

Федор Осипович Шехтель

Комсомольская правда
Директ-Медиа
Москва 2014



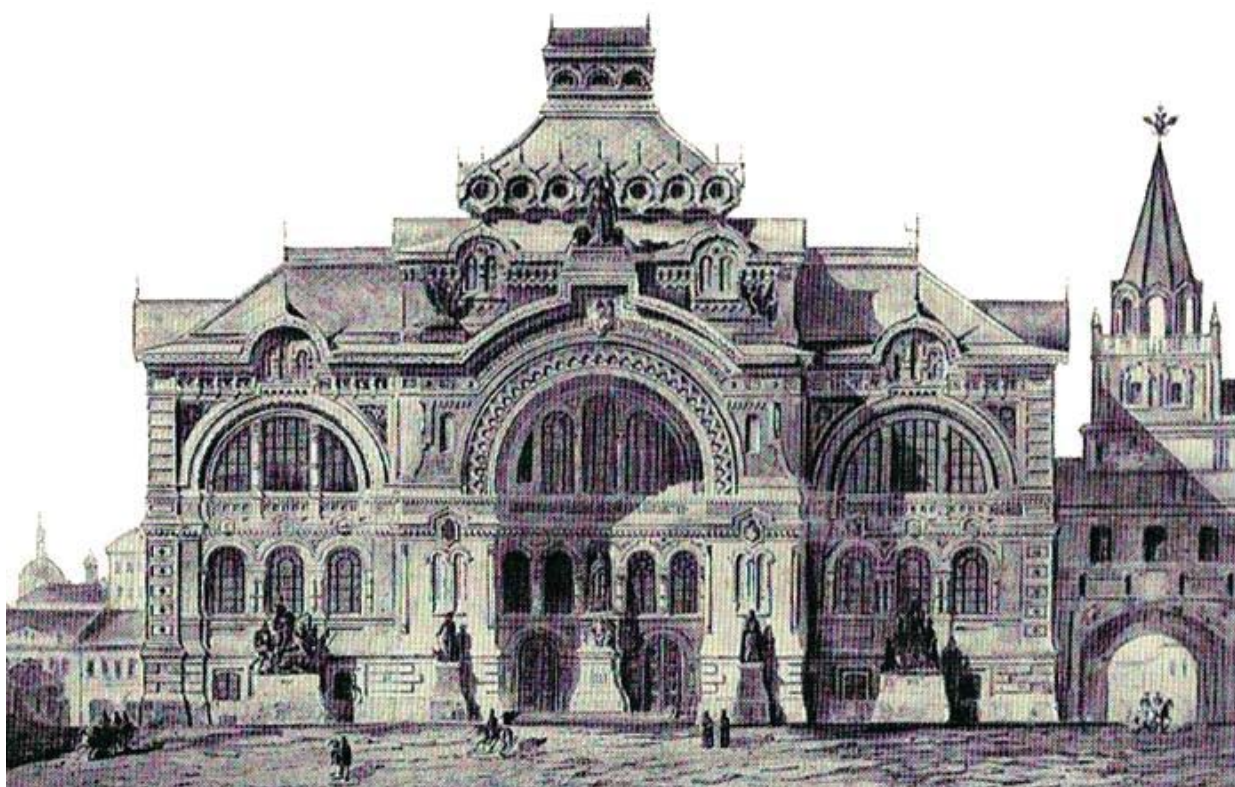
Жизнь и творчество



Шехтель работал как добродушный гуляка, разбрасывая кругом блески своей фантазии... Это был фонтан жизнерадостности, почти беспечного наслаждения жизнью, жизнь в нем бурлила, как бурлит бутылка откупоренного шампанского.

*Из воспоминаний Н. А. Попова,
племянника Ф. О. Шехтеля*

При упоминании о Москве и ее архитектуре имя Федора Осиповича (Франца Альберта) Шехтеля закономерно возникает в памяти наряду с именами Василия Баженова, Матвея Казакова или Доменико Жилярди. Существует Москва «шехтелевская», неповторимый образ которой сложился на рубеже XIX–XX веков. Похоже, Шехтелю удалось воплотить в своем искусстве самый дух буржуазной Москвы, в котором стремление к оригинальности соединилось с волей к всеобъемлющей Красоте. Он был необычайно плодovit как архитектор и художник, но дело не только в этом. Даже если перед нами постройка, под чертежом которой не стояло автографа Федора Осиповича, она все равно нередко отмечена печатью его присутствия. Многие московские зодчие, практиковавшие в 1900–1910-х годах, прошли



Проект Исторического музея. Рисунок Ф. О. Шехтеля



Театр Георга Парадиза (ныне Государственный академический театр им. В. В. Маяковского)

выучку в архитектурной конторе Шехтеля, были знакомы с ним и находились под влиянием его универсально одаренной натуры. Впрочем, о талантах мастера речь еще впереди...

Выходец из семьи обрусевших немцев, он родился в Санкт-Петербурге. В первой половине XIX века Шехтели осели в Саратове, куда семья Осипа Осиповича и возвратилась из столицы около середины 1860-х. Здесь отец будущего архитектора завел ткацкую фабрику, затем открыл гостиницу на главной улице и собственный магазин с кофейней, устроенной на европейский манер. Еще одной страстью Осипа Осиповича был театр. Вместе со своим братом, Францем Осиповичем-старшим, он организовал в Саратове увеселительный «Сад Шехтель» с летним театром.

Первоначальное образование Франц Альберт (Федором он станет лишь в 1915 году, в разгар Первой мировой войны и связанных с нею антинемецких настроений) получил на подготовительном отделении Тираспольской римско-католической епархиальной семинарии. Семинария называлась так по городу Тирасполю Херсонской губернии, который предполагалось сделать новым цент-

ром католической епархии, однако временно находилась в Саратове. Именно в эти годы, с 1873-го по 1875-й, среди ее учеников оказался и наш герой.

В 1867 году Осип Осипович скончался от воспаления легких, полученного при тушении пожара в своем летнем театре. На руках у вдовы осталось семеро детей. Ввиду бедственного материального положения семьи, лишившейся главы и кормильца, Розалия Доротея Карловна даже передала самого младшего из сыновей на воспитание чужим людям в Петербург, а сама направилась в Москву, где смогла устроиться экономкой в богатый купеческий дом. Сюда же вскоре прибыл из Саратова и окончивший семинарию Франц Альберт.

Эта драматическая история могла бы считаться вполне заурядной в реалиях пореформенной России, но в дело вмешалось Искусство. Главой семьи, в которую поступила экономкой Доротея Карловна Шехтель, был Павел Михайлович Третьяков, создатель знаменитейшего собрания работ русских художников. Это обстоятельство имело судьбоносное значение для Франца, поскольку именно через знакомство с Третьяковыми для него открылась дорога к будущему призванию — к архитектуре.

Есть все основания полагать, что работать Шехтель помощником Каминского начал еще до поступления в Московское училище живописи, ваяния и зодчества в 1875 году. Во всяком случае, сам Федор Осипович включал позднее в альбом собственных работ чертеж фасада Исторического музея в Москве, представленный на конкурс в 1875 году.

В 1878 году имя Шехтеля появилось в списке учеников, отчисленных из училища по причине злостного непосещения занятий. Позже, уже обладая репутацией на поприще архитектуры и искусства, мастер был вынужден искажать факты и даты собственной биографии, дабы сообщить ей хотя бы подобие стройности и логичности. Ситуация, при которой самым модным и востребованным архитектором Москвы, прославившимся также и за пределами России, являлся фактически самоучка, по тем временам (да и по сегодняшним тоже) смотрелась бы дико.

Однако дело обстояло именно так. В 1878 году Шехтель выполнил свою первую постройку — особняк фабриканта П. В. Щапова на Немецкой (ныне Бауманской) улице. Хотя проект его был подписан А. С. Каминским, манера исполнения чертежей выдает менее опытную руку ученика. Достоверно известно, что строительными работами здесь руководил именно Шехтель, по доверенности, полученной от Каминского. Автограф последнего на



Особняк П. В. Щапова

Примером, наставником и первым работодателем Шехтеля стал Александр Степанович Каминский, официально состоявший архитектором Московского купеческого общества, но особенно много строивший для Павла и Сергея Третьяковых, на сестре которых, Софье Михайловне, был женат

Сочетая разные стили, Шехтель как будто стремится продемонстрировать все многообразие фактур: тут и гладкая штукатурка, и профильные тяги, и архивольты, и открытая кирпичная кладка

Композиция фасада выстроена по принципу симметрии, подчеркнутую двумя высокими шатровыми башенками

Центральная ось акцентирована ступенчатым «готическим» щипцом, поле которого заполнено нишами стрельчатых очертаний

Главный фасад является собой выразительный пример эклектизма: формы неоготики, неороманского стиля и неоренессанса сплелись здесь в парадоксальном единстве, не вызывающем, однако, ощущения диссонанса

Арки второго этажа обработаны грубоватой монументальной рустовкой



Главный дом усадьбы С. П. фон Дервиза в Кирицах, Рязанская область

чертежах был нужен для утверждения проекта, поскольку молодой Шехтель не обладал необходимым статусом.

С именем А. С. Каминского связана целая эпоха жизни Москвы, когда на арену культурной деятельности, прежде монопольно принадлежавшей дворянам и аристократии, выступило торговое сословие, представители капитала. От Александра Степановича Шехтель унаследовал не только профессиональные приемы и навыки, но и амплуа главного архитектора «купеческой» Москвы. В истории московской архитектуры эта преемственность прочитывается очень хорошо: первые заметные самостоятельные постройки Шехтеля датируются концом 1880-х годов; тогда же, в результате строительной катастрофы, случившейся при возведении доходного дома Московского купеческого общества на Кузнецком Мосту, завершается блистательная карьера Каминского.

Впрочем, наряду с Александром Степановичем учителями Шехтеля можно считать еще как минимум двух архитекторов — Дмитрия Николаевича Чичагова и Константина Викторовича Терского. С обоими его познакомил, вероятно, тот же Каминский. Если о работе Шехтеля с Д. Н. Чичаговым, более всего известным в качестве архитектора-строителя здания Московской городской думы (ныне один из корпусов Государственного исторического музея), мы знаем лишь по косвенным свидетельствам, то его сотрудничество с К. В. Терским наглядно запечатлелось в конкретной постройке — здании театра Георга Парадиза на углу Большой Никитской и Среднего Кисловского переулка (ныне Государственный академический театр им. В. В. Маяковского).

К слову, именно в театре, вернее — в театрально-декорационном творчестве, сформировался художественный талант Федора Осиповича, без учета которого невозможно вполне оценить вклад, сделанный Шехтелем в отечественную архитектуру.

Но возвратимся в 1880-е годы, имевшие для дальнейшей судьбы Шехтеля ключевое значение. За два года пребывания в МУЖВЗ он подружился с Исааком Левитаном и Николаем Чеховым, младшим братом А. П. Чехова. Дружба Шехтеля с самим Антоном Павловичем, начавшаяся в 1879 году, продолжалась до самой смерти писателя.

Личная жизнь Шехтеля устроилась в 1887 году, когда он женился на своей двоюродной племяннице Наталье Тимофеевне Жегиной, внучке Франца Осиповича-старшего. Отец ее, саратовский купец Тимофей Ефимович Жегин, состоявший в дружбе с П. М. Третьяковым, оказал в свое время протекцию



Усадьба в Кирицах



Главный дом усадьбы в Кирицах. Фрагмент фасада



Листы из альбома «Весна-красна»

Доротее Карловне для поступления в дом Третьяковых. С Натальей Тимофеевной Шехтель прожил всю жизнь и, вероятно, был счастлив. У них родились четверо детей: Екатерина (Китти), Борис, Вера и Лев, судьбы которых сложились различно. Старшая дочь никогда не имела семьи, а сын Борис скончался в детском возрасте, в 1895 году. Именно тогда Шехтелями был приобретен участок на Ваганьковском кладбище, где под надгробием в виде монументального приземистого щипца в разные годы затем обрели покой члены семейства во главе с самим Федором Осиповичем.

На заре же карьеры Федора Осиповича (разумеется, тогда еще Франца) мы видим его не только радующимся жизни бонвиваном, но и тружеником, энергичность которого в немалой степени объяснялась постоянной нуждой в средствах к существованию. С 1882–1883 годов Шехтель систематически занимался архитектурной практикой, но не менее активно работал как сценограф и книжный иллюстратор.

Антон Павлович Чехов, один из первых сборников которого «Пестрые рассказы» был оформлен Шехтелем, рекомендовал мастера знакомым литераторам как «известного виньетиста».

В напечатанной в одном из журналов ироничной рецензии на издание

А. П. Чехов писал:

«Альбом со всех сторон русский, но дело, надо полагать, не обошлось без вмешательства западных держав. Великолепная виньетка и таковые же рисунки подписаны неким Ф. Шехтель. Кто сей?

Знаю я всех московских художников, но про Шехтеля не слыхал.

Держу пари на 5 рублей (кредитными бумажками), что он иностранец»



Титульный лист альбома «Весна-красна»



Собственный дом Ф. О. Шехтеля в Ермолаевском переулке



Неоготика — направление в архитектуре конца XVIII–XIX века, возникшее на волне романтического интереса к Средневековью и основанное на более или менее последовательном использовании форм готического стиля.

Неоклассика — направление в архитектуре XX века, возникшее в недрах стиля модерн и являющееся попыткой найти «большой стиль» эпохи. С модерном его роднит широко понимаемая стилизация, с классицизмом — рационализм архитектурных решений, упорядоченность форм, обращение к ордерной системе декора.

Барельеф — разновидность скульптурного изображения, предполагающая сравнительно небольшую (до половины объема) выпуклость форм относительно плоскости фона. При большем выносе изображение именуется горельефом (высоким рельефом).

Под броскими псевдонимами Ф. III. и Финь-Шампань молодой человек сотрудничает с юмористическими журналами «Сверчок» и «Будильник», опять-таки по чеховской протекции. Одновременно он становится художником антрепризы Михаила Валентиновича Лентовского, выдающегося театрального предпринимателя конца XIX века.

Лентовского называли «магом и волшебником» русской сцены, и неспроста. Арендованные им городские парки превращались в фантастическую среду, а важную роль в ее формировании играли всевозможные павильоны, киоски и прочие временные сооружения, в которых театральная декорация сливалась с архитектурой. Для молодого Шехтеля это был бесценный опыт. В 1883 году он создает свой первый шедевр — оформление аллегорического шествия «Весна Красна», приуроченного к коронации императора Александра III.

Согласно идее Лентовского, начало нового царствования уподоблялось наступлению весны, изображавшемуся в виде костюмированной процессии с участием Весны, окруженной цветами и бабочками, русских богатырей, а также «лягушек», «пчел», «кузнечиков»,



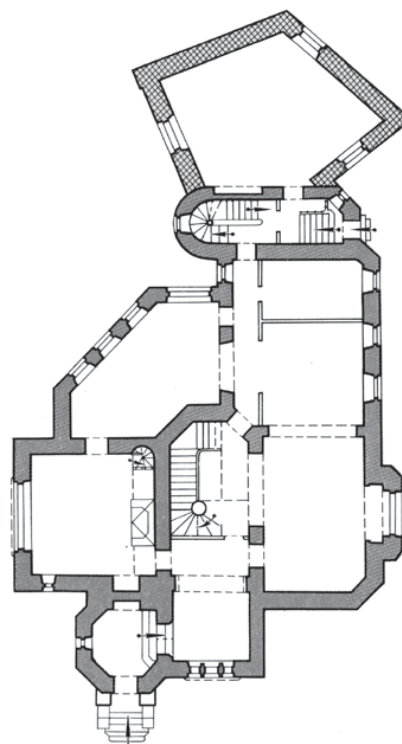
Интерьер собственного дома Ф. О. Шехтеля в Ермолаевском переулке

«жуков» и т. п. Представление имело ошеломительный успех у публики, и Лентовский решил издать эскизы Шехтеля к нему в виде альбома. Это была первая громкая удача Шехтеля, хотя и случилась она не на поприще архитектуры.

Впрочем, на начальном этапе архитектурной карьеры упомянутый Чеховым «европеизм» дарования Шехтеля заявлял о себе буквально, через его склонность к романтическим интерпретациям западных исторических стилей — в первую очередь к *неоготике*, в формах которой архитектором были решены, к примеру, усадебный комплекс С. П. фон Дервиза в Кирицах под Рязанью (1883–1888), особняк З. Г. Морозовой на Спиридоновке (1893–1898) и отчасти — собственный дом в Ермолаевском переулке (1894–1896).

С характерной самоиронией Шехтель в письме А. П. Чехову описывал свой дом как «избушку непотребной архитектуры, которую извозчики принимают то ли за кирку, то ли за синагогу».

Это был уже второй особняк, спроектированный и осуществленный мастером для своей семьи. Первый, на Санкт-Петербургском шоссе, он выстроил спустя



Собственный дом Ф. О. Шехтеля в Ермолаевском переулке. План



Церковь Пимена Великого. Вид на иконостас главного алтаря



два года после женитьбы (деревянное здание не сохранилось). Будет и третий — возведенный на Большой Садовой в 1910 году, с явными нотами неоклассики и «античным» **барельефом** над аркой, изображающим тихое содружество муз.

В 1890-х годах мы видим Шехтеля уже состоявшимся мастером, имеющим не только солидные заказы и круг постоянных клиентов, но и штат помощников. Как уже говорилось, курьезность ситуации заключалась в том, что, не имея документа о законченном профессиональном образовании, Шехтель формально не обладал правом на ведение строительных работ. Такое разрешение от Технико-строительного комитета Министерства внутренних дел было получено им лишь в 1894 году.

Яркой чертой культурной атмосферы рубежа XIX–XX веков было беспрецедентное в истории послепетровской России возрастание роли церковного искусства, которое приобретает стилиобразующее значение. Вполне естественно, что одной из существенных сторон творчества Ф. О. Шехтеля, наряду с постройкой и оформлением частных вилл и особняков, стала работа для церкви. Замечательным примером его подхода к решению церковного



Церковь Пимена Великого. Интерьеры



Церковь Пимена Великого. Интерьер



Историзм — здесь: практика намеренного использования форм различных художественных стилей прошлого, а также экзотических и национальных традиций, при создании архитектурных построек, мебели, предметов интерьера и т. д. Являлся доминирующим творческим методом в архитектуре и дизайне стран Европы, России и США в XIX веке.

Романский стиль — первый большой стиль в искусстве средневековой Европы (X–XII вв.). Характерными признаками его в архитектуре является щедрое использование арочных форм (включая протяженные аркады), массивность стен и сводов, малая величина оконных проемов. Главным архитектурным типом в романскую эпоху являлась крупная монастырская церковь, украшенная на фасаде скульптурой и расписанная внутри.

интерьера является внутреннее убранство храма Пимена Великого в Новых Воротниках, созданное Шехтелем в 1897 году под мощным влиянием только что завершенных командой В. М. Васнецова росписей Владимирского собора в Киеве.

Из 35 васнецовских композиций Шехтель отобрал для Пименовской церкви 18 наиболее значимых, а вместо 130 изображений святых включил в свои эскизы лишь 120, существенно уменьшив их в размерах и сгруппировав попарно. Невысокие, на византийский манер, двухъярусные мраморные иконостасы всех трех приделов не отгораживают алтарное пространство от взоров молящихся. Их аркады «рифмуются» с несущими арками и сводами трапезной. Архитектурные членения интерьера акцентированы полосами орнаментальных росписей. Последним вторят изысканные по детализовке позолоченные хоросы (паникадила). Обращение к неовизантийской стилистике было вполне закономерно при возобновлении храма, посвященного восточно-христианскому подвижнику V–VI веков. Этот памятник позволяет ощутить широту стилистической палитры Шехтеля, включавшей самые различные направления *историзма*.

На рубеже столетий в московскую архитектуру извне ворвался «новый стиль», именовавшийся *moderne* — именно так, в латинском написании; и именно извне, из иностранных журналов и заграничных впечатлений зодчих и их заказчиков. Вторжение это не то чтобы случилось внезапно. Обретением нового, универсального стиля, каковым виделся воспринятый из-за рубежа модерн, казалось, возможно было разрешить обострившиеся к исходу столетия противоречия между тягой к родной старине и стремлением к достижениям космополитичной европейской культуры, между индивидуализмом творчества и набравшей силу массовостью художественного вкуса.

Русские приверженцы модерна писали о необходимости избавиться от канонов и формальных традиций в архитектуре, о том, что формы ее должны подражать природе, а не избитым образцам прошедших эпох. Впрочем, эти мысли следует отнести скорее к разряду желаемого. На самом же деле исторические аллюзии довольно явно присутствуют в формальном лексиконе модерна. Это хорошо заметно и по работам Шехтеля начала 1900-х годов, таким как здание скоропечатни (типографии) «Товарищество Левинсон А. А.» в Трехпрудном переулке, а также торговые дома М. С. Кузнецова в начале Мясницкой улицы и В. Ф. Аршинова в Старо-



Торговый дом М. С. Кузнецова

панском переулке. При всем новаторстве композиционных решений, в облике этих построек узнаются мотивы *романской, готической* или *барочной* архитектуры.

Тем не менее модерн предлагал серьезную ревизию устоявшихся методов проектирования и самой эстетики архитектуры.

Сам Шехтель к этому времени успел прославиться за рубежом отчизны как создатель павильонов Русского отдела на Международной выставке в Глазго 1901 года. Его выставочный «городок», вдохновленный образами деревянных церквей Русского Севера, вызвал фурор и удостоился специального диплома. Называя своим учителем художника-сказочника В. М. Васнецова, Шехтель давал обнаружить истоки своего национального романтизма. Но столь же существенную роль в формировании шехтелевского подхода к национальной теме в архитектуре играли впечатления от новейших художественных поисков западных коллег. Мастеру удалось создать национально-романтический, «русский» вариант модерна. Балансируя на грани интернационально-всеобщего и национально-самобытного, Шехтель создает один из своих свой шедевров — Ярославский



Барокко — один из главенствующих стилей в европейской архитектуре и искусстве конца XVI — середины XVIII века. Для барокко характерны грандиозность, пышность и динамика, патетическая приподнятость, интенсивность чувств, пристрастие к эффектным зрелищам, совмещению иллюзорного и реального, сильным контрастам масштабов и ритмов, материалов и фактур, света и тени.

Готический стиль — стиль европейского искусства зрелого и позднего Средневековья (конец XII — начало XVI в.). Наиболее характерным архитектурным типом готической эпохи был большой городской собор, каркасно-нервюрная конструкция сводов которого позволила отказаться от массивных несущих стен. Место последних занимают высокие оконные проемы стрельчатой формы, заполненные многоцветными витражами. Как и в романике, фасады готических церквей обильно украшены скульптурой.



Доходный дом Строгановского училища. Керамическое панно с вензелем

вокзал (1902–1904), в котором угадываются мотивы временных павильонов Глазго.

Кроме описанных «отражений» в дальнейшем творчестве шотландский опыт имел большую важность и для укрепления профессиональной репутации Шехтеля. Несомненно, что для многих коллег он выглядел лишь удачливым дельцом и выскочкой без диплома. Именно успех в Глазго позволил опровергнуть такое мнение. В 1902 году Императорская Академия художеств присвоила Шехтелю звание академика архитектуры. Четыре года спустя коллеги избрали Федора Осиповича председателем Московского архитектурного общества, и обязанности эти (более обременительные, нежели почетные) Шехтель исполнял, покуда хватало сил, до 1922 года.

Облик Москвы начала XX века определялся и многоквартирными доходными домами, и частными особняками, и общественными зданиями — вокзалами, гостиницами, магазинами, банковскими и конторскими корпусами. Хотя Шехтель работал во всех без исключения перечисленных архитектурных жанрах, наиболее



Доходный дом Строгановского училища

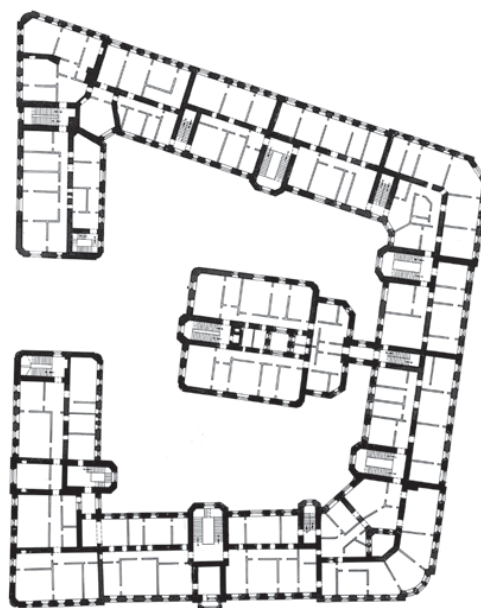


Собственный дом Ф. О. Шехтеля на ул. Большой Садовой

яркими его произведениями являются импозантные особняки, выстроенные или перестроенные для богатейших московских заказчиков. Знаменитые дома П. П. Смирнова (1901), С. П. Рябушинского (1900–1903), А. И. Дерожинской (1901–1904) не только украсили Москву, но стали выразительными символами русского Серебряного века. Однако в реалии советской эпохи Шехтелю вписаться не удалось.

Благодаря прозорливости, а быть может, и простому везению, Федору Осиповичу удалось вовремя (летом 1917 года) избавиться от своего последнего особняка на Большой Садовой, дабы не навлечь на себя и свою семью классового гнева адептов пролетарской революции. Жестокое безденежье заставило Шехтеля возвратиться на ниву педагогики. 15 апреля 1919 года он выступил перед учащимися организованных новой властью Свободных государственных художественных мастерских. Его лекция, озаглавленная на тот момент уже старомодно — «Сказка о трех сестрах: Архитектуре, Скульптуре и Живописи», представляла собой, по сути, изложение его собственного кредо, которому мастер остался верен до конца жизни.

Последнее десятилетие жизни Шехтеля — это история стоического сопротивления обстоятельствам. В условиях повсеместного сокращения строительства, вызванного



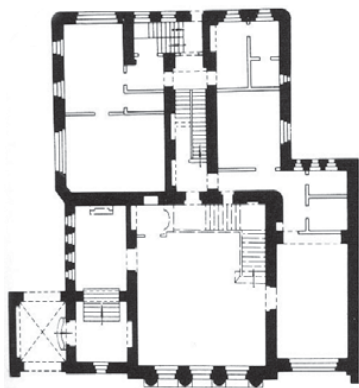
Доходный дом Строгановского училища. План



Собственный дом Ф. О. Шехтеля на ул. Большой Садовой. Интерьер



Собственный дом Ф. О. Шехтеля на ул. Большой Садовой. Деталь фасада



Дом Ф. О. Шехтеля на ул. Большой Садовой. План здания

войной и разрухой первых послереволюционных лет, ему удалось сохранить Московское архитектурное общество и в какой-то мере облегчить тяготы, постигшие его рядовых членов. Сам Шехтель продолжает много и активно работать, создает проекты доходных домов и банков, санатория для раненых в Крыму и Инвалидного дома в Москве, комплекса Всероссийской промышленной выставки, архитектурную часть проекта «Ирригация Туркестана» («Иртур»), Болшевского оптического завода и Днепрогэса. Все они остались не реализованными, как и конкурсные проекты памятника 26 Бакинским комиссарам или Мавзолея В. И. Ленина.

В 1920 году Федора Осиповича пригласили в Научно-технический отдел Высшего совета народного хозяйства, где он в должности председателя особой Художественно-производственной комиссии фактически возглавил работу по становлению советской художественной промышленности.

Велика заслуга Шехтеля в оживлении стекольно-керамического производства и появлении советского агитационного фарфора, который ныне высоко ценится коллекционерами.

Болезнь, материальное неблагополучие и творческая невостребованность сообщая подтачивали силы Шехтеля. Архитектора не стало 7 июля 1926 года.

Незадолго до смерти он писал одному из своих корреспондентов: «Я строил всем Морозовым, Рябушинским, фон Дервизам и остался нищим — глупо, но я чист».

Однако позволим себе припомнить иную цитату, сохранившую остроту, несмотря на минувшие десятилетия и неоднократную смену архитектурных мод: «Любовь все побеждает. Любя искусство, мы творим волшебную сказку, дающую смысл нашей жизни». Этими словами Федор Осипович завершал свою «Сказку о трех сестрах...».



Особняк З. Г. Морозовой



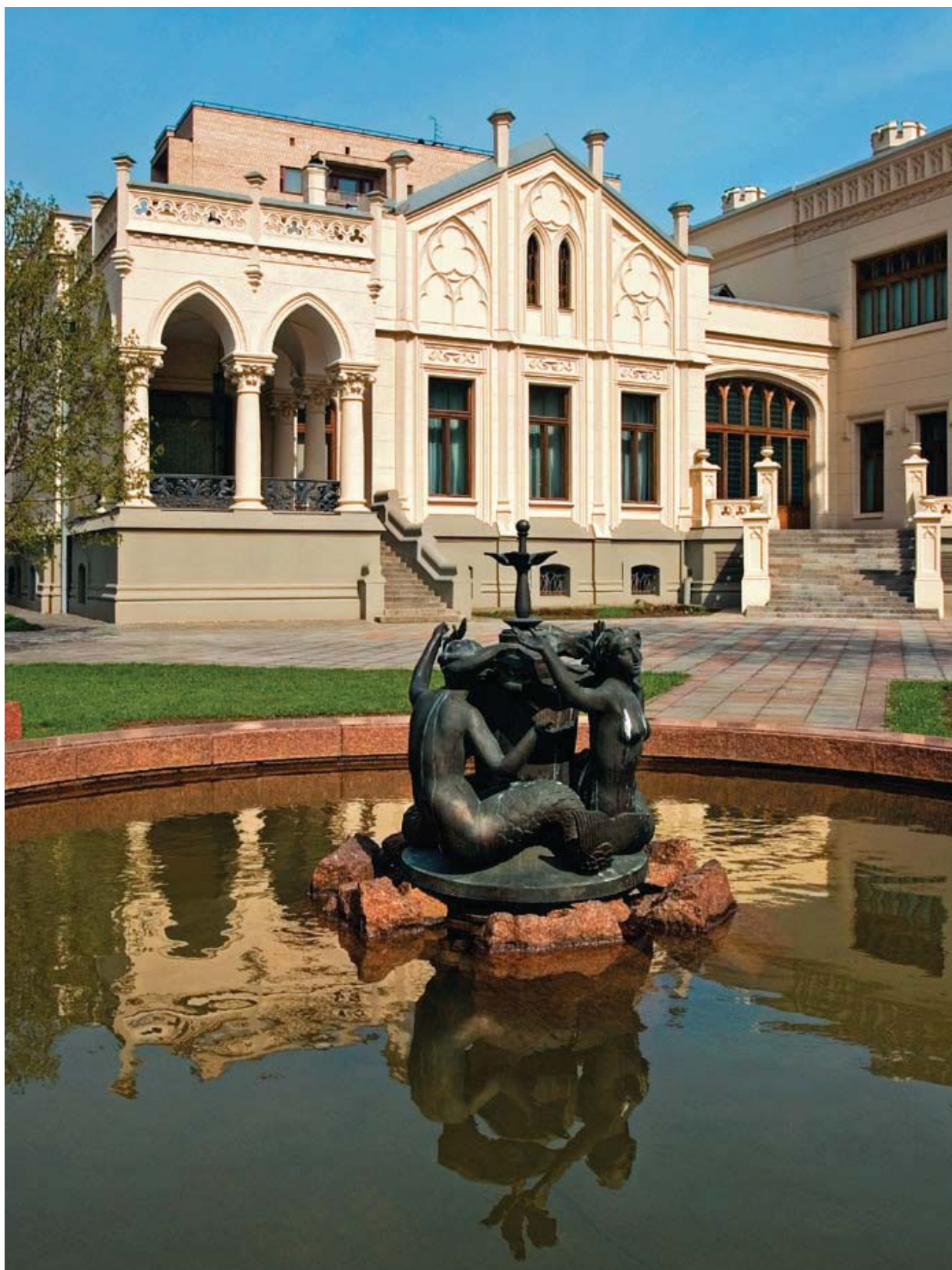
Вид с ул. Спиридоновки

Тип неоготической виллы проник в московскую архитектуру еще до Шехтеля, в этом ключе с 1870-х годов успешно работал Петр Бойцов, выстроивший ряд усадеб-замков в Москве и провинции. Но именно Федору Осиповичу удалось создать наиболее яркий шедевр этого направления, во многом выйдя за рамки стилевой ограниченности и предвосхитив архитектурные открытия начала XX века

Кроме общих... черт московской архитектуры, у этого художника особенно ярко выступает одна, мало заметная у других: его своеобразная храбрость.

*Ивонн д'Акс.
Современная Москва (1904)*

Конец XIX века ознаменовался в русской культурной жизни активизацией творческих исканий. Разочарованность в плоском материализме, оказавшемся столь популярным в 1860–1870-х годах, способствовала возрождению романтических настроений. Но если в начале века порыв романтизма взбудоражил умы дворянской интеллигенции, то на исходе столетия сумрачная мечтательность и «влюбленность в странное» уже были достоянием представителей широких социальных слоев, не исключая купечества, которое стремительно превращалось в промышленный класс новой, капиталистической России. Буржуазия отчаянно конкурировала со старой аристократией, пытаясь сравняться с последней, в том числе и области архитектурного заказа. Особняки фабрикантов и банкиров не должны были уступать дворцам и усадьбам дворянской знати в роскоши и комфорте, а по части соответствия новейшим художественным вкусам и технической оснащенности — превосходить их.



Вид со стороны двора



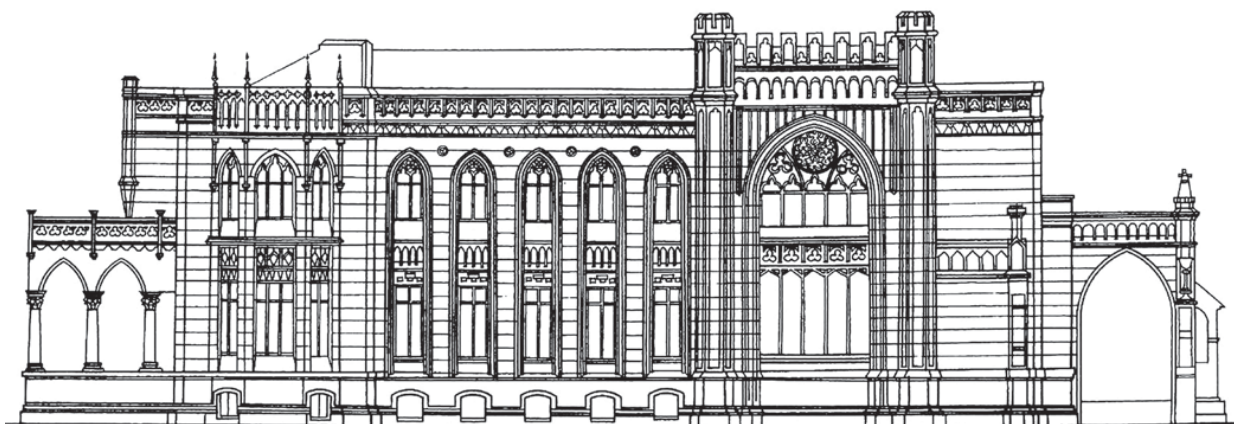
Особняк З. Г. Морозовой на улице Спиридоновке. Фотография нач. XX в.



Декоративная деталь фасада

Потребность заказчиков в мифологическом усложнении своего образа счастливо совпала в эти годы с потребностью художников и вообще людей искусства обрести новую, принципиально свободную от социальных реалий идейную базу для творчества. В качестве таковой выступил возрожденный и обновленный романтизм. И отнюдь не однозначен ответ на вопрос: чем же на самом деле являлись эти шикарные буржуазные особняки — удовлетворением капризов заказчика или же актами меценатства, позволявшими зодчим и художникам реализовать свои таланты, обрести статус и средства к существованию.

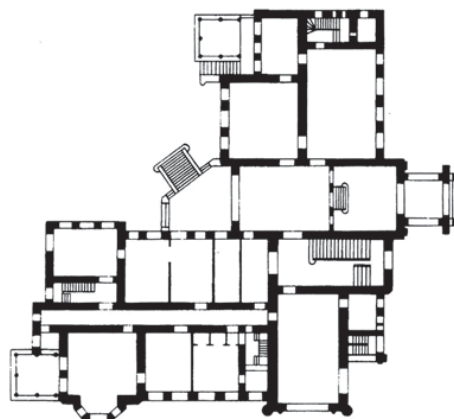
В 1893 году Савва Тимофеевич Морозов, на средства которого впоследствии осуществлялись постановки Художественного театра и выходила большевистская газета «Искра», купил владение Аксаковых на Спиридоновке и после сноса прежнего дома выстроил особняк, поражавший современников размахом и великолепием. Впрочем, идея постройки такого «дворца» исходила не от Морозова, а от его супруги Зинаиды Григорьевны, которую считали тогда женщиной чрезвычайно тщеславной и всячески стремившейся к светскому блеску. Контраст жизненных установок супругов в конечном счете приве-



дет к разрыву. Формально оставаясь под одной крышей, в этих диковинных залах они не будут счастливы...

Выбор Шехтеля в качестве автора проекта был предопределен некоторой предысторией. К этому времени молодой архитектор уже успел спроектировать для Морозова деревянную дачу в Киржаче, а для его кузена — усадьбный дом, ферму и конный завод в имении Одинцово-Архангельское под Москвой. Зато после постройки дома на Спиридоновке о Шехтеле заговорила вся Москва.

Особняк Морозовой нельзя обозреть с одной точки. Это архитектура, требующая движения, раскрывающая себя только в динамике и смене ракурсов. Шехтель впервые осмысливает здесь городской дом как полноценную усадьбу, где архитектура активно организует и структурирует пространство, а прилегающий участок играет роль не менее значительную, нежели обработка фасадов. Свободное размещение зданий на территории владения сразу создает мощную композиционную интригу, превращая усадьбу Морозовых в смысловой акцент всей улицы, делая ее главной достопримечательностью округа. Даже выстроенный И. В. Жолтовским в 1910-х годах на противоположной стороне Спиридоновки монументальный



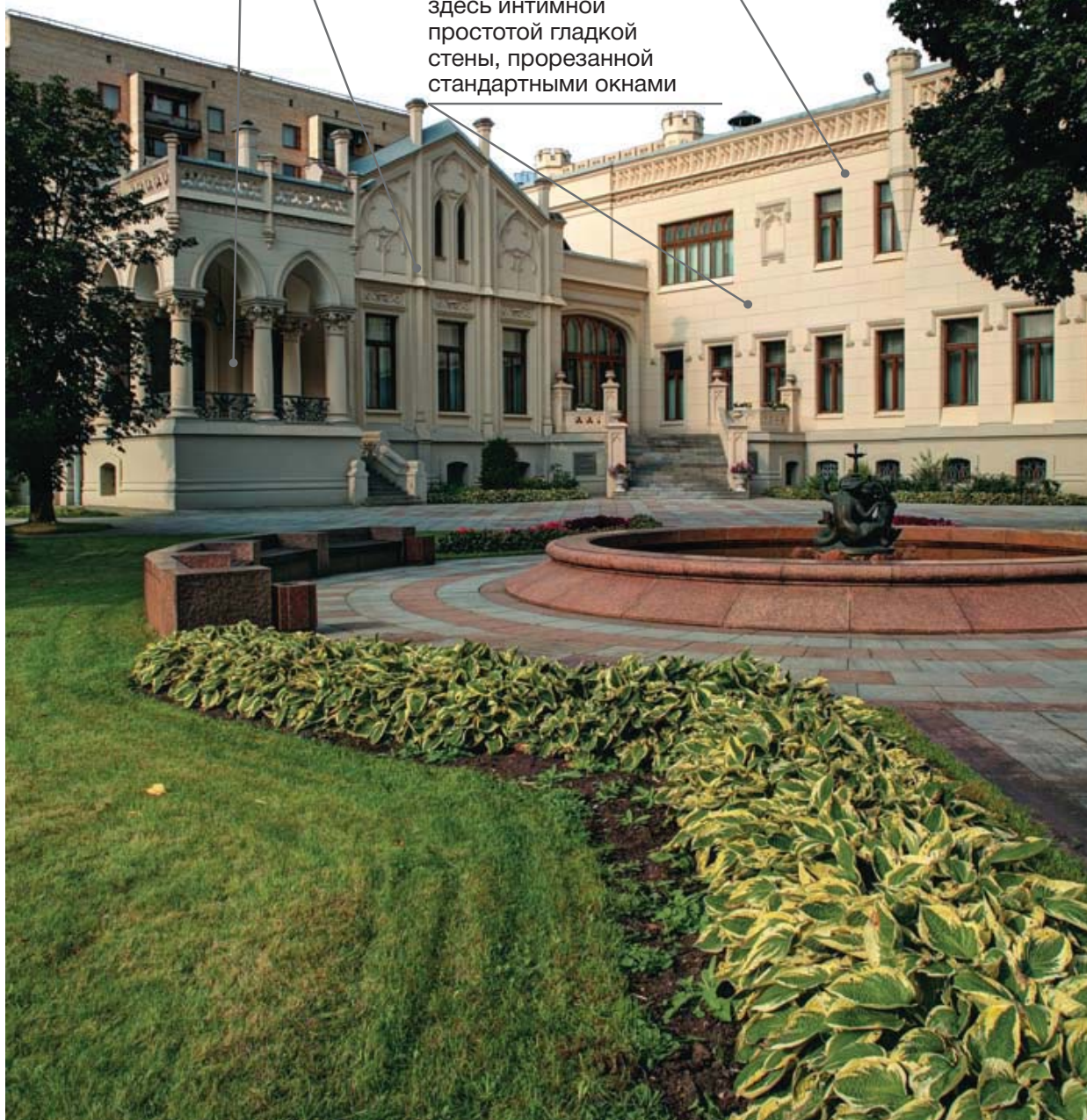
Главный фасад и поэтажные планы

Крыльцо с неоготической стрельчатой аркадой и открытая терраса с пологим лестничным маршем служат промежуточной зоной между двором и внутренними помещениями дома

Фасад особняка, обращенный к приватному пространству двора, отличается камерностью масштаба

Закрытые от улицы громадой дома двор и сад усадьбы позволяли своим владельцам, по давней московской привычке, ощутить себя вне городской суеты

Торжественный ритм стрельчатых ниш парадного фасада по Спиридоновке сменяется здесь интимной простотой гладкой стены, прорезанной стандартными окнами



Фасад со стороны двора



Обработка оконных проемов

дом Г. А. Тарасова, подражающий своим обликом итальянским палаццо эпохи Ренессанса, не поколебал господствующей роли морозовского особняка с его торжественным ритмом стрельчатых неоготических окон.

Выбор стилистики проекта скрывал в себе сугубо личный мотив. С. Т. Морозов принадлежал к поколению просвещенного купечества. По окончании Императорского Московского университета с дипломом химика он продолжил образование в Кембриджском университете. Неоготический образ его особняка на Спиридоновке — это дань ностальгической англomanии, воспоминаниям о молодых годах, проведенных в одном из старейших университетских центров Европы.

Традиции средневекового зодчества — как древнерусского, так и зарубежного — явились опорой для обновления всей архитектурной системы. Имели значение не столько узнаваемые конфигурации того или иного стиля, сколько общие принципы композиции и культура работы с формой. В первую очередь



Скульптурное оформление водостока



Крыльцо дворового входа



стоит сказать об отсутствии различий между главным и второстепенными фасадами. Каждый из них прорисован и обработан безо всяких скидок на то, виден ли он с улицы или только со двора.

Планировка дома на Спиридоновке разительно отличается от анфиладно-коридорной, наиболее распространенной в жилых домах XVIII и XIX веков. Причина этого кроется в наличии четко выраженного композиционного ядра, в роли которого выступают аванзал и парадный лестничный вестибюль. Размеры вестибюля, представляющего в плане квадрат со стороной в четыре сажени, послужили основным модулем для разработки всей системы пропорционирования постройки.

Живописно-асимметричный план, обусловленный удобством расположения внутренних помещений, хорошо прочитывается в облике особняка. Частично двух-, частично одноэтажное здание воспринимается как сложная объемно-пространственная композиция. Эффектные детали аккомпанируют пластике больших

Проектируя особняк для С. Т. и З. Г. Морозовых, Шехтель еще не имел официального разрешения на производство строительных работ. Поэтому многие чертежи подписаны рукой его младшего коллеги и помощника Ивана Кузнецова, который окончил полный курс МУЖВЗ и был дипломированным зодчим



Интерьер рокайльной гостиной с живописным панно кисти К. Ф. Богаевского. 1912



Белоколонный зал



Аванзал

объемов, еще больше подчеркивая монументальность последних. Террасы и крыльца фасадов, обращенных внутрь усадебной территории, обеспечивают сравнительно плавное перетекание окружающего пространства в интерьеры особняка.

Последние были призваны служить декорациями для устраиваемых Зинаидой Григорьевной роскошных балов, среди гостей которых был замечен весь цвет культурной Москвы — С. И. Мамонтов, М. Горький, Ф. И. Шляпин, А. П. Чехов, К. С. Станиславский. Здесь вполне реализовался талант Шехтеля как художника-декоратора, создавшего убедительный своей цельностью художественный ансамбль. Ощущение романтического, сказочного пространства рождается благодаря сочетанию деревянных резных панелей, кованого металла, многоцветных витражей в окнах и осветительных приборах, орнаментальных росписей стен, скульптуры и сюжетной живописи.

К работе над убранством особняка Морозова Шехтель привлек одного из самых неординарных русских художников рубежа веков М. А. Врубеля. По эскизу Михаила Александровича был создан витраж на средневековый рыцарский сюжет, украшающий лестничный вестибюль. Его же работой являются скульптурная группа «Роберт и монахини», поставленная у основания перил лестницы, и живописный ансамбль «готической» гостиной первого этажа (панно «Утро», «Полдень», «Вечер»).

После загадочной смерти Морозова в 1905 году (официальная версия о самоубийстве, как это часто бывает, убедила отнюдь не всех) его вдова не замедлила избавиться от дома на Спиридоновке, сетуя, между прочим, на беспокойство, доставляемое ей призраком покойного супруга. Новый владелец, М. П. Рябушинский, внес свою лепту в убранство особняка, украсив в 1912 году одну из гостиных замечательным панно художника К. Ф. Богаевского. После отъезда Рябушинских в эмиграцию в 1918 году в здании расположился губернский продовольственный комитет. С 1930-х годов оно находится в распоряжении дипломатического ведомства. Сегодня здесь размещается Дом приемов Министерства иностранных дел России.



Особняк С. П. Рябушинского



Фрагмент мозаичного фриза на фасаде и решетка балконного ограждения

Дом (на самом деле, целая городская усадьба), выстроенный Шехтелем для московского промышленника и банкира Степана Павловича Рябушинского, является едва ли не самым прославленным памятником московского и русского модерна, хрестоматийным примером для учебников истории архитектуры, объектом культурного паломничества москвичей и гостей столицы. Репутация шедевра в данном случае вполне заслуженна. Эта постройка выбивается даже из галереи произведений Шехтеля.

Строительство С. П. Рябушинским особняка на Малой Никитской улице, несомненно, стало одним из тех «широких жестов», имевших цель не только обустроить семейное гнездо, но и продемонстрировать причастность домовладельца всему прогрессивному в новейшей культуре. Рябушинский был членом одного из крупнейших кланов промышленников-старообрядцев. После окончания Московской практической академии коммерческих наук он становится управляющим торговой частью «Товарищества мануфактур П. М. Рябушинского с сыновьями» и входит в права совладельца семейного банкирского дома. Вместе с тем Степан Павлович действительно



Фасад особняка по ул. Спиридоновке



Фасад особняка по ул. Малой Никитской (современный чертеж) и план 1-го этажа

хлопотал не только о приумножении фамильного капитала. Его занимала задача модернизации России, наращивания ее научно-технического потенциала. Вместе с братом Сергеем он в 1916 году учредил «Товарищество Московского автомобильного завода», известного как АМО (впоследствии ЗИЛ).

Но индустриальный прогресс не мыслился им в отрыве от духовных ценностей. Во второй половине 1900-х годов Рябушинский начинает издавать старообрядческий журнал «Церковь» и активно занимается общественной деятельностью. Он был знатоком, исследователем и увлеченным коллекционером иконописи и церковной утвари, скупал иконы по всей России и собрал в результате одну из лучших коллекций, при которой функционировала и реставрационная мастерская. Мечтам Рябушинского открыть собственный музей русской иконы не было суждено осуществиться из-за Первой мировой войны и последовавшей за ней революции. В 1917 году Рябушинский эмигрировал. Он скончался в Милане в 1942 году. Часть его собрания в советские годы поступила в Третьяковскую галерею.

Само расположение участка у перекрестка Спиридоновки и Малой Никитской содержало значительные выгоды. Вместо одного уличного фасада, как это было, например, в расположенном неподалеку особняке З. Г. Морозовой, здесь возникали сразу три, что



Деталь фасада



Лестничный холл

обеспечивало полноценное восприятие дома как трехмерной композиции. Объем здания помещен в глубине участка. Вместе с тем Шехтель связывает его с улицей за счет крыльца, выдвинутого на красную линию Малой Никитской. Наличие крыльца — единственное, что выделяет этот фасад среди остальных: нет никакой иерархии между главным и второстепенным. Невысокая металлическая ограда на оштукатуренном цоколе не столько ограждает участок, сколько привлекает взгляд, заманивая круговращением кованых спиралей.

Принципиальная новизна особняка заключалась в полном отказе от цитирования каких-либо стилевых прототипов.

Первое, что бросается в глаза, — это огромные окна, почти равные ширине комнат. Затем — их переплеты, в рисунке которых прямые линии сведены к необходимому минимуму. Стоит добавить, что каждый из переплетов уникален, рисунок его больше ни разу не повторяется.

Расположение и размер оконных проемов позволяют отчасти разгадать внутреннюю структуру дома — она четко соответствует разделению жилых и вспомогательных помещений. Ни с каким иным нельзя спутать большое окно столовой, а узкие окошки, избегающие по диагонали, выдают расположение служебной лестницы.

Здесь, пожалуй, впервые у Шехтеля модерн заявляет о себе как об архитектуре парадокса. Весь особняк Рябушинского — это сочетание несочетаемого и вместе с тем, несомненно, цельное, даже органически цельное произведение. Все крупные формы геометричны и просты. Они как бы служат нейтральным фоном для мелких деталей, которые криволинейны и прихотливы.

Композиционным ядром особняка является лестничный холл, а сама лестница превращена Шехтелем в полную пластической экспрессии скульптуру. Ее ниспадающие волнами каменные перила вторят мотиву орнаментального фриза на стене. Да и сама лестница, закручиваясь спиралью, служит своеобразным ключом ко всему декоративному замыслу особняка. У ее основания перила взмывают ввысь, поддерживая светильник в виде медузы. Цветовое решение холла также недвусмысленно намекает на образ подводной стихии. Как и в особняке З. Г. Морозовой, размеры лестничного зала составляют основу пропорций всего плана. Помещения особняка развиваются от лестничного холла, как ветви дерева от его ствола. При этом каждая из комнат обладает пропорциями, вытекающими из удобства ее использования. Такой способ формообразования «изнутри наружу»



Витрины с коллекцией нэцке, собранной М. Горьким



Витраж в интерьере особняка

Изысканность облику особняка придает мозаичный фриз с изображением цветущих орхидей

Ядром планировочной композиции служит просторный атриум лестницы, освещаемый посредством зенитного фонаря в перекрытии

Благодаря угловому расположению участка особняк обозрим почти со всех сторон и напоминает загородную итальянскую виллу с усложненной объемной структурой и сильно вынесенным венчающим карнизом, отбрасывающим глубокую тень на фасад

Ныне в особняке расположен музей-квартира писателя М. Горького, который жил здесь с 1932 по 1936 г.

Лейтмотивом убранства особняка является мотив спирали, повторяющийся в решетке ограды и переплетах оконных рам



Особняк С. П. Рябушинского. Фотография нач. XX в.

Особняк Рябушинского ознаменовал начало нового периода не только в творчестве самого Ф. О. Шехтеля, но и в русской архитектуре в целом. В отличие от предыдущих работ зодчего эта постройка лишена каких-либо отсылок к историческим прототипам

Особенностью дома являются обширные окна. Переплеты окон уникальны, рисунок каждого из них никогда не повторяется

Отодвинутый в глубину территории усадьбы дом Рябушинского выступает на красную линию Малой Никитской улицы компактным объемом крыльца





прямо противоположен вошедшему в употребление со времен Ренессанса, когда заботой архитектора была в первую очередь отвлеченная красота плана и визуальная законченность формы.

Синтез искусств — важнейшая характеристика модерна. Он и был сформирован во многом желанием добиться художественно цельной, чуждой разностилю предметно-пространственной среды. В особняке Рябушинского, как и в позднейших постройках Шехтеля, принцип такого единства реализуется благодаря универсальной одаренности мастера. Для него не существовало малых и больших задач, планировка дома и фурнитура одинаково тщательно продумывались. Наряду с изделиями художественного металла (каждая дверная ручка претендует здесь на статус скульптуры), неповторимой лепниной потолков и деревянными панелями стен образ интерьера усложняется многоцветными витражами. На фасаде им отвечает широкий мозаичный фриз с изображением орхидей.

До 1905 года старообрядцы были лишены права иметь свои храмы, но едва ли не в каждом богатом купеческом



Интерьер столовой



Витражное окно в лестничном холле



Фрагмент росписи моленной

До 1905 года старообрядцы были лишены права иметь свои храмы, но едва ли не в каждом богатом купеческом доме в Москве существовала потайная моленная комната. Не стал исключением и особняк С. П. Рябушинского, где таковая была устроена владельцем в 1904 году

доме в Москве существовала потайная моленная комната. Не стал исключением и особняк С. П. Рябушинского, где таковая была устроена владельцем в 1904 году.

Шехтель расположил моленную на самом верхнем этаже. Интерьер ее воспроизводит в камерном масштабе внутреннее пространство византийского храма, осененное широким куполом с круглым проемом — окулюсом, напоминающим о гигантском куполе римского Пантеона с аналогичным устройством. Исполненная по эскизам самого Шехтеля, роспись моленной содержит исключительно орнаментальные изображения, трактованные в духе венского модерна.

После эмиграции С. П. Рябушинского и национализации в особняке на Малой Никитской располагались различные советские учреждения — от Всесоюзного общества культурной связи с заграницей до детсада. В 1932 году здесь поселили возвратившегося из Италии М. Горького и его семью. Пролетарский писатель провел в бывшем доме миллионера Рябушинского четыре последних года своей жизни, инициировав некоторые перемены в интерьере. Но это была уже другая эпоха и другая история...



Особняк А. И. Дерожинской



Вид со стороны двора

Не менее замечательным образцом частного дома эпохи модерна является особняк А. И. Дерожинской, созданный Шехтелем почти одновременно с особняком Рябушинского. Дом в Кропоткинском (Штатном) переулке наглядно свидетельствует о широте творческой фантазии зодчего, который отнюдь не повторяет здесь однажды найденные приемы и решения, а генерирует новые, отличные от апробированных прежде. Можно сказать, что особняк А. И. Дерожинской — это *alter ego* дома Рябушинского.

Александра Ивановна Дерожинская (урожденная Бутикова) являлась одной из наиболее заметных персон светской Москвы начала XX века. Отданная в шестнадцатилетнем возрасте замуж за Павла Рябушинского, старшего сына видного фабриканта и банкира, она не была счастлива в браке, заключенном, как это было принято в ее социальном слое, по коммерческим, а не «сердечным» причинам. Духовные власти долго отказывались признать развод, что не мешало бывшим супругам самостоятельно устраивать личную жизнь. В 1901 году Александра Бутикова-Рябушинская соединила свою судьбу с конногвардейским поручиком Владимиром Дерожинским. Новый союз, возникший по любви, также оказался

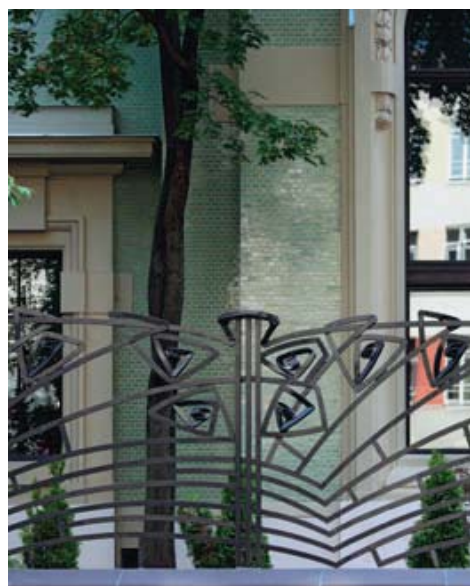
недолгим: в 1910 году брак распался. Но именно эта страница жизни Александры Ивановны ознаменована строительством роскошного особняка в стиле модерн.

Первое, что бросается в глаза, когда вы приближаетесь к особняку, — это стальная решетка ограды с внушительным цоколем и пилонами ворот, облицованными плиткой голубовато-зеленого тона. Рисунок ограды основан на стилизации растительного мотива, напоминающей орнаменты мастеров венского модерна. Дом поставлен с отступом от красной линии и тонет, по московскому обыкновению, в зелени палисадника. Участок в Штатном переулке, на котором вырос один из шедевров московского модерна, принадлежал к числу старинных дворянских усадеб, сконцентрированных вокруг Пречистенки и Остоженки.

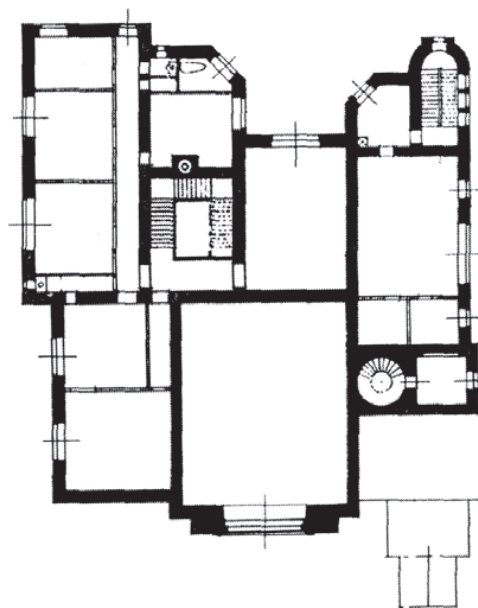
В 1901 году Шехтель уже обладал солидным опытом работы в жанре частного особняка и успел выработать конкретные приемы в новом стиле, свой узнаваемый авторский почерк. Архитектор наделяет главный, обращенный в переулок, фасад одновременно признаками симметрии и асимметрии. Эффект симметричности композиции достигается за счет введения мощного акцента — крупного центрального **ризалита**, увенчанного **аттиком** с двумя цилиндрическими башнями и прорезанного грандиозным окном с арочным завершением. Ризалит закономерно господствует в облике особняка, участвуя в формировании видовой перспективы переуллка и вызывая у зрителей подчас курьезные ассоциации: один из современников сравнивал его с огромным биноклем.

Признавая ключевое значение лицевого фасада для репрезентации образа особняка, надо все же отметить, что прочие фасады — дворовый и боковые — также обладают немалой выразительностью. Шехтель здесь, как и в доме Рябушинского, сознательно стремится к преодолению традиционной, классической иерархии главного и второстепенного, парадного и утилитарного. И хотя о равноценности всех фасадов здания в Кропоткинском переулке говорить нельзя, в каждом из них содержится собственное художественное качество, достойное внимания.

Лицевой фасад характеризуется сдержанностью декора, столь контрастирующей с полихромией особняка Рябушинского с его широким мозаичным фризом. В доме Дерожинской Шехтель позволяет себе лишь немногочисленные вкрапления скульптурного рельефа, удачно «аккомпанирующие» стилизованным псевдоклассическим деталям фасадной композиции. Дворовый



Решетка ограды



Особняк Дерожинской. План 2-го этажа



Ризалит — выступающая часть фасада, идущая во всю его высоту. Ризалиты вносят разнообразие в объемно-пространственную композицию здания.

Аттик — стенка, возведенная над венчающим архитектурное сооружение карнизом. Иногда украшается рельефами или надписями.



Горельеф над входом в особняк



Оформление входного крыльца

и боковые фасады отличаются еще бóльшим лаконизмом оформления и вместе с тем четкостью композиционного построения. В зданиях Шехтеля неизменно присутствовало сильное структурное начало, позволяющее считать этого мастера одним из провозвестников архитектуры XX столетия.

Характерной чертой особняка Дерожинской является подчеркнутая героизация образа, достигаемая противопоставлением друг другу крупных, лаконичных по пластике форм. План здания сформирован, исходя из логики развития внутреннего пространства — таков смысл метода проектирования «изнутри наружу», возвратившегося в обиход европейской архитектуры XIX века в связи с романтическими «реставрациями» стилей Средневековья и утвердившегося затем в модерне. Хотя в отличие от особняка Рябушинского композиция плана здесь не столь однозначно обусловлена центральной ролью парадной лестницы, она также характеризуется живописной свободой расположения и конфигурации помещений. Вся масса здания в результате этого получается сильно расчлененной, со множеством выступающих объемов. Избегая мелких деталей в убранстве фасадов, Шехтель манипулирует восприятием зрителя и доби-



вается эффекта масштабной неожиданности. Суть его может быть проиллюстрирована архивным фото с извозчиком у ограды особняка. Если бы не этот **стаффаж**, и ограда и сам особняк, при всей его монументальности, смотрелись бы довольно камерными по размерам. Реальные габариты постройки оказываются настоящим сюрпризом!

Интерьеры особняка находятся в неразрывной связи с его внешним обликом. Эта связь не исчерпывается стилистическим единством, хотя дом Держинской и является уникальным (даже для Шехтеля) примером чистоты стиля. Все помещения выдержаны в формах венского модерна, практически без вкраплений «текучего» франко-бельгийского и примеси исторических стилизаций, которые встречались в большинстве буржуазных особняков того времени, отражая большее стремление заказчиков в респектабельности, нежели к художественной цельности бытовой среды.

Доминирующим материалом интерьеров дома Держинской служит дерево. Дизайн деревянных панелей, встроенной мебели, осветительных приборов и фурнитуры свидетельствует о сильном впечатлении, которое произвели на Шехтеля работы Йозефа Марии Ольбриха



Интерьеры особняка



Стаффаж — фигуры людей и животных, изображаемые в пейзажной живописи и архитектурных проектах для оживления вида и имеющие второстепенное значение.



Интерьер холла-гостиной



Интерьер холла-гостиной с камином и росписями по эскизу В. Э. Борисова-Мусатова



Интерьер холла-гостиной

и, в частности, «Венские комнаты», представленные на Всемирной выставке в Париже 1900 года. Но пространственная драматургия помещений, присущая исключительно таланту Шехтеля, по-новому раскрывает качества известных декоративных мотивов, условно трактующих формы растительного мира.

Упомянутый выше монументализм (и даже гигантизм) характерен и для интерьеров особняка, в частности, для холла-гостиной, пространство которой подавляет сверхчеловеческим размахом. Элементы оборудования также имеют гиперболизированный масштаб. Композиционным акцентом помещения служит камин. Высота значительно превосходит человеческий рост, что подчеркивают превосходящие натуральную величину лепные фигуры томящихся мужчины и женщины, фланкирующие его портал. Стены холла выше филенчатых

Скульптурный портал камина в холле-гостиной с изображением томящихся мужской и женской фигур был выполнен самим Шехтелем, не стеснявшимся проявлять своих дарований за пределами архитектурного творчества



Лестница



Люстра

деревянных панелей предполагалось заполнить стенописью Виктора Борисова-Мусатова, снискавшего в начале 1900-х годов известность своими живописными элгиями, напоминающими французских символистов, но полными ностальгической грусти по усадебной России. Однако заказчица сыграла с художником злую шутку. «Моя фреска потерпела фиаско, — писал Мусатов. — Сделал я четыре акварельных эскиза, и они всем очень понравились... Владелица же палаццо, где нужны эти фрески, благородно ретировалась, предложив за них гроши». Отсутствовавший в Москве Шехтель не мог вовремя вмешаться, а малое время спустя художника не стало. Один из интереснейших декоративно-живописных ансамблей Серебряного века остался не реализованным...

В третий раз Александра Бутикова-Рябушинская-Дерожинская вышла замуж за Ивана Зими́на — фабриканта и родного брата основателя знаменитой в Москве Частной оперы, Сергея Ивановича. При этом отношения с бывшими супругами она сохранила вполне приятельские. Как вспоминал современник, «мадам Зими́на, московская миллионерша, каждое воскресенье обедала и играла в бридж со своими тремя мужьями — двумя бывшими и одним настоящим». Расхожая легенда гласит, что в 1918 году Александре Ивановне с двумя сыновьями (от первого и третьего браков) удалось эмигрировать в Италию. Однако Сергей Зими́н упоминает ее в своем московском дневнике за 1921 год. Затем следы ее теряются.

При большевиках в бывшем особняке Дерожинской ненадолго расположился школьный отдел Наркомпроса во главе с Надеждой Крупской, затем — редакционно-издательский отдел Главполитпросвета. С конца 1920-х годов здание использовалось для размещения различных дипломатических и региональных представительств: Китая, Узбекской, Туркменской и Таджикской ССР; с 1959 года особняк занимало посольство Австралии. В 2009–2013 годах была проведена комплексная реставрация интерьеров, в рамках которой монументальные росписи по эскизам Борисова-Мусатова все-таки заняли свое место на стенах гостиной.



Перестройка здания Художественного театра



Московский художественный театр. Фотография нач. XX в.



Фасад театра

«В этом театре все было не так, как в других театрах не только Москвы, но и всей России. И не только в манере исполнения пьес и их оформлении, но и в обстановке зала, его подсобных помещениях и порядках», — вспоминал современник дореволюционного расцвета Художественного театра князь Владимир Долгоруков, в советской литературе известный под псевдонимом В. Владимиров. Действительно, появление Художественного театра — и как явления сценического искусства, и как пространства, пронизанного особой эстетикой, — стало грандиозным событием в отечественной культурной жизни начала XX века. Ориентированный создателями на слой небогатой интеллигенции, он быстро нашел своего скромного, но верного зрителя.

К моменту перестройки Шехтелем в 1902 году дом Г. М. Лианозова в Камергерском переулке обладал уже солидной театральной биографией. Для этой функции бывший доходный дом был приспособлен в начале 1880-х годов архитектором М. Н. Чичаговым. Именно здесь 9 января 1885 года спектаклем «Русалка» дебютировала Частная опера С. И. Мамонтова.

Первый сезон Художественного театра открылся постановкой трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» в саду «Эрмитаж». Критики отмечали в качестве главной особенности «самого юного из московских

приютов Мельпомены» наличие в режиссуре и актерской игре стремления к художественной правде и непривычной для того времени простоте. Собственный дом у театра появился только в начале 1900-х годов. По иронии судьбы, это было здание бывшего «очага безнравственности» в Камергерском переулке.

Все работы по перестройке здания для Художественного театра были выполнены Шехтелем безвозмездно.

Перестройка бывшего дома Лианозова осуществлялась на средства Саввы Тимофеевича Морозова, поэтому появление Шехтеля в роли архитектора кажется здесь вполне закономерным. Его задачей было создание для театра современного функционального пространства, которое максимально отвечало бы потребностям сценического действия и было комфортным для зрителей. Строительные работы выполнялись в чрезвычайно сжатые сроки — всего за один летний сезон 1902 года. Последнее обстоятельство оборачивалось наличием известной доли импровизации: Шехтель разрабатывал некоторые решения прямо на стройплощадке. Там же, в особой камерке, лишенной удобств, все лето прожил и С. Т. Морозов, пожелавший воочию наблюдать рождение нового театра.

Несмотря на то что со стороны переулка облик дома практически не изменился, Шехтель фактически выполнил для театра новое здание, скрытое за старым фасадом, как за ширмой. Главной задачей перестройки было увеличение зрительного зала. Его вместимость действительно выросла с 1100 человек до 1300. При этом Шехтелю удалось добиться впечатления камерности пространства, в котором кажется столь естественным прямой эмоциональный диалог актеров со зрителями. Зрительские сиденья расположены в партере (пять рядов в середине и четыре ряда боковых мест) и на двух ярусах. Привычные в театральном обиходе ложи здесь отсутствуют, и в этом реализовалась демократическая программа Станиславского и Немировича-Данченко, считавших театр сакральным местом, в котором теряют свою значимость любые социальные иерархии, а царит одно лишь Искусство. Нововведением являлось и устройство вентиляции зрительного зала. Сцена трактована Шехтелем как композиционный и смысловой центр всего внутреннего пространства, по площади она превосходит зрительный зал. В разработке ее проекта архитектор пользовался помощью М. В. Лентовского. В отличие от известных тогда вращающихся подмостков у Шехтеля вращался не только пол сцены, но и целый этаж под ней.

По признанию К. С. Станиславского, в перестроенном здании Художественного театра были «разрешены



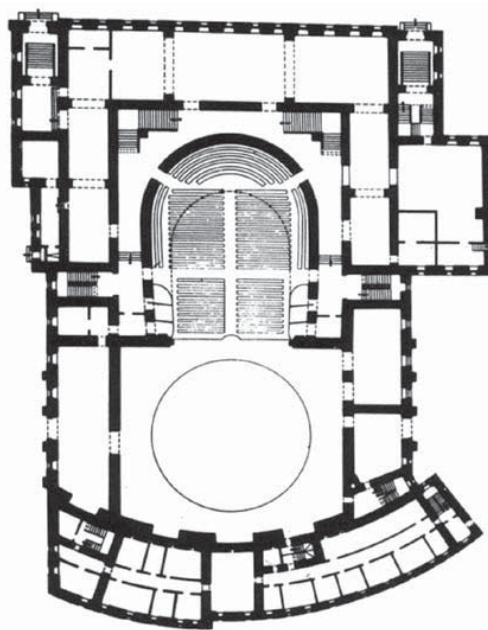
Интерьер фойе



Зрительный зал



Плафон зрительного зала



План театра

такие технические трудности, о которых не задумывались в лучших театрах Запада».

Оформление же интерьеров театра было выдержано Шехтелем именно в западном ключе, в формах венского модерна. Вместо привычного для театральных зданий того времени лепного буйства — гладь однотонных стен, лишь немного акцентированных легкой орнаментальной росписью. В орнаментальном рисунке господствует линия, собранная и напряженная, порой — натянутая, как струна. Заодно с настенным орнаментом выступают металлические решетки и перила лестницы, контррампа (устроенная в дополнение к обычной рампе), осветительная арматура. Шехтель разрабатывает особую пластическую драматургию. Согласно ей прямые линии и спокойные ритмы при переходе из фойе в зрительный зал активизируются и вступают в круговорот, направление которому задает лаконичная люстра под потолком. Волнами разбегается от нее парапет балкона, устремляясь к арочному portalу сцены.

Так уж вышло, что проект перестройки, разработанный Шехтелем, не был реализован полностью. Он предполагал еще и второй этап (проект 1903 года), в ходе которого главный фасад должен был подвергнуться серьезным изменениям. Федор Осипович намеревался избавить его от поэтажных членений и вообще какой бы то ни было пластической обработки, кроме сильно

Газета «Московские ведомости» писала, оценивая результаты сделанного: «Печать мысли и вкуса лежит на всем. Все строго и стильно. Нигде нет кричащих тонов и красок. Сразу чувствуешь, что вступаешь в преддверие настоящего «храма искусства» и что тебя хотят сосредоточить в себе, настроить чисто и возвышенно, чтобы сделать восприимчивее к впечатлениям трепетной художественной красоты»



Горельеф «Пловец» над правым порталом работы А. С. Голубкиной



Ручки входных дверей

вынесенного венчающего карниза и оформления порталов. Главным акцентом фасадной композиции мыслилось обширное майоликовое панно в средней его части, охватывающее уровень второго этажа и высокий аттик. За исключением этого цветового пятна (панно было задумано состоящим из плиток синеватого и коричневатого тонов), облик фасада, представленного на проекте, откровенно минималистичен и прост.

В осуществленном виде фасад по Камергерскому переулку создает впечатление компромисса: Шехтель сохранил нетронутым практически весь ордерный декор, он ограничился размещением в простенках второго этажа новых фонарей-светильников и устройством трех подъездов со светопроницаемыми козырьками. Правый из них, трактованный как главный, украшен экспрессивным горельефом работы Анны Семеновны Голубкиной.

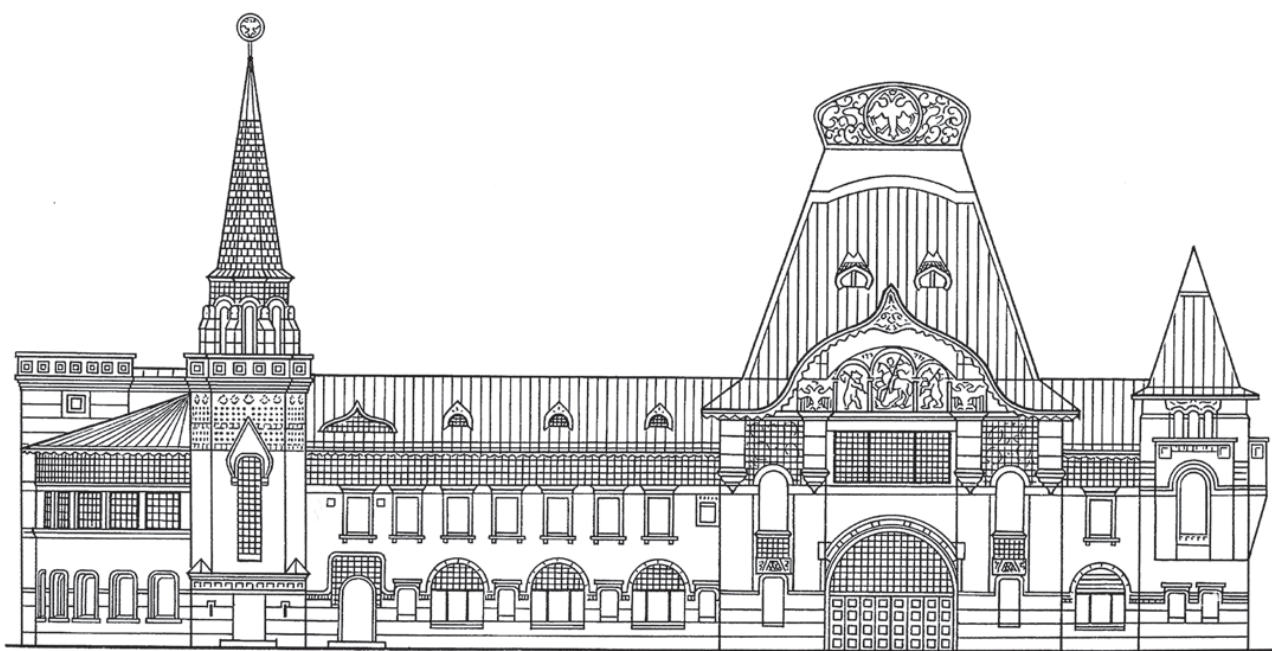
Как можно было убедиться, Шехтелю нередко доводилось сотрудничать с выдающимися мастерами изобразительного искусства. А. С. Голубкина в их ряду. Исполненный ею горельеф с названием «Пловец» (или иначе «Море житейское») помимо сугубо пластических достоинств обладает богатством внутренних смыслов. Он в метафорической форме представляет основной творческий принцип театра Станиславского и Немировича-Данченко — погружение в стихию самой жизни, которая одна содержит действительный источник искусства. Образ «моря житейского» — один из характерных образов старообрядческого фольклора. Как и меценат перестройки С. Т. Морозов, А. С. Голубкина происходила из среды старообрядцев. Однако символом Художественного театра стала все-таки стилизованная чайка на занавесе, автором которой также является Шехтель.

Однажды И. И. Левитан, переживавший тогда непростой роман, застрелил пролетающую над озером чайку и бросил ее к ногам своей возлюбленной. Присутствовавший при этом А. П. Чехов был настолько потрясен символической мощью поступка художника, что включил этот сюжет в свою одноименную пьесу. Федор Осипович знал о той драматической истории и, очевидно, помнил о ней, придумывая эмблему для театра. Однако нарисованная им чайка воплощает иную судьбу: она жива и свободна и легко парит над житейским морем.

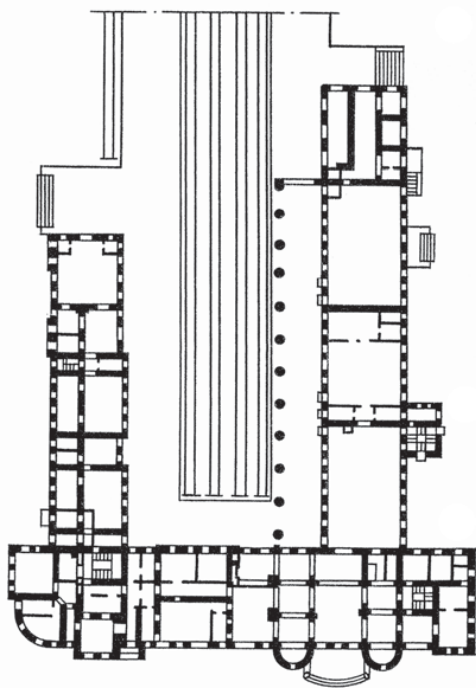
К слову, присутствие Чехова в творческом наследии Шехтеля не ограничивается одним эпизодом, пусть и столь важным, как создание дома для Художественного театра. Заголовок лекции «Сказка о трех сестрах: Архитектуре, Скульптуре и Живописи» — что это как не влияние чеховской драматургии?



Ярославский вокзал



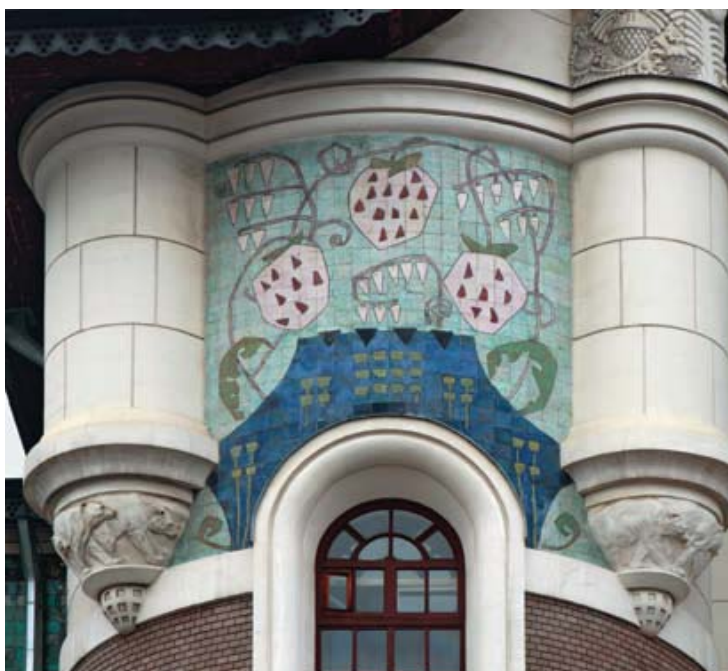
Графическая реконструкция первоначального облика фасада, измененного в советские годы



План здания

Согласно справочнику «Современное городское хозяйство Москвы», изданному в 1913 году, площадь города составляла к тому времени 80,5 квадратных версты, общая ценность недвижимого имущества полагалась не ниже 1500 млн рублей. Впечатляющему «новому возвышению Москвы» во второй половине XIX века немало способствовало ее выгодное географическое положение. С развитием железнодорожной сети Первопрестольная превратилась в крупнейший товарно-транспортный узел, в перевалочную базу все-российского значения. Именно линии железной дороги начиная с середины столетия формировали каркас расселения, определяя облик новых населенных пунктов и активно влияя на развитие планировочной структуры уже существовавших городов. Это более чем справедливо по отношению к Москве, чей пореформенный облик складывался в прямой зависимости от прогресса транспортной системы.

В 1860-е годы были введены в действие основные радиусы Московского железнодорожного узла: Нижегородский, Рязанский, Ярославский, Курский и Смоленский. Здание Ярославского (Троицкого) вокзала, построенное тогда по проекту Р. И. Кузьмина, к началу XX века уже не соответствовало повысившемуся значению железнодорожного направления. В 1895–1896 годах по проекту Л. Н. Кекушева, другого корифея московской архитектуры рубежа веков, был реконструирован



Керамическое панно на фасаде



Деталь фасада

перрон. Однако вскоре стало ясно, что реконструкции недостаточно. Формальным поводом к строительству нового, более представительного вокзального здания в начале 1900-х годов стало продолжение пути до Архангельска и присоединение к нему целого ряда линий, связавших Москву с промышленно развитым северо-востоком Центральной России — с Костромой, Рыбинском, Иваново-Вознесенском.

В духе времени Шехтель подходит к архитектурной задаче с большой долей повествовательности. Его вокзал — это монументальные «ворота» в северную Русь.

Романтический образ Русского Севера с его аскетичной природой, суровой в своей монументальности архитектурой и особым менталитетом местных жителей на рубеже столетий оказывал существенное влияние на русскую культурную идентичность в целом. Северный край звал и манил живописцев, писателей, исследователей старины. Будущность России виделась многим сквозь призму истории средневековой Новгородской республики, которая противопоставлялась самодержавной Москве. Работая над проектом Ярославского вокзала, Шехтель, несомненно, имел в виду весь этот спектр смыслов.

Известно, что в основу проекта автором были положены находки, найденные им при создании павильонов на Международной выставке в Глазго. Для Шехтеля выставочный «русский городок» был не первым опытом работы

Проектируя Ярославский вокзал, Шехтель, по сути, создал собирательный образ принесших ему международную славу выставочных павильонов в Глазго, переводя этот образ с языка деревянного зодчества на язык капитального каменного строительства

Левая башня, в которой помещен водонапорный бак, завершена острым по силуэту восьмигранным шатром. Его вертикальная динамика образует контраст «ниспадающему» движению входной части

Здание Ярославского вокзала является примером удачного соединения технических инноваций и романтического архитектурного образа. Пожалуй, это наиболее точное выражение идеи национальной самобытности в эру прогресса и железных дорог

В период с 1922 по 1955 год вокзал назывался Северным

Верхнюю часть стен украшает декоративный фриз, выполненный на московском керамическом заводе «Абрамцево» С. И. Мамонтова, который назван в честь знаменитой подмосковной усадьбы мецената



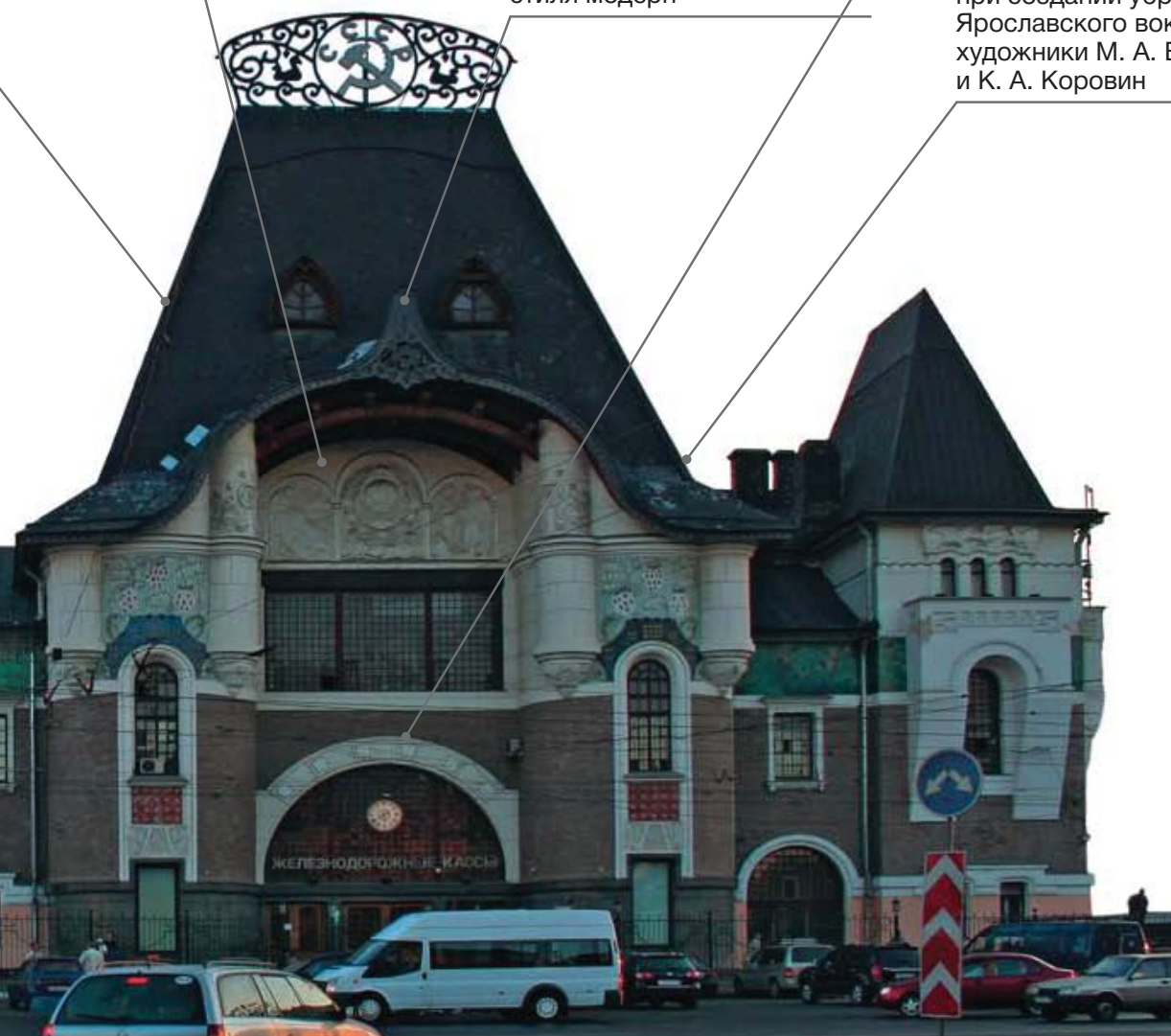
Ярославский вокзал

Сюжетно-орнаментальные керамические панно и барельефы с изображением моржей, белых медведей, чаек являют зрителю насыщенный и убедительный образ Русского Севера, с его своеобразными флорой и фауной

Над входным порталом нависает килевидный козырек высокой «теремной» кровли, пластика которой ассоциируется не столько с формами древнерусского зодчества, сколько с архитектурными приемами стиля модерн

Доминантой подчеркнута асимметричная композиция фасада является монументальная арка главного входа, которая фланкирована скругленными пилонами, напоминающими крепостные башни

Сотрудниками Ф. О. Шехтеля при создании убранства Ярославского вокзала были художники М. А. Врубель и К. А. Коровин





Ярославский вокзал. Фотография нач. XX в.



Деталь фасада



Русский стиль — направление в русской архитектуре XIX века, основанное на использовании форм древнерусского зодчества и традиций народного искусства.

в национально-романтической стилистике. К ней Федор Осипович имел возможность прикоснуться, еще работая у А. С. Каминского. Щедро использовался *русский стиль* и в декорации увеселительных садов М. В. Лентовского. Однако в Глазго архитектор поднимается на качественно иной уровень интерпретации национально-самобытных форм, чему, по всей видимости, способствовало знакомство с творчеством зарубежных коллег на Всемирной выставке в Париже 1900 года, где Шехтель участвовал как автор нескольких небольших киосков и витрин отечественных торговцев. Сенсацией парижской экспозиции явился павильон Финляндии, входившей тогда в состав Российской империи на правах автономии. Сравнительно небольшое сооружение было решено архитекторами Э. Саариненом, Г. Гезеллиусом и А. Линдгреном с выдающейся фантазией, но вместе с тем в очень лаконичных, обобщенных формах. Принципы обобщения частных форм, а также свободной «игры» с пропорциями, позволявшей создавать эффектный и узнаваемый образ без дословного цитирования каких-либо исторических прототипов, был взят на вооружение Шехтелем и развит до степени самостоятельного художественного языка.

Временные постройки в Глазго снискали восторженные отзывы в зарубежной прессе, успех был оценен и в России: Шехтелю присвоили звание академика архитектуры.



Фрагменты керамического убранства

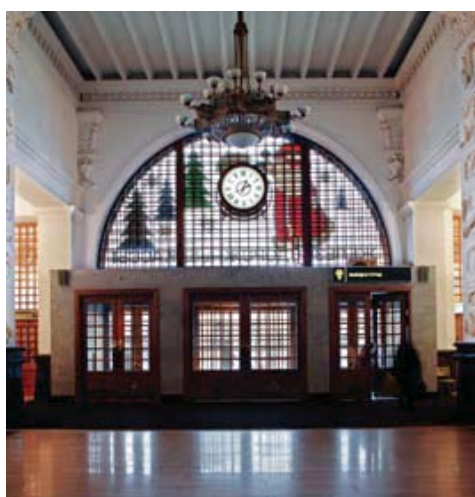
Строго говоря, задачей Шехтеля было пристроить к уже существовавшему зданию вокзала лицевую часть с залом ожидания. Именно она фигурирует в панораме площади трех вокзалов, выделяясь необычным ярким силуэтом и нарядностью цветовой гаммы. Шехтель, как заправский режиссер, программирует визуальные впечатления, получаемые от его архитектуры. Это заметно и здесь.

С большого расстояния, когда взгляд наш способен охватить здание в целом, оно предстает диковинной северорусской крепостью. Архитектор прибегает к нарочито асимметричной композиции фасада, дабы создать впечатление живописной неупорядоченности, случайности только становящейся, а не устоявшейся формы. Но случайность эта мнимая. Каждый из акцентов композиции — смещенный вправо массивный ризалит входной части, словно придавленный к земле нависающей козырьком высокой кровлей, невысокая правая башенка, увенчанная высоким шатром башня слева — все они находятся на своих местах. Их местоположение точно выверено, как звук настроенных струн.

По мере приближения для нас все большую важность приобретают детали, недостатка в которых не обнаруживается. Художественное убранство фасада Ярославского вокзала считается одним из лучших примеров синтеза архитектуры, живописи, скульптуры и декоративного



Керамическое убранство, в разработке которого принял участие М. А. Врубель, было исполнено в 1904 году на заводе «Абрамцево», принадлежавшем С. И. Мамонтову



Интерьеры вокзала с копиями живописных панно кисти К. А. Коровина



Фриз (здесь) — сплошная полоса декоративных, скульптурных, живописных и других изображений (часто орнаментального характера), окаймляющая верх фасадной стены.

Карниз — горизонтальный выступающий элемент, отделяющий стену от крыши здания (венчающий карниз) или члениющий стену на ярусы (междуэтажный карниз).

Пилоны — массивные столбы, служащие опорой арок и перекрытий либо стоящие по сторонам входов или въездов.

искусства. Северная тема на фасаде реализована самыми различными средствами. Сочетание серо-голубой, напоминающей скалы облицовки стен с аквамариновым и бирюзовым тоном майоликового **фриза**, идущего под **карнизом**, дополняется барельефами с изображением представителей полярной фауны — белых медведей, моржей, чаек. Стилизованные елочки и сосновые ветки с шишками аккомпанируют изобразительным панно на **пилонах**, являющим гипертрофированные ветки лесной земляники с гигантскими ягодами.

По всему фасаду разбросаны также небольшие керамические вставки и панно, разглядеть которые возможно только с близкого расстояния. Это, условно говоря, третий план восприятия вокзального здания. Камерные керамические «картины» — как сюжетные, так и орнаментальные — отличаются изысканностью линий и цветовых сочетаний. В графике орнаментальных мотивов без труда угадывается влияние венского модерна, от которого Шехтель, как уже было сказано, отталкивался при формировании собственной версии «нового стиля» и приемы которого активно использовал в особняках, интерьере Художественного театра и других своих произведениях.

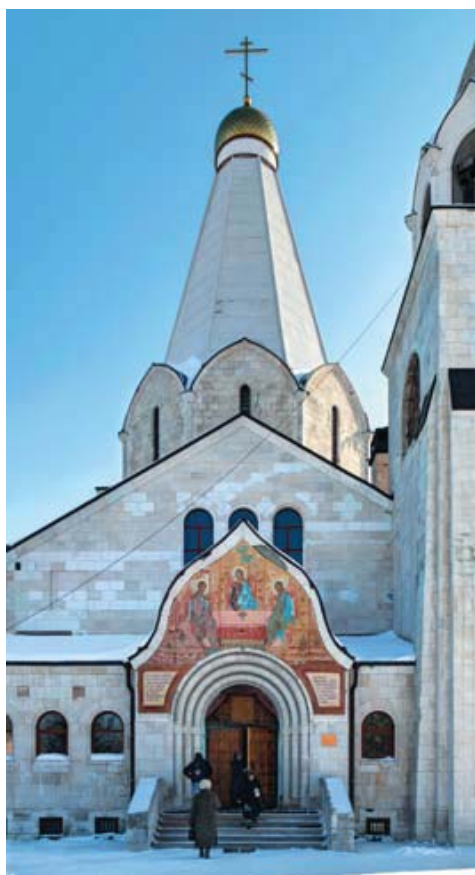
Оформление интерьеров Ярославского вокзала контрастировало с внешним обликом. Сочная пластика фасада сменяется здесь лаконичностью геометризированных форм отделки и мебели, неброской простотой колорита. Шехтель как будто сворачивает натиск литературно-символических образов, переходя к метафорам. О бескрайних просторах и белых ночах здесь свидетельствует само пространство залов, наполненных светом и воздухом.

Живописными акцентами интерьера служили эпические панно кисти Константина Алексеевича Коровина, ныне хранящиеся в Третьяковской галерее.

В тесном сплетении утилитарного (транспортная станция, элемент железнодорожной инфраструктуры) и возвышенного (нарядный портал, ведущий в мир национально-романтической сказки) видна реализация заветов Саввы Ивановича Мамонтова, не только мецената и друга художников, но и строителя Архангельской железной дороги. Живописец К. А. Коровин приводит в своих воспоминаниях примечательную мамонтовскую фразу: «Искусство — это серьезнее железных дорог». Глядя на Ярославский вокзал, построенный Шехтелем, с этим невозможно не согласиться.



Церковь Живоначальной Троицы



Декор западного и северного фасадов храма

«Есть две России: одна — Россия видимостей, громада внешних форм с правильными очертаниями, ласкающими глаз... И есть другая — “Святая Русь”, “матушка-Русь”... с неясными формами, неопределенными течениями, конец которых непредвидим, начало неизвестно» — так начинается один из очерков В. В. Розанова, посвященный теме раскола.

Издание в 1905 году императорского манифеста «Об укреплении начал веротерпимости» открыло новую страницу в истории церковного зодчества. По всей стране развернулось строительство старообрядческих храмов, архитектура которых не имела за собой определенной исторической традиции. В качестве образного ориентира для них предполагались памятники русского храмостроения до XVII века включительно (до никоновской церковной реформы).

Старообрядческий «стиль» рождался прямо на ходу в студиях архитекторов начала XX века. И основанием для него становились не только ученые штудии средневековых памятников, но и подчеркнуто субъективная, характерная для модерна, трактовка древних форм.

Старообрядческое зодчество стало важнейшей сферой бытования и развития отечественной версии национально-романтического модерна, или неорусского стиля. Большое значение в его формировании имели эксперименты в области обновления декоративно-прикладного искусства, очагами которого были художественные кружки в подмосковном Абрамцево и Талашкине близ Смоленска. Архитектурно-художественные опыты В. М. Васнецова (церковь в Абрамцево, фасад Третьяковской галереи и т. д.) продемонстрировали неведомую профессиональным зодчим XIX века свободу обращения с историческими прототипами. Приемы гротеска, спонтанно апробированные Васнецовым в каменной церквушке, получили развитие в деревянных выставочных сооружениях, в том числе в павильонах Русского отдела на Международной экспозиции в Глазго, созданных Шехтелем как вариация на тему традиционного зодчества Русского Севера.

О значении темы Русского Севера в контексте культуры Серебряного века уже было сказано в связи с упоминанием о Ярославском вокзале. Но здесь надо отметить, что северные аллюзии были изначально сильны в старообрядческом храмостроении, и не случайно: там, в северорусских губерниях нашли спасение и культивировали свою самобытную традицию последователи тех, кто в XVII веке не принял реформы Никона. Свершавшаяся на глазах материализация прежде сокровенной



Вид на церковь с юго-запада

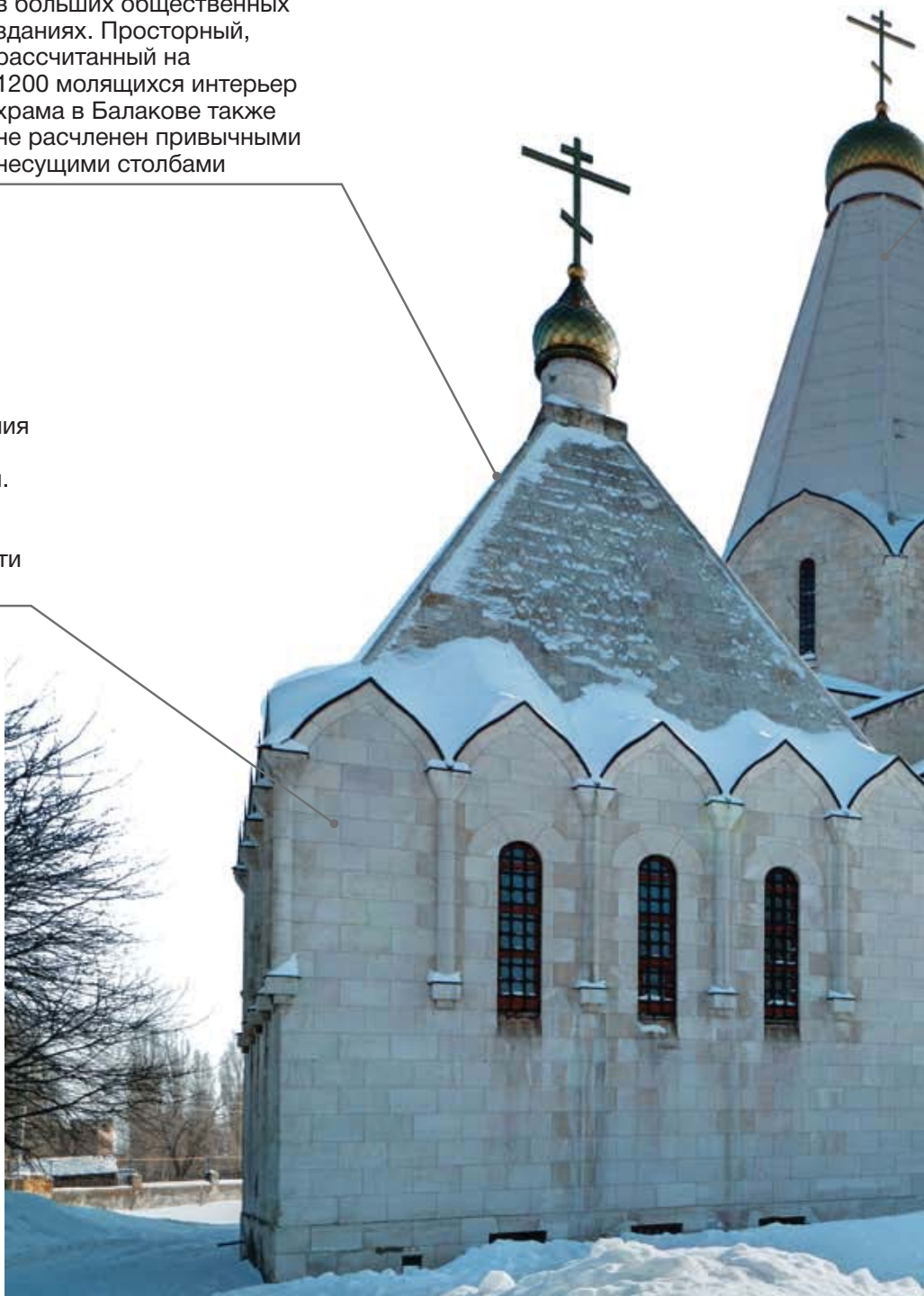
Руси закономерно вызывала в умах мыслителей и художников Серебряного века образ легендарного, сокрытого на дне озера Светлояр града Китежа. Его очертания фантастическими контурами проступали на фасадах старообрядческих храмов в Малом Гавриковом (1909–1911) и Токмаковом (1907–1908) переулках, построенных по проектам И. Е. Бондаренко, в свое время работавшего помощником Шехтеля.

Церковь Живоначальной Троицы в Балакове — единственная старообрядческая постройка Федора Осиповича. Несмотря на это, в силу таланта и богатейшего творческого опыта ему удалось создать вещь незаурядную и заметную на фоне аналогичных работ коллег-современников.

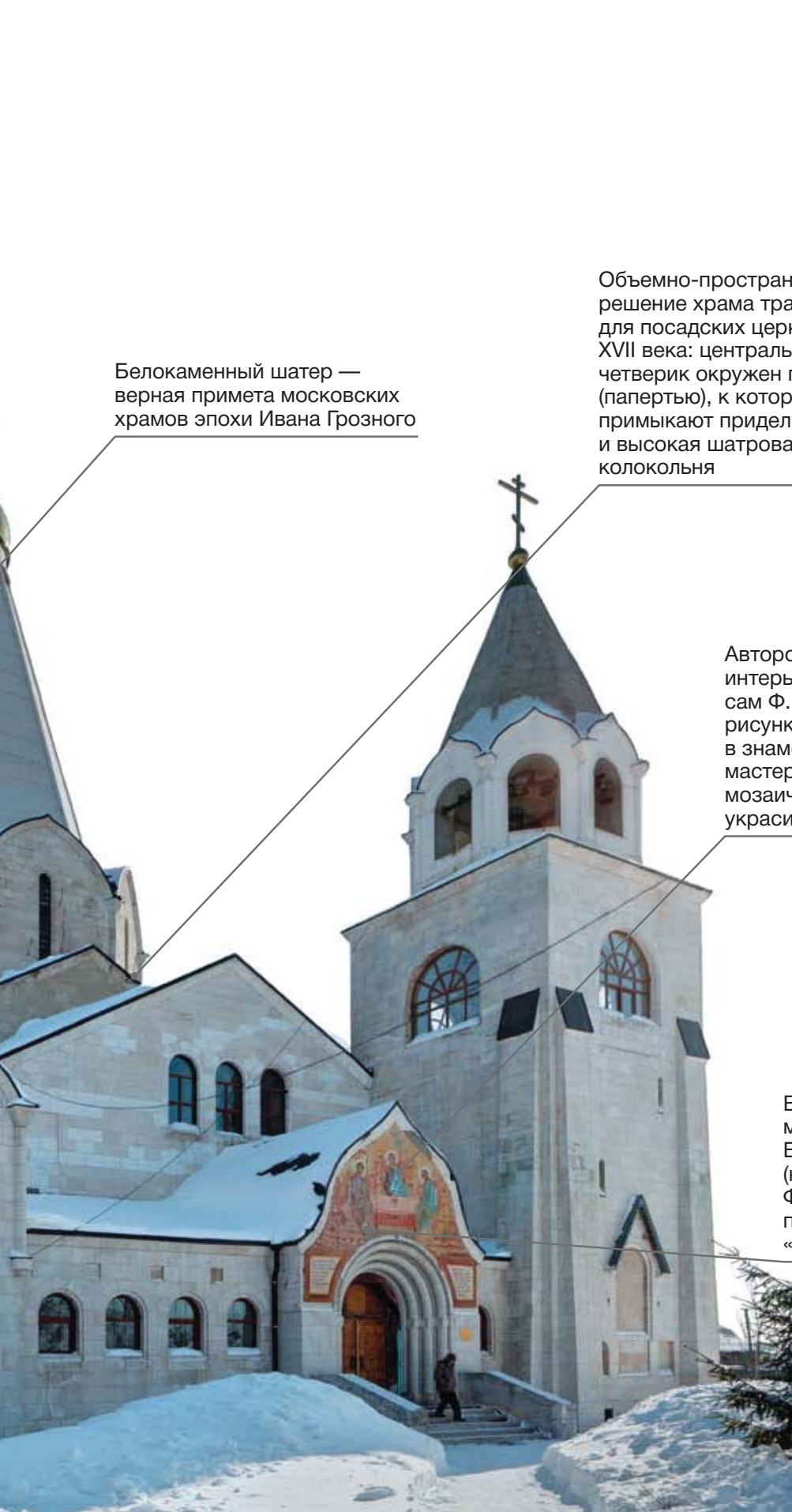
Село Балаково под Самарой в начале XX века имело славу хлебной столицы Поволжья (в 1913 году ему присвоен статус города). Связано это было с развитием

Храмостроение начала XX века развивалось в тесной связи с практикой безопорного перекрытия в больших общественных зданиях. Просторный, рассчитанный на 1200 молящихся интерьер храма в Балакове также не расчленен привычными несущими столбами

Храм Живоначальной Троицы в Балакове демонстрирует виртуозное умение Ф. О. Шехтеля создавать точный художественный образ, избегая прямого цитирования исторических образцов и не злоупотребляя деталями. В 1910-е годы авторский почерк Ф. О. Шехтеля тяготеет к монументальности и ясности форм



Церковь Живоначальной Троицы



Белокаменный шатер —
верная примета московских
храмов эпохи Ивана Грозного

Объемно-пространственное
решение храма традиционно
для посадских церквей
XVII века: центральный
четверик окружен галереей
(папертью), к которой
примыкают придел, крыльца
и высокая шатровая
колокольня

Автором росписи и убранства
интерьера храма выступил
сам Ф. О. Шехтель. По его же
рисункам были изготовлены
в знаменитой петербургской
мастерской В. А. Фролова
мозаичные иконы,
украсившие фасады здания

В основу композиции
мозаики с изображением
Ветхозаветной Троицы
(над западным порталом)
Ф. О. Шехтелем была
положена знаменитая
«Троица» Андрея Рублева



Интерьер церкви с новым иконостасом

транспортных коммуникаций. Крупнейшая торговая пристань Самарской губернии — Балаково — с прокладкой железной дороги превратилась в место схождения водного, железнодорожного и сухопутно-гужевого путей. Разумеется, это благотворно отразилось на материальном статусе местных предпринимателей, большинство из которых принадлежало к старообрядчеству. Именно из той среды происходил Анисим Михайлович Мальцев, заказчик строительства Троицкой церкви. Мальцевы имели репутацию «хлебных королей», их семейное дело было поставлено крепко: Анисим проживал в Балакове, осуществляя поставки хлеба в Москву, где жил его брат Паисий, занимавшийся сбытом товара. Братья были связаны со старообрядцами Рогожской слободы и принадлежали к тому же толку старообрядчества, что и знаменитые москвичи — фарфоровозаводчик М. С. Кузнецов, меценаты К. Т. Солдатёнков и С. Т. Морозов.

Близость Мальцевых к кругам московского просвещенного купечества определила серьезность их подхода к художественной стороне затеянного храмоводительства. В 1908 году Московским архитектурным обществом, во главе которого стоял Шехтель, был объявлен конкурс на составление проекта церкви для села Балакова. В условиях, опубликованных на страницах профессиональной печати, оговаривалась не только вместимость будущего храма (700 человек), но и стиль («один из древнерусских»). По итогам конкурса из 34 поступивших проектов были премированы три: первой премии удостоилась работа архитектора Н. С. Курдюкова, второй — художника, впоследствии крупнейшего советского сценографа, Ф. Ф. Федоровского, третьей — архитекторов братьев Виктора и Александра Весниных, слава которых также связана уже с послереволюционной эпохой. По обыкновению подобных конкурсов, победа отнюдь не означала того, что победивший будет реализован. Так случилось и в этот раз. Судя по всему, Мальцевых не удовлетворил ни один из премированных жюри вариантов, и они обратились напрямую к Шехтелю с тем, чтобы он составил собственный проект.

Сказано — сделано. Надо заметить, что храм, спроектированный Федором Осиповичем, был рассчитан уже не на 700, а на 1200 молящихся. По сравнению с предложениями конкурсантов шехтелевский проект обладает необычайной простотой и ясностью композиции. Хрестоматийная для русской церковной архитектуры формула «восьмерик на четверике» (восьмигранный верхний ярус, который покоится на квадратном в плане нижнем)



Интерьер церкви

В каждой из своих работ Федор Осипович оставался в первую очередь художником. Следуя этому универсальному кредо, он с одинаковой убедительностью и любовью умел воплотить в своих проектах и постройках образные черты лютеранской часовни и православного храма



Вид с юго-востока



Контрфорс — поперечная стенка, вертикальный выступ или ребро, усиливающее основную несущую конструкцию (в основном наружную стену) и воспринимающие горизонтальные усилия (например, распор от сводов, перекрывающих здание).

Апсиды — полукруглый, прямоугольный или многогранный выступ здания (обычно алтарной части храма), имеющий собственное перекрытие в виде полусвода или полукуполо (конхи).

Щипец — завершение фасадной стены, ограниченное двумя скатами кровли и не отделённое снизу карнизом (в отличие от фронтона).

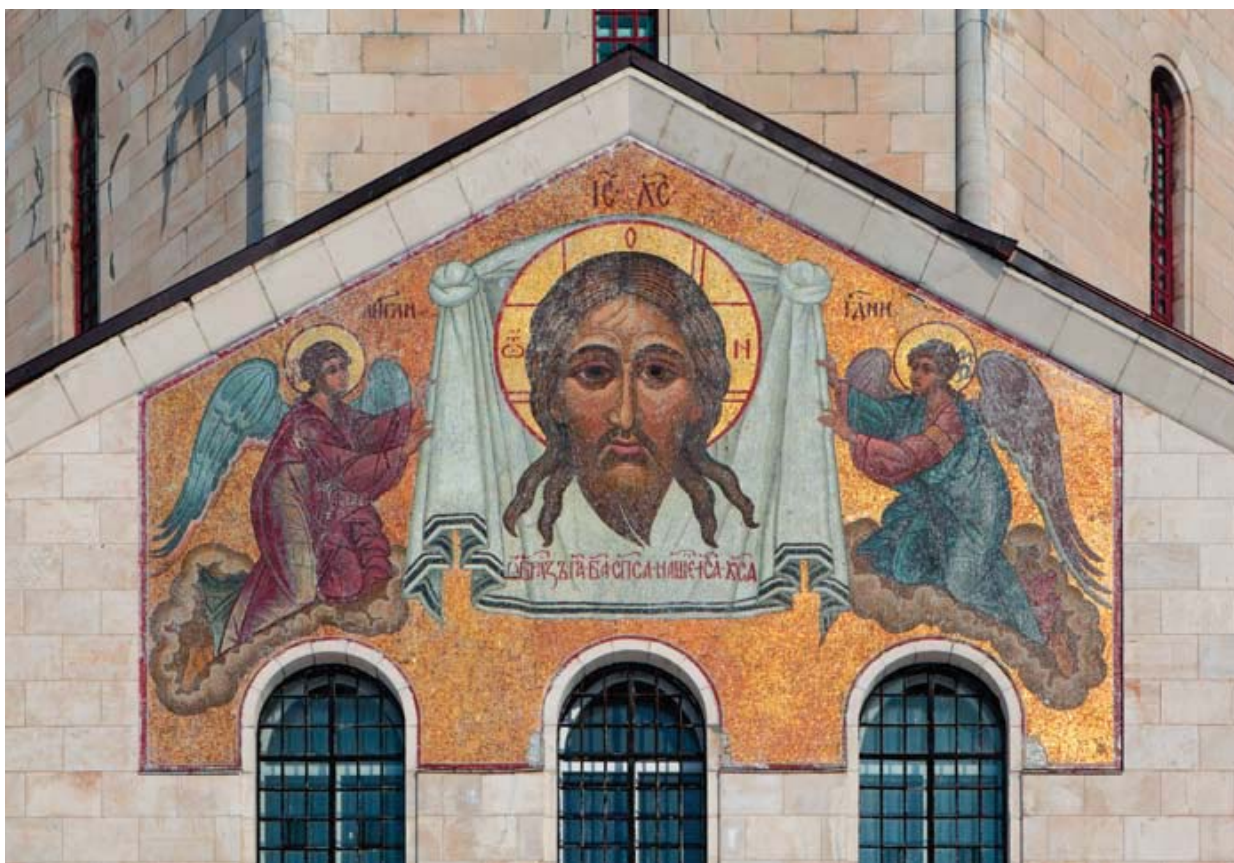
очищена Шехтелем от каких бы то ни было околичностей, мешающих восприятию сути. Объем храма ограничен чистыми плоскостями, вообще лишенными пластического декора. Но именно эта незамысловатость геометрически четкого массивного блока сообщает образу постройки монументальность и значительность, только подчеркнутую узкими выступами **контрфорсов** и щелевидными оконными проемами. Ощущение монолитной весомости здания особенно усиливается при взгляде с востока, из-за боковых **апсид**, совсем не имеющих окон.

Архитектор сочетает различные иконографические образцы — от новгородско-псковских памятников с их щипцовыми завершениями до московских шатровых церквей, примеру которых Троицкий храм в Балакове обязан динамичностью своего силуэта. Не обошлось здесь и без влияния столь дорогих для Шехтеля деревянных памятников Русского Севера, служивших ему источником вдохновения при создании павильонов в Глазго. Однако, если сравнить храм в Балакове с Ярославским вокзалом (также «переложением» эстетики деревянного зодчества на язык камня), становится видно, насколько серьезно за годы, разделяющие эти две работы, мастер переоценил роль декора.

Решительно все прототипы звучат у Шехтеля в балаковской церкви опосредованно. Слишком сильно переосмыслены они были в душе зодчего, прежде чем сплавиться воедино в окончательном проекте. Разве что форма шатра неукоснительно указывает в качестве источника на знаменитую церковь Вознесения в Коломенском, воздвигнутую в честь рождения наследника великокняжеского престола — будущего царя Ивана Грозного. В остальном же Шехтель только намечает сходство с историческими прецедентами, но никогда не пускается в буквальное цитирование форм и мотивов.

Внутреннее пространство храма совершенно цельное, нерасчлененное. Свод, его перекрывающий, опирается на устои, слитые с углами четверика, габариты которого весьма внушительны — 15×15 метров. Здесь пригодился опыт внедрения большепролетных конструкций в начале XX века.

Скупым украшением фасадов являлись мозаичные панно, изготовленные в известной петербургской мастерской В. А. Фролова по рисункам Федора Осиповича. На северном фасаде помещено изображение Спаса Нерукотворного, на южном — Богоматери «Знамение». В килевидном **щипце** западного крыльца изображена Ветхозаветная Троица в иконографии знаменитой иконы Андрея Рублева.



«Спас Нерукотворный», мозаичное панно на южном фасаде храма

Разработанная Шехтелем композиция из трех объемов символизирует Троицу: шатровые завершения основного объема, крещальни и колокольни при взгляде с различных ракурсов неизменно свидетельствуют о реальности и возможности трехчастной целостности и единства в трех лицах.

Судьба храма после 1917 года складывалась драматично. В 1929 году он был изъят у старообрядческой общины и приговорен к уничтожению как не имеющий архитектурной ценности. В начале 1930-х годов здание было решено все-таки не сносить, а перестроить под театр. В 1960-е годы храм постигла вторая перестройка, в результате которой он был приспособлен под заводской клуб. К сожалению, росписи Троицкой церкви, выполненные по эскизам Шехтеля, были утрачены. Та же участь постигла иконостасы главного алтаря и приделов. В 1989 году храм был передан Русской православной церкви. В ходе работ, производившихся в 1990-х годах, был восстановлен шатер с главкой, заново отделаны интерьеры, изготовлена новая утварь.



Колокольня

Основные этапы творчества

Усадьба в имении С. П. фон Дервиза «Кирицы»	1883	Рязанская область, Россия
Интерьеры дома городской усадьбы С. П. фон Дервиза	1888	Москва, Россия
Усадьбы А. А. Локалова и П. Д. Иродова	1888–1892	Село Великое Ярославской области, Россия
Усадьба В. Е. и В. Н. Морозовых в Одинцове-Архангельском	1892	Московская область, Россия
Особняк З. Г. Морозовой	1893	Москва, Россия
Собственный дом в Ермолаевском пер.	1894–1896	Москва, Россия
Торговый дом М. С. Кузнецова	1898–1903	Москва, Россия
Здание скоропечатни «Товарищество Левинсон А. А.»	1900	Москва, Россия
Особняк С. П. Рябушинского	1900–1903	Москва, Россия
Павильоны «Русского отдела» на Международной выставке	1901	Глазго, Великобритания
Гостиница и деловой центр «Боярский двор»	1901–1902	Москва, Россия
Особняк А. И. Дерожинской	1901–1904	Москва, Россия
Перестройка здания для Художественного театра Перестройка здания Ярославского вокзала	1902	Москва, Россия
Здание банка братьев Рябушинских	1903	Москва, Россия
Доходный дом Строгановского училища	1905	Москва, Россия
Перестройка дома на Страстном бульваре под здание типографии братьев Рябушинских «Утро России»	1907	Москва, Россия
Торговый дом С. М. Рукавишникова	1908	Нижний Новгород, Россия
Перестройка усадьбы З. Г. Морозовой-Рейнбот «Горки»	1909	Московская область
Церковь Живоначальной Троицы	1909–1912	г. Балаково Самарской области, Россия
Собственный дом на Большой Садовой ул.	1910	Москва, Россия
Проекты архитектурной части системы обводнения Голодной степи в Туркестане «Иртур» и Болшевского оптического завода (не осущ.)	1918–1920	Москва, Россия
Проектирование сооружений Первой сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки (не сохранились)	1923	Москва, Россия
Участие в конкурсе на проект Мавзолея В. И. Ленина Проектные работы для Днепрогэса	1924	Москва, Россия

Содержание

Жизнь и творчество	3
Особняк З. Г. Морозовой	19
Особняк С. П. Рябушинского	29
Особняк А. И. Дерожинской	39
Перестройка здания Художественного театра	47
Ярославский вокзал	53
Церковь Живоначальной Троицы	61
Основные этапы творчества	70

Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом
"Комсомольская правда"»

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДИРЕКТ-МЕДИА»
Главный редактор *А. Барагамян*
Руководитель проекта *А. Войнова*
Ответственный редактор *С. Ананьева*
Фоторедактор *М. Гордеева*
Редактор *М. Сокирко*
Верстка *С. Туркина*
Корректор *Г. Барышева*

Автор текста *И. Печёнкин*
Фото на обложке *М. Федина*

— Адрес издательства —
117342, Москва, ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
e-mail: editor@directmedia.ru
www.directmedia.ru

Том 3
«Шехтель»



© Издательство «Директ-Медиа», 2014
© ЗАО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2014

— Издатель —
ЗАО «Издательский дом "Комсомольская правда"»
125993 г. Москва, ул. Старый Петровско-Разумовский
проезд, 1/23, e-mail: kollekt@kp.ru
www.kp.ru

Отпечатано в типографии PNB Print, Латвия
www.pnbprint.eu

Подписано в печать 14.11.2014
Формат 70×100/8. Печать офсетная
Бумага мелованная. Усл. печ. л. 11, 61
Заказ № 107232

2014 год

© При подготовке издания использовались материалы
фотографа М. Феединой и фотобанков Vostock Foto и «Лори»