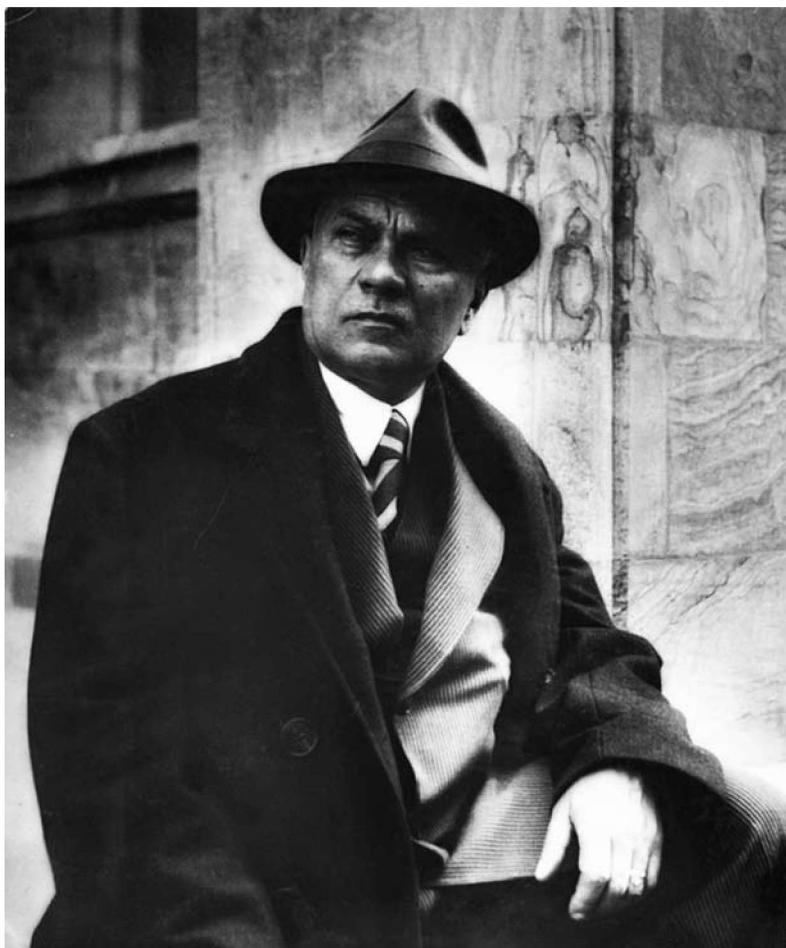


Алексей Викторович  
Щусев  
(1873–1949)

Комсомольская правда  
Директ-Медиа  
Москва 2015



# ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО



А. В. Щусев

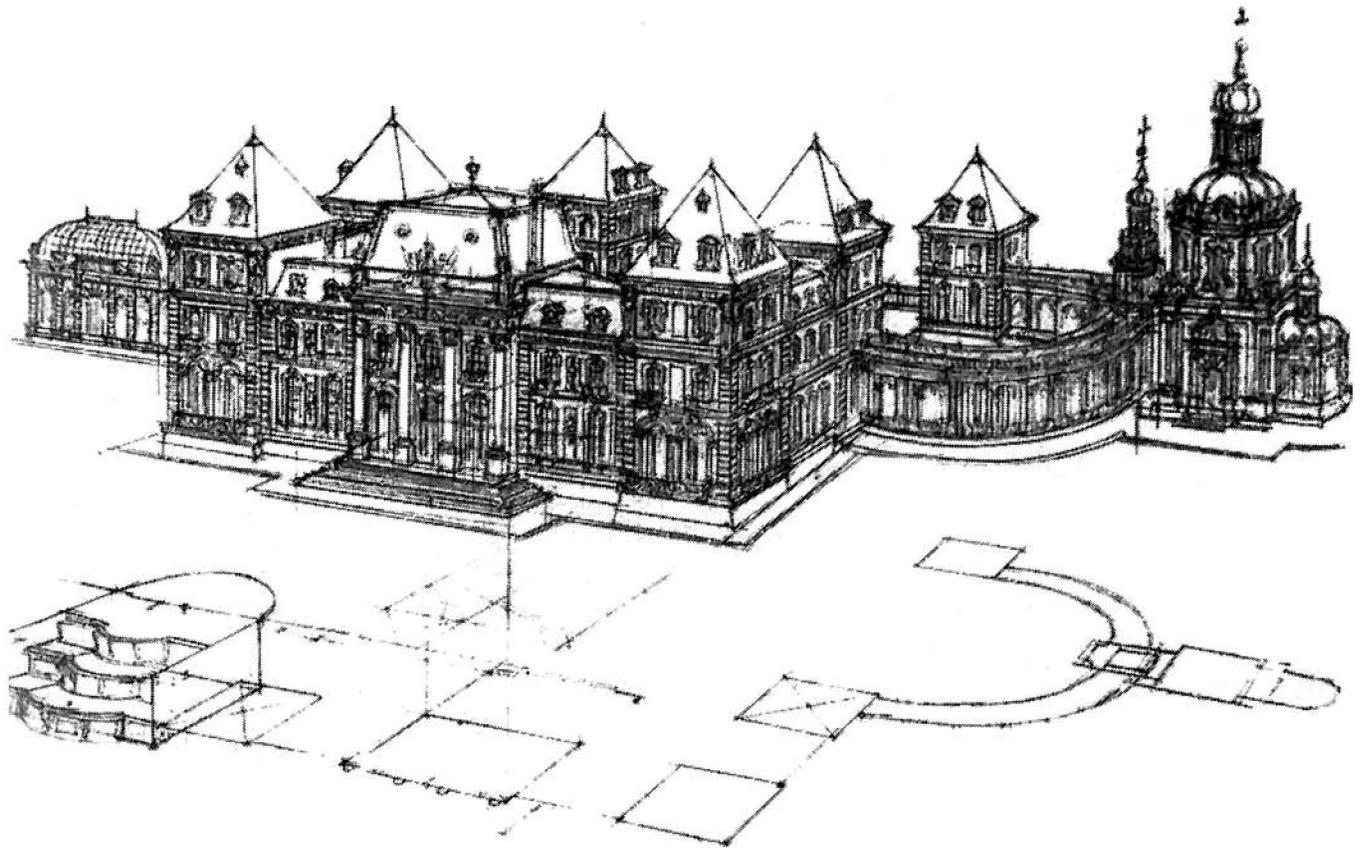
Мы живем в замечательное время,  
когда создается стиль новой эпохи.

*А. В. Щусев, 1936 г.*

Выдающийся архитектор, академик Алексей Викторович Щусев прошел большой и сложный творческий путь. Его имя выделяется среди имен передовых мастеров предреволюционного искусства России. Обаятельный, талантливый, творчески многообразный зодчий совместил в себе теоретика и исследователя архитектуры, педагога и общественного деятеля.

Алексей Викторович Щусев родился 8 октября 1873 года в Кишиневе в дворянской семье надворного советника, служившего смотрителем «богоугодных заведений». Искренняя привязанность к родине осталась у мастера на всю жизнь. Он называл себя «патриотом и поклонником Кишинева», подчеркивая особое очарование города, окруженного виноградниками и фруктовыми садами. После окончания кишиневской гимназии в 1891 году Щусев поступил на архитектурное отделение Высшего художественного училища Императорской

«Творчество в архитектуре более, чем в других искусствах, связано с жизнью», — говорил Щусев



Загородная усадьба. Дипломный проект, эскиз. 1897 г.

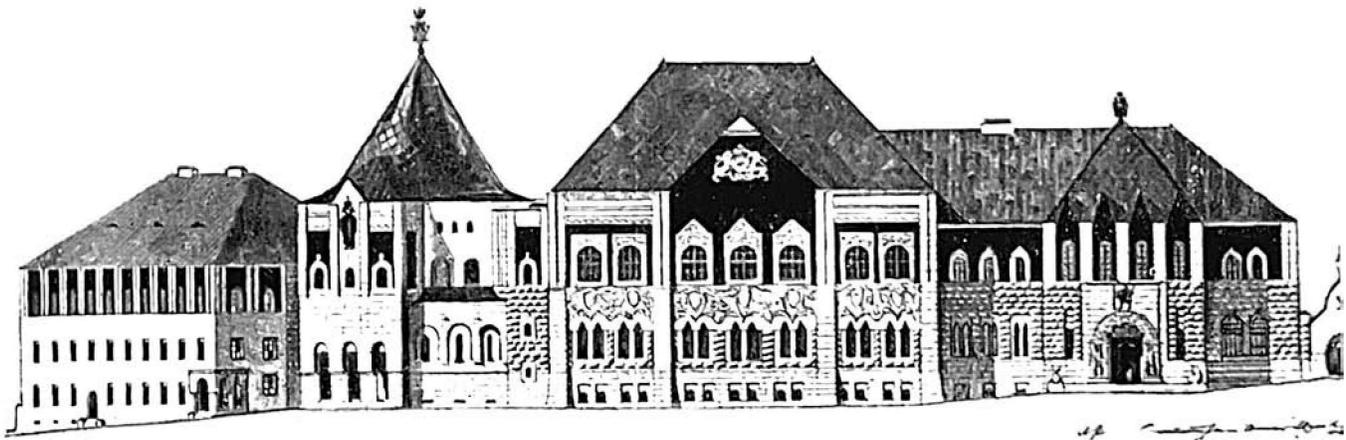


Памятник-часовня. Свяжское поселение, Россия. Проект. 1913 г.

академии художеств в Санкт-Петербурге. Он занимался в академических мастерских Л. Н. Бенуа и Г. И. Котова.

Промышленный подъем и новые технологические процессы повлекли за собой постройку железных дорог, крупных промышленных предприятий, банков, новых типов жилых домов и т. д., что непосредственно повлияло на архитектуру. Зодчество зависело и от новых строительных материалов, и от тенденций в стилеобразовании. В этот период ценности отечественной культуры затмевались европейской модой, перед которой преклонялись, что повлияло на быстрый упадок традиций «русского зодчества» и развитие эклектики.

Обучение Щусева в Академии художеств совпало с реформой в ней: в 1894 году был введен новый устав, а состав профессуры в области живописи пополнился передвижниками. С этого времени Щусев по собственной инициативе стал заниматься рисунком и живописью в мастерской Репина — приверженца реалистического искусства. Еще в стенах Академии, общаясь с ведущими русскими художниками, молодой зодчий проявил живой интерес к национальному архитектурному наследию России. Юношу увлекали красота и самобытность древнерусского зодчества, что и определило в дальнейшем характер его творчества.



Отделение Государственного банка. Нижний Новгород, Россия. Конкурсный проект. 1911 г.

Первые архитектурные идеи он воплотил в 1893 году в имении Сахарна Бессарабской губернии, работы по благоустройству которого были переданы ему хозяином усадьбы инженером Н. Апостолопуло.

Следующей крупной ученической работой зодчего стал обмер ворот мавзолея Тамерлана (Гур-Эмира) в Самарканде, выполненный в 1894 году во время поездки в Среднюю Азию в составе экспедиции Археологической комиссии. Тщательно собранный научно-исследовательский материал древних архитектурных памятников Самарканда (гробницы Тамерлана и соборной мечети Биби Ханум), включающий чертежи и акварели Щусева, был издан в 1905 году в археологическом сборнике. Впечатления от этой поездки оказали значительное влияние на дальнейшие работы мастера.

В 1897 году Щусев окончил с отличием Академию художеств. За дипломный проект загородной усадьбы, наполненной пластическим богатством и выразительностью архитектурных форм, он был награжден Большой золотой медалью и правом на пенсионерскую заграничную командировку. Этот первый проект начинающего зодчего был воплощен в 1897–1898 годах в качестве дачи М. В. Карчевского в имении Большая Малина в долине Чар под Кишиневом.

Супруга Николая Апостолопуло Евгения Богдан, дочь мецената и ценителя искусств, содержала в Санкт-Петербурге общежитие для бедных студентов и выплачивала им стипендии. В их числе был и Щусев



Спасская церковь. Северный фасад. Село Натальевка под Харьковом, Украина

В 1895 году, узнав из газеты о смерти генерала Д. П. Шубина-Поздеева, Щусев без рекомендаций пришел к вдове с готовым эскизом надгробия и сумел убедить отдать заказ именно ему. Так на кладбище Александро-Невской лавры была построена квадратная часовенка под шатром

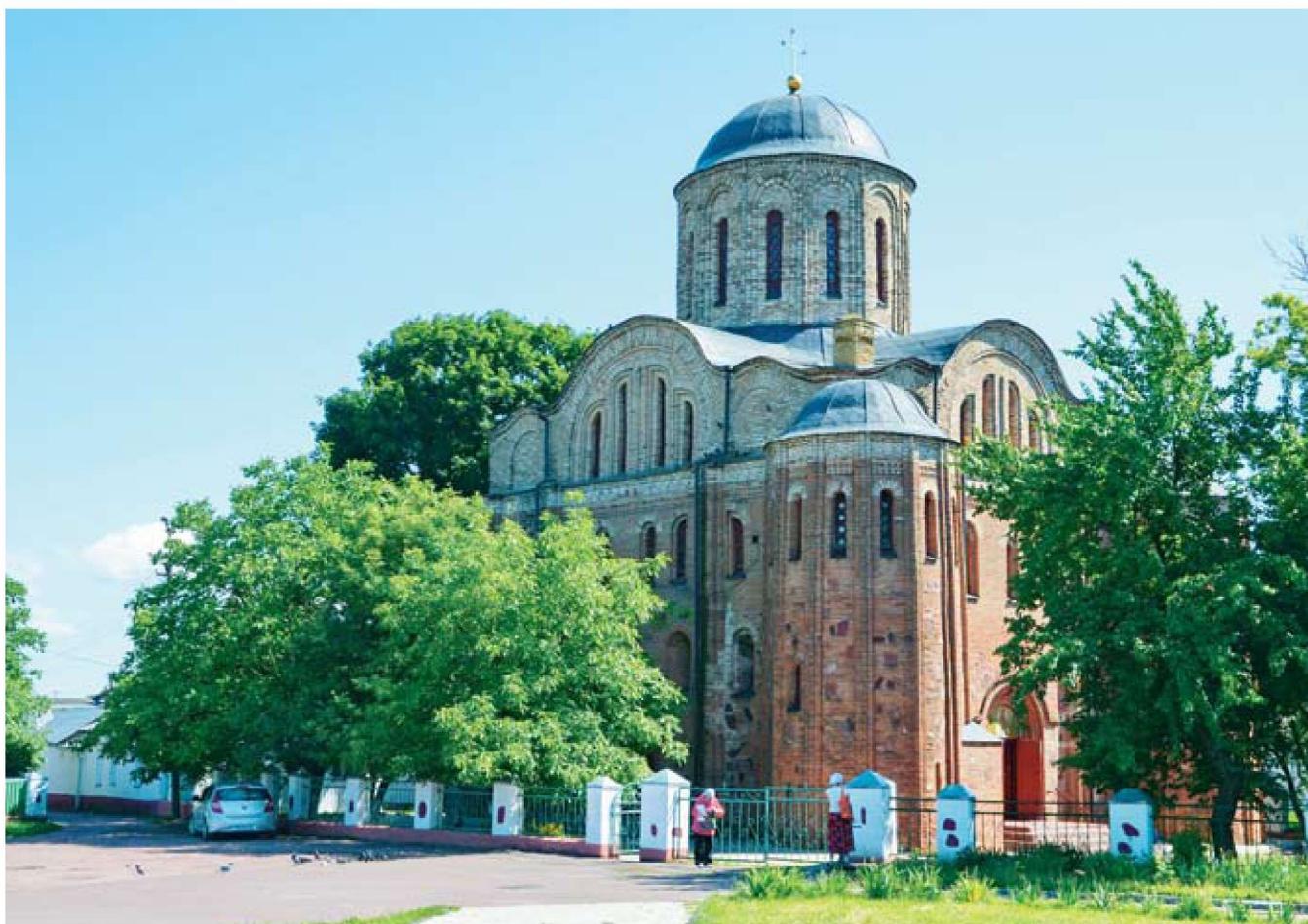
Заранее продуманный Щусевым маршрут заграничной поездки (началась в конце 1897 года) пролегал через Вену, Триест, далее морем в Венецию. Осмотрев многие города Италии (Падую, Виченцу, Верону, Флоренцию, Рим, Неаполь, Помпеи, Пестум, Палермо, Джирдженти), он отправился в Тунис. Затем вернулся в Италию и через Геную и Ниццу прибыл в Париж, где полгода занимался рисунком в Академии Жюльена. Мастер совершил несколько поездок по Франции и посетил Лондон. Опыт мировой архитектуры Щусев рассматривал с точки зрения творческого освоения его в условиях России. Уже в то время, будучи начинающим архитектором, он видел совершенство произведений зодчества в их гармоническом сочетании с природным и архитектурным окружением. Пенсионерскую поездку, длившуюся 16 месяцев, зодчий использовал для

совершенствования в технике рисунка и акварельной живописи. Из работ этого периода была составлена отчетная выставка в Академии художеств, получившая одобрителный отзыв И. Е. Репина. Часть из них Академия приобрела, однако Щусев особого внимания к себе не встретил и не был приглашен для дальнейшего сотрудничества, как предполагалось ранее.

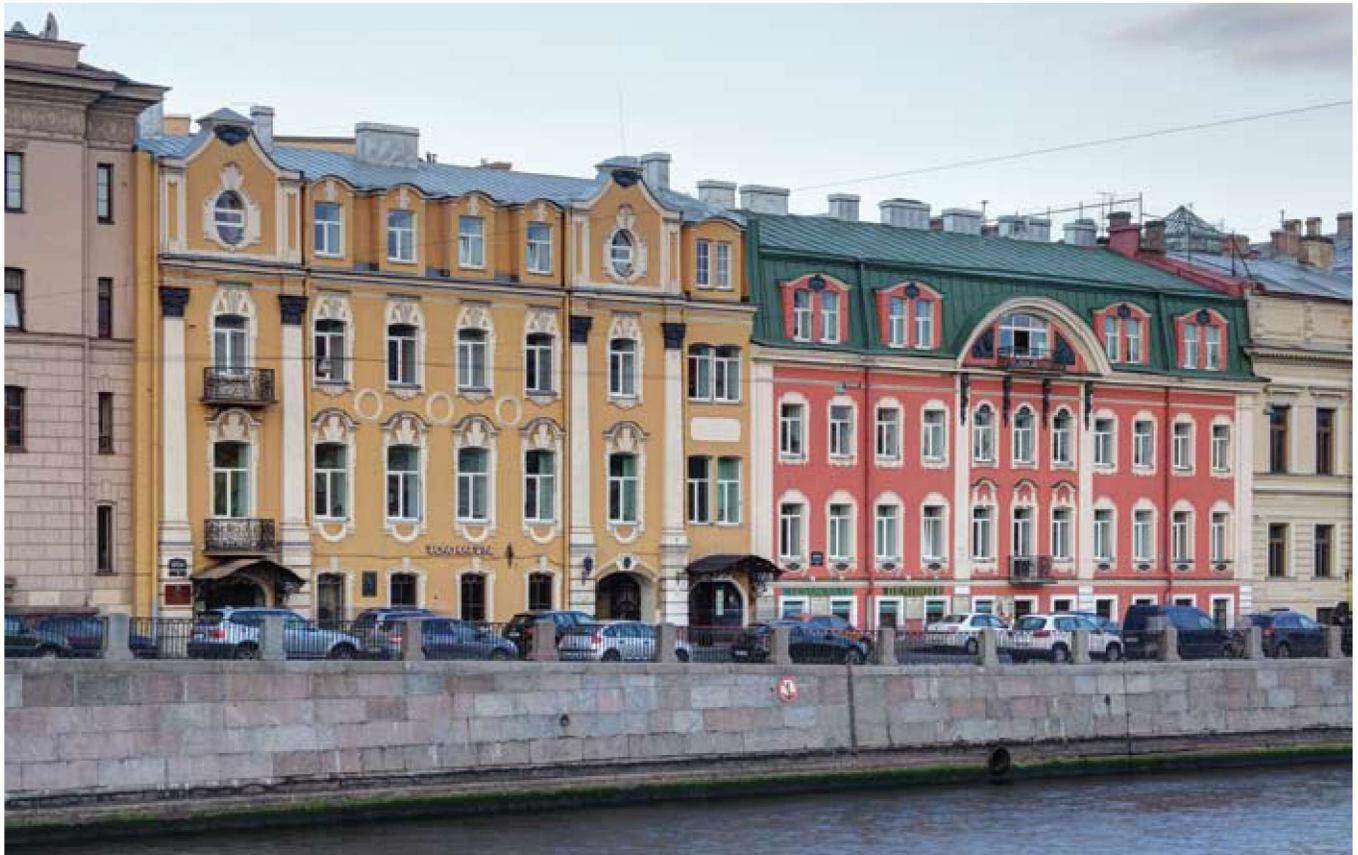
Молодой архитектор стал «бегать за дешевыми заказами». Его приглашали в мастерские таких выдающихся зодчих, как Л. Н. Бенуа, Р. Ф. Мельцер или Г. И. Котов, где он мог бы получать приличное содержание. Но подобная деятельность грозила талантливому Щусеву утерей индивидуальности, на что он был совершенно не согласен. В поисках заработка он вернулся в Кишинев, где в 1900–1901 годах построил одноэтажный дом М. В. Карчевского в новоарабском, или мавританском, стиле. Это была первая попытка освоения зодчим народной восточной архитектуры.

Вернувшись в Петербург через какое-то время, Щусев стал получать небольшие церковные заказы,

Двоюродная сестра Щусева проживала в Сан-Ремо. Она попросила брата выполнить эскиз и чертежи храма Христа Спасителя, что тот и сделал совершенно безвозмездно. Строительство продолжалось под руководством известного итальянского архитектора Пьетро Агости. Храм — одно из самых красивых зданий в Сан-Ремо



Храм Святого Василия. Вид с северо-запада. Овруч, Украина



Дом Олсуфьева на набережной Фонтанки. Санкт-Петербург, Россия



Фрагмент фасада дома Олсуфьева

переадресовывавшиеся ему профессором Г. И. Котовым. Так, в 1901 году Щусева пригласили на службу в канцелярию оберпрокурора Святейшего синода Русской православной церкви, с которой были связаны почти все его программные произведения до революционного периода. Одним из первых его самостоятельных заказов стал иконостас для Успенского собора Киево-Печерской лавры. В силу разных причин проект не осуществили, однако зодчего пригласили в лавру для создания иконостаса и росписей в Троицком трапезном храме, работы длились с 1903 по 1910 год. Низкий мраморный иконостас Троицкой церкви, представлявший собой легкую конструкцию из балки, покоящейся на тонких изящных мраморных колонках, был удачной попыткой возродить византийские традиции решения церковного интерьера. Щусев специально изучал древние алтарные преграды Византии, по которым написал свое первое историко-архитектурное исследование. Благодаря длительной работе в Киеве Щусев выработал собственный взгляд на современное церковное зодчество.

Любовь к национальным традициям в искусстве и глубокое художественное их понимание стали просмат-



Железнодорожная станция Софрино. Подмосковье, Россия

риваться в значительном заказе на перестройку и проектирование фасадов дома Олсуфьева на берегу Фонтанки в Санкт-Петербурге в 1902 году. В 1903 году зодчий занимался проектированием загородных домов.

В середине 1900-х годов у Щусева сложился свой подход к стилизации в церковном зодчестве, основанный на изучении памятников древнерусской архитектуры. Отражением этого стала опубликованная работа «Мысли о свободе творчества в религиозной архитектуре».

Первый большой общественный резонанс имел проект 1904 года храма в память победы в 1380 году на Куликовом поле. После его выполнения успех в церковном строительстве не оставлял зодчего до конца 1910-х годов.

В середине 1904 года Синод командировал коллежского секретаря Щусева в Овруч для исследования развалин и составления проекта реставрации храма Святого Василия, построенного Рюриком Ростиславовичем в 1190 году и почти полностью разрушенного литовцами в 1321-м. Зодчий работал там всю зиму и к весне представил заключение о возможности восстановления храма в византийском стиле с достаточно экономичным (до 100 000 рублей) проектом, органично включавшим

**В заграничной поездке зодчий писал: «При изучении памятников в натуре и рисовании с них я всегда делал сопоставление с образцами русской архитектуры, которые помогли мне лучше понять форму и композицию, чтобы в будущей практике не спускаться до вульгарной и средней по качеству архитектуры»**



Троицкий собор в Свято-Успенской Почаевской лавре. Северный фасад. Почаев, Украина

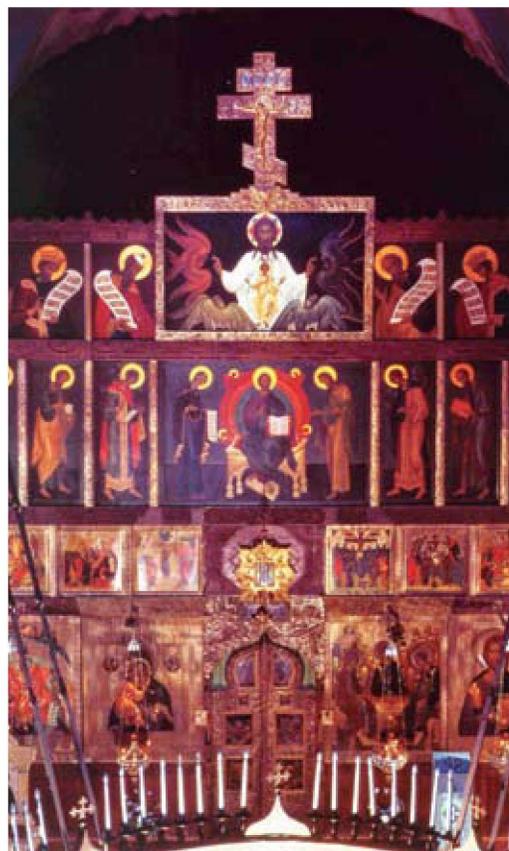
сохранившиеся детали. Проектные и практические работы по реставрации храма начались в 1907 году при участии члена Археологической комиссии П. П. Покрышкина и с соблюдением главных принципов: все древние части постройки оставались в неприкосновенности; документированные части здания были выполнены из нового кирпича, изготовленного по старому образцу в виде *плинфы*; все дополнения делались из кирпича белого цвета, отличавшегося от древней части постройки. С этого времени Щусев начал творческую борьбу с зодчими-эклектиками, которые ранее решительно «исправляли» старинные здания. Когда этот проект оказался на Петербургской выставке современной архитектуры, критики тут же поставили его в ряд самых ярких явлений тех лет. Восстановление Васильевского храма поразило знатоков оригинальностью и точностью метода зодчего и положило начало подлинно научной бережной реставрации выдающихся произведений архитектуры в России. Блестящие результаты этой работы принесли Щусеву признание его научных заслуг. В 1908 году он стал действительным членом Императорской академии художеств, а в 1910 году получил звание академика архитектуры. В художественных кругах и прессе заговорили о «щусевском» направлении в архитектуре, объявив зодчего основоположником неорусского стиля.

С 1905 по 1912 год Щусев строил Троицкий собор в Почаевской лавре, ставший примером ретроспективного переосмысления мастером псковско-новгородского стиля. Дополнением, привязывающим почаевский собор к современной Щусеву эпохе модерна, можно считать *порталы* с мозаичными панно, выполненные художником П. Н. Нерадовским (на западном фасаде — по эскизу Щусева, на южном — по эскизу Н. К. Рериха). Стены были украшены таинственными иероглифами и символами, которые придавали постройке впечатление историчности и волнующей сопричастности к мифологизированной ушедшей Древней Руси. Это проявилось во многом и благодаря многочисленным неправильностям кладки, смещению деталей, дающим эффект рукотворности. Уникальной особенностью Троицкого собора стали закладные рельефные кресты, воскрешающие в архитектуре новгородские традиции. Новшества здесь видны в оформлении интерьера: свободные поля иконостаса, а особенно его ворот, заполнены мастерски скомпонованным растительным орнаментом.

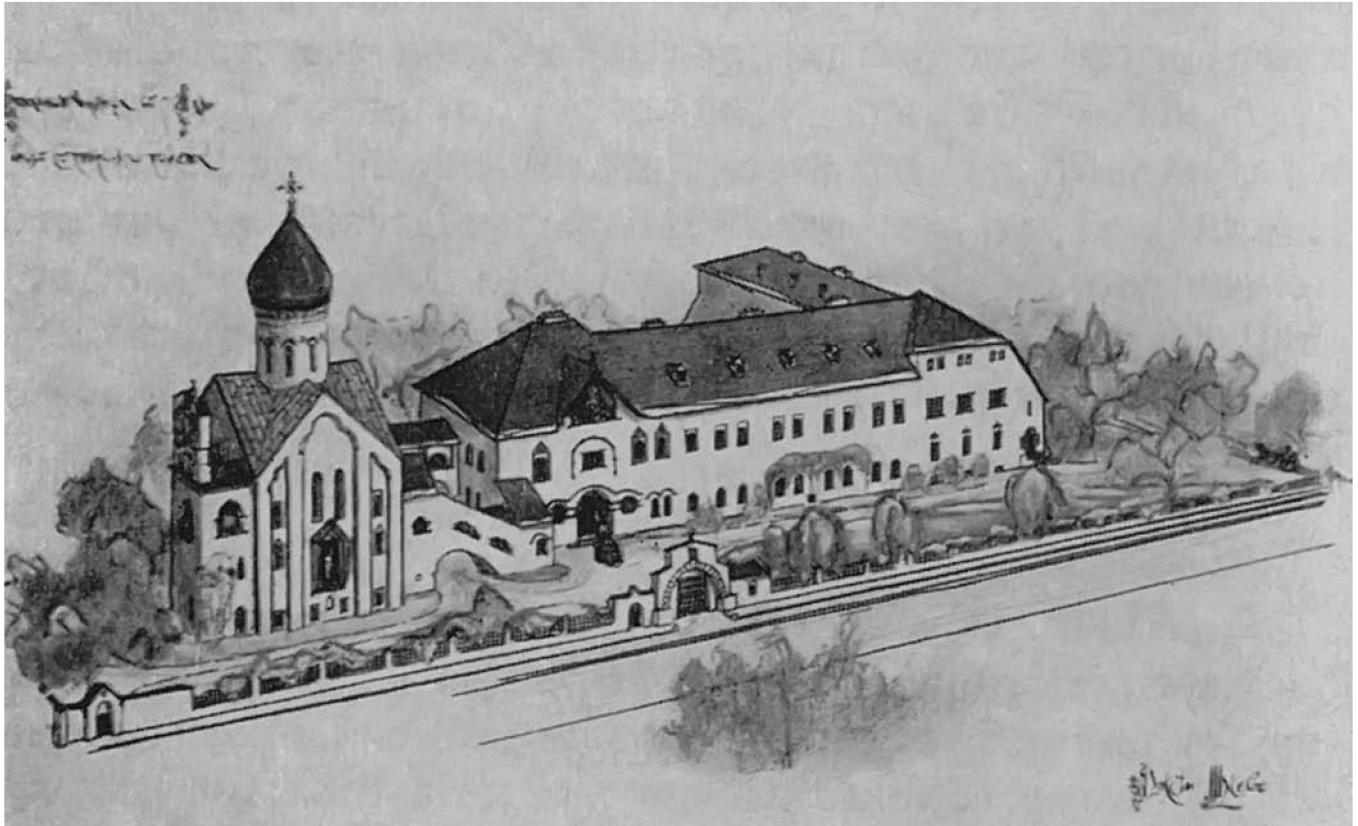
Зрелое мастерство, индивидуальный образный строй и творческий почерк продемонстрировали самые



Троицкий собор. Западный фасад



Троицкий собор. Центральная часть иконостаса



Гостиница в Бари. Проект, аксонометрия. 1910 г.

Спасская церковь в Натальевке проектировалась по поручению П. И. Харитоненко, сахарозаводчика, мецената и коллекционера, и трактована как храм-музей для собранных заказчиком древнерусских икон. Это одна из самых выразительных построек Щусева. Скульптурный декор для нее выполняли С. Т. Коненков и А. Т. Матвеев, а мозаичное панно над входом, видимо, Н. К. Рерих

знаменитые работы Щусева этого периода (1908–1912): собор Марфо-Мариинской обители в Москве и Спасская церковь в Натальевке под Харьковом, в которых нашли яркое воплощение лаконичные образы новгородских и псковских храмов. Недаром к этому времени относится и написание зодчим глав для «Истории русского искусства» под редакцией И. Э. Грабаря, посвященных средневековому зодчеству Новгорода и Пскова.

После 1910 года Щусев получил множество заказов. Не менее выразительными, чем в России, он в 1910-е годы спроектировал православные храмы Христа Спасителя в Сан-Ремо и Святителя Николая со странноприимным домом в Бари. За границей мастер демонстрирует совершенство отечественного зодчества, создавая присущие ему неповторимые архитектурные образы.

В 1912–1913 годах зодчий возвел домовую церковь-усыпальницу в честь Святой Троицы в родовом имении боярина Богдана Кугурешты в Бессарабской губернии в торжественном и необычном стиле — бранкомьянском, или неорумынском, который в то время не использовался при строительстве зданий в Российской империи.

Успешное сооружение множества церквей, казалось, прочно привяжет талантливого молодого специалиста к работе над храмовыми сооружениями. Но архитектор

видел в них лишь основу для создания монументальных художественных произведений, приумножающих славу русского искусства.

В 1911 году Щусев победил в заказном конкурсе на комплекс зданий Казанского вокзала в Москве. Для строительства он был вынужден переехать в 1913 году из Петербурга в Первопрестольную. Казанский вокзал стал наиболее значительной московской постройкой мастера 1910-х годов, хотя окончен он был в советское время. В 1912–1917 годы архитектор проектировал железнодорожные вокзалы в Софрино, Керженце, Красноуфимске, Сергаче, Муроме. Проекты станций интересны по замыслу и демонстрируют разносторонность дарования мастера. Каждая из них сделана в стиле, соответствующем историческим особенностям области, пересекаемой в данном месте Казанской дорогой.

В продолжение темы благотворительности, начатой в 1910 году проектированием поселка для детей-сирот в имени С. А. Щербатова в Полтавской губернии, Щусев разрабатывает комплексы и приюты для детей воинов, столь актуальные в конце 1910-х годов. Последние предреволюционные годы внесли в творчество зодчего новые темы — проекты учебных зданий, станционных сооружений, разнообразных построек для железнодорожных служащих. Большинство из них оставалось в рамках творческой стилизации мотивов древнерусской архитектуры, хотя некоторые уже были выполнены в неоклассическом стиле — самом популярном в 1910-е годы. Как, например, здание Коммерческого института с его внушительными интерьерами, представляющее высокое мастерство архитектора.

Щусев непосредственно участвовал в обучении и воспитании молодого поколения зодчих, подхвативших и в дальнейшем развивших то наиболее ценное, что внес в архитектуру он сам. С 1913 по 1918 год мастер преподавал в Строгановском училище, а с 1914-го по 1917-й — в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. В качестве профессора Высших художественно-технических мастерских (Вхутемас) он работал до 1924 года.

После Октябрьской революции профессиональная карьера Щусева не только продолжилась, но и обрела триумфальное звучание: он оказался в числе самых востребованных архитекторов. Зодчий больше никогда не возвращался к проектированию церковных зданий и сумел занять в советской архитектуре место признанного мэтра, способного решить любые поставленные задачи.



Храм Святителя Николая с фрагментом фасада странноприимного дома. Бари, Италия

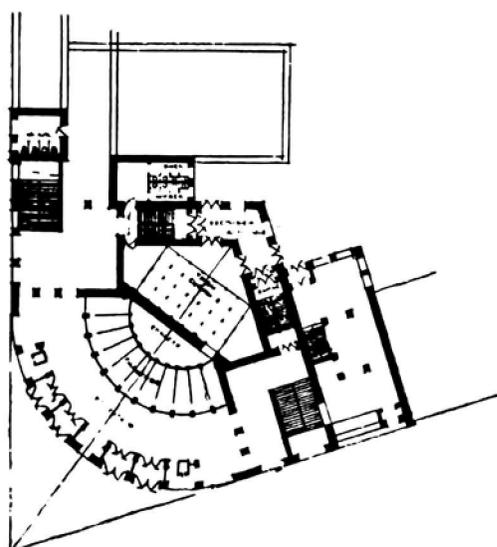


**Плинфа** — характерный для древнерусского домонгольского зодчества тонкий обожженный кирпич, ширина которого равнялась длине.

**Портал** — архитектурно оформленный проем, являющийся входом в здание или другое помещение внутри.



Клуб рабочих Казанской железной дороги на Комсомольской площади (ныне — Центральный дом культуры железнодорожников). Москва, Россия



План первого этажа Центрального дома культуры железнодорожников

В 1918 году Щусев был назначен главным мастером Первых государственных архитектурных мастерских в Москве, где до 1925 года руководил проектированием генерального плана «Новая Москва». На стадии первых эскизов он не согласился с версией впоследствии отошедшего от этой работы И. В. Жолтовского. Этот план стал первой попыткой создать реально выполнимую концепцию развития города в духе большого города-сада. Проект был направлен на четкое зонирование территории, сохранение исторического центра и множества отдельных архитектурно значимых зданий и храмов, развитие «зеленых клиньев» от центра к периферии, реконструкцию ряда магистралей, московского речного порта и железнодорожного узла и многое другое. В предложенном плане была ярко выражена идея развития планировки города с радиально-кольцевыми магистралями и создания вокруг Москвы, за кольцевой железной дорогой, многочисленных рабочих поселков наподобие европейских городов-садов (проект Архитектурной мастерской Моссовета, схема Б. М. Сакулина). Щусевский план был резко раскритикован в 1924–1925 годах городской администрацией и только строительство Мавзолея В. И. Ленина позволило здать избежать репрессий.

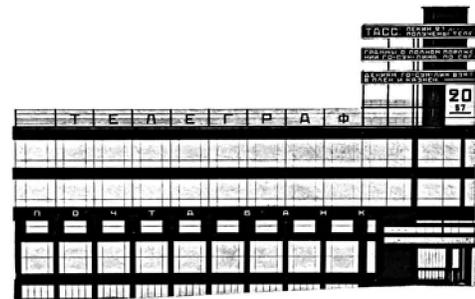


Механический институт на Большой Садовой улице (ныне — Военный университет Министерства обороны РФ). Москва, Россия

С 1921 по 1932 год Щусев председательствовал в Московском архитектурном обществе (МАО). В этот период мастер вел большую проектную и строительную работу. В 1923–1933 годах он участвовал в проектировании первого в Москве кооперативного жилого поселка «Сокол» на Волоколамском шоссе, предназначенного для работников наркоматов, ученых, учителей, художников и рабочих.

Щусев был главным архитектором первой Всероссийской сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки, проходившей в 1923 году в Москве в районе нынешнего Парка культуры и отдыха им. М. Горького. Он руководил организацией всего строительства, то есть возведением более 200 различных зданий. Здание упраздненного Механического завода братьев Бромлей Щусев реконструировал в один из самых заметных павильонов выставки.

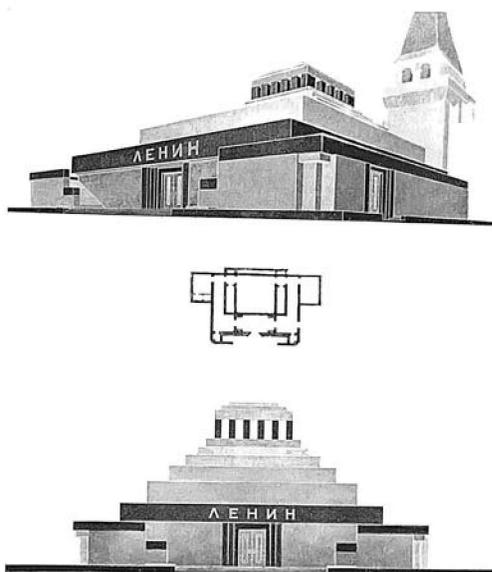
Известнейшим произведением Щусева советского периода стал Мавзолей В. И. Ленина на Красной площади в Москве. Первый деревянный мавзолей был возведен под руководством архитектора в считанные часы ко дню похорон вождя 27 января 1924 года. Он представлял собой кубический объем со ступенчатым завершением. Весной 1924 года Щусев создал вторую версию здания,



Центральный телеграф на улице Горького. Москва, Россия. Конкурсный проект. Главный фасад, план. 1925 г.



Мавзолей В. И. Ленина на Красной площади. Москва, Россия



Проект гранитного мавзолея. Перспектива, план, главный фасад. 1929 г.

к которому были пристроены две трибуны. Когда выяснилось, что тело вождя можно сохранять долгое время, возникла необходимость в постройке более основательного мавзолея. Конкурс на этот проект выиграл Щусев, и в октябре 1930 года у стен Кремля выросло новое здание из железобетона, облицованное гранитом и лабрадоритом, в формах авангарда и ар-деко, отдаленно напоминающее *шумерские зиккураты*. Мавзолей гармонично включен в ансамбль Красной площади, не став доминантой среди кремлевских строений. За эту работу Щусев, в то время единственный в стране, удостоился звания заслуженного архитектора СССР.

В середине 1920-х годов зодчий составлял проекты планировок городов (Сочи, Туапсе, Смоленск), проектировал жилые и общественные сооружения для различных районов страны.

В 1926–1929 годы зодчий был директором Государственной Третьяковской галереи. Впоследствии он занимался пристройкой к основному зданию галереи новых залов (их спроектировал сотрудник мастерской Щусева А. В. Снигарев), не помешавших восприятию основного фасада, выполненного до революции по рисункам В. М. Васнецова. Щусев также был членом художественного объединения «Четыре искусства».



Гостиница «Москва» на Манежной площади. Главный фасад, Москва, Россия

Архитектурные приемы, навеянные новым стилем конца 1920-х — начала 1930-х годов — конструктивизмом, — породили простейшие формы некоторых зданий Щусева. Он сумел посредством пластического богатства композиции, хороших пропорций и тонко введенных незначительных деталей отделки (*поясков*, обрамлений проемов, балконных решеток и прочих) избежать «коробочности», сухости, механистичности и дисгармонии, из-за которых обезображивались многие постройки тех лет. В стиле московского конструктивизма в 1927–1933 годах Щусев спроектировал здание Министерства земледелия (Наркомзема) в Орликовом переулке, здание Механического института на Большой Садовой улице (ныне — Военной университет) и дом артистов МХАТа в Брюсовом переулке в Москве, Институт им. Сталина в Сочи, санаторий в Мацесте.

В процессе реконструкции Москвы 1930-х годов Щусев возглавлял одну из архитектурных мастерских, из стен которой вышло множество проектов, охватывающих не только столицу, но и другие города страны. Самым значительным и частично осуществленным был проект застройки Смоленской и Ростовской набережных в Москве жилыми домами. В результате его частичной реализации появился полукруглый жилой дом на

«Естественно, гениальными произведениями древних зодчих мы пренебрегать не можем, так же как не можем пренебрегать и серьезным изучением новой техники. Только таким путем мы можем двинуть нашу архитектуру вперед», — считал Щусев



**Зиккурат** — возводившиеся в Двуречье еще в VII в. до н.э. культовые сооружения в виде установленных друг на друга усеченных пирамид, образующих ярусы террас без интерьера, на вершине которых находилось святилище. Для соединения террас служили пандусы или лестницы.

**Поясок** — горизонтальный ряд декоративной кирпичной кладки на фасаде здания.

Вертикальные членения дома в виде четырех парных ярусов балконов разнообразили композицию стены

Декоративное оформление двух верхних этажей в масштабном восприятии композиции играет роль массивного венчающего антаблемента

Частое расположение окон на трех верхних этажах придает ажурную легкость завершению дома и центричность восприятия композиции здания с набережной



Жилой дом на Ростовской набережной. Москва, Россия. Западный фасад

Щусев стал одним из тех великих мастеров, которые смогли адаптировать свое творчество к меняющимся тенденциям в искусстве и идеологии в целом, отразить новую архитектурную действительность и тем самым открыть пути для ее дальнейшего развития

Полукруглая в плане форма дома придает разнообразие композиционному наполнению Ростовской набережной, задуманному при разработке плана «Новой Москвы»

«Красота в простоте и величии для монументов и в теплоте и уюте для жилья — вот девиз архитектуры «Новой Москвы», — утверждал Щусев





Жилой дом артистов ГАБТа в Брюсовом переулке. Фрагмент центральной части главного фасада. Москва, Россия



Жилой дом артистов МХАТа в Брюсовом переулке. Москва, Россия

Ростовской набережной. В это время мастерская спроектировала жилой дом артистов ГАБТа в Брюсовом переулке, а также жилой дом Академии наук СССР на Калужской улице, куда в 1939 году вселился и сам Щусев.

В 1931–1933 годах Щусев участвовал в конкурсе на проект Дворца Советов. К 1933–1934 годам относятся проекты Дворца техники и Дома колхозника в Москве, здания библиотеки в Ташкенте, театра в Ашхабаде, планировки Запорожья.

Гостиница «Москва», возведенная в 1933–1935 годах, стала одной из первых больших советских гостиниц. Первоначальный ее проект выполнен архитекторами Л. И. Савельевым и О. А. Стапраном. Однако их концепция не понравилась правительству, и Щусева пригласили в качестве соавтора, способного спасти проект, находившийся в тот момент на стадии возведения основного каркаса. Зодчий целиком принял на себя ответственность за эту постройку, и проблема была решена добавлением лаконичного декора в виде шестиэтажного *восьмиколонного портика, аркад* в центре главного фасада, декоративных башен по углам здания. Тем не менее публикацией в газете «Правда» от 30 августа 1937 года началась кампания против Щусева, в результате которой он был исключен из Союза советских архитекторов, а мастерскую № 2 возглавил вместо него Д. Н. Чечулин.

В 1935 году мастер выиграл конкурс на проектирование Академгородка для Академии наук СССР, перенесенной из Ленинграда в Москву. Он возглавил специально созданную мастерскую «Академпроект», которой в московском районе Черемушки предстояло возвести 40 зданий для академических институтов, музеев, библиотек и обслуживающих учреждений.

В 1935–1937 годах зодчий создает наибольшее количество произведений. По проектам мастерской Щусева были построены Большой Москворецкий мост в Москве (инженер — брат архитектора П. В. Щусев), советское посольство в Бухаресте, здание гостиницы «Интурист» в Батуми, комплекс курорта Псырцха, театр оперы и балета в Ташкенте и Институт Маркса — Энгельса — Ленина в Тбилиси, за который он получил Сталинскую премию первой степени в 1941 году. В этих сооружениях ярко проявилось желание архитектора следовать национальным традициям.

С 1938 года Щусев был членом Ученого совета, созданного для руководства реставрацией Троице-Сергиевой лавры. Совместно с братом он разработал проект *вертикальной планировки* монастырского комплекса.



Большой Москворецкий мост. Москва, Россия. Общий вид с востока

В 1940 году зодчий начал работу над проектом здания НКВД на Лубянской площади, который представлял собой реконструкцию одного из доходных домов дореволюционного Страхового общества «Россия», так и не завершённый при жизни автора.

Значительное место в деятельности Щусева в 1940-е годы занимали проекты восстановления городов, разрушенных в Великую Отечественную войну: Истры (1942–1943), Великого Новгорода (1943–1945), Кишинева (1947) и других.

С 1945 года и до конца жизни Щусев был первым директором созданного по его инициативе Музея русской архитектуры (в настоящее время Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева).

Одним из последних творений Щусева стала московская станция метро «Комсомольская» Кольцевой линии, вписанная в цилиндрический *тюбинг* самого большого диаметра. Ее декоративное оформление отражает торжество победы над фашизмом. Достроенный уже после смерти автора подземный вестибюль с мозаичными панно по эскизам П. Д. Корина, был выполнен с несколько утрированным *рельефом* декора, что не соответствовало проекту Щусева.



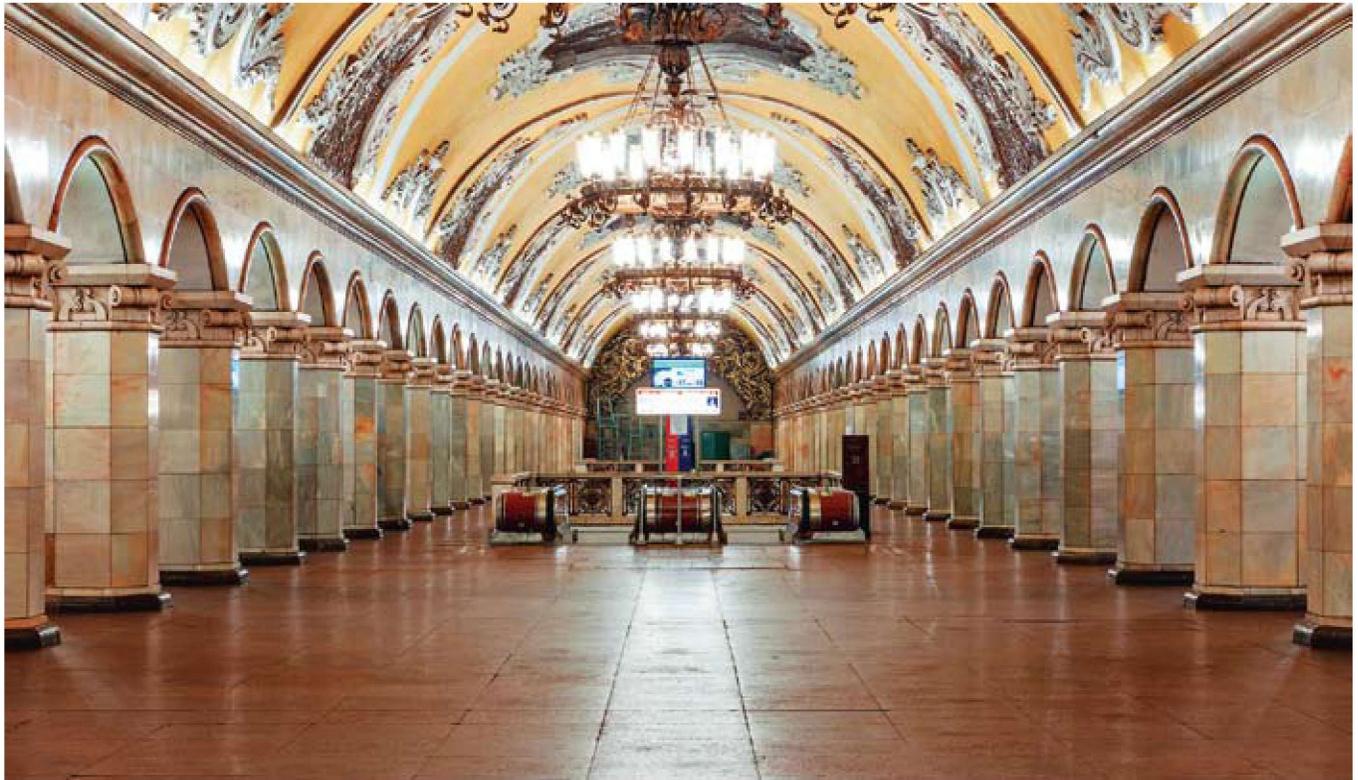
**Восьмиколонный портик** — выступающая часть здания, которая образована восемью колоннами, завершёнными фронтоном или аттиком и несущими перекрытие.

**Аркада** — непрерывный ряд арок, опирающихся на колонны или столбы.

**Вертикальная планировка** — инженерно-проектное мероприятие по высотной увязке территории строительства, всего комплекса планировочных и инженерных решений с рельефом, а также по искусственному изменению, преобразованию и улучшению рельефа местности.

**Тюбинг** — элемент сборного крепления подземных сооружений (шахтных стволов, тоннелей и проч.), обычно кругового сечения.

**Рельеф** — скульптурное изображение на плоскости, по отношению к которой оно может быть выпуклым и углубленным.



Станция метро «Комсомольская» Кольцевой линии. Общий вид центральной части подземного зала. Москва, Россия



Мозаичное панно «Александр Невский» на станции метро «Комсомольская» Кольцевой линии.  
Художник П. Д. Корин

Умер Алексей Викторович Щусев в Москве 24 мая 1949 года. Он похоронен на Новодевичьем кладбище.

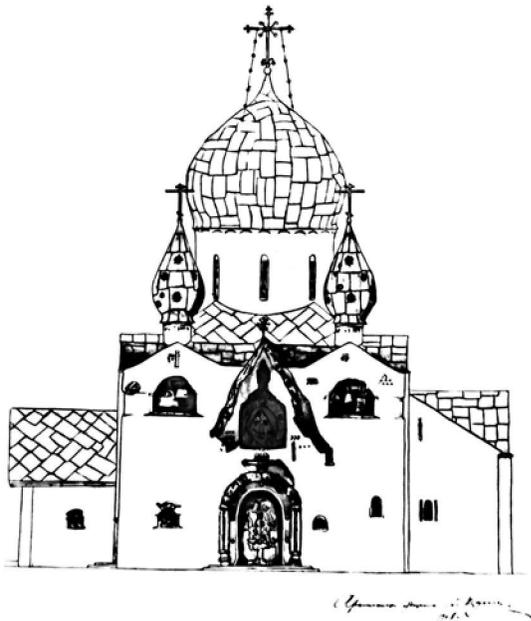
Творческое наследие исключительно плодovитого мастера составляют десятки сооружений, более 150 проектов, множество рисунков и живописных произведений, около 170 печатных научных и публицистических трудов. В произведениях Щусева чувствуются глубина и совершенство, сохраняющие значение независимо от быстро сменявшейся архитектурной моды. Творческая деятельность Щусева благодаря многогранности его таланта переросла узкопрофессиональные рамки, приобретая значение вклада целой эпохи в основной фонд отечественной и мировой культуры.



Марфо-Мариинская обитель  
сестер милосердия в Москве



Собор Покрова Богородицы. Восточный фасад



Собор Покрова Богородицы. Проект. Западный фасад. 1908 г.

23 февраля 1909 года в центре Москвы состоялось торжественное открытие Марфо-Мариинской общины. Православное религиозно-социальное учреждение, часто называемое Обителью милосердия, было задумано и основано великой княгиней Елизаветой Федоровной — сестрой последней императрицы Александры Федоровны, вдовой московского генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича, для людей, ищущих защиты, помощи и сострадания.

В мае 1907 года великая княгиня приобрела на Большой Ордынке земельные владения с четырьмя постройками XIX века и большим садом, объединив их в один участок и организовав общину. К одному из домов тогда же была пристроена временная церковь Женмироносиц Марфы и Марии с псевдорусскими элементами декора.

В 1908 году благодаря рекомендации знаменитого художника, императорского любимца М. В. Нестерова, Щусев получил заказ на самое значительное свое церковное произведение — здания Марфо-Мариинской общины на Большой Ордынке в Москве.

Проектирование и строительство шли одновременно с 1908 по 1912 год.

Задачей Щусева было спланировать переустройство двух старинных замоскворецких усадеб на участке трапезиевидной формы так, чтобы получилась обитель с соборным храмом и большим помещением под аудитории для общественных чтений, бесед и заседаний. В целях экономии, оговоренной заказчицей, зодчий снес как можно меньше зданий, когда освобождал место для собора: один флигель и хозяйственные здания. Для создания ансамбля и организации пространственной зоны, в которой господствовала бы новая архитектура, он возвел небольшие по объему сооружения: сторожку с часовней и ограду с аркой ворот и маленькой калиткой в массивной стене с асимметричным ступенчатым завершением. Массу стены выявляли скругленные откосы проемов и контрастно мелкие, заглубленные в нее участки кирпичного декора. Влиятельная заказчица поддержала архитектурную концепцию Щусева и не мешала ее реализации.

Храмы, построенные в предреволюционное десятилетие, не попали под влияние возобладавшей моды на неоклассику. Они в большей степени отражали вкусы и пристрастия заказчиков, чем даже частные дома-особняки.

Собор Покрова Богородицы, спроектированный в неорусском стиле, стал композиционным центром



Собор Покрова Богородицы. Северный фасад

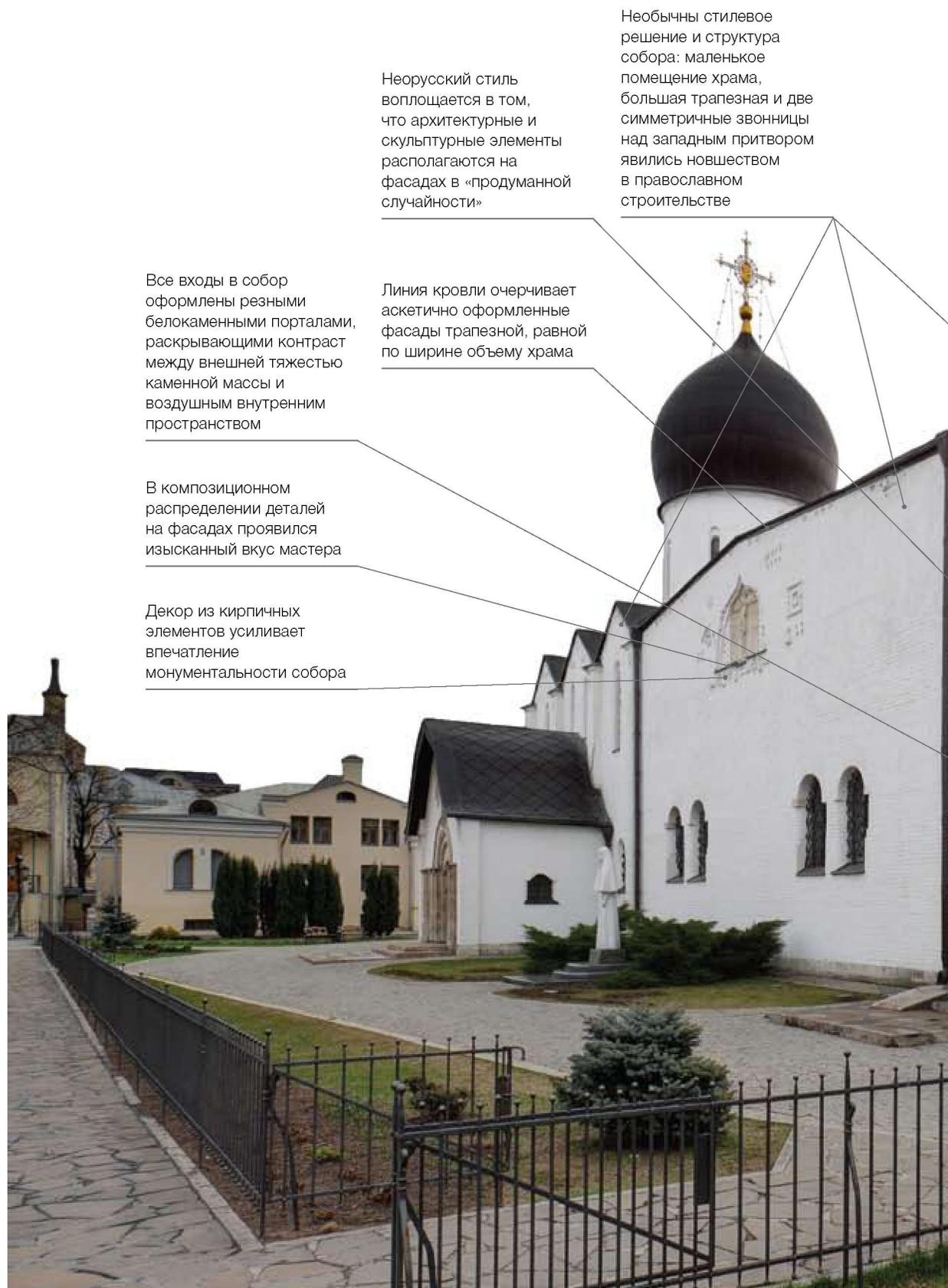
всей обители и представлял собой изолированную постройку, территория вокруг которой была четко отделена от расположенных на участке стилистически не согласованных между собой более ранних зданий. В 1909–1910 годах в северной части двора был возведен трехэтажный жилой корпус в сдержанных неоклассических формах, соединенный галереей с одним из домов по улице. В них разместились учреждения обители: больница, больничный храм во имя Праведного Лазаря, амбулатория, аптека, школа, библиотека, приют для девочек, общежитие сестер, столовая для бедных, хозяйственные службы. На обширном участке за собором после окончания строительства был заново разбит сад.

Небольшой, но величественный соборный храм решен в формах псково-новгородских храмов XII–XIV веков с белокаменными декоративными элементами, традиционными для церквей Суздаля и Юрьева-Польского. В облике здания формы псково-новгородской архитектуры были подвергнуты явной стилизации, тяготеющей к стилю модерн и проявляющейся в обобщенности



**Щелевидные окна** — узкие проемы вытянутой формы в стенах (барабанах, крепостных стенах и т. д.), напоминающие щели.

**Пощипцовое покрытие** — тип покрытия на два ската.



Неорусский стиль воплощается в том, что архитектурные и скульптурные элементы располагаются на фасадах в «продуманной случайности»

Необычны стиливое решение и структура собора: маленькое помещение храма, большая трапезная и две симметричные звонницы над западным притвором явились новшеством в православном строительстве

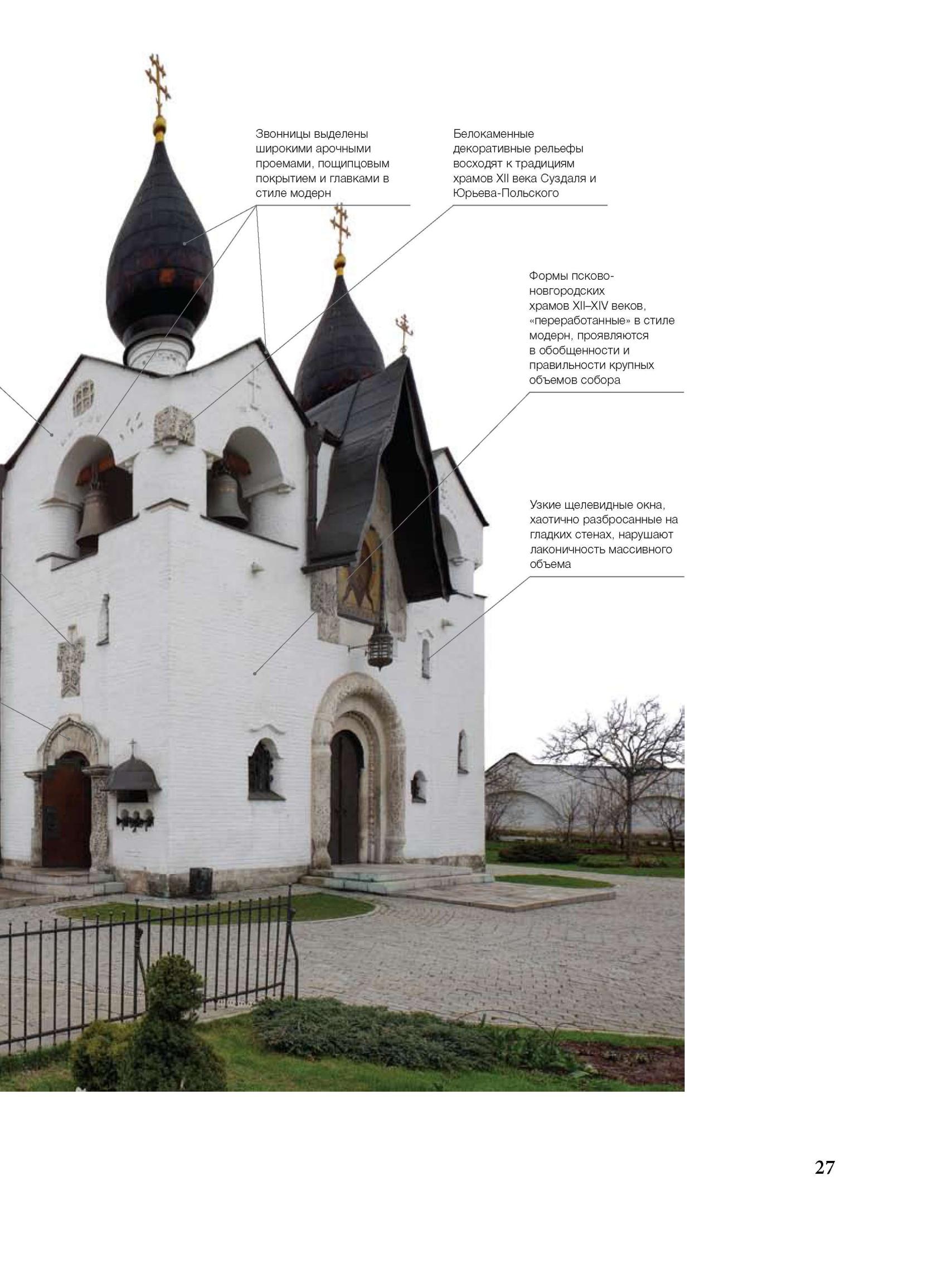
Все входы в собор оформлены резными белокаменными порталами, раскрывающими контраст между внешней тяжестью каменной массы и воздушным внутренним пространством

Линия кровли очерчивает аскетично оформленные фасады трапезной, равной по ширине объему храма

В композиционном распределении деталей на фасадах проявился изысканный вкус мастера

Декор из кирпичных элементов усиливает впечатление монументальности собора

Собор Покрова Богородицы Марфо-Мариинской обители



Звонницы выделены широкими арочными проемами, пощипцовым покрытием и главками в стиле модерн

Белокаменные декоративные рельефы восходят к традициям храмов XII века Суздаля и Юрьева-Польского

Формы псково-новгородских храмов XII-XIV веков, «переработанные» в стиле модерн, проявляются в обобщенности и правильности крупных объемов собора

Узкие щелевидные окна, хаотично разбросанные на гладких стенах, нарушают лаконичность массивного объема



Собор Покрова Богородицы. Фрагмент белокаменного рельефа северного притвора



Собор Покрова Богородицы. Белокаменная резьба торцевой части северного притвора

и правильности крупных объемов и особенно в форме главы — несколько вздутой и вытянутой одновременно. Первоначальное красочное покрытие купола — глубокого бархатисто-синего цвета, очень важное в художественном замысле автора, — было утрачено. Лаконизм массивного объема храма с узкими *щелевидными окнами* и преувеличенно крупной шлемовидной главой подчеркивается гладью стен, по которым разбросаны декоративные рельефы — фрагменты кирпичного декора и каменной резьбы, выполненные скульптором С. Т. Коненковым по рисункам А. В. Щусева и Н. Я. Тамонькина. Мастерство Щусева выразилось в пластической цельности собора и очень изобретательном применении декоративных деталей. Асимметрия богато украшенного северного притвора и более крупного южного придела имитирует историческую разновременность здания. Весьма искусно выражено в образе храма характерное для эпохи модерна стремление усилить, сделать экспрессивнее приемы взятого за основу стиля. Особенно выразительна пластика восточной алтарной части здания, обращенной к улице. Более аскетично оформлены фасады трапезной, одинаковой по ширине с объемом храма, плоскости стен которой, глухие в верхней части, очерчены нарочито неопределенной линией кровли. Объем трапезной завершается на западе двумя звонницами, выделенными лишь широкими арочными проемами, *пощипцовым покрытием* и главками типичных для модерна очертаний. Между ними над великолепным белокаменным порталом помещено огромное мозаичное панно, изображающее образ Спаса Нерукотворного, выполненное по рисунку М. В. Нестерова.

Камерный масштаб псковско-новгородских храмов, центричность их объемов, органично соединенная с асимметрией звонниц и стенового декора, были удивительно тонко и изысканно развиты архитектором в его произведениях. «Нечаянность», изящная продуманная «случайность» размещения архитектурных и скульптурных элементов фасадов стали частью узнаваемой творческой манеры Щусева, его собственным вариантом неорусского стиля.

Контраст между внешней тяжестью каменной массы и пронизанным светом внутренним пространством, оживленным росписями М. В. Нестерова, создает глубокий художественный эффект. Основные сюжетные росписи интерьера сделаны на вставных щитах, в создании которых принимали участие братья П. Д. и А. Д. Кокорины. По рисункам Щусева были созданы не только обстановка



Собор Покрова Богородицы. Интерьер центральной части



Интерьер собора Покрова Богородицы. Вид из храма в трапезную



Интерьер собора Покрова Богородицы. Южный неф

собора, но и вся церковная утварь (утраченная после закрытия обители в 1918 году).

Отход от декоративности в духе русского узорочья в творчестве Щусева замещался широким применением декоративной резьбы по камню. Создание просторных помещений, таких как трапезная Покровского собора или бесстолпных церквей, подобных церкви в Натальевке, у Щусева сочеталось с вполне традиционными сооружениями с внутренними опорами и даже излишне массивными конструкциями, как в четверике Покровского собора.

Белые стены интерьеров храмов Щусева в неорусском стиле напоминают нейтральный фон музейных экспозиций, на котором можно лучше созерцать главное — произведения церковного искусства, вычлененные из общего целого и как будто поставленные в витрину. Отсюда же следует и идея замены сверкающих мраморных иконостасов деревянными, поглощающими свет. Любое произведение искусства — фреска, иконостас, киот, светильник, рельеф — выступает на фоне гладкой белой стены, позволяющей ему показать собственную драгоценность, а не утонуть в общем сиянии света. Хрупкие, драгоценные предметы церковного убранства казались особенно утонченными, контрастно сочетаясь с мощной архитектурой, как тонкая резьба деревянных и басменных иконостасов Щусева сопоставлялась с простотой стен храмов.

Художественное значение этого памятника заключается в особом умении автора реалистически, почти со скульптурной выразительностью показать в архитектуре борьбу тектонических сил, проявляющихся в формах сооружения. Щусев сумел внести в формы храма черты реализма древней народной архитектуры.

Марфо-Мариинская обитель служит примером той способности мастера синтетически связывать все пластические искусства в архитектурное целое, которая составляет одну из самых сильных сторон творчества Щусева. Скромность очертаний общего облика здания собора, тонкого по графике и нежного по колористике, представляет один из последних образцов церковного зодчества перед наступающей эпохой.



Храм-памятник во имя  
Преподобного Сергия  
Радонежского на Куликовом поле



Куликово поле. Вид с высоты птичьего полета

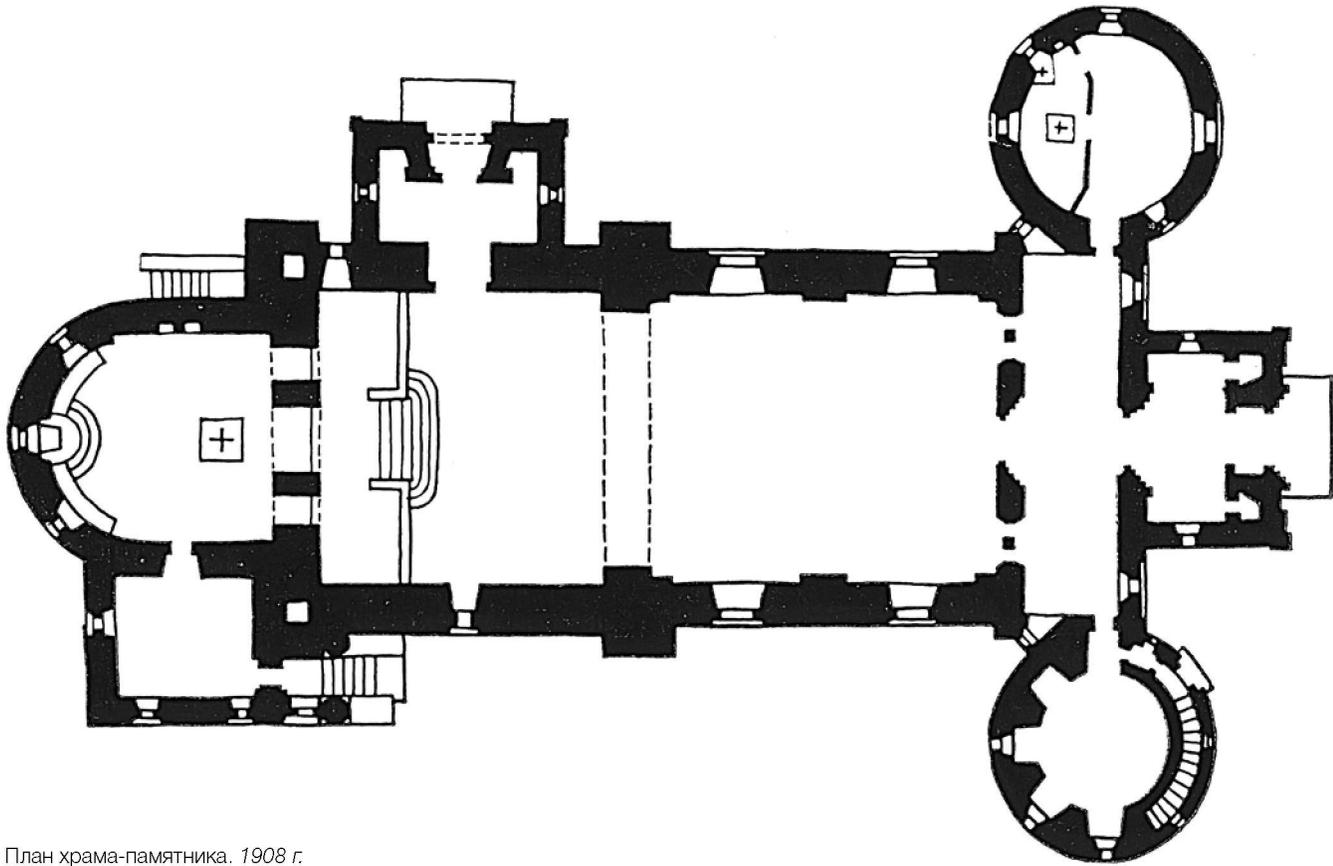


Южная крепостная башня храма

В верховьях Дона, в том месте, где в него впадает Непрядна, 8 сентября 1380 года сошлись в жестокой сече Русь под знаменами московского князя Дмитрия Ивановича Донского и Золотая Орда с армией Мамаю. Победа русских воинов на Куликовом поле ознаменовала величайшую освободительную битву в истории русского народа и сыграла важную роль в объединении русских княжеств и развитии политики и культуры.

В 1821 году генерал-губернатор А. Д. Балашов, развивая инициативу С. Д. Нечаева, задумал создать на Куликовом поле мемориальный комплекс, в составе которого был бы храм во имя Преподобного Сергия Радонежского. Позже архитектор А. П. Брюллов в своем первоначальном проекте, одобренном Николаем I в 1836 году, имел в виду сооружение такого храма. Однако при повторном рассмотрении предложения в 1845 году император повелел упростить проект. Так было решено установить на Красном холме Куликова поля обелиск — памятник Дмитрию Донскому, увековечивающий память о важном событии русской истории. Открытие 28-метровой чугунной мемориальной колонны, спроектированной А. П. Брюлловым, состоялось 8 сентября 1850 года.

Архитектурная общественность России во второй половине и особенно в конце XIX века вела поиски но-



План храма-памятника. 1908 г.

вых источников вдохновения в собственном культурном поле, последовательно пытаясь выработать новый особый национальный стиль, выражающий идеалы традиционной культуры и национального сознания неевропеизированной, допетровской Руси. Появление неорусского стиля было естественным и логичным следствием возникновения и распространения интереса к самобытности и истокам русской культуры, к поискам национального своеобразия в искусстве и активного их переживания на фоне празднования 1000-летия России.

В начале XX века тульское духовенство и дворянство возродили идею возвести на Куликовом поле мемориальный комплекс, который должен был состоять из триумфальной колонны, инвалидного дома для ветеранов войны 1812 года и храма-памятника во имя Преподобного Сергия Радонежского. В 1902 году епифанский помещик граф В. А. Олсуфьев пожертвовал около 40 десятин земли под строительство, став председателем Комитета по увековечению памяти Куликовской битвы и строительству храма-памятника. Благодаря графу Щусев получил этот заказ и сразу принялся за его разработку. Спустя два года тульский епископ Питирим получил одобрение Синода и Николая II на строительство храма и личный взнос царя в 5 000 рублей золотом.



Храм-памятник на Куликовом поле. Проект. Западный фасад. 1908 г.



В памятнике судьбоносной победе в истории России воплощаются элементы церковной и крепостной архитектуры в сочетании со строгой простотой, навеянной псково-новгородским зодчеством

Стилизованные закомары — полукруглые завершения верхней части стены — представляют единственное декоративное украшение объема храма

Обобщенность и простота форм храма, отсутствие мелких декоративных деталей предвосхищают чистоту неорусского стиля

Две несимметричные башни, обрамляющие вход в здание, символизируют легендарных богатырей-монахов Александра Пересвета и Андрея Ослябю

Нарочито неправильный «дрожащий» контур объемов и деталей храма выявляет стремление автора к «рационалистическому архаизму» и определяет стилистическую принадлежность сооружения

Храм-памятник во имя Преподобного Сергия Радонежского на Куликовом поле

Разнообразие форм  
завершенных объемов  
храма создает живописный  
силуэт здания на фоне  
необъятных просторов

Основной объем храма  
перекрыт на четыре ската  
и завершается группой из  
пяти луковичных глав на  
тонких барабанах

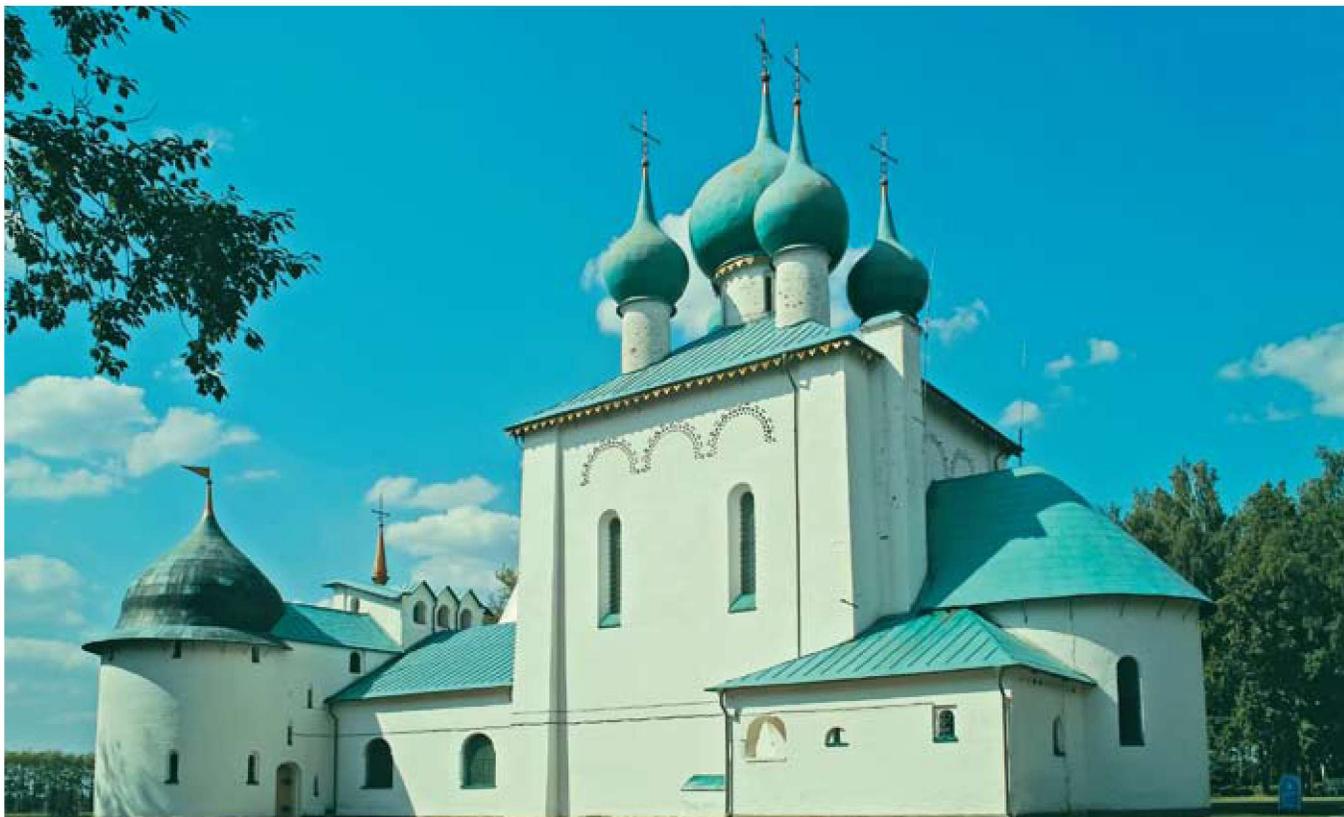
Трехпролетная звонница  
является связующим  
звеном в композиционном  
центре «крепостной  
стены» и переходным  
элементом в тектоническом  
формировании ансамбля  
вертикальных объемов

Скупое декоративное  
и колористическое  
оформление контрастирует  
со сложной конфигурацией  
объемно-пространственной  
композиции храма

Трехчастная композиция  
храма образно  
перекликается с  
композицией картины  
В. М. Васнецова  
«Богатыри» (1898):  
две боковые башни и  
церковный купол за ними  
символизируют трех  
воинов

По задумке архитектора в  
башнях храма-памятника  
должны были храниться  
реликвии сражения





Южный фасад (до реставрации)



Фрагмент центральной части храма

Щусев сформировал собственный подход к стилизации в церковном зодчестве, основанный на изучении памятников древнерусской архитектуры. Впоследствии он получил широкую известность как один из лидеров этого направления в архитектуре благодаря публикациям в 1906 и 1907 годах его первых проектов из числа исполненных в неорусском стиле. Самым ранним из них был относящийся к 1902 году первый вариант проекта храма-памятника на поле Куликовской битвы. В 1904 году зодчий разработал второй вариант проекта этого же сооружения, а спустя еще четыре года — третий. Но лишь в июне 1913 года на Куликовом поле состоялась закладка храма Преподобного Сергия Радонежского. Этот проект принес зодчему первый большой общественный успех. Осенью 1914 года строительномонтажные работы были в основном закончены. Первая мировая война замедлила ход работ, но к 1917 году здание было завершено без внутреннего убранства согласно проекту. Храм был реставрирован и полностью достроен спустя много лет, к 600-летию юбилею Куликовской битвы, отмечавшемуся в 1980 году.

Идея создания храма-памятника исходила из представлений о том, что архитектуре следует быть национальной по духу, а храмовое зодчество должно прибе-

гать к самобытным формам. Достижение искренности, органически присущей памятникам Древней Руси, было главной задачей зодчего. Под «искренностью» понималась возможность найти адекватное соответствие формы и содержания, без чего невозможно достижение художественного качества. Формальные поиски Щусевым нового художественного языка современной церковной архитектуры увенчались непревзойденным успехом.

Трактовка памятника — подлинного произведения искусства — была навеяна образами русского былинного эпоса. Храм на Куликовом поле сочетает в себе элементы церковной и крепостной архитектуры. Строгая простота, считавшаяся сторонниками неорусского стиля наиболее ценной характеристикой в псково-новгородском зодчестве, культивирована Щусевым в этой постройке. Формальные особенности и элементы псково-новгородской архитектуры прямо заимствованы и творчески развиты зодчим в образе храма. Композицию монументального памятника, увековечивающего память о судьбоносном для России сражении, Щусев выполнил в виде «корабля», поместив на западном фасаде трапезной трехпролетную звонницу вместо колокольни. Основной объем, перекрытый на четыре ската, завершен группой из пяти луковичных глав на относительно тонких барабанах. Вход в здание фланкирован двумя грузными несимметричными башнями, сложенными из камня, одна из которых увенчана коническим шатром, а другая — шлемовидным куполом. Они символизируют двух легендарных воителей: по преданию, благословленные Сергием Радонежским монахи Александр Пересвет, начавший Куликовскую битву поединком с татарским богатырем Челубеем, и Андрей Ослябя героически пали в бою. Крепостная стена с башнями как бы прячет храм, олицетворяя двух богатырей, защищавших на поле Куликовом православную веру. Соединение зодчим пятиглавого храма с крепостными башнями, призванными увековечить победоносную битву Руси, звучало как новшество в церковном строительстве. В то же время структура здания была близка национальной традиции, поскольку в плане его был использован прием, характерный для некоторых древних русских храмов (в частности, храма в Овруче).

Формы храма отличаются обобщенностью и простотой, но их взаимодействие рождает ощущение напряженного контраста, подспудного грозного движения. Щусев позаботился о чистоте стиля и избежал мелких декоративных деталей, следуя в постройке храма лозунгу эпохи модерна: «Примат архитектурной массы



Фрагмент северного фасада



Северная крепостная башня



Интерьер храма

над деталью». Зодчий был склонен к гротеску в сопоставлении деталей постройки. Соотношение тяжелого и легкого, основания и завершения применены в композиции храма-памятника, выразившей идею превосходства и важности, по его собственному выражению, «характерной детали».

При сравнении первоначальных (1904) и окончательных (1908) проектов храма выявляется четкое стремление к «рационалистическому архаизму». Это проявляется в нарочито неправильном рисунке произвольно посаженных небольших окон и в дрожащих линиях контуров, а также достигается отказом от строгого сходства двух башен. Как говорил сам автор проектов: «...оставить обе башни одинаковыми — это ложно-классично, робко...». Эта изысканная небрежность как раз и определяет стилистическую принадлежность сооружения.

Иконы для иконостаса были написаны в 1914 году Д. С. Стрелецким и В. А. Комаровским. После октябрьских событий иконостас загадочным образом исчез.

В ярком, национальном архитектурном образе зодчий смог отразить крупнейшее событие в истории России: героическую победу русского народа над татаро-монголами.

**В одной из своих статей Щусев писал, что искусство Новгорода и Пскова преодолело византийские влияния и «заключает в себе уже все основы русского самобытного понимания красоты»**



Ансамбль Казанского вокзала  
в Москве



Западный торец Казанского вокзала со стороны Рязанского проезда

Одним из крупнейших сооружений в творческой жизни Щусева 1910-х годов был Казанский вокзал, ставший органическим элементом архитектурного ансамбля Москвы.

Для развития города важнейшую роль играло его превращение в крупный железнодорожный узел. Разбогатевшие на строительстве железных дорог семейства фон Дервизов и фон Мекков, являясь меценатами, стремились не только к инженерному совершенству, но и к художественной выразительности всех железнодорожных сооружений, от городских вокзалов до полустанков и водонапорных башен.

История возведения Казанского вокзала восходит к концу 1850-х годов — времени основания Саратовской железной дороги и утверждения строительства путей в этом направлении до Рязани. Здание вокзала планировалось поставить на противоположной стороне Каланчевской площади в низине, на месте бывших Лесных рядов. Это было бы напротив Николаевского вокзала, созданного архитектором К. А. Тоном в 1844–1849 годах, и строящегося Троицкого вокзала по проекту М. Левестама, который был приглашен проектировать и первый Рязанский вокзал в стиле историзм или эклектика. Огромную роль играли градостроительные задачи, связанные с формированием пространства Каланчевской площади, которые были отражены в композиции здания — вдоль «*красной линии*» площади параллельно железнодорожным путям, так называемым «береговым типом», свойственным проездным станциям, а не конечным пунктам. В 1890–1894 годах железная дорога, начинающаяся от Рязанского вокзала, была продолжена с изменением первоначальных планов: направление путей до Саратова было переориентировано на Казань — важный экономический и культурный центр Российской империи. С этого времени Рязанский вокзал начал именоваться Казанским, а его здание перестало соответствовать новому назначению.

В ознаменование 50-летия Московско-Казанской железной дороги в 1911 году был объявлен конкурс на строительство нового здания Казанского вокзала на Каланчевской (ныне Комсомольской) площади в Москве. По мнению заказчика — правления Общества Московско-Казанской железной дороги, — новый вокзал должен был символизировать «ворота на Восток»: через Казань, Урал и Сибирь в Среднюю Азию. В условиях испытания были оговорены местоположение, размеры и конфигурация Г-образного плана, опоясывающего зону железнодорожных путей, как



Фрагмент декоративного оформления фасадов вокзала



Фрагмент декоративного оформления цокольной части с порталом павильона второго входа



Фрагмент фасада вокзала со стороны Комсомольской площади



Верхняя часть башни с часами

и стилистические предпочтения образного решения вокзала. В конкурсе принимали участие архитекторы Е. Н. Фелейзен, А. В. Щусев и Ф. О. Шехтель, осуществивший в 1902 году перестройку Ярославского вокзала в стиле модерн. Конкурсные проекты двух последних показали близость их идей, что было обусловлено условиями испытания. Тем не менее лучшим был признан проект Щусева в неорусском стиле. Зодчий использовал не только мотивы русской архитектуры, но и восточной, что соответствовало идее конкурса.

С 29 октября 1911 года академик Щусев был официально утвержден главным архитектором строительства, которое предполагалось завершить к 1 ноября 1916 года. Для проектирования и осуществления такого крупного и сложного по композиции сооружения Щусев, переехав из Петербурга в Москву в 1913 году, создал творческую группу, в которую вошли архитекторы В. Д. Какорин, И. А. Голосов, М. М. Чураков, А. П. Орлов, А. В. Снигарев, художник С. П. Петров и рисовальщик Н. Я. Тамонькин и другие. Последний же по поручению Щусева сделал *обмеры* отдельных памятников русской архитектуры XVII века и зарисовки декоративных деталей: в Москве и Подмосковье, в волжских городах от Старицы до Астрахани. Перво-

начальный проект был значительно расширен, включил новые участки территории и сооружения.

С 1913 года началось строительство самого масштабного и красивого сооружения Императорских железных дорог. Щусев, продолжая проектирование вариантов фасадного решения здания, выступил в качестве производителя работ, его помощником на стройке стал инженер А. Ф. Струй.

Ансамбль вокзальных корпусов представляет собой сложную по формам, силуэтности и полихромности объемно-пространственную композицию, отличающуюся яркой национальной выразительностью, перекликающейся с московской архитектурой XVII века. В архитектуре Казанского вокзала зодчий предложил новый вариант неорусского стиля, синтезировавший яркий декоративизм московского нарышкинского барокко с мотивами древнерусской крепостной архитектуры, элементами западноевропейского и азиатского зодчества. Мастер разделил ансамбль на ряд объемов, отвечающих отдельным группам помещений, связанных функционально: вестибюль, кассовые залы и залы ожидания, ресторан, служебные помещения и другие, что дало возможность выполнить детальную обработку фасадов особенно разнообразной и живописной. Более чем 200-метровая протяженность вокзала не мешала целостному восприятию постройки. Проекту свойственны усложненный силуэт, многозначность архитектурных образов, гармоническая цельность сложной композиции и выразительная детальная обработка фасадов здания. При сохранении планировки, обусловленной условиями конкурса, Щусев полностью изменил композицию старого Рязанского вокзала, перенес акцент с часовой башни на мощную ступенчатую, приближенную к угловому объему, которая вознеслась над главным входом со стороны Каланчевской площади и стала высотной доминантой сооружения, как и ключевым образом архитектурного решения Казанского вокзала. В ее формах архитектор воспроизвел символ древней Казани — башню Казанского кремля Сююмбике, в которой в то же время читается сходство с силуэтом Боровицкой башни Московского Кремля. Сочетание разновысотных объемов и высоких крыш (напоминает образы палат) было присуще русскому средневековому зодчеству. Декоративное оформление вокзала, решенного в смелых железобетонных конструкциях, напоминает мотивы древнерусского нижегородского, астраханского и рязанского зодчества. Использование белокаменного декора на краснокирпичном фоне стен



Фрагмент декоративного оформления служебного входа в вокзал с Комсомольской площади



Фрагмент декоративного оформления фасадов ресторана

Сложная конфигурация плана, разнообразная объемно-пространственная композиция, затейливое сопоставление вертикальных и горизонтальных осей, многоцветное колористическое решение создают неповторимый ансамбль вокзала, градостроительно организующий прилегающий район столицы

Щусевский неорусский стиль объединял черты московского барокко с мотивами крепостного зодчества Древней Руси, элементами западноевропейской и азиатской архитектуры

Железная дорога, ведущая вглубь России, должна была быть, по мысли Щусева, представлена в столице зданием, которое напоминало бы о многовековой культуре русского народа. Пассажир, приезжая в Москву, попадал бы в удивительное и ни с чем не сравнимое пространство

Протяженность вокзала — 200 м, что вкупе с усложненным силуэтом делает строение похожим на сказочный город-дворец

В оформлении фасадов всего ансамбля широко используются декоративные элементы нарышкинского барокко



Казанский вокзал



Вертикальная доминанта ансамбля — многоярусная башня — сочетает черты башни Казанского кремля Сююмбике и Боровицкой башни Московского Кремля

Часовая башня со знаками зодиака и колоколом, несвойственными русскому зодчеству, напоминает подобную башню на площади Сан-Марко в Венеции

«Ворота на Восток» — таким был девиз конкурса на проектирование Казанского вокзала



Входная башня в новые корпуса (реконструкция вокзала 1987–1997 годов)



Интерьер ресторана Казанского вокзала

заимствовано у русского барокко XVII века — нарышкинского. Башенка с ярко-синими часами, изображающими знаки зодиака, увенчанная колоколом, живо напоминает аналогичную часовую башню на площади Сан-Марко в Венеции. Фасады, украшенные башенками, козырьками и пышными наличниками, вобрали в себя лучшее от русской и восточной архитектуры одновременно. Различные изменения в композиции и планировочной системе ансамбля вносились на протяжении всего строительства.

При всем увлечении древнерусской архитектурой Щусев оставался реалистом, умевшим дать любым формам новую жизнь, органически сочетать стилевые особенности с требованиями современного назначения, удобства и рациональности. Большие пространства внутри вокзала в конструктивном отношении были решены современно с использованием железобетона. В то же время художественный облик некоторых интерьеров носил ретроспективный характер.

С началом Первой мировой войны строительство Казанского вокзала было приостановлено, проект упрощен: от шуховского остекленного дебаркадера над перронами и виадука поперек Каланчевской площади



Фрагмент плафона ресторана



Интерьер пассажирского зала Казанского вокзала

пришлось отказаться, декоративное убранство сделали не таким сложным, как задумывалось.

В 1925–1926 годах Щусев выполнил проект Центрального дома культуры железнодорожников в качестве развития ансамбля Казанского вокзала. Здание было возведено за один строительный сезон 1926 года, хотя его открытие было приурочено к 10-летию Октябрьской революции, что объясняет его первоначальное название — клуб Октябрьской революции. Под него использовался угловой участок на восточном фланге, где в проекте Щусева был задуман магазин. Быстрое появление нового здания и сравнительное богатство применяемых строительных и отделочных материалов объяснялись экономической поддержкой Н. К. фон Мекка. Примечательным в клубе был удобный зрительный зал с консольно вынесенным амфитеатром, выполненный по разработкам инженера А. В. Кузнецова. В эти же годы шла достройка корпусов вокзального ресторана и восьмигранной башни на западном фланге Казанского вокзала. Только в 1926 году комплекс был полностью выстроен. Интерьеры с сложными и нарядными декоративными сводами расписывались уже в 1930-е годы под руководством и по эскизам художника Е. Е. Лансере, при участии А. Н. Бенуа. К их оформлению зодчий еще в 1913 году привлекал своих друзей из объединения «Мир искусства»: М. В. Добужинского, З. Е. Серебрякову, Б. М. Кустодиева, Н. К. Рериха, но их первоначальные эскизы остались неосуществленными.

Ансамбль Казанского вокзала стал знаковым произведением в творчестве Щусева. Он мощным аккордом подвел итог дореволюционному периоду его профессиональной деятельности, сгруппировав в одном сооружении главные идеи и открытия архитектора 1910–1920-х годов: его любовь и верность историческим традициям при полной свободе обращения к ним, что столь артистично проявилось в интерпретациях и цитатах из истории русского и азиатского зодчества; взаимодействие со скульптурой и живописью как с органичной частью архитектурного выражения, над расширением палитры которого он неустанно работал; особое внимание к деталям, их тщательной прорисовке, основанной на глубоком знании законов орнаменталистики; интерес к новым технологиям.



**«Красная линия»** — условная граница, отделяющая улицы, проезды и площади от застраиваемых территорий.

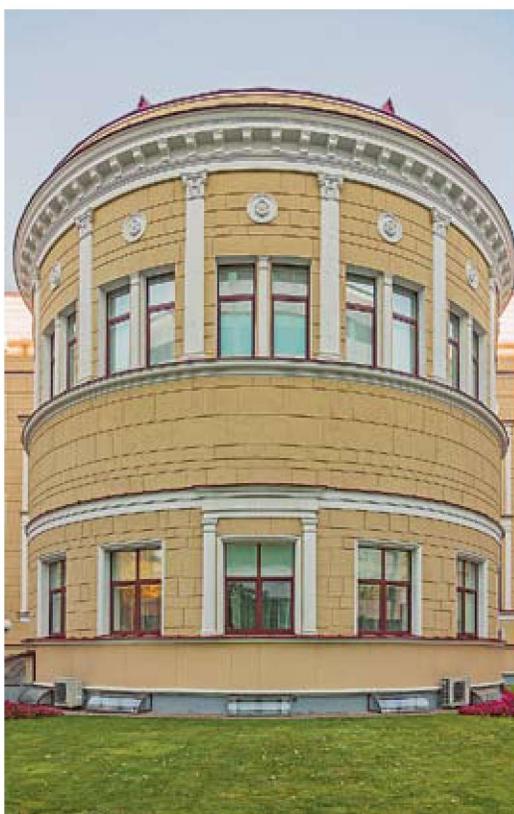
**Обмер архитектурный** — измерительные работы на здании с подробным нанесением результатов на чертеж. Наиболее распространены в практике подготовки к проектированию реконструкции зданий.



Ансамбль институтов  
Академии наук СССР в Москве



Институт генетики АН СССР (ныне — Научно-исследовательский институт по удобрениям и инсектофунгицидам им. Я. В. Самойлова РАН). Фрагмент фасада со стороны двора



Институт генетики АН СССР. Фрагмент полуротонды дворового фасада

Творческие усилия Щусева во второй половине 1930-х годов были направлены на создание крупных градостроительных проектов. Одним из самых удачных стал комплекс институтов Академии наук СССР на юго-западе Москвы.

В апреле 1934 года было принято решение о перемещении Академии наук из Ленинграда в Москву в связи с ее переходом с 1 июля 1934 года в непосредственное ведение Совета народных комиссаров. Президиум Академии разместился в Нескучном дворце на Большой Калужской улице. На этой же улице — здания научных институтов торфяной и нефтяной промышленности заняли институты химической ассоциации Академии наук. Гуманитарные институты расположились в особняке на Волхонке. Физическому институту АН СССР было предоставлено его первое историческое здание на Миусской площади.

В 1935 году был проведен закрытый конкурс на застройку большого Академического городка в значительном удалении от центра города на Калужском шоссе, продолжавшем Большую Калужскую улицу за площадь Калужской заставы. В конкурсе участвовали архитекторы А. В. Щусев, И. А. Фомин, Д. А. Фридман, Н. А. Троицкий и проектная мастерская Гипрогор.



Институт генетики АН СССР. Фрагмент главного фасада

Президиум Академии наук отдал предпочтение разработке Щусева, который возглавил специально созданную в 1938 году мастерскую «Академпроект». В середине 1950-х годов она была преобразована в Проектный и научно-исследовательский институт по проектированию научно-исследовательских институтов — ГипроНИИ АН СССР (ныне — ГипроНИИ РАН).

По предложенному зодчим проекту на юго-западе от Москвы, рядом с деревней Черемушки, планировалось расположить 40 зданий для академических институтов, музеев, библиотек и обслуживающих учреждений, а также огромный ботанический сад. В ходе проектирования оформилась идея строительства здания Президиума в центре ансамбля, рядом со зданием библиотеки. Вокруг размещались участки научных ассоциаций: геологической, химической, математической, общественных наук, зоологической и ботанической. Городок Академии наук на Калужском шоссе был задуман как первая в мировой практике целостная научная зона. Его решение предвосхищало рассмотрение подобных проблем организации научно-исследовательской деятельности в мировом зодчестве.

Управление строительством Академии наук предполагало приступить к строительным работам в 1935 году.



Институт генетики АН СССР. Фрагмент декоративного оформления главного фасада



Институт генетики АН СССР. Интерьер вестибюля второго этажа

**Здание Института генетики высоко оценивалось архитектурной критикой, которая отмечала, что здесь имеет место не повторение форм и образов архитектуры Возрождения, а их свободная переработка**

Однако возведение обширного академического комплекса, и особенно грандиозного здания Президиума Академии наук, на значительном удалении от центра города в то время не отвечало задачам реконструкции столицы. Президиум решили строить на Крымской набережной, напротив Парка культуры и отдыха им. М. Горького, а остальные здания оставить в районе Калужского шоссе. Автор выполнил многочисленное количество вариантов проекта. Строительство комплекса началось с музейного корпуса, выходящего к Крымскому Валу. Война остановила возведение здания Президиума на Крымской набережной на уровне нулевого цикла.

На участке между Калужским шоссе и 1-м Академическим проездом (Калужском шоссе, 71а, 3-й и 4-й участки Калужского шоссе, 71) велось строительство академического научного городка: территория была разбита на кварталы, в каждом из которых со стороны шоссе возводились «парадные» корпуса институтов. Внутреннее пространство кварталов, застраиваемое по периметру невысокими корпусами лабораторных и вспомогательных подразделений, служило рекреациями. Строительством этой научной зоны было положено начало освоению юго-запада Москвы. Первым



Институт органической химии АН СССР (ныне — Институт органической химии им. Н. Д. Зелинского РАН). Главный фасад

научным институтом, сооруженным на Калужском шоссе до начала Великой Отечественной войны, стал Институт генетики. Симметричный трехэтажный корпус с двумя невысокими башнями по сторонам проектировался в 1936 году, а закончен был в 1939-м. В основе его архитектуры использован стиль ренессанс. Все здание опоясывают два крупных карниза, один из которых разделяет фасад по горизонтали на две части и венчает оригинальные открытые портики. На втором плане высятся угловые башни. Горизонтальный ряд окон первого этажа в центре прерывается малозаметной входной дверью. Входное пространство выделено *сандриком* и акцентировано окном с таким же приемом по оси двери на верхнем этаже. Под крышей устроен высокий технический этаж, необходимый в здании с развитой системой инженерных разводок и вытяжных сетей. Его высота в то же время выполняет композиционно важную роль в формировании ренессансных пропорций фасада. В настоящее время в здании располагается Научно-исследовательский институт по удобрениям и инсекто-фунгицидам им. Я. В. Самойлова Российской академии наук (Ленинский проспект, 55). В предвоенные годы в мастерской под руководством Щусева в соавторстве с архитекторами А. В. Снигаревым, Н. М. Морозовым

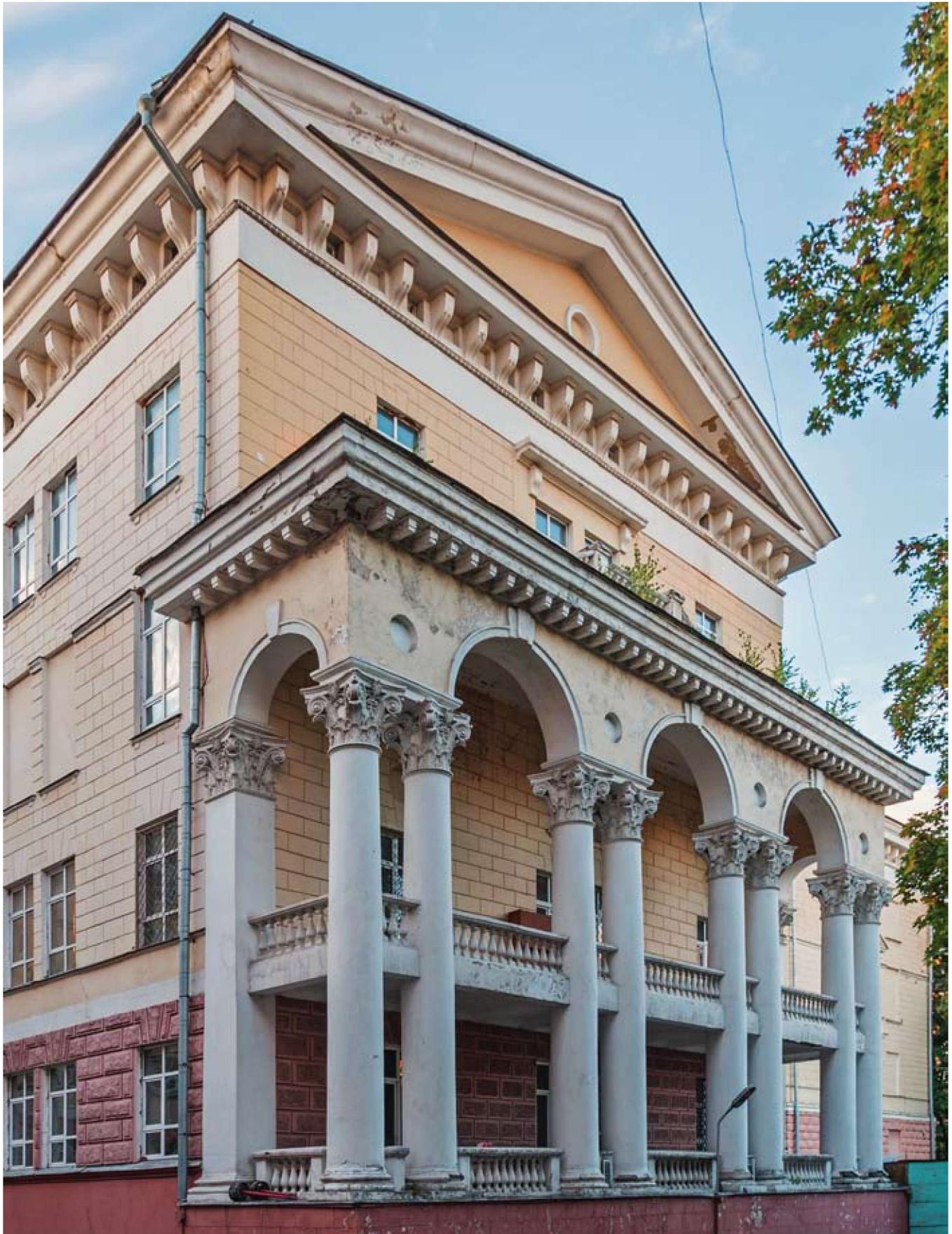


**Сандрик** — архитектурная обработка стены над оконным или дверным проемом в виде небольшого карниза, малых фронтонов, имеющих различные очертания.

**Ордерная система** — архитектурная композиция, основанная на художественно оформленной стоечно-балочной конструкции, состоящей из вертикальных (пилястры, колонны) и горизонтальных (антаблемент) элементов, подчиненных определенной архитектурно-стилевой обработке, системе пропорций, составу и форме элементов и их взаиморасположению.

**Ризалит** — выступающая часть фасада здания по всей его высоте. Составляя единое целое с основной массой здания, эти архитектурные элементы обычно симметричны по отношению к центральной его оси.

**Руст** — рельефная кладка или облицовка стен здания рустами, придающая ему особую массивность и оживляющая стену игрой света и тени.



Институт органической химии АН СССР. Центральная часть дворового фасада



Институт органической химии АН СССР. Интерьер вестибюля третьего этажа

и Б. М. Тарелиным были спроектированы несколько зданий для застройки в научной зоне по Калужскому шоссе: Институт органической химии (ныне — Институт органической химии им. Н. Д. Зелинского РАН, Ленинский проспект, 47), Физический институт (ныне — Физический институт им. П. Н. Лебедева РАН, Ленинский проспект, 53), Институт металлургии (ныне — Институт металлургии и материаловедения им. А. А. Байкова РАН, Ленинский проспект, 49), Институт машиноведения и Институт точной механики и вычислительной техники (ныне — Институт точной механики и вычислительной техники им. С. А. Лебедева РАН, Ленинский проспект, 51). Их строительство завершалось уже после войны, в 1946–1949 годы. По проекту большая территория вдоль Калужского шоссе расчленялась на ряд кварталов, застраиваемых по принципу осевых композиций. Конструктивные, технологические и инженерные вопросы строительства и оснащения зданий прорабатывались с серьезным обоснованием, на основе универсальных подходов к организации технологии исследовательских процессов. Главное здание в каждом квартале получало индивидуальные художественные характеристики на основе классической *ордерной системы*. Общность строениям комплекса придавали их протяженные



Институт органической химии АН СССР. Лестница



Институт органической химии АН СССР. Интерьер конференц-зала



Институт органической химии АН СССР. Интерьер коридоров

фасады, акцентированные в центре портиками и двумя **ризалитами** по флангам, как и цокольные этажи, обработанные **рустом**, служившие мощным основанием для всех сооружений. Каждое центральное здание индивидуализировалось как по характеру архитектурных деталей, так и по цвету. Например, главный корпус Физического института решен в классической желто-белой гамме, а Институт органической химии — в красно-белой. В главных корпусах институтов располагались в основном лаборатории общего типа, аудитории для семинаров, административные помещения.

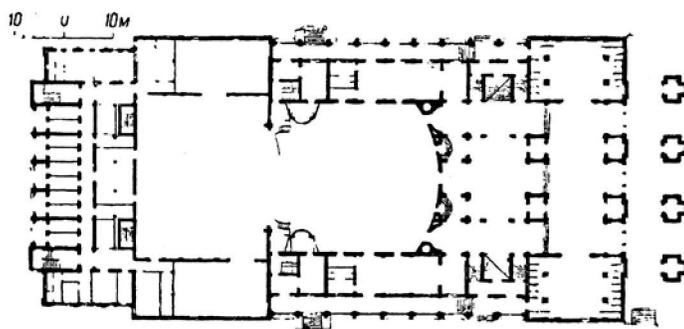
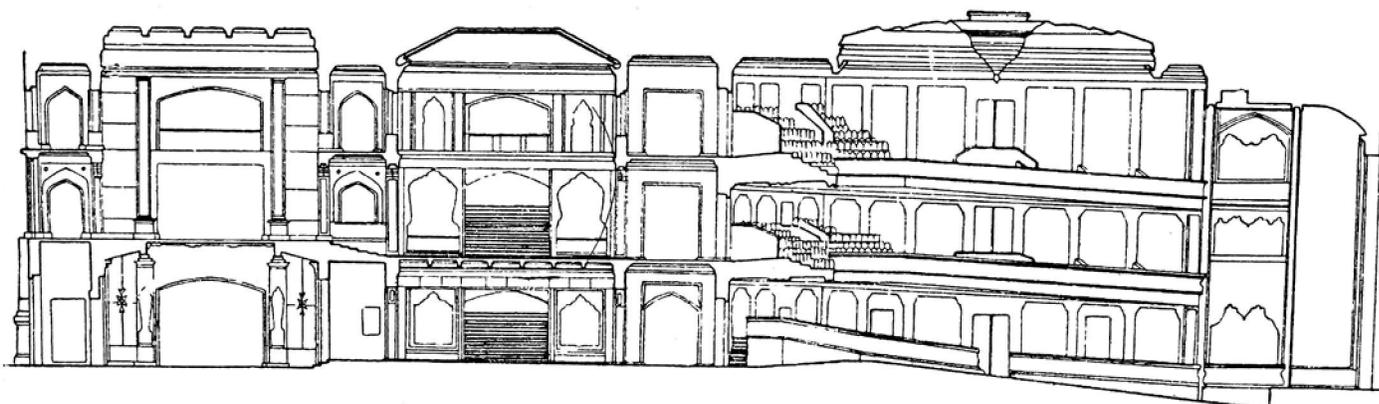
По довоенному грандиозному плану Щусева была реализована северно-западная часть Академгородка, примыкающая к Ленинскому проспекту. От широкого проспекта на месте нынешней улицы Вавилова, по сторонам которого должны были располагаться институты, отказались после войны, посчитав такой расход земли в столице расточительным.

В начале 1950-х годов в научной зоне АН СССР, начало застройки которой положил Щусев, по улице Вавилова был выстроен Институт горного дела по проекту архитекторов К. И. Соломонова, П. Н. Швердяева и Ш. А. Айрапетова под руководством И. В. Жолтовского (ныне — Горный университет, ул. Вавилова, д. 32, стр. 1, д. 34, д. 30/6). Комплекс института решен как ансамбль из трех корпусов — центрального шестиэтажного и двух фланкирующих четырехэтажных, один из которых занимают экспериментальные лаборатории. Его территория включается в территорию ансамбля институтов РАН в пределах исторической планировки 3-го и 4-го кварталов Калужского шоссе.

С 1934 года и до последних дней судьба связывала Щусева с проектированием и строительством зданий для Академии наук СССР. Помимо столичных институтов он строил здания АН Казахстана, обсерватории Украинской Академии наук. В 1943 году зодчий был избран действительным членом АН СССР.



Театр оперы и балета  
им. А. Навои в Ташкенте



Театр оперы и балета им. А. Навои. Ташкент, Узбекистан. Разрез, план первого этажа. 1933–1947 гг.



Вид на внутреннее пространство лоджии южного фасада

К числу крупнейших произведений Щусева относится Государственный Узбекский театр оперы и балета им. А. Навои в Ташкенте, строившийся во время войны, открытый в ноябре 1947 года. Он стал единственным Большим театром на всей территории Центральной и Юго-Восточной Азии и составил важнейшую веху в развитии национальной архитектуры советского Узбекистана.

Национальный культурный подъем, который переживала республика в 1930-е годы, подтолкнул правительство Узбекистана выстроить новое театральное здание. Национальная архитектура не имела опыта возведения крупных общественных строений, поэтому в 1933 году был объявлен государственный конкурс на проектирование театра с условием публикации в прессе предложенных проектов — для широкого обсуждения и общественной оценки. Победу одержал проект академика архитектуры Щусева, который был признан наиболее отвечающим функциональным задачам и национальным традициям в архитектуре.

В 1939 году началось строительство, прерванное в 1942 году. Работы возобновились в 1944 году после перелома в ходе военных действий. В ноябре 1945 года в Ташкент были отправлены японские военнопленные

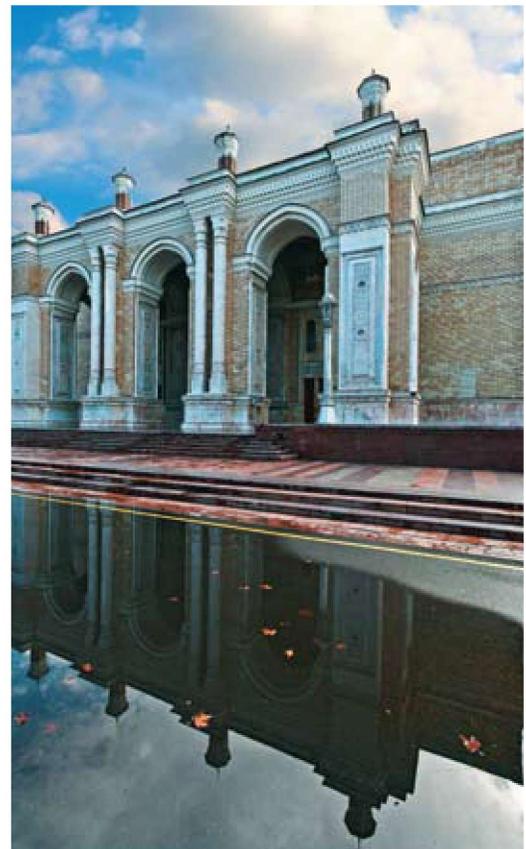


Южный фасад театра с лоджией

из Квантунской армии, которые трудились на завершающем этапе строительства. В отделочных работах проявили большое мастерство народные художники Узбекистана У. Ширин-Мурадов, А. Худайбергенов, Х. Болтаев и другие.

Новшеством для узбекского градостроительства явилось свободное размещение здания театра на площади. Трехмерная объемно-пластическая трактовка сооружения позволила разработать его фасады так, чтобы каждая сторона здания замыкала перспективу различных улиц, превращая театр в центр, непосредственно организующий весь прилегающий район города. Щусев отразил в здании типичные особенности архитектуры Узбекистана: массивность, свойственную монументальным памятникам страны, плоскостной характер архитектурного рельефа, стрельчатость больших проемов, национальность орнаментики и единство цветового колорита здания.

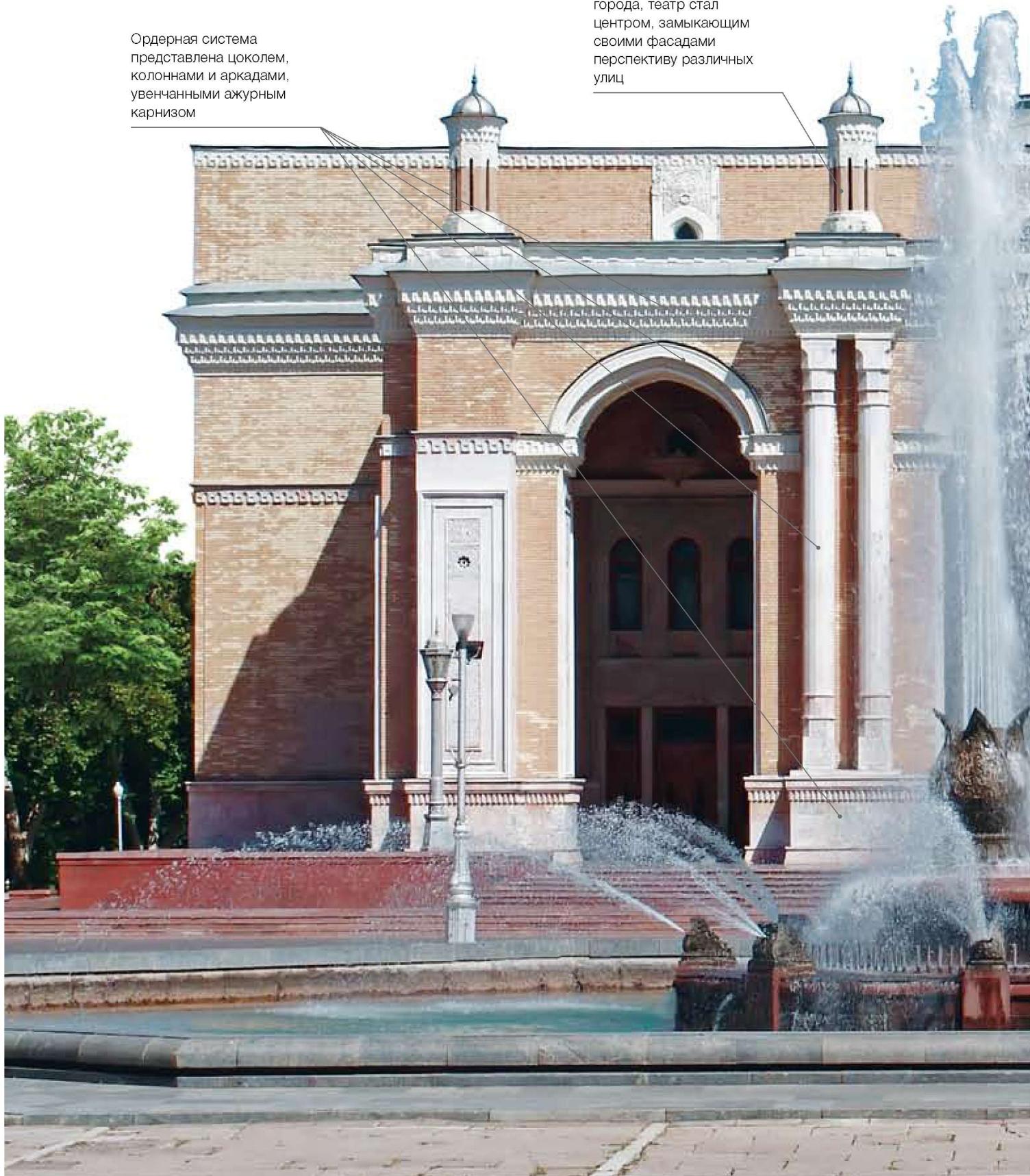
**Тектонические членения** театра соответствовали различной конструкции отдельных частей здания и их этажности. В наружных формах выражалась основная ордерная система, включающая цоколь, колонны и **пилястры**, аркады, поддерживающие террасы третьего этажа, карнизы и **аттиковую** часть. Для удобства



Фрагмент главного фасада с бассейном фонтана

Ордерная система представлена цоколем, колоннами и аркадами, увенчанными ажурным карнизом

Организовал весь прилегающий район города, театр стал центром, замыкающим своими фасадами перспективу различных улиц

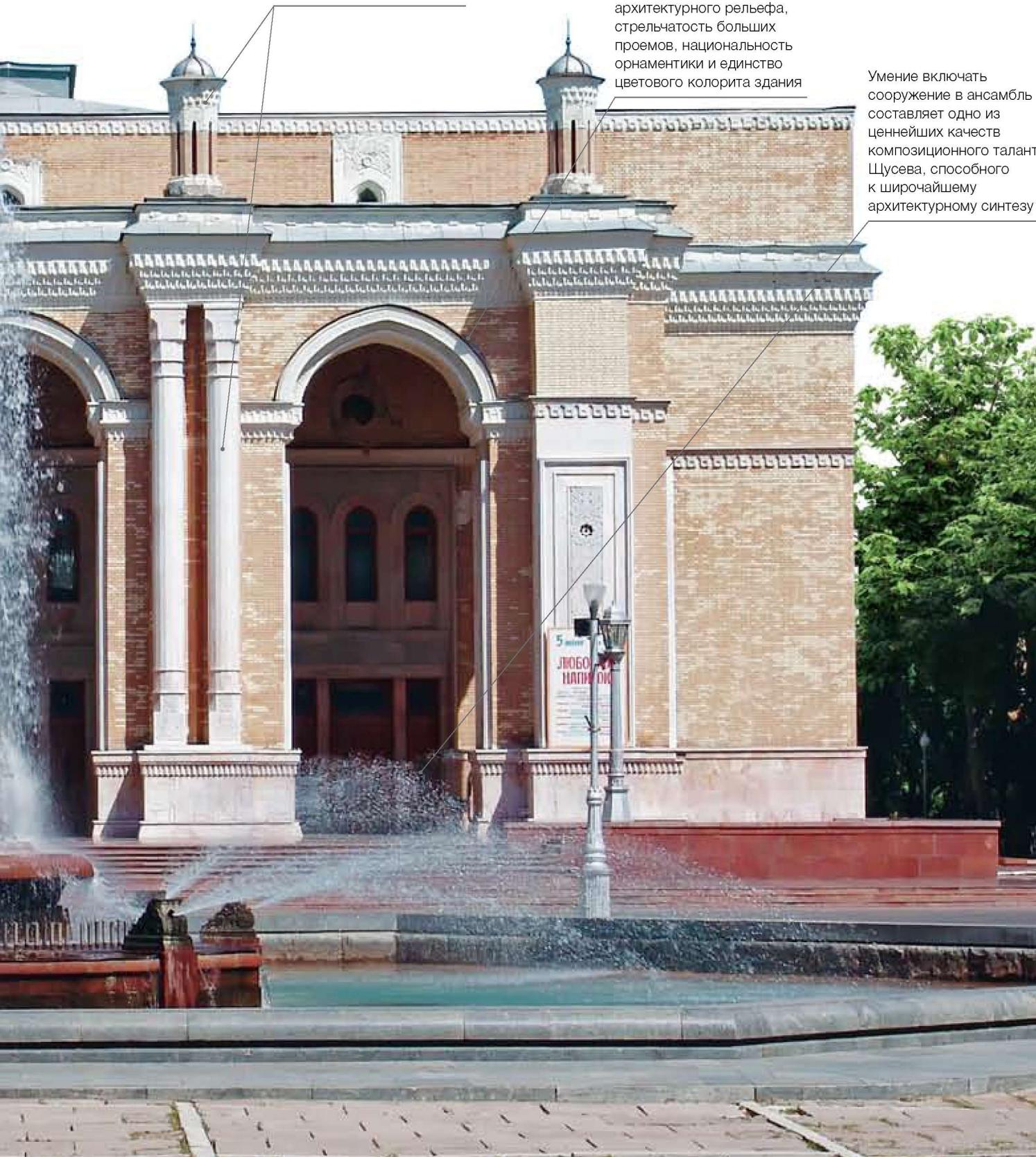


Театр оперы и балета им. А. Навои

Детали восточной архитектуры гармонично сочетаются с классической ордерностью

В здании отражены особенности зодчества Узбекистана: массивность, плоскостной характер архитектурного рельефа, стрельчатость больших проемов, национальность орнаментики и единство цветового колорита здания

Умение включать сооружение в ансамбль составляет одно из ценнейших качеств композиционного таланта Щусева, способного к широчайшему архитектурному синтезу





Декор южного фасада



**Тектонические членения** — зрительное выражение архитектурной конструкции в соотношениях ее несущих и несомых частей, в художественном своеобразии здания или сооружения.

**Пилястра** — вертикальный, плоский, прямоугольный в плане выступ стены или столба, обработка которого соответствует ордерной системе колонны.

**Аттик** — декоративная стенка, которая размещается над венчающим здание карнизом. На аттике могут быть выполнены надписи, барельефы или роспись.

зрителей зодчий создал характерные для местной архитектуры портики, лоджии, балконы, создававшие необходимую в столь жарком климате тень.

Искусное мастерство проявил Щусев в оформлении интерьеров. От традиций русского классицизма исходила планировочная система театра — устройство сцены и зрительного зала с фойе, пропорции помещений, отчасти трактовка стен. Характер узбекского национального искусства сказался в стрельчатых очертаниях арок для пространственной связи помещений и в напряженной динамике орнаментальных панно.

Главный зал выглядит высоким и уютным за счет пропорций, приближенных к кубическим. Его кремовая, почти белая, окраска дополняется легкой позолотой орнамента. Поразительным пространственным богатством отличаются фойе, из которых главное сделано двусветным и окружено галереями и балконами. Стены его покрыты росписями Ч. Ахмарова и А. Татевосяна на сюжеты из поэм А. Навои. Достопримечательностью театра являются шесть боковых фойе, каждое из которых, по замыслу зодчего, имеет характер архитектурного декора, присущий той или иной области Узбекистана: Ташкентской и Ферганской на первом этаже, Бухарской и Самаркандской — на втором, Хивинской и Термезской — на третьем. При создании декоративных элементов в ташкентском театре Щусев использовал собственные рисунки и шаблоны, сделанные во время студенческой археологической экспедиции в Самарканд.

После окончания строительства ташкентского театра по предложению Щусева был поставлен фонтан перед главным фасадом здания, завершивший главный архитектурный ансамбль столицы Узбекистана.

Щусев создал прекрасное театральное здание: он успешно объединил национальное искусство Средней Азии с русской классической архитектурой и новейшими строительными технологиями.



Здание Наркомзема в Москве



Наркомзем (ныне — Министерство сельского хозяйства РФ). Боковой фасад по проспекту Академика Сахарова

Художник М. В. Нестеров писал в 1940-е годы о Щусеве: «Это архитектор с глубокой любовью к русскому искусству. Это мастер, в творчестве которого неиссякаемый фонтан величия, красоты и искренности. Это редкий ум, умеющий свободно решать самые сложные задачи. У него здание решается не только на чистом листе ватмана — оно возникает в сложной обстановке местности, в просторах площадей и движении улиц»

Одним из наиболее масштабных и значительных в градостроительном отношении общественных сооружений Москвы конца 1920-х — начала 1930-х годов является здание Наркомзема в Орликовом переулке в Москве, блестящий проект которого разработан А. В. Щусевым с соавторами Д. Д. Булгаковым, И. А. Французом, Г. К. Яковлевым для Наркомата земледелия в стиле позднего московского конструктивизма.

Проектирование и строительство здания относится к 1928–1933 годам — времени реализации дублера Мясницкой улицы, ведущей из центра Москвы к Комсомольской площади. Создатель проекта, будучи автором концепции плана «Новая Москва», уже в нем прочертил дублер Мясницкой улицы по спрямленному Уланскому переулку и Домниковской улице, вливавшейся в пространство Каланчевской площади на линии Николаевского и Ярославского вокзалов. Продолжением Мясницкой улицы за Садовым кольцом был расширенный и спрямленный Орликов переулок, поворачивающий на пересечение с Новорязанской улицей, по которой, согласно проекту Щусева, продолжалось развитие ансамбля Казанского вокзала. Закончив в 1928 году возведение основных его корпусов, включая Центральный дом культуры железнодорожников, Щусев разработал эскизный проект здания Коопстрахсоюза (Наркомзема), утвердив границы и масштаб застройки улиц, ведущих к площади трех вокзалов.

Высота нового сооружения была predeterminedена стоящими рядом по Садовой-Спасской, 19, домом Афремова (автор О. О. Шишковский, 1904 год), бывшим в свое время, при высоте в восемь этажей, первым «небоскребом» Москвы, и сходным с ним по масштабу угловым «домом Орлика» (автор И. И. Флоринский, 1914 год).

Стилистически здание Наркомзема целиком принадлежит конструктивизму — методу и стилю, главенствовавшему в советской архитектуре конца 1920-х годов. Его восточный фасад по левой стороне Орликова переулка продолжал линию застройки Мясницкой улицы, в конце которой в 1926–1928 годах было возведено здание Госторга (автор Б. М. Великовский), чьи более жесткие, подчиненные оси симметрии формы уже принадлежали новому стилю. Его плоские кровли с башнями-рубками находятся на той же высоте и обнесены такими же тянутыми оградами-поручнями, что и кровли, и башни Наркомзема. Далее, на Мясницкой, 39, с 1928 года начинается строительство по проекту Ле Корбюзье здания Центросоюза, ориентированного и на Мясницкую, и на Ново-Мясницкую улицы (последняя планировалась в проекте «Новая Москва»), а также на пересекающий их бульвар. Решенный в формах функционализма и воплотивший пять принципов европейского мэтра, элегантный проект Центросоюза определил облик здания Наркомзема, продолжавшего трассу дублера за Садовым кольцом.

Сознательный отказ Щусева от предыдущего опыта стилеобразования и мастерское использование форм и приемов конструктивизма-функционализма привели к появлению европейского делового здания. Выбор стиля был также мотивирован желанием оттенить архитектуру только что отстроенного Казанского вокзала, ставшего доминантой в ансамбле Каланчевской площади.

Здание Наркомзема, включающее четыре крупных корпуса, сгруппированных вокруг обширного внутреннего двора, заняло большую территорию между Садовой-Спасской улицей и Орликовым переулком, образуя при их пересечении эффектную и динамичную композицию. Нейтральная, но сложная асимметричная композиция фасадов позволила избежать сухости и «коробочности», присущих постройкам данного стиля. Акцентирование углов строения башнями указывало направления главных трасс. Выдвинутый вперед скругленный башнеобразный выступ отмечал также въезд в узкий Орликов переулок, причем дуга скругления облегчала поворот из переулка на Садовую-Спасскую. Со стороны Домниковской улицы (ныне — проспект Академика Сахарова) верхний острый угол здания, подчеркивающий четкие



Фрагмент угловой части главного фасада



Фрагмент главного фасада

Горизонтальный ритм оконных проемов разбивается четкостью линий асимметричного членения фасада вертикальной лифтовой шахтой

Цокольная часть здания решена монолитом витринных окон, подчеркивающих легкость конструкции всего сооружения. Этот прием был введен в структуру здания несколько позднее

Яркий терракотовый колорит архитектуры акцентирует значимость сооружения в окружающем пространстве

Динамичность композиции достигается использованием контрастных архитектурных элементов: прямых углов, скруглений плоскостей, вращающихся друг к другу



Здание Наркомзема СССР. Вид с Садовой-Спасской улицы



Лежачие и ленточные окна создают затейливую «игру» композиционных акцентов

Нейтральная, но сложная асимметричная композиция фасадов позволила избежать сухости и «коробочности», присущих постройкам конструктивизма

Изюминкой в декоре здания являются часы с квадратным циферблатом, замыкающие самую выразительную оконную ленту главного фасада



Интерьер перестроенного конференц-зала

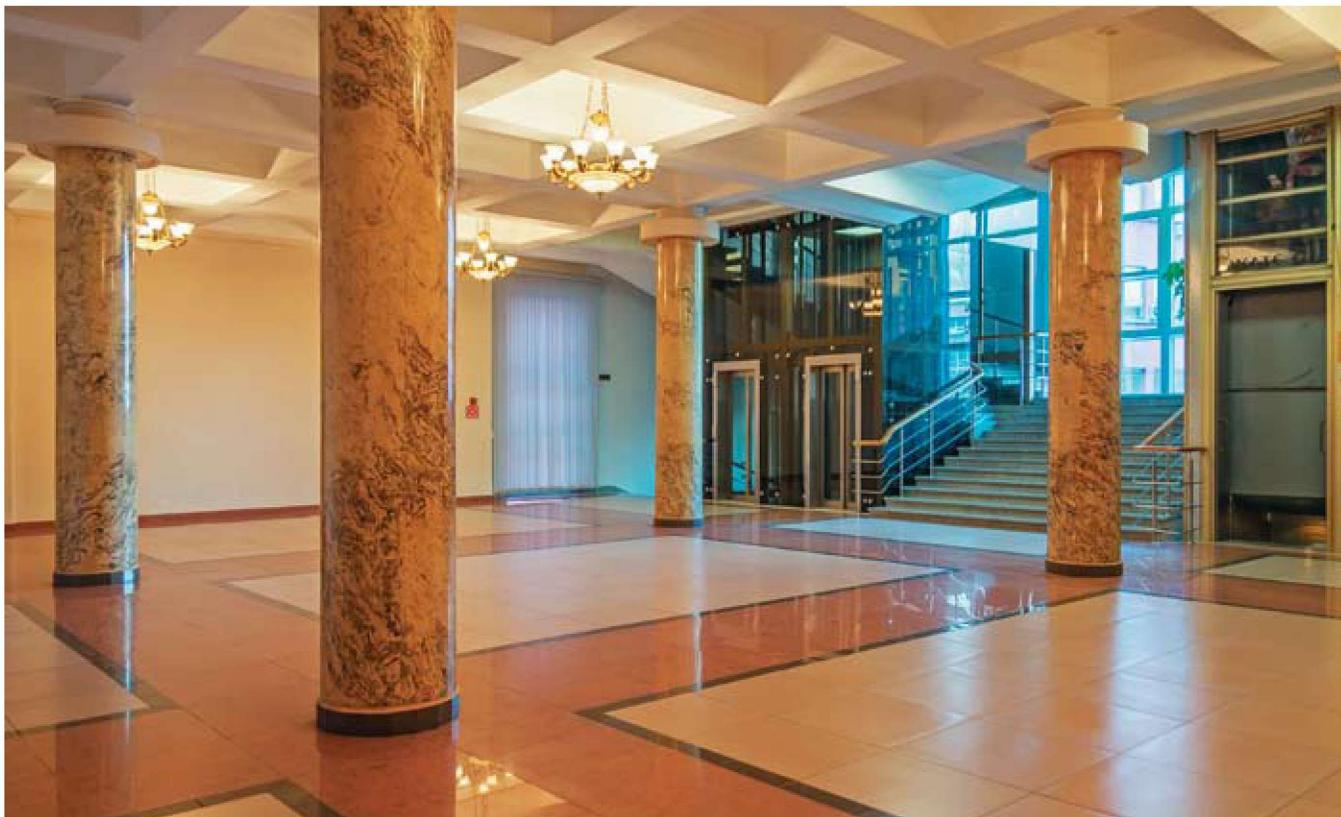


Фрагмент интерьера конференц-зала

границы прямоугольного объема, срезан скруглением в нижних пяти этажах. Выразительно обыгрываются лаконичные плоскости стен, четкий ритм горизонтальных лежащих и ленточных окон. Отделка бетонных поверхностей здания цементной штукатуркой густо-красного цвета определена колористическим решением живописного ансамбля Казанского вокзала.

Сложная композиция фасадов здания Наркомзема (с неосуществленным четвертым корпусом, где по линии каре сохранился краснокирпичный с белой лепниной доходный дом конца XIX века) прекрасно соседствовала с застройкой конца XIX — начала XX века и в то же время вписывалась в единый ансамбль новых административных зданий, разбросанных на обширном пространстве центра Москвы и связанных едиными композиционными приемами, «параходными» надстройками на плоских крышах и квадратными циферблатами часов с черными стрелками.

Внутренняя планировка строения показывает, что авторы свободно владели приемами использования современных железобетонных конструкций. Их умение позволяло, не скрывая этих конструкций, создавать выразительные интерьеры вестибюля, лестниц, столовой, административных и рабочих кабинетов. Характерны



Интерьер вестибюля первого этажа

ясность и целесообразность планировки помещений. Принцип свободно перетекающих пространств воплощался в интерьерах здания в полной мере, как и принцип условности границ между внешним и внутренним пространством, разделенным лишь стеклом.

Свет участвует в формообразовании в интерьере здания и в зависимости от величины, формы и расположения окон использован архитекторами с большим эффектом.

В середине 1930-х годов на первом этаже здания заработал магазин. В дальнейшем были остеклены открытые угловые лоджии в надстройках на флангах уличного фасада и перекрыт глухими воротами въезд во двор рядом с башнеобразным выступом. Тонированные стекла в начале XXI века дополнили закрытость облика здания бывшего Наркомзема, стилевая принадлежность которого предполагала взаимосвязь и взаимопроникновение наружного и внутреннего пространств. То же относится и к внутренним перепланировкам и отделке интерьеров здания современными материалами.

Строение сохранило первоначальное решение вестибюля, а также лифты системы «патарностер». Сейчас в нем размещается Министерство сельского хозяйства Российской Федерации.



Фрагмент интерьера конференц-зала

# Основные этапы творчества

Часовня на могиле Шубина-Поздеева в Александро-Невской лавре	1894	Санкт-Петербург, Россия
Обмер ворот мавзолея Тамерлана	1896	Самарканд, Узбекистан
Дача Карчевского	1896	Кишинев, Молдавия
Главный иконостас Великой церкви в Киево-Печерской лавре	1897	Киев, Украина
Иконостас и роспись трапезной в Киево-Печерской лавре	1901	Киев, Украина
Храм-памятник во имя Преподобного Сергия Радонежского на Куликовом поле	1902	Тульская область, Россия
Дом Олсуфьева	1903, 1910	Санкт-Петербург, Россия
Часовня на могиле Шабельской	1904, 1908–1912	Ницца, Франция
Реставрация собора Святого Василия и постройка обители	1905, 1905–1907	Овруч, Украина
Церковь семьи Харитоненко	1908–1909, 1908–1912	Село Натальевка под Харьковом, Украина
Троицкий собор и иконостас в Свято-Успенской Почаевской лавре	1908, 1908–1912	Почаев, Украина
Марфо-Мариинская обитель	1905–1912, 1908–1912	Москва, Россия
Деревянная церковь в имени Мансуровых	1908–1912	Тамбов, Россия
Отделение Государственного банка	1909	Нижний Новгород, Россия
Церковь в селе Кугурешты	1911	Кугурешты, Молдавия
Памятник-часовня	1912–1916	Свияжское поселение, Россия
Казанский вокзал	1913	Москва, Россия
Русский павильон на XI Международной выставке	1912–1913	Венеция, Италия
Станции Московско-Казанской железной дороги	1913–1914	Керженец, Красноуфимск, Сергач, Россия
Павильон кустарной промышленности на сельскохозяйственной выставке	1914–1916	Москва, Россия
Павильон-пропилеи	1923	Москва, Россия
Мавзолей В. И. Ленина (деревянный)	1923–1925	Москва, Россия
Клуб рабочих Казанской железной дороги (КОР)	1924	Москва, Россия
Санаторий в Мацесте	1925	Сочи, Москва
Жилой дом артистов МХАТа	1927–1928	Москва, Россия
Здание Министерства землевладения (Наркомзем)	1928	Москва, Россия
Военно-транспортная академия	1928–1933	Москва, Россия
Мавзолей В. И. Ленина (гранитный)	1929–1930	Москва, Россия
Гостиница «Москва»	1929–1930	Москва, Россия
Пристройка корпусов Третьяковской галереи	1930–1934	Москва, Россия
Триумфальная площадь	1930–1935	Москва, Россия
Театр оперы и балета им. А. Навои	1932–1935	Ташкент, Узбекистан
Жилой дом артистов ГАБТа	1933–1940, 1938–1947	Москва, Россия
Жилой дом на Ростовской набережной	1933–1936	Москва, Россия
Институт Маркса — Энгельса — Ленина	1934, 1938	Тбилиси, Грузия
Большой Москворецкий мост	1933–1934, 1935–1938	Москва, Россия
Академия наук, главное здание	1935–1936, 1936–1938	Москва, Россия
Институт генетики АН СССР	1935–1949, 1941–1948	Москва, Россия
Жилой дом на Смоленской набережной	1936, 1938–1939	Москва, Россия
Жилой дом АН СССР	1937	Москва, Россия
Административное здание НКВД	1938–1939	Москва, Россия
Трофейный павильон в ЦПКиО им. М. Горького	1940–1946	Москва, Россия
Станция метро «Комсомольская» Кольцевой линии	1941–1942	Москва, Россия
Институт органической химии АН СССР	1945–1949, 1952	Москва, Россия
Физический институт АН СССР	1946–1947, 1951	Москва, Россия
Институт металлургии АН СССР	1946–1947, 1951	Москва, Россия
Институт горючих ископаемых АН СССР	1940–1946	Москва, Россия
Институт точной механики и вычислительной техники АН СССР	1946–1947, 1951	Москва, Россия
Институт горючих ископаемых АН СССР	1947, 1950	Москва, Россия
Институт точной механики и вычислительной техники АН СССР	1948	Москва, Россия

# Содержание

Жизнь и творчество . . . . .	3
Марфо-Мариинская обитель сестер милосердия в Москве	23
Храм-памятник во имя Преподобного Сергия Радонежского на Куликовом поле . . . . .	31
Ансамбль Казанского вокзала в Москве . . . . .	39
Ансамбль институтов Академии наук СССР в Москве . . . .	49
Театр оперы и балета им. А. Навои в Ташкенте . . . . .	57
Здание Наркомзема в Москве . . . . .	63
Основные этапы творчества . . . . .	70

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

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

Автор текста *С. Фоменко*  
Фото на обложке *Яков Филимонов*

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

Том 30  
«**Щусев**»



© Издательство «Директ-Медиа», 2015  
© АО «Издательский дом "Комсомольская правда"», 2015

— Издатель —  
АО «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 04.12.2015  
Формат 70×100/8. Печать офсетная  
Бумага мелованная. Усл. печ. л. 11,61  
Заказ № 109736

2015 год

© При подготовке издания использовались материалы  
М. Фединой, А. Яковлева и фотобанка Vostock Photo