Yulia E. Revzina

*PhD in art history
professor
Moscow Institute of Architecture
(State Academy)
department chief
Research Institute of Theory and History
of Fine Arts of the Russian Academy of Arts
e-mail: revzina_home@mail.ru
Moscow, Russia*

*ORCID – 0000-0002-3245-0087
ResearcherID – X-7242-2019*

Dmitry O. Shvidkovsky

*doctor in Art History
rector
Moscow Institute of Architecture
(State Academy)
vice-president
Russian Academy of Arts
e-mail: shvidkovsky@gmail.com
Moscow, Russia*

*ORCID 0000-0001-6799-2305
ResearcherID X-6256-2019*

DOI: 10.36340/2071-6818-2019-15-3-88-124

The Birth and Destiny of the Soviet classicism: Ivan Zholtovsky and his Renaissance Dream

Summary: In retrospective surveys of Russian architecture of the first half of the 20th century the figure of Ivan Zholtovsky stands, however surprising this may seem today, just as tall as the most famous leaders of the Avant-garde. He is well known for his admiration for Palladio. Nevertheless, however much Zholtovsky idolized Palladio, however much he was rooted in Palladio's legacy, he by no means limited himself to following his great predecessor. The space of his thought was the Italian Renaissance in general,

including its most ‘anti-Classical’ strata in the spirit of late Michelangelo, Florentine and Roman Mannerists.

The paper deals with different periods and different masterpieces of Zholtovsky. Among them the Agricultural and Industrial Crafts Exhibition in Moscow (1922), the House of Soviets in Makhachkala (1927), the State Bank building on Neglinnaya street in Moscow (1927-1929), his project of the Palace of Soviets in Moscow (1932), houses on Smolenskaya square (1939-1956) and Bolshaya Kaluzhskaya street (1949-1950), Pobeda cinema (1957), the Institute of Mining of the USSR Academy of Science (1951) in Moscow and many others created before and after the II World War. Special attention is paid to the dwelling house on Mokhovaya street (1932) that became a real manifesto of the soviet classical style.

Classicism of Zholtovsky is, above all, not the glorification of modernity, but a hope for the future of art, for a ‘new Classicism’, a hope which has a basis in scientific discoveries and social changes. Essentially, his thinking gave rise to the ‘Great Utopia’ of Soviet Neoclassicism, which came close on the heels of the ‘Great Utopia’ of the Russian Avant-garde. His Renaissance Utopia was of universal character and like his Renaissance predecessors he considered architecture to be science and classicism – the supreme wisdom. The name of Ivan Vladislavich Zholtovsky has entered the pantheon of the great masters of architecture in Russia, but is also remembered well by architecture historians all over the world.

Key-words: Architecture, history, Zholtovsky, the Renaissance, utopia, soviet culture, classicism, Palladio, architectural heritage, architectural history, Palladianism, the Palace of Soviets

In retrospective surveys of Russian architecture of the 20th century the figure of Ivan Vladislavich Zholtovsky stands, however surprising this may seem today, just as tall as the most famous leaders of the Avant-garde. Zholtovsky’s Neoclassicism played a role that was just as bright and important in the formation of the 20th-century living environment as works by the masters of the Russian Avant-garde, and in the world history of the art of construction it is difficult to find a figure who helped extend the Classical architectural tradition so powerfully and so strikingly in the first half of the 20th century.

For almost a century the name of Zholtovsky has been firmly associated with that of Andrea Palladio; in Russian architectural history he has even been called ‘the Soviet Palladio’. The connection between these two names has become even stronger during recent years, which have seen two anniversaries. The first of these was the cinquecentenary in 2008 of the birth of the outstanding master of the Italian Renaissance, an event which spurred on studies of his legacy in world architecture, including in the architecture of Soviet Russia. The second was the

*I.V. Zholtovsky. The State Bank building on Neglinnaya street in Moscow.
The first variant. 1927-1929*

150th anniversary of the birth of Zholtovsky, which was celebrated by the Russian architectural community in 2017.

Nevertheless, however much Zholtovsky idolized Palladio, however much he was rooted in Palladio's legacy, he by no means limited himself to following his great predecessor. The space of his thought was the Italian Renaissance as a whole, including its most 'anti-Classical' strata in the spirit of late Michelangelo and the Florentine and Roman Mannerists.

Ivan Zholtovsky was born in 1867 and studied for many years at the Academy of Arts in St Petersburg, graduating only in 1898 due to the fact that he spent long periods away in Italy. Soon he moved to Moscow and began teaching at the Stroganov School of Applied and Industrial Art. He quickly became popular as an architect and began receiving major commissions from enlightened entrepreneurs who were adherents of Classical architecture. His reputation as a committed and gifted follower of Andrea Palladio and connoisseur of the architecture of the Italian Renaissance was reinforced by his victory in a competition to design the building of the Horse-Racing Society on Begovaya ulitsa in Moscow and then by the construction of the mansion of Tarasov on Spiridonovka, where he drew upon the image of the Palazzo Thiene in Vicenza, giving this house traits deriving from the romantic fascination with the Renaissance. He designed many buildings before the Revolution on rich estates and in towns built adjacent to factories, where the owners strove to create a picture of prosperous life – as, for instance, did the Konovalovs at Bonyachki (now Vichuga). His efforts were rewarded when his colleagues at the St Petersburg Academy of Arts voted for him to be made an architectural academician in 1909, an award which he prized all his life. There is a legend that he thought so highly of the difficult procedure for choosing academicians at the Imperial Academy of Arts that when the first members of the Academy of Architecture of the USSR were appointed by the Soviet government rather than elected, he sent them congratulatory telegrams saying: "I congratulate you on the facile acquisition of the title of academician..." The story is probably apocryphal, although it was told back in the 1970s by an elderly secretary who worked at the Academy of Architecture in Zholtovsky's time and often carried out his commissions.

It is unlikely that Zholtovsky was too pleased by the Revolution of 1917; however, he did not leave Russia even for his beloved Italy, although he continued to make long trips there. Nevertheless, in 1918 he took part in creating a new layout project for Moscow and in 1923 produced the master plan for the First All-Russian Agricultural and Crafts Exhibition, for which he designed a large number of pavilions harmoniously combining Classical motifs, the audacity of the spatial innovations of the Avant-garde, and the folk traditions of wooden architecture.

In 1918 and 1919, the first years after the Revolution, Zholtovsky wielded a great deal of influence after being appointed head of the Architectural Art

Department of the People's Commissariat for Education.¹ In effect, he was able to determine artistic policy in the field of fine art and architecture. Of course, an important reason for this influence was the personal tastes of Anatoly Lunacharsky, the People's Commissar for Education, who was himself a committed Neoclassicist, took the view that proletarian architecture should have Classical forms, and, furthermore, loved Italy, which he had visited a number of times. He wrote to Lenin about Zholtovsky, recommending him extremely highly. However, this department surprisingly had not a single painter working in an analogous neoclassical or academic style. Architects' and painters' views of the directions to be taken by Soviet art were so diametrically opposite that the architecture department and the department for fine art had to be separated from one another; this was how the independent Architectural Art Department of the People's Commissariat for Education came into being, together with the architecture workshop headed, as previously, by Zholtovsky.

In 1918 and 1919, when Zholtovsky was such an important official at the People's Commissariat for Education, very little – in fact, almost nothing at all – was built in Soviet Russia. Specifically, the competition to design the Large Stone Bridge in Moscow (1920-1921) remained nothing more than a pretext to create architectural fantasies. Zholtovsky submitted a thoroughly Neoclassical project for this competition, in which ancient-Classical images are manifested through the prism of Palladian fantasies and reconstructions.

Next, Zholtovsky produced a design for the Agricultural and Industrial Crafts Exhibition in Moscow. This was an instance – extremely rare in the history of architecture – of Classical architecture in wood. However much the wooden load-bearing structures, which Zholtovsky often left exposed, looked unusual and new, the images of the entrance arch itself and of the pavilions undoubtedly have Renaissance prototypes, ranging from the Porta Palio in Verona with its iconic rustication to the austere centric compositions of other pavilions and lecture halls. Amazingly, this 'wooden Renaissance' looks harmonious, very innovative, and, in spite of the porticos topped with triangular pediments (as at the Machine-Building Pavilion), truly Avant-garde due to the contrast between the Renaissance compositions on the one hand and the lack of décor and exposure of the load-bearing structures on the other.

After the exhibition, Zholtovsky departed for Italy for all of three years – from 1923 to 1926. During this time Avant-garde tendencies were gathering strength in Soviet architecture. In 1923, the year of Zholtovsky's departure, ASNOVA

^{1.} In post-Revolutionary Russia and up until 1946 the People's Commissariat (abbreviated as 'Narkomat') was the equivalent of a ministry. Each Narkomat was headed by a people's commissar (abbreviated as 'Narkom').

(the Association of New Architects) came into being,² not as a group of fellow-thinking rationalists, but as an official creative organization. In 1925 OSA (the Association of Contemporary Architects) was established.³ Zholtovsky returned to Russia in 1926 and continued designing neo-Renaissance buildings.

Zholtovsky's prototype for his House of Soviets in Makhachkala (1927) was the Villa Farnese in Caprarola by Baldassare Peruzzi, Antonio da Sangallo the Younger, and Giacomo da Vignola. This is most noticeable in the building's layout, which has a grand ramp and a circular courtyard inscribed into a pentagonal main volume. The logic behind choosing this prototype is in general clear. The pentagonal shape is characteristic of a Renaissance fortification and turns the country villa into a fortress – a symbol of authority over the territory belonging to the villa's owners; and the House of Soviets housing Dagestan's ministries was a house of authority. Only this authority is oriental, so the pattern for Villa Caprarola is overlaid with an oriental architectural character: the powerful, unapproachable façade is flanked by two tall towers, and the windows are elongated with a distinctive top part. This combination of influences makes for a very unusual impression. Overall, this building's image is even more like a fortress than the Villa Farnese in Caprarola, due to the even more enclosed quality of its volumes and the emphatic massiveness of the wall incised with lancet windows. This highly unusual structure met with a restrainedly positive response from the management of the construction industry of the time. *Stroitel'naya promyshlennost* (Construction Industry) magazine called this building “a notable episode in the thought of the current moment”, emphasizing that the design had no trace of any “fear of following the fashion of the present day” [Ivanov, 1927: 130-131]. Thus for a certain set of professional builders architecture with clear historical and national allusions was at that moment entirely acceptable. At the very same moment *Sovetskaya arkhitektura* (Soviet Architecture) magazine published an article in which Constructivist architects criticized the House of Soviets in Makhachkala as ‘vermicelli made from the Villa Caprarola and elements of ‘Oriental architecture’.” [Khan-Magomedov, 2010: 108]

Avant-garde architects came down with even more criticism upon the State Bank building on Neglinnaya ulitsa in Moscow (1927-1929). The concept for this building went through a number of stages, as if on a journey from one Renaissance image to another. Initially, Zholtovsky intended to erect an elongated building with two powerfully projecting *risalti* and wide arches piercing the central volume in the spirit of Piranesi. Above the long main block there was to

² ASNOVA was founded by the architects N.A. Ladovsky, N.V. Dokuchaev, V.F. Krinsky, A.M. Rukhlyadev, L.M. Lisitsky, A.V. Bunin, A. Yefimov, V.I. Fidman, S. Mochalov, and V.S. Balikhin, the artists A.M. Rodchenko and B.D. Korolev, and the engineer A.F. Loleyt. The latter also headed the association for the first three years.

³ This organization, chaired by A.A. Vesnin, comprised the Constructivist architects M.Y. Ginzburg, V.A. Vesnin, Y.A. Kornfeld, V.M. Vadmirov, A.K. Burov, G.M. Orlov, et al.

be a tall donjon or *mastio* containing storage. All the façades were to be rusticated. As for the shapes of the windows, there was to be a literal collision between relatively large square windows (like the windows on the ground floor of the Piombi di Venezia) and arched windows in the *risalti*. The rustication, whose pattern changed in the surrounds of the windows, was undoubtedly influenced by the image of Sansovino's Zecca. This was utterly in keeping with literary logic: both the Moscow bank building and La Zecca were buildings for money. In general, Zholtovsky rated Sansovino very highly – as an architect who brought to Venice a truly Roman Classicism, showing how flexible its language might be. He was particularly excited by how Sansovino built the Biblioteca Marciana as part of a dialogue with the Doge's Palace. He described Sansovino as an architect who “was not afraid of speaking loudly in the language of his time”. [Khan-Magomedov, 2010: 110]

On the other hand, here we also see references to images drawn from Michele Sanmicheli, especially to the Porta Palio, and to cinquecento fortifications in general, giving the bank the appearance of a well-protected fortress keeping treasures safely under guard. This building might fittingly have been described with the words used by Giorgio Vasari of the Venetian fort of St Andrea: “a fortress which is beautiful and terrifying”. [Vasari, 1975: 545] It is difficult to say how this rusticated power would have fitted into the existing development on Neglinka. It would probably have subordinated to itself the entire space and dominated it entirely. However, the design was changed in favour of one that was more austere and free of the imagery of menacing might. The bank became a palazzo – a palazzo which with its interpretation of the façade plane using delicate rustication superimposed with a Classical order recalls equally the Palazzo Rucellai in Florence, the Palazzo Piccolomini in Pienza, and the Palazzo della Cancelleria in Rome. The square windows, especially in the socle storey, also call to mind the Palazzo Strozzi in Florence. The interiors contain many variations of the motif of the columned arcade, recalling Brunelleschi and especially Michelozzo and his library for the Convent of San Marco in Florence. At the same time the carved wooden ceilings in the ancillary rooms refer to Florentine carved ceilings. The images of Florence and Rome fuse to form a coherent whole. The client preferred this project to that by Shchusev, which was in the style of the new rationalism. ‘Images of Italy’ was again more to the taste of the Soviet nomenklatura than Constructivist experiments. From the point of view of the Constructivists, Zholtovsky's State Bank was not simply retrograde for its time, but ‘dangerous’ because its unique artistic merits could be seen as tempting architectural thought to take the path of passéism and contemplation of Classical heritage. Of Zholtovsky they wrote that he was realizing an alien ideology of passéism and eclecticism and did not believe in the rightness of his own age nor that his own work could create new values in response to the needs of

*I. V. Zholtovsky. The State Bank building on Neglinnaya street in Moscow.
The first variant. 1927-1929*

I. V. Zholtovsky. Palace of Soviets in Moscow. 1931-1932. Lateral façade

the present day. However, it turned out that the needs of the present day stretched to more than just Avant-garde architecture.

Nevertheless, the next competition – to design the Dneproges [Dnieper Hydroelectric Station] building, a project in which Zholtovsky was assisted by Georgy Golts – did not go in Zholtovsky's favour, even in spite of the fact that his patron, Lunacharsky, was on the competition committee. Zholtovsky again produced a design in a Renaissance style. On this occasion the theme of abundant water suggested to him a new direction for his quests: Venice. In his early sketches we see forms which refer us to both the Magazzini and the interior spaces of the Arsenale. Subsequently, Zholtovsky's first competition version contained a volume which is divided into a bottom and a top tier in a proportion which is similar to the Doge's Palace in Venice, but in which the windows are taken from I Piombi. In real life the two original buildings are linked by a bridge, but here they were merged – with the proportions taken from one and the shape of the windows and the interpretation of the wall plane from the other. Previously, Zholtovsky had turned to the idea of large rusticated surfaces in his design for another 'technological' building – the MOGES [Moscow State Electricity Station] boiler house. From the sketches it is clear how his thinking moved from an image influenced by the architecture of Mannerism to one of different kind and how the pattern of the rustication and the positioning of the square and circular windows in relation to one another varied. In the end, the boiler house was built in the rationalist style. The second competition project for Dneproges is in the same style. This design possibly looked more modern by the standards of the time, but is greatly inferior, in our opinion, to the first version with respect to the coherence of the image. Zholtovsky lost that competition, with preference being given to the project by A.A. Vesnin. Lunacharsky, who took part in the discussion, praised Zholtovsky, but paid close attention to the voices of other members of the

jury. The majority of jury members gave their preference to Aleksandr Vesnin – and precisely for his approach to the building’s artistic image, which at the time seemed modern and in step with the spirit and direction of the time.

However, Zholtovsky’s next project – or rather, the authorities’ high opinion of this project – compelled the architectural community to feel that Classicism had every chance of monopolizing the architectural process. The project in question was for the competition to design the Palace of Soviets in Moscow, in which Zholtovsky, among others, was awarded First Prize. In the last rounds of the competition preference, of course, was given to Boris Iofan’s modernized version of Classicism; however, the very fact that Zholtovsky’s neo-classicist project was highly rated made a great impression on the architectural community. Khan-Magomedov writes that by the time the competition was held, the Avant-garde and Classicism had as if changed places in Soviet architecture. The Avant-garde had become (at any rate, ideologically) the leading movement, and Classicism had been relegated to the background, turning into a kind of forbidden fruit, which was suddenly now not so very forbidden. [Khan-Magomedov, 2010: 124] In 1933 Mikhail Barsch, G. Zundblatt, Mikhail Sinyavsky, and Kirill Afanasiev, architects who had started out as Constructivists, enlisted with Zholtovsky as his pupils. Moisey Ginzburg, the architect of the Narkomfin building on Novinsky bulvar, tried to talk them out of it. But without success.

At the same time, in 1932, creative unions and associations, including of architects, in the USSR were disbanded. The various different teams ceased to exist and merged to form the Union of Soviet Architects. The main centres of architectural thought and practice were the architecture workshops at Mossovet, which were headed by representatives of utterly different and sometimes opposite creative movements. They included Zholtovsky, Golosov, Shchusev, Melnikov, and Fomin. During this period Neoclassical Revival architecture lived and developed in parallel with the Avant-garde. In the professional press arguments about the different paths to be taken by architecture continued. Architects belonging to different poles wrote that the architectural legacy should not be rejected, but the best and most valuable should be taken from it, while stylization should be renounced. Amazingly, with respect to the legacy, everyone was more or less in agreement with one another; however, in practice, these thoughts were embodied in utterly different ways.

Two years later, following completion of the construction of one of the main instances of Soviet Avant-garde architecture – Moisey Ginzburg’s Narkomfin building on Novinsky bulvar – and three years after the construction of Konstantin Melnikov’s house and during the period when the erection of important Constructivist buildings such as Panteleymon Golosov’s Pravda newspaper building (1930-1933) and the Vesnin brothers’ Palace of Culture for the ZIL Factory was still in full swing, Zholtovsky designed one of his best creations – his house on

ulitsa Mokhovaya. The construction of this house was preceded by a review of requirements governing communal life; the review was reflected in resolutions issued by Mossovet prescribing that new houses should be of enhanced comfort and possess an appearance worthy of Moscow's main streets. Nine plots of land of importance for the city were allocated for this 'experimental' design work. All the façades (only the façades) were published in the journal *Stroitelstvo Moskvy* [Construction of Moscow] in 1932, together with an explicatory article in which, among other things, it was stated: "New housing built by Mossovet in 1932 is situated on Moscow's main streets of critical importance. This responsible position naturally requires that each house should be of appropriate architectural design [...] Mosproekt has invited the best architects, representatives of the old and new schools [...] On the plot of land on ulitsa Mokhovaya a house will be built to a design by architect Zholtovsky. This house is in the Classical style, which architect Zholtovsky is so brilliantly good at. The building [...] has a large colonnade and in type resembles a public building in an imposing style. This magnificence and monumentality, which Zholtovsky has designed in the Classical manner, harmonizes entirely and is in keeping with a number of neighbouring buildings, in particular the university building and the Manezh. It is also necessary to bear in mind that in this spot Mokhovaya ul. will be substantially widened in the near future and for this reason the frontal development with columns will be a good way to form the street." [Cherkassky, 1932: 7-8]

This text is notable for several things. First, it clearly and calmly acknowledges the presence in Soviet architecture of several schools – both young and old. Second, it implies that one of these schools – namely, the 'new' school – is incapable of dealing with the task of creating a façade for an important main street in Moscow.

Zholtovsky himself, as Aleksey Shchusev recalled, had the following to say of this project: "I am doing Classical architecture on Mokhovaya, and if I fail, then I shall bring down the principles of Classicism." [Shchusev, 1943: 13] There can be no doubt that Zholtovsky saw this house as a turning point in his creative career. At this moment, in 1932, he was 65 years old. He had already translated and made ready for publication, but not yet published, Andrea Palladio's *Four Books on Architecture*. When the scaffolding around the house on Mokhovaya came down in preparation for May the 1st, 1934, the public saw a seven-storey building containing 30 apartments and with semi-detached columns linking six storeys, a powerful attic above a broken entablature, and detailing of very high quality. (One's attention is particularly, of course, drawn to the sumptuous capitals in the composite order whose design is very reminiscent of the capitals of Palladio's Loggia del Capitaniato in Vicenza. What remained unrealized was the statues which were supposed to continue the axes of the columns above the cornice and the sculptural décor of the narrow side wings. It is a great pity that

I. V. Zholtovsky. Palace of Soviets in Moscow. 1931-1932. Gabel façade

the statues were never realized since they would have extended the axes of the columns. The importance of these sculptural accents is very clearly shown not only by buildings and designs by Palladio, but also the nearby building of the Lenin Library, where statues were installed. In the house on Mokhovaya the place of the statues, which had not been put in place in time for May 1st, was later occupied by the slogan ‘Communism will conquer!’, later replaced with ‘Glory to the great Soviet people’. The prototypes on which Zholtovsky oriented himself in the present case are utterly self-evident. They are: the Palazzo Valmarana and the Loggia del Capitaniato in Vicenza. Moreover, with regard to the Loggia del Capitaniato, the increase in the number of the bays was realized not without reason, with reference to Ottavio Bertotti Scamozzi, who in 1796 published his famous *Buildings and Designs of Andrea Palladio*. Scamozzi presents the Loggia del Capitaniato in its hypothetically original form – with eight bays. Long before Zholtovsky, this sketch was used by the Russian Palladian architect Giacomo Quarenghi as the basis for his design for an administrative building in St Petersburg.

Like buildings by the Avant-garde architects, the house on Mokhovaya was a kind of manifesto – admittedly, a manifesto for ideas which were diametrically opposite: a declaration of a return to Historicism, a demonstration of the possibility of thinking that the forms of the past were necessary to socialist modernity. Ivan Zholtovsky showed the non-transient beauty of Classical architectural devices, the culture of refined details. In his architecture of interiors, in his apartment layouts, in his decoration of rooms he asserted the value and productivity of

design principles which might have seemed to be forgotten in the 1920s, the possibility of creating both a high standard of modern comfort and a setting that is artistically interpreted in Classical forms. Zholtovsky consistently embodied these principles in all his works from the 1930s to the beginning of the 1950s, leaving a conspicuous trace at this new stage in the history of Soviet architecture, such as his famous buildings on Smolenskaya square and Kaluzhskaya street in Moscow, outstanding works of 20th-century Russian Neoclassicism which he designed before World War II and whose construction was completed shortly after it.

Not surprisingly, the house on Mokhovaya was deluged by two streams of reaction – of praise on the one hand and criticism on the other. The journals *Arkhitectura SSSR* [Architecture of the USSR] and *Stroitelstvo Moskvy* published enthusiastic responses, emphasizing in particular the house's artistic qualities and the high quality of the detailing and interior decoration. On the other hand, the Constructivists, of course, as in the case of the State Bank building, again sensed the danger this house represented for the 'new' school. The danger, of course, lay once again in the high quality of the architectural design, which demonstrated how modern and popular the Neo-Renaissance form of Classicism could be. In 1934 the design for the house on Mokhovaya was shown at an exhibition of architectural projects by the Mossovet workshops. In 1934 a discussion was held

I. V. Zholtovsky. House on Mokhovaya. Drawing of the main façade. 1933-1934

at which Viktor Vesnin, the leader of the Constructivists, said, “I’ll begin with the exhibition’s ‘nail’ or main feature. With regard to this nail, there have been many witticisms; they’ve said this is a ‘nail’ in the coffin of Constructivism [...] Yes, it is a nail which must be pulled out. Zholtovsky’s house is an architectural event of great importance which may make a very strong impression on the entire further development of Soviet architecture [...] It should not have been possible for Zholtovsky’s house on Mokhovaya to be built on Mokhovaya [...] You enter the staircase, you arrive on the first landing [...] you feel the wrongness of what surrounds you. You imagine that from behind the wall a musketeer will pop out at any moment, and you can’t help thinking that this stairwell was made in the 16th century [...] I cannot find in this thing a single aspect with which we could have even the slightest sympathy [...]

I am confident that if an architect were now to make something from the age of Paul I and make it masterfully, [...] it is unlikely that it would be put in the Park of Culture and Recreation. And any work of this kind would be a dissonance even at an exhibition. What we now see on Mokhovaya is, I believe, just such a dissonance.” [Khan-Magomedov, 2010: 134]

Viktor Vesnin’s attitude to the house on Mokhovaya is hardly surprising. He sensed the onset of a new epoch in architecture which would push his own work to the side of the road of artistic process. And yet one of the most important projects in Moscow – the ZIL Palace of Culture – was still being built (construction would finish, and then not to the full extent of what had been planned, only in 1937, three years after the inauguration of Zholtovsky’s house on Mokhovaya).

On the other hand, houses like this with their apartments ranging from one to six rooms appealed to the house’s new inhabitants, who were mainly members of the intelligentsia belonging to the Party establishment. The general public, including people who had never heard of either Palladio or the tendencies which had existed in Soviet architecture during the second half of the 1920s and first half of the 1930s, liked these buildings’ facades. Zholtovsky’s house on Mokhovaya had two-level apartments on its top floors (one floor was in the ‘columned part’ – mainly, the common areas and kitchens – while the second floor and bedrooms were in the attic storey). In general, Zholtovsky was one of those responsible for the spread of Renaissance porticos and loggias in new construction not just in Moscow, but in the provinces too – where they created an extremely humane environment which their inhabitants consider ideal to this day.

This was followed by jobs in Sochi, where Zholtovsky created several Neo-Renaissance masterpieces: the bridge over the River Sochinka, the pumping station at Novaya Matsesta, and the house of the plenipotentiary of the VTsIK (the All-Russian Central Executive Committee), a building which leaves in no doubt the author’s Palladian preferences. In the present case the choice of images associated with Palladio’s villas is comprehensible: a resort is just the place for a

Palladian villa with its deep cross-vaulted vestibule and other equally recognizable features. Thus Zholtovsky brought to an end the prewar period in his work with a reference to Palladio. We might well think it no coincidence that construction of the house of the VTsIK plenipotentiary in Sochi came to a conclusion just as Zholtovsky's translation of the *Four Books on Architecture* was being published. This was in 1936.

The 1930s were also notable for another phenomenon: Zholtovsky's projects began to exhibit a grandness of scale which brought together various images of Classicism – from Hellenism to imperial Rome, the Renaissance, and Baroque. Most of these projects were never realized, but they were undoubtedly symptomatic: in them Zholtovsky devised ideas which he subsequently developed and partly realized in buildings during the interwar years. In other words, they refute the established view that Soviet architecture only became interested in a new scale and new images following the end of the war in a search for means of expressing the theme of imperial triumph. Zholtovsky's projects of the middle of the 1930s are evidence that such images were in his mind during the interwar period. In our opinion, in this respect much more telling than Zholtovsky's design for the Palace of the Soviets in Moscow is his 1933 project for Gorny Sanatorium in the Crimea. In essence, the sanatorium is a layering of influences taken from various classical ages. Here there are references both to Bramante's upper Belvedere Courtyard at the Vatican and to Pietro da Cortona's Villa Sacchetti. Situated on a different axis from the main block, the courtyard ends in a semicircular structure (a reference to Palladio's Nymphaeum at Villa Barbaro at Maser or to the semicircle of the realized part of Raphael's Villa Madama?) and links by means of rectangular blocks with the rotunda (reminiscent both of Hellenist and Roman circular peripters and of artists' and architects' fantasies from the age of the Renaissance) which completes the composition.

Immediately before World War II, Zholtovsky designed two of his most famous residential buildings, whose construction was completed in the post-war period. These were his houses on Smolenskaya square and Bolshaya Kaluzhskaya street in Moscow, which are outstanding works of 20th-century Russian Neo-classical architecture. What impresses is the boldness of the architect in changing the architectural theme of the cornice in the house on Smolenskaya, and the emphatically romantic character of the tower which looms above this 'Soviet palazzo' and is placed in such a way as to serve as a landmark for a large section of the Garden Ring. There are two legends concerning these most notable elements of the building. They say that, when asked "Why did you break off the cornice and begin another in the same building," Ivan Zholtovsky replied: "The theme was tired". As for the tower, people were saying when Zholtovsky was still alive that he had built it with his own money. Without vouching for the truth of these historical anecdotes, we have to note that the image of Ivan Vladislav-

ovich Zholtovsky, of his life, deeds, and buildings, has to a large extent become overgrown with legends and myths, and this in itself bears witness to the special place he occupies in the history of 20th-century Russian culture. This is no coincidence, of course. Also not coincidental is that one of the ‘heroes’ of these legends was the crowning cornice – an element which helped give apartment blocks an unmistakably Renaissance look and which was an inextricable feature of designs for large residential buildings ‘à la Zholtovsky’. One cannot help recalling Giorgio Vasari’s story about how, upon completion of the Palazzo Farnese in Rome, Michelangelo, watched by the Pope and the rest of the Roman public, suspended a model of part of the cornice from the corner of the palace. [Michelangelo, 1983: 149] It is not difficult to imagine Zholtovsky in a similar role.⁴

During the postwar period Zholtovsky produced numerous architectural designs, creating projects for both one-off buildings and mass-built development. This was when he created his designs for standardized cinemas, both single-screen and two-screen, including for the Pobeda and Slava cinemas in Moscow, whose façades were then reproduced in many variations in the provinces. The compositional design of the façades clearly goes back to the façade of Palladio’s Villa Pojana at Pojana Maggiore, a tripartite composition unified by the serliana motif with circular apertures in the main archivolt – one of the amazingly beautiful motifs introduced into architecture by Bramante. However, if in the case of Palladio this motif is extremely ascetic, having no Classical order as decoration, in the work of Zholtovsky it is, on the contrary, richly decorated. The number of apertures in the central archivolt of kinoteatr Pobeda – eight as opposed to five at Palladio’s Villa Pojana – in itself imparts richness and dynamism to the façade. The fact that this main motif occurs next to the framing of an entrance door in the style of the Venetian early Renaissance underlines the programmatic striving to enrich the architectural language with an abundance of decorative elements. Still more richly decorated is the central archivolt of kinoteatr Slava, where instead of the circular apertures, there is a single decorative motif which penetrates right through the plane of the archivolt, turning it into a strip of tracery work. We should note that in both cases (i.e. in the case of both the circular apertures and the continuous decorative motif) Zholtovsky uses the two modifications of the serliana in the tower of the residential building on Smolenskaya square, a structure which, taken as a whole, is a wonder in the way that its component parts are combined. The top part of the tower consists of deep loggias which open onto the outside through porticos with four columns. Above the loggias are richly decorated wide archivolts which are a distant echo of the Bramante’s motif. Next comes an octagonal volume

⁴ Surprisingly and, of course, not accidentally, life-size models of cornices were used in Soviet architectural practice. S.O. Khan-Magomedov recalled that when strongly projecting neo-Renaissance cornices entered architectural fashion in the USSR (or, to be more precise, were introduced by Zholtovsky), engineers devised various constructions for creating them. At the annual construction exhibition in Sokolniki Park in the 1950s he saw with his own eyes a life-size piece of such an enormous cornice. [Khan-Magomedov, 2010: 165].

which resembles nothing more than the Tower of the Winds in Athens. And all this is topped by an extremely elongated cone. When you look at the latter's scaly surfaces, you cannot help thinking that this could easily have found a place among the fantastical sculptures and 'objects' of the *Sacro Bosco di Bomarzo*.

The decorative richness which imparts to the surfaces of the façades a kind of troubling instability in the spirit of Mannerism is characteristic of Zholtovsky's buildings from the 1950s. A good example is the building of the Institute of Mining of the USSR Academy of Science in Moscow. In a sense this is a paradoxical building. The look of its main façade is built upon a dramatic contrast between the lower and upper parts, a contrast which makes a strong emotional impression. The lower part (three 'tall' storeys and one half-storey) might be described as Palladian. Here Zholtovsky uses the same motif as in the house on Mokhovaya which made him famous – a gigantic order with large set-backs above mighty three-quarter-detached columns topped by powerful composite capitals. The deep porticos flanking the building on two sides reveal yet another Palladian motif – an arched aperture in a side espacement similar to that which Palladio used in the porticos of the *Villa Rotonda* and the *Palazzo Chiericati* in *Vicenza* and which goes back to the *Porticus Octavia* in *Rome*. Above the powerful broken and emphatically plastic cornice topping the 'Palladian' part rise two storeys ending in a large triangular pediment. Here the façade turns into a smooth surface embellished with décor in the spirit of *Pirro Ligorio* – flat decorative panels, cartouches, medallions, heraldic signs, and, of course, the most beautiful horizontal and vertical garlands. This is Palladio 'sprouting' Mannerism. This development, which at first sight throws the viewer into amazement, is in fact only logical. The architecture of the Renaissance is unthinkable without the inventions in the field of architectural language which took place in Mannerism, just as the latter is inconceivable without the *Quattrocento's* experience of making sense of the ancient-Classical heritage. For this reason in Zholtovsky's late period we find images which go back to the early stages of the Renaissance, and moreover to images taken not just from architecture, but from fine art as well. The relief compositions decorating the attic of the powerful deep portico of Zholtovsky's Hippodrome building (1949-1955), for instance, refer to Donatello's *Cantoria* and Mantegna's *Triumphs of Caesar*.

It was not just specific architectural forms that Zholtovsky had in common with the masters of the Renaissance. A still stronger point of connection was that both treated architecture as something like a science. A scientific approach was characteristic of Zholtovsky's own system of Neoclassicism, which was one of the most interesting interpretations of ancient Classical and Renaissance architecture in the 20th century. He wrote: "Classicism is supreme wisdom... Studying and using Classicism, we must not blindly copy its external forms [...] We must try to understand the system which leads to the Classical approach [...]". [*Vremennaya arkhitektura*, 2012: 18-35] However, Zholtovsky linked the laws of Classicism with the theory of spatial composition that was so beloved of Avant-garde architects

– while also approaching this issue in a retrospective way. “The view of spatial-volumetric composition as a single organic whole which is articulated [...] in accordance with special, purely architectural principles while at the same time being a creation of art that expresses a person’s feelings, his concept of the world, his attitude to nature [...] and to the social realm brings us to the problem of architectural language. Mastery of the latter is facilitated by analysis of the great works of the past, which constitute a wonderful school of architectural thought [...]” [Zholtovsky, 1940: 4]

There is an absolutely modern and more than timely quality to Zholtovsky’s statement that “Assimilating Classicism as a method, the young architect looks differently at the great legacy of the past and will be able to master it.” [Zholtovsky, 1945: 6] Admittedly, Ivan Zholtovsky was unable to avoid political themes in his publications: “[...] the epoch of socialism is creating its own Classicism which is just as truthful and realistic and belongs just as much to the people, but stands at a higher level because liberated mankind is coming to a deeper and deeper understanding of nature [...] This is where the sources of socialist realism and the new Classicism lie [...]” But even in these words – words which might seem to be dictated by the political situation of the moment – Zholtovsky notes important traits of how the 20th century understands Classical architecture.

His Classicism is, above all, not the glorification of modernity, but a hope for the future of art, for a ‘new Classicism’, a hope which has a basis in scientific discoveries and social changes. Essentially, his thinking gave rise to the ‘Great Utopia’ of Soviet Neoclassicism, which came close on the heels of the ‘Great Utopia’ of the Russian Avant-garde. His attitude to ancient-Classical architecture expressed the main principles of this utopia of creating in socialist society a living environment based on the achievements of world Classicism: “[...] the humanism of the ancient-Classical architect, his cognitive pathos, is expressed not just in the aspiration to an organic, animated quality in the way materials are worked, but also in his striving for knowable beauty and harmony. The profound connection between science and art, knowing and image [...] was manifested in ancient-Classical architecture [...]” [Zholtovsky, I.V., 1975: 36] Continuing this thought, Zholtovsky wrote, “What, though [...] are the precepts or axioms of the Classical school of architectural language? Above all, they are realism, closeness to nature, [which] meant creation of an artistic image in compliance with those objective laws which we see in surrounding reality [...]” [Zholtovsky, I.V., 1975: 38] Zholtovsky associated these laws with principles in the construction of architectural forms: “[...] these forms are developed in a certain pattern, in a process of differential development [...] in a strictly determinate order which is accompanied by lightening and diminishment of the forms. The law of differential development leads us to the law of growth of the organism [...] To create a living image from dead material is possible only when a master [...] has learnt to form it in accordance with the laws for structuring living organic matter [...]” [Zholtovsky, I.V., 1975: 41].

The name of Ivan Vladislavich Zholtovsky has entered the pantheon of the great masters of architecture in Russia, but is also remembered well by architecture historians all over the world. In 1917 the Andrea Palladio Centre for Architectural Studies held an exhibition of portraits of great Italian architects in Vicenza. Among the portraits was the only surviving portrait of Andrea Palladio; the portrait came from Russia, a fact which was a sensation in Italy. The main pieces of evidence supporting the portrait's authenticity were its belonging to the collection put together by Zholtovsky and a famous photograph of Zholtovsky sitting at his desk, above which hung this portrait of the great master from Vicenza. [Beltramini, G., 2017: 34-35].

REFERENCES

Articles from Scientific Journals

1. Ivanov, A. 1927. "Projekt Doma Sovetov v g. Makhachkala" ["The design for the House of Soviets in the city of Makhachkala"], *Stroitel'naya promyshlennost* [Construction Industry], no. 12, pp. 130-131. (in Russian)
2. Cherkassky, I., 1932, "Zhilye doma, a ne korpusa-kazarmy" ["Residential buildings, not barracks blocks"], *Stroitelstvo Moskvy* [Building of Moscow], 1932, no. 7, pp. 7-8. (in Russian)
3. Hemsoll, D. 2015. "Palladio's Architectural Orders: From Practice to Theory", *Architectural History*, no, 58, pp. 1-54. (in English)
4. Rykwert, J. 2009. "Palladio", *Journal of the Society of Architectural Historians*, no. 68, pp. 261-262. DOI 10.1525/jsah.2009.68.2.261. (in English)
5. Cohen, Jean-Louis. 2008. "Scholarship or Politics?? Architectural History and the Risks of Autonomy", *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 67, no. 3, pp. 325-329. DOI 10.1525/jsah.2008.67.3.325 (in English)

Articles from Proceedings and Collections of Research Papers

6. Shchusev, A.V. 1943. "Ob I. Zholtovskom" ["About I. Zholtovsky"], *Arkhitektura SSSR* [Architecture of the USSR], 1943, no. 6, p. 11-14. (in Russian)
7. Zholtovsky, I.V. 1945, "Vospitanie zodchego", ["An architect's education"], *Sovetskoe iskusstvo* [Soviet Art], 1945, November 30th, p. 6. (in Russian)
8. Zholtovsky, I.V. 1975, "Vospitanie мастера архитектуры" ["Education of a master of architecture]. Lecture", *Mastera sovetskoy arkhitektury ob arkhitektуре* [Masters of the Soviet Architecture on Architecture], vol. 1, Moscow. (in Russian)

Monographs

9. Beltramini, G., 2017. *Andrea Palladio. Il mistero del volto*, Venice. (in Italian)
10. Khan-Magomedov, S.O., 2010, *Ivan Zholtovsky*, Moscow, 2010. (in Russian)
11. Palladio A., 1936. *Chetyre knigi ob arkhitekture* [*The Four Books on Architecture*]. Translated by I. V. Zholtovsky. Moscow. (in Russian)
12. Michelangelo, 1983. *Poeziya. Pisma. Suzhdeniya sovremennikov* [*Poetry, Letters, Comments of Contemporaries*]. Ed. By V. N. Grashenkov, Moscow. (in Russian)
13. Vasari, G. 1975. *Zhizneopisaniya naibolee znamenitikh zhivopistsev, vayateley i zodchikh* [*The Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*], vol. 4, Moscow, (in Russian)

Thesis and Thesis Abstracts

14. Firsova A.V. 2004 *Tvorcheskoye nasledie I. V. Zholtovskogo v otechestvennoy arkhitekture XX veka* [*Creative heritage of I.V. Zholtovsky in Russian architecture of the twentieth century*]. PhD Thesis Abstract. Moscow. (In Russian).

Source

15. Palladio A., 1570. *I Quattro libri dell'architettura*. Venezia. (in Italian)
16. *Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi*, Vicenza, 1796. (in Italian)
17. *Russia Palladiana. Palladio e la Russia dal Barocco al Modernismo. Museo Correr, Venezia. 27 settembre – 10 novembre 2014. Catalogo a cura di A. Ippolito e V. Uspenskij*, Venezia: L. E. G. O. S.p.a di Vicenza, 2014. (in Italian)
18. *Vremennaya arkhitektura* [*Temporary Architecture*]. 2012. Exhibition Catalogue, Shchusev Museum of Architecture, Moscow, 2012. (in Russian)
19. Zholtovsky, I.V., 1940, “O nekotorykh printsipakh zodchestva” “On certain principles of architecture”, *Stroitel'naya gazeta Construction Newspaper*, 1940, January 12th, p. 4 (in Russian)
20. Firsova A.V. 2004 *Tvorcheskoye nasledie I. V. Zholtovskogo v otechestvennoy arkhitekture XX veka* [*Creative heritage of I.V. Zholtovsky in Russian architecture of the twentieth century*]. PhD Thesis Abstract. Moscow. (In Russian).

Юлия Евгеньевна Ревзина

*кандидат искусствоведения
профессор*

*Московский архитектурный институт
(Государственная академия)*

заведующий отделом

*Научно-исследовательский институт теории
и истории изобразительных искусств*

Российской академии художеств

e-mail: revzina_home@mail.ru

Москва, Россия

ORCID – 0000-0002-3245-0087

ResearcherID – X-7242-2019

Дмитрий Олегович Швидковский

доктор искусствоведения

ректор

*Московский архитектурный институт
(Государственная академия)*

вице-президент

Российская академия художеств

e-mail: shvidkovsky@gmail.com

Москва, Россия

ORCID 0000-0001-6799-2305

ResearcherID X-6256-2019

DOI: 10.36340/2071-6818-2019-15-3-88-124

**Рождение и судьба советского классицизма:
Иван Жолтовский и его мечта о Ренессансе**

Аннотация: Фигура Ивана Владиславовича Жолтовского в ретроспективном представлении о российском зодчестве XX столетия стоит, сколь это ни покажется удивительным сегодня, равномасштабно наиболее прославленным лидерам авангарда. Он известен своим восторженным отношением к Палладио. Однако, как архитектор ни был укоренен в палладианском на-

следии, он не ограничивал себя его рамками. Пространство его творческой мысли охватывало архитектуру итальянского Ренессанса в целом, включая и такие «антиклассические» его пласты как творчество позднего Микеланджело, а также флорентийских и римских маньеристов.

В статье речь идет о различных периодах и произведениях Жолтовского. Среди них: проект Сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве (1922), Дом Советов в Махачкале (1927 г.), здание Госбанка на Неглинной улице в Москве (1927-1929 гг.), проект Дворца Советов в Москве (1932), жилые дома на Смоленской площади (1939-1956) и на Большой Калужской улице (1949-1950), кинотеатр «Победа» (1957), Институт горного дела Академии наук СССР (1951) в Москве и многие другие произведения, созданные до и после Великой Отечественной войны. Особое внимание уделено жилому дому на Моховой улице (1932), который стал настоящим манифестом советской классики.

Классицизм Жолтовского не только прославляет современность, но и выражает надежду на возникновение искусства будущего, новой классики, надежду, которая базируется на научных открытиях и социальных сдвигах. Творчество и образ мысли Жолтовского дали жизнь «великой утопии» советского неоклассицизма, которая в своем основании близка «великой утопии» русского авангарда. Утопия Жолтовского имела универсальный характер, и как его предшественники эпохи Ренессанса, он считал архитектуру наукой, а классику – высшей мудростью. Имя Ивана Владиславовича Жолтовского не только вошло в пантеон величайших мастеров архитектуры России, но оно хорошо известно историкам архитектуры всего мира.

Ключевые слова: Архитектура, история, Жолтовский, Ренессанс, утопия, советская культура, классика, Палладио, архитектурное наследие, палладианство, Дворец Советов

Фигура Ивана Владиславовича Жолтовского в ретроспективном представлении о российском зодчестве XX столетия стоит, сколь это ни покажется удивительным сегодня, равномасштабно наиболее прославленным лидерам авангарда. Его неоклассицизм сыграл не менее яркую и значительную роль в формировании жизненной среды XX века, чем произведения мастеров российского авангарда, а в мировой истории строительного искусства трудно найти фигуру, которая столь же мощно и ярко обеспечила продолжение жизни классической архитектурной традиции в первой половине XX столетия.

Почти век имя Жолтовского прочно ассоциируется с именем Андреа Палладио: в российской историографии он даже получил имя «советского Палладио». Связь этих двух имен еще больше укрепилась последние годы, отмеченные двумя юбилеями. Первый из них – 500-летний юбилей выдающегося мастера итальянского Ренессанса, отмечавшийся в 2008 году и подстегнувший исследования, посвященные его наследию в мировой архитектуре, в том числе и в архитектуре советской России. Второй,

– 150-летие со дня рождения Жолтовского, отмеченный российской архитектурной общественностью в 2017 году.

Однако, как бы Жолтовский ни боготворил Палладио, как бы глубоко он ни был укоренен в его наследии, следованием своему великому предшественнику он отнюдь не ограничивался. Пространством его мысли был весь итальянский Ренессанс в целом, включая и наиболее «антиклассические» его слои в духе позднего Микеланджело, флорентийских и римских маньеристов.

И. В. Жолтовский родился в 1867 году и долго учился в Петербургской академии художеств, которую окончил лишь в 1898 году, поскольку надолго уезжал в Италию. Вскоре Жолтовский переехал в Москву и стал преподавать в Строгановском художественно-промышленном училище. Он быстро приобрел популярность как архитектор, и стал получать крупные заказы от просвещенных предпринимателей, приверженцев классической архитектуры. Его репутация убежденного и одаренного последователя Андреа Палладио и знатока архитектуры итальянского Возрождения утвердилась благодаря его победе на конкурсе на проект здания Скакового общества на Беговой улице в Москве, затем строительству особняка Тарасова на Спиридоновке, где он обратился к образу палаццо Тьене в Виченце, придав ему черты романтического восхищения Ренессансом. Много строил он до революции в богатых имениях и городах при заводах, где хозяева стремились создать картину благополучной жизни, как, например, Коноваловы в Бонячках (ныне Вичуга). Его усилия были вознаграждены голосованием его коллег в Петербургской академии художеств, и в 1909 году он был удостоен звания академика архитектуры, что ценил всю свою жизнь. Сохранилась легенда, что он настолько ценил трудную процедуру выборов академиков в Императорской академии художеств, что когда первые действительные члены Академии архитектуры СССР были назначены Правительством, а не избраны, он разослал им поздравительную телеграмму с текстом: «Поздравляю (с) легким получением звания академика...» Вероятно, это все же исторический анекдот, хотя его и рассказывала еще в 1970-е годы пожилая секретарша, которая работала во времена Жолтовского в Академии архитектуры и нередко исполняла его поручения.

Вряд ли он восторженно встретил революцию 1917 года, однако не покинул Россию даже ради любимой Италии, хотя продолжал надолго уезжать туда. Тем не менее, уже в 1918 году он включился в создание нового проекта перепланировки Москвы, а в 1923 году стал автором генерального плана Первой Всероссийской сельскохозяйственной и кустарной выставки и построил на ней целый ряд павильонов, в которых сумел гармонично соединить классические мотивы, смелость пространственных решений авангарда и народные традиции деревянного зодчества.

Первые годы после революции, в 1918-1919, он пользовался большим влиянием, поскольку был назначен главой архитектурно-художественного отдела Народного комиссариата Просвещения¹. То есть фактически он мог определять художественную политику в области изобразительного искусства и архитектуры. Конечно, важной причиной такого влияния были личные вкусы народного комиссара Просвещения Анатолия Луначарского, который сам был убежденным классиком, считал, что пролетарская архитектура должна иметь классические формы, кроме того, любил Италию, в которой бывал не раз. Он писал о Жолтовском Ленину, рекомендуя его самым лучшим образом. Однако поразительным образом в этом отделе не было ни одного живописца аналогичного нео-классического или академического направления. Представления о путях советского искусства были настолько полярны у живописцев и архитекторов, что архитектурный отдел и отдел изобразительного искусства пришлось разъединить, и так возник самостоятельный архитектурно-художественный отдел Наркомата Просвещения вместе с архитектурной мастерской, которые по-прежнему возглавлял Жолтовский.

В 1918-1919 годах, когда Жолтовский был столь важным чиновником в Наркомате Просвещения, в советской России строилось очень мало, фактически ничего. В частности, конкурс на проект Большого Каменного моста в Москве (1920-1921 гг.) остался лишь поводом для архитектурных фантазий. Жолтовский на этот конкурс подал сугубо неоклассический проект, в котором образы античности являются сквозь призму палладианских фантазий и реконструкций.

Затем он разрабатывает проект Сельскохозяйственной и кустарно-промышленной выставки в Москве. Это редчайший в истории архитектуры пример деревянной классики. Сколь ни необычно и ново выглядели деревянные конструкции, часто оставленные Жолтовским открытыми, в образах самой входной арки и павильонов бесспорны ренессансные прототипы от Porta Палио в Вероне с ее знаковым рустом до строго центрических композиций других павильонов и лекционных аудиторий. Поразительным образом этот «деревянный ренессанс» выглядит гармонично и очень новаторски, и, несмотря на портики, увенчанные треугольными фронтонами (Павильон машиностроения) – по-настоящему авангардно в силу контраста ренессансных композиций с отсутствием декора и открытости конструкций.

После выставки он уезжает в Италию на целых три года – с 1923 по 1926. За это время авангардные направления в советской архитектуре набирают силу.

¹. Народный комиссариат (сокращенно – Наркомат) в постреволюционной России и вплоть до 1946 года – аналог министерства. Каждый из них возглавлялся народным комиссаром (сокращенно – наркомом).

В год его отъезда, в 1923 году начинает свою жизнь АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов)², причем уже не в качестве группы единомышленников-рационалистов, а в качестве официальной творческой организации. В 1925 году возникает ОСА (Объединение современных архитекторов)³. Жолтовский же возвращается в Россию в 1926 году и продолжает проектировать неоренессансные постройки.

Для Дома Советов в Махачкале (1927 г.) в качестве образца он избирает виллу Фарнезе в Капрароле Бальдассаре Перуцци, Антонио да Сангалло Младшего и Виньола. Лучше всего это видно в плане: круглый двор, вписанный в пятиугольник основного объема и торжественный пандус. Логика выбора этого образца в общем-то понятна. Пятиугольная форма, характерная для ренессансной фортификации и превращающая загородную виллу в крепость – в символ власти над принадлежащей ее хозяевам территорией. Дом Советов, в котором располагались министерства Дагестана, – это дом власти. Только эта власть восточная, поэтому схема виллы в Капрароле обрастает восточным архитектурным колоритом: мощный, неприступный фасад фланкирован двумя высокими башнями, окна имеют вытянутую форму с характерным завершением. Соединение это производит впечатление очень необычное. В целом, его образ еще больше напоминает крепость, чем вилла Фарнезе в Капрароле в силу большей замкнутости объемов и подчеркнутого массива стены, прорезанной стрельчатыми окнами. Это весьма необычное сооружение было встречено сдержанно положительно руководством тогдашнего строительного комплекса. Журнал «Строительная промышленность» назвал это здание «заметным эпизодом мысли текущего момента», подчеркивая, что в этом проекте «нет страха следования моде сегодняшнего дня» [Иванов, 1927: 130-131]. То есть для определенного круга профессионалов-строителей архитектура с очевидными историческими и национальными аллюзиями в тот момент была вполне приемлемой. В тот же самый момент на страницах журнала «Советская архитектура» архитекторы-конструктивисты раскритиковали Дом Советов в Махачкале как «вермишель из виллы в Капрароле и элементов «восточной архитектуры» [Хан-Магомедов, 2010: 108].

Еще большей критике со стороны авангардистов подверглось здание Госбанка на Неглинной улице в Москве (1927-1929 гг.). Замысел банка прошел несколько этапов. Это было словно путешествие от одного

² Учредителями АСНОВА стали архитекторы Н. А. Ладовский, Н. В. Докучаев, В. Ф. Кринский, А. М. Рухлядев, Л. М. Лисицкий, А. В. Бунин, А. Ефимов, В. И. Фидман, С. Мочалов и В. С. Балихин; художники А. М. Родченко, Б. Д. Королёв, инженер А. Ф. Лолейт. Последний и возглавлял ассоциацию первые три года.

³ В эту организацию под председательством А. А. Веснина входили архитекторы-конструктивисты М. Я. Гинзбург, В. А. Веснин, Я. А. Корнфельд, В. М. Владимиров, А. К. Буров, Г. М. Орлов и другие.

ренессансного образа к другому. Первоначально Жолтовский предполагал выстроить протяженное здание с двумя мощно выступающими ризалитами, центральный объем должны были прорезать обширные, в духе Пиранези, арки. Над протяженным главным объемом должен был возвышаться донжон или «мастио» хранилища. Все фасады должны были быть рустованными, что касается формы окон, то там буквально сталкивались довольно большие квадратные (наподобие окон в нижнем этаже в тюрьме Пьомби в Венеции *Piombi di Venezia*) и арочные – в ризалитах. Руст, который менял рисунок в обрамлении окон, безусловно был навеян образом Дзекки Сансовино. Что вполне соответствовало литературной логике – и здание банка в Москве, и *La Zessa* были зданиями для денег. Вообще, Жолтовский очень ценил Сансовино – архитектора, принесшего в Венецию подлинно римскую классику, продемонстрировав, насколько гибким может быть ее язык. Он восхищался более всего тем, как Сансовино, вступив в диалог с дворцом Дожей, выстроил библиотеку Сан Марко. Он писал, о Сансовино как об архитекторе, который «не боялся громко говорить на языке своего времени» [Хан-Магомедов, 2010: 110].

С другой стороны, здесь есть и обращение к образам Микеле Санмикели, особенно к Порте Палио и вообще фортификации Чинквеченто, что придает облику банка вид защищенной крепости, надежно хранящий сокровища. К этому зданию подошли бы слова Вазари, сказанные про венецианский форт Сант Андреа: «крепость прекрасная и устрашающая» [Вазари, Дж., 1975: 545]. Трудно сказать, как эта рустованная мощь вписалась бы в застройку Неглинки. Вероятно, оно подчинило бы себе все пространство и безраздельно господствовало бы в нем. Однако проект был изменен на более строгий и лишенный образов угрожающей мощи. Банк превратился в палаццо, который одновременно трактовкой плоскости фасада с деликатным рустом и наложенным на него ордером напоминает и палаццо Ручеллаи во Флоренции, и палаццо Пикколомини в Пиенце, и палаццо делла Канцеллерия в Риме. Квадратные окна, особенно в цокольном этаже, заставляют вспомнить и палаццо Строцци во Флоренции. В интерьерах многократно варьируется мотив аркады на колоннах, напоминая о Брунеллески и особенно о Микелоццо с его библиотекой монастыря Сан Марко во Флоренции. В то же время резные деревянные потолки в служебных помещениях отсылают к флорентийским резным плафонам. Образы Флоренции и Рима соединились в одно целое. Заказчик предпочел этот проект проекту Щусева, выполненному в новых рационалистических формах. «Образы Италии» опять больше пришлись по вкусу советской номенклатуре, чем конструктивистские эксперименты. С точки же зрения конструктивистов, Госбанк Жолтовского был не просто отставшим от своего времени, он был назван «опасным», потому что в силу своих исключительных художественных достоинств он

словно соблазнял архитектурную мысль двигаться по пути пассаизма и всматривания в классическое наследие. Про Жолтовского было написано, что он проводит в жизнь чуждую идеологию пассаизма и эклектики, что он не верит в правоту своей эпохи, ни в силу собственного творчества, способного создавать новые ценности, вызванные потребностями сегодняшнего дня. Впрочем, оказалось, что потребности сегодняшнего дня включали не только авангардную архитектуру.

Тем не менее, следующий конкурс – на проект здания Днепрогэса (в проектировании вместе с Жолтовским участвовал Г. П. Гольц) решился не в пользу Жолтовского, даже несмотря на участие в конкурсной комиссии Луначарского – его покровителя. Жолтовский выполнил проект здания Днепрогэса вновь в духе Ренессанса. Большая вода подсказала ему на этот раз новое иное направление поисков: это была Венеция. В ранних эскизах мы видим формы, отсылающие нас и к Magazzini и помещениям Арсенала. Затем в первом конкурсном варианте появляется объем, который расчленен на нижний и верхний ярусы пропорционально близко к палаццо Дожей в Венеции, в котором, однако, окна заимствованы из I Piombi. В реальности соединенные мостом, здесь два здания, два исторических прототипа, слились: от одного взяты пропорции, от другого – форма окон и трактовка поверхности стены. Раньше Жолтовский обращался к идее больших рустованных поверхностей в проекте другого «технического» сооружения – котельной МОГЭС. На эскизах видно, как его мысль движется от одного навязанного архитектурой маньеризма образа к другому, как варьируется рисунок руста и взаимное расположение квадратных и круглых окон. В результате же котельная была построена в духе рационализма. В том же духе выдержан и второй конкурсный проект Днепрогэс, который, возможно, выглядел более современным по меркам того времени, но сильно уступает, на наш взгляд, первому варианту в отношении целостности образа. В том конкурсе Жолтовский проиграл, и был принят проект А. А. Веснина. Луначарский, который участвовал в обсуждении, хваля Жолтовского, все же внимательно прислушался к голосам других членов жюри. А большинство их отдало свое предпочтение Веснину причем именно за решение художественного образа, который тогда казался современным, соответствующим духу и направленности времени.

Однако следующий проект Жолтовского, точнее, его высокая оценка властью заставили архитектурную общественность ощутить, что у классики есть все шансы стать монополистом архитектурного процесса. Речь идет о конкурсе на Дворец Советов в Москве, где Жолтовскому в числе других была присуждена первая премия. На последних турах конкурса предпочтение, как известно, было отдано модернизированной классике Б. М. Иофана, однако сам факт высокой оценки нео-ренессансного проекта Жолтовского произвел на архитектурную общественность большое впечатление. Хан-Магомедов

пишет, что ко времени проведения конкурса авангард и классика в советской архитектуре словно поменялись местами. Авангард стал (по крайней мере, идеологически) лидирующим движением, а классика ушла на задний план, превратившись в своего рода запретный плод, который вдруг стал и не таким уж запретным [Хан-Магомедов, 2010: 124]. В 1933 году к Жолтовскому пришли учиться начинавшие как конструктивисты М. Барщ, Г. Зундблатт, М. Синявский, К. Афанасьев. Их отговаривал М. Я. Гинзбург – автор Дома Наркомфина на Новинском бульваре. Но безуспешно.

В то же время, в 1932 году, в СССР последовал роспуск творческих организаций, в том числе архитектурных. Различные группировки прекратили свое существование и влились в единый Союз советских архитекторов. Главными центрами архитектурной мысли и практики стали архитектурные мастерские Моссовета, которые возглавляли представители совершенно различных, иной противоположных, творческих направлений. Среди них были Жолтовский, Голосов, Щусев, Мельников, Фомин. Неоклассика в тот период жила и развивалась параллельно с авангардом. В профессиональной прессе продолжались споры о путях архитектуры. Архитекторы, принадлежащие к разным полюсам, пишут о том, что не надо отвергать наследие и надо брать из него самое лучшее и самое ценное, отвергая стилизаторство. Поразительным образом, в отношении наследия все как будто согласны друг с другом, однако на практике эти мысли имели совершенно разное воплощение.

Через два года после завершения строительства главных образцов советского архитектурного авангарда Дома Наркомфина на Новинском бульваре Моисея Гинзбурга, через три года после строительства собственного дома Константина Мельникова и в период, пока еще шло полным ходом строительство таких памятников конструктивизма как здание газеты Правда Пантелеймона Голосова (1930-1933), и Дворца культуры Автомобильного завода ЗИЛ братьев Весниных, Жолтовский проектирует один из своих лучших домов – жилой дом на Моховой. Появлению этого дома предшествовал пересмотр требований к коммунальному жилью, который отразился в постановлениях Моссовета, предписывавших проектировать и возводить дома повышенной комфортности, которые обладали бы обликом достойным главных магистралей Москвы. Девять важных с точки зрения города участков были выделены для такого «экспериментального» проектирования. В журнале «Строительство Москвы» в 1932 все фасады (именно только фасады) были опубликованы и сопровождались разъясняющей статьей, в которой, в частности, говорилось: «Жилищное строительство Моссовета в 1932 году располагается по основным решающим улицам Москвы. Такое ответственное расположение требует, естественно, соответствующего архитектурного оформления и решения каждого дома <...> Моспроектом

были приглашены лучшие архитекторы – представители старой и новой школ <...> На участке по Моховой улице дом будет строиться по проекту архитектора Жолтовского. Этот дом решен в классическом стиле, которым так блестяще владеет архитектор Жолтовский. Здание <...> решено с большой колоннадой и по типу похоже на общественный, парадного характера, дом. Эта парадность, монументальность, решенная им в классике, вполне гармонирует и соответствует ряду стоящих соседних зданий, особенно зданию университета и Манежу. Нужно также учитывать, что Моховая ул. в этом месте будет значительно расширена в ближайшее время, и поэтому фронтальная застройка с колоннами будет хорошо оформлять улицу» [Черкасский, 1932: 7-8].

Текст этот примечателен несколькими своими чертами. Во-первых, он ясно и спокойно констатирует наличие в советской архитектуре нескольких школ – старой и новой. Во-вторых, он подразумевает, что одна из этих школ, а именно «новая» не способна справиться с задачей создания фасада, оформляющего важную московскую магистраль.

Сам же Жолтовский, как вспоминал А. В. Щусев, говорил про этот проект следующее: «Я выступаю с классикой на Моховой, и если я провалюсь, то провалю принципы классики» [Щусев, 1943: 13]. Безусловно, Жолтовский воспринимал этот дом как переломный момент в своей творческой жизни. Ему в том момент, в 1932 году, было 65 лет. К тому времени он уже перевел и подготовил к печати, но еще не издал «Четыре книги об архитектуре» Андреа Палладио. К 1 мая 1934 года с дома были сняты леса. Перед публикой предстал семиэтажный дом на тридцать квартир с полуколоннами, объединяющими шесть этажей, мощным аттиком над раскрепованным антаблементом, и очень качественными деталями. Особенно, конечно, взгляд притягивают роскошные капители композитного ордера, очень напоминающие по рисунку капители Лоджии дель Капитаниато в Виченце Палладио. Что так и не было осуществлено, так это статуи, которые должны были продолжать оси колонн выше карниза, и скульптурный декор узких боковых крыльев. Статуй очень жаль, потому что они продлевали оси колонн. Не только постройки и проекты Палладио, но и расположенное неподалеку здание Библиотеки им. Ленина, где статуи установили, наглядно показывают, насколько важны эти скульптурные акценты. В доме на Моховой место статуй, которые не успели поставить к первому мая, впоследствии заняли лозунги «Коммунизм победит!», замененный позже на «Слава великому советскому народу».

Образцы, на которые ориентировался в данном случае Жолтовский, совершенно очевидны – это палаццо Вальмарана и Лоджия дель Капитаниато в Виченце. Причем что касается Лоджии дель Капитаниато, то увеличение числа осей было произведено не просто так, а с оглядкой на Оттавио

Бертотти Скамоцци, издавшего в 1796 году знаменитые «Постройки и проекты Андреа Палладио». У него Лоджия дель Капитаниато представлена в своем гипотетически первоначальном виде – с восемью осями. Задолго до Жолтовского на этот чертеж ориентировался русский архитектор-палладианец Джакомо Кваренги, взяв его за основу проекта некоего административного здания в Санкт-Петербурге.

Это здание, как и постройки авангардистов, было тоже своего рода манифестом, правда, манифестом диаметрально противоположных идей – декларацией возвращения к историзму, демонстрацией возможности считать формы прошлого необходимыми социалистической современности. И.В. Жолтовский показывал нетленную красоту классических архитектурных приемов, культуру изысканных деталей. В архитектуре интерьеров, в планировке квартир, в декоративном убранстве и отделке помещений мастер утверждал ценность и продуктивность, казалось, забытых в 1920-х годах принципов проектирования, возможность создать одновременно высокий современный комфорт и художественно осмысленную в классических формах среду. Эти принципы архитектор последовательно воплощал во всех своих работах 1930-х – начала 1950-х годов, оставив заметный след на этом новом этапе истории советской архитектуры, такие как его знаменитые спроектированные перед самой Второй мировой войной и завершенные строительством вскоре после нее дома на Смоленской и на Калужской улицах в Москве, ставшие выдающимися архитектурными памятниками русского неоклассицизма XX века.

Не удивительно, что на этот дом сразу же обрушились два потока: хвалы, с одной стороны, и критики – с другой. Журналы «Архитектура СССР» и «Строительство Москвы» помещали восторженные статьи, посвященные этому дому, особенно подчеркивая художественные его качества, равно как и высокое качество деталей и внутренней отделки. С другой стороны, конструктивисты, конечно, вновь, как в случае со зданием Госбанка, ощутили, какую опасность этот дом представляет для «новой» школы. Опасность эта, конечно, вновь заключалась в высоком качестве архитектурного решения, которое демонстрировало вполне современные и востребованные качества классики в ее нео-ренессансном виде. В 1934 году проект Дома на Моховой был показан на выставке архитектурных проектов мастерских Моссовета. В 1934 году состоялась дискуссия, на которой выступивший лидер конструктивизма Виктор Веснин сказал: «Я начну с «гвоздя» выставки. По поводу этого гвоздя было много острот, говорили, что это «гвоздь» в гроб конструктивизма <...> Да это гвоздь, который нужно выдернуть. Дом Жолтовского – архитектурное событие большой важности, которое может положить очень сильный отпечаток на все дальнейшее развитие советской архитектуры <...> Дом Жолтовского на Моховой не мог быть построен на

Моховой <...> Вы входите на лестницу, на первую площадку ... вы чувствуете неверность окружающего, вам кажется, что из-за стены сейчас выплывает мушкетер, и вы невольно думаете, что эта лестничная клетка сделана в XVI веке <...> Я не нахожу ни одного момента в этой вещи, который хоть сколько-нибудь был бы близок нам <...>

Я уверен, что если бы архитектор сделал сейчас что-нибудь из эпохи Павла I и сделал бы как мастер, то <...> вряд ли ее поставили бы в парке культуры и отдыха. И всякая такая работа была бы даже на выставке диссонансом. Таким же диссонансом я считаю то, что мы видим сейчас на Моховой» [Хан-Магомедов, 2010: 134].

Отношению В. Веснина к дому на Моховой не стоит удивляться. Он чувствовал наступление новой архитектурной эпохи, которая словно выталкивала на обочину художественного процесса его творчество. Между тем один из крупнейших их московских объектов – Дворец культуры ЗИЛ еще не был достроен (он был достроен только в 1937 году, и то не в полном виде, спустя три года после инаугурации дома на Моховой Жолтовского).

Зато новым жителям дома, среди которых были преимущественно представители номенклатурной интеллигенции, дома такого рода с их квартирами от одной до шести комнат, нравились. Их фасады нравились публике, в том числе той, которая никогда не слышала ни о Палладио, ни о течениях, которые существовали в советской архитектуре во второй половине 1920-х – первой половине 1930-х годов. В доме Жолтовского на Моховой в верхних этажах расположены двухъярусные квартиры: один их этаж располагается в «ордерной части» (это были преимущественно помещения общего пользования, кухни), второй этаж со спальнями располагался в аттике. Вообще же Жолтовский был одним из тех, благодаря кому ренессансные портики и лоджии распространились не только в московском, но и провинциальном строительстве, где они создали самую гуманную среду, которая до сих пор жителями считается едва ли не идеальной.

Дальше последовали работы в Сочи, где были созданы несколько неоренессансных шедевров: мост через реку Сочинку, насосная станция в Новой Мацесте и дом уполномоченного ВЦИК, который не дает возможности усомниться в палладианских пристрастиях автора. В данном случае выбор образцов, связанных с виллами Палладио, понятен: курорт – это место для виллы, с ее глубоким, перекрытым крестовым сводом вестибюлем и другими столь же узнаваемыми чертами. Так Жолтовский завершал предвоенный период своего творчества обращением к Палладио. Стоит думать, что не случайно завершение строительства дома уполномоченного ВЦИК в Сочи совпало с выходом в свет его перевода «Четырех книг об архитектуре». Это случилось в 1936 году.

30-е годы были отмечены и другим явлением: в проектах Жолтовского появляется грандиозный масштаб, в котором объединяются разные образы классики: от эллинизма до имперского Рима, Ренессанса и барокко. Большинство из этих проектов не были осуществлены, но они, безусловно, симптоматичны – в них разрабатывались идеи, которые затем получили развитие в проектах и отчасти осуществились в постройках послевоенного времени. Иными словами, они опровергают сложившееся представление о том, что советская архитектура заинтересовалась новым масштабом и новыми образами лишь после окончания войны в поисках средств для выражения темы имперского триумфа. Проекты Жолтовского середины 1930-х годов говорят о том, что подобные образы были предметом его размышлений еще в предвоенное время. На наш взгляд, в этом отношении гораздо более, чем проект Дворца Советов в Москве, показателен проект санатория «Горный» в Крыму, созданный в 1933 году. В сущности, в этом ансамбле можно увидеть наложения разных классических эпох. Здесь и отсылки к Верхнему Двору Ватиканского Бельведера Браманте, и одновременно к вилле Сакетти Пьетро да Кортона. Расположенный на другой по отношению к основному корпусу оси двор замыкается полукруглым сооружением (отсылка к нимфеону виллы Барбаро в Мазере Палладио или полукружии осуществленной части виллы Мадама Рафаэля?) через прямоугольные корпуса сообщается с замыкающей композицию ротондой, напоминающей в равной степени эллинистические и римские круглые периптеры, и фантазии художников и архитекторов эпохи Ренессанса.

Перед самой Второй мировой войной Жолтовский проектирует два своих знаменитых жилых дома, строительство которых было завершено уже в послевоенный период. Это – дома на Смоленской площади и на Большой Калужской улицах в Москве, ставшие выдающимися архитектурными памятниками русского неоклассицизма XX века. Поразительна смелость архитектора в смене архитектурной темы карниза в доме на Смоленской, и подчеркнута романтический характер башни, возвышающейся над этим «советским палаццо» и поставленной так, чтобы служить ориентиром на большом отрезке Садового кольца. Существуют две легенды, касающиеся этих наиболее обращающих на себя внимания элементов его постройки. Рассказывают, что на вопрос: «Почему Вы прервали карниз и начали другой в одном и том же здании...», И.В. Жолтовский якобы ответил: «Тема устала...». А башню, как говорили еще при его жизни, архитектор будто бы построил на собственные средства. Не ручаясь за достоверность этих исторических анекдотов, нельзя не отметить, что образ Ивана Владиславовича Жолтовского, его жизнь, поступки и постройки в большей степени оказались окружены легендами и мифами, и уже это одно свидетельствует о его особом месте в истории российской культуры XX столетия. И это неслучайно, конечно. Не

случайно и то, что одним из «героев» этих легенд стал именно венчающий карниз – элемент, который помогал придавать неопровержимо ренессансный облик многоквартирным жилым домам и который стал неотъемлемой частью проектов больших жилых домов «под Жолтовского». Невольно вспоминается рассказ Джорджо Вазари о том, как при завершении палаццо Фарнезе в Риме Микеланджело на глазах у Папы и остальной римской публики подвешивал к углу дворца модель фрагмента карниза [Микеланджело, 1983: 149]. Жолтовского не трудно представить себе в подобной роли⁴.

В послевоенный период Жолтовский проектировал много, создавая проекты как уникальных сооружений, так и массовой застройки. К этому времени относятся проекты типовых кинотеатров: однозального и двухзального. По этим проектам в Москве были выстроены кинотеатры «Победа» и «Слава», чьи фасады многократно варьировались в провинциальном строительстве. Композиционное решение фасадов очевидным образом восходит к фасаду виллы Пойана в Пойана Маджоре Палладио: трехчастная композиция, собранная воедино мотивом «серлианы» с круглыми отверстиями в главном архивольте – один из изумительно красивых мотивов, введенных в архитектуру Браманте. Однако если у Палладио этот мотив, лишенный ордерного декора, предстает в максимально аскетичном варианте, то у Жолтовского, напротив, он пышно декорирован. Само число отверстий в центральном архивольте на фасаде кинотеатра «Победа» – восемь в отличие от пяти у Палладио на вилле Пойана – сообщает фасаду пышность и динамику. Соседство главного мотива с обрамлением входной двери в духе венецианского раннего Ренессанса подчеркивает программное стремление к насыщению архитектурного языка декоративными элементами. Еще богаче декорирован центральный архивольт кинотеатра «Слава»: место круглых отверстий занял единый декоративный мотив, насквозь пронизывающий плоскость архивольта, превращая его тем самым в ажурную ленту. Стоит отметить, что и в том, и в другом варианте (то есть с круглыми отверстиями и сквозным декоративным мотивом) Жолтовский использует обе модификации «серлианы» в башне жилого дома на Смоленской площади, которая в целом представляет собой нечто удивительное с точки зрения сочетания составляющих ее элементов. Венчающая часть башни состоит из глубоких лоджий, открытых наружу портиком с четырьмя колоннами. Над лоджиями

⁴ Удивительным и, разумеется, неслучайным образом модели карнизов в натуральную величину использовались в советской архитектурной практике. С. О. Хан-Магомедов вспоминал, что когда сильно вынесенные нео-ренессансные карнизы вошли в советскую архитектурную моду (точнее, были введены Жолтовским), инженеры разрабатывали различные конструктивные варианты их устройства. Так на ежегодной строительной выставке в парке «Сокольники» в Москве в 1950-е годы он видел своими глазами выполненный в натуральную величину фрагмент такого огромного карниза. [Хан-Магомедов, 2010: 165].

следуют богато декорированные широкие архивольты, представляющие собой далекое эхо брамантовского мотива. За ними следует восьмигранный объем, более всего напоминающий Башню ветров в Афинах, и все это венчает сильно вытянутый конус. Глядя на его чешуйчатую поверхность, невольно думаешь, что он мог бы без труда найти свое место среди фантастических скульптур и «объектов» *Sacro Bosco di Bomarzo*.

Декоративная насыщенность, сообщающая поверхностям фасадов некую волнительную нестабильность в духе маньеризма, свойственна постройкам Жолтовского 50-х годов. Ярким примером является здание Института Горного дела Академии наук СССР в Москве. В определенном смысле это здание парадоксальное. Облик его главного фасада выстроен на драматическом контрасте нижней и верхней частей, контрасте, производящем сильное эмоциональное впечатление. Нижнюю часть (три «высоких» этажа и один полуэтаж) можно назвать палладианской: здесь используется тот же мотив, что и в прославившем архитектора жилом доме на Моховой, – гигантский ордер с сильными раскреповками над мощными, трехчетвертными колоннами, увенчанными пышными композитными капителями. Глубокие портики, фланкирующие здание с двух сторон, имеют еще один палладианский мотив – арочный проем в боковом простенке подобный тому, что Палладио использовал в портиках виллы Ротонда и палаццо Кьериати в Виченце и который восходит к Портнику Октавии в Риме. Над мощным раскрепованным, подчеркнуто пластичным карнизом, венчающим «палладианскую» часть, возвышаются еще два этажа, завершенные большим треугольным фронтоном. Здесь фасад превращается в гладкую поверхность, украшенную декором в духе Пирро Лигорио: плоские декоративные филенки, картуши, медальоны, геральдические знаки и, конечно же, красивейшие горизонтальные и вертикальные гирлянды. У Жолтовского здесь Палладио «прорастает» маньеризмом. Ход, который с первого взгляда повергает зрителя в изумление, на самом деле логичен. Архитектура Ренессанса не мыслима без тех инвенций в области архитектурного языка, которые имели место в маньеризме, равно как он немислим без опыта постижения античного наследия, пришедшего в Кватроченто. Потому у Жолтовского в поздний период встречаются образы, восходящие к разным этапам Ренессанса, причем не только к образам архитектуры, но и образам изобразительного искусства. Так рельефные композиции, украшающие аттик мощного глубокого портика здания Ипподрома (1949-1955 гг.), отсылают одновременно к кафедре певчих Донателло и «Триумфам» Мантеньи.

С мастерами Ренессанса Жолтовского роднили не только конкретные архитектурные формы. Еще больше их роднило отношение к архитектуре как к науке. Научность была свойственна его собственной системе неоклассики, ставшей одной из самых ярких интерпретаций античности и

Ренессанса в XX веке. Он писал: «Классика – это высшая мудрость... Изучая и используя классику, не следует слепо копировать ее внешние формы... нужно стремиться постигать систему, которая ведет к классическому решению...» [Временная архитектура, 2012: 18-35] Однако он связывал классические законы со столь любимой архитекторами авангарда теорией пространственной композиции, впрочем, также подходя к этой проблеме в ретроспективном смысле. «Представление о пространственно-объемной композиции как о едином органическом целом, которое членится... согласно особым, чисто архитектурным закономерностям, являясь в то же время творением искусства, выражающим самочувствие человека, его концепцию мира, его отношение к природе... и к социальной среде, – подводит нас к проблеме архитектурного языка. Овладению последним помогает анализ великих произведений прошлого, которые являются замечательной школой архитектурного мышления...» [Жолтовский, 1940: 3]

Абсолютно современно и более чем своевременно звучат его слова: «Усвоив классику как метод, молодой архитектор иначе посмотрит на великое наследие прошлого и сумеет им овладеть...» [Жолтовский, 1945: 6]. Правда, и И.В. Жолтовский не мог избежать в своих публикациях политических тем: «...эпоха социализма создает свою классику столь же правдивую, реалистическую, народную, но стоящую на высшей ступени, потому что освобожденное человечество все глубже постигает природу... Вот где истоки социалистического реализма и новой классики...» Но даже и в этих словах, казалось бы, продиктованных политической конъюнктурой, И.В. Жолтовский отмечает существенные черты понимания классики XX веком.

Его классика – это, прежде всего, не прославление современности, а надежда на будущее искусства, на «новую классику», надежда, основание для которой дают научные открытия и социальные перемены. По существу, в его мышлении сформировалась «Великая утопия» советской неоклассики, пришедшая вслед «Великой утопии» русского авангарда. В его отношении к античности выразились основные принципы этой утопии создания в социалистическом обществе жизненной среды, основанной на достижениях мировой классики: «...гуманизм античного зодчего, его познавательный пафос сказывается не только в стремлении к органичности, к оживленности в обработке материала, но и в его стремлении к познаваемой красоте и гармонии. Глубокая связь между наукой и искусством, познанием и образом...сказалось в античной классике...» [Жолтовский, 1975: 36]. Он писал, продолжая данную мысль: «...Каковы же... заповеди или аксиомы классической школы архитектурного языка? Это, прежде всего реалистичность, близость к природе... (под которыми – Д. Ш., Ю. Р.) разумелось создание художественного образа в соответствии с теми объективными законами, которые мы созерцаем в окружающей действительности...»

[Жолтовский, 1975: 38] Мастер связывал эти законы с закономерностями построения архитектурных форм: «...формы эти развиваются в определенной закономерности, в порядке дифференциального развития... в строго определенной последовательности, сопровождающейся облегчением и уменьшением форм. Закон дифференциального развития приводит нас к закону роста организма... Создать живой образ из мертвого материала можно только в том случае, если мастер...научился формировать его по законам построения живой органической материи...» [Жолтовский, 1975: 41]

Имя Ивана Владиславича Жолтовского вошло не только в пантеон великих мастеров архитектуры России, но его хорошо помнят и историки архитектуры всего мира. В 1917 году в Виченце в Центре изучения истории архитектуры «Андрео Палладио» прошла выставка портретов великих итальянских зодчих. На ней был показан единственный сохранившийся портрет Андреа Палладио, происходивший из России, что стало в Италии сенсацией. Главными подтверждениями подлинности портрета явились принадлежность его собранию Жолтовского и ставшая знаменитой фотография Ивана Владиславовича, сидящего за своим письменным столом, над которым возносился этот портрет великого мастера из Виченцы [Beltramini, G., 2017: 34-35].

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вазари, Дж., 1975, Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. IV. М., 1975.
2. Временная архитектура, 2012. Каталог выставки. М., ГНИМА им. А.В. Щусева, 2012. С. 18-35.
3. Жолтовский, И.В., 1940, “О некоторых принципах зодчества”, Строительная газета, 1940, 12 января, с. 3.
4. Жолтовский, И.В., 1945, “Воспитание зодчего”, Советское искусство, 1945, 30 ноября, с. 6.
5. Жолтовский, И.В., 1975, “Воспитание мастера архитектуры. Доклад”, Мастера советской архитектуры об архитектуре. Т.1, М., 1975. С. 35-41.
6. Иванов, А., 1927, “Проект Дома Советов в г. Махачкала”, Строительная промышленность, 1927. № 12. С. 130-131.
7. Микеланджело, 1983, Поэзия. Письма. Суждения современников. Составитель В. Н. Гращенков. М., 1983.
8. Палладио, А., 1936, Четыре книги об архитектуре. Пер. И. В. Жолтовского. М., 1936.
9. Фирсова А. В. Творческое наследие И. В. Жолтовского в отечественной архитектуре XX века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Кафедра отечественного искусства исторического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. Москва, 2004

-
10. Хан-Магомедов, С. О., 2010, Иван Жолтовский. М., 2010.
 11. Черкасский, И. 1932, “Жилые дома, а не корпуса-казармы”, Строительство Москвы, 1932. № 7. С. 7-8.
 12. Щусев, А. В., 1943, Об И. В. Жолтовском. Архитектура СССР, 1943. № 6. С. 11-14.
 13. Beltrami, G., 2017, Andea Palladio. Il mistero del volto. Venezia, 2017.
 14. Cohen, Jean-Louis. 2008. Scholarship or Politics?? Architectural History and the Risks of Autonomy // Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 67, no. 3, pp. 325-329. DOI 10.1525/jsah.2008.67.3.325
 15. Hemsoll, D. 2015. “Palladio’s Architectural Orders: From Practice to Theory” // Architectural History, no, 58, pp. 1-54. (in English)
 16. Le fabbriche e i disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da Ottavio Bertotti Scamozzi, Vicenza 1796.
 17. Palladio, A., 1570, I Quattro libri dell’architettura. Venezia, 1570.
 18. *Russia Palladiana. Palladio e la Russia dal Barocco al Modernismo.* Museo Correr, Venezia. 27 settembre – 10 novembre 2014. Catalogo a cura di A. Ippolitov e V. Uspenskij. Venezia: L. E. G. O. S.p.a di Vicenza, 2014.
 19. Rykwert, J. 2009. Palladio // Journal of the Society of Architectural Historians. 68. 261-262. DOI 10.1525/jsah.2009.68.2.261. (in English)