

УДК: 7.035(47+57)

ББК: 85.113(2)6

A43

DOI: 10.18688/aa200-3-40

И. Е. Печёнкин

Казус дома Тарасова. Заметки на полях творческой биографии И. В. Жолтовского

Мастер Жолтовский, формировавшийся в эпоху безвременья, не хотел, чтобы лицо его произведений повторило лицо его эпохи <...> Среди нас живёт мастер XV–XVI веков.

А. К. Буров [1, с. 115].

Дом, расположенный в Москве на углу Спиридоновки и Большого Патриаршего переулка, пользуется заслуженной известностью — как одно из самых необычных зданий, построенных в России начала XX столетия. Морфология тяжеловесного рустованного фасада, дополненного претенциозной надписью на латыни GABRIELVS TARASSOF FECIT ANNO DOMINI M..., совсем не характерна для Москвы, даже приобретшей около 1910 г. вкус к возрождению классики.

Эта работа стала своего рода визитной карточкой Ивана Владиславовича Жолтовского (1867–1959) — архитектора, начавшего творческий путь вместе с веком, но достигшего карьерных вершин в сталинский период. В 1930-е гг. Жолтовский сделался признанным патриархом советской архитектурной школы, знатоком итальянского Ренессанса, за чьим авторством вышел первый полный перевод главного трактата А. Палладио [18]. Художник Е. Е. Лансере записал в дневнике слух о Жолтовском как о «тайном профессоре», якобы дающем уроки архитектуры первому секретарю московского комитета партии Л. М. Кагановичу [11, с. 756]. Биографы Жолтовского вольно или невольно смотрели на ранний период его творчества сквозь призму этого опыта и трактовали его первые самостоятельные произведения как подготовку к вхождению в амплу главного интеллектуала советской архитектуры. Причём особняк Г. А. Тарасова (1909–1912) занимал в этом контексте исключительное место.

Соблюдая хронологический принцип, надо назвать основоположником историографии особняка Тарасова петербургского критика Г. К. Лукомского, который выступил в начале XX в. идеологом архитектурного неоклассицизма и вообще симпатизировал Жолтовскому, признавая за ним первенство в обращении отечественных зодчих к наследию Палладио [13]. В феврале 1910 г. Лукомский писал в журнале «Зодчий»: «На Спиридоновке заканчивается особняк Тарасовых, строящийся архитектором Жолтовским. Скопирован Palazzo Thiena (ora banca ropolare), в Виченце — но скопирован очень благородно, умно и тонко. Безусловно — это одно из лучших зданий Москвы

после эпохи классицизма <...> Уже теперь видно, насколько сочетается характер описываемого особняка с окружающим его типичным московским пейзажем из разнообразных по стилю подделок — морозовских “готических палат”, венского “модерна” дома Рябушинских: новый, как бы подлинный итальянский дворец войдёт в эту архитектурную мозаику как действительно ценное украшение» [12, с. 56].

На страницах конструктивистской «Современной архитектуры» в 1927 г. анонимный автор (предположительно М. Я. Гинзбург), сопоставив сделанные с почти одинакового ракурса фото палаццо Тьене (А. Палладио, 1542–1558) в Виченце и московского дома Тарасова, подчёркивал: перед нами «сознательная пересадка одного художественного явления, отделённого веками и созданного одной эпохой, в другие условия и времена» [5, с. 47]. Главной идеей публикации была несовместимость такого подхода с задачами советской архитектуры, но эффектная иллюстрация наглядно демонстрировала не «пересадку явления», а копирование конкретных форм.

Интересно, что в своём очерке о Жолтовском (ещё прижизненном для архитектора и, видимо, согласованном с ним) Г. Д. Ощепков подтвердил мнение об особняке Тарасова как реплике вичентийского дворца: «Общую композицию этого дома мастер задумал выполнить в полном соответствии с палаццо Тиене» [16, с. 7]. Далее из текста становится понятно, что речь идёт исключительно о *фасаде* здания, а кроме того, Жолтовский изменил соотношение высот нижнего и верхнего этажей: «Он (Жолтовский. — И. П.) помнил, что при изучении Дворца дождей в Венеции ему очень понравилось пропорциональное соотношение его верхней и нижней частей. По произведённому тогда в натуре промеру И. В. Жолтовский установил, что нижняя часть дворца на 1/13 больше по высоте, чем его верхняя часть. Палаццо Тиене, наоборот, имеет небольшую нижнюю и большую верхнюю часть. Для вновь проектируемого дома Тарасова зодчий принял пропорциональные отношения венецианского Дворца дождей» [16, с. 7].

В изданной в 2010 г. монографии С. О. Хан-Магомедова дом Тарасова назван «первым итальянским палаццо в Москве» и «одним из самых загадочных» произведений архитектуры XX в.» [22, с. 43, 53]. «Загадка состоит в том, — писал исследователь, — что сорокалетний архитектор, давно освоивший профессиональные приёмы различного назначения, вдруг почему-то отбрасывает весь накопленный им опыт проектирования и начинает свою профессионализацию с самого начала, то есть с нуля <...> Это не было использованием в новом проекте приёмов композиции, конкретных архитектурных форм и деталей реального памятника архитектуры, а [было] как бы повторным строительством по одному и тому же проекту (или, если угодно, обмеру) второго здания, полностью повторяющего первое» [22, с. 53]. Архитектурное произведение отождествлено в данном случае с фасадной плоскостью. Говоря о *композиции* здания, и Ощепков, и Хан-Магомедов имели в виду тот фрагмент, который виден в иллюстрации к статье Гинзбурга и действительно похож на палаццо Тьене.

Проект перестройки палаццо Тьене был помещён Палладио во Второй книге его знаменитого трактата. На практике он оказался осуществлённым в очень малой части. Суждение, что Жолтовский строил «по тому же проекту», необоснованно. Сравнивая разработанный Палладио план с постройкой Жолтовского, можно убедиться в том, что композиция особняка Тарасова не имеет ничего общего с замкнутой планировкой

ренессансного палаццо XVI в. — на Спиридоновке Г-образная структура выстроена по красной линии улицы и переулка, на западной границе участка находится лишь одноэтажный корпус служб. Различия заключаются не в одной планировке. Тип городского дворца эпохи Возрождения предполагал расположение парадных помещений на втором этаже (*piano nobile*), тогда как первый (*piano terre*) был техническим. Соответственно, второй этаж имел большую по сравнению с первым высоту перекрытий, что отражалось в пропорциях членений фасада. Особняк Тарасова устроен иначе: парадная анфилада, ориентированная продольно Спиридоновке, находится на первом этаже; на этом же уровне со стороны переулка были предусмотрены помещения для конторы «Товарищества мануфактур братьев Тарасовых», отделённые от парадных комнат проездом аркой; на втором этаже — жилые покои семьи владельца. Таким образом, нижний ярус фасада, превосходящий по высоте верхний, надо считать не только данью красивой пропорции Дворца дождей, но и следствием внутренней структуры особняка, для которого соотношение палаццо Тьене просто было неприемлемым.

Внимательно присмотревшись к фасадам, якобы копирующим вичентийскую постройку, можно заметить, что помимо изменения пропорции этажей Жолтовский трактует композицию в одной плоскости и упрощает её, запроектировав въезд во двор со стороны переулка. У Палладио углы объёма акцентированы выступающими ризалитами. Фасад особняка Тарасова по Большому Патриаршему переулку скомпонован Жолтовским и вовсе с очень отдалённым «воспоминанием» о палаццо Тьене. Его выразительными акцентами изначально служили две открытые лоджетты, и Лукомский с горечью писал, что «напротив по переулку выстроено высокое здание, закрывающее собою вид, который должен был бы открываться с такой лоджетты» [12, с. 56]. Спорность использованного Жолтовским приёма отчасти подтвердила судьба лоджетт после 1917 г.: в ходе приспособления бывшего особняка для размещения Верховного суда СССР междустолпия были закрыты остеклением, превратившим лоджетты во внутренние помещения; похожая участь постигла и проезд во двор, трактованный Жолтовским в виде трёхнефного пространства, перекрытого крестовыми сводами и разделённого двумя рядами колонн, — проёмы получили витражное остекление, и бывший проезд стал частью интерьера. Надо заметить, что ничего подобного лоджетте на фасаде палаццо Тьене нет. Источником её можно считать архитектуру готических венецианских дворцов, где аналогичные элементы получали совершенно иную художественную обработку. У Палладио похожая форма, уже в ордерной интерпретации, присутствует в палаццо Кьерикати (1550–1557); по-видимому, Жолтовский ориентировался именно на этот образец, хотя и отказался от колонн, заменив их четырёхгранными столбами. Складывается впечатление, что форма лоджетты перекочевала в проект дома Тарасова прямо из павильона Скакового общества, где имела гораздо большую функциональную оправданность. Несмотря на такую гетерогенность фасадов особняка Тарасова, Лукомский всё-таки выразился по-журналистски эффектно — «скопирован Palazzo Thiena...».

Итак, с одной стороны, представление о копийности архитектуры особняка Тарасова приобрело характер аксиомы, а с другой, то, что для любого зодчего было бы интерпретировано как курьёз или нечистоплотность, вызванная разочарованием в собственных творческих способностях, не могло иметь такого значения в случае

Жолтовского. Здесь требовалось более сложное объяснение. Его мы встречаем и в реплике архитектора А. К. Бурова, вынесенной в качестве эпитафии, и в трудах историков архитектуры. Д. Е. Аркин записал в середине 1930-х гг.: «Быть учеником Палладио — значит быть прежде всего послушником, смиренно повторяющим великолепную догматику учителя» [2, с. 69]. Эта мысль, выдержав проверку временем, отлилась в строках С. О. Хан-Магомедова, который описал Жолтовского сознательно отрекшимся от профессионального опыта ради того, чтобы, начав с «откровенного плагиата», подняться «по ступеням освоения творческой палитры Ренессанса» и «глубоко освоить художественно-композиционную систему первого суперстиля (классического ордера)» [22, с. 42]. С. Ю. Кавтарадзе в недавней статье, подчеркнув, что «на Спиридоновке было вновь возведено палаццо Тьене, то самое, что в 40-е годы XVI в. построил (а точнее, радикально обновил) в Виченце выдающийся Андреа Палладио», определил мотив Жолтовского как утверждение Истины накануне грандиозной рукотворной модернизации мироздания (эпохи авангарда) [9, с. 30, 42].

Более прагматическое объяснение мотивов Жолтовского при почти буквальном воспроизведении построек Палладио попыталась дать Н. В. Фёдорова, определившая отдельные работы Ивана Владиславовича как *проекты-версии* избранных опусов последнего (это очевидные пары: особняк Тарасова — палаццо Тьене, усадебный дом в Бережках — вилла Сарачено, лоджия дель Капитанио — дом на Моховой). Констатируя множественные отличия в решениях Жолтовского сравнительно с прототипами, Фёдорова предложила считать их результатом коррективов, внесённых отечественным зодчим, дабы композиция удовлетворяла принципам его архитектурной теории: «Проекты-версии были для Жолтовского проверкой его собственных идей, подтверждением его представлений о важнейших “законах” архитектуры» [19, с. 20]. Эта идиллическая картина свободного творческого поиска не только исключает какие-либо ограничения со стороны заказчика, но и не учитывает фактор времени. Взгляды Ивана Владиславовича на архитектуру известны по газетным выступлениям 1930–1950-х гг., периода его высшего карьерного взлёта. Ещё в 1916 г. А. Н. Бенуа призывал архитектора «написать книгу собственных взглядов» [4, с. 310]. Тем не менее «теория Жолтовского» никогда не была изложена им систематически, а значит, любые построения, исходящие из неё, неизбежно окажутся недостаточно фундированными. В. Ф. Кринский, работавший под руководством Жолтовского в 1919 г., отмечал исключительно субъективный, вкусовой характер его суждений и рекомендаций, осторожно предполагая, что «вопросы пропорций в то время для самого Жолтовского не были ясны» [21, с. 40]. Систему Жолтовского постарался сформулировать задним числом С. О. Хан-Магомедов, опираясь на упомянутые публикации советского времени и свидетельства учеников мастера [20, с. 65]. Но имел ли сам Жолтовский в 1910-е гг. в виду те же принципы, о которых говорил в 1930-е?

Принимая во внимание сказанное о существенных отличиях особняка Тарасова от палаццо Тьене, разумно поставить под сомнение и эти интерпретации замысла Жолтовского. Ведь если дом на Спиридоновке не реплика произведения Палладио и не воплощение его неосуществлённого проекта, то и намерения архитектора могли быть иными, нежели описанные выше.

Полезно уточнить историю возникновения дома на Спиридоновке. К сожалению, в ней наличествует большое количество досадных лакун. Тем не менее имеющиеся в нашем распоряжении данные позволяют увидеть знаменитый памятник в не совсем привычном свете. Мы не знаем обстоятельств знакомства Жолтовского с Гавриилом Аслановичем Тарасовым. Однако существуют документальные подтверждения того, что проект особняка на Спиридоновке, прошедший в 1909 г. процедуру утверждения в Московской городской управе, был подписан гражданским инженером А. Н. Агеенко [7]. Александр Наумович, окончивший петербургское Строительное училище в далёком 1876 г. и послуживший на разных должностях в провинции [3, с. 34, 41], был опытным практиком, специализировавшимся на склоне лет на производстве построек по чужим проектам. «Милый старичок, старательный, честнейший Агеенко, бывалый, всю жизнь вычислявший расчёты железных балок, нагрузки стен, и днями и ночами сквозь очки в черепаховой тёмной оправе напрягавший свой усталый, старческий, но опытный и зоркий взор, сосредоточенный на сложных таблицах строительных расчётов и кассовых книг!» — так охарактеризовал его на страницах своих воспоминаний С. А. Щербатов, для которого Агеенко выстроил по проекту А. И. Таманова (Таманяна) известный дом на Новинском бульваре [24, с. 236–237].

Между прочим, Щербатов упоминает о том, что, вынашивая замысел будущего московского дома, «любил бывать у Жолтовского и часами у него засиживался, беседея об Италии, его духовной родине», но был смущён фанатической приверженностью архитектора мастерам итальянского Ренессанса [24, с. 232]. «... То, что я был прав, не поддавшись на “палладианский соблазн”, — пишет Щербатов, — доказал мне ясно особняк, построенный Жолтовским на Спиридоновке в Москве для богатого промышленника Тарасова. Он не вязался ни с московским духом, ни с московским снегом, ни с соседней церковью. Серый, мрачный, холодный и угрюмый, из не подходящего для Москвы материала “под гранит”, он казался чужеземным гостем, которому не “по себе” в чужом городе» [24, с. 233]. Отметим, к слову, что в этом описании особняка отсутствует даже намёк на обвинение Жолтовского в повторении или плагиате; наблюдательный мемуарист сожалеет лишь о неуместности выбранного архитектурного стиля.

Известно, что утверждённому (и осуществлённому) проекту дома Тарасова предшествовал вариант, который датирован маем 1908 г. и содержит более вольную и обобщённую интерпретацию темы палатцо Высокого Ренессанса, без ясной отсылки к конкретному образцу [6; 17, с. 167]. Этот чертёж, препровождённый в управу тем же А. Н. Агеенко, не подписан, поэтому вопрос о принадлежности его авторства Жолтовскому является открытым. Стоит сказать, что до присуждения звания академика архитектуры в конце 1909 г. Иван Владиславович не имел права на производство собственных построек. В этом свете сотрудничество с Агеенко было для Жолтовского большим подспорьем. Производственная рутинка, технические и бюрократические аспекты дела целиком возлагались на плечи первого, тогда как последний мог всецело сосредоточиться на художественных вопросах, включая и оформление фасада. Но началось ли это сотрудничество в 1908 г. или первый вариант проекта был составлен кем-то другим — мы не знаем.

Надо заметить, что в своём увлечении Палладио Жолтовский в конце 1900-х гг. был уже не одинок, что не умаляет его заслуги первопроходца. 18 апреля 1908 г. И. Э. Гра-

барь сообщал в письме к А. Н. Бенуа: «Только что вернулся из Италии Жолтовский, он откопал целый ряд вилл Палладио, никому не известных. Чудеса в решете. Я видел фотографии. Ни книжка самого Палладио, ни два тома Скамоцци не дают о них представления» [8, с. 211]. Грабарь настолько загорелся любовью к Палладио, что задумал написать монографию о его виллах и собирался «из Вероны пройти пешком в Виченцу, а отсюда в Падую и из неё в Венецию» с исследовательскими целями [10, с. 54]. Памятником этой любви стало здание больницы им. С. Г. Захарьина в Куркине под Москвой (1909–1914) — единственная архитектурная работа легендарного художника и искусствоведа. К Жолтовскому же он относился, кажется, со смешанным чувством почтения и заботы. Обладавший недюжинной энергией и полезными связями, Грабарь мог способствовать в получении Жолтовским заказов (во всяком случае, в одном из писем к Е. Е. Лансере он сообщает, как «метался, устраивая Жолтовскому грандиозную постройку Коммерческого института» [8, с. 242]).

Строительство особняка заняло всего один сезон: к 1910 г. здание было возведено вчерне и вызвало восторженный отклик Лукомского в «Зодчем». Нельзя исключать того, что петербургский критик не имел в своём распоряжении видов особняка со стороны двора. В отличие от него, мы можем заключить, что здесь Жолтовский был принуждён к ещё большей импровизации. Он компоновал дворовый фасад из узнаваемых палладианских элементов, включая окно-серлиану. Для Палладио применение такого проёма в первом этаже городского дворца является нетипичным, этот приём скорее отсылает к архитектуре его загородных вилл. Впрочем, и эта отсылка достаточно условна, поскольку Жолтовский оформил серлианой не входной портал (ср. с виллами Вальмарана или Пойана), а окна рабочего кабинета и вестибюля «офисной» части первого этажа. Кроме двух основных этажей здание особняка имеет антресоли, первоначально отводившиеся под жильё для прислуги. Этот условно третий этаж не выявлен в структуре фасадов по улице и переулку, он прочитывается лишь со стороны двора.

Интерьеры особняка Тарасова, представляющие собой отдельный от его архитектуры объект искусствоведческого внимания, в ещё меньшей степени характеризуют его как *копию* какой-либо постройки Палладио.

Сказанное позволяет заключить, что в случае особняка Тарасова на Спиридоновке мы обнаруживаем стилизаторское произведение, созданное в традициях эклектики XIX в. — с использованием цитат и компиляций из нескольких памятников итальянского Ренессанса. В зависимости от ситуации Жолтовский цитирует (фасад по Спиридоновке) или компилирует композиционные решения Палладио, а в интерьерах и вовсе выскальзывает из-под его обаяния. Как отмечает исследователь монументальной живописи начала XX в. А. А. Никольский, для разных помещений «палаццо на Спиридоновке» были выбраны образцы, принадлежавшие к различным ренессансным школам [14, с. 47]. Стоит отметить, что наряду с копиями (иногда очень вольными) классических полотен, исполненными И. И. Нивинским и В. П. Трофимовым, в нескольких помещениях первого этажа имеются плафонные композиции и фризы Е. Е. Лансере. Это — типично «мирискусническая» интерпретация классики, где хрестоматийные мифологические сюжеты («Персей и Андромеда», «Персей с головой Медузы», «Даная» и др.) трактованы свежо, свободно и вместе с тем с необы-

чайным вкусом. Едва ли будет преувеличением назвать плафоны Лансере жемчужной особняком Тарасова.

Сосредотачивая внимание на зависимости облика особняка Тарасова от известного итальянского образца, историки архитектуры практически не затрагивали вопроса о подражаниях этой постройке Жолтовского со стороны коллег. Этот вопрос, несомненно, заслуживает отдельного исследования. Однако по крайней мере один случай подражания дому Тарасова в архитектуре 1910-х гг. известен — это первоначальный вариант проекта особняка В. Д. Сироткина в Нижнем Новгороде, составленный братьями Весниными в 1914 г. В центре симметричного главного фасада Веснины расположили глубокую лоджию, фланкированную серлианами. В осуществлённом виде это просто окна, без балконов, а боковой фасад акцентирован открытой ионической полуротондой, которая окончательно связала архитектуру нижегородского особняка с традициями русского усадебного классицизма. Между тем в первой редакции проекта здание имело большую кубатуру, боковые части были решены в виде остеклённых лоджетт, а обработка окон первого этажа имитировала конструкцию с прямой перемычкой, разгруженной рустованной аркой [23, с. 33–34]. Возможно, отказ от этих решений был вызван соображениями экономии. Воздействие дома Тарасова выразилось не столько во внешнем оформлении нижегородского особняка, сколько в убранстве внутренних помещений, где выдающаяся роль отведена монументально-декоративной живописи в стиле Высокого Ренессанса, выполненной А. А. Весниным под впечатлением от итальянской поездки 1913–1914 гг. [15].

Наше локальное исследование, как думается, позволяет пересмотреть и привычное представление о творчестве Жолтовского в целом. Ведь тезис о доме Тарасова как случае апроприации Жолтовским чужого творческого высказывания («откровенного плагиата», по выражению Хан-Магомедова) стал принципиально важным в контексте описания профессиональной биографии Ивана Владиславовича как восхождения к вершинам понимания классики и архитектуры как таковой. Этот взгляд на эпизод с домом Тарасова кажется правомерным до тех пор, пока мы не задались вопросом: действительно ли особняк Тарасова обозначил некий рубеж в творчестве Жолтовского?

Рассмотрим несколько произведений Жолтовского 1900–1920-х гг. (верхняя граница обусловлена превращением Жолтовского в 1930-е гг. в руководителя многочисленной проектировочной мастерской, в работах которой определение его персонального творческого вклада представляет серьёзную проблему).

Постройка павильона Скакового общества в Москве (1903–1905), в архитектуре которого соединились самые разные мотивы классической архитектуры — от собственно античных до палладианских, — принесла Жолтовскому профессиональный успех и востребованность. Во второй половине 1900-х — середине 1910-х гг. он спроектировал ряд усадебных построек, некоторые из которых были осуществлены в Подмосковье и Тверской губернии. Их отличительной особенностью на фоне вообще набиравшего популярность в русской архитектуре неоклассического направления было явное стремление Жолтовского к буквальному повторению композиционных приёмов зодчих Ренессанса. Это видно и по оставшемуся незавершённым дому Морозовых в Щурове под Коломной (1906–1914?), где замкнутый план должен был соответствовать

мантуанскому палаццо дель Те с внутренним двориком-cortile (Дж. Романо, 1530-е); и по усадьбе Липовка (1906–1907), где Жолтовский воспроизвёл общую композицию виллы Бадоэр с элементами виллы Ротонды (обе — А. Палладио, 1557–1563 и 1565–1569 соответственно); и по усадьбе Бережки (1910), где для одного из фасадов главного дома Жолтовский создал вариацию на тему виллы Сарачено (А. Палладио, 1540-е); и по корпусу конюшни в Лубенькино (1912), фасад которого в виде рустованной трёхпролётной аркады с фронтоном напоминает виллу Пизани в Баньоло (1540–1560-е). С точки зрения *метода* проектирования, все эти работы ничем не отличаются от особняка Тарасова; их ровно в той же степени можно было бы считать примерами «откровенного плагиата», при том что заимствования всегда носят фрагментарный характер и даются Жолтовским в собственной редакции.

В 1925 г. Жолтовский, находившийся тогда в командировке в Италии, спроектировал павильон СССР для Миланской ярмарки. Судя по материалам, отложившимся в фондах Государственного научно-исследовательского музея архитектуры им. А. В. Щусева, изначально у архитектора не было ясного представления о композиции и стилевом решении этого выставочного здания: часть эскизов представляет постройку в русском стиле, хотя последний и сконструирован на основе форм североитальянской готики. Окончательный вариант, однако, выдержан в палладианском ключе. Это квадратная в плане постройка, перекрытая на два ската и с трёхнефным пространством внутри. Особый интерес представляет композиция главного фасада, цитирующая виллу Вальмарана Палладио (1541–1543?), с характерным порталом-серлианой. Причём, как удалось выяснить, осуществлённый фасад с рустовкой и профильными членениями в виде фронтона с аркой отступает от проекта Жолтовского, который хранится в папке с планами миланского павильона, но фигурирует в каталоге музея с курьёзной атрибуцией «Вариация на тему виллы Пойана. 1910-е». Этот лист показывает, что Жолтовский предполагал почти буквально воспроизвести композицию Палладио, при том что остальные фасады, имеющие обширное остекление, вызванное функцией выставочного павильона, не могли подражать вилле XVI в.

Следующей работой Жолтовского, исполненной в 1926 г. сразу по возвращении в СССР, стал проект Дома советов в Махачкале. С. О. Хан-Магомедов назвал его «второй (после дома Тарасова) попыткой Жолтовского копировать конкретное итальянское палаццо» [22, с. 104–108], подразумевая, что план и общая композиция здания повторяют укреплённую виллу Фарнезе в Капрароле (арх. Дж. Виньола, 1559–1573). Действительно, план махачкалинского Дома советов был решён в форме пентагона (пятиугольника), что объяснялось Жолтовским необходимостью иметь в центральном здании республиканской столицы статичную композицию. Отмечалось, что пятигранник обладает неоспоримым преимуществом перед другими геометрическими фигурами в обеспечении оптимального количества видовых плоскостей. К тому же замкнутая геометрическая форма определялась как приём, наиболее выгодный с точки зрения минимизации расходов на строительство и эксплуатацию здания, а также весьма уместный «в условиях приморского гористого берега с ветрами необычайной силы» и сейсмической опасности. И хотя обработка фасадов не копировала итальянские образцы, а напротив, содержала некую фантазию в колониальном восточном

вкусе, объёмно-пространственная композиция здания отсылала к вполне определённом источнику.

Весьма показательно, что поводом для критики Жолтовского со стороны журнала «Современная архитектура» в 1927 г. стали именно павильон в Милане и Дом советов для Махачкалы, в которых конструктивисты нашли признаки неукоснительного следования испытанной в дореволюционном доме Тарасова методе. Можно считать это творческой самодостаточностью мастера или показателем известной ограниченности профессионального мышления, но в любом случае надо констатировать, что следующие после особняка Тарасова работы Жолтовского не отражают эволюции метода, которую стоило бы ожидать, соглашаясь с трактовкой «палаццо на Спиридоновке» как опыта радикального отречения архитектора от своего творческого «я». С одной стороны, как было показано, о копировании палаццо Тьене в Москве говорить не приходится, а с другой, цитирование и компиляция форм ренессансных памятников присутствуют и в других проектах и постройках Жолтовского — как до, так и после особняка Тарасова.

Конечно, особняк Тарасова на Спиридоновке ныне воспринимается в ореоле культурного мифа, важным слагаемым которого является легенда о странном зодчем, сумевшем обмануть время, принеся в жертву искусству свою артистическую индивидуальность. Однако теперь у нас, кажется, есть возможность отделить исторические факты от этого мифа и по-новому взглянуть на творчество одного из самых именитых отечественных архитекторов ушедшего столетия.

Литература

1. Андрей Константинович Буров: Письма. Дневники. Беседы с аспирантами. Суждения современников / Сост., вступит. статья и примеч. Р. Г. Буровой, О. И. Ржежиной. — М.: Искусство, 1980.— 297 с.— (Мир художника).
2. Аркин Д. Виченца // Архитектура СССР.— 1936.— № 8.— С. 65–69.
3. Архитекторы Российской империи с начала XVIII века до 1917 года. Биографический словарь. Т. 1. «А» / Под науч. рук. А. Ф. Крашенинникова. — М.: ГНИМА им. А. В. Шусева, 2007.— 288 с.
4. Бенуа А. Н. Дневник. 1908–1916: Воспоминания о русском балете. — М.: Захаров, 2016.— 560 с.
5. Б. п. Наша действительность // Современная архитектура.— 1927.— № 2.— С. 47–50.
6. Ведомость ходатайствам о постройках, поступивших в Московскую Городскую Управу с 31 марта по 7 апреля 1908 года // Зодчий.— 1908.— № 16.— С. 146.
7. Ведомость ходатайствам о постройках, поступивших в Московскую Городскую Управу с 19 по 26 мая 1909 года // Зодчий.— 1909.— № 22.— С. 244.
8. Грабарь И. Письма. [Т. 1]. 1891–1917 / Ред.-сост., авт. введения и коммент. Л. В. Андреева, Т. П. Каждан. — М.: Наука, 1974.— 472 с.
9. Кавтарадзе С. Мир как шедевр. О стилевой принадлежности особняка Тарасова в Москве // Искусствознание.— 2017.— № 4.— С. 28–47.
10. Клименко Ю. Г. Архитекторы Москвы. И. Э. Грабарь. — М.: Прогресс-Традиция, 2015.— 376 с.— (Архитекторы Москвы).
11. Лансере Е. Дневники: в 3 кн. Кн. 2. — М.: Искусство—XXI век, 2008.— 768 с.
12. Лукомский Г. Новости архитектурной жизни // Зодчий.— 1910.— № 6.— С. 55–57.
13. Лукомский Г. К. Новый Петербург (мысли о современном строительстве) // Аполлон.— 1913.— № 2.— С. 5–38.
14. Никольский А. А. Итальянский Ренессанс и монументальная живопись русского неоклассицизма начала XX века (на примере росписей дома Скакового общества и особняка Тарасова в Москве) // Academia. Архитектура и строительство. 2015.— № 4.— С. 44–45.

15. Никольский А. А. Монументальная живопись Александра Веснина: между неоклассицизмом и авангардом // Актуальные проблемы теории и истории искусства — 2018: Тезисы докладов VIII Международной конференции / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. — СПб.: НП-Принт, 2018. — С. 617–618. URL: https://actual-art.spbu.ru/images/2018/AA_thesis2018.pdf (дата обращения: 13.01.2019).
16. [Ощепков Г. Д.] И. В. Жолтовский: проекты и постройки. — М.: Гос. изд-во лит-ры по строительству и архитектуре, 1955. — 160 с.
17. Памятники архитектуры Москвы. Земляной город. — М.: Искусство, 1989. — 352 с.
18. Печёнкин И. Е., Шурыгина О. С. Палладио по-русски. Новые данные о переводе «Четырёх книг об архитектуре» в начале XX века // Искусствознание. — 2018. — № 3. — С. 238–263.
19. Фёдорова Н. В. Был ли И. В. Жолтовский последователем Палладио // Строительный эксперт. — 1999. — № 22 (65). — С. 18–20.
20. Хан-Магомедов С. О. Архитектура советского авангарда: в 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. — М.: Стройиздат, 1996. — 709 с.
21. Хан-Магомедов С. О. Владимир Кринский. — М.: Фонд «Русский авангард», 2008. — 192 с. — (Творцы авангарда).
22. Хан-Магомедов С. О. Иван Жолтовский. — М.: С. Э. Гордеев, 2010. — 352 с.
23. Чиняков А. Г. Братья Веснины. — М.: Стройиздат, 1970. — 180 с.
24. Щербатов С. А. Художник в ушедшей России / Сост., комм. Т. А. Дудиной, Н. В. Рейн. — М.: Согласие, 2000. — 688 с.

Название статьи. Казус дома Тарасова. Заметки на полях творческой биографии И. В. Жолтовского

Сведения об авторе. Печёнкин Илья Евгеньевич — кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой истории русского искусства. Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, Москва, Российская Федерация, 125993. pech_archistory@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена одному из наиболее знаменитых произведений русской архитектуры XX в. — особняку Г. А. Тарасова в Москве (1909–1912), который рассматривается в контексте всей творческой практики И. В. Жолтовского 1900–1920-х гг. Такой взгляд позволяет критически проанализировать устойчивое представление о данной постройке как об уникальном для архитектора опыте отречения от своей творческой индивидуальности и точном воспроизведении находящегося в Виченце палаццо Тиене (А. Палладио, 1542–1558). Проведённый обзор историографии даёт понимание истоков указанной интерпретации, заключающихся в отождествлении *композиции главного фасада* (который действительно обладает разительным сходством с вичентийским палаццо) с *композицией здания как такового*. Автор статьи показывает, что особняк Тарасова, во-первых, не является репликой ренессансного прототипа, а лишь содержит цитаты его композиционного мотива; а во-вторых, подобный приём цитирования и компиляции ренессансных источников применялся Жолтовским систематически, в проектах и постройках, созданных как до, так и после работы над особняком Тарасова. И в частных усадебных домах начала XX в., и в павильоне СССР на Миланской ярмарке (1925), и в Доме советов в Махачкале (1926–1932) Жолтовский не столько наследовал стиль, сколько непосредственно использовал композиционные наброски мастеров итальянского Ренессанса — Дж. Романо, Дж. Виньолы, А. Палладио. Таким образом, казус особняка Тарасова знаменует собой не конкретный этап творческой биографии архитектора, а принципиальную характеристику его метода работы.

Ключевые слова: архитектура, Москва, И. В. Жолтовский, особняк Тарасова, А. Палладио, творческий метод, неоклассицизм, неоренессанс

Title. Case of the Tarasov Mansion: Notes in the Margins of the Creative Biography of I. V. Zholtovsky

Author. Pechenkin, Iliia Evgenievich — Ph. D., head of Department of Russian Art History. Russian State University for the Humanities, Miusskaya pl. 6, 125993, Moscow, Russian Federation. pech_archistory@mail.ru

Abstract. The private house built for Gabriel Tarasov in Moscow (1909–1912) is one of the most remarkable pieces of the Russian 20th-century architecture. The article considers the Tarasov Mansion in the context of the I. V. Zholtovsky architectural practice of 1900–1920s. There is an interpretation of this building as a unique architect's experience to renounce his creative individuality and to accurately reproduce the Palazzo Thiene at Vicenza (A. Palladio, 1542–1558). The overview of historiography gives an understanding of the sources of this interpretation, which is based on indifferent way for describing the composition of the main

facade (which really has a striking resemblance to the palazzo at Vicenza) and the composition of the building as such. The author of the article proves that the Tarasov Mansion, firstly, is not a replica of the Renaissance prototype, but only contains quotes from its motive; and secondly, there is a similar method of citing and compiling the Renaissance sources in Zholtovsky designs and the buildings created both before and after work on the Tarasov Mansion. The manor houses of the early 20th century as well as the USSR pavilion at the Milan Fair (1925) or the Council House in Makhachkala (1926–1932) show that Zholtovsky did not inherit the style only, but directly used the compositional solutions worked out by G. Romano, G. Vignola, and A. Palladio. Thus, the case of the Tarasov Mansion marks not a specific stage in the architect's biography, but a fundamental characteristic of his professional method.

Keywords: architecture, Moscow, I. V. Zholtovsky, Tarasov Mansion, A. Palladio, method, Neoclassicism, Renaissance Revival architecture

References

- Arkin D. Vicenza. *Arkhitektura SSSR (Architecture of USSR)*, 1936, no. 8, pp. 65–69 (in Russian).
- Benois A. N. *Dnevnik. 1908–1916 (Diary, 1908–1916)*. Moscow, Zakharov Publ., 2016. 560 p. (in Russian).
- Borisova E. A.; Sternin G. Yu. *Russkii neoklassitsizm (Russian Neoclassicism)*. Moscow, Galart Publ., 2002. 288 p. (in Russian).
- Brumfield W. C. *The Origins of Modernism in Russian Architecture*. Berkeley, California University Press Publ., 1991. 400 p.
- Burova R. G.; Rzhekhina O. I. *Andrei Konstantinovich Burov. Pis'ma. Dnevnik. Besedy s aspirantami. Suzhdeniia sovremennikov (Andrey Konstantinovich Burov: Correspondence, Diaries, Conversations with Graduate Students, Contemporaries' Judgments)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980. 297 p. (in Russian).
- Chiniakov A. G. *Brat'ia Vesniny (The Vesnin Brothers)*. Moscow, Stroizdat Publ., 1970. 180 p. (in Russian).
- Fedorova N. V. Whether Was I. V. Zholtovsky a Palladio's Follower. *Stroitel'nyi ekspert (Building Expert)*, 1999, no. 22 (65), pp. 18–20 (in Russian).
- Ippolitov A. I.; Uspenskii V. M. (eds.). *Palladio v Rossii: Ot barokko do modernizma: Katalog vystavki (Palladio in Russia: From Baroque to Modernism: Catalogue of the Exhibition)*. Moscow, Kuchkovo pole Publ., 2015. 448 p. (in Russian).
- Kavtaradze S. The World as a Masterpiece: About Style of Tarasov Mansion in Moscow. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2017, no. 4, pp. 28–47 (in Russian).
- Khan-Magomedov S. O. *Arkhitektura sovetskogo avangarda (Architecture of Soviet Avant-Gard)*, vol. 1. Moscow, Stroizdat Publ., 1996. 709 p. (in Russian).
- Khan-Magomedov S. O. *Ivan Zholtovskii (Ivan Zholtovsky)*. Moscow, S.E. Gordeev Publ., 2010. 352 p. (in Russian).
- Khmel'nitskii D. S.; Firsova A. V. *Ivan Zholtovskii. Arkhitektov sovetskogo palladianstva (Ivan Zholtovsky: The Architect of Soviet Palladianism)*. Berlin, DOM Publ., 2015. 212 p. (in Russian).
- Klimenko Yu. G. *Arkhitektory Moskvy. I. E. Grabar' (Architects of Moscow. I. E. Grabar)*. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2015. 376 p. (in Russian).
- Lanseray E. *Dnevnik (Diaries)*, vol. 2. Moscow, Iskusstvo–XXI vek Publ., 2008. 768 p. (in Russian).
- Lukomskii G. K. Modern St. Petersburg (The Thinking on Contemporary Building). *Apollon (Apollo)*, 1913, no. 2, pp. 5–38 (in Russian).
- Mitrović B. Studying Renaissance Architectural Theory in the Age of Stalinism. *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 2009, vol. 12, pp. 233–263.
- Nikoľ'skii A. A. Italian Renaissance and Monumental Painting of Russian Neoclassicism at the Beginning of 20th Century (On the Examples of the Racing Society House and Tarasov Mansion in Moscow). *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo (Academia. Architecture and Construction)*, 2015, no. 4, pp. 43–52 (in Russian).
- Nikoľ'skii A. Monumental Painting by Alexander Vesnin: Between Neoclassicism and Avant-Garde. Maltseva S. V., Stanyukovich-Denisova E. Iu., Zakharova A. V. (eds.). *Actual Problems of Theory and History of Art — 2018: Abstracts of Communications of the 8th International Conference*. St. Petersburg, NP-Print Publ., 2018, pp. 629–631. Available at: https://actual-art.spbu.ru/images/2018/AA_thesis2018.pdf (accessed 13 January 2019).
- N. N. Our Reality. *Sovremennaia arkhitektura (The Modern Architecture)*, 1927, no. 2, pp. 47–50 (in Russian).
- Oshchepkov G. D. *I. V. Zholtovskii: proekty i postroiki (I. V. Zholtovsky: Designs and Buildings)*. Moscow, State Publishing House for Literature on Construction and Architecture Publ., 1955. 160 p. (in Russian).

Pechenkin I. E.; Shurygina O. S. *Arkhitekto Ivan Zholtovskii. Epizody iz nenapisannoi biografii (Architect Ivan Zholtovsky: Episodes of Unwritten Biography)*. Moscow, s.n., 2017. 160 p. (in Russian).

Pechenkin I. E.; Shurygina O. S. Palladio in Russian. New Information about the Russian Translation of “The Four Books on Architecture”. *Iskusstvoznanie (Art Studies)*, 2018, no. 3, pp. 238–263.

Revzin G. I. *Neoklassitsizm v russkoi arkhitekture nachala XX veka (Neoclassicism in Russian Architecture in the Beginning of 20th Century)*. Moscow, Scientific Research Institute of Theory of Architecture and Urban Planning Publ., 1992. 212 p. (in Russian).

Shcherbatov S. A. *Khudozhnik v ushedshei Rossii (The Artist in Russia Past)*. Moscow, Soglasie Publ., 2000. 688 p. (in Russian).

Shurygina O. S. New Information on I. V. Zholtovsky (To the 150th Anniversary). *Arkhitekturnoe nasledstvo (Architectural Heritage)*, 2017, no. 67, pp. 170–186 (in Russian).