

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

УДК 7.07+72.03(09)(47)

В. Г. Лисовский, Е. А. Савинова

СТИЛЬ МОДЕРН И АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ

К моменту, когда утверждение стиля модерн в русской архитектурной практике можно было считать уже свершившимся фактом, Императорская Академия художеств подошла серьезно реформированной. Очередная реформа, проведенная в 1893 г., предусмотрела более жесткое, чем ранее, организационное разделение тех функций, которые Академия в целом успешно выполняла почти полтора столетия. Теперь Академией, то есть государственным учреждением, призванным содействовать «поддержанию, развитию и распространению искусства в России», стало называться Собрание, в состав которого, помимо президента, вице-президента и конференц-секретаря, вошли 60 действительных и 20 почетных членов, представлявших все виды художественного творчества. Исполнительным органом Собрания стал Совет из десяти «непременных членов» и пяти кандидатов. Совету надлежало обеспечивать осуществление решений, принимавшихся Собранием в ходе обсуждения самых разнообразных проблем, связанных с текущей художественной жизнью страны. Дело подготовки профессиональных мастеров искусства сосредоточивалось отныне в Высшем художественном училище (ВХУ), вошедшем в состав Академии на правах самостоятельной структурной единицы. Управлявшееся собственным советом профессоров и возглавлявшееся ректором ВХУ включало два отделения — изобразительного искусства и архитектуры.

Порядок обучения в училище в соответствии с реформой тоже претерпел заметные изменения. Весь срок подготовки художников был разделен на две стадии. Первую представляли так называемые общие классы, где учащиеся приобретали основные навыки работы в избранном виде искусства и получали необходимую научно-теоретическую подготовку. По окончании общих классов ученики переходили в мастерские под руководством ведущих профессоров Академии («профессоров-руководителей»). Занятия в мастерских завершались исполнением «выпускной программы», успешная защита которой обеспечивала возможность присвоения выпускнику звания художника (живописи, скульптуры или архитектуры). Лучшие выпускники (по одному из каждой мастерской) удостоивались также права на «пенсионерскую» поездку за границу «для усовершенствования в искусстве»; такая поездка совершалась на предоставляемые выпускнику казенные средства («пенсион», как говорили в старину).

На архитектурном отделении ВХУ были созданы три индивидуальные мастерские. Их возглавили А. О. Томишко, А. Н. Померанцев и Л. Н. Бенуа. В 1901 г., вскоре после кончины А. О. Томишко, руководство его мастерской было поручено М. Т. Преображенскому. В начале XX в. Л. Н. Бенуа, которого по праву можно было считать лидером академической архитектурной школы, подолгу совмещал должности профессора-руководителя и ректора училища. По этой причине ему в порядке исключения из правил было разрешено иметь в мастерской постоянного помощника; в 1912 г. на эту должность был определен архитектор В. А. Покровский [1, с. 284–309].

Общий архитектурный класс ВХУ состоял из трех курсов, занятия на которых вели «профессора искусств» М. Т. Преображенский, Г. И. Котов, А. Н. Векшинский и А. Г. Трамбицкий. После назначения М. Т. Преображенского руководителем мастерской профессором общего класса (в 1902 г.) стал В. В. Сулов. Основным видом занятий на первых двух курсах общего класса было «графическое изучение памятников», предусматривавшее ознакомление учащихся с историей зодчества путем копирования хранившихся в Академии архитектурных проектов, обмеров, гравюр и фотографий, а также посредством рисования с гипсовых слепков, воспроизводивших детали и орнаменты разных исторических стилей. На третьем курсе, в программу которого входило изучение эпохи Возрождения и «новейшей архитектуры», ученики, не переставая копировать, обязаны были выполнять задания по композиции, выдававшиеся им ежемесячно. Согласно этим заданиям, ученики под руководством педагогов разрабатывали проекты различных зданий и сооружений, сложность структуры которых от задания к заданию увеличивалась. Последнее из заданий, предлагавшихся на третьем курсе, в случае его успешного выполнения давало основания для перевода ученика (по его собственному выбору) в мастерскую профессора-руководителя.

Параллельно с занятиями по искусству в общем архитектурном классе «профессора наук» читали лекции по разным разделам инженерных и математических дисциплин; под их же руководством будущие архитекторы выполняли расчеты строительных конструкций, составляли сметы и проводили лабораторные занятия. Летом ученики архитектурного отделения ВХУ проходили практику на постройках. Очень важная роль в процессе обучения отводилась рисунку. Ученики на протяжении всего срока пребывания в Академии (включая время, отводившееся на занятия в индивидуальных мастерских) должны были заниматься рисованием с гипсовых моделей и живой природы под руководством преподавателей изобразительного искусства.

После прохождения общего архитектурного класса ученики получали всю определенную программой сумму специальных знаний и приобретали опыт в области проектирования. Это подтверждалось выдачей им свидетельства на «право производить постройки», дававшего возможность работать в качестве помощников архитекторов.

Переходя в мастерские, ученики освобождались от всяких других занятий, кроме учебного проектирования и рисунка. Это позволяло им полностью сосредоточиться на серьезной подготовке к полноценному самостоятельному творчеству. Содержание и последовательность занятий по композиции профессора-руководителя могли определять по собственному усмотрению, но, конечно, с обязательным учетом индивидуальных способностей каждого ученика. Срок обучения в мастерских был установлен в два года. Таким образом, полный академический курс составлял пять лет, но на практике он нередко превышался на один–два года.

Порядок, установленный реформой 1893 г., дал великолепные плоды. За двадцать с небольшим предреволюционных лет академическая школа подготовила много замечательных мастеров своего дела, сумевших внести заметный творческий вклад в развитие отечественной архитектуры начала XX столетия и советского периода. Тем самым лишний раз было опровергнуто расхожее мнение о преимущественно «художественной» направленности академического архитектурного образования. Впрочем, несправедливость такого мнения была очевидна для большинства представителей архитектурного цеха. Именно поэтому некоторые выпускники других специальных учебных заведений, в т. ч. и петербургского Института гражданских инженеров, стремились усовершенствоваться в своей профессии (и, разумеется, в художественном отношении тоже), продолжая образование в ВХУ. В подобных случаях им разрешалось поступать прямо в индивидуальные мастерские, минуя общий класс.

Есть все основания считать, что архитектурное отделение ВХУ на рубеже XIX и XX вв. приобрело характер действительно универсальной школы, способной дать высококачественную специальную подготовку, основываясь на которой в дальнейшем каждый воспитанник школы без особых затруднений мог выбрать собственный путь в искусстве. Сказанного выше, думается, достаточно для того, чтобы понять, что, несмотря на проведенную реформу, в школе не только сохранилась, но и укрепилась традиционная классическая основа. Ее не смогли поколебать изменения, происшедшие в «большой» архитектуре в период распространения и укрепления эклектизма. Более того, обширная историческая подготовка учащихся Академии объективно способствовала лучшему овладению эклектическими приемами проектирования. Но органическую связь с классикой академический эклектизм безусловно сохранил, о чем свидетельствовали и свойственное большинству учебных проектов того периода классическое понимание пространства, и традиционная верность ордерной системе, и проявленный учащимися высокий уровень графической культуры. Конечно, требования времени тоже не оставались неучтенными. Об этом свидетельствует и тот факт, что в последней трети XIX в. ученикам все чаще стали предлагаться темы, связанные с проектированием сооружений новых типов, таких как крытые рынки, выставочные павильоны, вокзалы или торговые дома, что требовало использования рациональных конструктивных и композиционных приемов. Однако и в подобных случаях эклектическая традиция проектирования «в стилях» давала себя знать, что откровенно проявлялось в предлагавшихся учениками фасадных решениях.

«Груз» эклектики в Высшем художественном училище оставался вполне ощутимым и после реформы 1893 г. И это следует признать совершенно естественным, поскольку вплоть до середины 1900-х гг. все архитекторы-педагоги училища представляли именно эклектическое направление. Интересно отметить, что среди них преобладали сторонники «национального стиля», к которым безоговорочно должны быть отнесены А. Н. Померанцев, А. Х. Преображенский, В. А. Покровский, Г. И. Котов и В. В. Суслов. Характерными представителями эклектизма, ориентирующегося преимущественно на опыт западноевропейских стилей, были Л. Н. Бенуа, А. Н. Векшинский и А. Г. Трамбицкий.

Первый после реформы выпуск архитектурных мастерских ВХУ, состоявшийся в 1896 г. уже в соответствии с новым уставом Академии, подтвердил крепость позиций академического эклектизма: ни один из выпускных проектов (темами для них служили «увеселительный вокзал», «зал для выставок», «военно-исторический музей») не вышел за рамки этого направления. В числе первых выпускников ВХУ оказалось несколько

ко молодых специалистов, зарекомендовавших себя впоследствии видными мастерами зодчества: Ф. И. Лидваль, О. Р. Мунц, С. В. Беляев, Д. А. Крыжановский, Б. Н. Николаев. Стилистическая направленность выпускных программ по архитектуре не претерпела существенных изменений и в последующие несколько лет. Так, выпускники 1897 г. А. В. Щусев и И. С. Кузнецов завершили академический курс разработкой превосходно исполненных проектов усадьбы [2–4], в которых продемонстрировали свободное владение приемами исторических стилей. Впервые известное влияние «нового стиля» — модерна — позволил ощутить, пожалуй, лишь выпускной проект «гостиницы-санатории на юге», представленный на рассмотрение совета профессоров в 1900 г. Г. А. Косяковым (рис. 1) [5–6]. Да и то в данном случае можно говорить о том, что «дыхание» модерна проявилось лишь в манере исполнения чертежей: здесь Г. А. Косяков продемонстрировал склонность к особой «линейной стилизации» в духе «нового стиля», что осталось свойственным манере художника и позже. В главном же выпускной проект Г. А. Косякова следовал устоявшейся академической традиции: об этом яснее всего свидетельствует использование выпускником классического принципа симметрии в решении генерального плана и распределении масс.



Рис. 1. Г. А. Косяков. Проект гостиницы-санатории на юге. Выпускной проект. Главный фасад, 1900

Гораздо отчетливее влияние модерна проявилось в нескольких «очередных» учебных проектах, датируемых началом 1900-х гг. Однако вряд ли может быть случайным то, что работы, о которых идет речь, были исполнены перешедшими в Высшее художественное училище воспитанниками Института гражданских инженеров, более свободными от влияния классических традиций. Таковы проекты торгового дома и «загородного ресторана на горе» (рис. 2) [7–10], разработанные А. И. Дмитриевым в 1902 г. в период его пребывания в мастерской Л. Н. Бенуа [11, с. 50–53]. В ту же группу работ входит эскиз фасада здания яхт-клуба, автором которого был Н. В. Васильев — еще один гражданский инженер, продолживший свое образование под руководством Л. Н. Бенуа [12, ст. 545–560].



Рис. 2. А. И. Дмитриев. Проект ресторана на горе. Учебная работа. Фасад, 1902

В целом академическая школа начала XX в. была по отношению к модерну настроена, безусловно, оппозиционно. «Новый стиль» был категорически запрещен для использования при выполнении выпускных проектов и лишь эпизодически допускался в очередных курсовых заданиях. При выдаче заданий на проектирование в начале XX в., как и раньше, указывались «стили», в которых ученикам рекомендовалось выполнить работу. Под «стилем» в таких случаях вполне в духе эклектики понималась манера декоративной обработки фасадов или интерьеров проектируемых сооружений, выбранная, как правило, в соответствии с их назначением. Лишь изредка в таком контексте можно было встретить упоминание о «рациональном стиле», очевидно отождествлявшемся с модерном. Например, в программе на составление проекта железнодорожного вокзала, относящейся к 1912 г., указывалось: «Стиль... итальянский, французский и ренессанс или рациональный» [13, л. 25]. Однако сложные конструктивно-технические проблемы практически не ставились перед учениками ВХУ при разработке ими проектных заданий. Необходимые в этом деле навыки прививались учащимся в основном при прохождении курса инженерных дисциплин, не «пересекавшегося», как правило, с работой по композиции.

В ученических работах начала XX в. отразилась, конечно, борьба художественных направлений того времени. В частности, в трактовке форм, в выборе стилистических прототипов, в характере графического исполнения проектов нередко проявлялось стремление к утонченной, рафинированной стилизации в духе «Мира искусства». О наличии такой тенденции свидетельствует, например, фасад к проекту здания городской думы, исполненный М. С. Лялевиным в 1901 г. [14]. Из очередных работ аналогичным примером может служить проект отделки зала в «японском стиле» Н. И. Сластикина, датированный 1909 г. [15]. Возбужденный модерном интерес к проектным задачам, свя-

занным с организацией пространства на основе свободного несимметричного плана, также нашел отражение при разработке ряда ученических проектов. К их числу относится проект здания офицерского собрания, выполненный К. К. Романовым в 1906 или 1907 г. Но в данном случае свободное решение плана сочетается с трактовкой фасадов в духе модернизированного ампира, отвечающего «военной» теме задания [16]. В этой работе, таким образом, можно видеть один из первых образцов «неоампира», который вскоре возобладавал в предреволюционной архитектурной практике. Хорошо известным манифестом «неоампирного движения» суждено было стать выпускному проекту И. А. Фомина, исполненному в 1909 г. на тему «Курзал на минеральных водах или морских купаниях». С этого времени Академия художеств уверенно приняла на себя совершенно естественную для нее роль оплота неоклассицизма.

Однако ретроспективная в целом природа академической школы отнюдь не послужила препятствием для ее выпускников в деле освоения и обогащения свежими идеями передовой архитектурной практики своего времени. Весьма значительным оказался вклад воспитанников академической школы в развитие стиля модерн, в т. ч. и той его модификации, которую принято называть «северным модерном». Для того чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить имена А. И. фон Гогена, Ф. И. Лидваля, Н. В. Васильева, И. А. Преттро, О. Р. Мунца. Не остался в стороне от новых веяний и лидер школы Л. Н. Бенуа. Черты модерна довольно явственно проявились в такой его крупномасштабной работе, как комплекс зданий клиники Отта на Стрелке Васильевского острова (этот комплекс возвели в 1899–1904 гг.). Целенаправленно использовал Л. Н. Бенуа приемы модерна в нескольких вариантах проекта здания Московского купеческого банка на Невском проспекте (дом № 46), построенного в 1902 г. (рис. 3) [17, табл. 31, 32]. Правда, сам мастер не очень высоко оценивал художественное качество этой работы, справедливо считая ее лишь эпизодом в своей творческой биографии. Даже В. А. Покровский, никогда не отступавший от «национально-романтической» линии в своем творчестве, позволил себе намеки на модерн при проектировании фасада городского дома на Морской улице в Петербурге, представленного на конкурс в 1903 г. [18, табл. 29].

Среди первых в России образцов стиля модерн оказались и проекты фасада дома И. В. фон Бессера на Владимирской площади в Петербурге, намеченного к коренной перестройке. Высшую премию на конкурсе этих проектов, проведенном в 1902 г., получил О. Р. Мунц [19, табл. 31]. Разработанная им композиция обладала всеми внешними признаками «нового стиля», к тому времени уже хорошо узнававшимися, но при этом выполнена она была строго симметрично. Интереснее, на наш взгляд, другая работа О. Р. Мунца — «эскиз доходного дома на угловом месте» [20, табл. 40]. Датированная 1904 г., она демонстрирует весьма характерные для модерна особенности, проявляющиеся также и в графическом исполнении эскиза (рис. 4). Большой долей своеобразия отличается конкурсный проект дома Э. Л. Петерсона на Лиговской улице в Петербурге, разработанный в 1905 г. Е. Ф. Шреттером (рис. 5) [20, табл. 15], окончившим ВХУ годом раньше. Крупный доходный дом Н. П. Демидова на Большом проспекте Васильевского острова (№ 50) был возведен в 1910–1911 гг. по проекту Г. А. и В. А. Косяковых [21, табл. 37]; это здание можно считать образцом стиля модерн, перешедшего в «прото-конструктивистскую» стадию своего развития (рис. 6).

Особо хочется выделить как замечательный образец рационалистического композиционного решения темы, актуальной для начала XX в., созданный О. Р. Мунцем вместе с С. В. Беляевым конкурсный проект Николаевского вокзала в Петербурге (он

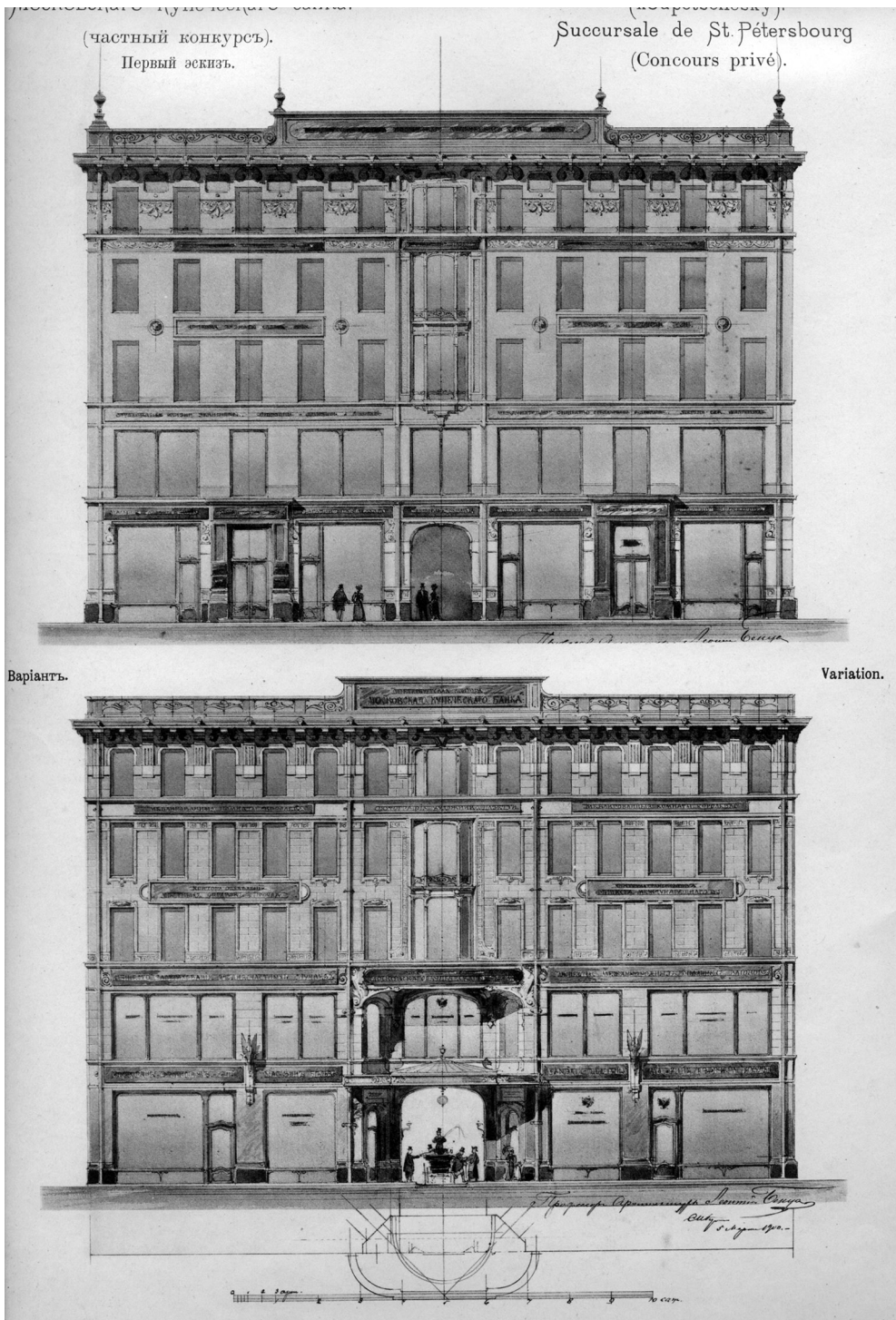


Рис. 3. Бенуа Л. Н. Проект здания Московского купеческого банка на Невском пр. в Петербурге. Фасад (варианты), 1900



Рис. 4. Мунц О.Р. Эскиз доходного дома на угловом месте, 1904

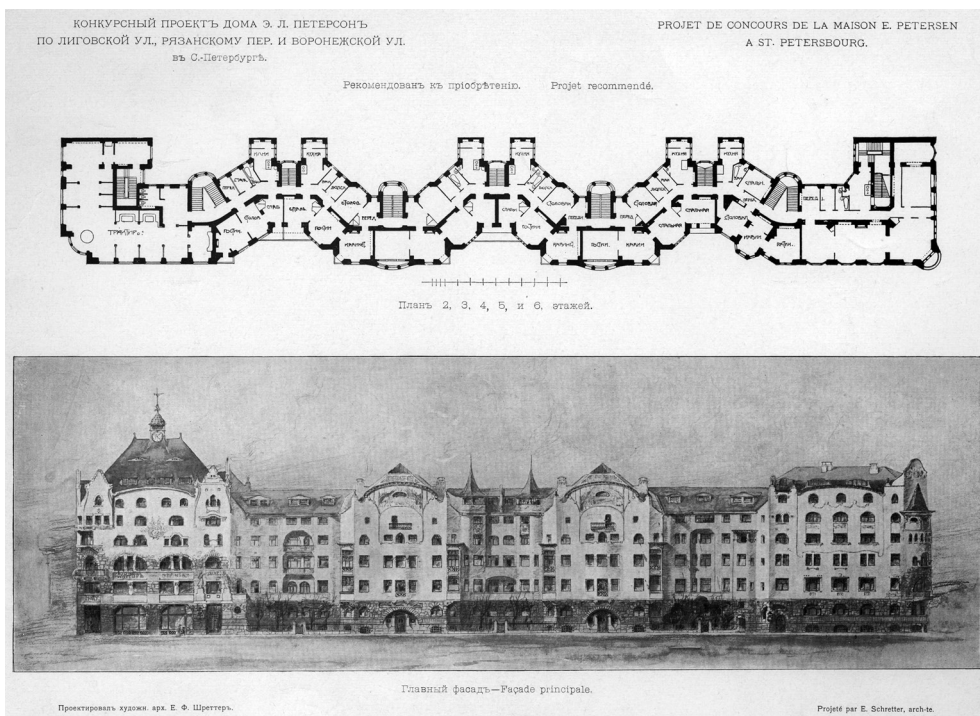


Рис. 5. Е. Ф. Шреттер. Конкурсный проект дома Э. Л. Петерсона на Лиговской ул. в Петербурге. Фасад, план, 1905



Рис. 6. Косяков Г. А., Косяков В. А. Проект дома Н. П. Демидова на Большом пр. Васильевского острова в Петербурге. Фасад, 1910–1911

датируется 1907 г., см. рис. 7). На том же конкурсе было представлено и весьма интересное предложение А. Л. Лишневого (выпускника Академии художеств 1892 г.), согласно которому громадное станционное здание решалось в характере «северного модерна» [22, с. 272].

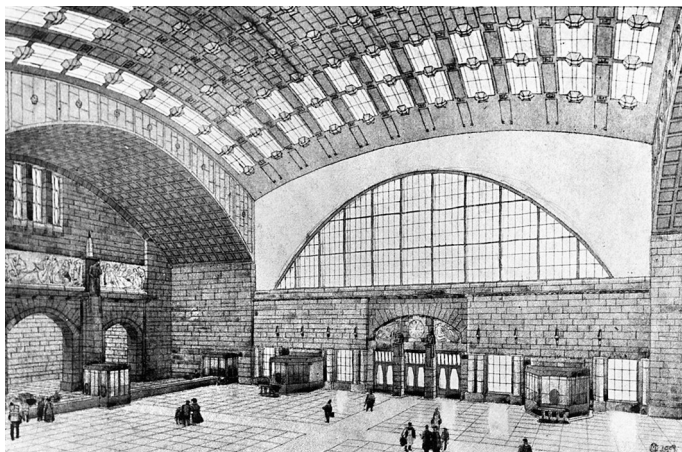


Рис. 7. О. Р. Мунц, С. В. Беляев. Конкурсный проект Николаевского вокзала в Петербурге. Перспектива интерьера, 1907

При сохранении классической ориентации как базового принципа академическая школа начала XX в. отнюдь не отрицала значения новаций, появившихся в процессе эволюции архитектуры. Руководство ВХУ постоянно стремилось к улучшению методов преподавания и совершенствованию учебных программ, заботилось об обновлении по мере надобности состава педагогов. В октябре 1901 г. в служебной записке, адресованной вице-президенту Академии И. И. Толстому, Л. Н. Бенуа, обсуждая вопрос о заполнении вакансии, появившейся после назначения М. Т. Преображенского руководителем мастерской, подчеркивал: «Для архитектурных классов, как впрочем и для всех прочих, необходим человек со свежим взглядом на искусство, не зараженный рутиню, который должен быть живым советчиком и руководителем начинающих учеников. Необходимо с первых же шагов занятий в классах внушить ученику, кроме необходимых технических приемов нашего ремесла, интерес и веру в искусство и его будущее... Мое мнение, надо привлекать на вакантные должности людей молодых, знающих, талантливых и следящих за развитием архитектуры в полном ее объеме в приложении к современной жизни и потребностям». В том же документе, кроме того, говорилось: «Умение владеть и пользоваться в наше время рациональными приемами в архитектуре неизбежно, и дать им при этом художественное значение — это есть задача современного архитектора» [23, л. 162].

Руководствуясь подобными соображениями, Л. Н. Бенуа и рекомендовал несколько позже включить в состав педагогов общего архитектурного класса хорошо знакомых ему О. Р. Мунца и Г. А. Косякова (оба приступили к исполнению своих служебных обязанностей 1 января 1904 г.). При этом первого он охарактеризовал так: «Его работа всегда отличается ясностью и обдуманностью и очень хорошим, без излишних эффектов, исполнением». Г. А. Косяков же, по мнению Л. Н. Бенуа, «как композитор, особенно в планах, несколько уступает» О. Р. Мунцу, «но как рисовальщик... не только его превосходит, но может считаться одним из лучших наших архитекторов художников» [1, с. 357–358].

Оба молодых мастера вполне оправдали доверие, оказанное им учителем. Они действительно добились положительных сдвигов в преподавании композиции и архи-

тектурной графики и не раз выдвигали серьезные предложения по дальнейшему совершенствованию методов подготовки архитекторов в училище.

Особенно большой интерес с данной точки зрения представляет докладная записка О. Р. Мунца от 12 ноября 1907 г., направленная Л. Н. Бенуа, исполнявшему тогда обязанности ректора. Оценивая в общем довольно высоко то состояние, в котором пребывала школа, О. Р. Мунц вместе с тем указывал и на определенные недостатки сложившегося порядка преподавания композиции в общем классе. Он констатировал, что как педагоги, так и ученики часто обращают «излишнее внимание на внешнюю сторону, на более или менее художественное исполнение... фасада, иногда в ущерб самой сути композиции». Между тем, как полагал О. Р. Мунц, нужно прежде всего выявлять самое существенное, «основную идею архитектурной композиции», смыслом которой является «образование известным конструктивным путем ряда помещений, из чего уж как следствие вытекает внешний вид здания». Подтверждая тем самым значение важнейшего с точки зрения модерна принципа проектирования «изнутри наружу», О. Р. Мунц далее требовал, «чтобы тот или другой стиль, избираемый компоновщиком, не носил внешний декоративный характер, а был в полном соответствии с приемом плана и способами перекрытия помещений». В записке О. Р. Мунца содержались также конкретные предложения по налаживанию более тесного контакта «вспомогательных научных предметов» с курсом композиции. Для этого, как считал архитектор, было бы «в высшей степени интересно... сделать опыт исполнения проекта в связи с пройденным курсом, например, статике сооружений». Темой для такого проекта, продолжал О. Р. Мунц, «могли бы служить, например, небольшой городской мост или общественное здание с большим залом, перекрытым конструкцией железной (на виду), деревянной или иной. Ведь предъявляют же к таким сооружениям в настоящее время самые строгие художественные требования, и такие задачи могут и должны быть решаемы нашими учениками, раз введены в курс соответствующие научные предметы». При разработке подобных учебных проектов, пояснял О. Р. Мунц, «важным явится применение рациональной системы и затем этой системе не как декорация, а как подчеркивание самой сущности конструктивной идеи, должна быть придана художественная внешность. Опыт такой композиции вызовет необходимость применения новых художественных форм для нового материала (напр., железа) и должен установить правильную точку зрения на роль искусства в чисто современном строительстве, иную, более обширную, чем обыкновенно принято думать» [24, л. 132–136].

Положения, сформулированные О. Р. Мунцем в цитируемой записке, представляются для эпохи модерна достаточно характерными. И эта же записка позволяет почувствовать, в каких непростых взаимоотношениях находились в 1900-е гг. система академического образования и идеи архитектурного рационализма. В то время, когда эти идеи, теснейшим образом связанные с модерном, настойчиво осваивались практикой, в Высшем художественном училище они с трудом пробивали себе дорогу. В результате «новый стиль» так и не смог вплоть до революции оказать существенного влияния на работу академической школы. Обратное же влияние школы на стиль модерн, как мы старались показать, было достаточно заметным. И в этом проявились возможности, которыми обладает фундаментальное классическое образование, к какой бы сфере творчества или знаний оно ни относилось.

Источники и литература

1. *Лисовский В. Г.* Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов. СПб.: Коло, 2006. 399 с.
2. *Щусев А. В.* Проект загородной усадьбы. Академическая программа 1897 г. Звание художника-архитектора. Чертёж, тушь, заливка тушью и акварелью, бумага. 88,3×77,5 // НИМАХ (Научно-исследовательский музей Российской Академии художеств). Инв. № А 10461.
3. *Щусев А. В.* Проект загородной усадьбы. Академическая программа 1897 г. Звание художника-архитектора. Чертёж, тушь, акварель, бумага. 88,5×177,5 // НИМАХ. Инв. № А 10462.
4. *Кузнецов И. С.* Проект усадьбы. Выпускная программа 1897 г. Бумага, тушь, акварель. 90,0×185,0 // НИМАХ. Инв. № А 27237.
5. *Косяков Г. А.* Проект гостиницы-санатория на юге. Академическая программа 1900 г. Звание художника-архитектора. Чертёж, тушь, калька бумажная. Калька 94,3×113,0 бумага 130,5×150,0 // НИМАХ. Инв. № А 10712.
6. *Косяков Г. А.* Проект гостиницы-санатория на юге. Академическая программа 1900 г. Звание художника-архитектора. Чертёж, тушь, акварель, бумага. 107,5×197,5 // НИМАХ. Инв. № А 10734.
7. *Дмитриев А. И.* Проект ресторана на высокой горе. Академическая учебная работа. 1902 г. Планы 1-го и 2-го этажей. Чертёж, тушь, заливка акварелью, бумага. 95,3×64,8 // НИМАХ. Инв. № А 25998.
8. *Дмитриев А. И.* Проект ресторана на высокой горе. Академическая учебная работа. 1902 г. Фасад со стороны террасы. Чертёж, тушь, акварель, бумага. 75,0×125,0 // НИМАХ. Инв. № А 25999.
9. *Дмитриев А. И.* Проект ресторана на высокой горе. Академическая учебная работа. 1902 г. Поперечный разрез. Чертёж, тушь, акварель, бумага. 76,6×124,0 // НИМАХ. Инв. № А 26000.
10. *Дмитриев А. И.* Проект торгового дома. Академическая учебная работа. 1902 г. Фрагмент фасада и разрез наружной стены... Чертёж, тушь, отмывка, акварель, бумага. 120,8×78,2 (Л) // НИМАХ. Инв. № А 26001.
11. *Кириков Б. М.* Александр Дмитриев. СПб.: Белое и Черное, 2004. 446 с.
12. *Строитель.* 1905. № 14.
13. *РГИА* (Российский государственный исторический архив). Ф. 789. Оп. 19. № 1036. Л. 25.
14. *Лялевич М. С.* Проект городской думы в столице. Академическая программа 1901 г. Звание художника-архитектора. Чертёж, тушь, акварель, бумага. 85,0×237,0 // НИМАХ. Инв. № А 10716.
15. *Сластухин Н. И.* Проект отделки зала в «японском» стиле. Академическая учебная работа. 1909 г. Чертёж, тушь, акварель, бумага. 64,6×98,3 // НИМАХ. Инв. № А 16747.
16. *Романов К.* Проект здания офицерского собрания. Академическая учебная работа. 1907 г. или 1908 г. Чертёж, тушь, акварель. Бумага. 59,8×89,6 // НИМАХ. Инв. № А 10961.
17. *Зодчий.* 1901.
18. *Зодчий.* 1903.
19. *Зодчий.* 1902.
20. *Зодчий.* 1905.
21. *Зодчий.* 1911.
22. *Лисовский В. Г.* Иван Фомин и метаморфозы русской неоклассики. СПб.: Коло, 2008. 487 с.
23. *РГИА.* Ф. 789. Оп. 12. 1897 г., № 20-3. Л. 162.
24. *РГИА.* Ф. 789. Оп. 33. № 8. Л. 132–136.

Статья поступила в редакцию 16 декабря 2011 г.