

Алессандро де Маджистрис

«Неоценимая школа»: итальянские перспективы Бориса Иофана

Alessandro de Magistris

“Invaluable School”: Boris Iofan’s Italian Perspectives

С фигурой Бориса Михайловича Иофана связано множество историографических парадоксов. В первую очередь задумываешься о том, почему за выходом в свет монографии И.Ю. Эйгеля¹, опубликованной вскоре после смерти архитектора, не последовало ни одного посвященного ему исследования. На протяжении десятилетий работа Эйгеля оставалась единственным источником информации о ключевой фигуре истории советской архитектуры XX века, что в целом характерно для немногословных, когда речь заходила о сталинской эпохе, 1970-х гг.²

Следует также отметить еще один аспект. Роль Иофана в архитектурной панораме XX века была сильно нивелирована из-за чрезмерной сосредоточенности историков на последнем варианте проекта Дворца Советов в ущерб остальному его богатому и многостороннему наследию, включающему работы самого разного масштаба³.

Разнообразие творческих ориентиров Иофана проявляется в проектах второй половины 1920-х и особенно в 1930-е гг. Как указывает Данило Удовички-Сельб⁴, под пристальным взглядом Сталина он мог одновременно выражать себя на разных архитектурных языках: модернистском (санаторий «Барвиха»), «соцреалистическом» (Дворец Советов) и в «космополитическом стиле американской корпоративной архитектуры» (проект Наркомтяжпрома). В его выставочных павильонах проявляется оригинальный выразительный стиль, сравнимый по своему настроению со станцией метро «Бауманская», которая выделяется в довоенном цикле проектирования, пронизанном идеей поиска синтеза искусств, еще далекой от послевоенной риторики.

Не менее существенным, если оставить в стороне другие аспекты, остается недостаток знаний о решающем периоде жизни Иофана — годах, проведенных в Италии. Это касается прежде всего итальянской историографии, которая на протяжении многих лет не проявляла интереса к архитектору и вплоть до недавнего времени не предпринимала

Ил. 1А-1Г, с. 26-27*

* Здесь и далее указаны номера страниц с иллюстрациями.

¹ Эйгель И.Ю. Борис Иофан. М., 1978.

² Рябушин А.В. От научного редактора // Эйгель И.Ю. Борис Иофан. С. 5–6.

³ Копп А. L'architecture de la période stalinienne. Grenoble, 1978.

⁴ Udovički-Selb D. Soviet Architectural Avant-Gardes. Architecture and Stalin's Revolution from Above, 1928–1938. London, 2020. P. 66.

1
A



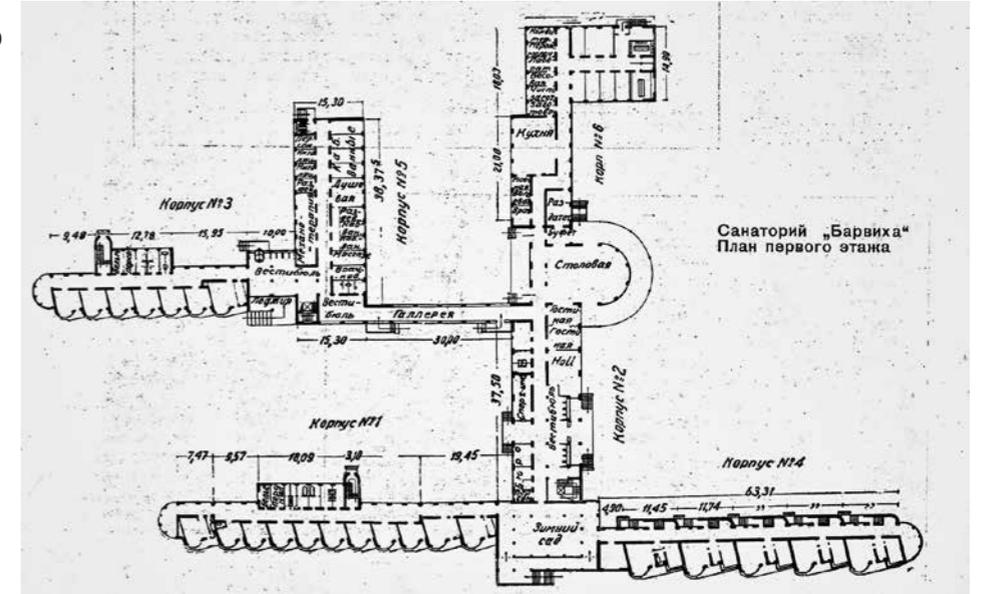
1
B



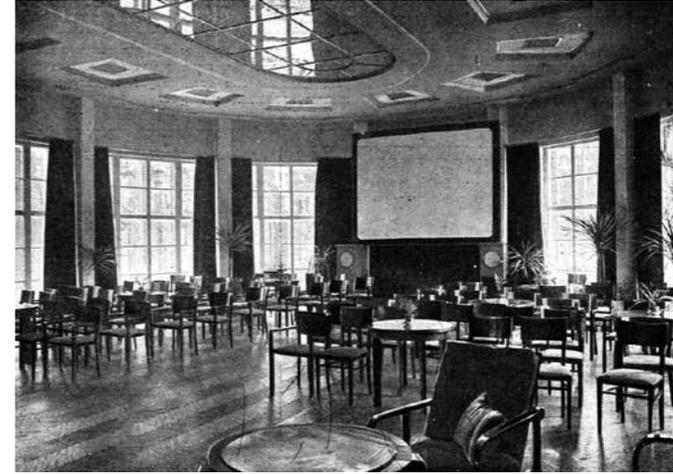
1
C



1
D



1
E



1
F



Санаторий «Барвиха»

Архитектор Б. Иофан, 1929
Здание Москвы. 1936. № 3

- A. Корпус
- B. Корпус и открытый двор
- C. Главный вход
- D. План первого этажа
- E. Концертный зал и театр
- F. Двухкомнатная палата. Кабинет

попыток глубокого осмысления влияния Италии на творчество архитектора⁵.

В биографиях архитектора до самого недавнего времени зачастую не рассматривался итальянский период жизни Иофана, что существенно осложнило понимание его творчества, в том числе учитывая тесную взаимосвязь русской и итальянской культур на протяжении истории обеих стран и многочисленные художественные и интеллектуальные дискуссии, с ней связанные⁶. Для многих Италия была местом устремлений, важной точкой культурного отсчета, источником исключительного опыта, о котором рассказывали страницы «Образов Италии» П. П. Муратова, рисунки и маршруты многих мастеров русской архитектуры начала XX века (таких как А. Е. Белогруд⁷, И. В. Жолтовский⁸, И. А. Фомин⁹, В. А. Щуко¹⁰, Л. В. Руднев¹¹, А. С. Никольский¹²). Но для Иофана Италия также представляла и нечто другое, большее. Для него это был поистине решающий этап в интеллектуальном, художественном и личном плане (именно здесь он познакомился с будущей супругой — Ольгой Сассо-Руффо), неотделимый от обстоятельств, которые вывели его на вершину советской профессиональной культуры.

Иофан открыто говорил о своих особых отношениях с Италией, «второй родиной художника любой национальности»¹³. Десять лет, проведенных в этой стране, он описал в рубрике автобиографий журнала «Архитектура СССР» как «неоценимую школу»¹⁴. Так он определил период продолжения образования и фактического начала профессиональной деятельности, а также установления обширной сети контактов¹⁵, которые сейчас только-только начинают открываться исследователям. Но прежде всего он имел в виду соприкосновение с художественным наследием, «ощущение» римского и итальянского опыта.

В любом случае, его интерес к итальянской архитектуре, которому посвящено настоящее эссе, не ограничивался периодом десятилетнего проживания в стране. Органическая связь творчества Иофана с архитектурными событиями, происходившими в Италии, проявилась хотя и не напрямую, но с резким резонансом и после его приезда в СССР в 1924 г.

В то время укрепление нэпа вело к серьезным переменам в судьбе общества и отдельных людей. Это был момент больших решений, когда последствия резкого поворота — стратегического отступления

и возвращения к рынку — уже ясно ощущались в экономическом положении¹⁶, когда появилось больше свободы и мобильности.

Одним из первых, кто воспользовался этим поворотом, инициированным Лениным, и в 1923 г. приехал в Италию с целью подготовить основу для учреждения Института русской культуры, был Жолтовский¹⁷. В 1924 г., когда Иофан, в отличие от многих других, вернулся на родину, В. К. Олтаржевский¹⁸, один из представителей позднего русского модернизма, покинул страну и уехал в Нью-Йорк, где начал новую карьеру. По иронии судьбы он будет одним из «проводников» Иофана во время его американского визита в середине 1930-х гг.¹⁹

По всей вероятности, непосредственными причинами судьбоносного решения Бориса Иофана о возвращении в СССР, наряду со знакомством с главой советского правительства А. И. Рыковым (который через несколько лет был репрессирован), стали его глубокие политические убеждения. Он участвовал в основании Итальянской коммунистической партии; несовместимость избранного им курса с последствиями «Похода на Рим» сторонников фашизма была уже очевидной. Кроме того, возникла перспектива восстановления постреволюционной России, вступившей в благоприятную фазу экономического возрождения. Последующие события не опровергают эти предполагаемые мотивы решения Иофана.

Однако, как уже было сказано, расставание с Италией на самой заре фашизма не оборвало глубокие и давние связи с ней. Иофан и после своего отъезда внимательно следил за архитектурой и политической ситуацией в Италии, где, в свою очередь, обозначился интерес к Стране Советов и ее достижениям. Более того, с конца 1920-х гг. архитектор несколько раз возвращался в Италию, а в середине 1930-х гг. совершил длительную и насыщенную поездку по итальянским городам по пути в США, в рамках командировки после получения заказа на строительство Дворца Советов.

Стиль архитектора формировали как приобретенные до 1924 г. культурный багаж и профессиональный опыт, так и новый, критический взгляд на итальянскую архитектуру в разворачивавшемся политическом контексте, а также идеологические нюансы, характерные для стремительного изменения советской архитектуры в ходе зарождающейся дискуссии о соцреализме — стиле, в котором парадоксальным образом Иофан выступал и ведущим интерпретатором, и одним из главных создателей. При этом нужно учитывать внимание СССР к процессам,

⁵ Patti F. Boris Iofan (1891–1976). Dagli anni romani all'ascesa professionale in Unione Sovietica. Milano, 2009; Kostyuk M. Boris Iofan. Architect behind the Palace of the Soviets. Berlin, 2019.

⁶ Shvidkovsky D. Russian Architecture and the West. New Haven; London, 2007.

⁷ См. Леонтьева С. Ф. Романтические искания: заметки о творчестве А. Е. Белогруда // Ленинградская панорама. 1986. № 2. С. 35.

⁸ См. Хан-Магомедов С. О. Иван Жолтовский. М., 2010.

⁹ См. Лисовский В. Г. Иван Фомин и метаморфозы русской неоклассики. СПб., 2008.

¹⁰ См. Славина Т. А. Владимир Щуко. Л., 1978.

¹¹ См. Зодчие Санкт-Петербурга. XX век / сост. В. Г. Исаченко. СПб., 2000. С. 264–265.

¹² См. Оль Г. А. Александр Никольский. Л., 1980; Зодчие Санкт-Петербурга. XX век.

¹³ Иофан Б. М. Материалы о современной архитектуре США и Италии // Академия архитектуры. 1936. № 4. С. 45.

¹⁴ Иофан Б. М. Творческие отчеты // Архитектура СССР. 1935. № 6. С. 24. См. De Magistris A. Il dibattito architettonico degli anni '30-'50 sulle pagine di Architettura SSSR // Casabella. 1993. Giugno. № 602. P. 46–53.

¹⁵ Boris Iofan. Architect behind the Palace of the Soviets. P. 12–21, 216–227.

¹⁶ Russia in the Era of NEP. Explorations in Soviet Society and Culture / S. Fitzpatrick, A. Rabinowitch, R. Stites (eds.). Bloomington, IN, 1991. P. 1–11; Kenez P. A History of Soviet Union from the Beginning to the End. Cambridge, 2006. P. 41–79.

¹⁷ Печёнкин И., Шурыгина О. Иван Жолтовский. Эпизоды из ненаписанной биографии. М., 2017. С. 76–89.

¹⁸ См. Никологорская О. А. Олтаржевский. М., 2013. С. 42.

¹⁹ Обстоятельства сложились так, что в дальнейшем, в 1934–1935 гг., Олтаржевский сопровождал Иофана и других авторов проекта Дворца Советов во время их заокеанской поездки после победы в историческом конкурсе. См. Cohen J.-L. Building a New New World. Amerikanizm in Russian Architecture. Montréal; New Haven; London, 2020.

которые происходили в западном мире и, в частности, в североамериканской культуре.

По всем вышеперечисленным причинам ключевым для интерпретации творчества Иофана остается вопрос влияния итальянского наследия на его проекты. На него нельзя ответить прямо или с помощью однозначных подтверждений и упрощенных объяснений. Помимо всего написанного о нем ранее и появляющегося в новых исследованиях необходимо реконструировать отношения Иофана с Италией на разных уровнях, в динамической и диалектической перспективе, с учетом насыщенной биографии и профессиональной деятельности архитектора, чья судьба развивалась в одни из самых захватывающих, противоречивых и трагических периодов в истории XX века, в особенно нестабильной и сложной ситуации. Промежуток времени от его возвращения на родину до начала нацистско-фашистского вторжения — это период его профессионального расцвета. 1924–1941 гг. сопряжены в том числе и с развитием итальянской архитектуры и взаимоотношениями СССР и Италии на различных международных фронтах. Как указывает Катерина Кларк, цитируя Карла Шлегеля²⁰, «это время нельзя охватить одним очерком. Скорее, оно представляло собой “симультанность” разнородных тенденций и явлений»²¹.

Итак, с 1920-х до начала 1940-х гг. — это время полной профессиональной зрелости, благодатное для карьеры Иофана, приведшее его на вершину иерархии советских архитекторов. Затем последовал внезапный упадок, пришедшийся на времена «борьбы с космополитизмом». Внутри этих двух периодов можно выделить по крайней мере четыре значимых этапа, каждый из которых характеризуется особым отношением к итальянскому архитектурно-художественному наследию.

Зарождение связей с Италией и пробуждение интереса к итальянской художественной культуре приходится на период раннего формирования Иофана в позднимперской России, в годы учебы в его родной Одессе (городе эклектичной культуры, отмеченном присутствием итальянских архитекторов)²² и Санкт-Петербурге. Окончив Одесское художественное училище в 1911 г., он переехал в Петербург. В столице он работал с несколькими известными архитекторами, такими как его брат Дмитрий и А. Г. Таманов (Таманян). Все они учились и работали в городе, где с момента основания господствовала классическая культура, а в те годы большое влияние имел Леонтий Бенуа и широко и ярко развивались неоренессансные тенденции²³. В архитектурном истеблишменте особенно ценилось то, что можно увидеть в неординарном Доходном

ил. на с. 1*

доме Маркова на Каменноостровском проспекте (1908–1911; творчество его автора Щуко будет ассоциироваться с Иофаном намного позже, во время работы над проектом Дворца Советов), доме Розенштейна работы Белогруда (1912–1913) или проекте Нового Петербурга Фомина (1912–1914).

Следующим этапом стал отъезд Иофана в Италию через Париж накануне Первой мировой войны, вероятно с недавно вышедшей книгой Муратова «Образы Италии» на руках²⁴. Это действительно «неоценимая школа», как он сам писал: уникальная возможность непосредственного знакомства, погружения, обращения к истокам и разным этапам развития классицизма, который оставался (пока еще) неизменным компонентом образования русских архитекторов, получивших профессию на рубеже XIX–XX веков. Иофан стал свидетелем бурного развития многих художественных и культурных тенденций в искусстве нации, обладавшей богатой историей, но одновременно молодой, находящейся в поисках своей идентичности. Этот опыт глубокого и утонченного познания нашел отражение в его рисунках, демонстрирующих превосходное графическое и живописное мастерство. При этом в его лаконичных воспоминаниях опыт, полученный в Римской академии художеств, остался практически без описания.

Важно подчеркнуть, что Борис Иофан приехал в Италию из России, где инновационные тенденции находились в самом расцвете, в тот критический момент художественной истории, когда шли трудные поиски единства стиля²⁵.

В программах Академии были представлены несколько подходов, некоторые из них отражали современные международные явления: расцвет новаторских инженерных технологий, усложнение и вызревание национальной версии модерна на выставках в Турине (1902) и Милане (1906). На заднем фоне были слышны отголоски футуризма, добравшегося до архитектуры и связавшего итальянское искусство с центрально-европейским экспрессионизмом. Наряду с этим сохранялся, естественно, и историзм, который воплощался в таких произведениях и крупных объектах, как столичные мемориал, посвященный Виктору Эммануилу II (1885–1911), в котором соединились Рим античный и ренессансный, и Дворец правосудия (1888–1911). Культурный климат в Италии был весьма благоприятным, в Королевском институте изящных искусств шли оживленные дебаты о преподавании архитектуры. Именно в это время Иофан подал заявление о приеме в Академию и был принят сразу на третий курс.

Начало эксперимента по созданию новой школы архитектуры при Римской академии художеств относится к декабрю 1914 г., и, как уже отмечалось в исследовательской литературе²⁶, это обстоятельство могло

²⁰ Schlöegel K. *Terror und Traum*: Moskau 1937. München; Wien, 2008. S. 30–31.

²¹ Clark K. *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941*. Cambridge; London, 2011. P. 7. (Издание на русском языке: Кларк К. Москва, четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941) / пер. с англ. О. Гавриковой, А. Фоменко. М., 2018.)

²² King Ch. *Odessa. Genius and Death in a City of Dreams*. New York; London, 2011; *Rinascimento e antirinascimento. Firenze nella cultura russa fra Otto e Novecento* / L. Tonon (a cura di). Firenze, 2012. P. 197–200.

²³ Brumfield W. C. *The Origins of Modernism in Russian Architecture*. Berkley, LA; Oxford, 1991. Римскими цифрами даются ссылки на страницы вклейки. Эти иллюстрации не нумеруются.

²⁴ В 1911 г., когда вышел первый том книги Муратова, в России интерес к Италии достиг апогея. Сотни организованных групп и путешественников-одиночек отправлялись в эту страну. См. *Petrowskaja K. I destini dei libri // Muratov P. Immagini dell'Italia*. Milano, 2019. P. 12.

²⁵ *Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento* / G. Ciucci, G. Muratore (a cura di). Milano, 2004.

²⁶ См. *Patti F. Boris Iofan (1891–1976). Dagli anni romani all'ascesa professionale in Unione Sovietica*.

оказать некоторое влияние на ученический опыт Иофана. В этом институте преподавали такие ключевые фигуры, как Манфредо Манфредо, Арнальдо Фоскини, Марчелло Пьячентини²⁷ и Густаво Джованнони²⁸, и все они придерживались своеобразных творческих взглядов, обладали обширным профессиональным опытом и культурным багажом.

В эклектике ранних итальянских проектов Иофана (как чисто академических, так и практических, что типично для образования европейских архитекторов на рубеже XIX и XX веков) очевидны преобладание римской школы проектирования и активное взаимодействие с ее представителями.

В историографии утвердилась версия, инициированная самим Иофаном²⁹ и закреплённая Эйгелем, что центральную, если не уникальную роль в его профессиональном становлении сыграли годы работы в мастерской Армандо Бразини. Нет сомнений, что влияние этого римского архитектора на Иофана было значительным. Само знакомство с ярким художником, обладавшим развитым творческим чутьём, мастерством сценографа и изобретательностью в области проектирования, чья серия рисунков *Urbe Massima* является примером визионерского историзма, несомненно, оказало воздействие на молодого архитектора, особенно в рисунке и городском планировании.

При этом в 1930-х гг. критическое отношение Иофана к Бразини было весьма неприкрытым: «Бразини <...> настолько последовательно отражал и отражает в своих декоративных зданиях римское барокко, что как бы опоздал родиться на 250 лет»³⁰. И мы можем обозначить контуры более широкого культурного поля, в котором жил и работал Иофан, выходящего за пределы того, что он сам описывал (или считал возможным описать) на страницах журнала «Архитектура СССР», акцентируя свою симпатию к классицизму и отвращение к модернизму.

Воспоминания 1930-х гг. помогают выдвинуть гипотезу о более сложном сценарии формирования архитектора, согласно которому Иофан оказывается отлично знакомым с различными тенденциями и ведущими персонажами итальянской архитектуры и культуры первых десятилетий XX века, имеет контакты с Арнальдо Фоскини, Энрико дель Деббио и Джузеппе Ваккаро, восхищается Алессандро Лимонджели³¹, который учился в той же Академии³². Некоторые разработанные Иофаном проекты жилых домов римского периода во многом сходны с более амбициозными работами современников — Густаво Джованнони и особенно Марчелло Пьячентини, — спроектированными в 1910-е гг. и завершёнными сразу после окончания Первой мировой войны. Также можно

сравнить его работы с виллой Гаспари на Пьяцца д'Арми (1911–1913) в Риме или виллой художественного критика Яна-Рускони, построенной в 1914–1917 гг.

Ещё интереснее возможное — чисто теоретически — влияние идей Пьячентини о взаимосвязи между архитектурой и городским планированием, высказанных в его публикациях после путешествия по Европе накануне Первой мировой войны³³. Римский архитектор высказывался в пользу «регулирующей функции городской эстетики», весьма далекой от ностальгических размышлений и морфологических особенностей античного города, но примыкал к художественно-дизайнерскому направлению, с которым может быть связано видение Бориса Иофана. Другие аспекты творчества Пьячентини также могут быть соотнесены с художественными поисками Иофана в стиле умеренной эклектики. Скорее всего, ему была известна опубликованная в 1930 г. в серии *Prisma* издателя П. Кремонезе и под редакцией М. Сарфатти книга «Архитектура сегодня» (*Architettura d'oggi*). В ней выражались идеи и взгляды на развитие мировой архитектуры, не слишком отличные от тех, которые сам Иофан высказывал в начале 1930-х гг. Так, Пьячентини хвалит «ясную, логичную и сдержанную чистоту» новой библиотеки в Стокгольме Гуннара Асплунда и характеризует скандинавский классицизм как «скромный, сухой, сдержанный»³⁴. В качестве возможных источников вдохновения для проекта станции метро «Бауманская» в Москве можно привести Монумент Победе под Больцано и Итальянский павильон на Брюссельской выставке 1935 г. работы Пьячентини.

С другой стороны, в межвоенные годы «римлянину» Иофану трудно было игнорировать увлечение классицизмом и развитие его вариаций в Милане, где набирало силу стремление Джованно Муцио и других сторонников стиля «Новеченто» преодолеть «вавилон архитектурных языков»³⁵.

Хронологические рамки десятилетия, проведенного в Италии до встречи с Рыковым и возвращения на родину, определяют горизонты и степень вероятного (и узнаваемого) итальянского влияния на формирование архитектурного кредо Иофана в 1920-е гг. Эти горизонты связаны главным образом, но не исключительно, с культурой Рима, а также с моментом, когда в архитектуре все еще упорно держался исчерпавший себя историзм, возникали интересные местные явления, которым недоставало новаторской силы, что можно было наблюдать в начале XX века и в других странах Европы. Иофан остался чужд футуризму, о чем не раз упоминал в своих статьях³⁶.

Итальянская архитектура все еще находилась под гнетом инертной традиции, которая, по словам Иофана, удерживалась благодаря

²⁷ См. *Nicoloso P. Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*. Udine, 2018; *Marcello Piacentini architetto 1881–1960: atti del convegno / G. Ciucci, S. Lux, F. Purini (a cura di)*. Roma, 2012; *Lupano M. Marcello Piacentini*. Roma; Bari, 1991.

²⁸ *Benedetti S., Dal Mas R. M., Delsere I., Di Marco F. Gustavo Giovannoni. L'opera architettonica nella prima metà del Novecento*. Roma, 2018.

²⁹ *Иофан Б. М. Творческие отчеты*. С. 24.

³⁰ *Он же. Материалы о современной архитектуре США и Италии*. С. 35.

³¹ Там же. С. 37.

³² *Gresleri G., Massoretti P., Zagnoni S. Architettura italiana d'oltremare 1870–1940*. Venezia, 1993; *Marsico F. L'architettura di Alessandro Limongelli*. Roma, 2014.

³³ *Piacentini M. Estetica regolatrice nello sviluppo della città // Rassegna contemporanea*. 1913. Aprile. A. VI. Serie II. Fasc. 7. P. 30–36.

³⁴ *Piacentini M. Architettura d'oggi*. Roma, 1930. P. 54.

³⁵ *Fontana V. Profilo di architettura italiana del Novecento*. Venezia, 1999.

³⁶ См., например, *Иофан Б. М. Материалы о современной архитектуре США и Италии*.

стремлению архитекторов подстраиваться под «буржуазные вкусы», господствовавшие в римском контексте. От нее здесь откажутся намного позже, чем в остальной Европе, — только во второй половине 1920-х гг., и то прежде всего в наиболее развитой в индустриальном отношении северной Италии. Не случайно первые попытки конца 1920-х гг. работать в ключе рационализма в той или иной степени предпринимались под влиянием немецкой культуры, как, например, в Новокомуне Терраньи в Комо и в туринском Палаццо Гуалино. Эти постройки вызвали бурные споры, которые даже, как в случае с офисным зданием Гуалино, переместились на страницы журнала *Domus*³⁷. Обе постройки были завершены около 1930 г. и стали образцом для подражания у итальянских архитекторов. К тому времени отношение Иофана к новаторским течениям уже сложилось и получило отражение в его зрелых проектных решениях. Этот процесс созревания проходил уже за пределами Италии и, вероятно, шел иным, чем у его итальянских коллег, путем. Никаких ссылок на упомянутые новые итальянские проекты ни в сочинениях Иофана, ни, насколько нам известно, в других советских публикациях не было.

В 1924 г., после приезда Иофана в СССР, начался новый, наиболее успешный этап его деятельности. Опираясь на уже накопленный опыт, архитектор смог за короткое время создать узнаваемый стиль, первоначально связанный с недавними итальянскими уроками. Одним из первых значительных проектов, реализованных после возвращения, стал поселок в Донбассе, строительство которого входило в план ГОЭЛРО³⁸ — этот проект был инициирован на самом высоком уровне советского государственного аппарата.

Двухэтажные корпуса с двускатной кровлей имели простую форму, но архитектор выстроил образ на контрасте оштукатуренных поверхностей с рустованным цоколем, что придавало композиции несомненную живописность. Вдохновленный идеей города-сада, уже распространенной в итальянской практике и преобладавшей в СССР на начальном этапе советского градостроительства³⁹, Иофан предложил решение, вероятно, близкое к так называемой малой архитектуре Рима, сочетавшей исторические цитаты и элементы народной традиции.

Совершенно другой подход он демонстрирует в поселке на Русаковской улице в Москве; здесь композиционные решения были связаны не столько с итальянскими влияниями, сколько с новым жилищным строительством в Ленинграде, в первую очередь с такими примерами, как жилые комплексы на улице Тракторной (1925–1927) и в Серафимовском городке (1925–1928), спроектированные А.И. Гегелло, А.С. Никольским и Г.А. Симоновым. Но уже в проекте ансамбля Сельскохозяйственной академии Иофан отходит от этой стилистики, которую за простоту

³⁷ *Domus*. 1930. Giugno. Выпуск журнала был полностью посвящен Палаццо Гуалино.
³⁸ *Меерович М.* СССР 1917–1929. Градостроительная политика. М., 2017.

³⁹ *Хазанова В.Э.* Советская архитектура первых лет Октября. М., 1970.

Ил. 3, с. 36

Ил. 4, с. 37

Ил. 5, с. 37

Ил. 6, с. 40

Ил. на с. III

Ил. 2, с. 36

условно можно было бы назвать конструктивизмом. В творчестве этого периода можно наблюдать параллельные процессы отхода от итальянского опыта и столь же быстрой ассимиляции мотивов советской архитектуры в ее разнообразных проявлениях.

Трудно представить себе, что за эти ранние годы развития советской архитектуры, которые были гораздо более динамичными, чем тот же период в Италии, с которой только что расстался Иофан, не возникло четкой стилевой границы. Еще до первой публикации в 1926 г. журнала «Современная архитектура» Иофан должен был хотя бы пролистать страницы «Строительства Москвы» — в нем с документальной точностью фиксировался процесс выхода из глубокого кризиса через бурную трансформацию к стадии интенсивного строительства. В этом издании публиковались материалы, посвященные наиболее прогрессивным международным явлениям, охватывающим самые разные направления, но основное внимание было сосредоточено на другой крупной лаборатории европейской архитектурной мысли — Германии. Италия там полностью отсутствовала. Публикации новостей из зарубежья сопровождали тогда быструю эволюцию от проекта ГОЭЛРО к масштабным проектам второй половины 1920-х гг.

Таким образом, мы подходим вплотную к серии работ, которые сделали Иофана, совершенно незнакомого с авангардом, одной из главных фигур весьма авангардистской архитектурной сцены Москвы и Советского Союза в целом. На общем фоне выделяется Дом Правительства, заложивший предпосылки для первоначального замысла проекта Дворца Советов, где монументальный модернизм стал результатом обдуманной и доведенной до предела абстракции классических форм.

Еще недостаточно изученный «Дом на набережной», практически заверченный к концу 1931 г., проектировался начиная с 1927 г., то есть в обстановке горячих дискуссий о концепции нового «временного» и «коммунального» типа проживания. Работая над одним из шедевров советской архитектуры довоенного периода, Иофан сумел создать совершенный образ для самопрезентации лидеров страны, а также наметить общую перспективу — в некотором роде новаторскую — новой Москвы, альтернативную образу, воображаемому конструктивистами.

Эти идеи стали обретать практическую форму лишь после того, как перед В.Н. Семеновым была поставлена задача разработки нового Генплана Москвы и реорганизации работы архитекторов путем учреждения мастерских. Здание было расположено так, чтобы вступать в диалог с символом власти — Кремлем, и оно стало решающим элементом в построении образа всего района: дом обращен к реке, а напротив, совсем недолго, еще доминировал храм Христа Спасителя. Тот факт, что видение «целого» — установление связи между зданием и предполагаемым образом в масштабе города — существовало именно в мыслях Иофана, становится очевидным, если рассмотреть первоначальный проект Дворца Советов 1931 г., созданный на этапе предварительного обсуждения курса; именно здесь диалог с жилым комплексом на набережной, как с точки зрения расположения, так и в тщательной композиции объемов,

2



**Академия сельского хозяйства
им. Тимирязева**

Архитектор Б. Иофан, 1917–1931

4



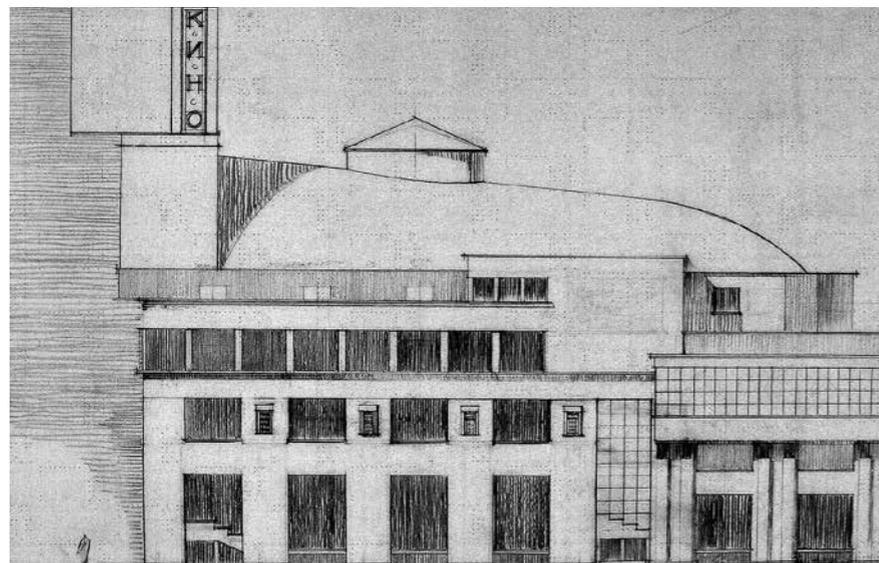
**«Универмаг» и «Фабрика-кухня»
в Кировском районе Санкт-Петербурга**

1929–1931

Архитекторы А. Барутчев, И. Гильтер,
И. Меерзон, Я. Рубанчик;
Кириков Б. М., Штиглиц М. С.

Архитектура Ленинградского авангарда.
Путеводитель. СПб., 2012

3



Проект кинотеатра «Ударник», боковой фасад

1928–1931

Архитекторы Б. Иофан, Д. Иофан,
при участии А. Баранского, М. Попова, С. Касаткина,
Е. Кургана, Б. Попова
ГНИМА

5



Дом Правительства на Берсеневской набережной

1935

Архитекторы Б. Иофан, Д. Иофан

Москва в фотографиях 1920–1930-х годов. СПб., 2010



оказывается совершенно ясным⁴⁰. Не случайно это решение в точности отвечало условиям конкурса (в составлении которых участвовал сам Иофан), оставленным без внимания почти всеми архитекторами, за исключением Огюста Перре.

Импозантный Дом Правительства отличает своеобразие сочетания в нем пафоса и аскетизма, монументальности и отфильтрованного эксперимента в области типологии и функции — все это формирует стилистическую узнаваемость, в которой трудно проследить возможные зарубежные отсылки. Напротив, он обладает самобытным стилем, который мы находим в творчестве многих других архитекторов 1920-х гг., близких по возрасту Иофану, воспитанных в академической среде Санкт-Петербурга, и который часто встречается на страницах «Ежегодника общества архитекторов-художников»⁴¹. Эта матрица была настолько уникальной в своей способности связывать классическую традицию и современные тенденции, что журнал «Архитектура СССР» уделил ей особое внимание⁴².

В те годы, которые можно определить как «переходные», итальянские уроки оставались основой профессионального опыта Иофана, однако, в отличие от других источников вдохновения, их характерные черты в его творчестве постепенно исчезали. Эта перемена была вызвана в первую очередь «внутренним» пониманием Иофаном советской действительности и ее сложной культурной динамики, в том числе местных особенностей, а также умением ориентироваться в новом контексте и считать «правила игры».

Последний этап, о котором здесь пойдет речь, — это 1930-е гг., и они сильно отличались от предыдущих: у Иофана появилась возможность вновь поучиться в Италии. Этому способствовали привилегии, данные ему после победы в конкурсе на Дворец Советов: разрешение путешествовать и вступать в непосредственный контакт с людьми и событиями в мировой и, в частности, итальянской архитектуре и градостроительстве; он наблюдал за происходящим с более отстраненной, зрелой позиции и уже в ином контексте. Реконструкция Москвы, которая осуществлялась в соответствии с Генеральным планом реконструкции и окончательным проектом Дворца Советов, требовала знакомства с технологиями строительства небоскребов и освоения этих новаторских приемов. Иофан стремился в окончательном варианте Дворца превзойти мировые образцы, учитывая при этом общую градостроительную программу. В Италии тогда проектирование было интегрировано в стратегии консолидированного тоталитарного режима, увидевшего «в камне» фундаментальный инструмент идеологии, пропаганды и модернизации и поставившего его на службу строительству нового Рима⁴³. Этот пример

ил. 7, с. 40

с точки зрения как городского планирования, так и отдельных построек, представлял интерес и для СССР, прежде всего благодаря сопоставимо большому размаху общественных работ и реконструкции городов, запланированных в довоенные десятилетия и в СССР, и в Италии⁴⁴. Борис Иофан получил исключительное право реализовать эти замыслы.

В рамках непрекращающихся дискуссий и изменений, проходивших на всех уровнях архитектурной культуры, пожалуй, одно из самых емких наблюдений о ходе этих процессов Иофан опубликовал на страницах авторитетного журнала «Академия архитектуры» в 1936 г.⁴⁵ В них дано критическое изложение архитектурного эксперимента в Италии и США, подчеркивающее глубинное различие взглядов и интересов. Учитывая полемику в СССР в то время, автор давал оценки явлений с пронизательной и чуткой, очень личной и довольно критической позиции, но также и учитывая более широкую культурную (и идеологическую) ситуацию, актуальную для всех дисциплинарных секторов архитектурной профессии тех лет.

Итак, освоение новых идей стало результатом длительной командировки Иофана⁴⁶ и других специалистов, ответственных за возведение Дворца Советов, предпринятой осенью 1934 г. для установления деловых контактов, сбора документации и приобретения необходимых знаний в области высотного строительства, без которых реализовать грандиозную постройку было бы невозможно. Группа отправилась из Европы в США, в ее составе был и упомянутый выше Олтаржевский; на обратном пути Иофан и его коллеги сделали остановку в Италии. Иофан воспользовался возможностью увидеть радикальные изменения, произошедшие со времен его обучения в Риме, встретиться со старыми знакомыми, сделать многочисленные эскизы, зарисовки, пейзажи и портреты, которые теперь, к счастью, стали известны благодаря приобретению этих материалов в Фондом Сергея Чобана.

Таким образом, для Иофана, как и для его коллег — советских зодчих и интеллектуалов, возводивших Четвертый Рим⁴⁷, Италия, воспринимаемая во всем спектре ее огромного исторического наследия вплоть до новейшей истории, была в тот момент не менее важна, чем Америка, и то, что происходило в Вечном городе, имело не меньшее значение, чем события в Нью-Йорке: «американизм»⁴⁸ сочетался с обновленной италофилией.

ил. 8, с. 41

⁴⁰ De Magistris A. Per una storia del concorso del Palazzo dei Soviet 1931–1934 // Casabella. 2014. Giugno. № 838. P. 58–79; Kostjuk M. Boris Iofan. Architect behind the Palace of the Soviets; и др.

⁴¹ Ежегодник общества архитекторов-художников. Л., 1935. Вып. XIV.

⁴² Новые ленинградские постройки // Архитектура СССР. 1934. № 10. С. 46–47.

⁴³ Ciucci G. Roma capitale imperiale // Storia dell'architettura italiana. Il primo Novecento. P. 396–415.

⁴⁴ Nicoloso P. Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista. Torino, 2008.

⁴⁵ Иофан Б. М. Материалы о современной архитектуре США и Италии.

⁴⁶ Cohen J.-L. Building a New New World. Amerikanizm in Russian Architecture. Montréal;

New Haven; London, 2020; Zubovich K. Moscow Monumental. Soviet Skyscrapers and Urban Life in Stalin's capital. Princeton; Oxford, 2020.

⁴⁷ Clark K. Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931–1941. Cambridge; London, 2011.

⁴⁸ Cohen J.-L. Building a New New World... P. 292.

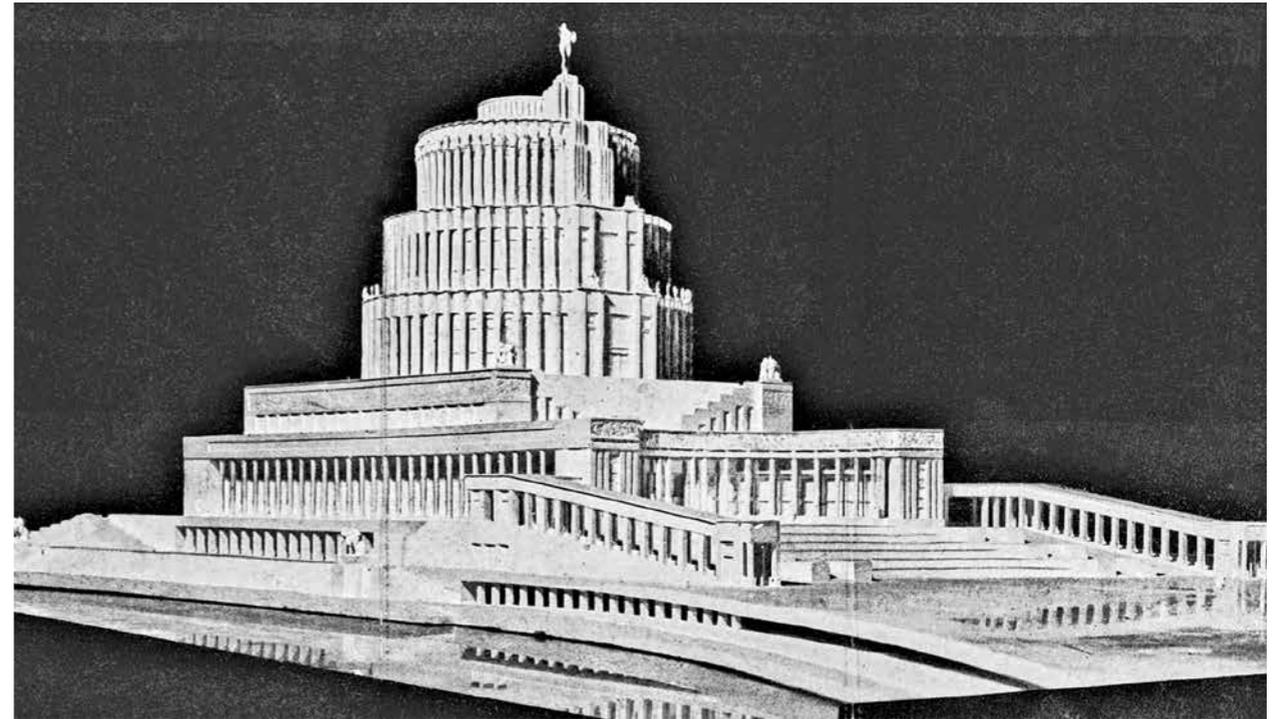
6



Здание НКПС

Архитектор И. А. Фомин, 1929–1930
Фотограф А. де Маджистрис

8



**Б. Иофан
Дворец Советов, проект 1932 года**

*Хигер Р. Я. Пути архитектурной мысли.
М., 1933*

7



**Небоскребы Нью-Йорка. Иллюстрация
в статье Б. Иофана «Материалы
о современной архитектуре США
и Италии»**

1936
Академия архитектуры. 1936. № 4. С. 45