

Впервые рассмотрено влияние А. С. Пушкина на творческий метод великого русского и советского архитектора И. В. Жолтовского. Судя по записям учеников зодчего, имя Пушкина в беседах с ним встречалось очень часто. Поэт как бы постоянно присутствовал в его разговорах на разные темы, но неизменно – как образец и камертон совершенства. Самой важной для зодчего была пушкинская мысль о подражании, которую он выделял и часто цитировал. Кратко раскрываются истоки методологии «подражания», которая, сформировавшись в эстетике классицизма, развивалась в учебном процессе Императорской Академии художеств на протяжении всего XIX века и во многом предопределила мировоззрение Жолтовского. Важным источником его взглядов были также представления художественной среды Серебряного века, к которой он принадлежал. Все это ярко проявилось в одном из самых известных произведений зодчего – особняке Г. А. Тарасова в Москве. Материалом для исследования стали библиографические источники и записи слушателей школы-мастерской Жолтовского из частного архива, в основном неопубликованные.

Ключевые слова: А. С. Пушкин; мимесис, или подражание, в искусстве XVIII – XIX веков; понятие красоты в эстетике Серебряного века; особняк Г. А. Тарасова в Москве и палаццо Тьене в Виченце.

The influence of Alexander Pushkin on the creative method of the great Russian and Soviet architect I.V. Zholtovsky is considered for the first time. Judging by the records of the architect's students, the name of Pushkin very often occurs in conversations with him. The poet seems to be constantly present in his conversations on various topics as a model and beacon of perfection. The most important for the architect was Pushkin's idea of imitation, which he emphasised and often quoted. The article briefly reveals the origins of 'imitation' methodology, which was formed in the aesthetics of classicism and developed in the educational process of the Imperial Academy of Arts throughout the 19th century. This methodology largely predetermined Zholtovsky's worldview. Important sources of his views were also the ideas of the artistic milieu of the Silver Age, to which he belonged. All this was clearly manifested in one of the most famous works of the architect – the mansion of G. A. Tarasov in Moscow. The material for the study includes bibliographic sources and records of students of Zholtovsky's school-studio from a private archive, mostly unpublished.

Keywords: A. S. Pushkin; mimesis or imitation in the art of the 18th-19th centuries; the concept of beauty in the aesthetics of the Silver Age; G. A. Tarasov's mansion in Moscow and Palazzo Thiene in Vicenza.

Пушкин и творческий метод Ивана Жолтовского / Pushkin and Ivan Zholtovsky's creative method

текст

Мария Нащокина
Российская академия
художеств (Москва)

text

Maria Nashchokina
Russian Academy of Arts
(Moscow)

Для меня Пушкин – самый большой поэт¹.

И. В. Жолтовский

В произведениях Пушкина нет описаний архитектуры, не упоминается и само понятие, только слово «зодчий» один раз использовано в стихотворении «К вельможе»². Тем удивительнее, что почти через сто лет его творчество оказалось одним из источников творческого метода великого русского и советского архитектора Ивана Владиславовича Жолтовского.

Как известно, зодчий пользовался в 1930–1950-е годы непрекращаемым авторитетом в профессии, у него была своя творческая мастерская-школа, в которую входили архитекторы-единомышленники, он устраивал дома и в мастерской беседы об архитектуре, которые заканчивались глубоко за полночь. На эти встречи мечтали попасть многие, но это был избранный круг. «Еще при жизни И. В. Жолтовского его устные высказывания обрастали легендами <...> сам Иван Владиславович не любил письменно излагать свои мысли, а делал это во время консультаций на конкретном материале» [1, с. 48]. Понимая уникальность личности учителя, широту его знаний, оригинальность оценок, ученики стали с конца 1940-х годов записывать его мысли и суждения, и надо сказать, что он был единственным архитектором того времени, беседы с которым записывали. Эти, в основном неопубликованные, записи³ составили основу данной статьи.

В записях учеников Жолтовского имя Пушкина встречается очень часто. Поэт как бы постоянно присутствует в его разговорах на разные темы, по разным поводам, но неизменно – как образец и камертон совершенства. «Пушкин – чудо. Природа родила чудо. Рядом с ним никого нет. Мы там смотрим французов, англичан и т. д. – но все это не то. Пушкин в семнадцать лет писал так, как никто не мог. Каждое слово отточено. Гёте (в этом возрасте. – М. Н.) уже считался мастером – но это не то. <...> Пушкин – самый большой поэт мира – другого такого не было. <...> Я люблю Пушкина, Анатоля Франса и вот его (Сервантеса. – Н. П. Сукоян)»⁴.

Гений поэта его поражал самим фактом своего существования: «Откуда мог Пушкин таким родиться? Кругом

зло, безобразие, а он чудный. Лермонтов не то, там красиво по звуку, а смысл хуже. Гёте – красиво, но хуже Пушкина, Мицкевич – хорош, но Пушкин выше». И сам себе отвечал: «Важно, студенчество какое»⁵.

Интересно, что в рассуждениях Жолтовского о литературе, где почти всегда присутствовало имя Пушкина, всплывал круг имен, почти идентичный со сравнительным рядом современных пушкиноведов и их оценками. Например, В. С. Непомнящий писал: «Данте, Шекспир, Сервантес, Гете и другие – величайшие гении, родоначальники и основоположники, образцы художественной глубины и пределы совершенства – но <...> ни одна из этих сверкающих вершин не занимает в самой жизни нации места, подобного месту Пушкина в нашей; он <...> единственный, кто является не только символом, но и актуальным фактором единства своей культуры и ее самосоответствия...» [2, с. 506].

В беседах в своей школе-мастерской он не раз повторял, что «корни классики надо искать в народном творчестве. Искусство не может быть оторвано от мыслей и ощущений своего народа, иначе оно непонятно»⁶. И, как всегда, подкреплял примером Пушкина: «Пушкин не старался создать новый язык, но на всем понятном прекрасном русском языке создал гениальные творения. <...> Все совершенное – классично»⁷. Как писал позднее о своем учителе Н. П. Сукоян, «творчество Пушкина для него – высшее проявление человеческого гения, соизмеримое только с высшим взлетом пластических искусств Италии и Греции эпох расцвета»⁸.

Пушкинский пример был важен для Жолтовского даже в самых незамысловатых повседневных случаях: «Если я критикую других – еще больше я должен критиковать себя – двадцать эскизов сделал – не вышло, еще пять эскизов сделал – не вышло, еще – пока не выйдет. Как Пушкин писал – у него зачеркнуто, зачеркнуто, зачеркнуто – пока не выйдет»⁹.

Поразительна начитанность Жолтовского в области биографии Пушкина. На встрече со своими учениками-коллегам 29 августа 1956 года он привел факт, который впервые был описан в прибавлении к посмертному собранию сочинений Адама Мицкевича, написанных на французском языке, а затем опубликован в Полном

1. Сукоян Н. П. Блокнот 1. 07.03.1958. Архив В. Н. Сукоян.

2. «...К тебе явлюся я; увижу сей дворец, / Где циркуль зодчего, палитра и резец / Ученой прихоти твоей повиновались...» (А. С. Пушкин. К вельможе).

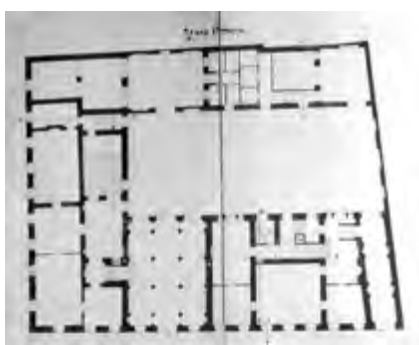
3. Архив В. Н. Сукоян, записи архитекторов М. Н. Круглова и Н. П. Сукояна.

4. Сукоян Н. П. Тетрадь. 11.11.49. Архив В. Н. Сукоян; Сукоян Н. П. Листы, скрепленные скрепкой. С. 18. Архив В. Н. Сукоян.

5. Сукоян Н. П. Листы, напечатанные на машинке с датами записей. 5 апреля 1957 года (продолжение). Архив В. Н. Сукоян.

6. Сукоян Н. П. Тетрадь. 01.03.48. Архив В. Н. Сукоян.

7. Записи М. Круглова. № 819. С. 145. Архив В. Н. Сукоян.



^ Первоначальный план особняка Г. А. Тарасова. И. В. Жолтовский. 1908–1913

^ Утвержденный фасад особняка Г. А. Тарасова. И. В. Жолтовский. 1908



^ Фасад особняка Г. А. Тарасова по Большому Патриаршему переулку. Фото 1913 года



^ Фасад особняка Г. А. Тарасова по Спиридоновке сразу после постройки. Фото 1910-х годов

собрании сочинений П. А. Вяземского. Возможно, Жолтовский читал именно издание Мицкевича, поскольку с детства знал и польский, и французский языки. Речь идет о встрече двух великих поэтов: «Пушкин при встрече Мицкевича:

П. Набок двойка, туз идет

М. Козырна двойка туза бьет» [1, с. 51].

Хотя зодчий процитировал текст строф не совсем точно (первая строка в подлиннике звучит так: «С дороги двойка, туз идет!»¹⁰), ясно, что этот факт шуточной самооценки двух великих поэтов был им глубоко обдуман и подтолкнул сделать собственный вывод: «Мицкевич для меня меньше, чем Пушкин. Он слишком национален. Пушкин все же оторван» [1, с. 51]. О том же писал литературовед С. М. Бонди, анализируя «Памятник», он подчеркивал осознанность и справедливость «бесконечно высокой самооценки Пушкина, в которой творчество его демонстративно поставлено выше и державинского и горацеевского, где указано подлинно мировое, а не только национальное значение его...» [3, ч. 5].

Собственно, и самую для себя важную пушкинскую мысль о подражании Жолтовский тоже нашел в статье пушкиниста и критика Н. О. Лернера «Лже-Брюлловский портрет Пушкина» [4]. Вплоть до 1950-х годов на письменном столе зодчего лежал раскрытый на странице 29 журнал «Старые годы» за апрель 1914 года, в котором была подчеркнута и отмечена аббревиатурой NB (нота bene) мысль Пушкина: «Талант не волен, и его подражание не есть постыдное похищение – признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, или – чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» [1, с. 49]. Эту фразу Жолтовский повторял многократно и в своей мастерской, и на публичных выступлениях: «Очень хорошее изречение, прекрасное. Пушкин так думал» [1, с. 49].

Первоначально эта знаменитая фраза появилась в рецензии А. С. Пушкина на стихотворение «Фракийские элегии» Виктора Телякова [5] в 1836 году в журнале «Современник», Лернер же в своей статье ориентировался на другую – более раннюю редакцию пушкинского

текста, включавшую дополнение, которое в окончательном варианте выпало. Он писал: «Свою мысль о том, что «талант не волен <...>», Пушкин иллюстрировал примером Брюллова, который, «усыпляя свою творческую силу, с пламенным и благородным подобострастием списывал Афинскую школу Рафаэля»¹¹, – а между тем в голове его уже шаталась поколебленная Помпея, кумиры падали, народ бежал по тесной улице, чудно освещенной Волканом»¹².

Отсылка к Брюллову – знаменитому выпускнику Академии художеств, пенсионеру Общества поощрения художеств в Италии (1822–1834), который написал в 1823–1828 годах для Академии копию «Афинской школы» Рафаэля, а затем создал великое полотно «Последний день Помпеи», безусловно, была важна Жолтовскому. Это подтверждало мысль Пушкина о подражании на примере искусства живописи, на архитектурное творчество зодчий перенес ее сам.

Не прошли мимо этой фразы поэта и пушкиноведы. Дмитрий Благый писал: «Следует, кстати, оговорить, что для самого Пушкина понятие «подражание» отнюдь не было синонимом отсутствия самостоятельности, эпигонства, второсортного копирования чужого образца и потому ничего одиозного в себе не заключало. <...> Вот почему сам Пушкин нисколько не стеснялся обозначить свою гениальную элегию «Погасло дневное светило» как «подражание Байрону», создавая целые циклы под названиями «Подражания древним», «Подражания восточному» [6]. Имеются в его творчестве и подражания второго рода, связанные с желанием дать новую жизнь изученному образцу (таковы вариации дантовского «Ада», такова поэма «Анджело»), и «...совершенно необязательно, чтобы при чтении "Графа Нулина" в нашем сознании присутствовала "Лукреция" Шекспира», как писал Д. Благый [7]. «Вместе с тем творческому интеллекту Пушкина была неизменно свойственна «благородная надежда на собственные силы», как и самостоятельность взгляда и суждений, умение критически относиться к творчеству и тех писателей, которыми в данное время он особенно увлекался» [7].

Г. П. Макогоненко утверждала: «Пушкин отвергает рабское подражание и вкладывает в старый и тради-

8. Круглов М. Н., Сукоян Н. П. Заметки для создателей фильма о И. В. Жолтовском. Листы, напечатанные на машинке и скрепленные скрепкой. С. 5. Архив В. Н. Сукоян.

9. Сукоян Н. П. Тетрадь. 11.11.49. Архив В. Н. Сукоян.

10. В прибавлениях к посмертному собранию сочинений Адама Мицкевича, написанных на французском языке, описан случай: «Пушкин, встретив где-то на улице с Мицкевичем, посторонился и сказал: «С дороги двойка, туз идет!» На что Мицкевич тут же отвечал: «Козырная двойка и туза бьет!» (Кн. П. А. Вяземский. Полн. собр. соч., VII, с. 309).

11. В 1827 году Брюллов закончил копировать по заказу правительства фреску Рафаэля «Афинская школа» в Ватикане. С 1829 по 1832-й он писал картину «Последний день Помпеи».

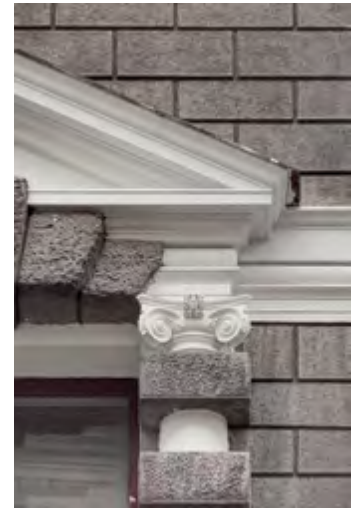
12. Из ранних редакций, после слов «дать ему вторичную жизнь»: «Так Брюллов, усыпляя нарочно свою творческую силу, с пламенным и благородным подобострастием списывал Афинскую школу Рафаэля. А между тем в голове его уже шаталась поколебленная Помпея, кумиры падали, народ бежал по улице, чудно освещенной волканом». (ФЭБ: Пушкин. Т. 7: Критика и публицистика. Из ранних редакций [https://feb-web.ru/feb/pushkin/texts/push10/v07/d07-429.htm]).



^ Один из входов в особняк Тарасовых со стороны Большого Патриаршего переулка. Фото 1913 года



^ Вид особняка Г. А. Тарасова со стороны Спиридоновки. Фото М. Федейной.



^ Фрагмент наличника окна второго этажа особняка Г. А. Тарасова. Фото М. Федейной. 2017

13. Сукоян Н. П. Тетрадь. 22.03.49. Архив В. Н. Сукоян.

14. Мимесис (др.-греч. «подражание») – один из основных принципов классической эстетики, провозглашающий главной целью искусства подражание реальности.

15. Вслед за своим учителем Платоном Аристотель определял мимесис как совершенство и имитацию природы. «Поэтику» Аристотеля – трактат на тему мимесиса – часто называют аналогом платоновской концепции поэзии.

16. Письмо А. С. Пушкина к А. А. Бестужеву. Конец мая – начало июня 1825 года. Из Михайловского в Петербург // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 10: Письма (<http://pushkin-lit.ru/pushkin/pisma/135.htm>).

17. Письмо А. С. Пушкина к А. А. Бестужеву. Конец мая – начало июня 1825 года.

ционный термин новое и глубокое содержание. <...> Национальный опыт позволял поэту, идя по следам гениев, открывать новые миры или давать известному образцу вторую жизнь <...>. Примером открытия новых миров и возвращения к новой жизни известных в мировой литературе образцов могут служить его драматические сцены «Скупой рыцарь» и «Каменный гость» [8].

Собственно, о том же говорил своим ученикам и Жолтовский: «А Пушкин? Он ведь тоже читал Шекспира, Байрона, Софокла, вбирал все, но создавал свое, новое. Он не слепо подражал, а на основе тех же законов делал новое. Как Пушкин говорил? Художник использует старое, чтобы дать ему вторую жизнь. Да, нужна культура, нужна большая культура, чтобы понять красивое»¹³.

Стоит сказать несколько слов о понятии «подражание», или «мимесис» (др.-греч.)¹⁴, которое в варианте «подражание природе» было введено в европейскую культуру еще Аристотелем¹⁵. Подражание природе едва ли не главная философская идея XVIII–XIX веков, предмет размышления эстетиков и метод художников эпохи классицизма. О нем немало размышлял И. В. Гёте, к словам которого прислушивалась вся просвещенная Европа, а также его знаменитые предшественники и современники – Винкельман, Лессинг и Шеллинг.

Важно заметить, что «классическая эстетика рассматривала «подражание» не как пассивное копирование образов природы, но как творческий акт, объективно обусловленный самой действительностью, «природой», и осуществляемый человеком посредством специфической творческой функции воображения – фантазии» [9]. Собственно, так думал и Пушкин, писавший в письме А. А. Бестужеву: «Вергилий, Гораций, Тибулл <...>...шли столбовою дорогою подражания»¹⁶.

К рубежу XVIII–XIX веков фундаментальный тезис о «подражании» природе был переосмыслен и уточнен как «подражание» древним. Однако еще в эпоху Возрождения «возникла мысль, что дело идет не о подражании древним, а о том, чтобы *сравняться с ними и быть достойными их*. <...> античность понимали как прекраснейшее выражение и часть природы, так что в XVI веке оба смысла <...> слились...» [10].

Во второй четверти XIX века диапазон мнений о «подражании» был широк, пока не была высказана мысль, хорошо привившаяся на русской почве, о «подражании как форме соревнования с образцом, как «заёме» вдохновения для создания оригинальных произведений» [11]. То, что творческое соревнование с древними в первой половине XIX века действительно существовало, можно подтвердить многими примерами. Знаменитый скульптор Антонио Канова говорил о своем горячем желании «изобретать античность» [12]. В дневнике Стендаля также находим характерные замечания: «Канова имел мужество не копировать греков, а открывать прекрасное, как делали греки»; «Микеланджело понимал греков, как Данте – Вергилия. Оба восхищались ими, как должно, но не подражали слепо; потому о них и говорят спустя столетия» [13]. В унисон и слова Пушкина: «Крылов <...> столь же выше Лафонтена, как Державин выше Ж. Б. Руссо»¹⁷, т. е. творческое преобразование исходного источника вдохновения может превосходить оригинал! Заметим попутно, что именно такая интерпретация была особенно близка Жолтовскому.

Высокие примеры крупных мастеров европейского классицизма первой четверти XIX века убеждали русскую художественную среду, что «подражанием может пользоваться не только начинающий, но и самый даже искусный художник <...> подражание способно возбудить в Художнике соревнование, облегчить и обогатить его мысли, питать и поддерживать его гений» [14]. Эти слова из «Краткого руководства к познанию изящных искусств», представленного художником В. Лангером в Академию художеств в 1842 году, – своеобразный парафраз более ранних пушкинских. Другими словами, «подражание», о котором писал Пушкин, было популярным и обсуждаемым понятием в образованной среде его времени, повлиявшим на методологию обучения в Императорской Академии художеств и остававшимся актуальным вплоть до начала XX века.

Надо сказать, что Жолтовский читал и Платона, и Аристотеля, а теории и взгляды Гёте вообще для него очень много значили, но именно точные слова Пушкина позволили ему кратко сформулировать и объяснить ученикам и коллегам свой творческий метод. С. М. Бонди



< Внутренний двор особняка Г. А. Тарасова.
Фото автора. 2015

писал о пушкинском «Памятнике»: «Пушкин идет в своей композиции за Державиным (и Горацием)» [3, ч. 5]. «Памятник» Державина входит, так сказать, в состав пушкинского стихотворения <...> Пушкин то буквально повторяет Державина, то решительно, полемически отступает от него» [3, ч. 2].

Фактически также на материале архитектуры поступил Иван Жолтовский, создавая известный особняк Г. А. Тарасова на Спиридоновке, похожий на палаццо Тьене в Виченце, который не поняли даже крупнейшие историки архитектуры¹⁸. Уже приходилось писать, что планировочная и объемная композиция особняка, безусловно, оригинальна, поскольку решает иные функциональные задачи [15], речь оппонентов идет только о фасадном строе здания со стороны Спиридоновки и Большого Патриаршего переулка. Но и здесь различий немало: расположение особняка на широкой улице позволяет с угла охватить его целиком, а палладианское палаццо находится в плотной застройке, поэтому обычно можно рассмотреть лишь его боковой фасад. Особняк асимметричен, в отличие от четкой симметрии замысла Палладио (или Джулио Романо¹⁹). В холодном сером фасаде московского особняка, с его менее массивным венчающим карнизом, отсутствуют яркие световые и цветовые контрасты фасадной пластики, фактура и теплый колорит пористого камня вичентинского палаццо (теперь фасад особняка красят более контрастно, но это не совпадает с замыслом Жолтовского). В здании разное количество оконных осей, другой ритм оконных и дверных проемов, по-разному решены входы в здание, в особняке нет ризалитов и использованы, конечно, другие строительные материалы. Совершенно иной характер имеет и внутренний двор особняка, об интерьерах и говорить нечего – они совершенно другие. Таким образом, различий в этих зданиях гораздо больше, чем совпадений. Экспериментальный характер этой постройки для Жолтовского [16] выражался прежде всего в том, что он хотел посоревноваться с гениями Возрождения и опробовать другой пропорциональный строй, более, с его точки зрения, спокойный, гармоничный и подходящий для невысокой разреженной московской среды,

чаще погруженной в неяркий рассеянный свет, сглаживающий фасадную пластику.

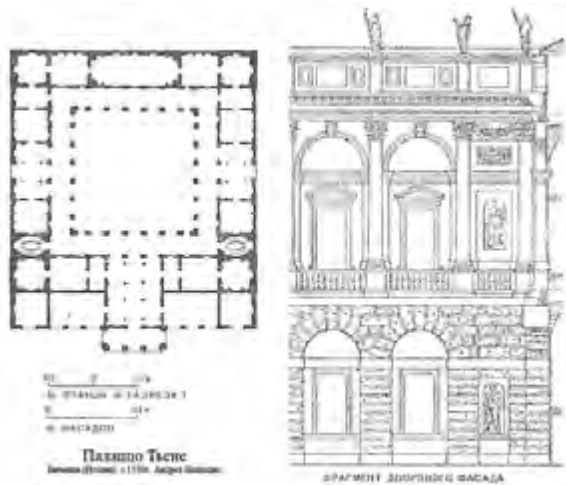
Хорошо знавший Жолтовского Г. Д. Ощепков писал: «Для вновь проектируемого дома Тарасова зодчий принял пропорциональные отношения венецианского Дворца дождей. Аналогичные изменения пропорциональных соотношений он внес и в остальные элементы здания. Таким образом, хотя выстроенное Жолтовским сооружение своим внешним обликом и напоминает палаццо Тьене, оно имеет совершенно другие пропорции. Благодаря этому оно представляет собой не механическую копию, а творчески переосмысленное произведение» [17]. Экспериментирование с пропорциями было, безусловно, не единственным побудительным мотивом Жолтовского. Представляется, что на этом примере он впервые опробовал знаменитые слова Пушкина как творческий прием: «...надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, или – чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь». И, спору нет, ему это удалось: палаццо Тьене органично живет в московской архитектурной среде.

Таких творческих экспериментов, основанных на внутреннем диалоге с произведениями архитектуры прошлых эпох, в творчестве зодчего немало. Жолтовский широко и многообразно использовал подход к «подражанию» в пушкинском изложении – давал новую жизнь целостному памятнику (как в особняке Тарасова) или, что чаще, использовал детали, мотивы и приемы великих творцов прошлого для новых композиций. Например, в своем знаменитом шедевре – доме на Моховой – он вновь обратился к наследию Андреа Палладио, взяв за основу композицию фасада большой ордера палаццо Капитаньо в Виченце. «Но, как справедливо писал его преданный ученик Н. П. Сукоян, какая огромная разница в разработке темы, масштабе сооружения. Здесь Жолтовский следует вслед за мыслью Пушкина, которую он любил приводить в свою защиту...» [18].

Руководящим стимулом Ивана Владиславовича при создании архитектурных сооружений всегда была Красота – важнейшее понятие его мировоззрения. Применяя отдельные элементы или строй знаменитых

18. С. О. Хан-Магомедов писал об особняке Тарасова, называя его «одним из самых загадочных произведений Жолтовского, а может быть и всей архитектуры XX века. Загадка состоит в том, что сорокалетний архитектор, давно освоивший профессиональные приемы проектной разработки сооружений различного назначения, вдруг почему-то отбрасывает весь накопленный им опыт проектирования и начинает свою профессионализацию практически с самого начала, то есть с нуля» [22]. Хан-Магомедов – единственный (!), кто незаслуженно применил к этому произведению определение «плагиат».

19. Со слов В. Скамоцци известно, что, видимо, первоначальный замысел палаццо Тьене принадлежал зрелому и опытному Джулио Романо, с 1573 года работавшему при мантуанском дворе герцогов Гонзага, с которыми Тьене поддерживали самые тесные отношения. Молодой Палладио лишь воплотил проект после смерти Романо в 1546 году.



^ План и фрагмент проекта дворового фасада палатцо Тьене в Виченце. Иллюстрация из «Второй книги об архитектуре» А. Палладио. 1550–1551



^ Фасад палатцо Тьене в Виченце со стороны corso Palladio и вдоль Contra San Gaetano Thiene. Фото автора. 2003



^ Вход в палатцо Тьене в Виченце. Фото автора. 2003

построек прошлого, он вступал в профессиональный диалог с их авторами и старался не только понять тайну их совершенства, но и исправить замеченные им просчеты. «Стремление к осмыслению искусства, к ответу на вопрос: «Почему, почему это прекрасно?» – характерная черта Жолтовского» [19]. Напомним, что Красота – одно из важнейших понятий в эстетике эпохи конца XIX – начала XX века. О ней, как об универсальном и сущностном принципе искусства, писали Дмитрий Мережковский и Брюсов, Блок и Вячеслав Иванов, видевшие в ней путь к выражению трансцендентного метафизического содержания в зримых образах. Как человек Серебряного века это глубоко воспринял и Жолтовский. Воспринял и постарался воплотить в своем творчестве. В 1952 году восьмидесятипятилетний зодчий заметил: «Только красота оправдывает жизнь, а не всякие склоки»²⁰. Это суждение очень близко известным словам Фридриха Ницше, едва ли не самого популярного философа на рубеже XIX–XX веков: «Только как эстетический феномен жизнь и мир навеки оправданы»²¹. Жолтовский, как и Ницше, будучи знатоком искусства и философии древних греков, понимал красоту как «творимую духом ценность» [20, с. 229], но и пушкинская недоступная сознанию трансцендентность красоты [20, с. 232] была ему, несомненно, близка.

Знаменитый поэт и философ русского символизма Вячеслав Иванов, рассуждая о мировоззрении Пушкина, считал одним из маяков его творчества «непостижимое виденье» Красоты [20, с. 228]. Продолжая его мысли, В. С. Непомнящий говорил об особом пушкинском «понимании красоты как вещи неотмирного происхождения», символизирующей «сакральность бытия как сплошную пронизанность его красотой» [2]. Это по-своему и очень остро чувствовал и Жолтовский: «Я читал всех (поэтов. – М. Н.) на разных языках и т. д., но такого, как Пушкин, не было. У Пушкина всюду красота, нет безобразия. Лермонтов – это красиво, звучно, но все-таки не Пушкин. У Пушкина есть то, что мало у кого есть, – бесконечность» [1, с. 51]. И далее: «Задача художника увести зрителя в бесконечность, в пространство. Пушкин, он вводит читателя во время бывшее и будущее <...> Искусство бесконечно, и надо всегда эту цель преследовать»²².

Поразительно, что буквально то же самое писал Андрей Платонов: «В чем же тайна произведений Пушкина? В том, что за его сочинениями – как будто ясными <...> остается нечто еще большее, что пока еще не сказано. <...> окончания произведений похожи на морские горизонты: достигнув их, опять видишь перед собою бесконечное пространство, ограниченное лишь мнимой чертою» [21]. Бесконечность – понятие, часто возникавшее в речах Жолтовского, у него – это своеобразный синоним вечности, выходящей за пределы чувственного опыта, а, как точно заметил Непомнящий, «...память об утраченной вечности, тяготение к ней <...> причина и основа всякого творчества...» [2].

Гениальная личность Пушкина, интересовавшая Жолтовского во всех ее проявлениях, традиции эстетической мысли, преобразованные в творческую методологию Императорской Академии художеств, мировоззрение интеллектуальной элиты Серебряного века и глубочайшие знания в сфере художественной культуры – вот тот фундамент, на котором сформировалась творческая индивидуальность великого зодчего. И именно в словах Пушкина эти источники оказались для Жолтовского синтезированы в ясную и точную формулу, которая, став его кредо, превратилась в творческий метод, разработанный им в самых разных вариантах и воплощенный в большинстве его произведений.

Литература

1. Сукоян, Н. Жолтовский консультирует... Избранные места из записей консультаций И. В. Жолтовского // Вести СА России. – 2001. – № 9. – С. 48.
2. Непомнящий, В. С. Удерживающий теперь. – Москва, 2022. – С. 506.
3. Бонди, С. М. Памятник. Ч. 2, 5. – URL: <https://as-pushkin.net/pushkin/articles/bondi/pamyatnik-5.htm> (дата обращения: 11.11.2024).
4. Лернер, Н. О. Лже-Брюлловский портрет Пушкина // Старые годы. – 1914. – Апрель. – С. 27–36.
5. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений : в 10 т. – Москва ; Ленинград, 1951. – Т. 7. – С. 421.
6. Науменко, Г. А. Подражание итальянскому («мицкевичский подтекст» в творчестве А. С. Пушкина последних лет) // Филология: научные исследования. – 2014. – № 3(15). – С. 217–226.
7. Благой, Д. Д. Смех Пушкина // Душа в заветной лире. –

20. Записи М. Круглова. № 845. Архив В. Н. Сукоян.

21. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки (<https://www.litres.ru/book/fridrih-vilgelm-nitsche>).

22. Сукоян Н. П. И. В. о себе. 26 февраля 1947 г. Архив В. Н. Сукоян.



^ Палаццо Капитаньо на площади в Виченце. Фото автора. 2003



^ Дом работников искусств на Моховой улице. И. В. Жолтовский 1932–1934. Фото М. Фединой. 2017



^ Капитель фасадной полуколонны Дома работников искусств на Моховой улице. Фото М. Фединой. 2017

URL: https://www.blagoy.ru/dst_texts/ddstsmex.htm
(дата обращения: 10.11.2024).

8. Макогоненко, Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1830–1833). Глава 3: Драматические сцены. – URL: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/makogonenko-tvorchestvo-pushkina-v-1830/3-punkt-5.htm> (дата обращения: 13.11.2024).

9. Каменский, З. А., Манн, Ю. В. Русская эстетика начала XIX века (до 40-х годов) // История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. – Москва, 1969. – Т. 4. – С. 25.

10. Лосев, А. Ф. Историческое время в культуре классической Греции // История философии и вопросы культуры. – Москва : Наука, 1975. – С. 7–61.

11. Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII – начало XIX века. – Ленинград : Наука, 1981. – С. 197.

12. Федотова, Е. Д. Канова. Художник и его эпоха. – Москва : Республика, 2002. – С. 23.

13. Стендаль. Рим, Неаполь и Флоренция / перевод с фр. – Москва, 2005. – С. 82.

14. Лангер, В. Краткое руководство к познанию изящных искусств, основанных на рисунке. – Санкт-Петербург : Типография Х. Гинце, 1841. – С. 27.

15. Нащокина, М. В. Жолтовский. – Москва, 2017. – С. 32–44. – (Серия «Великие архитекторы»). – Т. 65).

16. Нащокина, М. В. Эксперименты Ивана Жолтовского // Academia. Архитектура и строительство. – 2024. – № 3. – С. 39–45.

17. [Ощепков, Г. Д.] Проекты и постройки / Вступ. статья и подбор иллюстраций Г. Д. Ощепкова. – Москва, 1955. – С. 7.

18. Сукоян, Н. П. И. В. Жолтовский. Творческая биография // Архитектурное наследие. – 2006. – Т. 46. – С. 312.

19. Сукоян, Н. П. Иван Жолтовский и его школа // Вести Союза архитекторов России. – 2000. – № 1. – С. 38.

20. Иванов, В. Лик и личности России. Эстетика и литературная теория. – Москва : Искусство, 1995.

21. Платонов, А. П. Размышления читателя. – Москва, 1970. – С. 33.

22. Хан-Магомедов, С. О. Иван Жолтовский. – Москва, 2010. – С. 53.

References

Blagoy, D. D. (1977). Smekh Pushkina [Pushkin's laughter]. In *The soul in the cherished lyre*. Retrieved November 10, 2024, from https://www.blagoy.ru/dst_texts/ddstsmex.htm

Bondi, S. M. (1976). *Pamyatnik [Monument]* (Parts 2, 5). Retrieved November 11, 2024, from <https://as-pushkin.net/pushkin/articles/bondi/pamyatnik-5.htm>

Fedotova, E. D. (2002). *Kanova. Khudozhnik i ego epokha [Canova. The artist and his epoch]*. Moscow: Respublika.

Ivanov, V. (1995). *Lik i lichiny Rossii. Estetika i literaturnaya teoriya [The Face and Faces of Russia. Aesthetics and literary theory]*. Moscow: Iskusstvo.

Kamensky, Z. A., & Mann, Yu. V. (1969). *Russkaya estetika nachala XIX veka (do 40-kh godov) [Russian aesthetics of the early XIX century (up to the 40s)]*. In *History of Aesthetics. Monuments of World Aesthetic Thought* (Vol. 4, p. 25). Moscow.

Khan-Magomedov, S. O. (2010). Ivan Zholtovsky. Moscow.

Langer, V. (1841). *Kratkoe rukovodstvo k poznaniyu izyashchnykh isskusstv, osnovannykh na risunke [A brief guide to the knowledge of fine arts based on drawing]*. St. Petersburg: Tipografiya H. Ginze.

Lerner, N. O. (1914, April). Lzhe-Brullovskiy portret Pushkina [False Brullov's portrait of Pushkin]. *Starye gody*, 27–36.

Losev, A. F. (1975). *Istoricheskoe vremya v kulture klassicheskoi Gretsii [Historical Time in the Culture of Classical Greece]*. In *History of Philosophy and Issues of Culture* (pp. 7–61). Moscow: Nauka.

Makogonenko, G. P. (1974). *Tvorchestvo A. S. Pushkina v 1830-e gody (1830–1833). Glava 3: Dramaticheskie stseny [Creativity of A. S. Pushkin in the 1830s (1830–1833). Chapter 3: Dramatic scenes]*. Retrieved November 13, 2024, from <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/makogonenko-tvorchestvo-pushkina-v-1830/3-punkt-5.htm>

Nashchokina, M. V. (2017). Zholtovsky. In *Series 'Great architects'* (Vol. 65, pp. 32–44). Moscow.

Nashchokina, M. V. (2024). Experiments of Ivan Zholtovsky. *Academia. Architecture and Construction*, 3, 39–45.

Naumenko, G. A. (2014). Imitation of the Italian ('Mickiewicz' message' in Alexander Pushkin's late work). *Philology: scientific researches*, 3(15), 217–226.

Nepomnyashchy, V. S. (2022). *Uderzhivayushchii teper [Retaining now]*. Moscow.

Oshchepkov, G. D. (1955). *Proekty i postroiiki [Projects and constructions]*. Moscow.

Platonov, A. P. (1970). *Razmyshleniya chitatelya [Reader's reflections]*. Moscow.

Problemy istorizma v russkoi literature. Konets XVIII – nachalo XIX veka [Problems of historicism in Russian literature. The end of the 18th – beginning of the 19th century]. (1981). Leningrad: Nauka.

Pushkin, A. S. (1951). *Complete Works Collection: In 10 vols.* (Vol. 7, p. 421). Moscow; Leningrad.

Stendhal. (2005). *Rome, Naples and Florence*. Moscow.

Sukoyan, N. P. (2000). Ivan Zholtovsky i ego shkola [Ivan Zholtovsky and his school]. *News of the Union of Architects of Russia*, 1, 38.

Sukoyan, N. (2001). Zholtovsky konsultiruet... Izbrannye mesta iz zapisei konsultatsii I. V. Zholtovskogo [Zholtovsky consults... Selected places from the records of I.V. Zholtovsky's consultations]. *Vesti SA Rossii*, 9, 48.

Sukoyan, N. P. (2006). I. V. Zholtovsky. *Tvorcheskaya biografiya [I. V. Zholtovsky. Creative Biography]*. *Architectural Heritage*, 46, 312.