

Academia. Архитектура и строительство, № 3, стр. 15–25.
Academia. Architecture and Construction, no. 3, pp. 15–25.

Исследования и теория
Научная статья
УДК 72.03:72.01
DOI: 10.22337/2077-9038-2024-3-15-25

Эксперименты Ивана Жолтовского

Нащокина Мария Владимировна (Москва). Доктор искусствоведения, академик РААСН. Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (119034, Москва, ул. Пречистенка, 21. НИИ РАХ). Эл. почта: n_maria53@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена малоизученной проблеме творчества архитектора И.В. Жолтовского – эксперименту как неотъемлемой части его творческого метода. Материалом для исследования стали три произведения зодчего 1910-х годов. Раскрываются истоки методологии «подражания», которая, сформировавшись в эстетике классицизма, немного трансформировалась, но в целом сохранялась в эпоху романтизма и в период эклектики, то есть превалировала в учебном процессе Императорской Академии художеств на протяжении всего XIX века. Эта методология во многом предопределила мировоззрение Жолтовского, что ярко проявилось уже в одном из его самых известных произведений – особняке Тарасовых. Эксперименты с орденом рассмотрены на примерах перестройки усадебного дома в Покровском-Рубцове и в строительстве текстильной фабрики Коноваловых в Бонячках (Вичуге). Используются библиографические источники и записи учеников И.В. Жолтовского (в том числе ранее не публиковавшиеся).

Ключевые слова: И.В. Жолтовский, метод «подражания», эстетика классицизма, эксперимент как часть творческого метода И.В. Жолтовского, особняк Тарасовых, усадебный дом в Покровском-Рубцове, текстильная фабрика Коноваловых в Бонячках (Вичуге)

Для цитирования. Нащокина М.В. Эксперименты Ивана Жолтовского // Academia. Архитектура и строительство. – 2024. – № 3. – С. 15–25. – DOI: 10.22337/2077-9038-2024-3-15-25.

Experiments of Ivan Zholtovsky

Nashchokina Mariya V. (Moscow). Doctor in Art Criticism, Academician of RAACS. Research Institute of Theory and History of Fine Arts (21, Prechistenka str., Moscow, 119034, Russia). E-mail: n_maria53@mail.ru

Abstract. The article is devoted to a little-studied problem of architect I.V. Zholtovsky's work – experimentation as an integral part of his creative method. Three of his works of the 1910s were studied. The origins of the methodology of "imitation", which was formed in the aesthetics of classicism, slightly transformed, but in general was preserved in the era of romanticism and the period of eclecticism and prevailed in the educational process of the Imperial Academy of Arts throughout the XIX century, are revealed. This methodology in many ways predetermined the worldview of Zholtovsky, which was clearly manifested in one of his most famous works – the Tarasov Mansion. Experiments with the order are considered in the examples of the rebuilding of the manor house in Pokrovskoye-Rubtsov and the construction of the Konovalovs' textile factory in Bonyachki (Vichuga). Bibliographic sources and notes of I.V. Zholtovsky's students (including those not published before) are used.

Keywords: I.V. Zholtovsky, method of "imitation", aesthetics of classicism, experiment as a part of I.V. Zholtovsky's creative method, Tarasov Mansion, the manor house in Pokrovsko-Rubtsov, Konovalovs' textile factory in Bonyachki (Vichuga)

For citation. Nashchokina M.V. Experiments of Ivan Zholtovsky. In: *Academia. Architecture and Construction*, 2024, no. 3, pp. 15–25., doi: 10.22337/2077-9038-2024-3-15-25.

В сознании большинства профессионалов, знающих имя Жолтовского, оно обычно ассоциируется с определённым традиционализмом, с приверженностью классическим принципам зодчества. Действительно, зодчий был одним из самых вдумчивых и широко образованных знатоков классической архитектуры и, вопреки расхожему мнению, не только любителем Палладио, но и великолепным специалистом по русскому классицизму и итальянскому ренессансу в целом. Он безоговорочно верил в жизнённость и непреходящую актуальность классических форм зодчества и убедительно развивал их в своём творчестве, сумев направить по этому пути всё советское зодчество 1930–1950-х годов.

Однако в данном случае хотелось бы заострить внимание на одном, ранее мало обращавшем на себя внимание аспекте его творчества – его экспериментальном характере. Пожалуй, только С.О. Хан-Магомедов обмолвился, что Госбанк на Неглинной (1927–1929) и жилой дом на Моховой (1932–1934) «в архитектурной среде... рассматривались, скорее всего, как экспериментальные поиски» [1, с. 180]. Однако, как представляется, эксперимент был не эпизодом, а неотъемлемой частью его творческого кредо, о чём он сам неоднократно говорил и что до сих пор не привлекало серьёзного внимания исследователей. Как известно, «Жолтовский никогда ничего не скрывал из своих профессиональных секретов» [1, с. 274], поэтому в данном случае мы будем обращаться не только к библиографическим источникам, но и к воспоминаниям учеников зодчего (в том числе ещё не публиковавшимся), записывавших за ним фрагменты живой речи – суждения об искусствах, воспоминания, архитектурные советы и аналитические выкладки.

Эксперименты Жолтовского начались, пожалуй, с его самого известного и дискуссионного здания – особняка армавирских армян Тарасовых¹ (рис. 1). Архитектор так описывал своим ученикам рождение замысла: «Тарасовский дом. Что взять за образец? Бевилаквa? Но не очень мне нравится – нижний этаж слабый. Тьене – но он построен в конце жизни с барочными тенденциями. Взять эту вещь и сделать её так, как сделал бы Палладио молодой или грек. Палладио – верх тяжёлый, много осей, углы закреплены. Я взял ту же деталь, но построил на оборот – так учился»². Судя по этим словам, стиль постройки выбирал сам Жолтовский, который сразу задумал выстроить итальянское палаццо. Первым образцом, который он рассматривал, было палаццо Бевилаквa в Вероне. Это очень красивое

здание, выстроенное архитектором Микеле Санмикели для влиятельных веронских аристократов графов Бевилаквa около 1530 года³ (рис. 2). Однако в нём совершенно определённо



а)



б)



в)

Рис. 1. Особняк Тарасовых в Москве. Фото автора статьи. 2017 год: а) вид со стороны улицы Спиридоновки и Большого Патриаршего переулка; б) вид со стороны улицы Спиридоновки; в) окно особняка Тарасовых

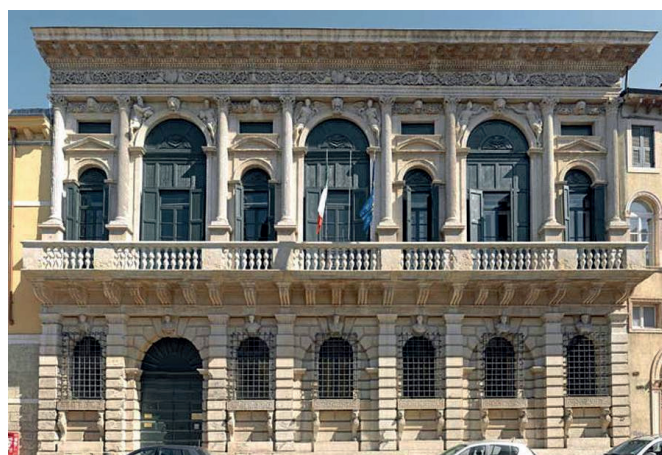


Рис. 2⁴. Фасад палаццо Бевилаквa в Вероне

¹ Заказчик здания – Гавриил Асланович Тарасов (Тарасян), купец 1-й гильдии, владелец Екатеринодарской Большой мануфактуры, меценат. Богатство ему принесла торговля ватой, позднее торговал нефтью и зерном. Участок на Спиридоновке он купил в 1902 году, в 1907-ом он приступил к сносу прежних строений. В 1908 году архитектор И.В. Жолтовский (помощник – инженер А.Н. Агеев) начали строительство нового особняка.

² Круглов М. Записи консультаций И.В. Жолтовского. Рукопись. Фрагмент 1064–1065. 07.05.1953 // Личный архив В.Н. Сукоян.

³ Здесь одно время размещалась художественная коллекция графа Марко Бевилаквa, в которую входили работы Тинторетто и Веронезе.

⁴ Все иллюстрации в статье, кроме особо оговорённых, взяты из открытого доступа сети Интернет.

акцентирован второй высокий парадный этаж, имевший выразительный ритм чередующихся больших и малых арочных проёмов. Первый этаж служит для этой великолепной аркады скромным основанием. В московском случае парадные залы должны были занять первый этаж, возможно поэтому выбор зодчего остановился на палаццо Тьене Андреа Палладио в Виченце (рис. 3). Это здание в целом скромнее палаццо Бевилаквы и имело оконные проёмы меньшего размера, что в перспективе больше соответствовало московскому климату.

Очень важными для понимания мировоззрения Жолтовского были слова, что он собирался выстроить особняк Тарасовых, «как сделал бы Палладио молодой или грек». Это его фундаментальная позиция – у Палладио он наиболее ценил ранние работы, которых, как он считал, ещё не коснулись тенденции барокко, и, как всегда, стремился к гармонии и целесообразности древнегреческой архитектуры. Для этого он изменил пропорциональное соотношение верхнего и нижнего этажей проекта Палладио. Венчающий карниз московского особняка гораздо менее массивен и широк. Это прямое во-

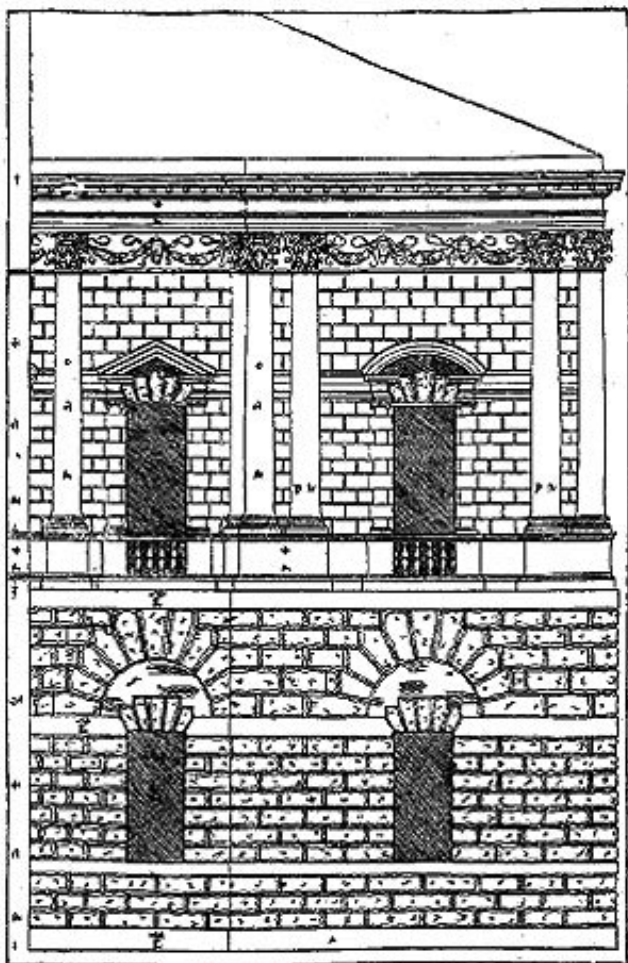


Рис. 3. А. Палладио. Фрагмент фасада палаццо Тьене в Виченце

площение убеждения И.В. Жолтовского, что сооружение не должно визуально «опрокидываться». Как он многократно говорил своим ученикам, фасадные членения должны убывать кверху, а любое здание, будучи мысленно подброшено в воздух, упав на землю, должно встать на своё основание. Этим умозрительным качеством особняк Тарасова, несомненно, обладает. Фактически, проектируя это московское палаццо, зодчий ставил эксперимент для подтверждения своих теоретических взглядов. Конечно, аргументом в пользу изменения пропорций особняка отчасти была и функциональная необходимость увеличить высоту парадных залов первого этажа, но в этом изменении, безусловно, присутствовало и желание Жолтовского на практике проверить свои представления о пропорциях на известном ренессансном образце. Об этом он сам откровенно говорил: «Палаццо Тьене – уже барокко – к старости. Хотелось на Тарасовском особняке проверить ощущение пропорций Тьене – облегчить пропорции»⁵.

Все биографы Жолтовского повторяют, что композиционный строй здания был им интерпретирован в пропорциях фасада палаццо Дожей, которое зодчий сам обмерял: нижняя часть дворца на 1/13 больше по высоте, чем его верхняя часть. Как писал хорошо знавший Жолтовского Г.Д. Ощепков, «общую композицию этого дома мастер задумал выполнить в полном соответствии с палаццо Тьене, выстроенным Палладио в Виченце, но совершенно изменив при этом его пропорции. Об отношении так называемого “золотого сечения” он знал в то время ещё очень мало. Зато он помнил, что при изучении Дворца дождей в Венеции ему очень понравилось пропорциональное соотношение его верхней и нижней частей. По произведённому тогда в натуре промеру И.В. Жолтовский установил, что нижняя часть этого дворца на 1/13 больше по высоте, чем его верхняя часть. Палаццо Тьене, наоборот, имеет небольшую нижнюю и большую верхнюю часть. 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» [2, с. 7]. Эти слова, безусловно, написаны со слов зодчего, хотя бы потому, что он сам откровенно признавался, что «золотого сечения» в то время ещё не знал.

Палаццо Дожей – чрезвычайно важный для Жолтовского памятник архитектуры, который он оценивал очень высоко и не раз приводил в рассуждениях о зодчестве. Для нас же всё это означает одно: московская постройка – результат сознательной кабинетной работы архитектора, увлечённого идеей творческого соревнования с великими предшественниками и экспериментировавшего с избранными образцами.

⁵ Воспоминания В. Васильевой. С. 69 // Личный архив В.Н. Сукоян.

Впрочем, нельзя не заметить, что сходство особняка Тарасовых и палаццо Тьене основывается лишь на двух уличных фасадах, в остальном это чисто московское сооружение, Г-образный объём которого соответствует традициям периметральной застройки города. Здание членов семьи Тарасовых состоит из двух особняков под одной крышей⁶, и, видимо, было первоначально рассчитано на плотное окружение с обеих сторон, которое так и не появилось, поэтому при подходе с Садовой оно не выглядит как единый блок, что разрушает образ ренессансного палаццо. Отличен от прообраза и фасад по Б. Патриаршему переулку с двумя открытыми лоджиями второго этажа (сейчас застеклены), двумя входными проёмами (для входа и въезда), другим ритмом настенных пилястр второго этажа и т.д.

Ещё в меньшей степени можно назвать копийными интерьеры постройки – это изысканная стилизация⁷. Щедро использованная в парадных помещениях живопись, пожалуй, более всего создаёт аллюзию итальянского палаццо, хотя её манера вполне современна, ведь помимо нескольких копий с картин итальянских мастеров здесь находится немало оригинальных произведений художников⁸. Нельзя не признать, что московская постройка демонстрирует подлинный синтез изобразительных искусств и построена не менее мастерски, чем вичентинская, хотя и из других материалов («в особняке Тарасова применён серый мрамор – того же цвета, что и цемент, для того, чтобы смесь мраморной крошки с цементом не потеряла ни силу, ни живость...» [1, с. 280]). Заслуживает внимания и чисто художественный внешний эффект, на который рассчитывал Жолтовский и о чём рассказал своим ученикам: «И.В. предполагал, что Тарасовский особняк будет со временем всё больше приобретать красивый цвет седины на стенах (белые потеки) и через 100 лет стены будут как в Венеции. Но к его огорчению особняк покрасили, не спросив его совета»⁹. Благодаря таланту, высокой художественной культуре и чувству стиля зодчий вместе с талантливыми художниками-декораторами действительно сумел вступить в творческое соревнование с зодчими итальянского Возрождения.

Тем не менее в монографии о зодчем С.О. Хан-Магомедов бестрепетно написал, что «не требуется никаких специальных анализов, чтобы оценить постройку Жолтовского как откры-

венный, нескрываемый автором творческий плагиат...» [1, с. 55]. Впрочем, чтобы не погрешить против истины, он же заметил, что «никто так и не назвал дом Тарасова повторным проектом или обмером», поскольку «авторитет Жолтовского был тогда так высок, что даже конструктивисты не рискнули назвать плагиат плагиатом» [1, с. 53, 55]. Однако дело здесь не в риске обидеть общепризнанный авторитет, а скорее в непонимании его творчества, поэтому для нас в данном случае важнее то, что таких оценок не дали постройке современники в 1910-е годы. И это закономерно, поскольку они были хорошо знакомы с творческими методами, практиковавшимися в Императорской Академии художеств (ИАХ). Собственно, непонимание корней творческого метода Жолтовского и выразилось в обидной оценке С.О. Хан-Магомедова.

В связи с этим имеет смысл кратко коснуться творческой методологии Академии художеств, сложившейся в XVIII веке и актуальной на протяжении всего XIX века. Методом, сформировавшимся в этот период и ставшим общепринятым, был так называемый «метод подражания» – сначала он был слишком абстрактным и касался природы в целом, затем распространился на античные произведения искусства как выражение природы, а постепенно на образцы искусства разных периодов и народов.

Понятие «подражание природе», как известно, введённое ещё Аристотелем, стало главной философской идеей XVIII–XIX веков, которую разделяли Винкельман, Гёте и их знаменитые предшественники и современники. Тема отношений художника и природы – одна из главных в их размышлениях об искусстве. Природа творчества – едва ли не её философский камень. Что такое Природа? Относится ли к ней мир художественных образов, созданных на протяжении существования человечества? Конечно, размышляя об этом, современники Гёте никогда не забывали этимологию и христианский смысл слов «творчество», «творение», «создание». Творящий художник в определённом смысле «создатель», и в те годы это слово ещё не потеряло свой основной – сакральный – смысл. Как творения художника соотносятся с миром как творением Божиим? Кто водит его рукой в процессе создания художественных произведений? Есть ли в нём место

⁶ Исследователи обычно не обращают внимание на очень важную особенность постройки – она представляет собой два особняка под одной крышей. (Подробнее см: Нащокина М.В. Иван Жолтовский. М., Директ-Медиа, 2017). Директор Товарищества Мануфактур братьев Тарасовых Г.А. Тарасов купил два участка на углу Большого Патриаршего переулка и Спиридоновки и заказал проект особняков для себя и своих сыновей. Таким образом, заказаны были два особняка, объединённые в одно строение, но с разными входами. Самое богатое убранство было создано в комнатах, расположенных вдоль Большого Патриаршего пер., предназначенных для проживания самого Г. А. Тарасова и его семьи. Он не дожидаясь конца строительства – скончался в 1911 году. До-страивали особняк его сыновья. В 1912 году Тарасовы въехали в новостройку – часть по Б. Патриаршему переулку, предназначенная для Гавриила, вместила вдову и трёх его братьев.

⁷ Вдоль Спиридоновки и Б. Патриаршего переулка по второму этажу шла анфилада залов и жилых комнат, соединяя обе части дома. Главной особенностью и уникальной чертой интерьеров особняка Тарасова является обилие росписей, выполненных превосходными художниками. Ни один московский особняк того времени такого количества расписанных интерьеров больше не имел.

⁸ Большинство росписей сводов и потолков создал приятель и постоянный декоратор построек Жолтовского И.И. Нивинский (1880–1933), живописный фриз и панно потолка углового зала первого этажа принадлежат кисти Е.Е. Лансере (1875–1946), также хорошо знакомого с художественным наследием Италии, а фриз в Столовой (Каминном зале) первого этажа, расположенной вдоль Спиридоновки, расписан художником В.П. Трофимовым (1878–1956). Угловой зал, расписанный Е.Е. Лансере, с фризом, изображающим атлантов, посвящён подвигам Персея – в кессонах потолка мы видим панно с изображениями Зевса, Нептуна, Афины, Атласа и т.д., которые воплощают совершенно новые прочтения вечных мифологических сюжетов – смелые ракурсы, необычные композиции, свежая цветовая гамма.

⁹ Круглов М. Записи консультаций И.В. Жолтовского. Рукопись Р. 765. 19.07.1951 // Личный архив В.Н. Сукоян.

его собственной воле? Как трактовать получившиеся произведения – как отражения бесконечного в своём разнообразии Божественного творчества или как проявления пусть слабой, но конкретной художественной индивидуальности?

Классицисты считали, что художник не должен рабски копировать природу, а должен выбирать и обобщать случайное, чтобы результат был в определённой мере идеальной моделью действительности. Габричешский, цитируя Гёте, писал: «прекрасное есть обнаружение сокровенных законов природы, которые без явления прекрасного остались бы для нас недоступными»¹⁰. Совершенство античности, переживаемое как недостижимый эстетический идеал, сформировало методологию всего художественного творчества эпохи классицизма, в основу которой был положен фундаментальный тезис о «подражании» природе, к рубежу XVIII–XIX веков переосмысленный и уточнённый как «подражание» древним. «С.-Петербургский вестник» за 1779 год прямо заявлял: «Как теперь сняты и напечатаны рисунки почти всех оставшихся монументов, как греческой, так и римской архитектуры и везде суть рассеяны, нынешним нашим архитекторам ничего больше не достаёт... как только с прилежностью подражать сим древним образцам» [3, с. 331]. Развивая классицистическую теорию подражания, в первой половине XIX века к понятию природы как предмету подражания стали относить произведения искусства известных мастеров, что развивало точку зрения И. Винкельмана, для которого только античные произведения искусства, уже воплотившие наиболее прекрасные, идеально обобщённые черты действительности, являлись более удачными предметами для подражания, чем сама природа [4, с. 51]. Пришедшие на смену классицистам романтики, несмотря на различия во взглядах на проблему подражания, оказались с ними единомышленны [5, с. 150]. Таким образом, идея подражания, трансформируясь на протяжении двух веков, по существу оставалась жизнеспособной.

Для понимания мировоззрения Жолтовского особенно важно, что уже в эпоху Возрождения «возникла мысль, что дело идёт 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 в. оба смысла “возвращения” [к природе и античному искусству. – М.Н.] слились» [6, с. 171]. Как писали в русской прессе середины XIX века, «в античных формах должны мы искать основной идеи или закона для художественной деятельности, в их изучении откроем мы и то мерило, которое должно служить нам при оценке современных произведений...» [7, с. 265]. Русский «Журнал изящных искусств» в 1823 году продолжал пропагандировать основную мысль И. Винкельмана: «...известно, что при всех благоприятных обстоятельствах, в течение целых двадцати веков и ныне, в просвещённые времена, не произведено по части Изящных Художеств ни-

чего такого, что имело бы значительное преимущество перед лучшими произведениями Древних из первых эпох происхождения Искусств» [8, с. 1]. Нельзя не заметить, что этого мнения придерживался и Жолтовский.

Для деятелей русской культуры первой половины XIX века характерна следующая цепочка рассуждений: «новые» архитекторы или художники, заимствуя античные формы, превосходят «древних» в «искусстве», но «древние» ближе к «природе», поэтому в их созданиях больше подлинного творчества. В этом смысле для первой половины XIX века искусство Древнего Рима несколько уступало искусству Греции, которой подражало, и которая с первых десятилетий XIX века в подражание Риму начинает претендовать на роль «мировой студии мирового искусства», как её называл В.Г. Белинский. «Предмет подражания изменился, подражание осталось: образцами вместо Природы, сделались высокие произведения Древности», – писал М.П. Розберг в 1839 году.

Общая уверенность в абсолютном превосходстве античного искусства в конце концов вылилась во вполне конкретные формы особого творческого метода, ставшего прологом к эклектическому многостилью середины XIX века, методу, основанному на «подражании» или стилизации исторических изобразительных и архитектурных форм. Этот метод не был застывшей догмой, он трансформировался: применительно к архитектуре постепенно стал меняться сам предмет подражания, продолжавший восприниматься как высшая эстетическая ценность, однако важно подчеркнуть тот факт, что уверенность в актуальности метода подражания сохранялась в русской архитектуре почти столетие. И именно так преподавали методологию творческого процесса в Императорской Академии художеств.

Хочется подчеркнуть мысль, хорошо привившуюся на русской почве и особенно важную в аспекте анализа творческого метода Жолтовского, – о «подражании как форме соревнования с образцом, как «заёме» вдохновения для создания оригинальных произведений» [9, с. 197]. То, что творческое соревнование с древними в первой половине и середине XIX века действительно существовало, можно подтвердить многими примерами из разных видов изобразительного искусства. Например, всегда сравнивавший свои работы с античными образцами Антонио Канова писал в дневнике: «Моя статуя не будет подражанием, ни копией с античности... Статуи божеств, таких, как Аполлон, Афина Паллада, Диана и других, часто изображаются в определённой позе, в определённом действии... В них каждый может найти что-то жизненное, и это не будет казаться заимствованием» [10, с. 355]. Великий скульптор, учившийся на античных статуях, прямо говорил о своём горячем желании «изобретать античность» [10, с. 23]. Высокий пример Кановы и других крупных мастеров европейского классицизма первой половины XIX века убеждал русскую художественную среду, что «подражанием может пользоваться не только начинающий, но и самый даже искусный художник... подражание способно возбудить

¹⁰ Цит. по [1, с. 306].

в Художнике соревнование, облегчить и обогатить его мысли, питать и поддерживать его гений» [11, с. 27].

Собственно, эта методология оставалась преобладающей в Академии художеств и во второй половине XIX века, когда учился И.В. Жолтовский. Альтернативы этой методологии до конца столетия так и не появилось, хотя образцы для подражания сильно изменились, а число их невероятно расширилось¹¹. Волны использования форм русского стиля, готики, позднего Возрождения и барокко сменяли друг друга. Но уже в конце XIX века ренессансные и барочные украшения фасадов, скопированные с итальянских и французских особняков XVII–XVIII веков, набили оскомину у любителей прекрасного. В 1910-е годы российские архитекторы заново открывали для себя искусство итальянского ренессанса и прежде всего – работы зодчих раннего Возрождения и их последователей, которые представлялись подобными стилю Петербурга. Об этом писал Г.К. Лукомский: «Кажется, что таким стилем [общим для СПб. – М.Н.]... соответствующим условиям эстетики и комфорта нашего времени, – является вообще итальянская классика, т.е. формы раннего Возрождения. Я разумею стиль произведений Леона Альберти (Leon Battista Alberti) в Мантуе и Римини, стиль построек Л. Да Лаурано (L. Da Laurano) в Пезаро и Урбино, стиль Браманте в Урбино и Риме, Б. Росселино (B. Rossellino) и Антонио да Сангалло (Antonio da Sangallo) старшего в Пьенце и Монтепульчано. Подходящим являлся бы и стиль конца Ренессанса, но того “классицистического” его ответвления, которое боролось с направившимися по иному пути архитектурными течениями, приведшими к барокко; я разумею здесь стиль С. Серлио, А. Палладио и В. Скамоцци, т.е. стиль XVI и начала XVII столетия... Этот стиль отвечал бы и топографии и виду Петербурга, выработавшемуся годами, и характеру его прежних построек...» [13, с. 6]. Слова Лукомского фиксируют важные изменения общественной оценки архитектуры прошлого и, надо сказать, очень точно отражают сформировавшиеся в те годы художественные приоритеты Жолтовского.

В стенах ИАХ молодой Жолтовский глубоко воспринял методологию «подражания» и устойчивые ценностные предпочтения в истории зодчества, но впитал их не как стилизатор, а как продолжатель и коллега зодчих Ренессанса, с которыми как бы находился в постоянном воображаемом творческом диалоге. Это как раз то, что оценили в его работах современники и выпускники ИАХ, а создателями авангарда и последующей архитектуры XX века прочно забылось. Причём, используя методологию «подражания», Иван Владиславович прекрасно знал её название. Неслучайно в разных воспоминаниях его учеников не раз записаны слова А.С. Пушкина, которые он часто им цитировал: «Талант не волея, 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 своём ещё более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» [14]. Непререкаемый пример Пушкина, не раз использовавшего тексты и сюжеты античных и современных авторов для создания собственных произведений, был для него сильнейшим аргументом в пользу обоснованности, правомерности и вневременной актуальности метода «подражания» в его пушкинском понимании.

Изменения, которые Иван Жолтовский вносил в используемые ренессансные образцы, – это отражение его внутреннего соревнования с ними. Он искал в этом не своей индивидуальной манеры, а совершенства. В этом, может быть одна из самых главных черт, отличавших его от современных архитекторов. С начала XX века началось время утверждения индивидуальных почерков архитекторов как важнейшего профессионального качества. Собственно XX и XXI века унаследовали именно такой взгляд на архитектурное творчество. Жолтовский же был привержен не поискам собственной индивидуальности, а поискам гармонии и красоты как вневременного архитектурного совершенства. Придя к выводу, что именно эпоха итальянского Ренессанса была к этому ближе всего, он не пытался изобретать новые формы, а продолжал варьировать и постигать приёмы и формы его лучших мастеров, чтобы достичь их совершенства применительно к другой культуре, к зданиям других функций, масштабов и условий восприятия.

Важно подчеркнуть, что И.В. Жолтовский не был стилизатором или копиистом – он прежде всего художник, ментально находившийся в кругу высочайших ренессансных архитектурных достижений. Он не разделял идею постоянного обновления искусства, не считал, что каждое время должно изобретать собственный архитектурный язык. В популярной в те годы идее модерна: «Времени его искусство, искусству его свободу», он разделял только последнее утверждение, чем отличался от большинства коллег-современников, да и от архитекторов всего XX века.

Хотя метод подражания был Жолтовским многократно использован, нельзя не заметить и его необычные эксперименты с ордером 1900–1910-х годов. Обратимся к листку «Биографическое»¹², содержащем фрагмент записей Н.П. Сукояна из бесед Жолтовского: «В Ново-Иерусалиме – Зинаида Григорьевна Морозова – я как-то был там, и мне показывают дом – и я смотрю – ничего дом – прихожу домой – думаю, что-то знакомое – оказывается я строил»¹³. Жолтовский занимался частичной перестройкой усадебного дома Морозовых в Покровском–Рубцове в период между 1905 и 1910 годами, то есть после смерти Саввы Тимофеевича и до покупки Зинаидой Григорьевной Морозовой усадьбы Горки и начала её реконструкции. Скорее всего, эту датировку можно еще более уточнить – вероятнее всего, желание перестройки

¹¹ Подробнее см. [12].

¹² Анализу этого фрагмента записей бесед И.В. Жолтовского с учениками посвящена статья М.В. Нащокиной «Неизвестные усадебные работы И.В. Жолтовского» [15].

¹³ Биографическое 07.08. 1953 г. // Биографический очерк ИВЖ и записи Сукояна // Личный архив В.Н. Сукояна.

старинной классической усадьбы возникло у Зинаиды Григорьевны после последнего замужества летом 1907 года¹⁴, а передать усадьбу своему старшему сыну Тимофею Саввичу (1888–21.02.1921) она смогла только после покупки Горок, когда он стал совершеннолетним (ему исполнился 21 год), то есть не раньше 1909 года. Таким образом, преобразования в усадебном доме в Покровском-Рубцове датируются приблизительно 1907–1909 годами (рис. 4).

В своих воспоминаниях («Записках») Зинаида Григорьевна Морозова, рассказала о встрече со знаменитым министром финансов империи Сергеем Юльевичем Витте, которому выразила свою любовь к классической дворянской усадьбе: «Я... жалею, что у меня не было предков, из-за старинного имения и старых портретов, которые страшно люблю. Я никогда не жила в таких имениях, только знала о них по литературе, но мне кажется, что моя “душа” когда-то там жила» [16, с. 259]. Видимо, первым шагом к осуществлению её мечты стала по-

купка в 1892 году старинной усадьбы Покровское-Рубцово с классическим двухэтажным домом с мезонином¹⁵ – причём не всей, а только собственно усадебной территории без угодий¹⁶. Соединив двухэтажный с мезонином дом 1830-х годов с флигелем и перестроив его внутри, оснастив всеми инженерными удобствами и обновив убранство нескольких комнат¹⁷, Зинаида Григорьевна бережно сохранила его фасад в стиле классицизма с четырёхколонным коринфским портиком и обширными террасами-сенями с обеих сторон. Она полюбила Покровское, его традиционный патриархальный облик, так образно совпавший с её юношескими устремлениями¹⁸.

После смерти Саввы Тимофеевича и третьего замужества З.Г. Морозова решила придать усадьбе ещё более нарядный и современный(!) классический облик, для чего пригласила архитектора И.В. Жолтовского¹⁹, который пристроил в восточному и к западному²⁰ концам длинного строения два портика в высоту здания с обширными открытыми верандами

¹⁴ 17 августа 1907 года состоялось тайное венчание Зинаиды Морозовой и генерал-майора свиты Его Императорского Величества Анатолия Анатольевича Рейнбота

¹⁵ Покровское-Рубцово, ставшее семейным гнездом Морозовых с конца XIX века, в прошлом представляло собой старинное обжитое имение Нащокиных – уже в 1760-х годах там находились большой каменный господский дом со службами, конный завод, мельница, маслобойня и два регулярных сада. Бывавший в усадьбе А.И. Герцен описывал дом, перестроенный следующими владельцами Голохвастовыми, в книге «Былое и думы»: «Дом... был очень хорош: высокие комнаты, большие окна и с обеих сторон сени вроде террас».

¹⁶ Литературоведы считают, что именно наблюдения за покупкой Покровского-Рубцова вдохновили Чехова на создание «Вишневого сада».

¹⁷ Некоторые интерьеры на рубеже XIX–XX веков были частично перестроены Ф.О. Шехтелем и обрели черты модерна и несколько великолепных абрамцевских майоликовых печей-каминов. Особенно эффектным стало большое зальное помещение столовой, соединившее дом с флигелем, с цветными витражами, двумя абрамцевскими печами-каминами, огромным диваном, необычной деревянной конструкцией в стиле модерн, напоминающей беседку, предназначенное, возможно, для разговоров tet-a-tet и пальмами в кадках.

¹⁸ Здесь росли её дети, сюда приезжали знаменитые знакомые семьи Морозовых – Чехов, Шаляпин, Левитан, Серов, Полenov и другие, здесь она энергично участвовала в работе земства, выстроила школу, богадельню и т.д. [16, с. 259–261].

¹⁹ Скорее всего, И.В. Жолтовский занимался и переделкой интерьеров дома, которые не сохранились, а возможно, и строительством новых служебных зданий – флигеля с каретниками и др., но чертежи или письменные свидетельства этих работ пока не найдены.

²⁰ В архиве зодчего есть фотографии обоих портиков – пятиколонного восточного и четырёхколонного – западного, однако время появления второго портика дискуссионно. В книге «Памятники архитектуры Московской области [17, с. 204] говорится о двух пятиколонных портиках, выстроенных Жолтовским, но впоследствии западный был заменён на четырёхколонный, а цитируемый нами ниже В.Я Либсон писал, что «при приспособлении памятника архитектуры под Дом отдыха главный корпус новой пристройкой объединили со стоящим рядом флигелем и украсили его торец пятиколонным портиком, аналогичным восточному» [18]. Так или иначе, но сейчас на торцах находятся пяти- и четырёхколонный портики.



а)



б)



в)

Рис. 4. Усадебный дом З.Г. Морозовой в Покровском-Рубцове. Фото 1900-х годов (источник: архив Н.П. Сукояна): а) восточный портик; б) веранда восточного портика на первом этаже; в) капители сдвоенных колонн восточного портика

на уровне второго этажа. Оба портика вторили ордеру центра фасада прежнего здания и были коринфскими. Как писал известный реставратор В.Я. Либсон, знакомый с Жолтовским по совместной работе в Моспроекте: «С изящной архитектурной декорацией фасадов, сохранившейся до нашего времени, хорошо гармонирует позже пристроенный к восточному торцу здания, по проекту И.В. Жолтовского, пятиколонный портик. Капители его колонн напоминают капители другой постройки мастера – здания Московского скакового общества на Беговой улице» [18, с. 84–85] (рис. 5). Этот восточный портик, сделанный точно в размер торца здания и обращённый на дорогу в сторону церкви, сохранился, есть его фотографии и в фотоархиве зодчего. Он замечательно красив, хотя его капители несколько массивнее и выше, чем в главном портике здания Скакового общества, но их характер определён Либсоном верно. И все же пятиколонный портик – очевидная редкость в классической архитектуре, так как портики, как правило, имеют чётное число колонн (рис. 6).

Есть предположение, что пятиколонные портики применялись в архитектуре Боспора. Такие изображения встречаются на надгробиях крымского Пантикапея II века до н.э. и на боспорских монетах середины I века, в том числе на монетах с изображением пантикапейского Капитолия [19]. Учитывая широчайшую образованность Жолтовского, он, вероятно, об этом знал. И всё же, что его заставило сделать в Покровском-Рубцове такой портик? Думается, это был ещё один его эксперимент, хотя и подкреплённый определёнными архитектурными соображениями. Двери и оконные проёмы, выходившие на восточную веранду из дома, располагались несимметрично, по краям торцевой стены, поэтому фиксировать центр стены проёмом портика нужды не было, а вот закрыть малоинтересную стену красивыми верандами с видом на церковь было нетривиальным, но логичным решением. Ордер портика был задуман и отделан на редкость изысканно – и сдвоенные крайние колонны, и тосканские пилястры, обращённые внутрь веранды первого этажа, и базы колонн и их великолепно прорисованные капители. Нельзя не заметить, что именно пристройка восточного пятиколонного портика придала дому со стороны старинной проезжей дороги запоминающийся и законченный вид.

Этот необычный пятиколонный портик оказался в творчестве И.В. Жолтовского не единственным. Невероятно монументальный и величественный пятиколонный портик завершил торец здания Коноваловской мануфактуры в Бонячках (Вичуге)²¹. Новые крупные здания текстильной мануфактуры Коноваловых (Бетонный и Турбинный корпуса) строилось по

²¹ По сведениям местных краеведов, строителем этого здания мануфактуры был гражданский инженер И.В. Брюханов (1863–1917), принимавший участие в постройке Большой костромской льняной мануфактуры, то есть опытный специалист по текстильным фабрикам (<https://proza.ru/2020/06/22/1462?ysclid=lurah3pda9938502101>).

²² Батан – (франц. battant) один из основных механизмов ткацкого станка, служащий для направления челнока, вводящего уток в основу ткани, и для прибора уточины к опушке.

его проекту и при его участии. Как раз в 1897 году руководство этим крупным текстильным предприятием перешло в руки очень талантливого и разностороннего человека – Александра Ивановича Коновалова. Хотя он изучал текстильное дело в Германии и стажировался на разных европейских предприятиях, а впоследствии стал депутатом Госдумы, он был серьёзно увлечён музыкой – игре на фортепиано его учил Рахманинов, гостивший в семье фабрикантов. Именно он стал заказчиком Жолтовского, не меньшего любителя и знатока музыки. Однако и управление текстильным бизнесом пошло у А.И. Коновалова успешно. Именно с его именем связаны все замечательные социальные архитектурные сооружения Бонячек 1911–1915 годов (в сооружении некоторых принимал участие Жолтовский): рабочие казармы, больница, ясли, народный дом, жильё для служащих, наконец, реконструкция фабричных зданий.

Записи учеников сохранили следующие слова учителя: «Мануфактурная фабрика, которую строил И.В. Колонны, чтобы остановили качание здания от ударов батанов²². Д. колонны – 4 м. Фасад обращён на озеро. Все ткацкие фабрики должны иметь сырой воздух, поэтому они строились



Рис. 5. Капитель колонны портика входа в здание Скакового общества в Москве. Фото автора статьи. 2017 год



Рис. 6. Восточный портик усадебного дома З.Г. Морозовой в Покровском-Рубцове. Фото автора статьи. 2010-е годы

на болоте. (Манчестер на болоте)»²³. Но есть некоторая неточность. Диаметр огромных 17-метровых дорических колонн, возведённых из кирпича, был около 2,7 м, то есть около 3 м, а в обхвате – 8,5 м. Однако другой текстильной фабрики с колоссальным портиком в творчестве архитектора не было. Возможно, первоначально, он задумал портик из гигантских колонн 4 м в диаметре, а при реализации в натуре уменьшил их до 3 м и сделал портик пятиколонным, что с успехом выполнило ту же техническую задачу, но сделало пропорции колонн и общую композицию более гармоничной. Надо добавить, что Иван Владиславович, рассказывая об этом, нарисовал схематический план фабрики в виде буквы П, из которого следует, что его замысел был реализован лишь частично. На плане рукой Николая Сукояна так и обозначено – «построена только эта» часть. Огромный четырёхэтажный корпус, перпендикулярный пруду и завершённый гигантским пятиколонным портиком, должен был соединяться корпусом вдоль

берега пруда с аналогичным, также завершённым подобным портиком. Это решение планировочно очень органично увязывается с обширной гладью длинного прямоугольного пруда с островом в центре и позволяет представить, что задуман был выразительный архитектурный ансамбль. Корпус вдоль берега пруда должен был закрыть разновысотные фабричные здания и трубы и создать величественную панораму здания с двумя гигантскими портиками, отражёнными в водной глади. Реконструктивная энергия владельца и стремление архитектора к совершенству должны были создать здесь образец архитектурной гармонии, появлению которого помешали события российской истории (рис. 7, 8, 9).

В беседах с учениками Жолтовский не раз вспоминал именно это здание с его циклопическим пятиколонным портиком, выстроенным, конечно, не только для того, чтобы остановить вибрацию от работающих ткацких станков, но и для создания великолепного вида на фабрику со стороны

²³ Круглов М. Записи консультаций И.В. Жолтовского. Рукопись. Р.809. Март 1952 г. // Личный архив В.Н. Сукоян.



а)



б)

в)



г)

д)

Рис. 7. Текстильная мануфактура Коноваловых. Бетонный корпус. Фото автора статьи. 2019 год: а) вид со стороны фабричного пруда; б) вид портика сбоку; в) капители колонн портика; г) портик Бетонного корпуса; д) бетонный корпус. Общий вид

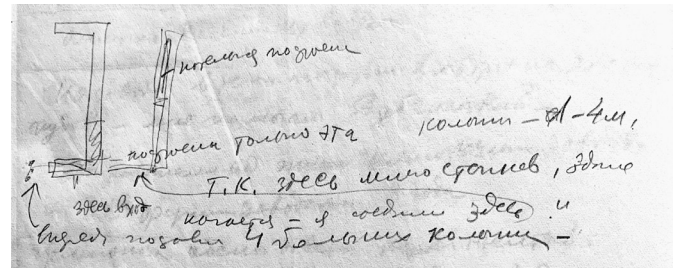


Рис. 8. Подпись: План Бетонного корпуса Коноваловской мануфактуры. Из записей консультаций И.В. Жолтовского Н.П. Сукояна. 1950-е годы. Личный архив В.Н. Сукоян



Рис. 9. Стена Турбинного корпуса

пруда. Всегда внимательный к особенностям производства и различным механизмам, Жолтовский подробно объяснял: «Коноваловская мануфактура – текстильное производство требует влажного воздуха, чтобы нитки не крутились (рисует схему с ремнём на 15 м – внизу паровая машина – на чердаке – шкив)²⁴». Кирпичные стены с мощными четырёхэтажными арками, покраски элементов конструкции и ордера белилами и цветом красной охры²⁵ создавали традиционный красно-белый колорит промышленного здания. Нельзя не сказать, что огромная центральная колонна портика закрывала собой функциональный полукруглый выступ фабричной стены с небольшими оконными проёмами на разных уровнях (возможно, внутреннюю лестницу). Хотя один осуществлённый монументальный портик невероятного размера, выходящий на берег с одного края пруда, кажется сейчас одиноким пришельцем из неосуществлённого замысла, всё же и он демонстрирует единственную в своём роде по красоте и мощи композицию в промышленной архитектуре дореволюционной России. Выразительной, в духе Жолтовского, была и композиция Турбинного корпуса гораздо меньшего размера, стоявшего в глубине фабричного комплекса (рис. 16). В этих постройках как нельзя лучше выразилось «абсолютное зрение» Жолтовского, о котором писал А.Г. Габричевский²⁶. В дальнейшем пятиколонный портик ещё раз появился в творчестве Жолтовского – в проектных вариантах театра в Таганроге (1937)²⁷.

Мы коснулись всего трёх примеров из творческого наследия И.В. Жолтовского, но и они, как представляется, убедительно показывают как функциональные соображения и логика архитектурного замысла тесно сочетаются у него с тягой к эксперименту в рамках традиции, целью которого всегда было достижение архитектурного совершенства и гармонии целого.

Список источников

1. Хан-Магомедов С.О. Иван Жолтовский / С.О. Хан-Магомедов. – Москва : С.Э. Гордеев, 2010. – 352 с. – Текст : непосредственный.
2. И.В. Жолтовский : проекты и постройки / вступ. ст. и подбор ил. Г.Д. Ощепкова. – Москва : Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре, 1955. – 157 с. – Текст : непосредственный.
3. История архитектуры / Текст : непосредственный // Санкт-Петербургский вестник. – 1779. – Ч. 4 (ноябрь).

²⁴ Биографическое. 1949 г.(?) // Биографический очерк ИВЖ и записи Сукояна, с. 2 // Личный архив В.Н. Сукоян.

²⁵ Об это рассказал ученикам сам Жолтовский: «Коноваловская мануфактура была (местами?) оштукатурена с металлическими опилками. Получался ржавый цвет» (Круглов М. Записи консультаций И.В. Жолтовского. Рукопись Р. 531. Осень 1949 г. // Личный архив В.Н. Сукоян.

²⁶ Цит.по [1, с. 305].

²⁷ Зальцман А. Творчество И.В. Жолтовского // Архитектура СССР, 1940, № 5, с. 48–49 (Цит. по [1, с. 168]).

4. Винкельман, И. Избранные произведения и письма / И. Винкельман. Ленинград : Academia, 1935. – 683 с. – Текст : непосредственный.

5. Каменский, З.А. Московский кружок Любомудров / З.А. Каменский. – Москва : Наука, 1980. – 327 с. – Текст : непосредственный.

6. Лосев, А.Ф. Историческое время в культуре классической Греции. (Платон и Аристотель) / А.Ф. Лосев. – Москва : Наука, 1975. – 714 с. – Текст : непосредственный.

7. Ещё слово об основных вопросах зодчества / Текст : непосредственный // Архитектурный вестник. – 1859. – № 3.

8. Науки и искусства / Текст : непосредственный // Журнал изящных искусств. – 1823. – № 1.

9. Проблемы историзма в русской литературе. Конец XVIII– начало XIX века. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1981. – 294 с. – Текст : непосредственный.

10. Федотова, Е.Д. Канова. Художник и его эпоха / Е.Д. Федотова. – Москва : Республика, 2002. – 527 с. – Текст : непосредственный.

11. Лангер, В. Краткое руководство к познанию изящных искусств, основанных на рисунке / В. Лангер. – Санкт-Петербург : тип. Х. Гинце, 1841. – 298 с. – Текст : непосредственный.

12. Нащокина, М.В. Античное наследие в русской архитектуре Николаевского времени : его изучение и творческая интерпретация : Монография / М.В. Нащокина. – Москва : Прогресс-Традиция, 2011. – 613 с. – Текст : непосредственный.

13. Лукомский, Г. Неоклассицизм в архитектуре Петербурга / Г. Лукомский. – Текст : непосредственный // Аполлон. – 1914. – № 5.

14. Пушкин, А.С. Фракийские элегии. Стихотворения Виктора Теплякова. 1836 // Пушкин А.С. Собрание соч. в 10 томах : Т. 6. Критика и публицистика / А.С. Пушкин. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1959–1962. – Текст : непосредственный.

15. Нащокина, М.В. Неизвестные усадебные работы И.В. Жолтовского / М.В. Нащокина. – Текст : непосредственный // Русская усадьба : Сборник ОИРУ. – № 29 (49) / Науч. редактор-составитель М.В. Нащокина. – Санкт-Петербург : Коло, 2023. – С. 144–169. ISBN 978-5-4462-0182-2

16. Филаткина, Н.А. Династия Морозовых: лица и судьбы / Н.А. Филаткина. – Москва : Тончу, 2011. – 584 с. – Текст : непосредственный.

17. Памятники архитектуры Московской области. – 1999. – Вып. 2. – Текст : непосредственный.

18. Либсон, В.Я. По берегам Истры и её притоков / В.Я. Либсон. – Москва : Искусство, 1974. – 143 с. – Текст : непосредственный.

19. Сорокина Я.Я. Храмы / Я.Я. Сорокина. – Текст : непосредственный // Всеобщая история архитектуры : В 12 томах : Т. 2, раздел «Архитектура античных государств северного Причерноморья». – Москва : Стройиздат, 1973.

References

1. Khan-Magomedov S.O. Ivan Zholtovskii [Ivan Zholtovsky]. Moscow, S.E. Gordeev Publ., 2010, 352 p. (In Russ.)
2. I.V. Zholtovskii : proekty i postroiiki [I.V. Zholtovsky: Projects and Buildings], introductory article and selection of illustrations G.D. Oshchepkov. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arkhitekture [State Publishing House of Literature on Construction and Architecture], 1955, 157 p. (In Russ.)
3. Istoriya arkhitektury [History of Architecture]. In: *Sankt-Peterburgskii vestnik*, 1779, Part 4 (November). (In Russ.)
4. Vinkel'man I. Izbrannye proizvedeniya i pis'ma [Selected Works and Letters]. Leningrad, Academia Publ., 1935, 683 p. (In Russ.)
5. Kamenskii Z.A. Moskovskii kruzhok lyubomudrov [Moscow Circle of Wise Men]. Moscow, Nauka Publ., 1980, 327 p. (In Russ.)
6. Losev A.F. Istoricheskoe vremya v kul'ture klassicheskoi Gretsii. (Platon i Aristotel') [Historical Time in the Culture of Classical Greece. (Plato and Aristotle)]. Moscow, Nauka Publ., 1975, 714 p. (In Russ.)
7. Eshche slovo ob osnovnykh voprosakh zodchestva [Another Word about the Main Issues of Architecture]. In: *Arkhitekturnyi vestnik*, 1859, no. 3. (In Russ.)
8. Nauki i iskusstva [Sciences and Arts]. In: *Zhurnal izyashchnykh iskusstv* [Journal of Fine Arts], 1823, no. 1. (In Russ.)
9. 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]. Leningrad. Nauka, Leningradskoe otdelenie Publ., 1981, 294 p. (In Russ.)
10. Fedotova E.D. Kanova. Khudozhnik i ego epokha [Canova. The Artist and His Era]. Moscow, Respublika Publ., 2002, 527 p. (In Russ.)
11. Langer V. Kratkoe rukovodstvo k poznaniyu izyashchnykh iskusstv, osnovannykh na risunke [A Short Guide to the Knowledge of Fine Arts Based on Drawing]. St. Petersburg, printing house of H. Hinze, 1841, 298 p. (In Russ.)
12. Nashchokina M.V. Antichnoe nasledie v russkoi arkhitekture Nikolaevskogo vremeni : ego izuchenie i tvorcheskaya interpretatsiya [Ancient Heritage in Russian Architecture of the Nicholas Era: Its Study and Creative Interpretation], Monograph. Moscow, Progress-Traditsiya Publ., 2011, 613 p. (In Russ.)
13. Lukomskii G. Neoklassitsizm v arkhitekture Peterburga [Neoclassicism in the Architecture of St. Petersburg]. In: *Apollon*, 1914, no. 5. (In Russ.)
14. Pushkin A.S. Frakiiskie elegii. Stikhotvoreniya Viktora Tepl'yakova. 1836 [Thracian Elegies. Poems by Viktor Tepl'yakov. 1836]. In: Pushkin A.S. Sbranie soch. v 10 tomakh [Collection of op. in 10 volumes], Vol. 6. *Kritika i publitsistika* [Criticism and Journalism]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhetvennoi literatury [State Publishing House of Fiction], 1959–1962. (In Russ.)
15. Nashchokina M.V. Neizvestnye usad'by I.V. Zholtovskogo [Unknown Estate Works of I.V. Zholtovsky]. In M.V. Nashchokina (scien. ed.-comp.): *Russkaya usad'ba* [Russian Estate], Collection, no. 29 (49). St. Petersburg, Kolo Publ., 2023, pp. 144–169, ISBN 978-5-4462-0182-2. (In Russ.)
16. Filatkina N.A. Dinastiya Morozovykh: litsa i sud'by [Morozov Dynasty: Faces and Destinies]. Moscow, Tonchu Publ., 2011, 584 p. (In Russ.)
17. Pamyatniki arkhitektury Moskovskoi oblasti [Architectural Monuments of the Moscow Region], 1999, Iss. 2. (In Russ.)
18. Libson V.Ya. Po beregam Istry i ee pritokov [Along the Banks of the Istra and Its Tributaries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974, 143 p. (In Russ.)
19. Sorokina Ya.Ya. Khramy [Temples]. In: *Vseobshchaya istoriya arkhitektury* [General History of Architecture], in 12 volumes, Vol. 26 section «*Arkhitektura antichnykh gosudarstv severnogo Prichernomor'ya*» [“Architecture of the Ancient States of the Northern Black Sea Region”]. Moscow, Stroiizdat Publ., 1973. (In Russ.)