недр земли и эпроновца — завоевателя глубин моря. Я сделала небольшой эскиз, он одобрен. У меня особо глубоко запала мысль сделать эпроновца. С этим образом у меня связано очень многое».

Тем не менее дальше эскизов дело не двинулось. Образы шахтеров и альпинистов так и остались на бумаге, встав в ряд многих неосуществленных проектов Веры Игнатьевны, что в какой-то мере роднило ее с Щусевым.

А в общем-то и Щусев (числящийся главным архитектором гостиницы), и Стапран, и Савельев (его официальные заместители) занимались тем, за что уже после смерти Сталина будут сурово критиковать зодчих, — украшательством. Причем эскизы всякого рода декоративных деталей создавались во время строительства, а не до него, как обычно бывает при нормальной организации работ.

Кроме этой очевидной трудности были и другие — необходимость сдать объект как можно быстрее, к ноябрю 1934 года — семнадцатой годовщине революции, низкий уровень квалификации работников, часть которых даже не умела читать чертежи, постоянное вмешательство вышестоящих органов власти, навязывающих зодчим свое дилетантское мнение.

Одного из таких «соавторов» называет сам Щусев: «Исключительная роль в проектировании здания принадлежит тов. Л. М. Кагановичу, который неоднократно давал проектировщикам и строителям ценнейшие указания» и далее: «Архитектура должна служить интересам Советского государства... Как театральная постановка может быть принята или отвергнута зрительным залом, так и архитектурное сооружение может быть признано или отвергнуто общественным мнением нашей страны. Руководители партии и правительства принимают самое близкое и непосредственное участие в работе наших основных архитектурных кадров. В разработке проекта Мавзолея Ленина и гостиницы Моссовета, над проектом которой я работал совместно с архитекторами Савельевым и Стапраном, представители правительства принимали самое активное участие, и по их указаниям мне приходилось неоднократно переделывать отдельные существенные детали. Стиль, следовательно, создается не только одними архитекторами, но и заказчиками и потребителями. Это особенно верно для нашего социалистического государства»^[119].

На своих подчиненных Щусев жаловался: «Бригада моя была очень слаба. Мне приходилось учить ее на ходу и прорабатывать все детали с очень слабыми силами, применяя чрезвычайно быстрые темпы. Строить

гостиницу в 11–16 этажей из кирпича мы не можем; поэтому был задуман железобетон. Исходя из него, нужно было создать новую архитектуру. Железобетонные работы велись на стройке круглый год; в зависимости от марки бетона, в строительстве применялись разные добавки: так, например, для марки «110» и «90» был использован кирпичный щебень, полученный от разборки старых охотнорядских купеческих лавок, что в значительной мере сократило стоимость бетонных работ».

Власть строго контролировала строительство первой советской гостиницы, не жалея ни людских, ни материальных ресурсов. «При строительстве гостиницы «Москва» вынута земли 65 621 м³. Уложено бетона 23 000 м³. Израсходовано металла 4000 тонн. Произведено малярных работ 150 тыс. м². Израсходовано строительных материалов 11 тыс. вагонов, стекла — 5890 м². Облицовано плитками 10 700 м². Смонтировано металлических труб 62 км. Оштукатурено 165 тыс. м². Уложено: паркета 20 тыс. м², электропровода и кабеля 450 км, гранита и мрамора 7700 м²», — информировал своих читателей журнал «Строительство Москвы» в 1935 году.

После неоднократных переносов срока сдачи, наконец, 20 декабря 1935 года гостиница «Москва» открывает свои двери, правда, пока для экскурсантов, среди которых был и писатель Илья Ильф, отметивший: «Архитектурная прогулка: вестибюль гостиницы «Москва»... Поэма экстаза. Рухнули строительные леса, и ввысь стремительно взмыли строительные линии нового замечательного здания. 12 четырехугольных колонн встречают нас в вестибюле. Мебели так много, что можно растеряться. Коридор убегает вдаль».

Чего здесь только не было: море электрического света, мраморные полы, лифты (чудо техники!), а в номерах — горячая и холодная вода, отопление, туалеты и ваннные комнаты, телефон. А еще — авторские картины и скульптура...

Но и после официальной сдачи в эксплуатацию гостиница продолжала достраиваться, обещая занять всей своей громадой целый квартал на Охотнорядской площади. «Москва» должна была включить в себя даже огромный Большой академический кинотеатр СССР на четыре тысячи мест.

Как известно, фасад гостиницы «Москва» вышел асимметричным, став тем самым предметом многолетних споров о причинах сего. Происхождение этой асимметрии до сих пор вызывает самые разные толки: «Существует архитектурная легенда о происхождении асимметрии фасада

гостиницы «Москва». Про эту легенду можно было бы сказать, что если бы ее не было, ее следовало бы выдумать, — до такой степени она архетипична. Легенда гласит, что, когда Щусев, которым решено было укрепить ряды Савельева и Стапрана, делал отмывку фасада, он разделил его тонкой линией пополам и справа дал один вариант, слева — другой. По одной версии, Щусева не допустили в кабинет Сталина, он не смог объяснить, что это два варианта, Сталин, не вглядываясь, подписал, и после этого отступить от вычерченного было нельзя.

По другой версии, Сталин понял, что это два варианта, но нарочно подписался точно посередине. Так или иначе, фасад гостиницы до сих пор поражает своей неожиданной асимметрией тех, кому приходит в голову сравнить правую часть с левой, но здание в масштабах Москвы настолько громадное, что не знающие легенды обычно ничего не замечают»^[120].

Уж и неизвестно, кто впервые выдумал эту легенду, во всяком случае, в истории Москвы она не единственная, взять хотя бы городское предание о необычной форме Театра Красной армии, повторяющей силуэт пятиконечной звезды. Якобы во время проектирования кто-то из советских вождей (маршал Ворошилов) взял пепельницу и, обведя ее карандашом, сказал архитекторам, каким должен быть театр.

РАСПЛАТА ЗА УСПЕХ: «ДВУРУШНИК, КЛЕВЕТНИК, АНТИСОВЕТЧИК»

А тем временем в Москве в июне 1937 года собирается Первый съезд советских архитекторов, основным докладчиком на котором выступает Щусев. Здесь он произносит свои знаменитые слова: «В архитектуре непосредственными преемниками Рима являемся только мы, только в социалистическом обществе и при социалистической технике возможно строительство в еще больших масштабах и еще большего художественного совершенства». На съезде был окончательно заклеямен конструктивизм как исключительно вредное, формалистическое направление в архитектуре.

И вот в последний день съезда случилось непредвиденное. Щусев позволил себе публично возразить председателю Совнаркома и ближайшему сталинскому подручному — Вячеславу Молотову. Как вспоминал архитектор Николай Львович Шевяков, соавтор Щусева по одной из дореволюционных московских построек, Алексей Викторович припоздал к началу заседания и места ему не нашлось. Тогда Молотов, сидевший в президиуме, предложил ему место рядом с собой.

Выйдя на трибуну, Молотов стал учить зодчих уму-разуму: дескать, самые лучшие заказы — дворцы — ведущие архитекторы забрали себе, а всё, что помельче и подешевле — школы, бани да магазины, — взяли и отдали неопытной молодежи. Вероятно, это был камешек в огород Щусева. Ему бы промолчать, а он возьми и произнеси: «Так что же, следовало молодежи поручить дворцы?»

В ответ Молотов, второй человек в государстве, раздраженно заметил: «Если вам не нравятся наши установки, мы можем вам дать визу за границу!»

На этом дискуссия и закончилась. А для Щусева начались тяжелые испытания. Эта прилюдная пикировка с Молотовым очень дорого ему обошлась. Странно, что Щусев, человек опытный и внимательный к заказчикам, позволил себе нечто подобное. Он мог не знать о том, как во время встречи Молотова с делегатами съезда кто-то пожаловался ему на выдающегося немецкого зодчего Эрнста Мая, который с начала 1930-х годов активно работал в Советском Союзе, создав проекты реконструкции порядка двадцати городов, в том числе и Москвы.

Как рассказывал участник той встречи, С. Е. Чернышев, председатель Совнаркома огорчился, узнав о том, что Май уже выехал из СССР. «Жаль, что выпустили, — заметил Молотов. — Надо было посадить лет на десять».

Так что с архитекторами в те годы поступали так же, как и с многими советскими людьми. Взять хотя бы репрессированного в 1938 году бывшего ректора Всесоюзной академии архитектуры Михаила Васильевича Крюкова, скончавшегося в Воркуте в 1944 году. А главным архитектором Воркуты в 1939–1942 годах был бывший помощник Щусева Вячеслав Константинович Олтаржевский, крупный специалист в области высотного строительства, поплатившийся ссылкой на север за свои зарубежные поездки. В 1931 году оказался за решеткой архитектор Николай Евгеньевич Лансере, брат Евгения Евгеньевича Лансере, оформлявшего Казанский вокзал. А в 1943 году арестовали архитектора Мирона Ивановича Мержанова, которого не спасло даже то, что он выстроил для Сталина несколько государственных дач. И это лишь малая часть примеров из весьма длинного списка пострадавших. Так что снаряды ложились почти рядом со Щусевым. Но в Воркуту его не отправили, сразу после съезда он выехал в двухмесячный отпуск в Ессентуки.

Гром грянул 30 августа 1937 года, когда в газете «Правда» вышла статья под броским и претендующим на истину в последней инстанции названием «Жизнь и деятельность архитектора Щусева». В книге мы впервые публикуем эту статью полностью^[121]:

«Уважаемый товарищ редактор!

Внимание, которым у нас постоянно окружены выдающиеся люди искусства и науки, отдающие все свои творческие силы на пользу социалистического строительства, огромно. Наша страна знает такие светлые имена, как академик О. Ю. Шмидт, проф. Столярский, народный артист СССР Станиславский и многие другие, являющиеся гордостью нашей родины.

Тем более обидно, когда за личиной крупного советского деятеля скрывается политическая нечистоплотность, гнусное честолюбие и антиморальное поведение. Мы имеем в виду деятельность академика архитектуры А. Щусева.

К своей творческой работе Щусев относится нечестно. Он берет на себя одновременно множество всякого рода работ и, так как сам их выполнить не может, фактически прибегает к антрепризе в архитектуре, чего, конечно, не сделает ни один уважающий себя мастер.

В целях стяжания большей славы и удовлетворения своих личных

интересов Щусев докатился до прямого присвоения чужих проектов, до подлогов.

В 1932 году на закрытом конкурсе был принят к постройке и премирован Моссоветом наш проект гостиницы «Москва», в Охотном Ряду. Это была наша двенадцатая премия на всесоюзных архитектурных конкурсах. По нашим проектам выстроен ряд новых жилищно-муниципальных и общественных сооружений. Нашей декоративно-композиционной работой также является известное москвичам кафе Наркомпищепрома на углу Красной площади.

Для консультации проекта гостиницы «Москва» был приглашен А. Щусев, который настолько поверхностно просмотрел проект, что даже не дал нам на нем своей подписи консультанта.

При обсуждении проекта мы были назначены главными архитекторами строительства гостиницы, а А. Щусев — ответственным консультантом. Но консультант сразу же стал проявлять тенденцию к присвоению авторства.

К осени здание выросло на 7 этажей. Щусев за это время пришел на стройку всего два раза. Своим условием для участия в работе он поставил назначение его соавтором проекта и руководителем проектирования. Требования А. Щусева были почему-то удовлетворены.

В течение зимы А. Щусев сделал шесть своих вариантов фасада гостиницы, которые Московским советом были все отклонены как непригодные. Нам же к началу второго строительного сезона было поручено срочно разработать наш прежний проект, по которому и продолжалось строительство. Щусев «обиделся» и ушел. Вскоре Моспроект освободил его от работы.

Приближался конец второго строительного сезона. Гостиница за это время была вчерне выстроена. Преклоняясь перед авторитетом Щусева и желая привлечь его опыт к такому большому строительству, отдел проектирования Моссовета снова пригласил его. Однако теперь Щусев для своего возвращения поставил вымогательские условия, требуя неограниченных полномочий и права первой подписи. Незаконное требование и на этот раз было удовлетворено. Мы сделали ошибку, что тогда не возражали против такого положения. Мы искренне считали, что участие видного специалиста будет служить интересам дела. Но, конечно, имели в виду честное, подлинное содружество.

Но и после этого Щусев ничего для строительства не сделал. Он просто поручил своим помощникам прибавить к нашему проекту фасада один верхний этаж, ненужные лепные украшения и т. п. и представил это

на рассмотрение Моссовета без наших подписей. Новый, «улучшенный» проект фасада опять не был принят, и Щусеву было указано на недопустимое затирание подлинных авторов проекта.

Щусев вышел и из этого положения. Он велел скопировать наш фасад, добавил к нему витиеватые детали, вазочки на колоннаде крыши, лепные украшения у входа (теперь снятые) и запроектировал надстройку одного этажа над угловыми башнями, используя один из наших вариантов проекта.

Крайне важно отметить, что первоначальный план здания, являющийся основой всей архитектурной композиции, Щусев не был в состоянии подвергнуть никаким изменениям. Однако, добиваясь права считаться автором и пользуясь своим служебным положением, Щусев все же производил ломку деталей здания, несмотря на очевидную нецелесообразность этого. Так, например, были срублены плиты балконов, которые стали из-за этого малопригодными для пользования. Готовый венчающий карниз здания из железобетона он заставил срубить и перенес его на несколько десятков сантиметров выше.

Параллельно с выпуском рабочих чертежей мы выполнили эскизы отделки внутренних помещений гостиницы «Москва». Во время нашего пребывания в заграничной командировке Щусев поместил в журналах «Строительство Москвы» и «Архитектура СССР» всю внутреннюю отделку, сделанную исключительно по нашему проекту, поставив на первом месте свою фамилию. Может быть, Щусев, считая себя соавтором, решил не разграничивать авторства? Но нет. Тут же, помещая собственное оформление ресторана, он подписывает его один, хотя в основу этого оформления положен эскиз художника Матрунина. Запроектированное тем же художником в отсутствие Щусева оформление магазина «Гастроном» также было опубликовано как работа Щусева.

Всякими правдами и неправдами добившись соавторства, Щусев решил избавиться от основных авторов. Для этого ему нужно было стать «полным» хозяином проектирования.

Щусев добился ликвидации бюро проектирования гостиницы «Москва», сосредоточив всю работу в своей мастерской.



Проект театра на площади Маяковского (Триумфальной) в Москве.

А. В. Щусев. 1934 г.



Вариант проекта комплекса зданий Академии наук СССР в Москве.

А. В. Щусев. 1936–1949 гг.

Основные опытные, квалифицированные кадры бюро проектирования, создававшиеся в течение пяти лет, оказались разогнанными. Бывший начальник отдела проектирования Моссовета В. Дедюхин покрывал эти безобразия, придерживаясь «мудрой» политики — сохранять хорошие отношения с академиком Щусевым.

Специальным приказом, содержащим возмутительные угрозы по нашему адресу, Щусев запрещал нам давать какие-либо сведения о гостинице в печать. Все беседы и статьи в большинстве случаев он давал от своего имени и добился, наконец, того, что создалось мнение, будто гостиница «Москва» строится им одним.

Чувствуя свою безнаказанность, Щусев нагнул все больше и больше. На проектах второй и третьей очередей ставленник Щусева — техник В.

Аболь по его прямому распоряжению счистил наши подписи. После этого подхалим Аболь получил повышение.

Впрочем, этот возмутительный факт характерен для Щусева и является обычным методом его работы. Зимой этого года, по прямому указанию Щусева, была счищена подпись его соавтора — архитектора С. Сардаряна на проекте Москворецкого моста.

В 1933 году было начато строительство театра имени Мейерхольда по проекту народного артиста Вс. Мейерхольда и архитекторов М. Бархина и Вахтангова, к которым позже в качестве соавтора также был привлечен Щусев. Через некоторое время, как и всегда в таких случаях, Щусев оказался единственным «автором» проекта этого здания^[122].

Мы, беспартийные советские архитекторы, не можем без чувства глубокого возмущения говорить о Щусеве, известном среди архитекторов своими антисоветскими, контрреволюционными настроениями. Характерно, что ближайшими к нему людьми были темные личности, вроде Лузана, Александрова и Шухаева, ныне арестованных органами НКВД^[123].

Перед советской архитектурой стоят задачи громаднейшей важности. Прошедший недавно Всесоюзный съезд архитекторов показал, как высоко ценит нашу работу Советская страна. Съезд показал, по выражению «Правды», что «архитектура в Советском Союзе — не частное дело архитекторов и предпринимателей; в ней кровно заинтересованы трудящиеся массы города и колхозной деревни».

В свете этих больших проблем, которые стоят перед всей советской архитектурой, призванной стать на уровень требований эпохи, особенно неприглядно выглядят факты из деятельности Щусева. Человек морально нечистоплотный, живущий чуждыми социализму интересами, не может участвовать в со-задании величайших памятников истории, которые должны показать будущим поколениям все величие нашей эпохи, величие борьбы за укрепление диктатуры пролетариата, борьбы за укрепление социализма.

То, о чем мы здесь рассказали, — не частный случай из нашей жизни. Ибо подобные болезненные явления создают нездоровую атмосферу в среде архитекторов, уводят нас от наших творческих вопросов, отбрасывая к самым гнусным порядкам, возможным только в условиях капиталистической действительности.

Мы не сомневаемся в том, что советская общественность по достоинству оценит деятельность Щусева».

Авторами этой своеобразной биографии своего начальника выступили его заместители по гостинице «Москва» — Савельев и Стапран. Они давно уже затаили обиду на Щусева, считая, что он примазался к их проекту, пытается присвоить авторство.

Действительно, и сейчас трудно определить — в какой части каждый из трех зодчих внес свой вклад в проект гостиницы. Это скорее вопрос профессиональной чести каждого из них. Но после того знаменательного диалога с Молотовым на съезде этическая проблема переросла в политическую. По сути, увидев, что Щусеву указали на место, его недоброжелатели, друзья и приятели, поняли, что настало время поплатиться с ним и за его успех, и за славу, и за привилегии, короче говоря, за всё то, что называют «положение в обществе».

Удивляет резкий тон статьи, кажется, что написана она не обидевшимися зодчими, а каким-то более значимым лицом, взявшим на себя полномочия решать, кто может, а кто «не может участвовать в созидании величайших памятников истории». Величайший памятник — это, конечно, не гостиница, а мавзолей. Так что автором этого сооружения мог быть объявлен и другой человек, например, тот же щусевский помощник Тамонькин, о притязаниях которого мы еще расскажем.

Если рассматривать эту статью не только как сведение личных счетов с Щусевым, а в более широком контексте, то она вполне вписывается в стиль управления советским искусством в 1930—1950-е годы. Подобные публикации ставили своей целью оказать давление не только на архитекторов, но и на писателей, композиторов. Возьмем хотя бы статью 1936 года в «Правде» — «Сумбур вместо музыки», направленную против Дмитрия Шостаковича, обвиненного во всевозможных тяжких грехах и в том числе в формализме. Статья больно ударила по композитору, отбив желание и у многих его коллег высовываться, особенно злоеце звучали следующие слова: «Это игра в заумные вещи, которая может кончиться очень плохо».

И статья в «Правде», и последовавшие за ней «письма в редакцию» от неожиданно прозревших коллег Щусева, и публикации в других изданиях били по вчерашнему корифею прямой наводкой: «К сожалению, в нашей архитектурной среде еще гнездятся разнообразные проявления безответственности и беспринципности, равнодушия к подлинным интересам советской архитектуры и строительства, эгоистический, а подчас и прямо рваческий подход к работе, самореклама и игнорирование общественной критики. Материалы, опубликованные «Правдой» об архитекторе А. В. Щусеве вскрывают эту неприглядную сторону нашей

архитектурной жизни. Эти материалы показывают, насколько слабо наша архитектурная общественность борется с беспринципным делячеством отдельных архитекторов, проходя также мимо достаточно отчетливых проявлений антисоветского нутра некоторых маститых и не маститых «деятелей» архитектуры.

Мастер, обладающий громадным практическим стажем и пользующийся очень широкой известностью, не погнушался вступить в беспринципную по своему содержанию и циничную по своим приемам «борьбу» со своими же младшими сотрудниками, сотоварищами по работе. Вместо того, чтобы быть их руководителем, помогать их творческому росту, старый и опытный архитектор Щусев отнесся к ним, как торгаш-конкурент, не помышляющий ни о чем ином, как об эгоистических интересах своего «имени». Архитектор А. В. Щусев перенес в советскую архитектурную мастерскую нравы и навыки торгашеской конторы дореволюционного подрядчика, — и, соответственно этим навыкам, определял свое общественное поведение.

Политическая нечистоплотность и двурушничество, пренебрежение к общественной и профессиональной этике органически связаны и с творческой беспринципностью. Всем известно, что Щусев, при всех его архитектурных способностях, не имеет творческого лица, или, вернее, имеет совершенно определенное лицо эклектика, архитектора, определяющего свои творческие методы и приемы «от случая к случаю». Достаточно сопоставить друг с другом крупнейшие постройки, выполненные по проектам Щусева, чтобы эта творческая беспринципность и безыдейность обнажилась со всей наглядностью... Этот «именитый» архитектор не останавливался перед явной халтурой, — весьма охотно разглагольствуя о борьбе за высокое качество архитектуры. Легко понять, какое отношение к поручаемому делу мог привить такой архитектор молодежи, — если бы только эта последняя следовала за ним»^[124].

В ответ ошеломленный Щусев послал было телеграмму в Союз архитекторов с просьбой защитить его честную репутацию от «грязной клеветы Савельева и Стапрана». Однако в родном союзе его не поддержали. Более того, уже через день после выхода газеты, 2 сентября 1937 года, была собрана партгруппа Всесоюзного и Московского союза архитекторов под председательством Каро Алабяна, на которой вчерашние коллеги будто соревновались в том, как больнее ударить по Щусеву. Оказывается, что у Щусева — «антисоветская физиономия», что он как царский академик не имеет права называться академиком советским, и самое главное, что он есть самый настоящий классовый враг, в отношении

которого должно принять самые срочные радикальные меры.

Собралось и правление Московского отделения Союза советских архитекторов. Вот лишь некоторые выступления:

Архитектор Чечулин: «Щусев считал, что способный архитектор, прежде всего, должен работать на него. Молодых архитекторов он просто бесцеремонно эксплуатировал. Помощи от него получить было невозможно. Жадность привела Щусева к халтуре и творческой беспринципности».

Архитектор Гольц: «У Щусева нет творческих принципов, идейно-творческой линии. Он ничего не ищет, а только штампует и фабрикует. Ведь он часто говорил: «Берите все стили и комбинируйте». Комбинируйте! Вот какой «символ веры» был у архитектора Щусева. Какой же идейно-творческой, серьезной, государственной, деятельности можно было ждать от архитектора Щусева при таком беспардонном отношении к своей профессии, к своей творческой деятельности в Советской стране? И по какому праву он считался «ведущим» советским зодчим? Когда смотришь произведения и проекты, подписанные Щусевым, то видишь множество рук. Разнобой, разностилье, какофония, как будто это делала не одна уверенная рука мастера, а несколько рук мастеров и подмастерьев. Это и неудивительно, ибо на Щусева действительно работает множество рук».

Архитектор Земский: «По какому же праву Щусев носит звание академика? За какие заслуги перед наукой и обществом? Почему только после сигнала «Правды» архитектурная общественность и руководящие органы Союза архитекторов взялись за изучение и проверку жизни и деятельности архитектора Щусева?»

Архитектор Власов: «Щусев забыл о тех замечательных идеях тов. Л. М. Кагановича, которые были положены в основу организации творческих мастерских. Он извратил эти идеи. Всякое идейно-творческое начало было подменено им делячеством».

Архитектор Вайнштейн: «Союз и отдел проектирования либеральничали со Щусевым, боялись его «обидеть» и тем самым способствовали его антигосударственной деятельности».



Эскиз лестницы Большого Москворецкого моста в Москве.

А. В. Щусев. 1938 г.

Архитектор Алабян, ответственный секретарь Союза советских архитекторов, подвел итоги: «Дело не только в Щусеве, но и в тех уроках, которые следует извлечь из этого дела. Факты о Щусеве, о которых писала «Правда», известны были до появления письма гг. Савельева и Стапрана —

это говорит о неблагополучии в нашей работе. Мы не сумели своевременно сорвать со Щусева маску. Правление союза, и в первую очередь я, не только не боролись со Щусевым, но и создавали ему авторитет, и за это мы несем полную ответственность. Дело Щусева нельзя рассматривать как «частный случай». Это дело имеет глубокое принципиальное политическое содержание. Это дело должно быть достоянием общественной гласности».

Обращает на себя внимание, как быстро разнообразные претензии к зодчему (и обоснованные, и не совсем) оформились в такие понятия, как «дело Щусева» и «антигосударственная деятельность». А это уже термины из уголовной практики.

После таких обвинений должны были последовать собрания трудовых коллективов, на которых обвиняемого в политическом двурушничестве следовало заклеить позором и подвергнуть общественному осуждению. Так и случилось. Во всех проектных мастерских провели соответствующие мероприятия. Но главным должно было быть собрание в его мастерской № 2. Сам Щусев на собрание не явился, зато присутствовал его сын Михаил.

«Ораторы, — вспоминает одна из свидетельниц, — те самые, которые еще совсем недавно низко склонялись перед Алексеем Викторовичем, теперь лили на него тонны грязи, обвиняя его в семи смертных грехах»^[125].

Когда поток критики заканчивался, председательствующий вставал и напоминал сотрудникам Щусева, как он их обзывал, призывая вспомнить и вновь выступить с обличениями. Одного Щусев назвал как-то Спинозой, про другого сказал, что у него гарем. А третьего, комсомольца, обозвал «подкидышем». А про одного из коллег-сверстников сказал: «Он делает вид, что головой витает в облаках, а на самом деле двумя руками шарит по земле». Что и говорить, такое не забывается. А как раздражало многих знаменитое бриллиантовое кольцо на пальце у Щусева, превратившееся в бельмо на глазу и доказывающее буржуйское прошлое архитектора!

Масло в огонь подлил рассказ архитектора Виктора Биркенберга, работавшего над проектом комплекса зданий Академии наук, заказ на который был получен Щусевым: «Он (Щусев. — А. В.) пригласил меня в свой кабинет и предложил работать вместе с ним. Я полностью отдался работе над проектом, просиживал за доской ежедневно в течение ряда месяцев по многу часов. Щусев же ограничивался тем, что давал общие указания, мои и других молодых архитекторов решения и наброски одобрял или не одобрял, предлагал отказаться от одного, изменить другие и т. д.

Наконец, проекты были закончены. Щусев поставил на них свою подпись как автор проекта. Я же был допущен к подписи без надлежащей

конкретизации моего отношения к проекту. Трудно было понять, что это означает, но одно было ясно. Автором является лишь Щусев, я даже не соавтор. Но случилось так, что в приложении к «Архитектурной газете», посвященном проекту Академии наук, авторами проекта были названы и Щусев и Биркенберг. Этим была только отдана дань справедливости: по меньшей мере, я имел право претендовать на соавторство.

Однако надо было видеть, какую обиду выразил Щусев, когда увидел на страницах приложения рядом со своим и мое имя! Чтобы успокоить Щусева, я написал в газету письмо, в котором просил считать автором проекта одного лишь Щусева. Но работать дальше со Щусевым над этим проектом я, разумеется, уже не мог. Меня отталкивало это непомерное тщеславие, ищущее удовлетворения во что бы то ни стало, хотя бы и ценою нарушения прав других.

Я был вынужден отказаться от работы над проектом Академии наук еще и потому, что Щусев с тех пор стал распространять самые некрасивые измышления обо мне, рассказывал окружающим, что я хотел ограбить его на старости лет. Говорил он также, что проект вышел хуже, чем должен был быть, так как в этой работе слишком сильно проявлялась моя [Биркенберга] индивидуальность.

Правда, эти измышления меня не особенно удивили. Они были в стиле Щусева. Если работа была удачна, он говорил: ну, конечно, ведь я все же Щусев. Если проект встречал не совсем положительную оценку, Щусев начинал доказывать, что проект ему испортили его помощники.

Как проходит «рабочий день» Щусева? Щусев в среднем бывает в мастерской не более двух-трех часов в день. Первый час из этих трех он проводит у себя в кабинете, подписывает различные бумажки, приказы, т. е. выполняет функции администратора. Затем направляется в свою группу, где проводит час-полтора за просмотром работ, выполненных за день его «учениками». Этим и исчерпывается его «творческая» работа. Когда же он успел выполнить то бесконечное число работ, на которых поставлено его имя? Ведь известно, что и дома, как и в мастерской, Щусев не работает с карандашом в руке, во всяком случае, он из дому никогда не приносит каких-либо графически выраженных решений той или иной художественной задачи, каких-либо набросков, фрагментов, планов.

Щусев «многообразен» в своих работах, потому что сами эти работы сделаны руками различных людей, художниками различного творческого темперамента, различной художественной ориентации. Было бы чрезвычайно поучительным делом собрать в одном месте все работы, авторство которых приписывалось Щусеву. Собранные в одном месте, эти

бесчисленные и противоречивые проекты, разные по своему содержанию, стилю, методам художественного выражения, сами по себе явились бы суровым приговором Щусеву.

Щусев, к сожалению, не единичное явление. Мы знаем и другие случаи, когда мастера и опытные архитекторы, руководя той или иной проектной организацией, той или иной архитектурно-проектной мастерской и бригадой, думают больше о своих личных нолях, чем о воспитании молодых архитектурных кадров»^[126].

Последний абзац этого выступления раскрывает саму суть существовавшей в то время порочной системы организации работ архитектурных мастерских. И своим выпадом против Щусева архитектор Биркенберг выразил общее мнение многих молодых (и не очень) зодчих, работавших в подчинении у крупных мастеров. Молодых не устраивало положение подмастерьев, но и мэтры не спешили уступать насиженные десятилетиями места — уж слишком трудно они им доставались. Что же касается Виктора Биркенберга, то вскоре он на себе испытал последствия обвинений в «антигосударственной деятельности». Судьба его сложилась трагически — через полгода он был арестован как немецкий шпион и расстрелян. Посеявший ветер, пожнет бурю.

Всеобщим голосованием архитекторов мастерской № 2 двуррушника Щусева единогласно осудили при одном воздержавшемся. Этим порядочным человеком явился Евгений Лансере, сын того самого академика Лансере, что начинал работать с зодчим над росписью Казанского вокзала.

«Сразу после собрания проекты Алексея Викторовича раздали его помощникам, и они приказным порядком стали «авторами», а Алексей Викторович авторства был лишен. Некоторые архитекторы приняли это всерьез, но не все. Антонина Герасимовна Заболотская, давний помощник Алексея Викторовича по Казанскому вокзалу, была также назначена автором этого объекта. От назначения она не отказалась, но, так как в это время больших работ по вокзалу не велось, для тех, что все же должны были производиться, она подобрала исполнителей, которые согласились тайно консультироваться с самим Алексеем Викторовичем. Меня она попросила сделать чертежи ворот для пологой арки вокзала в конце площади. Я была ей очень благодарна за это предложение. Задание выполнялось дома, ночами. Несколько раз с чертежами мне пришлось побывать у Алексея Викторовича. Работа пошла как-то очень легко, и еще до возвращения Д. Н. Чечулина из отпуска я успела отдать А. Г. Заболотской все чертежи», — вспоминает Ирина Синева.

Естественно, что из Союза советских архитекторов Щусева исключили немедленно, ибо «материалы, опубликованные в «Правде» о деятельности Щусева, разоблачают не только архитектора Щусева, но одновременно являются серьезным и грозным предупреждением для всех, кто еще, подобно Щусеву, продолжают работать методами старого архитектора-подрядчика...»^[127].

В Академии архитектуры единственным, кто заступился за Щусева, стал В. А. Веснин. Прокомментировав обвинение Щусева в плагиате, он молвил: «Кто из вас не без греха, пусть первый бросит в него камень!»

Однако желающих побросаться камнями оказалось предостаточно, и среди них тот, кого Щусев упорно продвигал вверх, — Дмитрий Чечулин, написавший в «Правде»: «В мастерской, строящей гостиницу «Москва», Щусеву был доверен огромный коллектив молодых специалистов. Но он, видимо, не сумел оценить того высокого доверия, которое оказало ему государство, и поступил далеко не по-советски. Ущемление авторских прав молодых специалистов недостойно настоящего мастера»^[128].

Чечулин и возглавил вместо своего учителя мастерскую, предложив поддержавшим Щусева сотрудникам подыскать другое место работы. Таковой (в явном меньшинстве) оказалась и Ирина Синева: «Получив работу, я зашла к Алексею Викторовичу поблагодарить его и в дальнейшем, во все время его опалы, еженедельно навещала его в Гагаринском переулке... В дни моих многократных посещений, которые не были приурочены к какому-нибудь определенному дню и предварительно не оговаривались, я не заставала у Щусевых никого, кроме Павла Викторовича Щусева с женой и однажды академика Котова — учителя Алексея Викторовича, приехавшего из Ленинграда. При мне Алексей Викторович не выглядел подавленным неожиданно постигшим его несчастьем. Он занимался живописью, разбирал свой архив. Помню, как радовался он тому, что нашел документ, подтверждавший приобретение им до революции дачи, хотя эту дачу у него отобрали, так как он, из-за отсутствия этого документа, не смог доказать, что она была приобретена им на трудовые доходы.

Разбирая архив, он, по-видимому, преследовал определенную цель: документально опровергнуть тот поклеп, который возвели на него Савельев со Стапаном, во всяком случае, тогда Алексей Викторович давал мне читать эти документы, а по прочтении добавлял кое-какие сведения.

Надеюсь, эти документы находятся в архиве музея (имеется в виду Музей архитектуры в Москве. — А. В.), но, так как надежда не есть

уверенность, я вкратце изложу содержание того, что прочитала.

Алексею Викторовичу, как члену Моссовета, было поручено обследовать ход проектирования и строительства гостиницы «Москва» (эти работы доверили молодым архитекторам Савельеву и Стабрану). Заключение Алексея Викторовича было убийственным: названные молодые люди еще никогда и нигде не строили, проектного опыта не имели и справиться с таким объектом не имели возможности. Моссовет предложил Алексею Викторовичу возглавить проектирование и выправить проект. На это предложение Алексей Викторович ответил категорическим отказом, мотивировав его тем, что он не привык работать с соавторами («соавтор — это архитектурная жена — его нужно любить и с ним советоваться»). Тогда последовало постановление Моссовета, отстранявшее от проектирования Савельева и Стабрану и поручавшее Алексею Викторовичу создание нового проекта гостиницы. Постановлению Алексей Викторович подчинился, и проектирование началось.

Савельев и Стабран остались в составе бригады и получили работу по проектированию отдельных интерьеров. Когда новый эскизный проект был готов, доски фасадов покрашены и подписаны, Савельев и Стабран проникли в закрытый кабинет Алексея Викторовича и поставили на них свои подписи. Утром, обнаружив эти подписи, Алексей Викторович приказал их счистить...»

Вот, оказывается, в чем истинная подоплека событий — такой ее, по крайней мере, видел Щусев: Савельев и Стабран сами поставили свои подписи под проектом гостиницы «Москва»!

Шла неделя за неделей, месяц за месяцем, а Щусев все сидел в своей мастерской. События, против обыкновения — ареста или ссылки в Воркуту, — не развивались далее. Запущенная в отношении академика кампания забуксовала. Это почувствовали многие. И вот по вечерам к Щусеву стали потихоньку приходить его бывшие помощники и ученики: «Произошел поворот во взглядах, и отношение к Алексею Викторовичу изменилось. Он сам рассказывал: как только стемнеет, идут к нему архитекторы просить прощения — «Вот вчера был Гольц, я ему сказал: «Вам-то должно быть стыдно, вы ведь человек интеллигентный. Я всех прощу, но Иудушку Ростковского не прощу никогда», — и я поняла, что Ростковского он любил больше других...»^[129]

Ответ же самого Щусева на призыв покаяться в грехах, признаться в плагиате был таков: «Да, у меня много грехов. Но новый грех брать на душу не хочу. Я с голого пиджак не снимал!»

БЕРИЯ: «ВЫ ЕЩЕ ПРИГОДИТЕСЬ!»

Как же кончилась опала для Щусева? Просидев год без работы, он вновь был возвращен к работе над гостиницей «Москва». Каким образом это произошло? На этот вопрос есть по крайней мере два ответа. Первый дает бывшая сотрудница академика Ирина Синева:

«В опале Алексей Викторович провел около года. За этот год президент Академии наук академик Комаров запросил правительство, как быть с проектированием здания президиума АН СССР — ведь Алексей Викторович на международном конкурсе был удостоен первой премии за проект этого здания. Ответ на запрос президента Академии наук был в положительном для Алексея Викторовича смысле, хотя и в несколько странной редакции. Смысл был таков, что Щусев был наказан как человек, но его высокого мастерства никто не отрицал, поэтому ему следует заказать проект здания президиума АН СССР и создать условия для скорейшего начала проектирования. Алексей Викторович пригласил и меня к участию в этом проекте.

Начаты работы были в личной мастерской Щусева в Брюсовском переулке. Я предполагаю, что Алексею Викторовичу было заранее известно: в результате запроса проектировать станет именно он. Думаю так потому, что проект был уже в значительной степени обдуман, и было сделано много эскизов до того, как группа начала работать.

Несколько позже мы переехали в Мароновский переулок. Сотрудников было еще немного, все мы помещались в одной комнате, где стеклянной стеной был выгорожен закуток для Алексея Викторовича. Телефон был один. Секретаря еще не было».

Еще одна возможная причина возвращения Щусева к работе изложена в воспоминаниях другого щусевского сотрудника, выступившего его соавтором по дому Наркомзема, — Дмитрия Дмитриевича Булгакова. Последний утверждал, что Щусев, узнав об аресте Михаила Нестерова, добился приема у самого замнаркома госбезопасности Лаврентия Берии. Тут и выяснилось, что Берия хорошо знаком с творчеством Щусева. Мало того что Щусеву удалось отбить своего друга Нестерова от НКВД, он еще и получил от Берии предложение строить в Тбилиси Институт Маркса — Энгельса — Ленина. Скорее всего, Булгаков перепутал — за арестованного Нестерова Щусев заступался в 1924 году, а в 1938 году он ходил просить за зятя художника — Виктора Николаевича Шретера.

Эта интереснейшая версия подтверждается рассказом сына Берии, Серго: «Он (Берия. — А. В.) был очень разносторонним и талантливым человеком, творческой личностью. В юности учился играть на скрипке, и у него неплохо получалось, но из-за объективных препятствий он не смог продолжить обучение. Семья отца жила очень бедно — чтобы дать сыну образование, мой дед продал дом. Отец хотел стать архитектором, закончил три курса архитектурного факультета. И хотя ему не суждено было доучиться, он до конца жизни любил эту профессию. Помню, как у нас в доме часто собирались известные архитекторы того времени — Щусев и Абросимов, отец с интересом обсуждал с ними различные проекты. Никогда не забуду, как они насмеялись над утопическим проектом постройки гигантского, высотой почти в 300 метров, Дворца Советов в Москве на месте разрушенного собора. Бредовость этой затеи их забавляла. Кстати, и Сталин, вопреки расхожему мнению, весьма холодно относился к этому строительству. Тем не менее дворец все же начали возводить»^[130].

Действительно, Берия три года отучился в Бакинском техническом училище, где впервые и узнал о Казанском вокзале и его архитекторе Щусеве, по произведениям которого будущий всесильный нарком постигал архитектуру. Так что версия о Берии, вступившемся за Щусева, вполне правдоподобна.

Очевидец рассказывал, как проходила официальная реабилитация зодчего: «Однажды вечером в здании Академии архитектуры собрались несколько человек: президент В. А. Веснин, вице-президент К. С. Алабян, академик А. В. Щусев, архитекторы Савельев и Стапран. Председательствовавший В. А. Веснин произнес краткую вступительную речь и предоставил слово одному из двух обвинителей. Не знаю, кто из них говорил, но выступление было довольно длинным и по своему содержанию мало отличалось от писем, помешенных за год до этого в «Правде». Тон был запальчивый, но, когда произносилось «Щусев», В. А. Веснин звонил в колокольчик и поправлял: «Прошу Вас говорить «академик Щусев или Алексей Викторович». После окончания этой запальчивой речи В. А. Веснин достал из ящика стола фотографию и, не выпуская ее из рук, показал сидевшим в некотором отдалении Савельеву и Стапрану и тут же спросил: «Скажите, пожалуйста, что это за здание?» Оба ответили, что это их первоначальный проект гостиницы «Москва». «Стыдно вам, молодые люди!» — воскликнул Веснин и перебрал им фотографию. Это оказался фасад гостиницы для какого-то южного города (кажется, Ялты), выполненный Алексеем Викторовичем задолго до начала работ по проектированию гостиницы «Москва».

В «Архитектурной газете» на третьей странице была помещена маленькая заметка о том, что такого-то числа такого-то года специально выделенная комиссия рассмотрела претензии Савельева и Стапрана к академику Щусеву и нашла их несостоятельными».

Та самая фотография, что была показана Весниным незадачливым авторам «Москвы», изображала не гостиницу в Ялте, а санаторий в Мацесте, спроектированный Щусевым по конкурсу в 1927 году. Вот и получается, что еще неизвестно, кто у кого что украл. А размеры газетной заметки были слишком малы, чтобы компенсировать Щусеву понесенные моральные убытки и потраченные нервы.

Очень любопытна история о несостоявшемся восстановлении Щусева в Союз архитекторов: «Следует напомнить, что Алексея Викторовича исключили из Союза советских архитекторов. После того как начались работы над проектом здания президиума, в союзе поднялся вопрос о восстановлении Щусева, правда, для этого требовалось его согласие и заявление. Но Алексей Викторович не простил гонений и возвращаться туда не собирался, а так как не считал возможным находиться вне творческого союза, то вступил в Союз художников-оформителей. Тем не менее представители Союза архитекторов продолжали очень деятельно хлопотать о возвращении Алексея Викторовича и много раз пытались по телефону договориться о личной встрече. По просьбе Алексея Викторовича эти телефонные переговоры вела я; мне было поручено задавать только один вопрос: будут ли исключены из союза Савельев и Стапран. Если не будут, то встреча бессмысленна, так как Алексей Викторович не желал находиться в одном союзе с ними. Все же представители союза посетили Алексея Викторовича, но разговор был кратким и категоричным. Насколько мне известно, Щусев вступил в союз только мертвым», — писала Ирина Синева.

Коллеги Щусева нанесли ему непоправимую обиду, и возвращаться в ряды их союза зодчий посчитал ниже своего достоинства. Действительно, он как никто другой был архитектором не формальным, а настоящим.

Вернувшись в работу, Щусев принялся достраивать здание гостиницы «Москва», одна башня которой уже была возведена. Тогда академик, выстроив вторую башню, по-своему и остроумно решил закрепить свое авторство, вот и вышло как в песне «Уральская рябинушка»: «Справа кудри токаря, слева кузнеца».

Итак, столь «разный» фасад гостиницы стал следствием политической конъюнктуры, господствовавшей в 1930-е годы, насилием над творчеством, попытки со стороны власти навязать архитекторам свое некомпетентное

мнение. Что в результате и вышло — здание гостиницы, которое трудно назвать шедевром: «Фасад гостиницы, выходящей на Манежную площадь, оказался иным, чем фасад по Охотному Ряду, и не столь удачным. Он раздроблен, здесь мы встречаемся с крупным ордером портика и арочными лоджиями... Возникает трудно разрешаемое противоречие при сопоставлении примененной автором пластической и декоративной формы с конструктивной структурой сооружения. Поругивать архитектуру гостиницы «Москва» среди архитекторов считается делом обычным, но нам кажется все же бесспорным, что фасад, выходящий на Охотный Ряд, выдержан в жанре гостиницы очень точно. Архитектурные формы, использованные мастером, отнюдь не декоративны, органичны и соразмерны. Критика фасада, выходящего на Манежную площадь, гораздо более основательна, тем более что этот фасад, несмотря на свое осевое положение, так и не смог войти в ансамбль площади, определившийся такими зданиями, как Арсенальная башня Кремля, Манеж и Университет»^[131].

Зато можно сказать, что гостиница «Москва» в полной мере отразила то жестокое время, в которое она строилась. Жертвами стали и сами зодчие.

«Москва» стала еще одним долговременным проектом Щусева, достроенным уже после его смерти. Строительство второй очереди стартовало в 1968 году по проекту архитекторов Александра Борецкого, Игоря Рожина и Дмитрия Солопова. Для нового корпуса снесли в 1976 году старую «Большую Московскую гостиницу» в бывшем доме купца Корзинкина, возведенном еще в 1879 году. А в 2004 году снесли уже саму «Москву», чем навсегда положили конец спорам о ее авторстве, потому как нынешнее здание, появившееся здесь в 2013 году, связано с прежним лишь названием да и относительной «похожестью» фасада.

ЩУСЕВ И НЕСТЕРОВ: ДИАЛОГ ТВОРЦОВ

Не было, наверное, человека, духовно более близкого Щусеву в художественной среде, чем Михаил Нестеров. «Нестеров — один из самых прекрасных, строго-прекрасных русских людей, встреченных мною за всю жизнь... Одухотворение, несущееся из его картин, никогда не забудется. Он создал «стиль Нестерова», и тот стиль никогда не повторится», — писал Василий Розанов.

После первой встречи, когда Нестеров застал Щусева за работой в трапезной Киево-Печерской лавры, отношения двух талантливых художников постепенно переросли из просто приятельских в дружественные. А со временем они еще и породнились, став кумовьями. А разве не говорит сам за себя тот факт, что своих детей они назвали в честь друг друга. Щусев назвал своего младшего сына Михаилом и попросил Нестерова стать его крестным отцом. А Нестеров, в свою очередь, нарек сына Алексеем.

Похоже, что они были совершенно разными людьми по своей натуре. Нестеров — более сдержанный, строгий; Щусев же, наоборот, лишенный суровости и более раскрепощенный, живой, но и в то же время практичный и деловой. А как красноречива та знаменитая фотография 1912 года, запечатлевшая их обоих в Марфо-Мариинской обители: слева стоит Щусев в широкополой шляпе — пальто его расстегнуто, а рядом — Нестеров в изящном котелке и застегнутый на все пуговицы. Да, вот вам и, казалось бы, небольшое отличие — шляпа и котелок... Но тем не менее каждый из них по-своему и органично использовал преобладающие в своем характере качества для достижения намеченных в совместном творчестве целей.

На формирование художника и архитектора очень повлияло время — Нестеров-то был на десять лет старше своего молодого друга. Нестерову исполнилось пятьдесят в 1913-м, в тот год, когда торжественно отмечалось трехсотлетие царствования Романовых, и творческий путь Михаила Васильевича уже твердо сложился. А Щусев «разменял» свои пятьдесят в 1923-м, когда для него лично еще ничего не было ясно. Всё наработанное осталось там, до 1917 года. И даже полученный им заказ на Мавзолей Ленина трудно сегодня расценивать однозначно — как счастливый билет или как своеобразные вериги, на всю оставшуюся жизнь сделавшие из

Щусева «выдающегося советского архитектора». А ведь он еще мог бы создать очень много, не зря же Нестеров назвал его «любителем не столько стилей, сколько стилизаций».

А вот сам Нестеров был противником стилизаций, пытаясь, как он признавался, «сохранить в росписи свой, так сказать, «нестеровский» стиль, стиль своих картин, их индивидуальность, хорошо сознавая всю трудность такой задачи».

Он был о себе не менее высокого мнения, чем Щусев о своей роли в искусстве. И если бы у Нестерова были помощники, они, вероятно, подтвердили бы это. Однажды один из сотрудников Щусева стал свидетелем любопытного разговора. Щусев заметил художнику: «Вы, Михаил Васильевич, прежде всего, пейзажист». На что Нестеров остроумно ответил: «Я, Алексей Викторович, прежде всего — Нестеров!»^[132]

Когда-то Щусев на заре своей проектной деятельности здорово помог Нестерову, когда тот работал над росписью храма в грузинском Абастумане. Об этом очень интересно написал Сергей Дурылин:

«Весною 1902 года, когда в храме помощниками Нестерова писались орнаменты по фону слоновой кости и шла их инкрустация золотом, мастера заметили, что по грунту стали выступать темные капли на фоне матово-белых с золотом стен. Это было следствием злоупотреблений и хищений при постройке храма: стены под живопись были загрунтованы по штукатурке на плохой, дешевой олифе.

Нестеров был человек решительный. Он написал обо всем в Петербург великому князю Георгию Михайловичу и графу Толстому, а в «качестве вещественного доказательства» послал несколько аршин грунта с позолоченным на нем сложным грузинским орнаментом. Грунт этот при малейшем прикосновении к нему ножа отставал от стен лентами.

Нестеров предложил на выбор: или все дело подготовки стен под живопись поручается ему одному, или он навсегда покидает Абастуман. В ожидании ответа он уехал в Москву. Условия Нестерова были приняты.

Нестеров самолично закупил в Москве весь материал для новой загрузовки и сам руководил работами по загрузовке в Абастумане. Теперь стенной грунт стал прочен, как камень.

Явилась возможность вплотную приняться за роспись храма, но тут обнаружилась новая беда. 1 октября 1902 года Нестеров писал Турыгину:

«Купол, который Свиньин и Луценко перекрывали и сорвали там тысяч до 40 или более, с появлением осенних дождей протекает, протекает основательно, и работать в нем нельзя».

В Абастуман спешно приехал архитектор Свиньин.

«И те же господа, — негодовал Нестеров, — снова возьмутся за третье перекрытие, схапуют снова, и снова, думаю, будет протекать по-старому».

Свиньинские починки купола, как и предвидел Нестеров, ни к чему не повели — купол продолжал протекать.

Но Нестерову несвойственно было отступать в борьбе за любимое дело. Ему удалось разоблачить архитектора Луценко, присланного Академией художеств, но покрывавшего хищения Свиньиного.

Не доверяя больше никому, Нестеров на свой страх вызвал в Абастуман молодого архитектора А. В. Щусева, недавно окончившего Академию художеств. Щусев быстро обнаружил то, над чем ломали голову его предшественники: оказалось, снаружи купола, у креста, была небольшая щель, через которую вода просачивалась в пустотелый кирпич, из которого был сложен купол. Щусев посоветовал сделать вокруг креста медную воронку, плотно припаяв ее к кресту, а купол из пустотелого кирпича пробить в нескольких местах, чтобы выпустить оттуда воду.

Из купола вылилось несколько ведер воды, а с устройством медной воронки течь прекратилась. Борьба Нестерова с хищниками и интриганами длилась вплоть до окончания художественных работ в храме»^[133]. (Кстати, Дурылин был хорошо знаком с Щусевым, выстроившим для него дачу в Болшеве.)

Нестеров по достоинству охарактеризовал работу Щусева: «То, чего не могли сделать опытные архитекторы, удалось легко достичь талантливому молодому их собрату».

Михаил Васильевич неоднократно подчеркивал свою решающую роль в карьере Щусева, которого он рекомендовал заказчикам и Казанского вокзала, и Марфо-Мариинской обители, но были и другие проекты, в которых также не обошлось без его ходатайства: «Харитоненки, увлеченные церковью на Ордынке, задумали построить в своем имении Натальевка небольшую церковку. Говорили о своем намерении со мной, не решаясь, на ком из архитекторов остановить свой выбор... Я настойчиво рекомендовал все того же Щусева; однажды вместе с ним приехал к Харитоненко, и они скоро сговорились. Церковь в Натальевке должна была быть в древненовгородском стиле, такой же иконостас. С моей легкой руки после Абастумана Щусев пошел сильно в гору».

Речь идет о проекте храма в харьковском имении Натальевка, принадлежавшем сахарному магнату Павлу Ивановичу Харитоненко. Спасо-Преображенский храм входит в ряд безусловных шедевров Щусева, работавшего над его созданием в 1908 году. Выстроен храм по мотивам

древней псковско-новгородской архитектуры, а одним из художников, работавших над его оформлением, был Сергей Коненков.

С годами покровительство Нестерова перешло в полноценное созидательное сотрудничество с Щусевым. Для нас важно одно признание Нестерова, сделанное на исходе жизни в 1940 году, которым художник определяет одновременно и свои творческие свершения и неудачи: «Трех церквей мне не следовало бы расписывать: Абастуман, Храм Воскресения, в имении Оржевской. Ну, Владимирский собор — там я был молод, слушался других... Там кое-что удалось: Варвара, князь Глеб. А затем надо было ограничиться обителью да Сумами. Там свое есть».

Таким образом, Нестеров подчеркивает — самые его главные работы по росписи храмов — это «Марфа» и Троицкий собор в Сумах, созданные совместно с Щусевым. В этих работах Нестеров сумел найти то самое «свое», ставшее итогом творческого содружества с зодчим, с которым у художника нередко случались и разногласия, и даже расхождения, не препятствовавшие, впрочем, созданию совершенных произведений искусства.

Щусев задумал выстроить Покровский храм Марфо-Мариинской обители в стиле так полюбившейся ему древней архитектуры Пскова и Новгорода, соответственными были и его представления об интерьере сооружения, которым занимался Нестеров. Роспись храма, по мнению Щусева, должна была уподобиться древней фреске. У Нестерова же имелось свое мнение на этот счет, причем «свое» в том же смысле, в котором он употребил это слово ранее.

У Нестерова также был старший наставник — это Васнецов, от влияния живописи этого выдающегося русского художника он и хотел освободиться, что не удалось ему в росписях Владимирского собора. А в случае с росписью Покровского храма всё вышло по-другому, о чем «свидетельствуют и пастозность письма, и заметно возросшая роль пейзажа, как бы оттеняющего психологические характеристики героев композиций»^[134].

Художнику удалось, несмотря ни на что, отстоять свой «нестеровский» стиль в росписях Покровского храма обители. И потому иконостас этого храма в наибольшей степени иллюстрирует достижение двумя творцами органичного и целостного итога в своем творчестве.

Не зря Щусев назвал Нестерова «пейзажистом» — это было как раз в пору творческих споров о росписи Покровского храма. Но Михаил Васильевич стоял на своем и с высоты своего старшинства не уставал по-дружески укорять Щусева: «Я любил приходить на работу рано, но как бы

рано я ни пришел, всегда заставал своего помощника на лесах. Дело у него кипело. Казалось, большей противоположности очаровательному Алексею Викторовичу Щусеву трудно было придумать. Корин, при несомненной одаренности, умел быть человеком долга, глубоких принципов, правил жизни, чего совершенно лишен был Щусев, несущийся всегда «по воле волн». Имея такого помощника, как Корин (П. Д. Корин. — А. В.), уезжая в Питер, в деревню или еще куда, я был совершенно спокоен, что без меня время не будет потеряно».

Следующим совместным проектом Щусева и Нестерова, осуществление которого началось в преддверии Первой мировой войны, стала работа над иконостасом Троицкого собора в украинском городе Сумы. Здесь заказчиком выступала уже не великая княгиня, а вновь миллионер-сахарозаводчик Павел Харитоненко. Сам собор уже был выстроен по проекту архитектора Густава Шольца в стиле классицизма. Щусев должен был завершить декоративную отделку собора — иконостас, мозаичный пол, росписи стен, колокола и церковную ограду. А Нестерову предстояло написать иконы.

«Необходимость органично вписаться в уже осуществленное сооружение, возведенное в стиле классицизма, представляла для них главную сложность. В итоге за прообраз сумского иконостаса Щусев взял довольно распространенный в храмовом зодчестве России в XIX веке тип низкой алтарной преграды, лучшие образцы которого принадлежат К. И. Росси, О. И. Бове, Д. И. Жилярди... Щусев, который начал работать над заказом Харитоненко как минимум на год раньше, поставил вполне определенные задачи и ограничения перед художником, определил количество икон, их размеры и пропорции. Известно, что Нестеров не переступал порог Троицкого собора, а трудился над иконами в своей московской мастерской, испытывая влияние места, для которого они предназначались, лишь по чертежам и рисункам Щусева. Вероятно, мастера сопоставляли цвет мрамора иконостаса, стен и полов с колоритом живописи, равно как и работы других приглашенных живописцев с образами Нестерова. В этом была одна из задач архитектора: добиться согласованности всех составляющих проекта и избежать какофонии»^[135].

Действительно, Щусев был уже не тем начинающим молоденьким зодчим, готовым братья за любой заказ в поисках, в том числе, и хорошего гонорара. В его власти было отказаться от предложения Харитоненко, ведь хуже всего доделывать чужую работу, чем заново создавать проект.

Но здесь совсем другое дело — Щусеву было интересно поработать теперь уже в ампире, чего требовала его широкая творческая натура. Его не

смуцал и сам уже давно отживший архитектурный стиль, это укладывалось в его творческое кредо, базирующееся опять же на изучении национального архитектурного наследия.

Кроме того, проект оформления Троицкого собора являл собой как бы продолжение работы в Марфо-Мариинской обители. Щусев не мог отказать себе в удовольствии еще раз потрудиться бок о бок с Нестеровым.

Декоративное оформление собора в Сумах и по сей день достойно самой высокой оценки искусствоведов: «Традиционное для ампира сочетание белого мрамора иконостаса с позолоченной резьбой создавало торжественное настроение внутреннего убранства. Щусев открыл в ампире новый источник неординарных образцов для архитектуры неорусского стиля... Щусев берет за образец скорее строгий петербургский, чем «домашний» московский ампир, но не пытается его «заморозить». Внутреннее ощущение свободы и естественности, присущее всем творениям архитектора, не позволяет ему ни «засушить» форму, ни сделать ее чрезмерно экспрессивной»^[136].

Жаль, что проект не был осуществлен, начавшаяся Первая мировая война внесла свои коррективы в работу: мраморный иконостас погиб при транспортировке его из Италии.

Но все же трудно не согласиться с тем, что эти две постройки — «Марфа» и Троицкий собор — «очень близки между собой, более того, они имеют особую «родственную» связь, не позволяющую рассматривать один проект без постоянной оглядки на другой. Здесь окончательно сформировались творческие воззрения Щусева на архитектуру храма, а сложный и напряженный путь Нестерова в религиозном искусстве нашел свое завершающее воплощение в его последних, по сути, росписях и иконах»^[137].

Нельзя не принять во внимание общий трагический фон, сопутствующий совместным проектам Щусева и Нестерова. О печальной судьбе основательницы Марфо-Мариинской обители мы уже писали, интерьер Троицкого собора в Сумах не был создан по причине грянувшей войны, и даже третья и последняя совместная работа зодчего и художника также окрашена в мрачные тона, причем буквально.

Мы имеем в виду надгробие на могиле Петра Столыпина, завещавшего похоронить себя в том городе, где он примет смерть. Выполняя волю покойного, император Николай II повелел предать его земле в Киево-Печерской лавре. В 1912 году Щусев разработал проект этого надгробия, представлявшего собой массивный мраморный крест на ступенчатом

основании. В центре креста предполагалось поместить мозаичную композицию Нестерова на тему «Воскресение». Крест был установлен почти сразу же, а вот работы по изготовлению мозаики затянулись, хотя она и выражала основную суть сооружения.

В итоге в 1913 году Щусев создал новый проект надгробия в псевдовизантийском стиле, в котором массивный крест с мозаикой возвышался на пьедестале под киворием из белого мрамора и был придвинут к стене трапезной церкви, располагаясь, таким образом, между могилой Столыпина и находящимися рядом могилами Кочубея и Искры. Этот вариант создал «композиционную и символическую взаимосвязь между ними»^[138].

Закончил работу над будущей мозаикой и Нестеров, теперь ее предстояло набрать в знаменитой мозаичной мастерской В. А. Фролова в Петербурге. Однако реализации второго варианта надгробия Столыпина вновь помешали война и последующие за ней события. Набранная нестеровская мозаика осталась в Петербурге. А на могиле Столыпина продолжал стоять первый щусевский крест, пока в 1960-х годах он не был демонтирован. Ныне крест вновь на своем месте.

Так прервалось плодотворное сотрудничество двух больших русских художников. Щусев, правда, с радостью взялся бы за осуществление еще одного замысла Нестерова — выстроить в Уфе музей его произведений. Нестеров об этом писал: «Сейчас мои мечты — создать музей в Уфе. Для этого у меня имеется свободная земля. Стоит только вырубить часть нашего сада, что выходит на Губернаторскую улицу, вот и готово место для музея в самом центре города. Щусев, совсем еще молодой, обещает начертить проект музея. Я тоже пытаюсь что-то себе представить «архитектурно». Музей предполагает быть наполненным собранием картин, этюдов, скульптуры, полученных мною в подарок или в обмен от моих друзей и современников. Я мечтаю, что когда музей будет готов, открыт — поднести его в дар городу Уфе».

Но и музей Нестерова Щусеву выстроить не пришлось. Опять же по причине грянувшей войны и революции. Музей открылся в Уфе лишь в 1920 году.

Трагические события октября 1917 года Щусев и Нестеров приняли по-разному. Нестеров отнесся к революции неприязненно. Еще бы, ведь к своим пятидесяти пяти годам Михаил Васильевич достиг многого, творческая судьба его сложилась удачно именно в Российской империи. Недаром так часто встречаем мы у художника указания на то, что благодаря своим связям с царской фамилией сумел он пристроить Щусева для

исполнения заказов Марфо-Мариинской обители и Казанского вокзала.

Великие князья и княгини хорошо знали Нестерова, доверяли ему свои заказы. Он принадлежал к первому ряду русских художников, многие его картины можно было увидеть в Третьяковской галерее и Русском музее. Круг его общения составляли Перов, Крамской, Третьяков, Суриков, Васнецов, Левитан, Шаляпин, Л. Толстой, представители духовенства. Нестерова никак нельзя было упрекнуть в левых взглядах, которые отметил у Щусева князь Щербатов.

Положение Щусева было обратным: он хотел получать заказы не благодаря связям Нестерова, а уже потому, что он — Щусев. С новой властью связаны были его долговременные творческие планы. И потому так активно откликнулся он на призыв большевиков поработать во вновь созданной Моссоветом Комиссии по охране памятников искусства и старины. Кого там только не было кроме него: Коненков, Архипов, Коровин, Кончаловский... Не было только Нестерова, не питавшего иллюзий относительно отношения к нему большевиков.

И если Щусева приглашали на Лубянку в качестве архитектора, то Нестерову довелось там побывать на допросе в роли обвиняемого. Учившийся вместе с сыном художника Алексеем Сергей Голицын вспоминал, как как-то, придя в школу, он узнал, что «у Алеши Нестерова арестован отец. На Алешу было страшно глядеть: он весь почернел, глаза его блуждали... Через несколько дней благодаря хлопотам друга Нестерова — уважаемого властями архитектора Щусева — он был освобожден»^[139].

А о заступничестве Щусева за арестованного зятя Нестерова в 1938 году мы уже упоминали. И если зятя спасти не удалось (его расстреляли), то дочь художника Ольга (знаменитая «Амазонка») отделалась ссылкой, из которой она, правда, вернулась тяжелобольной. Так что причины не любить советскую власть у Нестерова были.

Ну а Щусев с Советами стал сотрудничать — и вслед за ним — Грабарь и Юон, мирискусники Александр Бенуа и Добужинский, Павел Кузнецов и Кустодиев. Нестерова же вдохновляет не ленинский план монументальной пропаганды, а законченное перед 1917 годом программное полотно «Душа народа». И в этом проявление его истинного отношения к большевикам, иное трудно представить. Но столь же нелегко вообразить Щусева, создающего проекты храмов и монастырей в 1918 году. И он также свой выбор сделал.

ПОСЛЕДНИЙ ПОРТРЕТ: «ОН ДОБРЫЙ ЧЕЛОВЕК!»

И вот ведь как было угодно судьбе — в 1941 году блестящему портретисту Нестерову (в этой области он нашел отдушину) суждено было написать последний в своей жизни портрет, и это был портрет его друга Щусева! Сергей Дурылин рассказывал:

«Еще в сентябре 1940 года, как-то в Болшеве, за вечерним чаем, Михаил Васильевич по секрету открыл мне, что собирается писать портрет Алексея Викторовича Щусева, с которым был связан долгой дружбой и работой.

— Щусев был как-то у меня... Он рассказывал, шутил, шумел, но так весело, так хорошо: стоя, откинулся весь назад, руки в стороны, хохочет. Я и говорю ему: «Вот так вас и написать!» А он мне: «Так и напишите!» — «И напишу». Ударили по рукам. А теперь вот боюсь. Я никогда смеющихся не писал. Это трудно, а я стар. А назад идти нельзя. Обещал. Я ему скажу как-нибудь: «Мы оба старики. Вам не выстоять на ногах (я-то уж привык). Я вас посажу и портрет сделаю поменьше размером». А теперь думаю: писать или нет?

Это был прямой, настоятельный вопрос, и я твердо ответил:

— Пишите, Михаил Васильевич. Ведь вы Алексея Викторовича любите, отлично знаете лицо и все. У него и улыбка отличная.

— Да, он добрый человек.

Писать было решено, и тут же Михаил Васильевич признался, что у него в замысле второй портрет В. И. Мухиной и портрет Е. Е. Лансере. Летом 1941 года замысел щусевского портрета одолел все другие, и Михаил Васильевич принялся за работу».

И ведь когда началась работа — в день начала Великой Отечественной войны — 22 июня 1941 года. Вот как сам Щусев рассказал об этом в автобиографии:

«22 июня 1941 года Михаил Васильевич Нестеров утром вошел ко мне в квартиру на Гагаринском пер., дом 25, с твердым намерением начать писать с меня портрет, который задуман был им несколько лет тому назад. За ним несли мольберт и небольшой холст на подрамнике, а также ящик с красками и любимыми мягкими хорьковыми кистями. Вид у Михаила Васильевича был бодрый и решительный; по обыкновению мы обнялись, и

он, улыбнувшись своей ясной и широкой улыбкой, сказал: «Решил начать, боюсь, что силенки мало осталось, а потому размер холста небольшой, но писать буду в натуру».

Действительно, М. В. уже было под 80, и он, похварывая, возился с докторами. Писать меня он хотел давно, приходил с альбомчиками в 40-м году, выбирал позы, зарисовывал, но все это его не удовлетворяло. Ему хотелось чего-то простого, жизненного, хотелось написать мой смех в разговоре, который иногда ему нравился, но он все боялся, что сил ему не хватит и он не справится. Как-то раз, перебирая в ящике разные вещи, я наткнулся на два бухарских халата, которые купил в Самарканде в 1896 году во время работы над обмерами ворот мавзолея Тимура, которые я исполнял по поручению Археологической комиссии. Халаты в то время были новенькие, ярких цветов — бухарский пестрый в крупных ярких пятнах и другой, желтый в мелких черных полосках, из крученого гиссарского шелка. При них черная тубетейка в тонких белых разводах. Зная, что М. В. любит красочные восточные вещи, я решил показать ему и мои халаты. М. В. пришел от них в полный восторг, попросил меня накинуть их на себя, полюбовался, что-то про себя подумал и сказал, что будет писать с меня портрет в этих халатах — с утра, когда я, напившись утреннего кофе, беседую у себя в кабинете, а он меня слушает и работает. Позу он дал мне простую и лицо в профиль, так как боялся, что с фасом не справится, сил мало. Возле меня на столике, как бы случайно, была поставлена вазочка темной бронзы на мраморном пьедестале. Долго усаживались, искали освещения без рефлексов от розового дома напротив, ставили мольберт и холст так, чтобы писать стоя, так как сидеть во время работы М. В. не любил, и, наконец, когда все было согласовано, М. В. начал рисовать углем на холсте... Не успели мы начать работу, как вдруг из столовой входит моя жена и говорит нам ошеломляющую новость: немцы ворвались на нашу территорию, разбомбили города и ордой движутся на нас без предупреждения и объявления войны.

Мы оба были ошеломлены, но работы М. В. не прервал и проработал более 3 часов, тогда как ему врач разрешил только двухчасовые рабочие сеансы. Но его нервная и порывистая натура остановиться не могла: он являлся, не пропуская дней, каждое утро около 11 часов и работал три, а то и четыре часа. Домой ему после сеанса уже идти одному было трудно, он шатался, и приходилось моей дочери или знакомым соседкам проводить его домой под руку, а жил он совсем недалеко, в Сивцевом Вражке. Когда начались воздушные бомбардировки и приходилось не спать по ночам, М. В. три или четыре раза на сеанс не пришел, но все-таки проработал весь

июль, и только к 30 июля портрет был совсем готов... Сеансы были для М. В. физически трудными, но работал он с охотой и страстью, приговаривая, что я-де мог быть настоящим живописцем, если бы строго следовал своим влечениям и не брал бы больших заказов. О Серове он говорил: «Вот он был настоящий живописец, а я доходил до высот живописи, которую люблю и понимаю, только в немногих вещах. Я чувствую, что в этом портрете мне также удастся быть живописцем, и это бодрит и увлекает меня». Действительно, гамма моих халатов была звучная, а складки шелка с восточными окаймлениями были очень красочны и живописны. В этом вихре красок мое смуглое бритое лицо в черной тубетейке казалось строгим и серьезным. Рисунок и сходство в свободной позе ему дались легко, а приступив к живописи и разложив хорошие заграничные краски на палитре, он писал с большим увлечением, неустанно беседуя, принимая резкие позы.

Вспоминали мы в своих беседах и Киев, и Москву, и Академию художеств, где ему мало пришлось поучиться. Вспоминали знакомых, друзей: художников, артистов, архитекторов и ученых. М. В. любил говорить о людях большого таланта, разбирать их жизненный путь и делать выводы... Много теплых и хороших воспоминаний прошло перед нами на сеансах М. В., несмотря на гром взрывов от немецких бомб и разрушения в городе. Держался М. В. спокойно и стойко, как философ и герой. Беседы наши вспоминаются мне как последние светлые страницы его жизни, и сам он, сухонький и острый старик, как провидец, смотревший в будущее и желающий умереть в искусстве».

Сергей Дурылин свидетельствовал: «Старый художник был весь захвачен работой. Он до головокружения, до полного изнеможения работал над портретом, с упоением отдаваясь радости творческого самозабвения. На мой настоятельный зов переехать к нам в Болшево, где жилось тогда несколько спокойнее и безопаснее, чем в Москве, Михаил Васильевич отвечал мне письмом от 9 июля:

«Дорогой Сергей Николаевич!.. Благодарю за приглашение, но едва ли им скоро воспользуюсь, так как работаю с азартом, по 2 и 2,5 часа стоя. Едва доводят до дома».

В Болшево Михаил Васильевич вырвался только тогда, когда был окончен портрет. Михаил Васильевич был доволен своей работой, хотя на похвалы по обыкновению махал рукой со словами: «Это не портрет. Это фрагмент портрета».

«Фрагмент» этот взял много сил у художника, но и дал ему новый заряд бодрости, удивительный в 79-летнем художнике, утомленном

напряженною работою в небывало тяжелых условиях. Между первыми картинами Нестерова и портретом Щусева лежит больше полувека труда, их соединяет целая галерея картин и портретов, созданных в разное время, в различных условиях работы, но если бы можно было написать биографию каждой картины и портрета, она бы включала общий для всех мотив: вдохновенной радости труда».

Нестерова радовала эта его прощальная работа. «Мы благополучны, жалею, что мои годы не дают мне принять участие в более активной деятельности, но вера, что враг будет побежден, живет во мне, как в молодом. На днях кончил новый портрет с А. В. Щусева, видевшим портрет нравится. Время же произнесет окончательное свое мнение о содеянном. Устал жестоко», — писал он в письме от 13 июля 1941 года.

Тяжелая атмосфера первых дней войны повлияла на общую тональность портрета Щусева: «Усталый взгляд человека, сидящего в черном высоком кресле в ярком бухарском халате и в черной с белым узором узбекской тюбетейке, обращен куда-то в сторону. Сочетания малинового, светло-серого, лилового, желтого, яркая белизна большого белого воротника звучат напряженно и беспокойно. Темный, почти черный силуэт вазы причудливой формы, срезанной рамой картины, резко выделяется на светлом, серовато-коричневом фоне. Складки халата тяжелым, точно еще более усталым, чем сам человек, движением спадают с плеч, облегают фигуру. Глубокую задумчивость, сосредоточенную скрытую печаль человека выразил художник в своем последнем портрете. Здесь живописное мастерство органически сочетается и с раскрытием сложного образа, с передачей того внутреннего душевного состояния, которое было свойственно в то время как Щусеву, так и Нестерову. Стояли очень напряженные дни. С фронтов шли вести одна тяжелее другой. Невиданное горе и страдания обрушились на страну, на людей. Разрушенные города, сожженные селения, тысячи и тысячи смертей, горе разлук, трагедия невозможных потерь. Жизнь менялась с часу на час»^[140].

Портрет Щусева кисти Нестерова — это не просто живописное полотно, а еще символ их творческого союза, прервавшегося в 1917 году. Дружили они по-прежнему, а вот работать вместе уже не могли. И потому таким важным кажется нам сам факт написания портрета Щусева именно Нестеровым. Это была их последняя и очень плодотворная работа.

«МНЕ ХОТЕЛОСЬ ЗАСТРЕЛИТЬСЯ...»

В декабре 1947 года в Москве произошло событие долгожданное и экстраординарное — Сталин наконец-то подписал Постановление Совмина Союза ССР «О мероприятиях по сохранению памятников архитектуры Андроникова монастыря», предусматривавшее реставрацию древней обители и создание в ней Историко-архитектурного заповедника имени русского художника Андрея Рублева, иконописца, официально возведенного ныне Русской православной церковью в ранг святых.

Подумать только — еще до войны о подобном вряд ли возможно было говорить вслух. Хотя отдельные смельчаки все же находились — это и Щусев, и Барановский, и Грабарь, и немногочисленные защитники русской старины. Благодаря их вмешательству Андроников монастырь не постигла судьба многих московских храмов и монастырей, снесенных в 1920—1930-е годы.

В феврале 1947 года, выступая на заседании, посвященном Андрею Рублеву, Щусев хвалил Петра Барановского, установившего точную дату рождения великого иконописца: «Работа проделана по личному энтузиазму и почти даже на личные средства. Но суть не в этом, а в том, как проделана эта работа, как проведено исследование и датировка. Это чрезвычайно любопытно и вместе с тем просто удивительно, как мог Петр Дмитриевич этими скрупулезными исследованиями добиться датировки (11 февраля 1430 г.) по полустертой надписи, которая пережила целый ряд столетий. Это действительно большая заслуга Петра Дмитриевича. Поэтому я считаю, что мы должны его приветствовать, приветствовать сегодняшнее исследование как одно из важнейших исследований о таком мастере, как Рублев, который действительно является основоположником и гордостью русского искусства. Вместе с тем на Рублева будет ориентироваться даже и реалистическая живопись, потому что такие монументальные краски, которые он дает, они, как Игорь Эммануилович (Грабарь. — А. В.) считает, даже выше, чем некоторые работы прославленных мировых живописцев. Мы должны проявить известный напор, чтобы поддержать Петра Дмитриевича и дать ему возможность довести эту работу до конца. Конечно, Комитет по делам архитектуры уже стоит на культурной почве, а к указаниям Некрасова, а также к выступлению отдельных лиц, выступивших в качестве советчиков и определителей, взявших на себя ответственность говорить о памятнике, ничего в этом вопросе не понимая,

к таким людям мы можем относиться только с презрением^[141]. Надо, чтобы это было совершенно изжито, и вот первой такой работой, которая будет стоять на твердой почве, будет работа, относящаяся к Андроникову монастырю в Москве, потому что Москва находится даже в худшем положении, чем другие наши города. *В Москве, где мы живем, был момент, когда, действительно, архитекторам оставалось только застрелиться, чтобы не быть свидетелями такого позора, когда ломались замечательные памятники*»^[142]. Последняя фраза выделена нами и характеризует отношение Щусева к уничтожению памятников русской архитектуры. Архитектор не побоялся выступить в защиту Сухаревой башни и Китайгородской стены, Красных Ворот и храма Василия Блаженного.

17 апреля 1934 года Щусев подписал вместе с Жолтовским, Фоминым, Юоном и другими письмо в адрес Сталина, содержащее призыв не сносить Сухареву башню: «Значение этого памятника, редчайшего образца петровской архитектуры, великолепной достопримечательности исторической Москвы, бесспорно и огромно. Сносят его ради упорядочения уличного движения... Настоятельно просим Вас срочно вмешаться в это дело, приостановить разрушение башни и предложить собрать сейчас же совещание архитекторов, художников и искусствоведов, чтобы рассмотреть другие варианты перепланировки этого участка Москвы, которые удовлетворят потребности растущего уличного движения, но и сберегут замечательный памятник архитектуры»^[143].

Не прошло и недели, как Щусев смог прочитать ответ: «Письмо с предложением — не разрушать Сухареву башню получил. Решение о разрушении башни было принято в свое время Правительством. Лично считаю это решение правильным, полагая, что советские люди сумеют создать более величественные и достопамятные образцы архитектурного творчества, чем Сухарева башня, жаль, что, несмотря на все мое уважение к вам, не имею возможность в данном случае оказать вам услугу. Уважающий вас (И. Сталин)».

Истинное же отношение Сталина к защитникам Сухаревой башни он выразил чуть ранее словами: «Архитекторы, возражающие против сноса, — слепы и бесперспективны».

А непосредственный организатор сноса Сухаревой башни Каганович через много лет неумело попытался переложить ответственность на самих ее защитников:

«Пишут: в Москве взорвали Сухареву башню. Она была очень ветхая.

Машин вокруг нее! Сплошной поток... Каждый день душат по десять человек. Но я сопротивлялся ее сносу. Пришел на собрание архитекторов. Взял с собой Щусева, Жолтовского, Фомичева и других и поехали к Сухаревой башне.

Поднялись на нее, осмотрели все кругом и пришли к заключению, что демонтировать ее не резонно, а сделать вокруг нее движение — надо разрушить все вокруг, в том числе больницу Склифосовского, которая имеет особую ценность как архитектурный памятник старины, поэтому предложили тоннель сделать.

Потом выяснилось, если сделать тоннель, то сама башня Сухарева не выдержит его, и, во-первых, это огромный въезд и огромный выезд — у нас для этого сил нет. И разрушение домов вокруг, и сооружение тоннеля, таким образом, исключается. Поэтому решили разрушить»^[144].

Часть особо ценных фрагментов декоративного оформления Сухаревой башни удалось сохранить в Музее архитектуры, который будет суждено возглавить Щусеву после войны.

Немало сил потратил Алексей Викторович, чтобы доказать большевистской власти и высокую культурную ценность Красных Ворот: «Красные ворота представляют особую ценность именно на своем месте на возвышенной площади. Все же если вопрос будет состоять в том, перенести их в другое место или уничтожить, то, разумеется, придется примириться с тем, что они будут установлены в Лермонтовском сквере. С другой стороны, я глубоко убежден, что лучшие московские архитекторы согласились бы безвозмездно принять участие в конкурсе на перепланировку площади с сохранением Красных ворот. Конкурс, несомненно, выявил бы много интересных предложений, которые позволили бы Моссовету оставить Красные ворота... Красные ворота после перепланировки площади ни в коем случае не будут мешать движению», — писал зодчий в «Рабочей Москве».

А когда ему в начале 1930-х годов предложили поработать над проектом Дворца культуры автозавода им. И. В. Сталина, то Щусев, узнав, что очаг пролетарской самодеятельности будет стоять на месте приговоренного к сносу древнего Симонова монастыря, заявил, что такой проект не для него. Кроме того, в Симоновом монастыре имелся большой некрополь, уничтоженный впоследствии местными рабочими на субботниках. Получалось, что посетителям заводского клуба предстояло петь и плясать буквально на костях. Вместо Щусева проект Дворца культуры выполнили конструктивисты братья Веснины. Они по этому поводу не испытывали никаких комплексов.

Этот отказ делает Щусеву честь. Во-первых, он повел себя достойно, прекрасно зная многовековую историю обители, основанной в 1370 году племянником Сергия Радонежского Феодором Симоновским. Щусев очень любил этот московский монастырь, его старинный Успенский собор (история постройки которого ведет отсчет аж с 1405 года) и причудливые башни. Он часто приезжал в Симоново во время работы над проектом Казанского вокзала, рассматривая роскошную монастырскую трапезную, сооруженную самим Осипом Старцевым в стиле московского барокко, послужившую, как мы помним, одной из основных тем архитектуры вокзала. Кроме того, сносить памятник архитектуры, расчищая место для собственного здания, — дело крайне неблагодарное для зодчего. И многоопытный Щусев это хорошо понимал.

Напомним, что в 1934 году в Москве были ликвидированы Центральные реставрационные мастерские, созданные еще в 1918 году по инициативе Игоря Грабаря. Ряд сотрудников были репрессированы. Этот характерный поступок большевистской власти демонстрировал откровенное пренебрежение к необходимости сохранения памятников архитектуры. Лишь Отечественная война вновь заставила обратить внимание на актуальность вопроса реставрации. И вряд ли является совпадением, что возродилась реставрационная деятельность не где-нибудь, а в щусевской Марфо-Мариинской обители, в гостеприимных стенах которой сразу с 1945 года и располагались заново организованные реставрационные мастерские Грабаря. Какая все-таки интересная штука жизнь!

Протестовал Алексей Викторович и против сноса Китайгородской стены в начале 1930-х годов, резко и неосмотрительно высказываясь по этому поводу: «Это возможно только у нас! Я уеду из этой страны. Я отвечаю за это перед историей!» Говорил он это в присутствии многих коллег, предпочитавших отмалчиваться. В 1937 году эти слова ему припомнили.

В 1936 году Щусев пытается не допустить сноса храма Успения Пресвятой Богородицы на Покровке — выдающегося памятника нарышкинского барокко конца XVII века. Он пишет Сталину: «Ломку церкви на Покровке надо приостановить и поручить инженерам — проф. Карльсену и Гладкову вместе со мной организовать ее передвижку от линии улицы по американскому методу. Церковь можно превратить в архив и вместо креста установить звезду. Из истории известно, что даже Наполеон в Москве оценил ее архитектуру как оригинальную и самобытную»^[145].

При этом архитектор дает убийственную характеристику советским

бюрократам: «Положение ненормальное, в вопросах планировки мало кто разбирается. Пропадает охота искренно и с энтузиазмом работать». Сталин этим мнением пренебрег. Храм разобрали, на его месте долгое время была пивная.

Несмотря на тщетность предпринимаемых усилий, Щусев не устает доказывать значимость сохранения старины, ссылаясь при этом на зарубежный опыт. В книге «Архитектурная организация города» зодчий пишет:

«Памятники старины и искусства особенно важно сохранить на площадях городов. Связь старого исторического наследия с новой жизнью города важна и наглядно подчеркивает архитектуру города. Поэтому исторически сложившиеся города, продолжающие развивать свою архитектуру, выливаются в чрезвычайно интересные ансамбли и комплексы, не противоречащие, но дополняющие друг друга (например, набережные Ленинграда; Рим в его древних и новых частях, уголки Москвы и пр.).

Архитектор должен суметь использовать старинные здания под нужды современности, не портя их внешности, чему примером служат многочисленные постройки, ведущиеся в итальянских городах, так богатых памятниками искусства. Высокое мастерство зодчих прошлых веков, оставивших после себя богатое архитектурное наследство, должно быть всемерно и критически использовано в развитии современной архитектуры».

На Западе Щусева называли спасителем Москвы: «В эпоху лихорадочного строительства, перестройки и ломки в Москве, окончательно теряющей свой прежний чарующий облик, Щусев, Жолтовский, Щуко, как талантливые архитекторы с хорошими традициями, со вкусом и подлинным мастерством, среди всего ужаса, творящегося в Белокаменной, в смысле строительства, все же, насколько можно судить, отстаивают благородные принципы классической архитектуры среди увлечений крайним модернизмом»^[146].

Чересчур трепетное отношение Щусева к памятникам архитектуры не прибавило ему авторитета в глазах советской власти. Это вообще было подозрительно — ну зачем автору мавзолея трястись над всяким буржуазным старьем, когда большевики могут построить гораздо лучше и больше? А в 1948 году Щусеву пришлось пережить уничтожение собственного храма — Спаса Преображения на бывшем Братском кладбище в Москве...

ЩУСЕВ В РУССКОЙ ПАЛЕСТИНЕ

Во время Великой Отечественной войны Щусев жил в Москве. А когда в результате контрнаступления советских войск в декабре 1941 года гитлеровцев погнали от столицы, Алексей Викторович стал часто выезжать на места недавних боев с целью оценки ущерба, причиненного захватчиками памятникам архитектуры.

В 1943 году в далекой Индии Николай Рерих, которому когда-то выпала судьба много работать вместе с Щусевым, слушал советское радио. В один из вечеров он записал: «Радовались Щусеву за его радиосообщение о восстановлении Нового Иерусалима и города отдыха на Истре. Велико строительство русского народа! Представьте себе, как мы сидим около радио и радуемся. Всегда мы верили в русскую мощь, так оно и есть...»

Восстановление разрушенных в период Великой Отечественной войны городов выглядит закономерным продолжением заботы Щусева о сохранении памятников архитектуры. А как мы помним, войны и революции играли в судьбе зодчего не последнюю роль. Так вышло и на этот раз. И ведь кто бы мог подумать, что трагедия мирового масштаба, в которую оказались втянуты десятки стран и народов, вновь откроет перед академиком возможность прикоснуться к так любимой им церковной архитектуре.

Великая Отечественная война принесла России огромные беды и разрушения. А значит, для архитекторов снова появилась работа. «Получить проектировку города, города, снесенного войной и строящегося, — это великая честь для архитектора», — писал в этой связи Щусев. Многие ведущие советские зодчие отправились в освобожденные города, чтобы своими глазами убедиться в том огромном объеме проектирования, который предстоит им выполнить. Немало городов необходимо было отстроить заново.

Щусев отмечал: «Сотни городов Советского Союза превращены в руины. Не счесть заводов и шахт, жилых домов и портовых сооружений, театров и кино, музеев и храмов, разрушенных немецкими вандалами. Я видел развалины столицы Белоруссии — Минска. Я видел Сталинград, превращенный в груды кирпичей. Город Новгород — отец русских городов в течение трех лет был в немецкой оккупации и подвергнулся разграблению. В нем не осталось ни одного целого дома... Сильно пострадала столица Украины — Клев, этот красивый древний город, стоящий на семи холмах и

напоминающий по своему местоположению Рим и Константинополь... Возрожденные города станут еще более величественными и красивыми. Это будет эра нового расцвета советской культуры, которой не мог убить злобный враг»^[147].

Для ускорения работ по возрождению советских городов в сентябре 1943 года был создан Комитет по делам архитектуры при Совнаркомом СССР, одной из целей которого было «восстановление разрушенных немецкими захватчиками городов и населенных мест». Случай советским архитекторам представился уникальный — почти заново застроить европейскую территорию своей страны.

Щусев много работал над проектами восстановления Сталинграда, Киева, Минска, Туапсе, Новгорода, Кишинева, удостоившись самой высокой оценки: «Эскизы застройки центра Волгограда и Крещатика в Киеве, выполненные А. В. Щусевым, — предметные уроки градостроительного искусства. Здесь находят решение узловые задачи, составленные жизнью, исторической обстановкой и экономикой. В них зодчий сочетает творческие дерзания с традициями национальной архитектурной формы»^[148].

Одним из тех городов, куда отправился Щусев сразу же после изгнания фашистов, стала подмосковная Истра — старый русский город, известный тем, что в его окрестностях находится древнейшая православная обитель — Ново-Иерусалимский монастырь, основанный в 1656 году патриархом Никоном как центр православия, своего рода Русская Палестина. Подлинной жемчужиной обители стал Воскресенский собор, возведенный по образу храма Гроба Господня в Иерусалиме.

Бои за Истру развернулись 25 ноября 1941 года, а уже через две недели, 10 декабря, немцы вынуждены были оставить город. Перед самым своим бегством саперы эсэсовской дивизии «Рейх» заминировали Ново-Иерусалимский монастырь и взорвали его.

Урон выдающемуся памятнику русского зодчества был причинен колоссальный, как установила специально созданная комиссия, ущерб составил более 47 миллионов золотых рублей. Эта цифра впоследствии фигурировала в протоколах нюрнбергского трибунала.

Начавшаяся в 1942 году довольно быстрая организация работ по восстановлению Нового Иерусалима (равно как и Троице-Сергиевой лавры) стояла в ряду тех мероприятий, что были призваны продемонстрировать Западу ослабление антицерковной политики в Советском Союзе. И кому как не Щусеву следовало доверить такое важное

дело. Повод был выбран весьма своевременно — поскольку еще недавно в самом Советском Союзе по указке власти разрушались храмы и церкви.

Щусев был потрясен тем жутким состоянием, в котором он нашел древнюю обитель: «Уникальный шатер храма и колокольня взорваны, на земле лежат смятые золоченые главы собора. С трудом можно пробраться через руины храма, загроможденные кирпичным щебнем. Среди этого хаоса кое-где выглядывают фрагменты чудесной майолики с яркой поливой и скульптурного убранства. Перед отступлением фашисты протянули вдоль монастырских стен провод и с чудовищной последовательностью взорвали одну за другой башни монастырской ограды. Расположенный рядом с монастырем городок Истра разрушен... Дома все сгорели дотла. Высятся обгорелые трубы, изуродованные огнем железные скелеты кроватей напоминают о лишившихся крова людях».

Очутившись в Истре, Щусев вновь превратился в художника, создав на пепелище серию этюдов совместно с Е. Е. Лансере, выставленную позднее на обозрение в Московском доме архитектора. Выставка произвела большое впечатление.

Находясь в Истре, Щусев вспоминает молодость — как когда-то, метр за метром обходя мавзолей Тамерлана в Самарканде и древние храмы в Ростове Великом, так и сейчас он подробно обмеряет оставшиеся на месте монастыря развалины — всё, что когда-то называлось его главными воротами, башнями и стенами, кельями — с целью создания проекта его дальнейшего восстановления. Он собирает в архивах оставшиеся с довоенных времен планы и чертежи, фотографии, пытается найти основу для возрождения обители.

Щусеву вновь суждено было помериться силами с ведущими русскими зодчими, в творчестве которых Ново-Иерусалимский монастырь занял прочное место. Дело в том, что шатер ротонды Воскресенского собора обрушился впервые еще в 1723 году, после чего неоднократно предпринимались попытки его восстановления. Свою лепту в разрушение обители вносили и пожары. А поскольку значение Ново-Иерусалимского монастыря в глазах российских самодержцев было огромным, то на его восстановление и ремонт направлялись лучшие архитекторы — Иван Мичурин, Дмитрий Ухтомский, Бартоломео Растрелли, Карл Бланк, Александр Витберг, Константин Тон, Федор Рихтер и другие. Даже дух захватывает от одного перечисления имен, к которым теперь прибавился и Алексей Щусев. Впоследствии эстафету по восстановлению обители принял выдающийся реставратор Петр Барановский.

Но Щусев не был бы Щусевым, если бы ограничился лишь одной

реставрацией древнего монастыря, его заинтересовала судьба и самого города Истры. И здесь он позволил себе забыть о том времени, которое пережил и в котором ему еще удавалось существовать. Щусев, тот самый автор мавзолея и конструктивистского дома Наркомзема, решил создать новую Истру как город-курорт Северный Сочи в стиле... XVII века:

«Окруженный лесистыми холмами и омываемый извилистой рекой, протекающей в живописной долине, этот город как бы призван быть подмосковной здравницей... Самой застройкой и архитектурой общественных и жилых зданий мы хотели создать как бы единый организм небольшого подмосковного города, сохранить и выявить в застройке города красоту подмосковной природы...

Богатейшее наследие мотивов московской архитектуры дает возможность на колоритной и разнообразной основе построить архитектуру нового города, включая двух-и одноэтажные деревянные домики, дачи, турбазы и гостиницы в живописных окрестностях города.

XVII век в московской архитектуре характерен живописно играющим богатством форм и силуэтов на фоне зелени. Это — тип жизнерадостной русской классики, хорошо сочетающейся благодаря небольшим масштабам с требованиями современной архитектуры массового строительства из местных материалов. Стилиевой натяжки и архаизма тут нет. Напротив, имеются все данные для воплощения в архитектуре великих идей и традиций русского зодчества...

Деревянное жилое и общественное строительство намечено в типовых формах избы, но не из сруба, а в облегченных каркасных конструкциях. Резьба и раскраска деталей придают зданию радостный уют»^[149].

Даже здание горисполкома у Щусева — не стандартный особняк с портиком и колоннами, а украшенный нарядной майоликой, перекликающейся с керамикой монастыря, в наличниках окон дом из красного кирпича. И хотя проект сказочной Истры остался неосуществленным, но он вновь напомнил всем, кто был главным проводником неорусского стиля.

Несмотря на то что возрождение Ново-Иерусалимского монастыря продолжается и по сей день, та давняя работа академика не прошла даром, явившись первым этапом многолетнего и очень трудоемкого процесса. Будем надеяться, что уже совсем скоро, через несколько лет воскрешенная обитель предстанет перед нами во всей своей красе. И вклад Алексея Щусева не забудется.

ПАПСКАЯ КАНЦЕЛЯРИЯ НА ЛУБЯНКЕ

После войны Щусев продолжает заниматься разработкой проекта здания Академии наук в Москве. Взяв на себя в 1938 году руководство архитектурной мастерской «Академпроект» и задумав создать своеобразный научный городок на юго-западе столицы, состоящий из огромного дворца-президиума академии в центре и зданиями научных институтов и лабораторий по окружности, Щусев неоднократно вынужден был переделывать его. Сначала академикам пришлось не по нраву само расположение своего учреждения — и тогда подобрали другое место, на набережной напротив Парка культуры.

Затем заказчиков не устроило предложенное исполнение здания президиума, и Щусеву вновь пришлось видоизменять проект. Как отмечал он в 1936 году, «первоначальные варианты здания Академии намечались в формах старой римской классики, но это не встретило одобрения со стороны Академии. Перенесение элементов ленинградской классической архитектуры прошлого столетия в архитектуру современной Академии наук с ее совершенно новой ролью в жизни нашей страны, когда она тесно связана с интересами социалистического строительства, было бы, конечно, неправильно»^[150].

Но проходит десять лет и Щусев перерабатывает проект до такой степени, что кроме как классицизмом стиль, примененный им в окончательном варианте, не назовешь. Более того, в неосуществленном проекте здания президиума академии просматриваются черты построенного в 1948 году дома КГБ на Лубянке, также по проекту Щусева. Такая вот интересная цепочка.

Что же касается самого здания на Лубянке, то его проект был создан академиком еще в 1940 году и представляет собой очередную стилизацию Щусева на тему одного из самых известных дворцов эпохи Возрождения начала XVI века. Те, кто бывал в Риме, найдут сходство здания КГБ с палаццо делла Канчеллерия, расположенным между улицей дель Корсо и площадью Кампо деи Фиори. В палаццо, находящемся вне территории Ватикана, но тем не менее принадлежащем ему, находится Папская канцелярия.

Здание на Лубянке — один из немногих воплощенных проектов Щусева последних лет его жизни, правда, окончательное завершение он получил только к 1983 году, когда левая часть сооружения (бывший дом

страхового общества «Россия» 1900 года) была приведена в соответствие с щусевским корпусом. В итоге получилось законченное произведение архитектурного искусства, отсылающее нас и к мотивам итальянского Ренессанса, и даже к неорусскому стилю:

«Здание многоэтажно и имеет величественный монументальный вид. Оно обработано в простых формах, без нарочитой нагроможденное™ пышных и сложных украшений, свойственных старинным дворцам, но с тонкой декорировкой, придающей зданию нарядность и значительность. Объем здания расчленен по высоте на четыре двухэтажных пояса и венчан по главному фасаду высоким аттиком. Нижний пояс представляет рустованный цоколь для верхних поясов, расчлененных очень плоскими пилястрами. Центральный портал входа и лоджия над ним, слегка выступающие угловые башни оживляют плоскость главного фасада. Архитектурные детали и орнаментика здания включают мотивы старомосковского зодчества»^[151].

Послевоенное искусство в Советском Союзе полностью было сосредоточено на триумфально-победной тематике. Художники и скульпторы, архитекторы и писатели должны были продемонстрировать в своих творениях мощь и незыблемость государства, твердую уверенность в завтрашнем дне, основанную на непобедимости самых больших по численности вооруженных сил. Отсюда и все необходимые признаки имперского стиля — монументальность, помпезность, торжественность, которые можно найти в этом щусевском проекте на Лубянке, называвшейся в то время площадью Дзержинского.

Здание это заслужило самую высокую официальную оценку: «Ярко художественная индивидуальность Щусева сказалась в том, как он в данном случае решил проблему градостроительного значения здания в ансамбле центра Москвы... Здесь перед зодчим был поставлен ряд труднейших задач — передать величие стиля, отметить его демократическую основу, решить это здание многоэтажным и сохранить его индивидуальность и самостоятельное значение при включении в центральный ансамбль столицы»^[152].

Когда читаешь восторженные отзывы тех лет об этом здании, ставшем символом массовых репрессий, удивляешься тому, что никто не называет его прямое предназначение. Так, в 1952 году вышла первая посмертная биография Щусева. Автор пишет: «Щусев дал еще одну своеобразную трактовку русской национальной архитектуры... Создал правдивый образ административного здания для крупного государственного учреждения,

образ не аскетический, не суровый, а свидетельствующий об изобилии духовной и материальной культуры»^[153].

Но ведь за стенами этого лубянского палаццо скрывалось не изобилие духовной культуры, а сплошные «нарушения социалистической законности», как выяснилось уже после смерти Сталина в 1953 году. Для чего же Щусев, сам чуть было не оказавшийся в этом здании в 1937 году, создал такой фасад? Ответ на этот вопрос ему приписывают следующий: «Попросили меня построить застенок, ну я и построил им застенок повеселее».

Возможно, что Щусев и создавал свой проект с «фигой в кармане». Такие примеры в истории встречались. Но чтобы воплотить в своем произведении некий двойной смысл, нужен недюжинный талант. Возьмем, например, Пашков дом на Моховой улице, именуемый также Московским акрополем. Кому пришло в голову создать такой своеобразный «демократический» противовес императорскому Кремлю — Баженову либо Казакову, — до сих пор неизвестно. Но результат очевиден — белоснежный Пашков дом, парадные ворота которого расположены не по фасаду, как в Москве водится, а со двора (случай беспрецедентный!), явно противостоит краснокирпичной царской резиденции не только по архитектурному стилю, но и по исполнению.

Как бы там ни было, но Щусев, создав проект здания на Лубянке, вновь, как и в случае с мавзолеем, вольно или невольно прибавил своей работе политическую окраску. Форма «папской канцелярии» на Лубянке так неразрывно связана с его содержанием, что в начале 1990-х годов некоторые горячие головы даже предлагали снести его до основания, невзирая на художественную ценность.

Можно по-разному трактовать этот проект Щусева, но трудно не согласиться с одним — здесь зодчий позволил себе еще раз, пусть и скупой, прикоснуться к неорусскому стилю, не зря же в здании обнаружились мотивы старомосковского зодчества. Это подтверждает вывод о том, что зодчий на протяжении всей жизни был верен выбранному им в молодости направлению творчества, используя всякую возможность доказать эту верность.

Авторство здания на Лубянке сослужило Щусеву дурную славу уже в наше время. Ряд исследователей делают вывод о слишком близкой связи его с органами госбезопасности — не могли же поручить такой ответственный заказ не своему человеку, вызывающему недоверие.

И тут вновь возникает фигура Берии, имевшего непосредственное отношение к выбору Щусева в качестве исполнителя проекта главного

здания НКВД — МГБ. Лаврентий Павлович близко познакомился с Щусевым еще в 1933 году, когда был объявлен закрытый конкурс на проект Института Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси. Помимо Щусева в Грузию приехал и академик И. А. Фомин, а также ряд других зодчих. Но из всех проектов был выбран щусевский.

Берия, как первый секретарь Закавказского обкома ВКП(б), задумал выстроить в своей вотчине невиданный ранее дворец, отсылающий своей формой и содержанием к памятникам Древней Греции и Древнего Рима, а также Византии. Истинной же целью этого строительства было дальнейшее укрепление культа Сталина, изображениями которого было наполнено здание института. Амбициозный Берия всеми силами старался продемонстрировать вождю свою преданность, для этого он и выписал из Москвы самого авторитетного зодчего — Щусева.

Щусев с успехом выполнил заказ Берии, создав довольно интересный проект, максимально использовав грузинский национальный колорит. В этом Щусев был мастер. Он вообще, как мы помним, любил погружаться в глубины архитектурного наследия, черпая в нем вдохновение. Вот почему с таким удовольствием ему работалось и в Грузии, и в Узбекистане.

Фасад и интерьеры здания были щедро наполнены произведениями изобразительного и декоративного искусства местных художников и народных умельцев. Даже дверные ручки Института Маркса — Энгельса — Ленина напоминали собой изящные кинжалы, украшенные золотым кавказским орнаментом.

Большую роль сыграло и то, что в процессе строительства применялись в основном местные материалы, например, не дефицитный в Грузии кирпич, а пемза. Богато декорированный мрамором разных оттенков, тбилисский Институт Маркса — Энгельса — Ленина должен был напоминать в солнечные дни драгоценную шкатулку.

Уникальное по-своему здание института украсило главную улицу Тбилиси, названную в честь поэта Шота Руставели. А в 2007 году президент Грузии Саакашвили распорядился продать это здание под фешенебельную гостиницу, что подразумевало его серьезную перестройку, если можно так выразиться, потерю лица. Жаль, что Тбилиси лишился одной из интереснейших своих достопримечательностей, отнюдь здесь не чужеродной.

Итогом большой работы Щусева стал в 1940 году и выход книги, целиком посвященной этому проекту. В этой книге есть такая фраза: «Товарищ Берия лично контролировал строительство...» В 1941 году Щусев получил Сталинскую премию 1-й степени.

Этот успех стал следствием уже другой работы Щусева — над зданием на Лубянке. Кстати говоря, в отделке этого здания также использовались строительные материалы грузинского происхождения, в частности, болнисский туф редкой расцветки.

Щусев изначально планировал существенным образом преобразить и саму Лубянскую площадь, которая должна была вобрать в себя громадную Аллею Ильича, идущую через всю Москву к Дворцу Советов на Волхонке: «Здание как бы начинает магистраль. Другие стороны площади будут также застроены новыми сооружениями. На месте устаревшего пассажа возникнет новый административный дворец. Политехнический музей откроется на площадь новой улицей, которая образуется после сноса старых зданий. Входы в метро украсятся могучими колоннадами. Посреди площади будет установлен памятник Феликсу Дзержинскому. Это будет стройная и строгая площадь, напоминающая своим обликом площади Ленинграда».

СТАНЦИЯ МЕТРО «КОМСОМОЛЬСКАЯ»: ПОСЛЕДНИЙ ХРАМ ЩУСЕВА

Последним большим проектом Щусева стала станция «Комсомольская» Московского метрополитена. Подумать только — в 1911 году он пришел на Каланчевку, чтобы своими глазами увидеть то место, где предстоит ему построить самый большой вокзал Европы. И вот через 35 лет академик вновь здесь — он будет проектировать свою станцию метрополитена.

Создание метро было особым направлением архитектурной политики в Москве и других крупных советских городах. Внешний вид наземных вестибюлей и подземных станций был призван прежде всего произвести впечатление, удивить, потрясти воображение. На первом месте стояла эстетическая сторона дела. И потому на строительство метро денег не жалели, приняв еще в 1932 году на политбюро постановление «считать Метрострой важнейшей государственной стройкой с обеспечением его лесоматериалами, металлом, цементом, средствами транспорта и т. п. как первостепенной важности ударной стройки всесоюзного значения».

Даже война не прервала строительства метрополитена, чем опять же подчеркивались его роль и смысл. В проектировании станций принимали участие лучшие зодчие — Алексей Душкин («Маяковская», «Площадь Революции», «Кропоткинская», «Новослободская»), Иван Фомин («Театральная», «Красные Ворота»), Леонид Поляков («Октябрьская», «Арбатская», «Курская»), Дмитрий Чечулин («Динамо»), Борис Иофан («Бауманская»), Николай Ладовский («Лубянка») и другие.

Мастерство архитекторов было замечено не только в стране, но и за рубежом, не раз проекты московских станций метро удостаивались престижных наград на международных выставках.

А вот Щусеву не довелось до войны заняться проектированием станций метро, хотя в его планах реконструкции Москвы этому виду транспорта отводилась решающая роль. Интересно, что и Иван Жолтовский также не проектировал подземные станции метро, ограничиваясь консультациями.

Про щусевскую «Комсомольскую» зачастую говорят, что она олицетворяет собой апофеоз сталинского ампира, так называемого

большого стиля. Вероятно, это так, если рассматривать ее в контексте истории всей советской архитектуры. Но нас волнует место «Комсомольской» в творчестве ее автора.

Можно сказать, что в этом проекте произошло окончательное возвращение зодчего на круги своя. Ведь эта, одна из самых ярких станций московского метро несет в себе все признаки храмового зодчества. Прежде всего бросается в глаза вестибюль, расположенный между двумя вокзалами — Ярославским и Ленинградским. Ну чем не ампириный храм: на плане он образует крест, есть и два шестиколонных портика, огромный шлемовидный — как у русского богатыря — купол с длинным шпилем и красной звездой (вместо креста) на макушке. Щусев планировал украсить купол орнаментальной чеканкой, подобной той, что он применил в далекой молодости, проектируя храм на Куликовом поле.

А внутри — тоже купол, как в церкви, да еще и люстры-паникадила. А вместо алтаря — вход в подземелье по эскалаторам. Глубокий смысл. Лишь икон на стенах не хватает, их заменяет лепнина.

Не менее выразительна и сама подземная станция. Даже не верится, что она относится к наиболее трудоемкому виду станций — глубокого заложения, так много в ее архитектуре простора, широты, ощущения полета. Кажется, что за протяженным рядом из тридцати четырех колонн, образующих аркады на каждой платформе, скрывается открытое, бесконечное пространство. А сами колонны уходят вдаль, образуя далекую перспективу. Огромный свод станции вызывает аналогии с Казанским вокзалом, подчеркивая единство архитектурного ансамбля, его комплексность и гармоничность.

Вместе с Щусевым над станцией работал известный инженер-метростроитель А. И. Семенов, он вспоминал:

«Мои отношения с архитекторами за время полувековой работы в области метростроения складывались, как правило, на условиях взаимопонимания. Я был автором-конструктором станций «Комсомольская-кольцевая», «Белорусская-кольцевая», «Новослободская», «Арбатская»... Вообще-то по отношению к метро трудно говорить об авторе-конструкторе в чистом виде. Обычно станции строятся на основе уже готовых типовых принципов, узловых решений, применявшихся в предыдущих сооружениях. Но на «Комсомольской-кольцевой» я создавал конструкцию целиком заново. Во время этой работы я встретился с большим мастером архитектуры Алексеем Викторовичем Щусевым.

Сооружение кольцевой линии началось во время войны. «Комсомольская-кольцевая» была экспериментальной станцией, в

конструировании и строительстве которой применялся целый ряд технических новшеств. Расположенная в одном из самых больших пассажирообразующих центров, она должна была быть, по нашему с архитектором замыслу, вместительной и торжественной. Я отталкивался от конструкции «Маяковской». Но там, по причине сложности инженерных условий, в среднем своде сделаны арки. Играя важную функциональную роль, они занижают пространство платформенного зала. Я задался целью сделать свод без арок, чтобы создать ощущение пространственной свободы. Уравнил распоры боковых и среднего нефов — и потребность в арках отпала. А. В. Щусев был очень доволен тем, что конструкция оказалась «раскрытой».

Эта конструкция не имеет ничего лишнего, она «притерта» к выработке и занимает минимум пространства. В том числе и колонны. Я рассчитал их тонкими. Но Щусев не соглашался. «Мое архитектурное чувство, — говорил он, — подсказывает, что колонны должны быть толще. Я еще не привык к тому, что тонкие конструкции могут держать большую нагрузку». Он предлагал толщину колонн чуть ли не в полтора метра. Я возражал: «Алексей Викторович, мы не для того боролись за пространство, чтобы загромоздить его массивными опорами!» Сошлись мы на 0,8 метра толщины.

Сознаюсь, я чувствовал свою власть над архитектором. Щусев, насколько я знаю, всегда был внимателен к советам строителей. Рассказывал, например, как при строительстве Казанского вокзала простой каменщик подсказал ему форму обрамления окон в виде «веревочки». Со мной Алексей Викторович советовался постоянно: Ваша инженерная часть позволит мне сделать то-то и то-то?.. Когда Щусев по состоянию здоровья отошел отдел, архитектурные работы — на окончательной стадии — продолжила Алиса Юрьевна Заболотная.

Встречался я на строительстве «Комсомольской-кольцевой» и с замечательным художником Павлом Дмитриевичем Кориным. Он делал мозаики для сводов платформенного зала. Смальта для этих мозаик бралась из запасов Академии художеств, предназначавшихся когда-то для украшения храма Христа Спасителя. Корин спрашивал моего совета по поводу основы для смальты. Я предложил класть мозаику на железобетонные плиты. К потолку они прикреплялись на винтах из нержавеющей стали. Мы точно рассчитывали места для винтов, чтобы они не портили изображения. Следуя традиции старой мозаичной живописи, художник делал фоны своих смальтовых панно золочеными. П. Д. Корин любил проводить что-то вроде эстетических бесед с инженерным составом.

В разговорах с нами он неоднократно с восторгом отзывался об искусстве древних иконописцев, особенно Андрея Рублева, рассказывал о принципах его письма. Необычайно любил «Тайную вечерю» Леонардо да Винчи.

Общаясь с такими людьми, как А. В. Щусев и Д. А. Корин, мы, конструкторы, постигали мир искусства. И, в свою очередь, старались быть не только полезными архитекторам и художникам, но, насколько это было возможно, вдохновлять их красотой инженерных решений».

На «Комсомольской-кольцевой» трудно поверить в то, что находишься под землей. Скорее всего — где-то очень высоко. Роскошные люстры, освещающие подземный вестибюль, панно, выполненные Павлом Коринным в технике античной смальтовой мозаики, заставляют поверить в то, что находишься не в метро, а действительно в храме. О Павле Корине Щусев всегда был высочайшего мнения. «Как о художественном явлении сообщая Вам о прекрасных работах П. Корина. Это сила порядка Малявина, Кустодиева и других», — писал он еще в 1932 году П. И. Нерадовскому.

А вот и иконы — коринские панно с ликами прославленных русских святых — Александра Невского и Дмитрия Донского. А еще местночтимый в Тверской епархии святой Александр Суворов. На самих панно, обрамленных лепниной в духе русских хоромных росписей, можно встретить и Георгия Победоносца, и лики Спаса, и православные кресты, и даже двуглавого орла. И все это, между прочим, засияло византийским золотом в 1952 году. Был в этой галерее и еще один новоявленный святой — Сталин — но его изображения впоследствии были подкорректированы. А перечисленные нами персонажи стали непосредственным отражением речи вождя 7 ноября 1941 года на параде на Красной площади. Всех полководцев, кого он упомянул, Корин удостоил персональных портретов, среди которых также были и Минин с Пожарским, и Кутузов. А подземный вестибюль был назван Щусевым «Залом побед».

Кстати, и Щусев, и Корин собирали русские иконы, а после смерти Алексея Викторовича Павел Дмитриевич купил большую часть его собрания для своей коллекции.

Построенная в честь победы в Великой Отечественной войне, «Комсомольская» стала храмом-памятником подобно тому, как когда-то храм Христа Спасителя ознаменовал собой триумфальное завершение Отечественной войны 1812 года. Правда, храм строили более сорока лет, а станцию соорудили за четыре года. Архитектор Константин Тон успел увидеть свое детище во всей красе, а Щусев нет. После смерти академика работу над проектом продолжили его соавторы, среди которых — В. Д. Кокорин, А. Ю. Заболотная, О. А. Великорецкий, А. Ф. Фокина, В. С.

Варварин. А всех почестей за этот проект Щусев удостоился уже после смерти — Сталинской премии 1-й степени и Гран-при на Международной выставке в Брюсселе 1958 года.

ЩУСЕВ И СТАЛИНСКИЕ ВЫСОТКИ

Еще одним делом, отвлекавшим на себя иссякающие уже физические силы Щусева, стало проектирование одного из высотных зданий, которыми, по замыслу Сталина, должна была наполниться Москва.

Великая Отечественная война закончилась триумфальной победой, на алтарь которой было положено невероятное число людских и материальных ресурсов. Но даже во время войны в Москве не прекращалось строительство метро. А для окончательного выполнения плана реконструкции Москвы 1935 года необходимо было еще достроить Дворец Советов и стадион в Измайлове. Но очередь дворца не пришла. Сталин загорелся новой идеей — высотными зданиями. О том, что на желание генералиссимуса наводнить столицу высотными домами повлияло победное окончание войны, свидетельствовал Н. С. Хрущев:

«Помню, как у Сталина возникла идея построить высотные здания. Мы закончили войну победой, получили признание победителей, к нам, говорил он, станут ездить иностранцы, ходить по Москве, а у нас нет высотных зданий. И они будут сравнивать Москву с капиталистическими столицами. Мы потерпим моральный ущерб. В основе такой мотивировки лежало желание произвести впечатление. Но ведь эти дома не храмы. Когда возводили церковь, то хотели как бы подавить человека, подчинить его помыслы Богу».

Строительство высотных зданий в ряде важнейших градостроительных и транспортных узлов Москвы официально объяснялось необходимостью возродить исторически сложившуюся к началу XX века архитектурную планировку столицы, уничтоженную в процессе реконструкции в довоенный период. Как мы помним, Щусев предлагал иной план, предусматривавший бережное отношение к памятникам зодчества.

Теоретически строительство высотных домов вытекало все из того же генплана 1935 года, в соответствии с которым всеохватывающей и притягивающей доминантой красной Москвы должен был стать Дворец Советов со статуей Ленина под облаками. От этой громады и должны были расходиться лучи-магистраль, окольцованные высотными зданиями. Со времени своего основания Москва, как и немалая часть древних русских городов, была с архитектурной точки зрения городом вертикалей, зрительно державших и направлявших ее дальнейшее развитие и

разрастание. Многие из них были снесены — храмы Китай-города и Белого города, колокольни Андроникова и Симонова монастырей. Новыми вертикалями отныне должны были стать сталинские небоскребы.

Высотные дома играли в архитектурных проектах роль своеобразной силовой поддержки столпа Дворца Советов. Они перекликались с ним, то отдаляя, то приближая к себе архитектурную перспективу центра столицы, ведь официально планов по строительству дворца никто не отменял. Эта перспектива, простираясь от Дворца Советов, должна была на первом своем этапе включать в себя высотное здание в Зарядье (оно не было построено, на его месте позже была возведена гостиница «Россия»), с одной стороны, с другой — череду башен Кремля с колокольней Ивана Великого. Следующим звеном был небоскреб в Котельниках, затем — высотки Садового кольца и т. д....

«Пропорции и силуэт зданий, — читаем в Постановлении Совета министров СССР «О строительстве в Москве многоэтажных зданий» от 13 января 1947 года, — должны быть оригинальными и своей архитектурно-художественной композицией... увязаны с исторической застройкой и силуэтом будущего Дворца Советов».

Таким образом, «реконструкция» столицы продолжалась, но уже без Дворца Советов. А его сооружение объявлялось делом светлого будущего, временные границы которого отодвигались с каждым новым съездом партии.

По каким-то своим, только ему известным соображениям Сталин всячески затягивал со строительством дворца — огромного небоскреба, вместо которого он решил построить высотные дома со шпилями. Не случайно и то, что проекты высоток были утверждены к семидесятилетию Сталина. Возможно, стареющий вождь хотел оставить потомкам такую своеобразную память о себе. Ведь стоят же до сих пор египетские пирамиды — лучшее воспоминание о фараонах, а чем может похвастать Европа? Есть ли там хоть одно огромного размера здание, хотя бы отдаленно напоминающее пирамиду?

Со второй половины 1940-х годов в Москве главенствует гиперболизированный ампир. И здесь мы вынуждены вспомнить определение этого стиля — «пышная репрезентативность, нередко приводящая к чрезмерной измельченности». Заметно возрастает роль монументально-декоративной скульптуры в облике зданий. Она становится более помпезной, чем до войны, резко меняется характер декора, который в 1930-е годы был куда более скромным. Об опоре на историческое наследие Греции и Рима уже не вспоминают. Зато почти на каждом вновь

построенном здании раздутый ордер, чрезмерное обилие военной атрибутики, пышные орнаменты и рельефы, вследствие чего непомерно растет стоимость строительства, в которой до 30 процентов уходит на декор. Все это с лихвой воплотилось в высотных домах Москвы.

Щусеву были поручены выбор участков под строительство высотных зданий и организация авторских коллективов. Но здесь уже не он играл первую скрипку, так как не менее важную роль отвели главному архитектору Москвы Дмитрию Чечулину, бывшему подчиненному Щусева по 2-й Архитектурной мастерской Моссовета. Чечулин высоко взлетел в номенклатурной иерархии, став в глазах своих менее удачливых коллег сталинским любимцем.

Задача перед Щусевым была поставлена непростая. Ведь с появлением на московском горизонте высоток преобразался и облик города, образовывались новые градостроительные ансамбли, требовалось создание соответствующих транспортных развязок. Возведение небоскребов обещало существенно изменить привычный облик Москвы. Поэтому неудивительно, что уже 1 февраля 1949 года было опубликовано Постановление Совета министров СССР и ЦК ВКП(б) о разработке нового генерального плана реконструкции Москвы под руководством того же Чечулина.

Внимания всех, кто детально рассматривает историю возведения сталинских высоток, не может не привлечь следующий интересный факт. На протяжении времени с момента закладки зданий и до окончания строительства запланированные этажность и внешний облик зданий менялись. Решения по этому поводу пересматривались прямо на ходу, так что проектирование велось параллельно со строительством. Нередко декоративное оформление зданий, шпили, скульптурные группы, венчавшие те или иные ансамбли, сооружались наскоро, без серьезных расчетов и должных технических согласований. Например, каркасы верхних этажей зданий не предполагали нагрузок, превышающих расчетные. Поэтому украшения и шпили максимально облегчали, изготавливая их, по возможности, пустыми (в дальнейшем это обстоятельство послужит поводом для серьезной критики в адрес архитекторов-высотников).

Все эти несуразности были следствием постоянного вмешательства в творческий процесс самого главного заказчика строительства — Сталина Иосифа Виссарионовича. Напрямую с авторами проектов он не встречался, то ли из-за своей занятости, то ли потому, что считал это лишним. Ведь архитекторов у него было много, каждому не объяснишь. Вот почему

зодчие терялись в догадках: какой вариант понравится товарищу Сталину? Подтверждение этому мы находим в мемуарах самих архитекторов. Ученик Щусева и автор проекта высотки на Кудринской площади Михаил Посохин пишет: «О вкусах И. В. Сталина мы, молодые архитекторы, узнавали через вышестоящих людей и рассказы окружающих. Видеть и слышать его мне не приходилось. Особенно четко его вкусы проявились при проектировании высотных домов в Москве, увенчанных по его желанию остроконечными завершениями (говорили, что Сталин любил готику)».

А вот что говорил другой коллега Щусева, бывший когда-то его конкурентом в конкурсе на Дворец Советов, Борис Иофан: «В первый период строительства небоскребов в США американские архитекторы проектировали их то в виде ряда дворцов времени итальянского Возрождения, поставленных друг на друга, то в виде огромных массивов зданий, завершенных портиками в бездушном ложно-классическом духе, то в виде тяжелого массива здания, покоящегося на таких же портиках и аркадах. В последующий период пошла мода на готику, и американские архитекторы строили многоэтажные универмаги в виде готических храмов, причем не без сарказма называли их «коммерческими соборами». В ряде случаев американские небоскребы являются лишь инженерными сооружениями с навешенными на них разнохарактерными украшениями. Советские архитекторы не пойдут по этому пути. У них есть чем руководствоваться в поисках характера архитектуры многоэтажных зданий. Направление их творческих исканий определено в известных правительственных решениях о Дворце Советов, содержащих глубокую и лаконичную формулировку требований, предъявляемых к архитектуре высотных сооружений...»

Что же получается: один зодчий говорит, что товарищ Сталин предпочитает готику, а другой, более опытный и маститый, утверждает, что готика — это не наша дорога, мы пойдем другим путем. Каким именно — Иофан не указывает, не называя ни одного архитектурного стиля. Почему? Потому что основным стилем для него и его коллег являются решения партии и правительства. Архитекторы готовы выполнить любую волю руководства, подстроиться в своей работе под метод социалистического реализма. Особенно ухудшается в такой ситуации положение людей одаренных, не способных обмануть ни себя, ни зрителей. Чем больше талантливый художник фальшивит, тем зримее обозначаются в его произведениях черты вранья, тем ярче проступает в них тривиальный остов навязываемого ему стиля.

В погоне за одобрением «сверху» многие из зодчих теряли не только

свой творческий почерк, но и человеческие качества. Когда после смерти Сталина высотки станут объектом ожесточенной критики, первыми, кто ринется топить своих вчерашних коллег, будут архитекторы-высотники. Наперебой будут они забираться на трибуны, писать статьи, обличая тех, с кем еще вчера обмывали полученную Сталинскую премию. И в этом заключена трагичность положения несвободных людей, не способных к самостоятельному творчеству, оценивающих свои проекты исключительно с точки зрения их привлекательности для конкретного заказчика (об этом, кстати, не раз говорил Щусев, сам оказывавшийся в такой роли).

Но это не является проблемой, порожденной советским строем. Во все времена противоречия между заказчиком и исполнителем отражались на качестве творческого процесса (взять хотя бы историю со строительством баженковского дворца в Царицыне, разобранного по велению Екатерины II). Эти противоречия приводили к самым печальным последствиям для обеих сторон.

Парадоксальный вывод о схожести ситуации, в которой оказались советские и немецкие зодчие, напрашивается, когда читаешь слова немецкого архитектора Шпеера, любимого зодчего Гитлера. Вот что он пишет о 30-х годах прошлого столетия: «Мои проекты того времени имели все меньше общего с тем, что я признавал «своим стилем». Подобный уход от собственных начал проявлялся не в одних лишь суперразмерах моих проектов. В них не оставалось ничего от некогда столь приятного мне дорического стиля, они стали искусством времени упадка в чистом виде. Неисчерпаемое богатство средств, предоставленных в мое распоряжение, но также и гитлеровская установка на парадность вывели меня на дорогу к стилю, который скорее имел своим прообразом роскошные дворцы восточных деспотов».

Не будем забывать, что, в отличие от советских коллег, у Шпеера было немало времени, чтобы критически переосмыслить все свое творчество в течение двадцати лет, проведенных в тюрьме по приговору нюрнбергского трибунала. И кажется, что писавший эти строки заключенный тюрьмы Шпандау гораздо раньше осознал и выразил все то, о чем у нас стали говорить гораздо позже, когда и Советского Союза не стало.

Однако вопрос остается актуальным и сегодня: готов ли художник поступиться принципами ради удовлетворения требований того, кто платит, и где граница этого отступления находится? В случае с проектами высотных зданий мы можем утверждать, что процесс «прогибания» зашел здесь довольно далеко.

Помимо психологических факторов, оказывавших негативное влияние

на процесс проектирования, был и еще один — отсутствие главного ориентира для высотных зданий, коим являлся Дворец Советов. Ведь задание, данное партией и правительством, четко обуславливало необходимость соответствия архитектуры высоток и архитектуры дворца. Высотники могли лишь предполагать и догадываться о степени туманности перспектив строительства Дворца Советов. И это также не способствовало творческим удачам, а приводило даже к драмам.

К примеру, автора высотки университета на Воробьевых горах — Бориса Иофана отстранили от его же проекта на самом заключительном этапе, передав всю работу коллеге Льву Рудневу. А архитектор Каро Алабян поплатился за свою откровенность — на совещании у Берии он как-то высказал мнение о неэкономичности будущих проектов высоток. И вскоре его отправили на второразрядную должность районного архитектора в Москве.

Первоначально было заложено восемь высоток, но, кроме семи хорошо нам известных, одна так и осталась на бумаге — небоскреб в Зарядье, предназначенный для МГБ. Зато место для гостиницы «Ленинградская» Щусев выбрал лично — еще бы, ведь она стояла рядом с Казанским вокзалом. Проект этой высотки пришелся Щусеву по душе, она наиболее всего гармонировала с его «воротами на восток». В дальнейшем, несмотря на то что авторы «Ленинградской» — среди которых был Леонид Поляков — получили лишь Сталинскую премию 2-й степени, их проект заслужил высокую оценку и упоминался в газетах до 1953 года как одно из самых значительных произведений советской архитектуры, в которых «отразились поиски путей развития современной архитектуры на основе традиций старорусского, московского зодчества». С этим нельзя не согласиться, даже с высоты сегодняшнего дня.

Чувствуется, что появление именно такого здания на Каланчевке имеет свои глубокие причины. Стиль Полякова близок творческой манере Щусева. В «Ленинградской» прослеживается влияние архитектуры башен Кремля, Сухаревой башни и других высотных построек старой Москвы. В наружном и особенно сильно во внутреннем декоре использованы мотивы национальной архитектуры — стилизованные элементы русского барокко, тематический рельеф со святым Георгием Победоносцем в парадном вестибюле, декоративная решетка, роскошная люстра-паникадило.

Щусев же работал над проектом высотной гостиницы в Дорогомилове. Учитывая продекларированную Сталиным необходимость восстановления довоенного высотного образа Москвы, он с большой охотой взялся за проект. Его это заинтересовало, не зря же в его проекте Академии наук для

Москвы предусмотрена высотная башня.

Однако главный заказчик щусевскую высотку не принял, возможно, по той же причине, что и остальные, оставшиеся за бортом, — оригинальность и вычурность, выбивавшиеся из общего ряда. Тем не менее его высотку отличали достаточно высокие деловые качества. Монументальность, которая является отличительной чертой многих произведений Щусева, была присуща и этому его проекту. Масштабность здания вкупе с монументальностью его архитектуры послужили источником значительности, зрелости и эпичности созданного архитектурного образа^[154].

Вместо щусевской гостиницы «Бородино» в Дорогомилове в 1957 году появилась другая — «Украина», спроектированная в том числе при участии крупнейшего специалиста по высотному строительству Вячеслава Олтаржевского, когда-то работавшего помощником Щусева в 1922–1923 годах на строительстве Сельскохозяйственной выставки. В конце 1930-х годов Олтаржевского репрессировали, в результате он успел поработать даже архитектором Воркуты, о чем говорилось ранее.

И хотя среди новоиспеченных высотников-лауреатов Сталинских премий фамилии Щусева не было, он все же мог быть доволен — наградой были отмечены его ученики Посохин и Чечулин, а последний спроектировал даже две высотки (вторая — в Зарядье).

Учитывая, что премированные проекты являлись лишь первыми ласточками и вскоре во многих крупных советских городах должны были появиться свои высотки, такие понятия, как эстетика, красота, при их будущем проектировании уже не могли быть отправными. Одно дело — единичные экземпляры, другое — массовое строительство, индустрия строительства высотных зданий. Если уже в построенных семи московских высотках многие находят сходство и даже путают их, то можно предположить, насколько похожим был бы внешний вид куда большего числа высотных зданий, так и не возведенных в связи со смертью Сталина. Вот почему для вождя не имела особого значения оригинальность проекта. Более того, любая претензия на самобытность была даже опасной. И архитекторы, несомненно, это понимали. Тут уж ни о каком полете творческой фантазии говорить не приходится. И в этом также недостаток сталинского высотного строительства. Ведь каждое такое здание должно быть максимально корректно встроено в городской ландшафт, а при индустриальном подходе к проектированию и возведению высоток это требование отходило бы на второй план.

После 1953 года еще недавним триумфаторам пришлось

оправдываться за свои высотные художества. Наступил новый акт драмы, для некоторых превратившийся в трагедию. Ударили крепко по Леониду Полякову, отобрав у него по требованию Хрущева Сталинскую премию. Щусеву все это могло бы напомнить устроенную над ним расправу в 1937 году, но ему уже не пришлось этого увидеть, к счастью.

«АРХИТЕКТОР ДОЛЖЕН БЫТЬ ТВОРЦОМ»

После войны Щусев зачастил в родной Кишинев. Он и в молодости всегда по возможности спешил вырваться в Бессарабию. Почти каждое лето во время учебы в академии Щусев старался провести здесь. Эта привязанность еще более обострилась в те годы, когда Молдавия после 1917 года более двух десятков лет являлась частью Румынии. В 1940 году Молдавия вошла в состав Советского Союза, но ненадолго.

В июле 1941 года Кишинев вновь был оккупирован румынскими войсками, три года оккупации плачевно сказались на его состоянии. Освободившие город в результате Ясско-Кишиневской операции советские солдаты увидели руины. Для Щусева это стало возможностью отдать должное городу своего детства и юности. Он, не дожидаясь окончания войны, принялся за план восстановления Кишинева.

Архитектор приехал в Кишинев в 1945 году. Пришел в отчий дом, много вспоминал, рассказывал. И вновь рисовал. Он даже нашел одного из своих учителей. «Алексей Викторович был очень добрым человеком. Хочу подкрепить это утверждение несколькими примерами. Когда Молдавия была присоединена к СССР, Алексей Викторович, родившийся в Кишиневе, съездил на родину. Оказалось, что один из учителей гимназии, которую он окончил, еще жив, но находится в очень большой нужде. Алексей Викторович стал ежемесячно высылать ему по тысяче рублей», — вспоминала Ирина Синева.

На одном из дружеских вечеров, куда пришло немало местных архитекторов, Щусева порадовали сообщением о том, что Леовская улица будет отныне носить его имя. А людей к нему приходило действительно много, один из них свидетельствовал: «Мы все ждали его с нетерпением. Думали увидеть старого человека с седой бородой, слышали, что нашему академику за 70 лет, а пришел человек в средних летах, бодрый, веселый, обо всем нас расспрашивал и сам нам много рассказывал. Очень был к нам, рабочим, внимателен».

Несмотря на огромную занятость, навещался он в Кишинев и для того, чтобы встретиться с молодыми молдавскими зодчими. «Пожалуйста, приезжайте в Москву, — говорил он им, — я помогу всем, чем смогу». И советовал: «Каждый, кому выпало счастье принять участие в

восстановлении такого большого города, должен ценить эту работу как действительно замечательную... За общей планировкой города идет планировка его центра, после центра идет архитектура, идут детали... Я считаю большим счастьем для каждого из молдавских архитекторов участвовать в этой работе по восстановлению всей республики. Работы здесь, по крайней мере, на 15–20 лет. Значит, лучшая часть жизни человека будет посвящена этой работе. От этой работы нельзя отказываться, ею надо гордиться... Архитектор должен иметь высокую культуру. Ведь он руководит восстановлением городов, жилья, он своим трудом обеспечивает счастье человеку, который живет в этом городе. Сознание того, что мой труд необходим для счастья человеку, является очень важным стимулом... По литературе, журналам вы можете ознакомиться с нашими и зарубежными новинками, но в смысле изучения своей архитектуры у вас слабо. Перед вами богатый материал, но вы в нем не роетесь, не ищете, как его приложить к современной архитектуре, и сами мало ездите. Я ездил в Каушаны [посмотреть старую церковку]. Одна эта постройка полуподземная производит большое впечатление — старое мастерство. Это не чистая Византия, в ней сказались мотивы именно молдавского искусства. Возьмите отдельные памятники, даже в самом Кишиневе: Мазаракиевская церковь и т. п. В них налицо специфические черты, которыми нужно воспользоваться, даже старые памятники на кладбище несут на себе признаки молдавского стиля.

Архитектор должен быть творцом. Вы все должны к этому стремиться, нужно серьезно работать над собой, каждый должен показать свое творческое лицо. Вы знаете, что в Кишиневе существуют два направления: одно направление — классическое, которое было принесено русскими. Классицизм Кишинева имеет специфические молдавские черты... И второе — народный молдавский фольклор. Здесь интереснейшее наследие. Кроме того, вы можете также искать новые формы в архитектуре, применяя дикий камень, котелец, который даже не зависит от стиля. В простых формах надо дать полноценные решения для загородного жилья. Все эти элементы должны отразиться в советской молдавской архитектуре. Перед нами стоят задачи восстановления разрушенных зданий и создания новых...» — вспоминал архитектор Кирилл Афанасьев.

Местные жители до сих пор сожалеют о преждевременной кончине Щусева в 1949 году, полагая, что если бы судьба отвела ему еще пять лет жизни, то Кишинев было бы не узнать. А центр молдавской столицы мог бы соперничать с Дворцовой площадью Петербурга. Щусев очень интересно планировал перестроить знакомый ему с детства кафедральный

собор и, присовокупив ему дополнительные корпуса, разместить там Дом правительства. Отправной точкой нового Кишинева, по замыслу Щусева, должна была стать все та же Триумфальная арка. А роскошный университетский квартал! А парк Победы! А Молдавский оперный театр! Все это так и осталось на бумаге — скоропостижная смерть зодчего не позволила осуществиться широким перспективам превращения Кишинева в «настоящий индустриальный центр, в котором расцветут советская наука, техника и искусство», как того хотел Щусев.

Но все-таки кое-что удалось воплотить в жизнь. Архитектор хотел разрезать город тремя широкими проспектами — лучами, исходящими из центра солнечного щусевского Кишинева. Успели проложить лишь один луч — до 1959 года он назывался «Центральный луч Щусева». Этот луч должен был отражаться в реке Бык, обрамленной зодчим в гранитные набережные. Щусев мечтал соединить Бык с Днестром, превратив таким образом сухопутный город в большой речной порт.

Алексей Викторович был бы не против поселиться в таком прекрасном городе, сотворенном по его проектам, а потому нашел здесь место и для своей мастерской, не так далеко от родительского дома, на Буюканском спуске. Отсюда, где юный Алеша Щусев рисовал в своем далеком детстве первые пейзажи, умудренный опытом зодчий на склоне лет мог бы любоваться потрясающими видами Кишинева. Захваченный масштабными урбанистическими идеями архитектор тем не менее не забывал, откуда он вышел...

«МОИ ПОМОЩНИКИ — ЭТО МУЗЫКАЛЬНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ, НА КОТОРЫХ Я ИГРАЮ»

На кладбище Донского монастыря среди множества старых захоронений есть одно скромное гранитное надгробие. На нем изображена... гостиница «Москва». Так отмечена могила бывшего сотрудника мастерской Щусева — архитектора Леонида Савельева. То ли сам Савельев завещал сделать на своем надгробном памятнике такой рисунок, то ли родные и близкие зодчего осуществили эту затею по личной инициативе.

Так или иначе, но подобная посмертная попытка закрепить авторство Савельева в проекте гостиницы «Москва» выглядит странной и заставляет задаться вопросом: до какой же степени одержимости надо дойти, чтобы таким вот образом оспаривать главную роль Щусева в известной архитектурной истории даже после смерти ее главных участников? Интересно, а что бы другие щусевские сотрудники изобразили на своих памятниках? Ведь спроектировал он немало, а работавших под его начальством было еще больше.

У Щусева работали или совсем недолго, или же десятилетиями. Последних, прошедших школу Щусева, было больше, некоторые из них оставили о своем учителе интереснейшие воспоминания, помогающие нарисовать колоритный образ академика. Неверным было бы опираться лишь на одно ярко выраженное мнение, плохое оно или хорошее. Только из совокупности разных точек зрения и появляется возможность объективно подойти к созданию портрета человека...

Многолетний помощник Щусева Никифор Яковлевич Тамонькин четыре десятка лет трудился в его мастерской. Алексей Викторович взял его к себе еще во время работы над проектом Марфо-Мариинской обители, а затем привлек его к проектированию Казанского вокзала, мавзолея и других построек. Тамонькин — незаурядный художник и проектировщик, создал и ряд самостоятельных построек в Москве — здания Автомоторного института, Института машиноведения Академии наук СССР и т. д. Его мемуары о Щусеве полны драматизма и разочарования:

«Сорок лет совместной работы с А. В. Щусевым составляют всю мою жизнь. Оглядываясь теперь на это длинное и, я бы сказал, трудное для

меня, конечно, не для Щусева, — прошлое, я ощущаю в глубине своей души много горечи и ни одного момента радости.

Почему это так?

Кто в этом виноват, я или А. В.?

Чтобы ответить на этот вопрос с понятной для постороннего человека ясностью, нужно привести много примеров наших взаимных отношений, необходимо также рассказать и о его отношениях с другими лицами, свидетелем которых я был.

Вначале я сказал: «Совместной моей работы с ним», — на самом деле это неправильное, а еще точнее, нехарактерное выражение, ведь А. В. был человеком, не терпящим каких бы то ни было помощников, а тем паче меня: в силу моего крестьянского воспитания и малого образования он смотрел на меня так, как американец или англичанин смотрит на цветного человека, считая его неполноценным.

Это составляло отличительную и самую существенную черту его характера. Я бы сказал, основываясь на моих длительных наблюдениях, что такое понятие с его стороны было не только по отношению к столь ничтожным, совершенно невлиятельным (а он особенно разделял людей на влиятельных и невлиятельных), как я, но и к брату, жене, детям. Все они представлялись ему людьми, существующими для него.

Вот основные качества его характера. Что касается меня, то какие же у меня были качества? И могу ли я сказать о себе что-либо беспристрастно, и могут ли этому поверить, да и сам я думаю, что это не будет вполне верным. С какою бы искренностью человек о себе ни говорил, по-моему, он все же не в силах сказать о себе настоящую истину. Вот как, например, Лермонтов выразился по поводу «Исповеди» Руссо: «Она уже потому не может быть вполне искренней, что он читал ее своим друзьям». Да и вообще, что такое «правда», «истина», когда всё на свете относительно?..

Одно могу сказать о себе: если характер человека складывается от природных, наследственных свойств, от воспитания и влияния среды молодых лет, а также от жизненных условий времени, когда человек вырастает физически и умственно, то вот почему мой характер и натура А. В. были совершенно противоположными — противоположно наше происхождение. Я — бедный крестьянский сын, батрак, он — отпрыск зажиточных родителей, воспитывался в дворянской среде. И сам вспоминал (хотя это он говорил еще до революции), что учился в одной гимназии с Пуришкевичем.

Характеры наши были совершенно разные не только от классовых условий, но, очевидно, и от природных. Дворянская среда мне не могла

быть известна так же хорошо, как крестьянская. Поэтому мне неведомо и то, что больше всего явилось предпосылкой характера А. В. — природные или жизненные условия. Более того, по этому поводу я могу сказать о себе: отец мой был весьма гордый человек; как крестьянин независимый, он страшно не любил подхалимства, зато правду ценил больше всего, с уважением относился к имени царя и даже чуть ли не обожествлял его (что, впрочем, вообще было свойственно религиозной среде крестьянства), но царских чиновников ненавидел страшно и был революционер в своем роде. Он был грамотен — редкое явление среди крестьян того времени. Мать, прожившая свой век в страшной нужде, была чрезвычайно трудолюбива. Оба родились еще в крепостничестве...

Нужно еще добавить, что я всегда был трудолюбив, унаследовав это качество, очевидно, от матери, а гордость от отца. С восьми или девяти лет я пошел в люди батрачить и всегда замечал, что всем я всегда нравился за прилежность и послушание, но судачили обо мне — «упрямый мальчишка». А. В. говорил: «Упрямый, как тамбовский мужик».

Мирных отношений между нами никогда не было; я в душе ненавидел его за то, что он надо мной властвовал, хотя и старался не показывать виду, ибо он платил мне деньги. Но часто говорил ему дерзости, что его страшно возмущало, и однажды — на какую-то резкость, не помню, — ответил еще более грубо. Нужно заметить, что если он и говорил дерзость, то, как человек воспитанный, облакал это в деликатную форму, и подобный выпад у него, нужно сказать, никогда не выглядел грубо. Но я тем сильнее реагировал на него, ибо, в силу своего происхождения, не выносил дворянской тактичности уже только за то, что она была именно дворянской. И поэтому, когда я ответил ему так же дерзко, но с настоящей «тамбовской, мужицкой» грубостью, он просто взбеленился:

— Как Вы смеете мне так говорить!

— Вы же мне говорите, — произнес я спокойно, — почему же я не могу говорить Вам то же самое?

Это еще больше его возмутило, но он ничего не сказал, секунду помолчал, повернулся и скрылся в своем кабинете, после чего долго не выходил.

Если бы я не был нужен ему как работник, то он немедленно бы прогнал меня. Однако этого никогда не случалось, хотя такие столкновения повторялись.

Следует сказать, что от своих помощников он ничего подобного не слышал.

Несмотря на это, А. В. считал меня за честного человека и даже

признавался другим, что не подведу. Поэтому бывал со мною откровенен. В работе я всегда подчинялся его вкусу, хотя часто до спора отстаивал свой взгляд и если соглашался с ним, в конце концов, то показывал вид, что он не прав.

Однако я собираюсь записывать свои воспоминания не совсем так, как начал, хотя больше всего буду говорить именно о Щусеве, во-первых, потому, что моя трудовая жизнь была отдана славе и наживе А. В. (слово «нажива» сочтут грубым, неуместным, запрещенным, но я заранее оговариваюсь, что и впредь буду называть вещи своими именами). Во-вторых, потому, что личность А. В. считаю замечательной не только за его талант, но за все те качества, дурные и хорошие, честные и нечестные, которые смешались в нем, как ни в ком другом. В-третьих, потому, что считаю известность личности А. В. настолько затрагивающей всю общественность архитектурного мира, что хорошо осветить ее — значит осветить целую эпоху. В-четвертых, рассказать о его личности меня побуждает и то, что все, написанное о нем еще при жизни, и особенно, что пишут теперь, после его смерти, в журналах и газетах, диссертации о его архитектурных работах и целый ряд биографических, а особенно критических статей, — все до такой степени лживо, что противно становится, когда читаешь.

Насколько высоко и низко качество его архитектурных произведений по-настоящему скажет тот, кто не будет связан или, как бы это выразиться, не будет подвержен настоящему времени, зависящему от политических условий (если последние, конечно, отражаются на искусстве, а в наше время это особенно чувствуется, как никогда).

Критика современного искусства, не только архитектуры, но и вообще всякого искусства, несвободна, но мне, да будет позволено, быть независимым ни от какой политики, ибо пишу я исключительно для себя.

Но можно ли писать что бы то ни было, хотя бы просто воспоминания, убеждая себя тем, что пишешь исключительно ради того, чтобы прочесть самому себе? Какая нелепость! А ведь я только что заявил, что буду писать одну лишь правду, с беспощадною искренностью, следовательно, уже лгу. Конечно, я пишу не для себя, но собираюсь писать такие вещи, что современники, пока я жив, даже знать, что я пишу, не должны. А писать надо, особенно тому, кто любит правду больше самой красоты, ибо всю жизнь страдал от лжи. Вся моя жизнь была искалечена человеческой ложью»^[155].

Пожелтевшие школьные тетради с записками Тамонькина хранятся в архиве Музея архитектуры имени А. В. Щусева — такая вот интересная

судьба у этих воспоминаний. Чего в них больше — обиды на академика или раздражения собственной, в общем-то неудачной карьерой? А возможно и то и другое. Вспомним, однако, что говорил Щусев о так называемом «помощничестве», как оно сковывает порой всю творческую жизнь, заставляет создавать не то, что хочется, а то, что требуется. Щусев еще в молодости понял, что долго работать помощником какого-то либо зодчего он не выдержит — его засосет рутинная, нужда, необходимость подчинения... Он смог вырваться из этого заколдованного круга, потому и брался за любые заказы. Но ведь став во главе собственной мастерской, он обеспечил куском хлеба и тех, кто с ним работал. И их это устраивало.

Горечь и разочарование испытывают те, кто, проработав всю жизнь на мастера — будь это талантливый зодчий или одаренный художник, — осознают, что с уходом этого мастера из жизни кончается и их творческое существование. И если уж живет в человеке необходимость и способность работать самому, то уходить из-под опеки надо как можно раньше.

Так и сделала следующая сотрудница Щусева — Ирина Александровна Синева, воспоминания которой окрашены в принципиально иные тона:

«Хочу рассказать, как Щусев руководил своими непосредственными помощниками. Вернусь к моей работе над воротами для Казанского вокзала. Дома, без предварительных указаний, я сделала в небольшом масштабе несколько эскизов и с ними поехала к Алексею Викторовичу. Из этих нескольких он выбрал один эскиз и к нему сделал незначительные поправки. С учетом этих указаний я выполнила подробный чертеж в масштабе 1:10. Алексей Викторович опять внес несколько мелких уточнений и позволил делать шаблоны для литья. Выполнив все его указания и шаблоны, я снова отправилась к нему и получила разрешение сдать чертежи в копировку. Казалось бы, с полным правом я могу считать себя автором этих ворот — замечаний было немного и на первый взгляд несущественных. Но каково же было мое удивление, когда позже я впервые увидела фотографию ограждения ИМЭЛ в Тбилиси. Оказывается, я полностью повторила его характер, разница заключалась только в орнаменте — там грузинский, а у меня русский.

Алексей Викторович говорил, что помощники для него — это музыкальные инструменты, на которых его руки могут выполнить любую мелодию.

Щусев был больше чем кто-нибудь человеком настроения. Как непосредственный руководитель он иногда становился очень тяжелым. Вспоминаю один из его обходов. Сидела я тогда в большой комнате, где

было нас человек двенадцать. Алексей Викторович по очереди присаживался к столам своих помощников и всем и всеми был недоволен. Он редко переходил на крик, но делался у него особенно скрипучий голос, когда с языка срывались обидные слова.

Бывало и иначе. Алексей Викторович в хорошем настроении. Всё ладится. Садясь за наши столы, он доставал из кармана толстенный мягкий карандаш и в том случае, если в чертеже что-нибудь не так, он этой «пушкой» стремительно вносил нужное ему исправление. Обход совершался быстро, легко. Каждый из нас слышал слова одобрения. А закончив обход, Алексей Викторович часто садился на тот же табурет или стул в центре комнаты и рассказывал нам что-нибудь, всегда очень интересное. Рассказчик он был блестящий, обладал необыкновенной памятью и остроумием. Взыскательность Алексея Викторовича к своим сотрудникам ограничивалась только творческими работниками, то есть архитекторами. Никогда я не слыхала, чтобы он выражал свое недовольство техническим исполнителям — техникам, чертежникам, копировщицам. За их ошибки ответственность несли только архитекторы.

Во время работы над чертежами макета здания президиума Академии наук я допустила ошибку, требовавшую переделки части уже выполненного макета. Ответственной за выполнение была А. Г. Заболотская. Алексей Викторович был болен, и она предложила мне самой съездить к нему и доложить о своей ошибке. С каким стесненным сердцем я вошла в дом на Гагаринском! Алексей Викторович выслушал меня, посмотрел привезенные чертежи и закричал: «Передайте Заболотской, что я ею очень недоволен!» Я пыталась доказать, что виновата сама, но он продолжал твердить, что недоволен Заболотской.

Откричавшись, Алексей Викторович вышел в соседнюю комнату и довольно быстро вернулся, неся несколько небольших этюдов маслом. Лицо уже было добрым, и совсем другим голосом он предложил мне посмотреть, какие виды из окон написал он за время болезни. Уходя, я вновь пыталась убедить Алексея Викторовича в своей вине, но он опять повторил, что недоволен Заболотской. Вот это перенесение моей вины было куда обиднее, чем резкое замечание непосредственно мне самой. После того как Алексей Викторович вернулся на работу, Заболотская никакого замечания не получила.

Алексей Викторович был человеком крайностей — или очень хорошо или очень плохо. Середины он не знал. Бывало, бьешься над каким-нибудь чертежом, сам он рисует, и всё не то. Спросишь — как же? А Алексей Викторович ответит: «Ищите, для красоты рецептов нет!» А иногда, не

получив желанного результата, с горечью скажет: «Ладно, оставим так. Лучшее — враг хорошего». Но на следующий день все равно будет переделывать.

Настроение, в котором он смотрел на работу, играло огромную роль. Бывало и так: я разрабатывала фрагмент главного входа в Казанский вокзал. Всё было не то, ничего не нравилось. Когда Алексей Викторович ушел, я поставила доску лицом к стене и занялась другим. К фрагменту больше не прикасалась. Через день или два Алексей Викторович подсел ко мне и выразил желание посмотреть фрагмент, Я положила перед ним доску. «Ну вот, это совсем другое дело!» — обрадовался он, хотя на чертеже ничего изменено не было.

Алексей Викторович очень высоко ценил искусство архитектуры и считал, что человек, посвятивший себя зодчеству, должен отдаваться ему полностью. Когда один из его помощников по 2-й Архитектурной мастерской Моссовета М. М. Буз-Оглы, работая у него, одновременно поступил в Московскую консерваторию, Алексей Викторович был возмущен. Или архитектор, или музыкант. Каждая из этих специальностей требует полной отдачи. Буз-Оглы остался архитектором, но в дальнейшем, сидя за его столом, Алексей Викторович часто приговаривал: «Архитектура, это вам не си-бемоль!»

Конечно, при такой неровности характера работать с Алексеем Викторовичем было нелегко, но тем, кто вглядывался в него глубже, любил и уважал его, примириться с этими неровностями было не так уж трудно. У Алексея Викторовича работали или совсем недолго (это те, кто так и не успел в него вглядеться), или же работали десятилетиями.

К Щусеву приходили много интересных людей. Часто бывало, что Алексей Викторович вместе со своим посетителем заглядывал в нашу комнату, знакомил с нами и показывал работы. Запомнились посещения академика архитектуры Дмитриева, скульптора Меркурова, неоднократно бывавшего и подолгу сидевшего у нас академика Ферсмана, на которого архитектор Р. Семирджиев рисовал прелестные шаржи.

Меркуров на моей памяти был только однажды. Но он представлял собою такую колоритную фигуру, что хочется рассказать об этом посещении.

Однажды за нашими спинами раздался гудящий бас: «В Академии наук заседает князь Дундук... Где здесь Алексей Викторович?» Естественно, мы насторожились. За стеклянной перегородкой заутка Алексея Викторовича послышалось его приветственное восклицание, он тут же вместе с посетителем вышел к нам и представил нас друг другу. Это

был Меркуров, и приходил он явно для того, чтобы выяснить, не потребуются ли для здания президиума его скульптуры. Мне показалось, что Алексей Викторович не был рад этому посещению, во всяком случае, он очень скоро ушел, а Меркуров остался и просидел у нас довольно долго. Он много говорил и в том числе, обсуждая смерть кого-то из академиков (Бехтерева?), произнес следующее: «Недаром в Писании сказано: проводи старость с подругой юности. А тут, старый — женился на молодой! Это все равно, что к телеге приделать авиационный мотор»...

В тот год, что я работала в мастерской Нарком-проса, руководителем кружка акварели у нас был художник Платов. Хотя манера Платова сильно отличалась от той, в какой я до тех пор рисовала, чем-то она меня подкупила и кое-что я у него переняла. В этот раз я несла летние акварели на показ Алексею Викторовичу без обычного в этих случаях волнения, так я уверовала в платовскую манеру. Просмотр прошел иначе, Алексей Викторович быстро взглянул и всё сложил в одну кучу. Потом поднял глаза и гневно спросил: «Вам сколько лет?» — «Двадцать восемь», — недоуменно ответила я. «В вашем возрасте я был уже академиком! А вы? За кем погнались? Ваши прежние акварели я мог бы продавать. А эти...» Но на этом поношение меня не кончилось. Долго, еще, по крайней мере, месяца три после показа этих злосчастных акварелей, Алексей Викторович, представляя меня кому-либо из посетителей, обязательно говорил: «Знакомьтесь, это Ирина Александровна Синева, знаете, она была прекрасной акварелисткой, но погналась за Платовым и такую дрянь теперь делает...»

О требовательности Щусева писал и Чернышев: «И помню такой образчик той меткой, иногда беспощадной характеристики, которую умел давать Алексей Викторович. Был первый конкурс после революции на какой-то кооперативный банк Союза дмитровских кооперативов в городе Дмитрове, и вот, мы все скрестили мечи. Была особенность в этом здании: архитектуру этого здания дать в русском стиле. Я тогда очень увлекался планами, и я скомпоновал, как мне тогда казалось, прочный план, но долго бился над фасадом, — не выходила у меня крыша. Подали проекты. Алексей Викторович был в жюри этого конкурса. После заседания жюри приходит Алексей Викторович в мастерскую. Мы его обступили и ждем, что он скажет о наших проектах (а проекты были под девизами). Он говорит: «Вот, дружными руками проваливаем русский стиль. Ну, что же, один сделал конскую шляпу». Я мгновенно узнал свой проект. Я тогда, сконфуженный, промолчал и только потом рассказал Алексею Викторовичу, что я автор «конской шляпы». Но я тогда получил первую

премию, и это меня несколько утешило».

«Однажды, — продолжает Синева, — я получила заказ на оформление книги Марфы Крюковой «На зимнем берегу, у моря Белого». Окончив работу, я принесла и показала рисунки Алексею Викторовичу... Почему-то он их очень похвалил, решив, что и в дальнейшем я должна работать для книги. Немедленно созвонился с Иваном Ивановичем Лазаревским (тогда он был редактором издательства Академии наук), дал мне хвалебную рекомендацию и устроил мою встречу с ним. У Лазаревского я была и получила от него заверения, что мне будет поручена книга о восточном орнаменте. Но сперва отсутствие бумаги, а потом начавшаяся война помешали этой работе.

Приближался срок окончания эскизного проекта здания президиума Академии наук, приходилось сидеть над ним и вечерами, и по воскресеньям, хотя Алексей Викторович был противником сверхурочных работ. Должны мы были работать и в первый день Пасхи. Алексей Викторович пришел раньше всех и на стол каждого сотрудника положил по крупному испанскому апельсину (в ту пору они только что появились в Москве). Когда мы собрались, он сказал: «Вот, прежде христосовались яйцами, а я решил похристосоваться апельсинами».

Алексей Викторович всегда отмечал дни заключения договоров или утверждения проектов. Покупалось (за его счет) легкое вино или шампанское, пирожные и приглашались все, от руководителей до уборщиц.

Алексей Викторович был очень нелицеприятен. Работавшие вместе с нами его дочь, сын и зять получали в той же степени, что и мы, свою долю хулы и похвалы. Но странно, иногда он выделял кого-нибудь из своих помощников и некоторое время носился с ним, советовался, ставил его всем нам в пример. Подобное увлечение было недолгим. Со стороны казалось непонятным, что именно привлекало Алексея Викторовича, так как эти любимцы не выглядели особо одаренными...

Существовал миф о «скупости» Алексея Викторовича, вернее, миф о том, что он плохо оплачивал работу своих помощников. Я отрицаю это. Наоборот, Алексей Викторович считал, что работавшие у него должны иметь и имеют квалификацию выше, чем работники некоторых других проектных организаций, поэтому и оплата должна быть выше. За все время моей совместной работы с Алексеем Викторовичем я не помню ни одного конфликта, возникшего на денежной почве.

По-видимому, Алексей Викторович любил животных. В доме на Гагаринском у них жили две собаки. Это были дворняжечки, небольшого размера, но с довольно беспокойными характерами. Они не любили только

что появившихся гостей, поэтому приходилось в прихожей дожидаться, пока их запрут, и только после этого можно было войти в комнаты. Сидящих гостей они уже не трогали.

Когда мне случилось очень тяжело заболеть, Алексей Викторович приехал ко мне домой, предложил очень редкое лекарство, хотел привезти ко мне профессора Певзнера и пообещал свое содействие в получении через Академию наук путевки в санаторий. Ни лекарство, ни Певзнер мне не понадобились, но два срока в подмосковном санатории я провела и поправилась.

Однажды я пришла на работу совершенно расстроенная тем, что у меня дома кот Васька отравился разбросанным по квартире ядом (квартира коммунальная). Алексей Викторович принял в этом живейшее участие: он немедленно созвонился с профессором Таболкиным (был такой замечательный ветеринар), дал ему мой адрес, а меня немедленно отправил домой встречать его. Таболкин жизнь Ваське спас.

Но был у Алексея Викторовича недостаток, с которым примириться все же трудно, — это касается его детского доверия к болтовне сплетников. Вот такой сплетник и внес разлад в наши отношения. Андрей Васильевич Снигарев, давний помощник Щусева, появился у нас значительно позднее, чем была организована мастерская в Академпроект-те. Однажды к сидевшему в одной с нами комнате инженеру В. В. Смирнову пришел какой-то посетитель и, глядя на висевший на стене подрамник с подкрашенным чертежом башни Казанского вокзала, облицованной мрамором, высказал свое мнение, что при облицовке башня утратила свой характер. Посетитель этот ушел, а вскоре ворвался рассерженный Алексей Викторович и очень резко отчитал В. В. Смирнова: для него явилось возмутительной неожиданностью то, что он разрешил себе и своим приятелям издеваться над работами мастерской. Я вмешалась и сказала, что никакого издевательства не было, а была брошена совершенно безобидная фраза. «Как не было, когда Андрей Васильевич говорит, что было!» — «Значит, Андрей Васильевич врет», — ответила я. Тут Алексей Викторович сказал мне, что я оскорбила старого человека и если немедленно не принесу ему своих извинений, то мы больше не сможем работать вместе. Я вышла из комнаты. Очень скоро, минут через десять, меня разыскал Р. Семирджиев и сказал, что Алексей Викторович просит прийти к нему в кабинет. Я наотрез отказалась. Он вернулся за мной еще раз и все-таки убедил пойти. Когда я вошла в кабинет Алексея Викторовича, он сказал секретарше, что его ни для кого нет, и закрыл дверь на замок. Повернувшись ко мне, он спросил: «Ведь вы не хотите, чтобы старик

просил у вас прощения?» Обида моя растаяла, хотя трещина в отношениях осталась. Но и позже Снигарев не раз устраивал неприятности.

Началась война. Вскоре меня уволили (анкетные данные для тех времен у меня были неважные — детство я провела за границей). Алексей Викторович за меня не вступился. Было ли это следствием охлаждения ко мне или по какой другой причине, не знаю, но когда уже после войны Алексей Викторович предложил мне опять работать у него, я отказалась».

Как видно из этих воспоминаний, Щусеву были свойственны многие качества, проявляющиеся у людей талантливых, но занимающих большое положение в обществе и номенклатуре. С одной стороны, они и спесивы, и не постоянны в своих пристрастиях, а иногда даже слишком несправедливы, но с другой — неожиданно добры и щедры. История с котом Васькой — яркое тому подтверждение.

Такова расплата за одаренность — в течение всей жизни человек развивает свой талант, ищет новое, не щадя своих сил (а к Щусеву это имеет самое непосредственное отношение), сталкивается с неприязнью и откровенным отторжением со стороны коллег, постепенно вырабатывая те отрицательные качества, что не были заложены в нем с детства. Ряд этих качеств, проявление которых сполна испытали на себе щусевские сотрудники, и стал для него своеобразным щитом, которым он защищался от острых стрел, выпускаемых в процессе всевозможных «творческих дискуссий».

Многих кормил он с руки, но разве кто-то из них вступился за него в 1937 году? Продали не за грош. Кстати, Щусев тогда в ответ на предложение «признать свою вину и покаяться» возразил, что он «не безгрешен, во многом мог бы каяться, но признать, что украл пиджак у голого, не может».

Когда задумываешься о сути отношений Щусева и его помощников, невольно на ум приходит история о том, как к Рубенсу пришли его ученики и заявили, что он фактически использует их труд, получая взамен и славу, и почет, и деньги. Они, дескать, пишат огромные полотна, а Рубенс ставит лишь свою подпись, этим и ограничивая свое участие в творческом процессе. Великий художник ответил: «Хорошо, с завтрашнего дня вы можете ставить на картинах свои подписи».

Но не прошло и недели, как Рубенс вынужден был вновь встретиться с учениками — они не смогли продать ни одной своей картины и стали упрашивать его забыть все разногласия и работать как прежде. Вот сколько стоила подпись мастера и какими были отношения.

У талантливых людей тщеславие и Божий дар нередко идут рука об

руку. А у Щусева было чрезмерно развито тщеславие, еще с детства. Учившийся у него Ян Болеславович Чаплинский передавал рассказ своего учителя, неизменно им повторявшийся: «Когда я работал с натуры, был окружен ребятами. «Вот это настоящий художник», — говорили они. Он был очень доволен этой похвалой»^[156].

А как сказывалось такое интенсивное использование помощников на качестве работы? Мы специально приведем два диаметрально противоположных свидетельства современников: «К сожалению, как всегда, когда Щусев работает с большой долей участия своих молодых товарищей и не имеет возможности собственными руками и, притом многократно варьируя, рисовать архитектуру проектируемых им зданий, результаты не могут нас удовлетворять в полной мере»^[157]. Иными словами — слишком частое и большое использование помощников вредило щусевским проектам.

А вот совершенно иное мнение, говорящее о том, что помощники Щусева в отсутствие своего мастера не могли полностью воплотить его замысел. Речь идет об окончании строительства станции метро «Комсомольская»: «Они (соавторы и помощники. — А. В.) бережно отнеслись к замыслу А. В. Щусева, стремясь во всем сохранить хорошо знакомый им почерк зодчего и воплотить его предназначения вплоть до деталей. Но в этом стремлении они оставались скованными унаследованным проектом, не решаясь развивать его дальше и вносить поправки в отдельные его части. Они не добились также того высокого качества строительно-отделочных работ, которое характерно для сооружений, возведенных под непосредственным руководством А. В. Щусева»^[158].

Сам же Щусев говорил: «Архитектор все равно, что полководец, который распоряжается и танками, и артиллерией, он как дирижер оркестра. Если вы не успеваете — пригласите себе помощника, но чтобы все было сделано».

Но история все расставила по своим местам — и сегодня, когда читаешь о творчестве того или иного архитектора, чья молодость пришлась на 1920— 1940-е годы, сам факт работы у Щусева отмечается как значительная веха в биографии.

МУЗЕЙ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Мечту об основании музея архитектуры Щусев вынашивал всю жизнь. Он высказывался на эту тему и до 1917 года, и после, когда, казалось бы, возможностей для организации подобного учреждения появилось предостаточно. В самом деле — есть же Третьяковская галерея, концентрирующая в своих коллекциях лучшие произведения изобразительного искусства, так почему же не создать свой музей и для архитектуры?

В 1919 году Щусев опубликовал в «Известиях» статью «Строительство музеев архитектуры», а его же публикация 1935 года в «Архитектурной газете» называлась «Музей повысит мастерство (каким должен быть музей архитектуры)». К этому времени в Донском монастыре уже существовал ведомственный музей при Всесоюзной академии архитектуры, куда свозились детали разрушаемых в Москве памятников русского зодчества — храма Христа Спасителя, Триумфальной арки, Сухаревой башни. Щусев консультировал этот музей, открытый главным образом для специалистов.

Масштаб разрушений, вызванных Великой Отечественной войной, обозначил жизненную необходимость в расширении деятельности по изучению архитектурного наследия, благодаря чему Щусеву удалось воплотить в жизнь свою многолетнюю идею о создании полноценного музея, открытого для всех желающих. Он же и стал первым директором вновь образованного Музея русской архитектуры, и по сей день располагающегося на Воздвиженке. Удивительно, откуда у Щусева брались на всё силы и время, не зря в дружеских беседах иногда он называл себя «вечным стахановцем».

Ученик Щусева, архитектор Николай Дмитриевич Виноградов, рассказывал на заседании ученого совета музея в 1950 году:

«Как всем вам известно, 24 мая 1945 года товарищ Сталин в беседе с генералами, победившими Гитлера, высказал свою мысль о делах и заслугах русского народа. Я думаю, что под впечатлением этой речи и возникла идея создания Музея русской архитектуры в Управлении по делам архитектуры, и я думаю, что не без участия Алексея Викторовича, — очевидно, он принимал участие в этих делах. Во всяком случае, Управление по делам архитектуры вошло с ходатайством в Совет Министров РСФСР (тогда еще Совнарком), а Совнарком РСФСР обратился в Совнарком СССР об организации Музея русской архитектуры, и 12 октября 1945 года

Совнарком СССР разрешил Совнаркому РСФСР организовать Государственный музей русской архитектуры в Москве. Собственно, с этого года и можно считать, что началось рождение музея.

Был проведен ряд совещаний в Комитете по делам искусств и в других органах, где выносились решения о создании межведомственной комиссии, которая должна рассмотреть все фонды музеев, выделить из них необходимые материалы для организации Музея русской архитектуры и т. д. Это продолжалось до 10 мая, когда было утверждено положение о музее в Управлении по делам архитектуры, определявшее его задачи и цели. И только 16 марта 1946 года Совнарком РСФСР утвердил Алексея Викторовича директором музея.

Когда Алексей Викторович вступил в свои обязанности, в это время уже существовал небольшой штат сотрудников музея. Их было шесть человек: заместитель директора, четыре научных сотрудника и заведующий хозяйственным отделом. Коллектив этот размещался в той комнате, в первом этаже, которую многие из нас помнят. На улице висела вывеска: «Дирекция Музея русской архитектуры».

В таких условиях и пришлось начинать работу Алексею Викторовичу. Причем, как известно, Алексей Викторович обладал большой демократичностью. Он с первого же дня поставил себе за правило все вопросы решать коллективно. Причем, придавая огромное значение Музею русской архитектуры, он, будучи страшно занят работой (объем его работы, как вы знаете, неограничен, — кажется, нет ни одного учреждения в Москве, связанного с искусством и архитектурой, где он не принимал бы участия), сразу определил день в неделю, который точно зафиксировал, и аккуратнейшим образом приезжал в этот день, в определенные часы и занимался с коллективом музея. Причем каждая такая встреча с Алексеем Викторовичем всегда вселяла бодрость и энергию в сотрудников при разрешении всяких запутанных вопросов, а таких вопросов было очень много.

Причем, понимая хорошо, что получить сотрудников со стажем, со званием и т. д. на те оклады, которые установлены у нас в музее (а музей волей Управления по делам архитектуры приравнен к второй категории, т. е. нечто вроде краеведческого музея), мудро. Алексей Викторович, подбирая кадры, искал энтузиастов, которые заражены идеей создания Музея русской архитектуры. Таких людей он привлекал. И таким образом, осторожно подбирая сотрудников, собралось 11 человек научных сотрудников музея, вместе с самим Алексеем Викторовичем. По положению о музее у нас должно было быть что-то около 25 человек, но,

когда последовал указ о снятии всех незамещенных должностей, тут все это было срезано и остались 11 человек, которые и пребывают по сей день. С этим небольшим штатом и пришлось Алексею Викторовичу разрешать все вопросы, связанные с организацией музея.

Под его наблюдением и при его подталкивании был составлен тематический план, причем этот план был иллюстрирован графикой в помощь тексту, были сделаны чертежи всех стен залов музея и все эти стены были заполнены нарисованными экспонатами, — что там должно быть, согласно тематическому плану. Этот тематический план со всеми приложениями был доставлен в Управление по делам архитектуры и там доложен в Коллегии, которая его и утвердила.

На научных сотрудников музея была возложена задача выявить, что же существует в природе для того, чтобы создать Музей русской архитектуры. С этой целью наши сотрудники командировались в Ленинград, где они обследовали фонды музеев, а также в московские музеи и архивы, в учрежденческие архивы и т. д. Конечно, не обходилось дело и без курьезов. Так, некоторые государственные музеи наших сотрудников не подпускали к своим фондам, хотя распоряжение гласило четко и ясно: выделить из фондов то, что у них не находится в экспозиции. Пришлось прибегать к разным способам, чтобы получить сведения об этих фондах: изучались каталоги выставок, которые устраивались тем или иным музеем, пользовались, конечно, и знакомствами, чтобы так или иначе проникнуть в эти фонды. В результате был составлен огромный список того, что было учтено...

Алексей Викторович всегда настаивал, что наша экспозиция должна быть представлена только в лучших образцах. Мы никакие второстепенные памятники не должны использовать. Мы должны показывать только первоклассную архитектуру, в которой совершенно ясен ход русской архитектуры»^[159].

Здание, в котором расположился Музей архитектуры, подобрал сам Щусев, оно было известно как усадьба Талызиных, построено в XVIII веке. Автор, по всей видимости, принадлежит к кругу Матвея Казакова^[160]. Новоселье музея довольно долго откладывалось до тех пор, пока Щусеву не пришлось вмешаться, причем на самом высоком уровне:

«Вот пример деятельности Алексея Викторовича: вы все знаете, что он строил здание Министерства внутренних дел. А в этом здании, где мы находимся, помещалось общежитие сотрудников Министерства внутренних дел. Об освобождении этих залов хлопотало Управление по делам

архитектуры бесчисленное количество раз, но никакого результата не было. В 1947 году Алексей Викторович отправился лично к министру, с ним поговорил и, приехав оттуда, сказал, что через месяц мы это помещение получим. Правда, ровно через месяц пришел их комендант и просил дать отсрочку на один день, и они это помещение освободили. Надо заметить, что это помещение было в таком состоянии, что трудно себе представить...»^[161]

Щусев привлек к работе в музее многих незаурядных людей, среди которых был и репрессированный Александр Габричевский, а также Абрам Эфрос, Давид Аркин, Александр Пастернак и другие историки, искусствоведы, архитекторы, нашедшие здесь убежище в тяжелый для советской культуры период борьбы с идолопоклонством перед Западом и космополитизмом.

Александр Габричевский — весьма разносторонний ученый, историк, переводчик, литературовед, доктор искусствоведения, профессор, сын знаменитого бактериолога Г. Н. Габричевского. Неоднократно подвергался репрессиям, арестовывался органами госбезопасности, в частности, по обвинению в русском национализме, выражавшемся в попытках отстоять памятники архитектуры от разрушения, а также за участие в составлении «фашизированного» Большого немецко-русского словаря и т. д.^[162]

После очередного ареста его сослали в Свердловскую область, дали пять лет. Щусев и Жолтовский, заступившись за Габричевского, смогли существенно облегчить его участь. В итоге ему было позволено жить в Москве. Однако в 1948 году его вновь обвинили, на этот раз в космополитизме, повыгоняв отовсюду. И вот такого человека с волчьим билетом Щусев не побоялся взять в свой музей.

Благодаря созданию музея Щусев еще более активизировал свои усилия по сохранению русского архитектурного наследия, направив в разрушенные в результате немецкой оккупации районы страны научные экспедиции, и в частности в Новгород. Многие удалось спасти. Верно пишет директор Музея архитектуры Ирина Коробьина, что «масштаб деятельности Музея русской архитектуры под руководством А. В. Щусева был воистину государственным. Музей стал оплотом борьбы за сохранение наследия, крупным и на то время единственным научно-исследовательским центром истории архитектуры и градостроительства, важнейшей институцией, предъявляющей ориентиры для национального самосознания россиян»^[163].

В 1948 году благодаря Щусеву музей пополнился очень интересной

коллекцией, состоящей из более чем четырехсот рисунков бременского музея Кунстхалле. Кого здесь только не было — лучшие европейские мастера начиная с XV века: итальянцы Фра Бартоломео, Тициан, Караваджо, Гвидо Рени, Тьеполо, Веронезе, Бернини; французы Грез, Коро, Делакура, Роден, Мане, Давид; голландцы и фламандцы Рубенс, Снайдере, Хальс, Ван Дейк, Рембрандт, Ван Рейсдааль, Ван Гог, немцы Дюрер, Крюгер, Овербек и многие другие. Кроме того, в коллекции имелась и картина Гойи.

Эту коллекцию буквально спас от уничтожения реставратор Виктор Балдин, случайно обнаруживший рисунки в окрестностях Берлина, где стояла его часть в 1945 году. После войны он привез бесценные произведения искусства на родину. Естественно, что такие рисунки нуждались в самом надежном хранилище. Вот в 1948 году Балдин и принес увесистый чемодан Щусеву в музей. Благодаря этому коллекция и сохранилась. А в 1963 году Балдину суждено было занять директорский кабинет Щусева. В 2003-м же году случился большой скандал, связанный с планами передачи рисунков Германии, что и предало гласности подробности всей этой истории...

Хотя и недолго Щусеву пришлось директорствовать в Музее русской архитектуры, но планка им была задана очень высокая, определившая развитие основанного им учреждения на долгие годы. И то, что ныне музей носит имя Щусева, является справедливым и ко многому обязывающим.

«ПРОШУ ОСВОБОДИТЬ ИЗ МЕСТ ЗАКЛЮЧЕНИЯ»

Одной из малоизвестных страниц биографии Алексея Щусева является его заступничество за своих невинно осужденных коллег. А поскольку в Советском Союзе в период так называемого культа личности людей сажали во множестве, то Щусеву приходилось заниматься этим нередко, что позволяет посвятить данной теме отдельную главу.

Щусев хорошо знал, насколько большую силу обретает в глазах органов госбезопасности письмо, подписанное авторитетным специалистом в той или иной области, академиком, сталинским лауреатом, известным зодчим, а тем более автором мавзолея. Когда в 1937 году с ним случилась беда, почти никто из коллег не заступился за него, лишь единицы осмеливались вслух защищать зодчего. Вот почему сам он с такой смелостью писал и ходил в самые высокие инстанции, хлопоча о свободе для тех, кто, будучи обвиненным в самых тяжких грехах, уже не имел никаких шансов оправдаться. И ведь находил за кого вступаться — за князей, графов, дворян...

В прошлой главе уже говорилось об Александре Габричевском, но это лишь один эпизод из череды подобных. Вот, например, ходатайство от 24 июня 1925 года об освобождении крупнейшего русского иконописца графа Владимира Комаровского, работавшего над росписью двух щусевских храмов — Троицкого собора Почаевской лавры и собора на Куликовом поле. Комаровский и после 1917 года расписывал церкви, а жил в Сергиевом Посаде, работая в Комиссии по охране памятников старины и искусства Троице-Сергиевой лавры. Постановлением Особого совещания при Коллегии ОГПУ от 19 июня 1925 года его приговорили к трехлетней ссылке на Урал за «антисоветскую деятельность и в принадлежности к монархической группировке бывшей аристократии».

Щусев пишет в ОГПУ: «Лично зная Владимира Алексеевича Комаровского как талантливейшего художника-декоратора, который может быть благодаря своему таланту чрезвычайно полезным Республике, а также зная его более 15 лет как человека, удостоверяю, что он только занимался любимым искусством и никаких кроме этого должностей не занимал, всемерно ходатайствую о пересмотре его дела»^[164].

Не удовлетворившись одним письмом, Щусев уже составляет

следующее, коллективное, под которым просит подписаться таких выдающихся деятелей искусства, как график Фаворский, художник Остроухов, скульптор Андреев.

В 1928 году Комаровский возвращается и живет под Москвой, тогда же он расписывает храм Святой Софии на одноименной набережной. Затем его опять забирают, а в ноябре того самого 1937 года, когда Щусев у себя дома ожидал ареста, иконописца приговаривают к расстрелу как «активного участника контрреволюционной нелегальной монархической организации церковников». Ну чем не готовое обвинение для самого Щусева? Он ведь и для монархии строил, и для церковников...

В 1925 году подписал Щусев письмо и в защиту князя Николая Голицына: «3-го апреля с. г. по ордеру ОГПУ арестован молодой — 27 лет — художник Владимир Михайлович Голицын. Нижеподписавшиеся, зная работы Голицына и ценя его выдающийся художественный талант, главным образом по стилизации и графике, считают, что изъятие его из среды работников искусства является крайне нежелательным. Еще будучи учеником средней школы, Голицын проявлял способность к рисованию, работая над театральными декорациями и плакатами, затем в 1920/22 г., отбывая воинскую повинность во флоте, он принимал участие в экспедиции «Плавморнин'а», совершившей по Ледовитому океану, Белому морю и к Новой Земле ряд путешествий, запечатленных Голицыным прекрасными акварельными рисунками, часть которых имеет научное значение. С начала 1923 г. Голицын работает в Госиздат'е и в Кустарном музее ВСНХ, где его стилизованные в древнерусском стиле рисунки на кустарных изделиях удостоились награды на Всесоюзной Сельскохозяйственной выставке, а затем стали служить образцами для кустарей; в 1925 г. его работы получили золотую и серебряную медали на Международной выставке декоративных искусств в Париже. Одновременно Плавморнин работал в качестве иллюстратора преимущественно детских книг и книг о путешествиях в Госиздате и в издательстве «Молодая гвардия», где давал в журналы «Пионер», «Знание — сила» и «Всемирный следопыт» рисунки, пользовавшиеся всегда успехом благодаря талантливому их исполнению. Плавморнин с 1923 г. живет безвыездно в Москве в семье отца и деда, женат, имеет одного ребенка и ожидает второго летом; усидчивою работою он содержит свою семью. В 1925 г. он был арестован, но через четыре недели освобожден без предъявления какого-либо обвинения. Мы, нижеподписавшиеся, знаем вполне лояльное отношение В. М. Голицына к Советской власти и ходатайствуем о скорейшем освобождении этого, хорошо нам известного, талантливого

художника».

Вместе с Щусевым свои подписи поставили Петр Кончаловский, Сергей Меркуров, Василий Ватагин. И, надо сказать, что письмо это облегчило участь опального князя.

Тогда же Щусев просит перед ОГПУ за графа Юрия Олсуфьева, того самого, что когда-то спорил с ним по поводу проекта храма на Куликовом поле: «Я удостоверяю, что Юрий Александрович Олсуфьев лично известен более 20 лет как гражданин, всецело преданный науке об искусстве, в последнее время занимался ценными архивными исследованиями, чрезвычайно полезными для обоснования бытовых сторон Сергиева Посада». И Олсуфьева действительно освободили, правда, потом все равно расстреляли.

А сводному брату Олсуфьева и неутомимому адресату Щусева Петру Нерадовскому, освобожденному из лагеря в 1943 году, куда его упекли в 1938-м за контрреволюционную агитацию, запретили жить в Москве. Надо сказать, что Нерадовский до ареста вместе с Щусевым и сам нередко подписывал всякого рода ходатайства. В декабре 1943 года Щусев вместе с Игорем Грабарем, Виктором Весниным и Борисом Асафьевым обратился в защиту Нерадовского прямо к Лаврентию Берии:

«Один из выдающихся искусствоведов и музейных работников, долгое время работавший в качестве хранителя Русского музея в Ленинграде, Петр Иванович Нерадовский, проживает в настоящее время в Горьковской области (Наруксовский район, п. о. Ново-Троицкое, поселок завода «Коммунар»). Бытовая обстановка совершенно лишает его возможности работать по специальности. Между тем, работая в своей области, он мог бы принести большую пользу, особенно теперь, когда предстоит восстановление многочисленных памятников искусства и музеев в районах, освобожденных от немецких захватчиков.

Просим Вас разрешить П. И. Нерадовскому проживать в Москве и ее окрестностях, с тем чтобы он мог включиться в работу по учету разграбленного немцами художественного имущества и по восстановлению пострадавших от них советских музеев».

Необходимость восстановления разрушенных памятников архитектуры была серьезным подспорьем для того, чтобы письмо это дошло до адресата. Да и специалистов-реставраторов было наперечет. Уже через год Нерадовскому разрешили проживание в Москве. Он руководил реставрацией Троицкого собора в Сергиевом Посаде.

А в мае 1948 года Щусев с Грабарем хлопотали о бывшем директоре Русского музея (в 1921–1925 годах) Сычеве: «Заместителю Министра

Внутренних Дел Союза ССР генерал-полковнику Серову И. А. 5 мая с. г. арестован в гор. Владимире, по месту его жительства, профессор Николай Петрович Сычев. Проф. Сычев является выдающимся ученым, одним из лучших знатоков древнерусского искусства и современного реставрационного дела. Несмотря на свои 65 лет, он мог бы еще продуктивно работать и принести много пользы советской культуре. За последние два года проф. Сычев сделал ряд блестящих научных открытий во Владимире и провел ряд крупных реставрационных работ, в результате которых были раскрыты новые памятники русского искусства XII — XVI веков.

Принимая во внимание исключительную ценность проф. Сычева как научного работника, мы просим пересмотреть его дело и дать ему возможность работать на научном поприще, где мы сможем эффективно использовать его опыт и знания».

На этот раз свобода наступила гораздо быстрее, чем в случае с Нерадовским: уже в июле старого профессора Сычева освободили, причем «с учетом положительных отзывов как о научном работнике».

Не порвал отношений Щусев и с репрессированным художником Василием Шухаевым, несмотря на то что дружба с ним была поставлена архитектору в вину в памятной статье «Правды» 1937 года. Яркий представитель Серебряного века Шухаев отбывал наказание на лесоповале в концлагере на Колыме. Во время войны Щусев написал начальнику «Дальстроя» НКВД СССР И. Ф. Никишову большое и обстоятельное письмо, в котором попросил создать художнику условия для творчества. В письме Щусев подчеркивал «ценность таланта и значение художника Шухаева для отечественной культуры»^[165].

Благодаря Щусеву Василий Шухаев стал работать художником в Магаданском музыкально-драматическом театре, что и спасло его. А в 1947 году Шухаев с женой смогли после освобождения поселиться в Тбилиси, поскольку все остальные крупные города Советского Союза были для них закрыты.

Благодарен был Щусеву и Петр Барановский, отбывавший наказание по 58-й статье за слишком рьяную защиту Сухаревой башни. Оказавшись на свободе, с конца 1930-х годов он также мог жить исключительно за «101-м километром». Щусев исписал немало бумаг в компетентные органы с просьбой пустить выдающегося реставратора в Москву.

Но не только за художников и архитекторов заступался Щусев, а и за простых людей. После войны в Москву из ссылки тайком приехала Ирина Алексеевна Ефимова, отца которой, врача, Щусев хорошо знал. Женщина

оказалась в крайне тяжелом положении, с маленьким ребенком на руках, без прописки и копейки денег: «Друг моего отца, академик А. В. Щусев взял меня к себе работать и помог временно прописаться в Москве»^[166].

Процитированные письма и приведенные свидетельства говорят не только о мужестве их автора, но и о том, что Щусев, несмотря на все перенесенные им испытания «огнем, водой и медными трубами», не потерял своего лица, остался человеком. Сохранив такие, казалось бы, простые человеческие качества, как сострадание, милосердие, сочувствие (которые на самом деле в условиях того жестокого времени проявить было ох как не просто), он помог очень многим людям. И сколько еще таких писем хранится в закрытых архивах!

Добавим, что Щусев не боялся зачастую предъявлять и свой главный козырь, представляясь в письмах в органы как «автор мавзолея», что, с одной стороны, подчеркивало его вес, а с другой — могло вызвать серьезное раздражение власти. Кажется, что порой зодчий сознательно подставлял себя таким образом. Правда, после 1937-го он все реже представляется как «автор мавзолея», поняв, похоже, что лимит исчерпан и что главная кремлевская гробница больше никак не защитит ни его, ни тех, кто уже сидит.

ПОСМЕРТНАЯ РЕАБИЛИТАЦИЯ: ЧЕТЫРЕЖДЫ ЛАУРЕАТ СТАЛИНСКОЙ ПРЕМИИ

Не было среди советских зодчих такого, кто, подобно Щусеву, четыре раза получил бы одну из высших в Советском Союзе степеней отличия и признания — Сталинскую премию. Причем он достаивался ее не по совокупности заслуг, а за конкретный архитектурный проект. В четвертый раз, правда, он стал лауреатом посмертно за станцию метро «Комсомольская-кольцевая» в Москве.

В СССР вообще было немного многократных лауреатов, особенно среди деятелей культуры и искусства. Прокофьев был шестикратным сталинским лауреатом, Шостакович за 11 лет получил пять Сталинских премий... Уже после смерти Сталина, когда премию переименовали в Государственную, всех лауреатов обязали обменять наградные знаки премии, чтобы ничего не осталось ни от имени, ни от образа того, кто эти премии самолично выписывал. Конечно, премию можно переименовать, но разве возможно рассматривать творчество того же Щусева с начала 1930-х годов в отрыве от сталинской эпохи? Оно и было этой эпохой во многом порождено.

Поэтому не будем забывать о том, что каждая такая медаль имела обратную сторону — в любой момент ее носителя могли опустить с небес на землю, обвинив со страниц газет в формализме, идолопоклонстве перед Западом, отрыве от народа и т. д. и т. п. Так было и с перечисленными композиторами, так было и с Щусевым, пережившим немало трудных часов и дней в эпоху, неотъемлемой частью которой он стал.

А Щусев, надо отдать ему должное, пытался вырваться из оков времени, постоянно расширяя диапазон творческой активности и на склоне лет. Работал он очень много. Если взять лишь один месяц его жизни, например, послевоенных лет, когда ему шел уже восьмой десяток, поражает, как он всё успевал. Он и руководит комиссией по реконструкции Кунсткамеры в Ленинграде, и участвует в раскопах на древнем новгородском городище, проектирует обсерватории в Крыму, Киеве, а также в Пулкове, создает самые разные проекты: памятника героям на Пулковских высотах, Академии наук Казахстана в Алма-Ате, академических институтов в Москве (машиноведения, механики,

органической химии, металлургии и др.), дачных поселков под Звенигородом и в Абрамцеве, памятников Калинин и Толстому и пр. А еще прибавьте непрерывавшуюся работу над оформлением Казанского вокзала, Мавзолея Ленина, проекты восстановления городов, «Комсомольскую-кольцевую» и многое другое.

Конечно, в этой титанической работе ему здорово помогали помощники и соавторы, но своей творческой активностью он мог заткнуть за пояс и более молодых коллег.

Кроме собственно архитектуры Щусев много занимался научной и общественной деятельностью — в 1943 году в солидной компании вместе с Борисом Асафьевым, Виктором Весниным, Робертом Виппером и Игорем Грабарем его избрали действительным членом Академии наук СССР, он был депутатом, заседал во всяких комиссиях и комитетах. Много ездил по стране, часто выезжал за границу.

Когда врачи настоятельно рекомендовали Щусеву пожить месяц-другой в санатории, подлечиться, он, не в силах терпеть безделье, вновь рвался в свою мастерскую, на работу, в Музей архитектуры или в Институт истории искусств, где руководил сектором, в Академию наук, в Архитектурный институт читать лекции (а оратором он был прекрасным, многим памятливы его лекции в Политехническом музее) и т. д. и т. п. Иными словами, Алексей Викторович всю свою жизнь работал, будто на износ, прекрасно осознавая это. Обязанностей у него с годами было всё больше, а сил всё меньше.

Такая работоспособность не могла не сказаться на его здоровье. Неудивительно, что к своим семидесяти пяти годам — юбилей был торжественно отпразднован в 1948 году — Щусев собрал не только богатый урожай орденов и премий, но и приобрел букет хронических заболеваний: сердце, диабет, гипертония, астма и т. д. При этом Алексей Викторович, несмотря ни на что, дал себе зарок дожить до восьмидесяти пяти лет.

Физические недуги осложнялись непростой моральной обстановкой в семье. С супругой Марией Викентьевной они отметили золотую свадьбу, дом их был хлебосольным, а обеденный стол большим. Как вспоминал брат зодчего Павел Щусев: «Мария Викентьевна была ему преданной и любящей женой. Стараясь во всем помогать ему, она с первых же дней его архитектурной деятельности взяла на себя обслуживание помощников, которых он, по примеру своих академических учителей, всегда приглашал к завтраку и обеду. Во время частых разъездов Алексея Викторовича она очень терпеливо переносила его долгое отсутствие. Говоря однажды на

лекции в Политехническом музее о великих итальянских мастерах, Алексей Викторович рассказывал о том, как разнообразно складывалась их жизнь. Одни из них рождались удачливыми, другим же, наоборот, успех доставался ценой тяжелого труда и глубоких переживаний. Сам Алексей Викторович принадлежал к числу удачливых, преуспевал и в творческой деятельности, и в личной жизни. Прекрасный семьянин, он очень любил своих детей. Встав утром, обычно начинал возиться, петь и играть с детьми, а когда они выросли, следил за их воспитанием». К концу жизни они переехали из Гагаринского переулка на Ленинский проспект, в дом, выстроенный по собственному проекту Щусева (ныне дом 13).

Для непосвященных жизнь академика напоминала полную чашу, до отказа забитую всеми возможными благами, причитавшимися лучшим представителям советской элиты: продуктовый распределитель, персональный автомобиль, личный секретарь, безбедное существование, спецполиклиники и больницы, санатории и т. п. Короче говоря, всё, о чем могло лишь мечтать подавляющее большинство советских граждан, получающих зарплату облигациями и работающих за трудодни. Но впечатление счастья было обманчиво. Всё было бы хорошо, если бы не тяжелая болезнь детей Щусевых.

Началась эта черная полоса примерно в году 1918-м, когда заболела менингитом младшая дочь. К ней Алексей Викторович был особенно привязан, последние дети — они ведь самые дорогие. Особенно любил он читать ей на ночь сказки, разыгрывая перед девочкой целый спектакль, пел для нее на гитаре. Девочку спасти не удалось.

Новым тяжким ударом была неожиданно обострившаяся болезнь старшего сына Петра. Он был очень похож на отца и по характеру, и по темпераменту, мог бы стать замечательным художником. Щусев видел в нем самого себя. Петр учился в Училище живописи, ваяния и зодчества. На последнем курсе, во время сдачи выпускных экзаменов, у него вдруг стали случаться приступы ярости или беспричинного веселья. Доктора объяснили Щусевым, что так проявил себя давно дремавший в сыне вялый вирус того же менингита. И вот когда организм ослаб, болезнь и наступила. Петра пришлось положить в клинику, выйти откуда шансов у него было немного. Затем эта же болезнь передалась его сестре Лидии, ставшей в итоге инвалидом.

Можно только представить, что творилось у Щусева на душе, как болело его сердце за детей, за тяжело переносившую все это жену. Теперь все свои надежды Алексей Викторович связывал с младшим сыном Михаилом, ставшим, к удовольствию отца, продолжателем его дела и

работавшим в его мастерской (в будущем Михаил займет должность главного инженера Государственного института по проектированию научно-исследовательских институтов и лабораторий АН СССР).

В мае 1949 года неугомонный Щусев, занимавшийся еще и восстановлением Киева, вылетел в столицу Украины, наплевав на запрет докторов. Там его и свалил сердечный приступ. Его перевезли в Москву, но состояние зодчего было уже слишком тяжелым. 24 мая Алексей Викторович скончался.

В некрологе, напечатанном «Правдой», жизни и деятельности архитектора была дана самая высокая оценка:

«Памяти академика А. В. Щусева

Невозвратимую утрату понесла советская архитектура и архитектурная наука. Умер академик Алексей Викторович Щусев — талантливейший зодчий, выдающийся ученый, педагог и общественный деятель, которым по праву гордилась советская культура. Советские архитекторы лишились своего любимого руководителя, много лет стоявшего во главе прогрессивного архитектурного движения. Перестало биться сердце советского патриота, горячо любившего родную страну и ее передовое искусство.

Прекрасный знаток русского архитектурного наследия, Алексей Викторович Щусев был прямым продолжателем великих традиций русской архитектуры. А. В. Щусев с редкой проникновенностью умел поставить все богатство русского архитектурного наследия на службу задачам, социалистической культуры. Он также глубоко понимал архитектуру братских республик и использовал в своем творчестве ее сокровища. Жизнь А. В. Щусева — пример неустанного творческого горения, страстного служения искусству любимой Родины.

А. В. Щусев родился в 1873 году. С отличием окончил он в 1897 году Академию художеств. Начало творческой деятельности А. В. Щусева относится к дореволюционному периоду, когда им был запроектирован ряд архитектурных сооружений в Петербурге и других городах России. В 1910 году за реставрацию древнего храма на Волыни в Овруче А. В. Щусев получает звание академика архитектуры и избирается постоянным членом Академии художеств. Последней работой А. В. Щусева в дореволюционный период было проектирование и строительство Казанского вокзала в Москве, где с исключительным совершенством использованы высокие качества русского зодчества, дано их новое, современное понимание.

После Великой Октябрьской социалистической революции А. В.

Щусев занимается активной архитектурно-созидательной и просветительной работой. Он руководит Московским архитектурным обществом (1919–1928 гг.), является директором Государственной Третьяковской галереи (1925–1928 гг.), профессором Высших художественных мастерских (1918–1926 гг.). В 1924 году А. В. Щусеву поручается почетная и ответственнейшая задача огромного исторического значения — создание мавзолея гениальному основоположнику Советского государства и большевистской партии В. И. Ленину. Это произведение А. В. Щусева вошло в золотой фонд советского зодчества. Правительство высоко оценило заслуги А. В. Щусева в выполнении этого задания, присвоив ему почетное звание заслуженного архитектора СССР.

Архитектурная деятельность А. В. Щусева поражает своим многообразием и размахом. Он активно участвует в реконструкции и планировке новой Москвы и ряда других советских городов, принимает деятельное участие в строительстве первой сельскохозяйственной выставки в Москве (1923 г.), проектирует и строит ряд санаториев на Черноморском побережье, воздвигает многоэтажные жилые дома и административные здания в Москве, участвует в конкурсе на проект Дворца Советов. По проектам А. В. Щусева созданы десятки замечательных архитектурных сооружений. Наиболее значительные из них — здание филиала Института Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси, театр в Ташкенте, проект комплекса зданий Академии Наук СССР, ряд институтов и жилых домов в Москве.

В годы Великой Отечественной войны и после ее окончания А. В. Щусев всю свою кипучую энергию и огромный талант отдает делу восстановления социалистических городов, разрушенных фашистскими варварами. Он работает над восстановлением Истры, Новгорода, Кишинева, над реконструкцией Киева, над восстановлением Пулковской обсерватории и созданием памятника героическим защитникам Ленинграда на Пулковских высотах. Являясь архитектором-практиком, Алексей Викторович последовательно занимался углубленной разработкой вопросов советского зодчества.

Молодые архитекторы, советские зодчие имели в лице А. В. Щусева заботливого наставника, всегда готового помочь своим мудрым советом. Алексей Викторович был человеком исключительной скромности, обладал большим обаянием и жизнерадостностью.

Родина по достоинству оценила деятельность А. В. Щусева. Он был окружен всеобщим почетом и любовью. Правительство наградило А. В. Щусева орденом Ленина и двумя орденами Трудового Красного Знамени.

Алексей Викторович был трижды удостоен звания лауреата Сталинской премии. Трудящиеся Москвы дважды избирали А. В. Щусева депутатом в Московский Совет.

В 1943 году А. В. Щусев избирается действительным членом Академии Наук СССР. С 1945 года руководит сектором истории архитектуры Института истории искусств Академии Наук СССР, с 1939 года состоит членом Президиума Академии архитектуры СССР.

Кипучая творческая деятельность Алексея Викторовича Щусева будет служить примером для всех работников советского искусства и культуры.

Комитет по делам архитектуры при Совете Министров СССР,
Академия Наук СССР,
Академия архитектуры СССР,
Отделение истории и философии Академии Наук СССР,
Институт истории искусств Академии Наук СССР»^[167].

Когда в 1938 году Щусеву вернули возможность работать, то сообщение об исчерпанности конфликта между зодчим и его соавторами по гостинице «Москва» опубликовали не в «Правде», а в отраслевой газете. И не в виде большой статьи, а маленькой заметочкой. Получалось, что Щусев вроде оправдан, но как-то по-тихому, чтобы другие не думали, что сейчас вдруг где-то справедливость восторжествовала. Ведь «Правда» на то так и называется, чтобы никогда не ошибаться...

И потому мы можем в этой книге сказать, что настоящая реабилитация Щусева, его возвращение на архитектурный Олимп состоялось после смерти зодчего. Согласно некрологу, Щусев вновь стал первым советским архитектором, в подтверждение чего в 1952 году ему и была присуждена посмертно Сталинская премия.

Некролог в сравнении со статьей в «Правде» 1937 года «Жизнь и деятельность архитектора А. В. Щусева» производит такое впечатление, что речь идет совершенно о разных людях. Особенно когда рассказывается об «исключительной скромности». При чем же здесь скромность? Щусев знал себе цену и не очень-то скромничал. Уж таков был его казачий характер. Немного лукаво звучат и слова о Щусеве — «любимом руководителе» советских архитекторов. Все-таки любимый руководитель был тогда один у всех советских людей — Иосиф Виссарионович Сталин. К слову, вождь не поскупился и на небывалые посмертные почести Щусеву, которые были ему оказаны постановлением советского правительства:

«В увековечение памяти выдающегося деятеля советской архитектуры, старейшего русского архитектора, академика и действительного члена Академии архитектуры СССР А. В. Щусева Совет Министров Союза ССР

постановил [\[168\]](#):

1. Присвоить имя академика А. В. Щусева Музею русской архитектуры.

2. Поручить Академии Наук СССР и Академии архитектуры СССР подготовить и издать в 1950 году монографию о творчестве академика А. В. Щусева и серию альбомов проектов и рисунков А. В. Щусева.

3. Установить стипендии имени А. В. Щусева:

а) в Московском архитектурном институте две стипендии для студентов в размере 400 рублей в месяц каждая и одну стипендию для аспирантов в размере 800 рублей в месяц;

б) в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина Академии художеств СССР одну стипендию для студентов в размере 400 рублей в месяц;

в) в Институте истории искусств Академии Наук СССР одну стипендию для аспирантов в размере 800 рублей в месяц;

г) в Академии архитектуры СССР одну стипендию для аспирантов в размере 800 рублей в месяц.

4. Переименовать Гранатный переулок в г. Москве в улицу Щусева.

5. Установить мемориальные доски на главнейших зданиях и сооружениях, построенных по проектам академика А. В. Щусева.

6. Выдать жене покойного академика А. В. Щусева — Марии Викентьевне Щусевой единовременное пособие в размере 15 тыс. рублей.

7. Установить персональные пенсии:

а) жене покойного академика А. В. Щусева — Марии Викентьевне Щусевой в соответствии с Постановлением Совнаркома СССР от 28 декабря 1943 г. № 1435;

б) сыну академика А. В. Щусева — Петру Алексеевичу Щусеву в размере 500 рублей в месяц пожизненно;

в) дочери академика А. В. Щусева — Лидии Алексеевне Щусевой в размере 500 рублей в месяц пожизненно.

8. Похороны академика А. В. Щусева принять за счет государства» [\[169\]](#).

Авторам этого постановления делает честь забота о жене и детях зодчего — им в это время как никогда нужна была поддержка. Не случайно последними словами Щусева были: «Как я оставлю семью!»

27 мая 1949 года на Новодевичьем кладбище прошли похороны архитектора. Выступивший на панихиде президент Академии наук Сергей Вавилов, сам потерявший знаменитого брата в сталинских застенках, воздал Щусеву по заслугам:

«Академия наук глубоко скорбит о потере своего знаменитого сочлена академика Алексея Викторовича Щусева. Академик Щусев соединял в себе талант замечательного художника и инженера-строителя с проникновенным пониманием истории нашей культуры, ее особых черт и своеобразия... Память о талантливейшем архитекторе нашей родины веками сохранится в замечательных формах, осуществленных им многочисленных прекрасных построек. Автора Мавзолея Ленина, Казанского вокзала, Ташкентского театра знает вся советская страна, от мала до велика...

Основной чертой работы академика Щусева на всем протяжении его деятельности всегда было острое чувство ответственности за поручаемую ему работу и глубочайший патриотизм. Пусть образ ушедшего от нас в могилу Алексея Викторовича послужит ярким примером младшему поколению ученых и строителей. Слава замечательного архитектора А. В. Щусева никогда не умрет»^[170].

И действительно — слава Щусева живет и по сей день, несмотря на то, что вот уже как два десятка лет нет на карте Москвы улицы его имени (а в Кишиневе есть!), правда, бюст перед Центральным домом архитектора еще напоминает о том, чье имя носил когда-то Гранатный переулок. А истинными памятниками зодчему стали выстроенные по его проектам здания.

Эпилог

«Я ИЗМУЧЕН ПРОФЕССИЕЙ АРХИТЕКТОРА»

Тернист и извилист был жизненный и творческий путь Алексея Щусева. Судьба будто с самого начала испытывала его, проверяя на прочность. Но под натиском невзгод и поражений характер Щусева лишь закалялся, позволяя подниматься его обладателю всё выше и выше.

Каждый раз на очередном крутом повороте жизни он стоял перед выбором: поступить в петербургскую Академию художеств или в московское Училище живописи, ваяния и зодчества; стать художником или выучиться на архитектора; пойти в подмастерья к архитектурным мэтрам, слившись с многочисленной армией их помощников, или самому искать себе заказчиков; пробовать себя в конструктивизме или остаться приверженцем лишь одного, неорусского стиля и т. п. и т. п.

Но Щусев, подобно сказочному богатырю на распутье, из разных дорог всегда выбирал наиболее сложнейшую, ту, что позволит ему, преодолев трудности, стать лидером. Первую половину своей жизни он делал себя сам, полагаясь при этом только на собственные силы. В итоге его амбиции и честолюбие были удовлетворены — к сорока годам он вошел в ряд лучших зодчих России, число которых едва можно было пересчитать по пальцам.

Приобретенный Щусевым авторитет, казалось бы, позволял ему сохранять лидерство и на следующем этапе жизни, иными словами, пожинать лавры. Но тут случился 1917 год, перевернувший в миг все многовековые традиции и представления не только об искусстве, но и о жизни в целом. Многих это красное колесо разметало по сторонам, но только не Щусева. Он и здесь почувствовал для себя новую возможность работать. Хотя другой бы на его месте с багажом «святого» архитектора, создавшего более тридцати проектов храмов, призадумался.

Щусев вновь бросился в борьбу за первенство, проявив невиданное казачье упорство. Главной его путеводной звездой стала открывшаяся возможность поиска новых форм в искусстве. Еще в 1905 году он сформулировал свое творческое кредо: «В искусстве необходимо правильно выражать идею и достигать силы впечатления, не раздумывая о

средствах»^[171]. Иными словами, достижение цели — прежде всего. Для Нестерова или Жолтовского, например, такой подход был неприемлем.

Щусев же в творческих поисках готов был двигаться в любом архитектурном направлении, в чем его и упрекали. Эта всеядность возникла у него не сразу, а с годами. Взять хотя бы то непростое время, которое он пережил после окончания Академии художеств. Как тяжело было золотому медалисту найти хотя бы один небольшой заказик. Всё было поделено на этом рынке задолго до Щусева. И пускать его туда никто не собирался. «Не до жиру, быть бы живу», — гласит народная мудрость, очень ярко иллюстрируя положение Щусева после академии.

Вот поэтому и брался начинающий зодчий за любые предложения. И он мог бы не построить такое число храмов, если бы изначально судьба предоставила ему возможность создавать гражданские проекты — особняки, театры, магазины, больницы... А он строил храмы, потому что больше ему ничего не предлагали, постепенно добившись большого успеха.

И ведь что интересно — усвоенная им в молодости истина, что не надо ни отчего отказываться, находила подтверждение и в зрелые годы. С решительностью, присущей молодым, брался Щусев почти за любой заказ и тогда, когда и сил-то уже не хватало. Отсюда и большое число помощников, способных разработать любую поданную мастером идею, а затем отстаивать в профессиональной среде свое авторство на нее.

А формулировал идеи он очень быстро. Как пишет его брат, Щусеву достаточно было нарисовать на маленьком листочке бумаги перспективу будущего здания, как сразу передавалась она в его мастерскую для дальнейшей работы. Сам он ничего не чертил, а лишь подсказывал, контролировал, давал ценные советы... Так, кстати, зачастую работали и другие мэтры, возглавлявшие свои мастерские.

Обвинения в приспособленчестве академик слышал неоднократно. Его упрекали в этом и коллеги-архитекторы, и представители власти. Да и современные исследователи продолжают гнуть подобную линию: «Щусев перестраивается и лжет, не испытывая никаких внутренних затруднений. Но также и не испытывая необходимости верить в провозглашаемую им ахинею. Такая позиция имеет свои моральные плюсы. В сталинском обществе альтернативой лжи и цинизма была искренняя вера в правильность и справедливость происходящего. Циникам противостояли искренние сталинисты»^[172].

Но ведь цинизм не является мерой оценки таланта, это лишь одно из

личных качеств человека. А у Щусева, как можно судить из этой книги, таких качеств был целый набор во всем их противоречивом сочетании. Поэтому при попытке создания объективного образа не следовало бы смешивать вместе и профессиональные качества, и личные.

Да, его мастерские были завалены заказами, но это не говорило о том, что Щусев лишь руководил, ничего не делая. В книге уже отмечалась его требовательность к другим, но прежде всего это качество проявлялось по отношению к себе. Требовательность подкреплялась трудолюбием. Архитектор Чернышев вспоминал: «Еще черта Алексея Викторовича: я помню, мы были на международном конгрессе в Риме (в 1935 году. — А. В.). Алексея Викторовича мы тогда впервые узнали близко и увидели, какой он обаятельный человек. Он среди нас был самый старший по возрасту, и когда мы начинали свой день и выходили к утреннему завтраку, к кофе, Алексей Викторович в это время уже возвращался с этюдов. Он вставал рано утром, чтобы пойти к развалинам Форума и сделать этюды, а потом показывал их нам: «Вот, как получилось!» Эта его особенность так на всё реагировать, такая заинтересованность во всем были чрезвычайно привлекательны».

Щусев находился в постоянном поиске, а потому метод его работы — «свободная стилизация на основе соединения впечатлений от памятников разных эпох, регионов и стилей и изменения любых подходящих для решения художественной задачи форм прошлого»^[173] — до сих пор находит понимание не у всех. Но ведь это, как говорится, дело вкуса. Ясно одно — это был человек талантливый, блестяще эрудированный, ощущавший себя в различных архитектурных эпохах и традициях как рыба в воде, и в то же время честолюбивый, ищущий славы, желавший быть первым и не терпящий рядом соперников. Не зря шептались за его спиной ученики, что в молодые годы на его столе лежала книга с красноречивым названием — «Как стать знаменитым». И он им стал, нажив при этом множество врагов. И то, что Щусев постоянно пробовал себя в самых разных стилях, является скорее не недостатком, а его достоинством.

Подобная специфическая особенность творчества Щусева была в том числе следствием необычных условий, в которых должны были существовать его здания. Щусев будто всю жизнь сознательно участвовал в незримой конкуренции или, если хотите, соревновании, но не со своими современниками, а с зодчими давно минувших эпох.

На Красной площади Щусев бросает вызов авторам собора Василия Блаженного (в последнее время появились утверждения, что автор был один и звали его Барма Постник, но это в данном случае не важно),

архитекторам ГУМа и Исторического музея, итальянским мастерам, вместе с русскими зодчими отстраивавшими Кремль. На Каланчевке он спорит с Тоном и Шехтелем, в Овруче — с зодчими Древней Руси. Кроме простого желания поспорить здесь нужна и недюжинная смелость.

Щусев искал трудностей, нередко замахиваясь на то, что казалось недостижимым его коллегам. Подспорьем этому были огромный талант, данный ему Богом, и профессионализм. Он часто повторял фразу: «Музыкантом может быть и 12-летний, а архитектором он быть не может»^[174].

Да, немалый авторитет приобрел Щусев к 1917 году. Но вот парадокс — всё последующее время за этот накопленный авторитет ему часто приходилось постоянно расплачиваться и даже оправдываться. Взять хотя бы его проект Дворца Советов, в котором Сталин увидел «собор Христа Спасителя». Попробуй докажи обратное, если ты — автор трех десятков храмов!

Да, не зря Щусев отговаривал своего внука Алексея от архитектурной стези, признаваясь, что «профессия архитектора очень тяжкая и что сам он измучен ею, что архитектора на всех этапах жизни и работы ждет борьба. Борьба за воплощение собственных идей».

Переломным в его творческой карьере стал 1924 год. Проект мавзолея по-новому определил место Щусева в архитектуре. Выбор его кандидатуры на роль автора этого сооружения не мог не польстить зодчему и означал признание его первенства среди коллег. С одной стороны, новое положение открывало большие возможности, с другой — сильно суживало рамки творческого поиска, заставляя окружающих рассматривать всю последующую работу Щусева под огромным увеличительным стеклом. Но первый советский архитектор все же эти рамки раздвигал, не боясь шквала критики:

«Ряд проектов и сооружений Щусева, начиная с гостиницы «Москва» и кончая, на определенном этапе, зданием ИМЭЛ в Тбилиси, объединен стремлением автора к созданию новой архитектурной формы, нового стиля. Надо сказать, что поклонники чистой архитектурной классики негодовали, видя столь вольное обращение с ее канонами; не менее возмущены были и сторонники конструктивной, до конца «современной» архитектуры, принципиальные противники старых исторических форм. Щусев оказался между двумя огнями. Отсюда легенда о непринципиальности его творчества. На самом же деле он был зодчим, следовавшим путями новаторства, но не порывал нитей преемственности; он стремился быть и современным, и следовать классическим, а в таком произведении, как

ИМЭЛ, и национальным традициям»^[175]. Получается, что став автором мавзолея, Щусев по-прежнему находился в поисках нового архитектурного стиля.

Трудно упрекнуть Щусева и в неискренности. Вспомним написанное им в 1935 году: «Стиль создается не только одними архитекторами, но и заказчиками и потребителями. Это особенно верно для нашего социалистического государства». Последнюю фразу понимай, как хочешь. Именно в «нашем социалистическом государстве» вмешательство главного заказчика (власти) было огромным, причем до такой степени, что того же Сталина можно с уверенностью записать в соавторы ряда известнейших зданий Москвы, да той же гостиницы с одноименным названием или высотных зданий.

Но и возможностей для архитектора в таком государстве было гораздо больше и с точки зрения обеспечения любыми материалами и оборудованием, строительными коллективами, размерами денежных выплат. Необходимо было только неукоснительно претворять в жизнь всё, что «советовали» зодчим некомпетентные вожди. Тут, правда, возникает другой серьезный вопрос: а насколько художественными являются такие вот архитектурные проекты, созданные под жестоким идеологическим прессом? Хотя пресс современный, финансовый — не менее тяжелый и также неоднозначен по своим последствиям, которые еще предстоит изучить. Что же касается советской специфики, то «очевидно, что многие поздние работы Щусева потеряли авторский почерк, стали частью стилистически тоталитарной культуры, с характерным для нее «бригадным» методом»^[176].

Скажем больше — сам Щусев с годами перестал принадлежать самому себе, а фамилия его превратилась в своего рода бренд, торговую марку.

Но даже в таких непростых «бригадных» условиях нельзя было не заметить руку Щусева и самобытность, свойственную его творческому языку. Игорь Грабарь как-то назвал его зодчим-поэтом, а поэзия нередко ходит рука об руку с философией. Философский взгляд Щусева обнаружился еще в молодые годы, когда он увидел своими глазами древнейшие памятники архитектуры. Об этом хорошо написал его ученик Машковцев: «Еще тогда, когда он изучал византийскую архитектуру, а может быть и раньше, когда он работал в Самарканде, он столкнулся не с чертежами, а с материалом, причем с материалом, прожившим тысячелетия... Несмотря на такое иногда практическое, иногда казавшееся

прозаическим направлением своего ума, Алексей Викторович умел быть философом, когда это было нужно». А коллега Чернышев находил в Щусеве артистизм: «Приходя к Алексею Викторовичу, я всегда чувствовал атмосферу такого высокого артистизма, большого художника».

1937 год сильно изменил его положение. Если можно так выразиться, подрезал ему крылья. На первый план после этого вышли представители другого поколения, поколения его учеников и помощников. Взять хотя бы Дмитрия Чечулина, который получил возможность осуществить аж два проекта высотных зданий — на Котельнической набережной и в Зарядье. Из проектов Щусева не утвердили ни одного...

Но Щусева это не слишком огорчило, кажется, что его вообще мало что могло выбить из колеи. Ведь он так много сделал за свою жизнь. Масштаб дарования зодчего был огромен. Проектов было немало, причем самого разного уровня и качества. Начиная с «блюда для подношения хлеба-соли» и заканчивая реконструкцией Москвы, Киева, Минска, Кишинева, общим числом более ста пятидесяти.

Объем работы, оставшейся на бумаге, значительно превышает число воплощенных проектов. Многие планы Щусева остались нереализованными, среди них только лишь в одной Москве — застройка улицы Горького, Центральный телеграф, театр на площади Маяковского, реконструкция Садового кольца от Крымского до Краснохолмского моста, застройка Ленинского проспекта и многое другое. Построил он значительно меньше, чем спроектировал, что делает наследие зодчего еще более ценным, нуждающимся в глубоком изучении.

Закончить же повествование о Щусеве хочется словами одного из его многолетних соратников: «Он был человеком чрезвычайно оптимистическим. И в мрачные годы он не терял своей веры. Но его оптимизм был не бытовым оптимизмом, — это был оптимизм художника, который умел распространять это свое свойство, сообщать это свое свойство через свои постройки. Его постройки радуют. Его постройки никогда, никому не угрожают, не пугают, не представляются какими-то тюрьмами и лазаретами. Он всегда умел находить архитектурный образ, радующий человека. И чаще всего представляешь себе его лицо с сияющей улыбкой. К каждому он умел так обратиться. И такой же является его архитектура. Это его свойство глубокого, жизнеутверждающего оптимизма живет в его произведениях... Но, пожалуй, всего сильнее в его творчестве, наряду с его жизнерадостностью, проявляется необыкновенно сильная мысль, — мысль, которая умела охватывать самые разнообразные темы, самые разнообразные предметы, самые разнообразные стили. Он был

архитектором, который щедрой рукой черпал то наследие, которое ему было нужно для выражения образа, пронесившегося перед его творческим разумом»^[177].

Приложение

ОСНОВНЫЕ ОСУЩЕСТВЛЕННЫЕ ПРОЕКТЫ

А. В. ЩУСЕВА

- Иконостас и роспись трапезной в Киево-Печерской лавре (Украина).
- Храм Сергия Радонежского на Куликовом поле.
- Реставрация храма Святого Василия Великого в Овруче (Украина).
- Храм в Натальевке под Харьковом (Украина).
- Троицкий собор в Свято-Успенской Почаевской лавре (Украина).
- Храм в Бари (Италия).
- Марфо-Мариинская обитель в Москве.
- Храм в Кугурештах (Молдавия).
- Русский павильон на Международной выставке в Венеции (Италия).
- Казанский вокзал в Москве и станции Московско-Казанской железной дороги.
- Храм на Братском кладбище в Москве (снесен в конце 1940-х годов).
- Павильон кустарной промышленности на Сельскохозяйственной выставке в Москве.
- Мавзолей Ленина (Сталинская премия 2-й степени, 1946).
- Центральный дом железнодорожников в Москве.
- Санаторий в Мацесте.
- Жилой дом артистов МХАТа.
- Дом Наркомзема в Москве.
- Военно-транспортная академия в Москве.
- Новый корпус Третьяковской галереи.
- Гостиница «Москва».
- Гостиница «Интурист» в Батуми (Грузия).
- Гостиница «Интурист» в Баку (Азербайджан).
- Театр оперы и балета в Ташкенте (Узбекистан, Сталинская премия 1-й степени, 1948).
- Жилой дом артистов Большого театра в Москве.
- Жилой дом на Ленинском проспекте в Москве.
- Институт в Тбилиси (Грузия, Сталинская премия 1-й степени, 1941).
- Большой Москворецкий мост в Москве.

Академия наук (главное здание, частично) и научные институты в Москве.

Министерство госбезопасности на Лубянке в Москве.

Станция метро «Комсомольская-кольцевая» в Москве (Сталинская премия 2-й степени посмертно, 1952; Гран-при на Международной выставке в Брюсселе, 1958).

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. В. ЩУСЕВА

1873, 26 сентября — в Кишиневе в семье надворного советника Виктора Петровича Щусева и его жены Марии Корнеевны, урожденной Зазулиной, родился сын Алексей.

1881 — поступает во 2-ю Кишиневскую мужскую гимназию. 1889 — скоропостижная смерть родителей.

1891 — по окончании гимназии поступает в Императорскую Академию художеств. Во время обучения с целью обмеров древних памятников зодчества совершает поездки в города Древней Руси и в Самарканд.

1896 — осуществление первого проекта: часовни на могиле в Александро-Невской лавре Санкт-Петербурга.

1897 — окончание Академии художеств с большой золотой медалью.

Женится на Марии Викентьевне Карчевской, сестре гимназического приятеля.

1898 — выезжает в пенсионерскую поездку по Западной Европе, путешествует по Италии.

Рождение сына Петра.

1899 — обучение в Академии Жюлиана в Париже.

1901 — проектирование по приглашению Святейшего синода иконостаса для Великой церкви Киево-Печерской лавры.

1902 — начинает проектировать свой первый храм — во имя преподобного Сергия Радонежского на Красном холме Куликова поля. Проектирование росписи стен Трапезной церкви во имя преподобных Антония и Феодосия Печерских и братской трапезы Киево-Печерской лавры (до 1904 года). Рождение сына Михаила.

1904 — начало реставрационной деятельности Щусева.

1905–1906 — проектирование Троицкого собора Свято-Успенской Почаевской лавры.

1905 — рождение дочери Лидии.

1907–1909 — восстановление по проекту Щусева храма Василия Великого в городе Овруч Волынской губернии.

1908 — начало проектирования Марфо-Мариинской обители в

Москве. Избрание действительным членом совета Императорской Академии художеств.

1910 — избрание академиком Императорской Академии художеств, награждение орденом Святой Анны 2-й степени.

1911 — утвержден главным архитектором Казанского вокзала в Москве.

1913 — переезжает на постоянное жительство в Москву, в особняк в Гагаринском переулке.

1914 — проектирование храма в Кугурештах.

1918— работает над планом «Новая Москва» (по 1925 год). Профессор Вхутемаса.

1922 — возглавил Московское архитектурное общество.

1923 — главный архитектор Сельскохозяйственной выставки в Москве.

1924 — проектирует первый вариант Мавзолея В. И. Ленина.

1926–1929 — директор Третьяковской галереи.

1933 — руководитель 2-й Архитектурно-проектной мастерской Моссовета. Главный архитектор гостиницы «Москва».

1937 — исключение из Союза архитекторов, изгнание из архитектурной мастерской.

1938— главный архитектор Академии наук СССР.

1941 — получает первую Сталинскую премию за проект Института Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси. Михаил Нестеров пишет его портрет.

1942 — проектирует трофейный павильон в Парке культуры им. Горького в Москве.

Начало работы над восстановлением разрушенных фашистами городов и памятников архитектуры, в том числе Нового Иерусалима, а также Киева, Минска, Новгорода и др.

1945 — начало проектирования станции московского метро «Комсомольская-кольцевая».

1946 — окончание строительства здания органов госбезопасности на Лубянке.

1947 — завершение строительства театра оперы и балета в Ташкенте.

1949, 24 мая — скончался в Москве.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексей Щусев: Документы и материалы. М., 2011.
- Анашкин Д.* Митрополит Антоний Храповицкий: Взгляд из XXI века // Новый журнал. 2006. № 245.
- Андрей Белый на рубеже двух столетий: Воспоминания: В 3 кн. Кн. 1. М., 1989.
- Афанасьев К. Н.* Щусев. М., 1978.
- Бенуа А. Н.* Мои воспоминания: В 2 т. М., 1990.
- Биркенберг В. С.* Кто же автор этих проектов? // Архитектурная газета. 1937. № 63.
- Борисова А. Е.* Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979.
- Бронштейн С. С.* Архитектурный класс Академии художеств во второй половине XIX века // Вопросы художественного образования: Сборник трудов Института им. И. Е. Репина. Вып. IX. Л., 1974.
- Васькин А. А.* и др. От снесенного Военторга до сгоревшего Манежа. М., 2009.
- Васькин А. А.* Чемодан — вокзал — Москва: Чего мы не знаем о московских вокзалах. М., 2010.
- Временный устав Императорской Академии художеств. СПб., 1893.
- Голицын С. М.* Записки уцелевшего. М., 1990.
- Грабарь И. Э.* История русского искусства: В 6 т. М., 1910–1913. Т. 1.
- Добужинский М. В.* Воспоминания. М., 1987.
- Дружинина-Георгиевская Е. В., Корнфельд Я. А.* Зодчий Щусев. М., 1955.
- Дурьлин С. Н.* Нестеров в жизни и творчестве. М., 2004.
- Ефимова И. А.* Ничего не забывается // Иметь силу помнить: Рассказы тех, кто прошел ад репрессий. М., 1991.
- Жизнь и деятельность архитектора Щусева. Обзор писем, поступивших в редакцию // Правда. 1937. № 243. 3 сентября.
- Заключительное слово А. В. Щусева на объединенном заседании Сектора архитектуры и Сектора живописи Института истории искусств АН СССР 11 февраля 1947 года // Петр Барановский: Труды, воспоминания современников. М., 1996.
- Кейпен-Вардиц Д. В.* Храмовое зодчество А. В. Щусева. М., 2013.
- Колузаков С.* Церковь Святой Троицы в Кугурештах // Третьяковская

галерея. 2014. № 1.

Колузаков С. В. Творческий союз М. В. Нестерова и А. В. Щусева: Неизвестные работы // Третьяковская галерея. 2013. № 1.

Колузаков С. В. Творческий союз М. В. Нестерова и А. В. Щусева: Разногласия и компромиссы // Михаил Нестеров: В поисках своей России. Каталог выставки к 150-летию художника. М., 2013.

Лисовский В. Г. Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов. М., 2006.

Максименков Л. Вместо креста установить звезду // Огонек. 2014. № 34.

Макимова Л. Б. Елисавета Феодоровна // Православная энциклопедия. Т. 8. М., 2009.

Михайлов А. От Москвы феодальной к Москве социалистической И Красная новь. 1935. № 9.

Москва будущего // Красная нива. 1924. № 17.

Москва: Исторический очерк. М., 1948.

Нестеров М. В. Давние дни: Воспоминания. Очерки. Письма. Уфа, 1986.

Никонова И. И. М. В. Нестеров. М., 1984.

О достоинстве советского архитектора // Архитектура СССР. 1937. № 9.

Паперный В. С. Культура Два. М., 1996.

Подвижники Марфо-Мариинской обители. М., 2007.

Посохин М. В. Дороги жизни: Из записок архитектора. М»1995.

Принципы архитектурного мастерства// Работы архитектурных мастерских: В 2 т. М., 1936. Т. 1: Мастерская № 2.

Просим освободить из мест заключения: Письма в защиту репрессированных. М., 1998.

Ревалд Д. Постимпрессионизм: От Ван Гога до Гогена. М., 1962.

Савельев Л., Стапран О. Письма в редакцию. Жизнь и деятельность архитектора Щусева // Правда. 1937. № 239. 30 августа.

Синева И. А. Академик: Воспоминания о совместной работе с А. В. Щусевым // Архитектура и строительство Москвы. 1989. № 12.

Соколов Н. Б. А. В. Щусев. М., 1952 (Мастера советской архитектуры).

Соколова-Покровская З. К. Неопубликованная работа А. В. Щусева// Архитектурное наследство. 1960. № 12.

Сорокин И. Художник каменных дел. М., 1987.

Сталин и Каганович. Переписка: 1931–1936. М., 2001.

Талалай М. Русское подворье в Бари // Истина и жизнь. 2005. № 5.

- Хмельницкий Д.* Зодчий Сталин. М., 2007.
- Хрущев Н. С.* Время. Люди. Власть: Воспоминания: В4кн. М., 1999. Кн. 1.
- Чуев Ф.* Так говорил Каганович: Исповедь сталинского апостола. М., 1992.
- Шторх М.* Никогда не думала, что увижу конец советской власти *И* Большой город, 2013. № 11. С. 16.
- Шухаева В. Ф.* Письма из Колымских лагерей // Память Колымы: Воспоминания, письма, фотодокументы о годах репрессий. Магадан, 1990.
- Щербатов С. А.* Художник в ушедшей России. М., 2002.
- Щусев А. В.* Город счастья // Советское искусство. 1932. № 50–51.
- Щусев А. В.* Наши архитектурные разногласия // Советское искусство. 1935. 5 января.
- Щусев А. В.* Проект восстановления г. Истры // Архитектура СССР. 1943. № 4.
- Щусев А. В.* Советская архитектура и восстановление городов // Славяне. 1945. № 1.
- Щусев А. В.* Гигантский комплекс зданий Академии наук *И* Архитектурная газета. 1936. № 72. 31 декабря.
- Щусев А. В.* К конкурсу проектов планировки Сельскохозяйственной выставки // Архитектура. 1923. № 1–2.
- Щусев А. В.* Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре // Зодчий. 1905. № 11.
- Щусев А. В.* Обращение от Московского архитектурного общества // Архитектура. 1923.
- Щусев А. В.* По городам Италии // Архитектурные записки. Из материалов советской делегации на 13-м Международном конгрессе в Риме. М., 1937.
- Щусев А. В.* Проект восстановления Новгорода. Вопросы восстановительного строительства // Материалы VI сессии Академии архитектуры СССР. М., 1946.
- Щусев А. В.* Проект здания Центрального телеграфа и радиоузла *Ц* Современная архитектура. 1926. № 3.
- Щусев А. В.* Странноприимный дом и храм во имя Святителя Николая Мирликийского в городе Бари в Италии // Зодчий. 1914. № 3.
- Щусев А. В., Загорский Л. Е.* Архитектурная организация города. М.;Л., 1934.
- Щусев П. В.* Страницы жизни академика А. В. Щусева. М., 2011.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Шуцев



Семья Щусевых: сын Петр, мать Мария Корнеевна, сын Алексей, дочь Мария, отец Виктор Петрович и сын Сергей. 1880-е гг.



*Дом Щусевых в Кишиневе. Ныне — Мемориальный дом-музей
академика архитектуры А. В. Щусева*



Братья Щусевы: Петр, Алексей и Сергей



Мария Карчевская, будущая жена А. В. Шусева.

Конец 1880-х гг.



*Алексей Щусев, студент Академии художеств в Санкт-Петербурге.
1894 г.*



Академик архитектуры Леонтий Николаевич Бенуа



«Барская усадьба» — дипломный проект А. В. Щусева.

Эскиз фасада. 1897 г.



Мария Викентьевна Щусева с сыном Михаилом. 1903 г.



Храм-памятник во имя преподобного Сергия Радонежского на Куликовом поле. Архитектор А. В. Щусев. 1912–1917 гг. Тульская область, село Ивановка. Современное фото



Дети Щусевых: Петр, Лидия и Михаил. 1910-е гг.



Алексей Викторович Щусев. 1910-е гг.



*Архиепископ Антоний (Храповицкий). Художник М. В. Нестеров. 1917
г.*



Храм XII века во имя святителя Василия Великого в Овруче до реставрации. Украина. Начало 1900-х гг.



Овручский храм после реставрационных работ. 1909 г.



Спасо-Преображенский храм в Натальевке.

Архитектор А. В. Щусев.

Украина. 1908–1912 гг.



Групповой портрет с макетом храма во имя святителя Николая Мирликийского и Странноприимного дома в Бари. Италия. 1910 г.



Алексей Щусев и Михаил Нестеров в Марфо-Мариинской обители милосердия в Москве. 1911–1912 гг.



*Покровский собор Марфо-Мариинской обители милосердия.
Архитектор А. В. Щусев. Москва. 1908–1912 гг. Современное фото*



Наталья Гончарова. 1910 г.



Колокольня и Свято-Троицкий храм в селе Кугурешты. Архитектор А. В. Щусев. Молдавия. 1912 г. Современное фото



*Храм Преображения Господня на московском Братском кладбище.
Эскиз А. В. Щусева. Открытка. 1916 г.*



*А. В. Щусев (второй слева) и устроители Братского кладбища в
Москве. 1917 г.*



А. В. Шусев в мастерской при Казанском вокзале.

Москва. 1915 г.



Казанский вокзал в Москве.

Общий вид. Архитектор А. В. Щусев. Фотогравюра. 1928 г.



Николай Карлович фон Мекк.

Художник Б. М. Кустодиев. 1913 г.



В мастерской при Казанском вокзале.

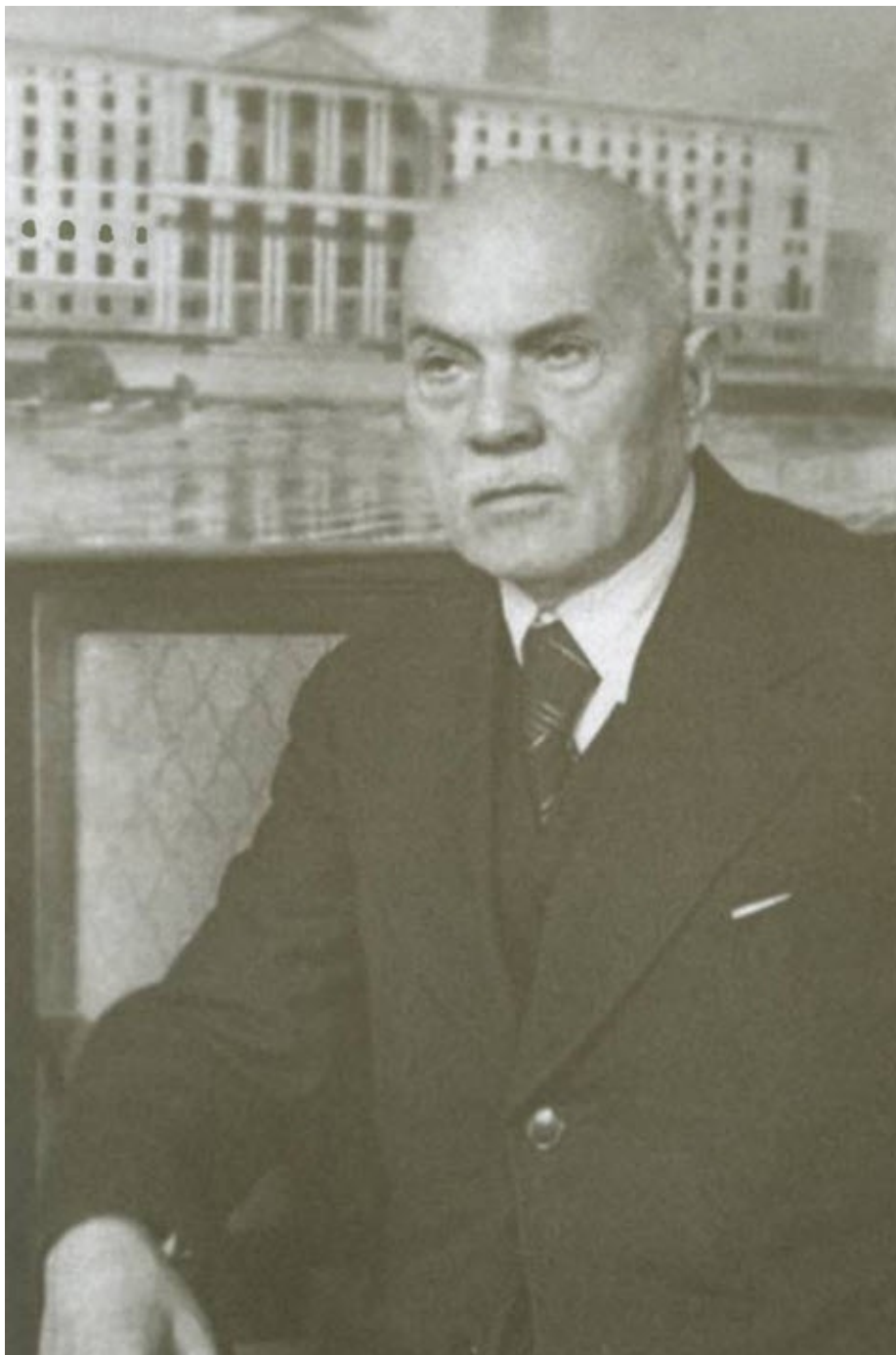
Слева направо: П. И. Юшков, А. В. Шусев, Ф. И. Шаляпин, В. Д. Кокорин, Н. В. Капустин, И. С. Остроухов, Н. Я. Тамонькин. 1919 г.



Алексей Викторович Шусев в 1910-х годах



А. В. Щусев (крайний слева) в обществе архитекторов. 1910-е гг.



Архитектор эпохи — Алексей Викторович Щусев. 1932 г.



Деревянный мавзолей, возведенный на Красной площади по проекту А. В. Щусева к 27 января 1924 года, дню запланированных похорон В. И. Ленина



Второй деревянный мавзолей В. И. Ленина по проекту А. В. Щусева. К ступенчатому объему с двух сторон добавлены трибуны. Возведен весной 1924 года



А. В. Шусев (второй слева) на приемке большого монолита для облицовки мавзолея

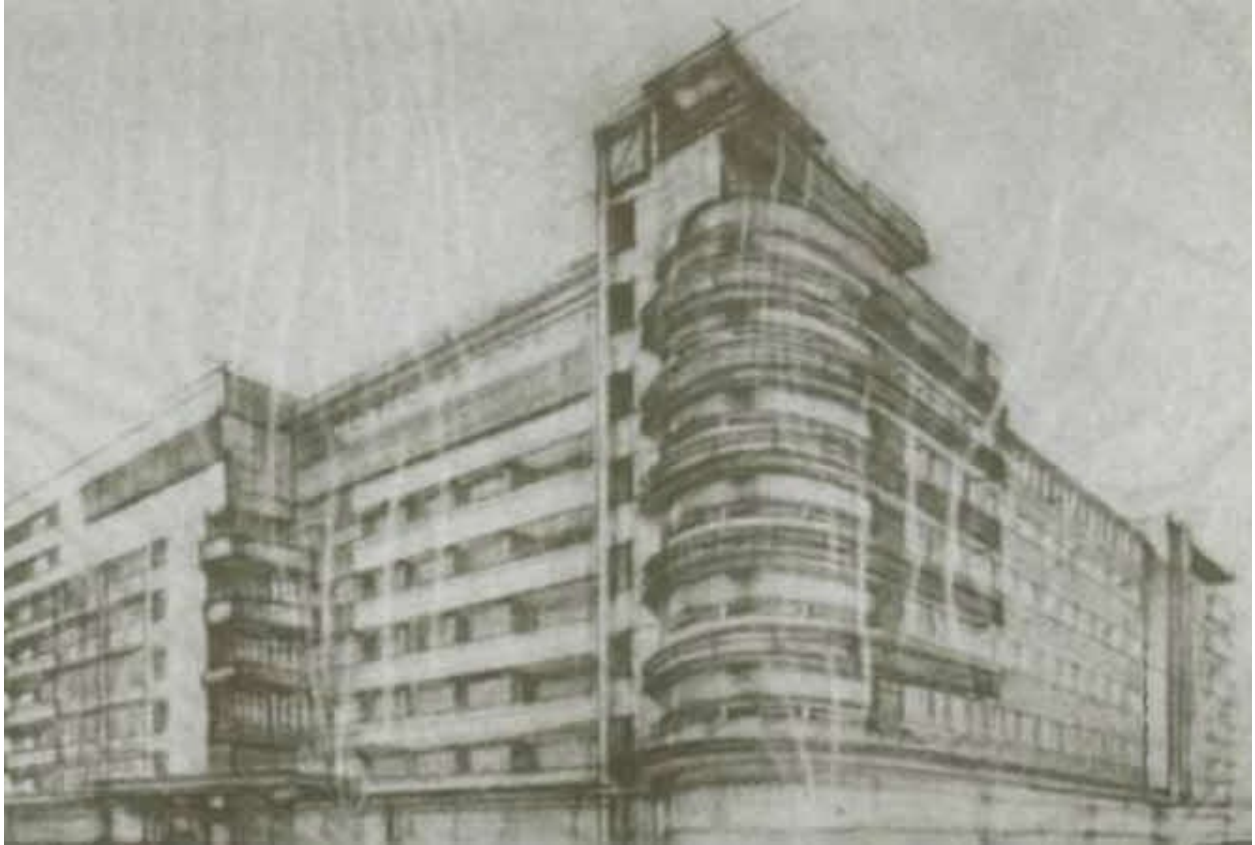


Мавзолей В. И. Ленина — третий, современный, вариант, возведенный из железобетона и кирпича с гранитной облицовкой.

Акварель А. В. Щусева. 1929 г.

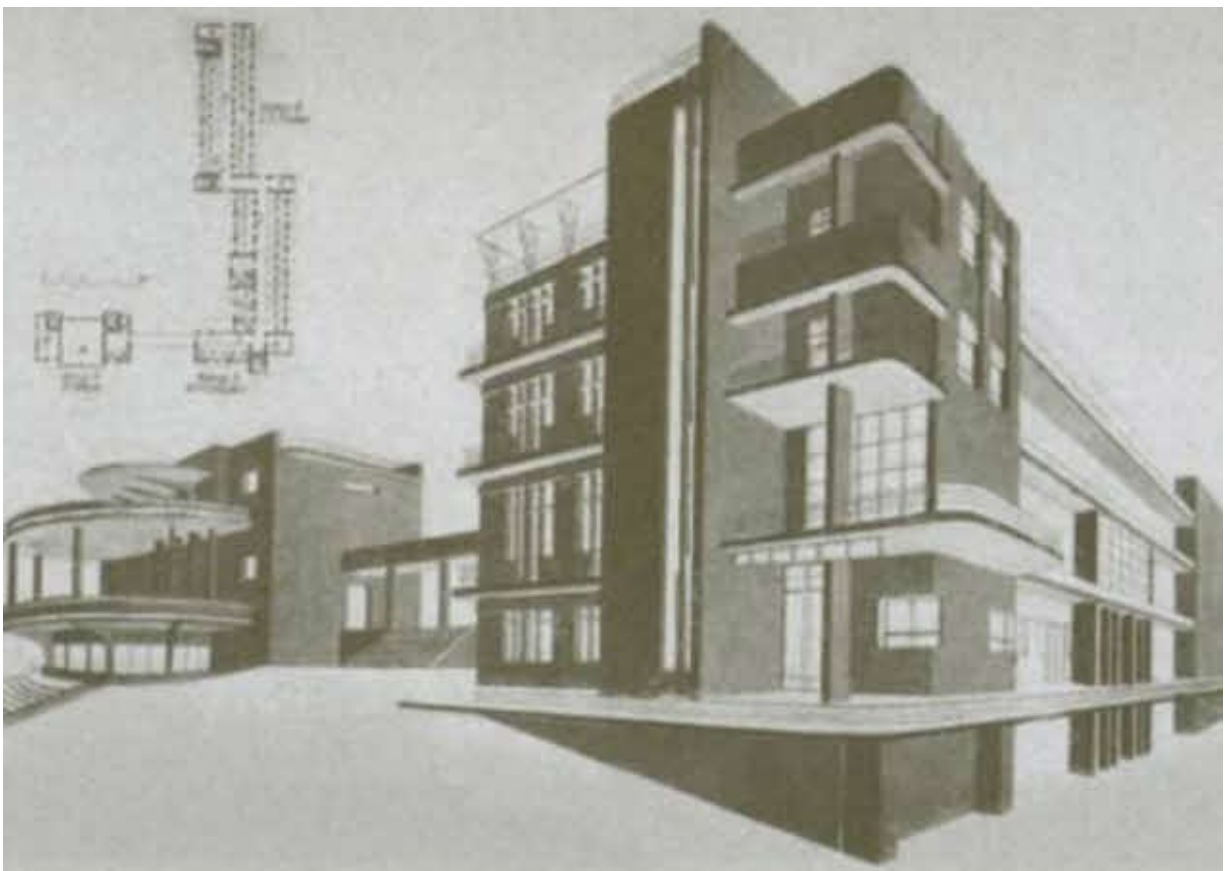


Алексей Викторович Шусев в 1920-х годах



Здание Наркомзема в Москве.

Проект А. В. Щусева. 1928 г.



Санаторий в Мацесте.

Проект А. В. Щусева. 1927 г.

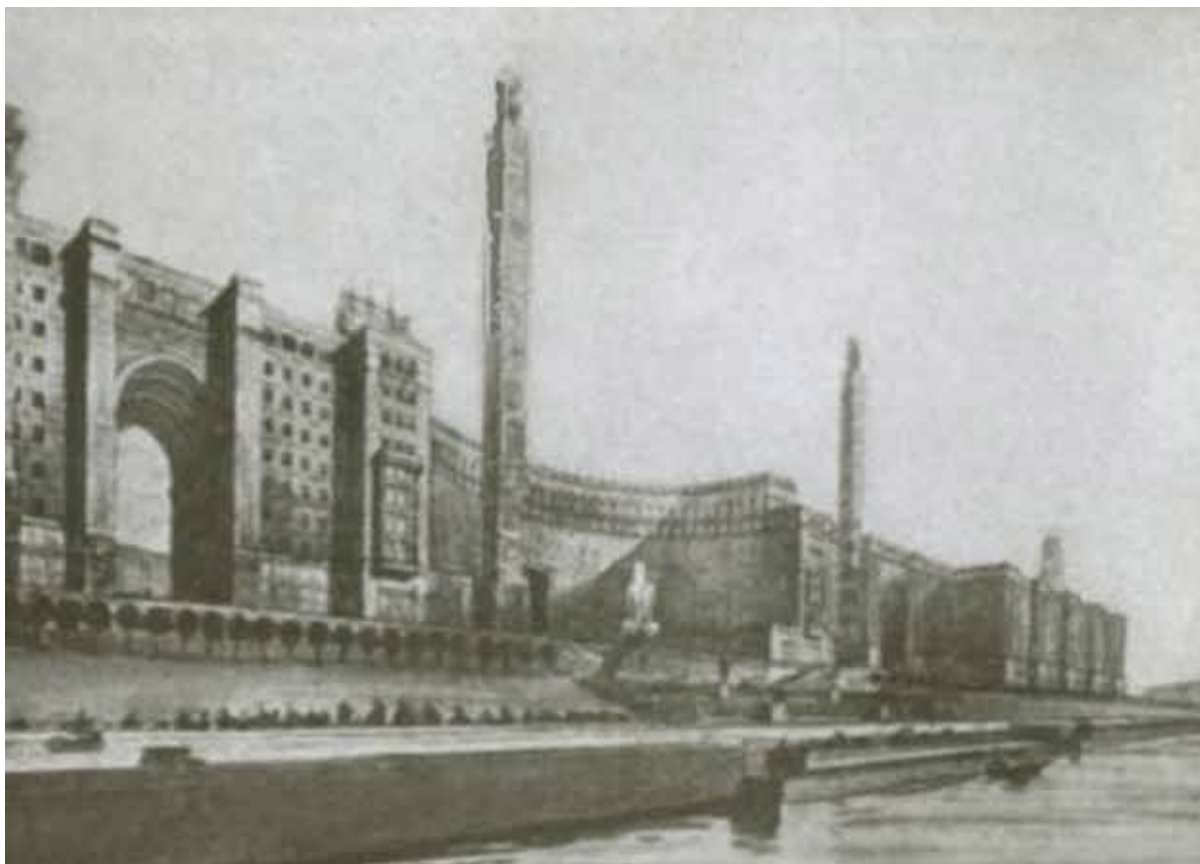


Гостиница «Москва». Вариант проекта. Архитекторы А. В. Щусев, О. А. Стапран, Л. И. Савельев. 1932–1938 гг.



Дворец Советов в Москве.

Проект А. В. Щусева. 1932 г.



Ростовская и Смоленская набережные в Москве.

Вариант застройки. Архитектор А. В. Щусев. 1934–1936 гг.



А. В. Щусев у проекта главного здания Академии наук СССР. 1935 г.



Павильон СССР на Международной выставке в Париже. Проект А. В. Щусева. 1936 г.



Портрет А. В. Шусева.

Художник М. В. Нестеров. 1941 г.



Институт Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси. Архитектор А. В. Щусев. Гравюра (офорт). 1933–1938 гг.



*Руины собора Ново-Иерусалимского монастыря XVII–XVIII веков.
Рисунок А. В. Щусева. 1936 г.*



Здание библиотеки в Ташкенте.

Проект А. В. Щусева. 1934 г.



*А. В. Щусев среди народных узбекских зодчих («усто») и строителей
Театра имени Алишера Навои. Ташкент. 1946 г.*



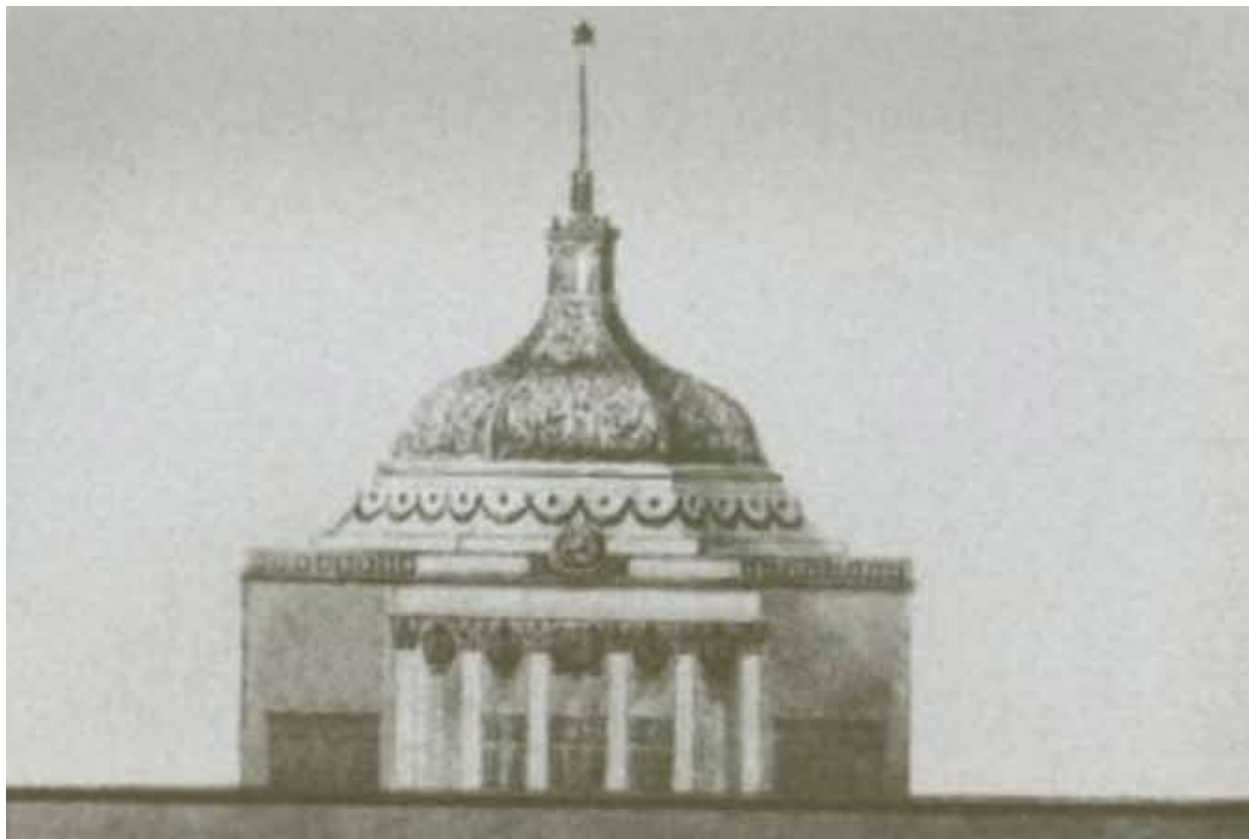
*Театр оперы и балета имени Алишера Навои в Ташкенте. Архитектор
А. В. Шусев. 1934–1947 гг.*



А. В. Шусев и «усто» Ташпулат Асланкулов рассматривают орнамент на стене Ташкентского зала Театра имени Алишера Навои. 1947 г.



Академик А. В. Шусев. 1940-е гг.



*Московский метрополитен. Станция «Комсомольская-кольцевая».
Наземный вестибюль. Проект А. В. Щусева. 1949 г.*



*Подземный зал станции метро «Комсомольская-кольцевая».
Архитектор А. В. Щусев. 1952 г.*



*Лестничная площадка станции метро «Комсомольская-кольцевая».
Архитектор А. В. Щусев. 1952 г.*



Мария Викентъевна Щусева.

Рисунок А. В. Щусева. 1940-е гг.



Дочь Лидия.

Рисунок А. В. Шусева. 1924 г.



Алексей Викторович Шусев. 1948 г.



Памятник на могиле А. В. Щусева.

Москва. Новодевичье кладбище

INFO

Васькин А. А.

В 19 Щусев: Зодчий всея Руси / Александр Васькин. — М.: Молодая гвардия, 2015. — 461 [3] с.: ил. — (Жизнь замечательных людей: Малая серия: сер. биогр.; вып. 84).

ISBN 978-5-235-03807-3

УДК 72(093)

ББК 85.113(2)

знак информационной продукции 16+

Васькин Александр Анатольевич
ЩУСЕВ: ЗОДЧИЙ ВСЕЯ РУСИ

Редактор *Е. С. Писарева*
Художественный редактор *Е. В. Кошелева*
Технический редактор *М. П. Качурина*
Корректор *Г. В. Платова*

Сдано в набор 23.12.2014. Подписано в печать 03.03.2015.

Формат 70 x 100/32. Бумага офсетная № 1. Печать офсетная.
Гарнитура «Newton». Усл. печ. л. 18,85+1,3 вкл. Тираж 3000 экз.
Заказ № 1504180.

Издательство АО «Молодая гвардия». Адрес издательства:
127055, Москва, Суцеская ул., 21. Internet: <http://gvardiya.ru>. E-mail: dse1@evardiva.ru

arvato Bertelsmann

Отпечатано в полном соответствии с качеством предоставленного электронного оригинал-макета в «Ярославский полиграфический комбинат» 150049, Ярославль, ул. Свободы, 97

notes

Примечания

1

Ныне — Первомайск Николаевской области Украины.

РГИА. Ф. 1343. Оп. 51. Д. 585.

Месяцеслов с росписью чиновных особ или общий штат Российской империи на лето от Р. Х. 1808 года. Ч. 2. С. 242.

Щусев П. В. Страницы жизни академика А. В. Щусева. М., 2011. С. 17.

Письмо А. В. Щусева П. И. Нерадовскому.

При написании книги использованы автобиографические материалы, надиктованные А. В. Щусевым в 1938 и 1948 годах.

А. С. Пушкин «Из письма к Вигелю», 1823 год.

Задачи современной архитектуры // Строительная промышленность.
1924. № 12. С. 760–762.

Щусев А. В. Город счастья // Советское искусство. 1932. № 50–51.

Добужинский М. В. Воспоминания. М., 1987. С. 79.

Синева И. А. Академик: Воспоминания о совместной работе с А. В. Щусевым // *Архитектура и строительство Москвы*. 1989. № 12. С. 14–17.

Дружинина-Георгиевская Е. В., Корнфельд Я. А. Зодчий Щусев.
М»1955. С. 10.

См.: *Нестеров М. В. Давние дни: Воспоминания. Очерки. Письма.* Уфа, 1986.

Щусев А. В., Загорский Л. Е. Архитектурная организация города. М.; Л., 1934. С. 43.

Борисова А. Е. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979.

Андрей Белый на рубеже двух столетий: Воспоминания: В 3 кн. Кн. 1.
М., 1989.

РГАЛИ СПб. Ф. 341. Оп. 1. Д. 504. Л. 4–5.

Личное дело Щусева Алексея Викторовича. РГИА. Ф. 789. Оп. 11.
1891 г. Д. 128.

Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914: В 2 т./Сост. С. Н. Кондаков. Т. 1.СПб., 1915. С. 154.

Юбилейный справочник Императорской Академии художеств. 1764–1914: В 2 т. /Сост. С. Н. Кондаков. Т 1. СПб., 1915. С. 164.

Лисовский В. Г. Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов. М., 2006. С. 45.

Занятно, что через полвека сам Щусев, достигнув преклонного возраста, окажется как раз в ряду тех архитекторов, которым, по его словам, будет казаться, что «они еще молоды и могут работать».

Временный устав Императорской Академии художеств. СПб., 1893. С. 16.

Бронштейн С. С. Архитектурный класс Академии художеств во второй половине XIX века // Вопросы художественного образования: Сборник трудов Института им. И. Е. Репина. Вып. IX. Л., 1974. С. 75.

См.: Лисовский В. Г. Указ. соч.

Бенуа А. Н. Мои воспоминания. В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 254.

См.: *Лисовский В. Г. Указ. соч.*

РГАЛИ СПб. Ф. 341. Оп. 1. Д. 504. Л. 4–5.

Посохин М. В. Дороги жизни: Из записок архитектора. М»1995.

ГНИМА. Ф. 2. Оп. 2. Д. 15. Стенограмма заседания Ученого совета, посвященного 1-й годовщине со дня смерти А. В. Щусева. 30 мая 1950 года. Выступление Н. Г. Машковцева. С. 3—15.

Там же. Выступление С. Е. Чернышева. С. 1.

Дурьлин С. Н. Нестеров в жизни и творчестве. М., 2004. С. 484–485.

Временный устав Императорской Академии художеств. СПб., 1893. С. 27.

Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1987. С. 208.

Щусев А. В. По городам Италии //Архитектурные записки. Из материалов советской делегации на 13-м Международном конгрессе в Риме. М., 1937. С. 67.

Щусев А. В., Загорский Л. Е. Указ. соч. С. 43.

Эренбург И. Г. Люди, годы, жизнь. М., 1989.

Ревалд Д. Постимпрессионизм: От Ван Гога до Гогена. М»1962. С. 178.

Письмо А. В. Щусева И. И. Толстому. 21 декабря 1899 года.

Обиходное название собора Успения Пресвятой Богородицы, главного храма Киево-Печерской лавры.

Щусев А. В. Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре // Зодчий. 1905. № 11. С. 132–133.

Зодчий. 1901. № 4. С. 50.

Кейпен-Вардиц Д. В. Храмовое зодчество А. В. Щусева. М., 2013. С. 56.

Блок А. А. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1960–1965. Т 5. С. 301.

Кейпен-ВардицД. В. Указ. соч. С. 56.

Щусев П. В. Указ. соч. С. 238.

Соколов Н. Б. А. В. Щусев. М., 1952 (Мастера советской архитектуры).
С. 16.

Афанасьев К. Н. Щусев. М., 1978. С. 27.

Соколов Н. Б. Указ. соч. С. 16.

РГИА. Ф. 76. Оп. 185. Д. 1176 «О сооружении храма на Куликовом поле Тульской епархии».

Письмо А. В. Щусева П. И. Нерадовскому.

РГИА. Ф. 76. Оп. 185. Д. 1176 «О сооружении храма на Куликовом поле Тульской епархии».

Ныне Овруч — город Житомирской области Украины.

ИИМК РАН. Ф. 1. Д. 25. Л. 29.

РГИА. Ф. 799. ОП.25.Д. 1399. Л. 5.

Грабарь И. Э. История русского искусства: В 6 т. М., 1910–1913. Т. 1. С. 120.

Щусев П. В. Указ. соч. С. 62.

РГИА. Ф. 789. Оп. 11. Д. 128. Л. 110.

Любимов Д. Н. События и люди (1902–1906) // РГАЛИ. Ф. 1447. Оп. 1. Д. 39. Л. 298.

Анашкин Д. Митрополит Антоний Храповицкий: Взгляд из XXI века // Новый журнал. 2006. № 245.

Щусев А. В. Проект восстановления Новгорода. Вопросы восстановительного строительства // Материалы VI сессии Академии архитектуры СССР. М., 1946.

Щусев П. В. Указ. соч. С. 71.

Афанасьев К. Н. Указ. соч. С. 22.

Макимова Л. Б. Елисавета Феодоровна // Православная энциклопедия. Т. 8. М., 2009. С. 389–399.

Письмо М. В. Нестерова А А Турыгину. 19 мая 1908 года.

См.: *Нестеров М. В.* Указ. соч.

Нечаев А. М. Воспоминания архитектора о работе с А. В. Щусевым и В. А. Щуко. 1908–1925 // РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед. хр. 835. Л. 13.

Кейпен-Вардиц Д. В. Указ. соч. С. 156.

Подвижники Марфо-Мариинской обители. М., 2007. С. 113.

Талалай М. Русское подворье в Бари // Истина и жизнь. 2005. № 5.

Щусев А. В. Странноприимный дом и Храм во имя Святителя Николая Мирликийского в городе Бари в Италии // Зодчий. 1914. № 3.

Кейпен-Вардиц Д. В. Указ. соч. С. 92.

Санкт-Петербургские ведомости. 1914. № 119.

Соколова-Покровская З. К. Неопубликованная работа А. В. Щусева // Архитектурное наследство. 1960. № 12. С. 210–211.

Афанасьев К. Н. Указ. соч. С. 28.

См.: Колузаков С. Церковь Святой Троицы в Кугурештах // Третьяковская галерея. 2014. № 1.

Цит. по: *Колузаков С.* Церковь Святой Троицы в Кугурештах *Ц*
Третьяковская галерея. 2014. № 1.

Теперь это — Комсомольская площадь, в обиходе — «площадь трех вокзалов». Правда, на Каланчевской площади не три вокзала — Ленинградский, Ярославский, Казанский, а четыре. О четвертом знают немногие — это так называемый Царский павильон, построенный в 1896 году, вскоре после открытия царской ветки, по которой царские поезда передавали с Николаевской дороги на Смоленский (Белорусский) вокзал, ближайший к царскому Петровскому дворцу. Теперь это станция Каланчевская на ветке железной дороги, проходящей над площадью по эстакаде.

Васькин А. А. Чемодан — вокзал — Москва: Чего мы не знаем о московских вокзалах. М., 2010. С. 98.

Башня Сююмбике (устар. Сумбекина башня) — дозорно-сторожевая постройка второй половины XVI века. Архитектурный символ Казани. Входит в число «падающих» сооружений мира.

Письмо М. В. Нестерова А. А. Турыгину.

Щусев А. М. Интервью // Завтра. 1997. № 28.

Щербатов С. А. Художник в ушедшей России. М., 2002. С. 371.

Щербатов С. А. Указ. соч. С. 373.

Журнал Инженерного совета Министерства путей сообщения. 1913. № 143. 30 октября.

Дружинина-Георгиевская Е. В., КорнфельдЯ. А. Указ. соч. С. 56.

Сорокин И. Художник каменных дел. М., 1987. С. 239–240.

Дружинина-Георгиевская Е. В., Корнфельд Я. А. Указ, соч. С. 42.

Соколов Н. Б. Указ. соч. С. 22.

Письмо М. В. Нестерова А. А. Турыгину. 19 ноября 1914 года.

Письмо Б. М. Кустодиева Ф. Ф. Нотгафту. 18 мая 1913 года.

Сорокин И. Указ. соч. С. 254.

Соколов Н. Б. Указ. соч. С. 25.

Шусев А. В. Обращение от Московского архитектурного общества//
Архитектура. 1923. С. 1–2.

Хмельницький Д. Зодчий Сталин. М., 2007. С. 18–19.

Москва будущего // Красная нива. 1924. № 17. С. 414–418.

Из Постановления СНК СССР и ЦК ВКП(б) от 10 июля 1935 года.

Михайлов А. От Москвы феодальной к Москве социалистической // Красная новь. 1935. № 9. С. 5.

Щусев А. В. К конкурсу проектов планировки Сельскохозяйственной выставки // Архитектура. 1923. № 1–2. С. 32.

Интервью с А. А. Клименко на радиостанции «Свобода».
Опубликовано 16 мая 2013 года.

Письмо М. В. Нестерова А. А. Турыгину. 29 января 1927 года.

Из письма А. А. Турыгину от 19 января 1929 года.

Шторх М. Никогда не думала, что увижу конец советской власти // Большой город. 2013. № 11. С. 16.

Хмельницький Д. Указ. соч. С. 12–15.

Афанасьев К. Н. Указ. соч. С. 74.

Щусев А. В. Проект здания Центрального телеграфа и радиоузла // Современная архитектура. 1926. № 3. С. 75–76.

Москва: Исторический очерк. М., 1948. С. 45.

Принципы архитектурного мастерства// Работы архитектурных мастерских: В 2 т. М., 1936. Т. 1: Мастерская № 2. С. 3–4.

Архитектурная газета. 1937. № 63. С. 3.

Синева И. А. Указ. соч. С. 16.

См.: *Хрущев Н. С.* Время. Люди. Власть: Воспоминания: В 4 кн. М»1999. Кн. 1.

Постановление Совета строительства Дворца Советов от 28 февраля 1932 года «Об организации работ по окончательному составлению проекта Дворца Советов СССР в г. Москве».

Письмо И. В. Сталина Л. М. Кагановичу. 7 августа 1932 года // Сталин и Каганович. Переписка: 1931–1936. М., 2001.

Цит. по: Чуев Ф. Так говорил Каганович: Исповедь сталинского апостола. М., 1992. Щусев действительно считал храм Христа Спасителя весьма посредственным с архитектурной точки зрения, и в этом его горячо поддерживали многие коллеги — Грабарь и Жолтовский.

См.: *Хмельницький Д.* Указ. соч.

Афанасьев К. Н. Указ. соч. С. 83.

РГАЛИ. Ф. 2423. Оп. 1. Ед. хр. 176. Л. 8.

Щусев А. В. Наши архитектурные разногласия // Советское искусство.
1935. 5 января.

Паперный В. С. Культура Два. М., 1996. С. 136.

Савельев Л., Стапран О. Письма в редакцию. Жизнь и деятельность архитектора Щусева // Правда. 1937. № 239. 30 августа. С. 4.

Речь идет о здании, сегодня известном нам как Концертный зал им. П. И. Чайковского на Триумфальной площади. Оно также, подобно гостинице «Москва», пережило перелицовку фасада и всё по той же причине — конструктивизм, в стиле которого создали свой проект Бархин и Вахтангов. Щусев же занимался проектом ансамбля всей Триумфальной площади и предложил свой вариант фасада — на тему венецианского Дворца дождей, но он не присваивал себе авторства, хотя его вариант впоследствии и был воплощен в жизнь уже другими зодчими — Д. Н. Чечулиным и К. К. Орловым.

Среди упомянутых имен названа фамилия Василия Ивановича Шухаева — выдающегося художника Серебряного века, участвовавшего в росписи щусевского храма Николая-угодника в Бари. В 1935 году он опрометчиво вернулся на родину, а к моменту написания статьи — в 1937 году — был арестован и сослан в Магадан.

О достоинстве советского архитектора // Архитектура СССР. 1937. № 9. С. 2–3; Жизнь и деятельность архитектора Щусева. Обзор писем, поступивших в редакцию // Правда. 1937. № 243. 3 сентября. С. 4.

Синева И. А. Указ. соч. С. 15.

Биркенберг В. С. Кто же автор этих проектов? // Архитектурная газета. 1937. № 63. С. 3.

РГАЛИ. Ф. 674. Оп. 2. Ед. хр. 24. Л. 38.

Жизнь и деятельность архитектора Щусева... // Правда. 1937. № 243. 3 сентября. С. 4.

Приходивший в Гагаринский переулок Георгий Гольц — автор множества проектов для Москвы, руководитель одной из мастерских Моссовета, а годившийся Щусеву в сыновья Андрей Ростковский был его учеником и соавтором.

Берия С. Л. Мой отец Лаврентий Берия был добрым и мягким человеком // Факты и комментарии. 2000. 9 июня.

Афанасьев К. Н. Указ. соч. С. 111.

Нечаев А. М. Воспоминания архитектора о работе с А. В. Щусевым и В. А. Щуко: 1908–1925 // РГАЛИ. Ф. 2465. Оп. 1. Ед-хр. 835. Л. 13.

Цит. по: *Дурылин С. Н. Указ. соч.*

Колузаков С. В. Творческий союз М. В. Нестерова и А. В. Щусева.
Неизвестные работы // Третьяковская галерея. 2013. № 1. С. 64–66.

Колузаков С. В. Творческий союз М. В. Нестерова и А. В. Щусева.
Неизвестные работы // Третьяковская галерея. 2013. № 1. С. 64–66.

Кейпен-Вардиц Д. В. Указ. соч. С. 107–108.

Колузаков С. В. Творческий союз М. В. Нестерова и А. В. Щусева. Разногласия и компромиссы // Михаил Нестеров: В поисках своей России. Каталог выставки к 150-летию художника. М., 2013. С. 213.

Колузаков С. В. Творческий союз М. В. Нестерова и А. В. Щусева.
Неизвестные работы. С. 64–66.

Голицын С. М. Записки уцелевшего. М., 1990. С. 233. Скорее всего, арест Нестерова произошел в 1924 году, на это указывает внучка художника, Мария Ивановна Титова.

Цит. по: *Никонова И. И.* М. В. Нестеров. М., 1984.

Щусев имеет в виду заключения профессоров Некрасова и Врунова о низкой художественной ценности монастырской трапезной и, следовательно, возможности ее сноса.

Заключительное слово А. В. Щусева на объединенном заседании Сектора архитектуры и Сектора живописи Института истории искусств АН СССР 11 февраля 1947 года // Петр Барановский: Труды, воспоминания современников. М., 1996.

К истории сноса Сухаревой башни // Известия ЦК КПСС. 1989. № 9.
С. 114.

Цит. по: Чуев Ф. Указ. соч.

Максименков Л. Вместо креста установить звезду // Огонек. 2014. № 34. С. 47.

Цит. по: *Щербатов С. А. Указ. соч.*

Щусев А. В. Советская архитектура и восстановление городов // Славяне. 1945. № 1. С. 25–27.

Афанасьев К. Н. Указ. соч. С. 148.

Щусев А. В. Проект восстановления г. Истры //Архитектура СССР.
1943. № 4. С. 5–10.

Щусев А. В. Гигантский комплекс зданий Академии наук // Архитектурная газета. 1936. № 72. 31 декабря.

Дружинина-Георгиевская Е. В., Корнфельд Я. А. Указ. соч. С. 66.

Архитектура и строительство. 1946. № 23–24. С. 11.

Соколов Н. Б. Указ. соч. С. 68.

См.: *Афанасьев К. Н.* Указ. соч. С. 175.

Тамонькин Н. Я. Автобиографическая рукопись: «Сорок лет совместной моей работы с А. В. Щусевым составляют всю мою жизнь...». 1950 // ГНИМА. Ф. 6. Оп. 1. Д. 154. Л. 2.

Рукопись воспоминаний Я. Б. Чаплинского хранится в архиве Музея архитектуры им. А. В. Щусева в Москве.

Афанасьев К. Н. Указ. соч. С. 170.

Дружинина-Георгиевская Е. В., Корнфельд Я. А. Указ. соч. С. 110.

ГНИМА. Ф. 2. Оп. 2. Д. 15. Стенограмма заседания Ученого совета, посвященного 1-й годовщине со дня смерти А. В. Щусева. 30 мая 1950 года. Выступление Н. Д. Виноградова. С. 21–27.

Подробнее об истории дома см.: *Васькин А. А.* и др. От снесенного Военторга до сгоревшего Манежа. М., 2009.

ГНИМА. Ф. 2. Оп. 2. Д. 15. Стенограмма заседания Ученого совета, посвященного 1-й годовщине со дня смерти А. В. Щусева. 30 мая 1950 года. Выступление Н. Д. Виноградова. С. 21–27.

См.: Просим освободить из мест заключения: Письма в защиту репрессированных. М., 1998.

Коробьина И. М. [Вступ. статья] // Щусев П. В. Указ. соч. М., 2011. С. 13.

См.: Просим освободить из мест заключения...

Шухаева В. Ф. Письма из Колымских лагерей // Память Колымы: Воспоминания, письма, фотодокументы о годах репрессий. Магадан, 1990. С. 74—101.

Ефимова И. А. Ничего не забывается // Иметь силу помнить: Рассказы тех, кто прошел ад репрессий. М., 1991. С. 290–300.

Правда. 1949. № 146. 26 мая.

На самом деле старейшим архитектором на тот момент был Иван Жолтовский, родившийся в 1867 году. Но в те дни он переживал не лучшие времена — старый зодчий и его школа были обвинены в космополитизме.

Правда. 1949. № 146. 26 мая. С. 1.

Вавилов С. И. Речь у гроба академика А. В. Щусева // Архив РАН. Ф. 596. Оп. 1. Ед. хр. 212. Л. 2.

Щусев А. В. Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре//
Зодчий. 1905. № 11. С. 132–133.

Хмельницький Д. Указ. соч. С. 7.

Кейпен-Вардиц Д. В. Указ. соч. С. 153.

Из воспоминаний Я. Б. Чаплинского (рукопись хранится в архиве Музея архитектуры им. А. В. Щусева в Москве).

Афанасьев К. Н. Указ. соч. С. 124.

Овсянникова Е. Б. Творчество Щусева с исторической дистанции // Алексей Щусев: Документы и материалы. М., 2011.

ГНИМА. Ф. 2. Оп. 2. Д. 15. Стенограмма заседания Ученого совета, посвященного 1-й годовщине со дня смерти А. В. Щусева. 30 мая 1950 года. Выступление Н. Г. Машковцева. С. 3—15.