

АРХИТЕКТУРА

УДК 72.03+72.07+72.09

Академическая архитектурная школа. Проблема стилистической самоидентификации

В. Г. Лисовский

Санкт-Петербургский государственный институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина при Российской академии художеств, Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17

Для цитирования: Лисовский, Владимир. “Академическая архитектурная школа. Проблема стилистической самоидентификации”. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 9, no. 1 (2019): 145–179. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.108>

Прослеживается длинный путь, пройденный академической архитектурной школой с момента основания в середине XVIII в. в Санкт-Петербурге Академии художеств до конца XX столетия. В центре внимания автора находится вопрос о том, насколько определенно на этом пути проявлялись классические основы школы и в какой мере соблюдались в течение того же времени традиции академической образовательной системы. Обзор деятельности школы в первое столетие ее существования позволяет обозначить принципы, положенные в основу этой системы: ориентация на классические образцы, использование ордера в качестве базы для всех композиционных решений, предпочтение регулярно скомпонованных («красивых») планов, высокое графическое мастерство, взаимодействие художников разных специальностей с целью формирования синтеза искусств. Определяются этапы исторической эволюции школы: период классицизма — первое столетие существования Академии художеств; период между реформами учебного заведения 1859 и 1893 гг. — время преобладания эклектики, представленной в школе «академическим ренессансом»; конец XIX — начало XX в. — переход от эклектики к неоклассицизму, когда система академического образования достигла наибольшего совершенства в структуре и методике: разделение процесса обучения на две стадии (общий класс и персональные мастерские) и рациональное сочетание коллективного и индивидуальных методов преподавания композиции; послереволюционный период — время конфронтации традиционализма и новаторских течений; 1930–1950-е годы — период восстановления и дальнейшего развития традиционных основ школы; современный период, отличающийся сложным взаимодействием различных стилистических тенденций.

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2019

Ключевые слова: Академия художеств в Петербурге, архитектурное образование, классические основы школы и их трансформация, методика преподавания, периоды исторического развития, учебные проекты.

Петербургская Академия художеств готовит профессиональных архитекторов с самого момента своего основания. Имеет смысл напомнить, что у академии два дня рождения. Она была создана в 1757 г. (при императрице Елизавете Петровне) в соответствии с указом Сената, поддержавшим таким образом личную инициативу И. И. Шувалова, ставшего затем «куратором» нового учебного заведения. Спустя семь лет состоялось второе рождение академии — уже по воле императрицы Екатерины Великой. Тогда ей были дарованы Устав и «Привилегия» — документы, определившие государственный статус и основные принципы работы учреждения. Вторая дата, то есть 1764 г., в дореволюционные времена считалась, безусловно, главной. Недаром именно она обозначена на панно «Олимп, торжествующий основание Академии», украшающем купол академического конференц-зала. Эта роспись, выполненная в 1830-х годах по эскизу В. К. Шебуева, может восприниматься как стилистический символ учебного заведения, «по определению» обязанного поддерживать, развивать и обогащать традиции, зародившиеся в глубокой древности и заслужившие право называться классическими. Символичным представляется и то обстоятельство, что здание академии, спроектированное Ж.-Б. М. Валлен-Деламотом и А. Ф. Кокориновым в духе классицизма, начали строить в год официально признанного основания учебного заведения, в момент стилистического перелома, положившего предел продолжительному преобладанию в русской архитектуре барокко.

Понятия «классика», «классическое» до сих пор принадлежат к числу обсуждаемых и возбуждающих профессиональную полемику. «Классичность» же академической школы, обусловленная самим фактом ее рождения, наоборот, признается непререкаемой реальностью, не подлежащей сомнению. Между тем за долгие годы существования Академии художеств как высшей школы искусств в ней самой, а больше всего вокруг нее происходило большое количество изменений, весьма заметно влиявших на представления о целях и задачах, стоявших перед учебным заведением, и о методах, какими следовало эти задачи решать. Недавно отмечавшиеся юбилеи «двух рождений» академии дают некоторые основания для того, чтобы вновь вернуться к рассмотрению вопроса о стилистических основах академической школы.

В статье мы ограничиваем это рассмотрение рамками дававшегося Академией художеств архитектурного образования, что, думается, оправдывается тем обстоятельством, что именно в «искусстве строить» на всем протяжении его новейшей истории с наибольшей последовательностью и определенностью проявлялись классические начала. Немалое внимание уделено XX в. — времени, оказавшемуся в жизни мирового искусства, возможно, самым сложным. Но понятно, что желание разобраться в стилистической ориентации академической школы сравнительно недавнего прошлого не позволяет обойтись без ознакомления с основными вехами ее более ранней истории, какую с наибольшей основательностью мы и можем называть классической.

Еще одно предварительное замечание касается термина «самоидентификация». Употребляя в заглавии этот термин, мы стремимся выяснить, в какой мере архитектурная школа Академии художеств именно *сама* осознавала свою «классичность» и насколько важной для себя задачей в разное время она считала необходимость сохранения или совершенствования этого качества. Решение поставленной задачи, как легко понять, может быть намечено прежде всего с помощью таких исторических документов, которые освещают работу школы «изнутри», — от лица самих участников этого процесса. Наиболее доказательными из таких документов следует признать учебные работы, отвечавшие тем методическим требованиям и установкам, которые доминировали на разных этапах истории школы, отражая и соответствующую им «идеологию» (включая стилистическую ориентацию). Пониманию сути этой идеологии могут способствовать различные официальные документы, высказывания и суждения педагогов, критические отзывы «со стороны», а также информация об особенностях творческой практики руководителей и наиболее талантливых воспитанников школы.

Истории Академии художеств посвящено большое количество трудов отечественных исследователей. Однако в подавляющем большинстве этих работ деятельность академии рассматривается прежде всего в аспекте ее воздействия на развитие русского изобразительного искусства. Долгое время два других важнейших аспекта — архитектурный и организационный — не привлекали достаточного внимания историков. Этот пробел в значительной мере удалось устранить благодаря появлению фундаментального труда Е. И. Кириченко «Президенты Императорской Академии художеств», изданному в 2008 г. [1]. Но и в этом сочинении известного исследователя история академической архитектурной школы подробно не рассматривается: автор просто не ставил перед собой такой задачи. Некоторые сведения, касающиеся этого предмета в пределах XVIII в., включены в книгу Н. А. Евсиной [2], однако они не очень обширны, поскольку являются лишь «сопровождением» для основного содержания книги.

Вопросам архитектурного образования в системе Академии художеств посвящено несколько статей, включенных в сборники трудов Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, выпускавшиеся в 1970-х годах [3–5]. Они имели характер кратких сообщений, опиравшихся в основном на дореволюционные публикации, архивные документы в этих случаях к исследованиям не привлекались. Наоборот, А. Г. Вайтенс, изучая относительно краткий период истории архитектурного факультета академии предвоенного времени [6], опирался в своем диссертационном исследовании на довольно широкий круг документальных источников.

Попытку комплексного изучения истории архитектурного образования в системе Академии художеств (с опорой на архивные изыскания) удалось в какой-то мере осуществить автору настоящей статьи. В наших публикациях разных лет [7; 8], а также в докторской диссертации [9] были с большей или меньшей степенью подробности охарактеризованы особенности школы разных периодов ее истории. Вероятно, можно считать, что наличие упомянутых выше публикаций не служит все же препятствием к продолжению исследований, в том числе по направлению, обозначенному в статье. В самом деле, изучение проблемы стиля — одной из самых сложных в искусствознании, и тем более в таком относительно узком аспекте, как

история архитектурной школы Академии художеств, — никак не может считаться полностью завершенным.

Едва ли не наиболее очевидным образом «классичность» системы академического образования выявляется по той исключительно важной роли, какую в петербургской школе (как и в зарубежных, послуживших ей прототипами) играли «образцы», то есть произведения искусства прошлого, воплощавшие характерное для классицизма представление об эстетическом совершенстве. Тайны художественного мастерства ученики академии должны были постигать, изучая и копируя «образцы», каковыми прежде всего служили гипсовые слепки, с абсолютной точностью повторяющие античные изваяния и детали памятников классического зодчества. Коллекцию слепков (их называли «антиками») начали собирать еще при Шувалове, а позднее она значительно расширилась за счет включения в нее образцов произведений искусства эпохи Возрождения и Нового времени. Рисование со слепков рассматривалось в академии как этап образования, в равной степени необходимый будущим художникам всех специальностей и, конечно, архитекторам. Рисунки учащихся, демонстрировавшие особенно высокое качество исполнения и наилучшее понимание смысла изображенного, сами со временем становились «образцами», входили в число наглядных пособий, размещавшихся в академических классах, в том числе архитектурном (рис. 1).



Рис. 1. В.Е. Стоке. Архитектурные детали. Учебная работа. 1841 [1]

Собрание образцов постоянно расширялось за счет новых приобретений и благодаря включению в него как произведений педагогов, так и лучших ученических работ. Так постепенно в академии сложился богатейший музей, составлявший неотъемлемую часть школы. Слепки, рисунки, скульптуры, живописные полотна, архитектурные проекты и модели (в том числе миниатюрные, вырезанные из пробкового дерева), виды исторических городов, обмеры и детали памятников архитектуры размещались не только в парадных залах академии, но и непосредственно в учебных аудиториях и мастерских. Все это превращало фигуральное выражение

«здесь и стены учат» в высшей степени конкретную реальность, способствующую как профессиональному совершенствованию учеников, так и их всестороннему культурному развитию.

Относительно порядка преподавания в художественных классах первый академический устав давал лишь самые общие указания. В частности, профессорам архитектуры (первыми среди них были строители академического здания) вменялось в обязанность «сверх задания учащимся новых задач как в чертежах, так и делании моделей, <...> показывать им употребление и качество всякого звания материалов», а также заботиться о том, чтобы «с теориею совокупить и практику», и с этой целью в летнее время определять будущих архитекторов на постройки [10, с. 158]. Из теоретических предметов первостепенное внимание уделялось теории ордеров, изучавшейся по трактатам Витрувия и зодчих эпохи Возрождения. В архитектурном классе академии периода классицизма программами служили задания на проектирование преимущественно гражданских зданий общественного назначения, причем сложность программ, как и размеры проектируемых сооружений, постепенно возрастала от задания к заданию.

О содержании проектных заданий начала XIX в. можно судить по ряду сохранившихся чертежей и документов. Среди последних большой интерес представляет перечень учебных программ, предлагавшихся ученикам А. Д. Захарова в 1803–1804 гг. [II, л. 4–16]. В числе условий, которые должны были принимать во внимание ученики, в этот период неоднократно упоминается «характер», которым следовало наделять тот или иной проектируемый объект. Так, в одной из программ предлагалось «сделать наружную декорацию дому знатного господина, данного на 15-ти сажнях, и дать оному характер» [II, л. 10]. По смыслу этот термин соответствовал представлению о художественно-образном решении проектируемого сооружения, которое при обязательном использовании средств классицистической композиции отвечало бы и заданной функции [11]. Не менее важным условием успеха в процессе учебного проектирования считалось обеспечение графической красоты планов с обязательно присущей им строгой симметрией. Это условие отражало типичное для классицизма убеждение в том, что «красивые» планы позволяют архитекторам лучше разрешать и функциональные задачи. Поощрялась работа в цвете, с помощью которого традиционным академическим отмывкам придавалась особая художественная выразительность.

Из учебных работ, относящихся ко второй половине XVIII и началу XIX в., в оригиналах сохранились лишь единицы. Тем более ценным для истории представляется опубликованный Академией художеств сборник гравированных чертежей ученических работ, удостоенных медалями разного достоинства в 1804–1805 гг. [12]. В нем собраны работы, которые можно считать эталонами классицизма в том его понимании, которое было характерно для академической школы. Из них в качестве иллюстраций мы помещаем проект театра с театральным училищем, исполненный А. С. Протопоповым под руководством А. Н. Воронихина (рис. 2, 3).

Обращает на себя внимание «размашистый», но четко построенный симметричный план, обеспечивающий рациональное размещение и удобное взаимодействие учебных классов с концертными залами и театром, трактованным как ясно выраженный смысловой центр всей композиции. Абсолютно необходимым ее элементом, столь же характерным, как и «красивый» план, является ордер, опре-

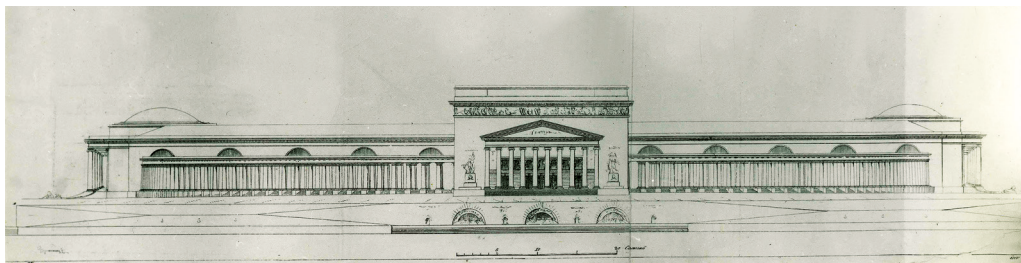


Рис. 2. А. С. Протопопов. Проект театра с театральным училищем. Большая золотая медаль. 1805. Фасад [12, с. 13]

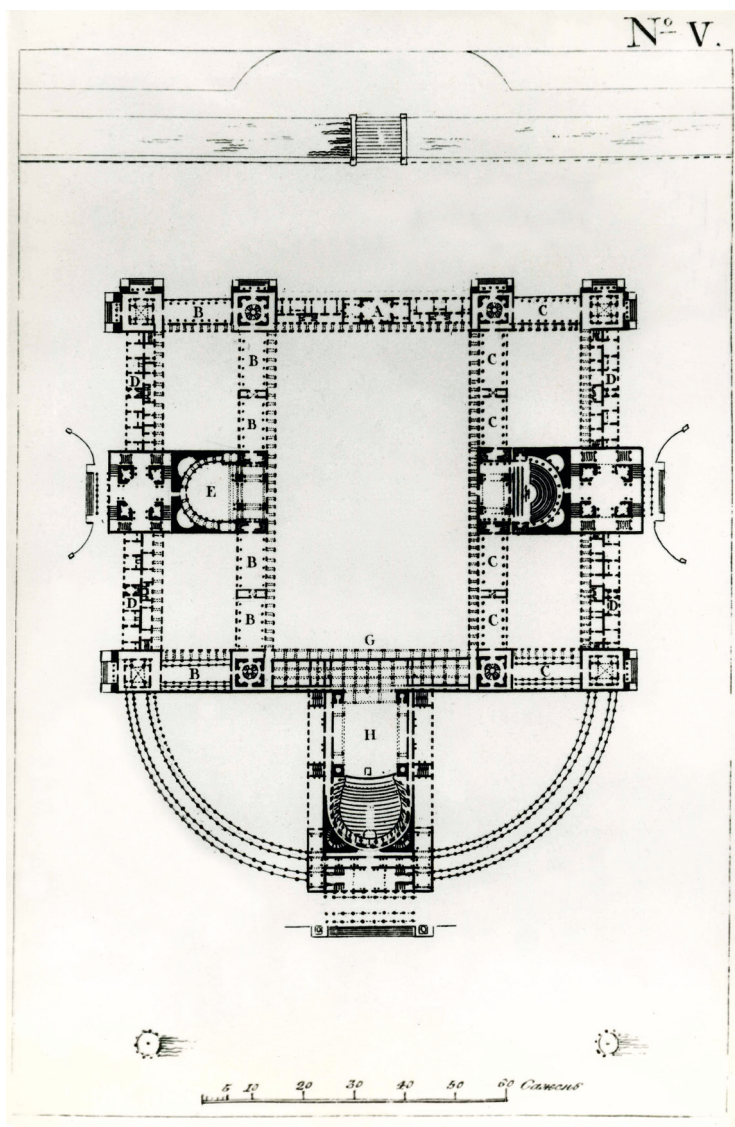


Рис. 3. А. С. Протопопов. Проект театра с театральным училищем. План [12, с. 14]

деляющий ритмическую организацию и масштаб предложенного решения. О проекте Протопопова составители сборника высказались так: «В сем сочинении виден штиль больше величественный, и целое здание имеет характер, свойственный своему назначению. Расположение всех его частей соответствует заданной программе. Лестницы, коридоры и разные соединения находятся в приличных местах. Амфитеатры для концертов сделаны в хорошем и благородном штиле, а театр — во вкусе древних сооружений, которому следовать всегда полезно» [12, с. 15]. «Благородный и величественный штиль во вкусе древних сооружений» — это, несомненно, та формула, которой и определялась стилистическая позиция, занятая классицистической Академией художеств. Но в этой формуле мы вправе видеть и отражение гражданского пафоса, характерного для искусства русского классицизма поры его расцвета в целом. Символично, что занятиями в архитектурном классе в это время руководили такие выдающиеся мастера, как А. Д. Захаров, А. Н. Воронихин и Ж. Ф. Тома де Томон.

Методика проведения занятий по архитектуре в тот период продолжала оставаться близкой той, что была апробирована еще в предшествующем столетии. На протяжении первых трех лет пребывания в архитектурном классе академии учащиеся, в соответствии с требованиями устава, обязаны были «образовать свой вкус» и воспитать в себе привычку «чувствовать изящное в искусстве». С этой целью они «должны быть беспрестанно заняты рисованием и черчением лучших образцовых рисунков, с гипсов, с натуры, с архитектурных чертежей, с орнаментов и, наконец, с отличных моделей, в малом виде исполненных, представляющих древние знаменитейшие здания, сделанные искусным образом из пробочного дерева». Второе трехлетие завершало образование художников архитектуры. Под руководством профессоров ученики разрабатывали на этой дистанции предстоящего им пути проекты «сначала малых, потом больших и, наконец, огромных публичных зданий», причем педагогам вменялось в обязанность «работу каждого питомца <...> рассматривать отдельно, приноравливаясь к собственной идее каждого, стараясь, не изменяя мысли оригинальной, придать оной удобное приличие и вкус, ей свойственный» [III, л. 11].

Очередные задания, последовательность которых определялась не только размерами проектируемых сооружений, но и степенью сложности функциональной программы, выполнялись учащимися ежемесячно, а трижды в год устраивались так называемые третные экзамены на соискание медалей — малых и больших серебряных и золотых. Некоторые из сохранившихся ученических проектов, относящиеся к периоду высокого и позднего классицизма, свидетельствуют о том, что искомая «чистота вкуса» ими, несомненно, была продемонстрирована. Примечательно, что в этот период нередко встречались композиции, воспроизводившие гармоничную форму ротонды, способной, как известно, служить олицетворением ренессансного идеала «прекрасной завершенности» (рис. 4, 5).

Стилевые трансформации, происходившие в архитектурной практике середины XIX в. и заключающиеся в постепенном усилении эклектических тенденций в ущерб «чистоте» классики, оказали заметное влияние и на практику учебную. Как и в профессиональной архитектуре, в учебном проектировании середины столетия можно отметить две как будто взаимоисключающие тенденции: с одной стороны, явное упрощение композиционного языка, связанное и с утратой ордерам



Рис. 4. А. И. Очаков. Проект церкви на кладбище. Малая серебряная медаль. 1821. Фасад [IV]

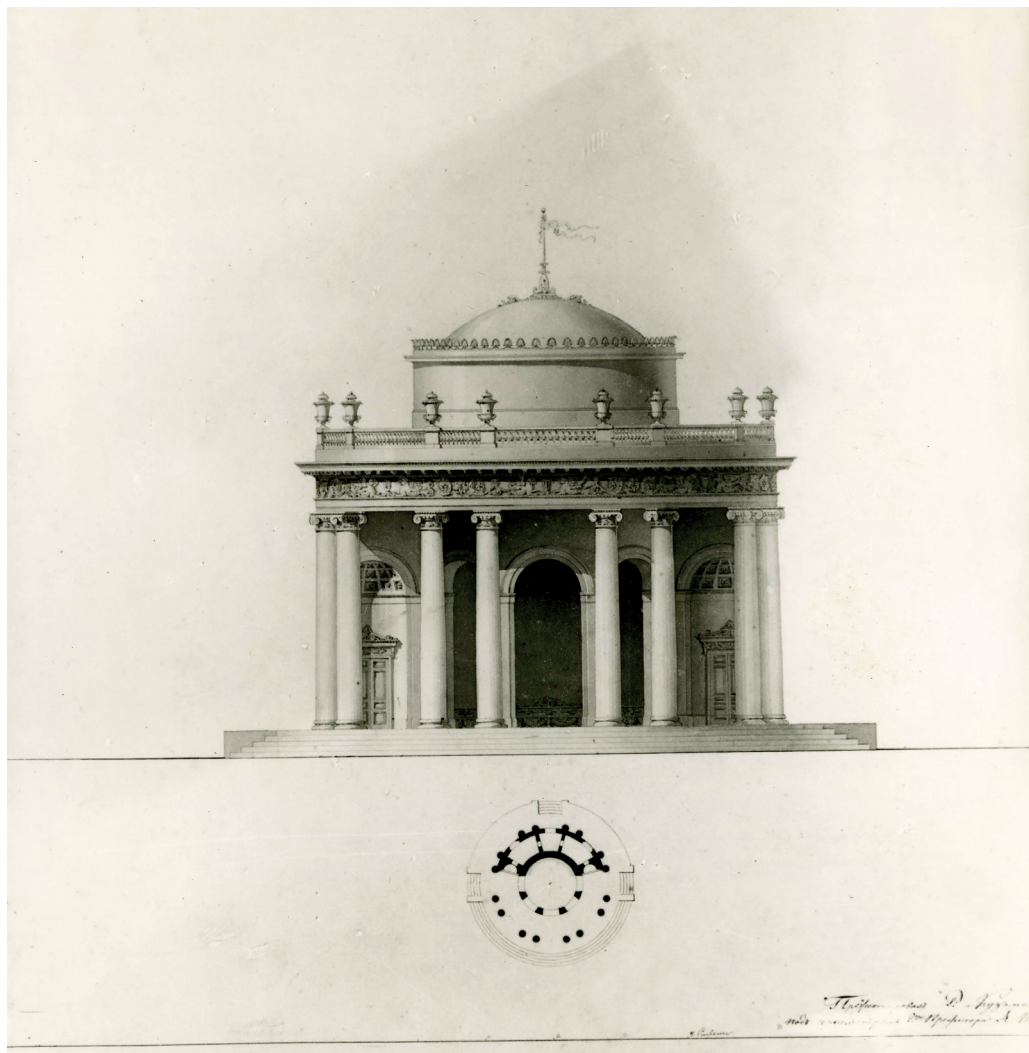


Рис. 5. Р. И. Кузьмин. Проект павильона. Учебная работа. 1831 [V]

его прежней основополагающей роли, а с другой — наоборот, усиление пластики форм и увеличение разнообразия декорации, в том числе такой, где используются элементы ордера. Эти тенденции довольно явно дают о себе знать уже в 1840-х годах. В следующие десятилетия в школе сложилась особая система декоративного оформления проектировавшихся зданий, которую называли «академическим ренессансом» (за склонность использовать в качестве декорации чаще всего формы, действительно обнаруживавшие родство с ренессансными образцами). Но вкус к сочинению «красивых» планов при этом не терялся. Об этом, в частности, свидетельствуют проекты библиотеки С. А. Иванова и В. А. Гартмана, относящиеся соответственно к 1843 и 1861 гг. (рис. 6, 7), причем в обоих случаях авторы весьма изобретательно варьировали мотивы ротонды. В проекте театра, за который Ф. Ф. Рихтер в 1841 г. был удостоен звания профессора, доминирующую композиционную роль сохранил ордер (рис. 8).

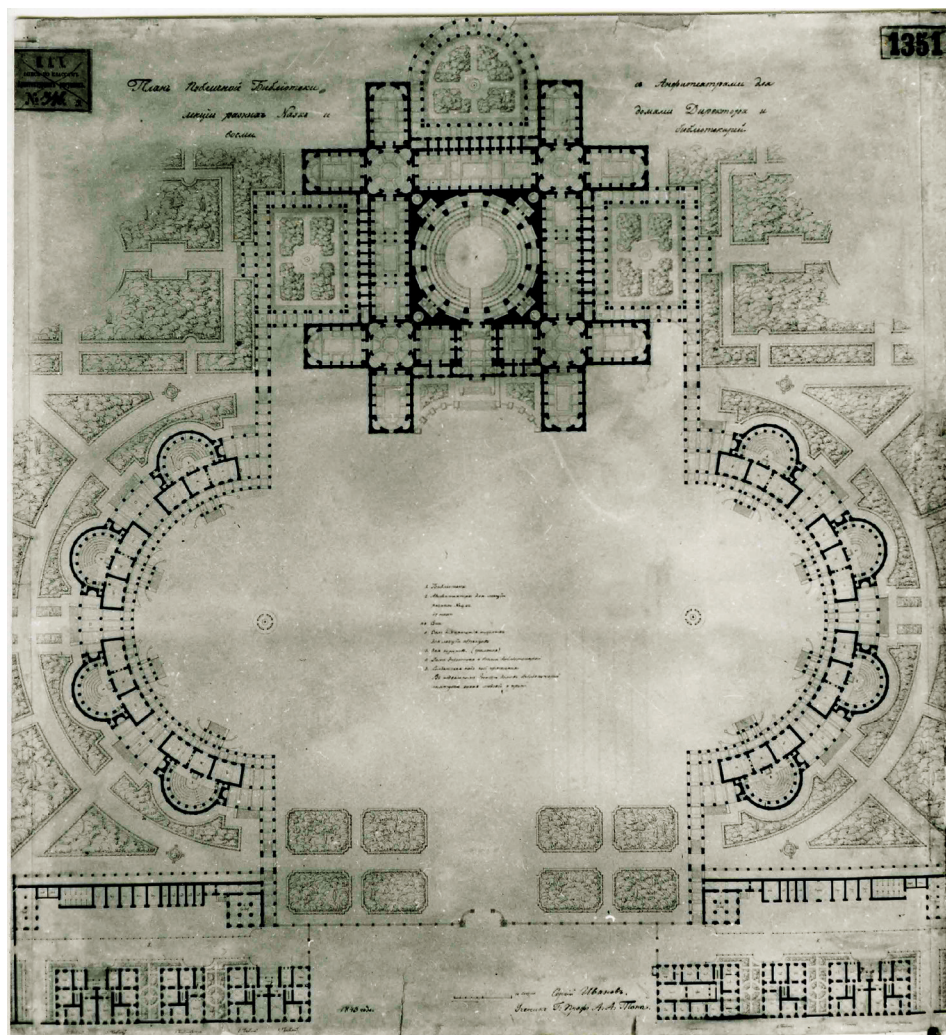


Рис. 6. С. А. Иванов. Проект публичной библиотеки. Большая золотая медаль. 1842. План [VI]

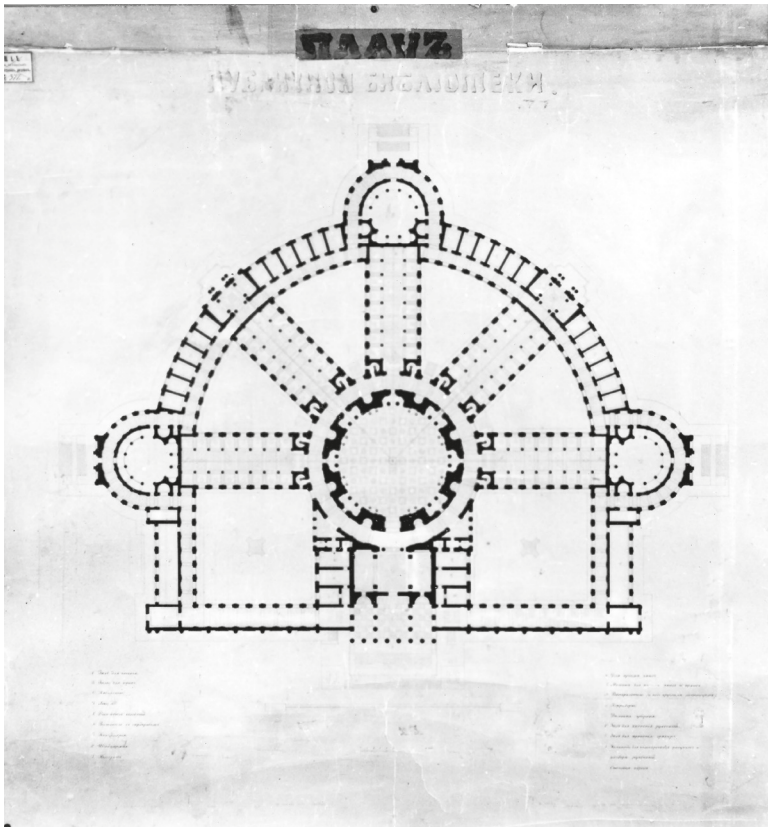


Рис. 7. В. А. Гартман. Проект публичной библиотеки. Большая золотая медаль. 1861. План [VII]

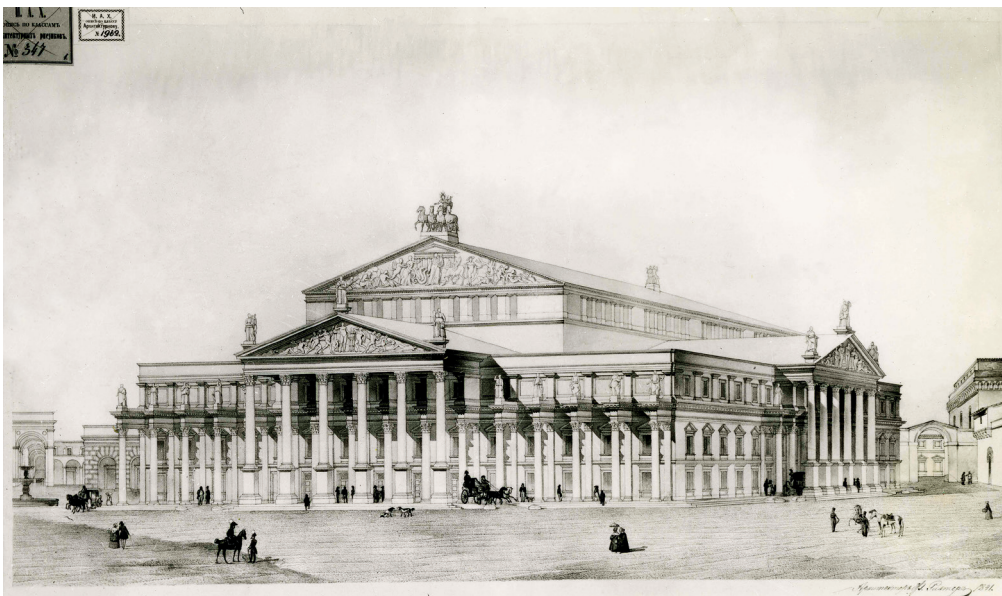


Рис. 8. Ф. Ф. Рихтер. Проект театра. Звание профессора. 1841. Перспектива [VIII]

Смена стилистических вех в архитектурном классе Академии художеств происходила совсем непросто. Новые веяния, обусловленные практическими потребностями времени, нередко вступали в острое противоречие с освященными веками традициями. Следы этой борьбы неоднократно обнаруживаются в документах, характеризующих учебную жизнь академии середины XIX столетия.

С указанной точки зрения определенный интерес представляет переписка, связанная с вопросом о присуждении академических званий. В феврале 1832 г. педагоги архитектурного класса К. А. Тон и А. П. Брюллов обратились в совет академии с просьбами переменить традиционные темы программ, заданных им для получения званий профессора. Вместо них оба соискателя просили рассмотреть только что созданные ими проекты реальных сооружений, в том числе храма Христа Спасителя в Москве (его проектировал К. А. Тон) и лютеранской церкви св. Петра на Невском проспекте в Петербурге (работа А. П. Брюллова), исполненные в формах, характерных для позднего романтизма, пользовавшегося языком стилизации под средневековое зодчество. Однако совет не дал на это разрешения, постановив, что «вообще архитектурные чертежи для получения академических званий непременно должны быть делаемы в изящном классическом стиле» [13, ч. II, с. 275–7].

Спустя два года такая позиция советом была подтверждена. В его новом постановлении высказывалось мнение о том, что только те произведения, которые исполнены в соответствии с классическими правилами и нормами, могут оцениваться «не произволом, но вкусом, образованным посредством наблюдения и тщательного изучения изящнейших творений лучших веков архитектуры древних греков и римлян». Одновременно, однако, делалась уступка новым тенденциям, что видно из следующих указаний того же постановления: «Для званий академических и третних экзаменов для премий, — говорилось в нем, — в другом вкусе программ по архитектуре не задавать, как только в греческом и римском вкусе, применяя оные по возможности к потребностям нашего климата и образа жизни, что же касается до других родов архитектуры <...>, то в сих родах программы задавать ученикам <...> в таком лишь случае, когда они имеют достаточное понятие об изящных пропорциях греческой архитектуры» [13, ч. II, с. 316–7].

В мае 1849 г. очередную группу академических пенсионеров было решено послать не в Западную Европу, как обычно (там было неспокойно из-за революционных событий), а «на восток и в другие страны, покойные в политическом отношении» [13, ч. III, с. 104]. Это решение по времени совпало с предложением кавказского наместника М. С. Воронцова обратить внимание Академии художеств на памятники «византийского зодчества», находящиеся на территории Кавказа. В соответствии с укрепившейся к этому времени официальной точкой зрения о преобладании византийского влияния на формирование культуры Древней Руси Воронцов считал полезным включить в учебную программу академии сведения о памятниках церковного зодчества на Кавказе, поскольку это позволило бы, по его мнению, возбудить в учащихся интерес к проблеме национального своеобразия искусства. «Мы никогда не предполагали изменить образ преподавания, принятый в России, — писал Воронцов, — но нам кажется, что изучение материалов нашей истории не только не повредит художникам, но и просветит и подвигнет их вперед и даст русскому искусству вид самостоятельности, а не подражания чужому» [13, ч. III, с. 123]. В ответ на это предложение совет академии решительно заявил:

«Истинно прекрасное есть одно для всех народов и веков. Национальное не есть цель искусства, а изящное; к сему последнему должно стремиться, а национальное явится само собою» [13, ч. III, с. 124]. Академия, таким образом, и в данном случае подтвердила свою верность традициям классики (привычно отождествляемой с понятием «изящное»), но сам факт возникновения полемики на эту тему свидетельствовал о таких изменениях в эстетических взглядах, игнорировать которые в дальнейшем оказалось невозможным.

Середина XIX в. стала для русского искусства, как это хорошо известно, временем значительных изменений, связанных с укреплением реализма в живописи, кризисом классицизма и усилением влияния технического прогресса в архитектуре. Эти изменения нашли отражение в некоторых преобразованиях академической системы подготовки художников, осуществленных в 1859 г. Проведенная тогда реформа сопровождалась утверждением нового устава академии, из которого, однако, можно было увидеть, что классические основы академического образования в целом остались непоколебленными. Как это было и раньше, в пору расцвета классицизма, на новом этапе истории академической школы ее стилистическое «лицо» определяли профессора, которые были лидерами и в творческой практике. В их числе, кроме упомянутых выше К. А. Тона и А. П. Брюллова, были А. И. Штакеншнейдер, А. И. Резанов, Д. И. Гримм, А. И. Кракау, Р. А. Гедике и ряд других талантливых мастеров.

Согласно уставу 1859 г. [14], академия состояла из двух отделений — живописно-скульптурного и архитектурного, каждое из которых возглавлял свой ректор. Обучение проходило в художественных классах под руководством сменявших друг друга «дежурных» профессоров. Классы подразделялись на общие и специальные. Первые обязаны были пройти все ученики академии независимо от их будущей художественной специальности. Таких классов было три — два рисовальных (с античных гипсовых голов и фигур, соответственно «головной» и «фигурный») и эстампный — для рисования с классических гравюр. Ученики, специализировавшиеся затем в изобразительном искусстве, переходили в «натурный класс» (в нем рисовали с живых натурщиков), посещение которого для архитекторов было не обязательным. После прохождения общих классов ученики распределялись по специальным классам, среди которых был и архитектурный. Он, в свою очередь, делился на два отдела — низший («черчения архитектурных частей и орнаментов всех стилей» — эти занятия именовались «графическим изучением памятников») и высший («для составления архитектурных проектов»). На обучение в каждом из них отводилось три года, а на занятия в головном и фигурном классах — «не менее двух лет в совокупности для достаточного изучения антиков». Таким образом, весь курс обучения профессии архитектора в Академии художеств рассчитывался на восемь лет, однако указанный срок нередко превышался (см.: [14]).

Устав 1859 г., как видно из вышеизложенного, закрепил традиционный порядок, имевший для академии принципиальное значение: он предполагал совместное обучение будущих художников всех специальностей основам графического мастерства под руководством одних и тех же педагогов общих классов, причем непререкаемыми образцами при этом продолжали служить «антики». Такой порядок вытекал из признания рисунка основой любого вида искусства, включая архитектуру, и несомненно способствовал повышению общехудожественной культуры

учеников-архитекторов, приучая их лучше понимать специфику смежных видов искусства.

Большое значение устав 1859 г. придавал «научным курсам», то есть теоретическим дисциплинам, необходимым для подготовки архитекторов не только как художников, но и как строителей-практиков. Помимо традиционных перспективы и теории теней, в программу архитектурного отделения вошли лекции по математике, физике, химии, строительной механике, курсы строительного искусства и специального законоведения по строительной части. Кроме того, будущие архитекторы должны были изучать правила составления смет и отчетов, а летом проходить практику на постройках. Вскоре к перечисленным предметам были добавлены курсы начертательной и аналитической геометрии, строительной технологии, вентиляции и отопления [14, с.279]. Таким образом, программа архитектурного отделения Академии художеств со временем оказалась весьма насыщенной специальными техническими и математическими дисциплинами, что соответствовало усложнению требований строительной практики и делало выпускников школы лучше подготовленными к конкуренции с гражданскими инженерами в процессе самостоятельной творческой деятельности.

Реформа 1859 г. оказалась не последней в столетии. Следующая, внесшая в процесс подготовки художников, как и в структуру школы, гораздо более серьезные изменения, была проведена в 1893 г. С точки зрения стилистики период между двумя этими реформами отмечен в области архитектуры господством эклектизма. В школе его олицетворял «академический ренессанс», преобладавший в проектах, представлявшихся к награждению медалями высшего достоинства. В работах, отмечавшихся серебряными медалями, встречались и другие варианты эклектики, в том числе связанные с романтической интерпретацией избиравшихся сюжетов.

На каждом этапе истории школы не составляет особого труда выделить такие учебные работы, которые способны наиболее хорошо охарактеризовать свое время. В «межреформенный» период на исполнение роли подобного «эталонного» произведения, пожалуй, лучше всего подходит проект инвалидного дома с церковью, разработанный Л. Н. Бенуа в 1879 г. Этот проект прекрасно характеризует сохранившаяся в академическом музее перспектива с высоты птичьего полета (рис. 9). Она показывает, что композиция выполнена с поистине градостроительным размахом (что для академии было редким явлением). Инвалидный дом решен как комплекс построек, объединенных ясно читающимся ритмом. Столь же определенно обозначены его пространственное ядро в виде большой прямоугольной площади и вертикальная доминанта, которой служит увенчанная шпилем колокольня храма. Черты классического порядка, таким образом, здесь можно считать выявленными достаточно последовательно. Что же касается стилистической характеристики отдельных построек, то она, типичная для времени преобладания эклектики, демонстрирует несомненную увлеченность автора образцами архитектуры Франции XVII–XVIII вв. (такую стилистическую ориентацию Л. Н. Бенуа подтвердил позже и своей самостоятельной творческой практикой). Работа Бенуа, отличавшаяся высокими композиционными и графическими достоинствами, была оценена советом академии столь высоко, что автора за нее было решено наградить большой золотой медалью, хотя к этому моменту у него еще не было малой.

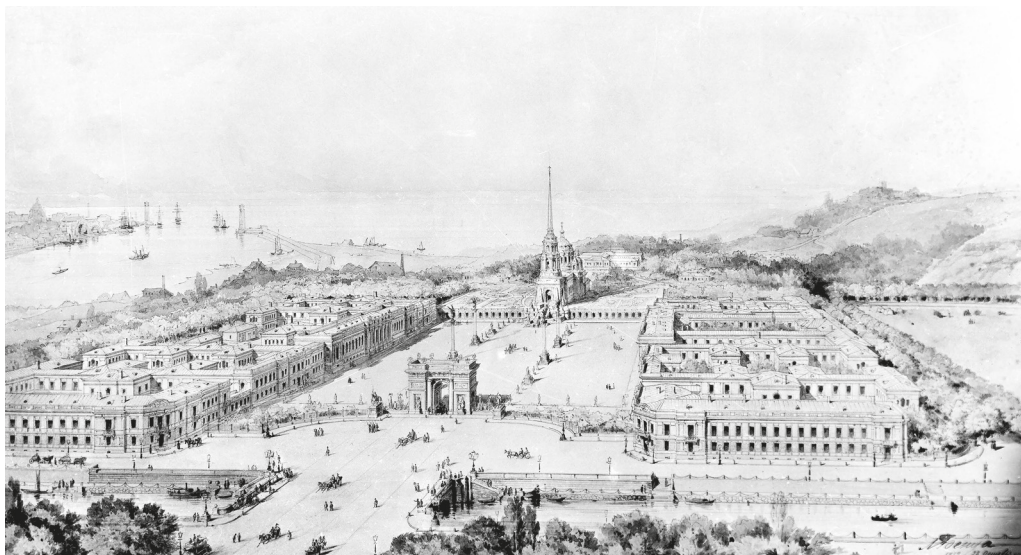


Рис. 9. Л. Н. Бенуа. Проект инвалидного дома с церковью. Большая золотая медаль. 1879.
Перспектива [IX]

Л. Н. Бенуа вошел в число художников, которые принимали наиболее активное участие в процессе реформирования академии в 1893 г. По новому уставу, разработанному в ходе реформы и введенному в действие с осени следующего года, собственно академией, то есть государственным учреждением «для поддержания, развития и распространения искусства в России», стало называться академическое собрание, возглавляемое президентом, назначавшимся из числа членов императорской фамилии. Дело художественного образования отныне было сосредоточено в Высшем художественном училище (ВХУ) при Академии художеств во главе с ректором и собственным советом профессоров. Главным новшеством, введенным уставом 1893 г. в области организации учебного процесса, стало создание в училище мастерских под индивидуальным руководством ведущих профессоров. В мастерские учащиеся переводились после как минимум трехлетнего обучения в «общем классе», где преподавание вели по-прежнему сменявшие друг друга «профессора искусств». (Общий класс располагался на третьем этаже академического здания в так называемом циркуле — анфиладе помещений, окружающих круглый двор.) Первые два курса отводились для графического изучения памятников. На третьем курсе, не переставая копировать, ученики приступали к занятиям по архитектурной композиции, они заключались в выполнении по заданиям «дежурных» педагогов проектов различных зданий и сооружений. Параллельно ученики общего класса слушали лекции по включенным в учебную программу дисциплинам (количество которых по сравнению с предыдущим периодом увеличилось), выполняли расчеты строительных конструкций и занимались рисованием. Общий класс давал учащимся столь основательную сумму профессиональных знаний, что его окончание отмечалось выдачей свидетельства на право «производить постройки». Это означало возможность работы в качестве помощника практикующих архитекторов.

Красноречивую характеристику этого этапа обучения дает преподававший в общем классе профессор М. Т. Преображенский: «Существующая обстановка <...> в архитектурном классе, — писал он, — не оставляет желать ничего лучшего. Стены этого класса в количестве до 300 квадратных аршин сплошь увешаны оригинальными рисунками и чертежами разных авторов, исполненными с выдающихся памятников России и западных государств. Нет такой архитектурной школы в мире, которая обладала бы таким богатством. Учащиеся, в течение трех лет передвигаясь из одного конца этого музея в другой, по мере перехода с курса на курс все время имеют перед глазами эти сокровища и таким образом попутно получают такое художественное воспитание, на которое при других условиях нужно бы затратить целые годы. Классная система преподавания тем еще хороша, что дает возможность учащемуся не только изучить ту деталь или памятник, над которыми он работает, но он получает возможность усвоить себе и другие памятники искусства, над которыми работают его товарищи, и таким образом горизонт его художественного развития значительно расширяется. Дружная работа всего класса вызывает соревнование между учащимися, причем талантливые юноши увлекают за собой других, менее способных» [X, л. 175–176].

После успешного окончания общего класса учащиеся могли поступать в индивидуальные мастерские, причем право выбора мастерской оставалось за каждым учеником. На архитектурном отделении ВХУ были созданы три мастерские. Их возглавили авторитетные мастера зодчества, воспитанники академии — Л. Н. Бенуа, А. Н. Померанцев и А. О. Томишко. После кончины последнего в 1900 г. руководство его мастерской было передано М. Т. Преображенскому. Бесспорным лидером архитектурной школы Академии художеств конца XIX — начала XX в. был Л. Н. Бенуа, чья мастерская всегда превосходила остальные по числу учеников. В течение ряда лет Л. Н. Бенуа выбирался ректором ВХУ. Большая загруженность профессора административной работой вызвала необходимость назначения к нему в мастерскую в 1912 г. в качестве постоянного ассистента еще одного педагога — В. А. Покровского [XI, л. 82].

Занятия в индивидуальных мастерских представляли собой, в соответствии с замыслом инициаторов реформы 1893 г., важнейший этап в формировании художника-профессионала и его творческой индивидуальности. Принципиальным было условие, согласно которому ученики мастерской освобождались от всякой учебной работы, кроме проектирования и рисования в натурном классе (все другие предусмотренные программой курсы заканчивались в общем классе). Архитектор О. Р. Мунц, учившийся под руководством Л. Н. Бенуа и сотрудничавший с ним как педагог, подчеркивал: «Смысл индивидуальных мастерских лежал не в систематическом натаскивании, а в возможно более свободном совершенствовании под руководством добровольно избранного профессора. Для профессора важно было дать общее художественное направление мастерской, создав необходимые условия, побуждающие к труду, и личный пример, личный способ мышления и работы служили для этого вернейшим средством» [15, с. 68].

В течение первого года пребывания в мастерской ученик должен был ежедневно выполнять по заданиям профессора работы по композиции («программы»). В отличие от преподавателей общего класса, профессора — руководители мастерских не обязаны были придерживаться сколько-нибудь определенного порядка

в чередовании заданий «по стилям» или в зависимости от сложности. Здесь все зависело от способностей, успехов и склонностей каждого учащегося, от того, насколько прочным и плодотворным оказывался контакт между педагогом и учеником. Последней из ежемесячных программ, разрабатывавшейся более детально, придавалось значение контрольной перед допуском к исполнению проекта на звание художника. Новым уставом были отменены традиционные медали. Единственной наградой за успехи (помимо иногда назначавшихся небольших денежных премий) в ВХУ осталась пенсионерская поездка за рубеж, совершавшаяся в течение нескольких месяцев, но такую возможность мог получить только один выпускник из каждой мастерской.

Одной из характерных особенностей процесса обучения в пореформенной Академии художеств следует признать совмещение двух методов преподавания — коллективного (в общем классе) и индивидуального (в мастерских). Будущее показало, что проблема соотношения того и другого постоянно оставалась в центре внимания руководства школы.

В стилистическом отношении конец XIX в. в учебном проектировании явился непосредственным продолжением предыдущего периода с характерным для него преобладанием эклектики. Но, как известно, в это же время в архитектурной практике начали проявляться и такие тенденции, которые были связаны с проникновением на русскую почву стиля модерн. Профессора Академии художеств сразу же заняли по отношению к модерну позицию отрицания. И тем не менее полностью оградить своих воспитанников от тлетворного влияния западного «декаданса» им не удалось. Об этом в какой-то мере свидетельствует выпускной проект «гостиницы-санатории на юге», успешно защищенный в 1900 г. Г. А. Косяковым [XII; XIII]. В графическом исполнении и цветовом решении этой работы уже чувствуется своеобразие художественной манеры, достаточно близкой модерну, ее Георгий Косяков неоднократно демонстрировал позже и в своих пенсионерских акварелях. Но в том же выпускном проекте легко обнаруживается влияние классической традиции, она проявляется в строгой симметрии плана «санатории» и уравновешенности масс проектируемого сооружения.

Допуская использование в учебном проектировании эклектических и даже (изредка) модернистских приемов, педагоги архитектурного отделения ВХУ не могли, разумеется, забыть об изначальной верности академической школы классическим традициям. Классицизирующая линия в учебном проектировании имела поэтому все основания для того, чтобы на фоне противостояния модерну снова стать преобладающей. Благодаря развитию этой линии в школе поощрялось проектирование «красивых» планов, поддерживалось стремление к монументальному размаху в объемно-пространственных решениях, к поиску приемов, отвечавших ансамблевому мышлению, присущему классицизму. Хорошими примерами, способными проиллюстрировать такую тенденцию, служат выпускные проекты, разработанные В. А. Щуко и И. А. Фоминым по программам, задававшимся в 1904 и 1909 гг., — соответственно «дворец наместника на Дальнем Востоке» и «курзал на минеральных водах или морских купаниях» [XIV–XXII] (рис. 10, 11). Офорты, созданные Фоминым в дополнение к чертежам, помогали составить более полное представление об авторском замысле (рис. 12).

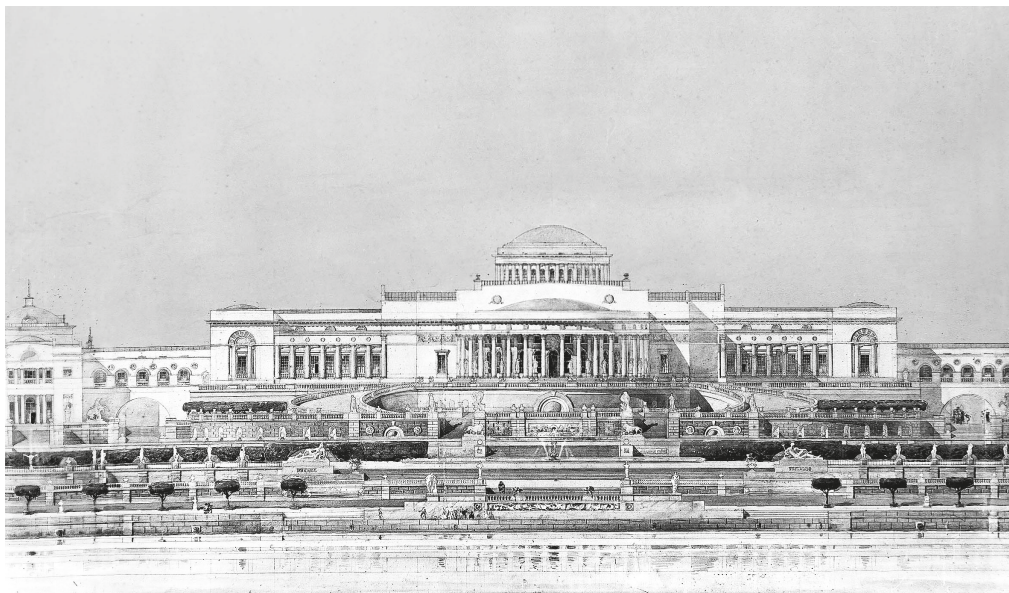


Рис. 10. В. А. Шуко. Проект дворца наместника на Дальнем Востоке. Выпускная программа. 1904. Главный фасад (центральная часть) [XVII]

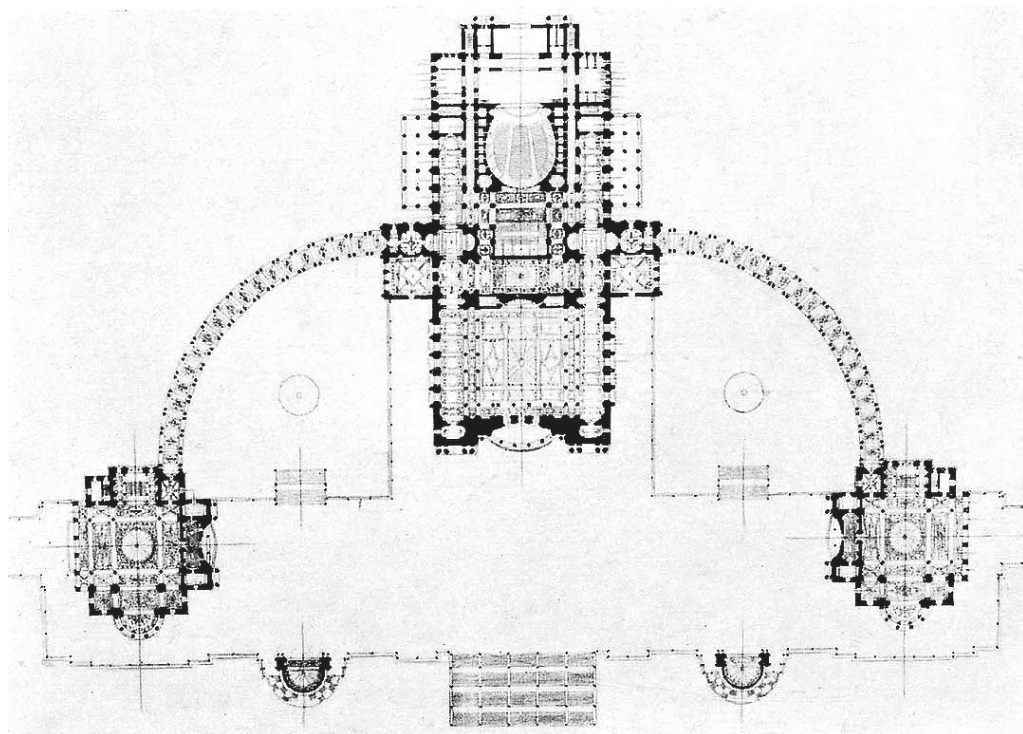


Рис. 11. И. А. Фомин. Проект курзала. Выпускная программа. 1909. План [XVIII]

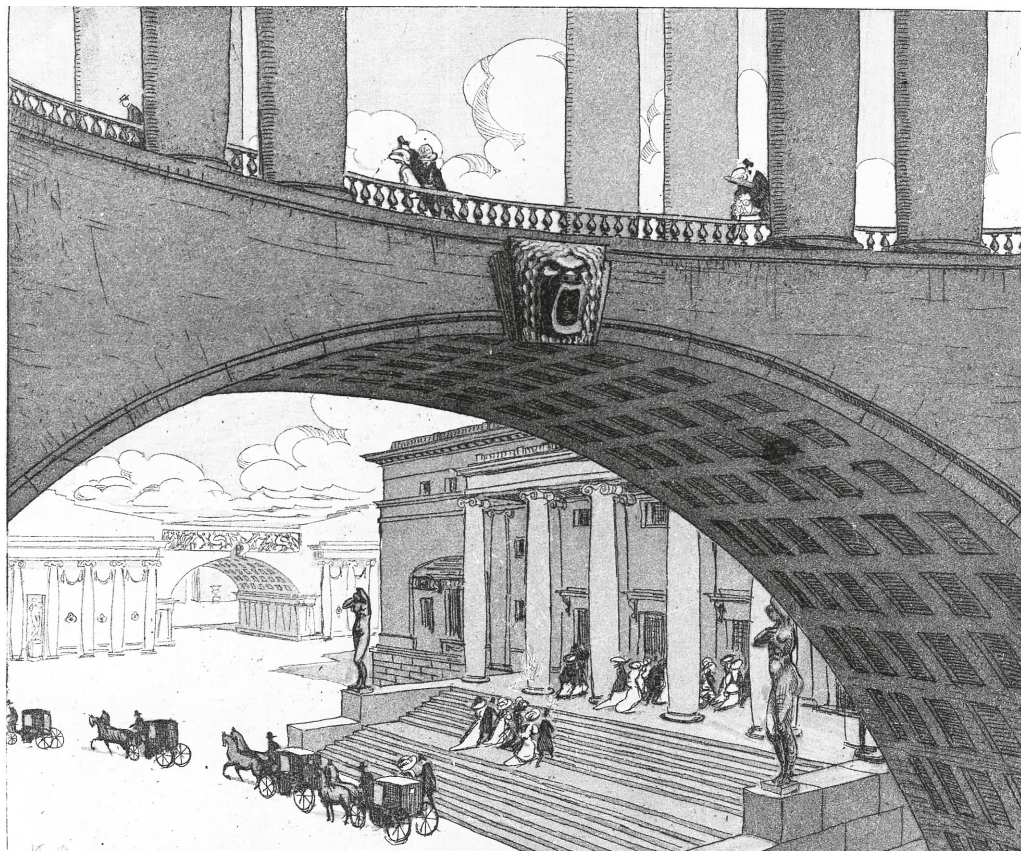


Рис. 12. И. А. Фомин. Проект курзала. Офорт к выпускной программе [XXIII]

Учебные работы наиболее талантливых воспитанников Академии художеств предреволюционных лет отличались весьма высоким уровнем композиционного и графического мастерства и поэтому отмечались наградами и положительными отзывами не только внутри учебного заведения, но и за его стенами. Например, о проекте курзала И. А. Фомина известный архитектурный критик Ю. Рох (этот псевдоним неоднократно использовал Г. К. Лукомский, тоже получивший профессию архитектора в Академии художеств) писал следующее: «Выполненный с большим тщанием и осведомленностью стиля нашего “ампир” проект — грандиозностью замысла и размеров <...> и благородной идейностью — один из лучших за многие десятки лет <...> Проект дает блестящее доказательство нарождающейся у нас на почве старых (наших же) достижений — новой архитектуры» [16, с. 17–8]. Оценка критика оказалась пророческой: выпускная работа И. А. Фомина действительно стала одной из «заглавных» для предреволюционного неоклассицизма, сумевшего за кратчайшее время, отпущенное этому направлению судьбой, вписать в историю русского зодчества страницы, отмеченные высочайшим художественным качеством. В сущности, подобное же значение приобрели выпускные работы многих товарищей Фомина по школе — тех, которые вместе с ним стали видными



Рис. 13. В. И. Дубенецкий. Памятник Отечественной войны 1812 года. Учебная работа. 1912. Перспектива [XXIV]

мастерами мощного течения, развивавшего традиции классики и оказавшего позже немалое влияние на развитие советской архитектуры.

Неудивительно, что в своем стремлении опереться на классические основы искусства и педагоги, и руководимые ими учащиеся много внимания уделяли освоению возможностей ордерной системы. Накануне юбилея Отечественной войны особенно возрос интерес к романтизированному греко-дорическому ордеру, показавшему свою художественную силу еще сто лет назад, в пору возвышения ампира. Этот мужественный вариант ордерной системы с успехом использовался в начале XX в. и в ученических работах (рис. 13), и в произведениях дипломированных архитекторов. И как раз отсюда, из этого предреволюционного времени, берет свое начало тема «красной дорики», или «пролетарской классики», которую И. А. Фомин настойчиво развивал в проектах, исполненных им уже после 1917 г.

Разумеется, «классичность» академической школы на ее последнем перед революцией этапе исторического развития никак не может быть сведена только к признанию и культивированию в процессе преподавания главного предмета таких важных формальных сторон классического метода, как ордерная основа или ритмическая упорядоченность композиционных решений. Предельно упорядо-

ченными в идеале виделись руководителям школы и структура учебного заведения в целом, и система доведения до сознания учащихся необходимых им знаний. Можно, по-видимому, полагать, что порядок, определенный уставом 1893 г., позволил Академии художеств максимально близко подойти к соблюдению этих важных «идеальных» условий и в реальных жизненных обстоятельствах.

Тем тяжелее, очевидно, было художникам, чья жизнь теснейшим образом оказалась связанной с традиционной академической школой, переживать весной 1918 г. ее крушение. Декретом советской власти старая Академия художеств была ликвидирована, а вместо нее создали новое учебное заведение, названное Петроградскими государственными свободными художественно-учебными мастерскими (ПЕГОСХУМ). Это учебное заведение действительно оказалось «свободным» от каких бы то ни было признаков целостности и определенности. Обстановка организационного и идейного хаоса, инициированная в основном пришедшими в бывшую академию представителями авангарда, в меньшей степени оказалась распространенной на мастерские архитектурного отделения. Выборы педагогов, проведенные потенциальными учениками, показали, что симпатии молодежи отданы профессионалам старой закалки. Это позволило стать руководителями новых архитектурных мастерских известным мастерам, прошедшим классическую школу, — Л. Н. Бенуа, О. Р. Мунцу, Г. А. Косякову, И. А. Фомину и Э. Я. Штальбергу [7, с. 330–1]. Позже, в 1920-х годах, в коллектив педагогов архитектурного отделения вуза, неоднократно менявшего название, были включены А. Е. Белогруд, С. С. Серафимов, В. А. Шуко, В. Г. Гельфрейх, Л. В. Руднев и ряд других архитекторов. Последний выпуск ВХУ из педагогов-архитекторов представлял Е. И. Катонин, а первый послереволюционный выпуск (он состоялся в 1921 г.) — Н. А. Троцкий.

Однако новая школа не стала по-настоящему дееспособной. Ее работу осложняли не только тяжелейшие условия первых послереволюционных лет, но и постоянные изменения в методических установках и организации учебного процесса. Результатом этих изменений стала, в частности, ликвидация индивидуальных мастерских, на смену которым пришел «объективный», то есть коллективный, метод преподавания архитектурной композиции. Против этой новации решительно возражали Л. Н. Бенуа и И. А. Фомин. Столь же решительно они выступили и против ликвидации общего класса (это было сделано в год создания нового учебного заведения), призванного давать учащимся необходимую профессиональную подготовку, предшествующую переходу в мастерские. В 1920-х годах общий класс, хотя и в усеченном виде, был все-таки восстановлен. Но при отсутствии персональных мастерских (до воссоздания которых в этот период дело так и не дошло) свой прежний смысл он в значительной мере утратил, однако сыграл определенную положительную роль в деле сохранения рисунка и графического изучения памятников в качестве обязательных для школы дисциплин.

Достаточно уверенно свое понимание проблемы организации учебного процесса в архитектурной школе И. А. Фомин изложил еще в 1908 г. в письме, адресованном Александру Бенуа (это письмо было найдено в архиве и опубликовано Н. Ф. Хомуцецким). «Я нахожу, — писал в нем Фомин, — что при полной свободе и автономии отдельных мастерских и при вероятной различности требований и систем преподавания в них, в самой Академии должна существовать одна общая, вполне ясная и совершенно определенная система школы. Система эта, подобно

тому, как программа некоего премьер-министра, обязательна для всех и есть тот символ веры, который почитается всеми профессорами вкупе. Только верующие в эту веру приглашаются директором училища в число сотрудников <...>. В школе при полной свободе должна быть дисциплина. Вне ее пойдет распушенность и разгильдяйство, и число юношей, нахватавшихся *одних только верхов*, не приученных к работе и не признающих труда (вне которого нет истинного таланта), умножится <...>. Правила и требования ненавистны тогда, когда исходят от учреждения, лишённого авторитета, и от людей растерянных, не верящих ни в себя, ни в свою систему <...>. Профессор-руководитель должен быть тверд и *требователен* в стенах своей мастерской, к *своим* ученикам, которых он обучает *своему* искусству. Коллегия профессоров или представитель ее должны быть тверды и *требовательны* в стенах Академии ко всем ученикам, которым предлагается одна общая система художественного образования <...> Единовластие директора в училище и единовластие профессора-руководителя в мастерской — должно быть краеугольным камнем» [7, с. 334–5].

Такой твердости и такой определенности, на которых настаивал Фомин, в руководстве учебным заведением, рожденным в муках революционных преобразований, как раз и не хватало. Это сказывалось и на формировании художественной программы школы. Ее генетическая связь с классикой вначале довольно отчетливо прослеживалась в ученических работах первых курсов, где заданиями служили такие относительно простые темы, как «ворота с оградой», «пристань», «сход у опорной стены», «колодец» и т. п. Не терялись контакты с традиционным образом архитектурного мышления и при переходе на тех же курсах к выполнению более сложных заданий («памятник народному герою», «дом лесника», «обсерватория», «библиотека» и др.). Можно, видимо, утверждать, что традиционные приемы композиции, ориентированные преимущественно на классику, преобладали в учебном проектировании (и даже на старших курсах) вплоть до середины 1920-х годов, причем встречались они и в своеобразном «романтизированном» варианте. С двумя примерами именно такой трактовки задававшихся тем мы встречаемся в 1923 и 1926 гг. — в выпускных проектах Л. М. Тверского [7, с. 363] и И. И. Фомина [8, с. 376]. В первом романтический настрой подчеркивался даже стилизованным названием проекта — «городские термы». А у Фомина, разработавшего проект Дома научно-технических съездов в Ленинграде, романтический характер художественного образа формировали введенные в композицию мощные каменные массы. Получившиеся очень выразительными по пластике, они все же не позволили автору достаточно отчетливо охарактеризовать с их помощью современную функцию сооружения. В обоих упомянутых выше случаях вполне очевидным было влияние, оказанное на ученические проекты творчеством И. А. Фомина, увлеченного как раз в 1920-х годах разработкой своей теории «реконструкции классики». Тем же примером вдохновлялась и Раиса Пуринг, выполнившая в 1927 г. учебный проект цирка на 2000 зрителей (рис. 14).

Дипломная тема 1927 г. — «памятник-мавзолей деятелям революции» — естественно побуждала студентов обращаться к поиску монументальных, героических образов в духе «революционного романтизма», чему, конечно, тоже могло способствовать использование выразительных средств из арсенала классики. Это и показали дипломные проекты, лучшими из которых можно, вероятно,

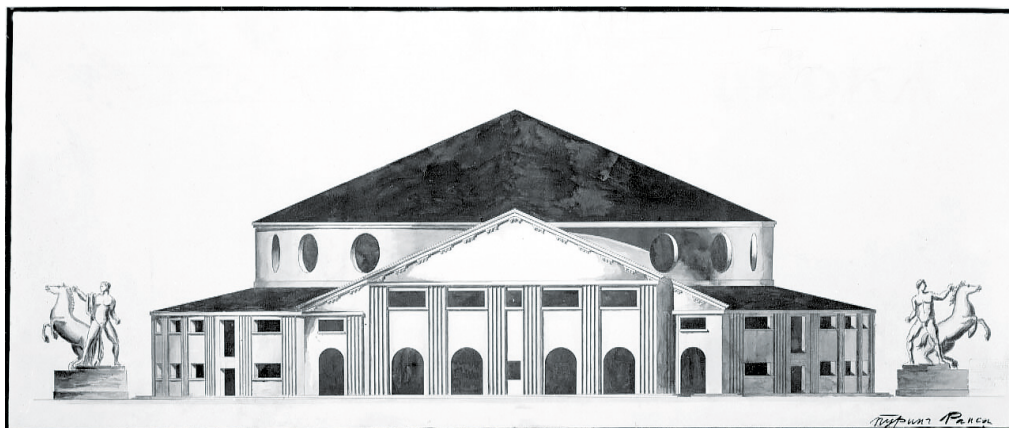


Рис. 14. Р. А. Пуринг. Цирк на 2000 зрителей. Преддипломный проект. 1927 [XXV]

признать работы Е. А. Левинсона [17, с. 14–6] и А. М. Соколова [7, с. 392]. Но курсовые и дипломные проекты уже следующего года могли, пожалуй, свидетельствовать о победе, одержанной в стенах академической школы конструктивизмом: в духе этого новаторского направления, добившегося к тому времени признания и в реальной строительной практике, исполнили свои работы Я. О. Рубанчик, П. С. Терехов, М. А. Минкус, В. Б. Лесман, В. В. Степанов и другие питомцы института, называвшегося в это время ВХУТЕИНОм (что расшифровывается как Высший художественно-технический институт). Своеобразный пример компромиссного решения, стремящегося как бы примирить конструктивизм и классику, дает преддипломный проект центрального павильона на международной выставке искусств, выполненный Я. О. Рубанчиком в 1927 г. (рис. 15). Несомненно уязвимый для критики, он для нас безусловно интересен тем, что подтверждает наличие в то непростое время напряженных стилистических исканий подспудного и, может быть, даже иногда скрываемого внимания к традиции, воспитываемого и педагогами, и всей обстановкой учебного заведения.

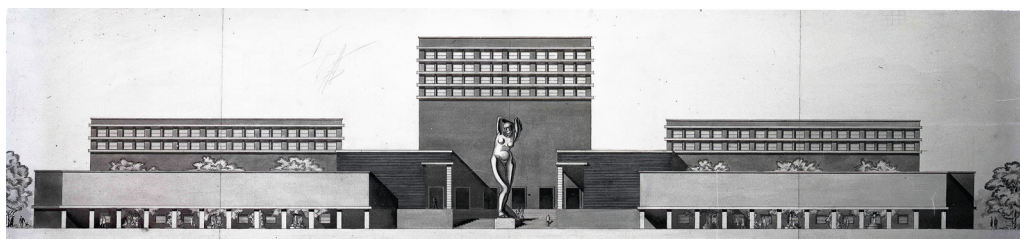


Рис. 15. Я. О. Рубанчик. Центральный павильон на международной выставке искусств. Преддипломный проект. 1927. Фасад [XXVI]

Временем острого кризиса и невосполнимых потерь для архитектурной школы Академии художеств стали 1928 и 1929 гг. 8 февраля 1928 г. скончался Л. Н. Бенуа, несколько раньше прекративший активную педагогическую работу. А в конце того же года произошел давно назревавший разрыв с факультетом И. А. Фомина,

в результате чего школа потеряла еще одного талантливого педагога (официально Фомин вышел из состава профессоров летом следующего года, после чего переехал в Москву, где его творческая деятельность и завершилась).

В декабре 1928 г. И. А. Фомин, выступив на состоявшейся в академии дискуссии, изложил слушателям свои взгляды, постепенно формировавшиеся у него в послереволюционные годы и получившие впоследствии известность как теория «реконструкции классики». Теоретическая позиция Фомина не получила поддержки со стороны педагогов и была встречена в штыки большинством студентов (см. об этом: [18; 19]). Но расхождения по теоретическим вопросам были лишь одной из причин конфликта. Второй, не менее важной для школы причиной была позиция Фомина в отношении методики преподавания архитектурной композиции. Убежденный сторонник системы индивидуальных мастерских, он ни на йоту не отступил от своей позиции и тогда, когда коллективный метод был принят почти всеми педагогами-архитекторами. «Только индивидуальная мастерская, где профессор и ученики составляют одну сплоченную группу, верят в одно и то же, может дать плодотворные результаты обучения», — утверждал И. А. Фомин в специальной служебной записке о методах преподавания архитектуры [XXVII, л. 17]. И хотя вопрос о выборе рациональной методики преподавания композиции возникал неоднократно, очередное предложение Фомина о возвращении на факультет индивидуальных мастерских руководство института вновь сочло несвоевременным.

Ситуация, в которой в этот период оказалась академическая архитектурная школа, прекрасно охарактеризована во вступительной статье к сборнику студенческих работ, изданному в 1929 г. В ней сказано: «Академия, носительница идеи классицизма, Академия, блестящая выразительница камня как материала, очутилась на перепутье. Другие школы, не имевшие традиций, легче восприняли новое, пусть несколько легковесное, но обещавшее новые возможности и достижения. Академии пришлось пережить отмирание стилистического и эклектического элементов, глубоко проверить и проанализировать все то, чем она жила до сего времени, выкристаллизовать ценное и подлинное, бывшее в основе ее традиций, чтобы с новой энергией и волей к жизни взяться за разрешение проблем архитектурно-строительной культуры, созвучной современности» [20, с. 19]. Оказалось, однако, что отнюдь не все потрясения остались у школы позади.

В 1929 г. ректором института был назначен некто Ф. А. Маслов — партийный функционер, не имевший к искусству никакого отношения. Затеянные им новые преобразования привели к удалению из академии архитектурного факультета: летом 1930 г. он был переведен в Ленинградский институт инженеров коммунального строительства (ЛИИКС). Но такое противоестественное положение сохранялось недолго. После увольнения Маслова и образования осенью 1932 г. Всероссийской академии художеств архитектурный факультет вернули в старинное здание на Университетской набережной. При восстановленном факультете были созданы курсы повышения квалификации, выпуск которых состоялся в 1934 г. Выпускники выполнили дипломные проекты на тему «пассажирский речной вокзал в г. Горьком». Среди окончивших курсы были Н. В. Баранов, О. А. Иванова, Я. Н. Лукин, Б. Р. Рубаненко, В. М. Фромзель и другие молодые специалисты, вскоре завоевавшие на архитектурном поприще достаточно широкую известность. Их дипломные проекты отразили те изменения в стилистической направленности советской архитекту-

ры — от конструктивизма к ретроспективизму «новой волны», — которые после проведения конкурса проектов Дворца Советов в Москве стали уже очевидными (рис. 16).



Рис. 16. Н. В. Баранов. Пассажирский речной вокзал в г. Горьком. Дипломный проект. 1934.
Эскиз перспективы [XXVIII]

Предчувствием перемен отмечено предисловие ко второму сборнику студенческих работ, подготовленному к печати вскоре после предыдущего, но изданному только в 1936 г. В нем было сказано следующее: «Основа современной архитектуры, как и всякого искусства, заключается в отображении новой идеологии и свя-

занных с ней социально-экономических изменений. Целесообразная организация пространства, отвечающая функциям сооружения, окружающей среде, свойствам материала и конструкций, при обязательном учете законов ритма, гармонии и восприятия — вот сущность художественного рационализма, сущность всякой здоровой архитектурной школы. И именно в художественном рационализме заключается сила и жизненность истинно классической системы архитектуры». И далее: «Архитектурная школа должна обучать своего ученика правильному пониманию и оценке элементов настоящей архитектуры, вскрывая эти элементы в образцах, даваемых нам классикой и современностью, создавать культурного архитектора, умеющего разобратся в памятниках исторических и новых и соответственно направлять свою мысль. Традиции классические, т. е. традиции понимания настоящей архитектуры в целом, в аспекте культуры прошедшей и настоящей, — эти традиции живы в Академии и дают твердую основу для выработки в ее стенах подлинной архитектуры — архитектуры большого нового стиля как оформления современных социально-экономических и бытовых условий» [21, с. 7–8]. В этих красивых и в целом справедливых фразах (их авторство остается еще нераскрытым) можно ощутить переключку со многим из того, что уже публиковалось в 1930-х годах на тему внедрения в архитектурную практику изобретенного тогда нового творческого метода под названием «социалистический реализм». Хорошо, что в цитированном выше отрывке это неприменимое к архитектуре определение заменяется другим, более подходящим — «художественный рационализм». Главный же смысл сказанного видится в положительной оценке академических традиций и в призыве осознавать важность для архитектуры ее классических основ. Это те серьезные постулаты, которые, несомненно, были приняты и одобрены школой на новом этапе ее истории.

Учебные программы сразу после включения института в систему Всесоюзной академии художеств приобрели в целом традиционный вид. Принципиальное значение имело возвращение в состав института учебных мастерских под индивидуальным руководством ведущих педагогов. В 1936 г. было создано четыре таких мастерских. Их руководителями стали Л. В. Руднев, С. С. Серафимов, Н. А. Троцкий и И. Г. Лангбард. Проведенные преобразования определенно связывались с надеждами на оживление связей со «смежными с архитектурой изобразительными искусствами» и на восстановление прежней роли Академии художеств как «школы высококвалифицированных мастеров архитектуры» [22, с. 5].

Уже дипломные проекты выпускников курсов повышения квалификации, а в еще большей степени учебные работы, относящиеся к более позднему времени, были отмечены достаточно ясно выраженным романтическим подходом к интерпретации классических образов. Это находило выражение в обострении пластического языка, в стремлении усилить экспрессию форм и материалов, что требовало использования и соответствующих графических приемов: в состав проектов нередко включались динамично решенные перспективы и фрагменты, здания изображались в сильных ракурсах, дававших возможность острее воспринять эмоциональную настроенность замысла. Развитию подобных тенденций, несомненно, способствовали руководители мастерских, в творчестве которых романтическая составляющая играла далеко не последнюю роль (см.: [19]). В результате в учебном проектировании 1930-х годов укрепилась линия, отвечавшая такому варианту

традиционного подхода к архитектурным задачам, который может быть обозначен термином «романтический неоклассицизм».

Студенческих проектов разного уровня, отвечающих отнюдь не простому содержанию, стоящему за этим термином, в учебной практике 1930-х годов было немало (большая коллекция сделанных с них негативов хранится в фототеке Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина — ИЖСА). В частности, к числу характерных учебных работ могут быть отнесены курсовые проекты промышленных объектов, исполнявшиеся А. К. Андреевым («карборундовый завод»), Л. Л. Шретером («гидростанция»), С. Б. Сперанским и А. И. Прибульским («водонапорная башня»), Б. Н. Журавлевым, М. К. Бенуа и В. Д. Кирхоглани («химический завод»). Превосходный пример решения сложной производственной темы в таком же ключе дал П. П. Штеллер в своем дипломном проекте судостроительной верфи, выполненном в 1936 г. К использованию романтических приемов естественно приводила работа над замыслами мемориальных сооружений и музеев, хранивших память о событиях Гражданской войны (проекты Л. Л. Шретера, П. П. Зиновьева, В. И. Балтера, Н. С. Смирновой-Вейс). Романтическая экспрессия отличает перспективы, исполненные М. К. Бенуа и А. К. Андреевым к проектам драматического театра и морского вокзала (таковы были дипломные темы 1938 и 1939 гг.). Но и в проектах зданий и сооружений меньшего масштаба, предлагавшихся к разработке на первых курсах и отражавших традиционную тематику (спуски к воде, павильоны, мосты, лыжные станции и т. п.), нетрудно было встретить такие решения, которые тоже говорили о пристрастии к романтической трактовке художественного образа (см.: [19]).

Отмеченная тенденция сохранялась в течение долгого времени, подтверждением чему могут служить дипломные проекты на тему «Здание библиотеки Академии наук в Москве», защищенные С. Б. Сперанским (рис. 17) [23, с. 14–22] и В. И. Кочедановым уже после начала Великой Отечественной войны, в декабре 1941 г.

Послевоенное десятилетие в истории академической архитектурной школы в стилистическом отношении продолжило предшествующий период. Как и в реальной архитектурной практике, в работах студентов архитектурного факультета института, уже носившего в это время имя И. Е. Репина, очевидной была сильная зависимость от классических канонов, что нагляднее всего проявилось в увлечении ордерными мотивами и в следовании принципу строгой симметрии в решении планов и группировке масс. Это помогало добиваться большей представительности разрабатывавшихся композиций даже в тех случаях, когда задания относились к сфере жилищной архитектуры. Примерами здесь могут служить многие заданные в 1950-х годах темы, связанные с актуальными проблемами, которые на практике разрешались ленинградскими градостроителями. В некоторых дипломных проектах того же периода (например, у А. В. Иконникова) нашла воплощение тема высотного здания, характерная для послевоенного московского строительства (рис. 18, 19).

Проект Иконникова, кроме того, наглядно свидетельствует о том, что вкус к компоновке «красивых» планов (в том числе применительно к обширным городским территориям) сохранялся и в это время как один из признаков «классичности» используемого языка. Бережное отношение к классическим традициям поощрялось и поддерживалось руководителями школы послевоенного периода.

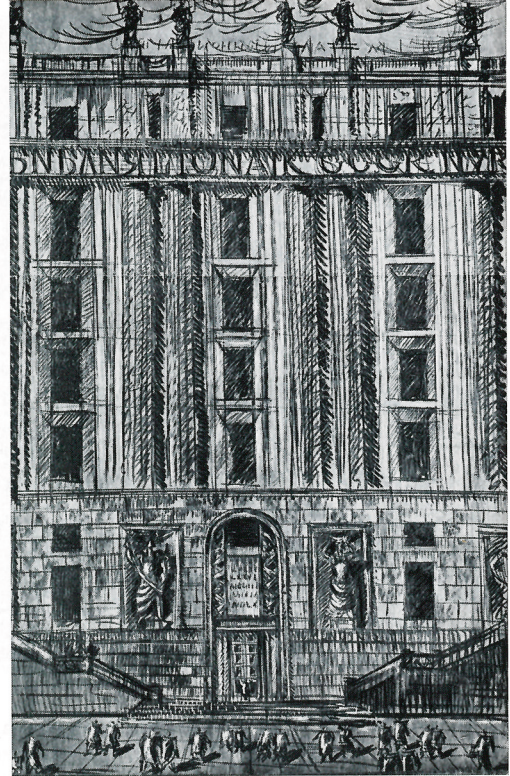
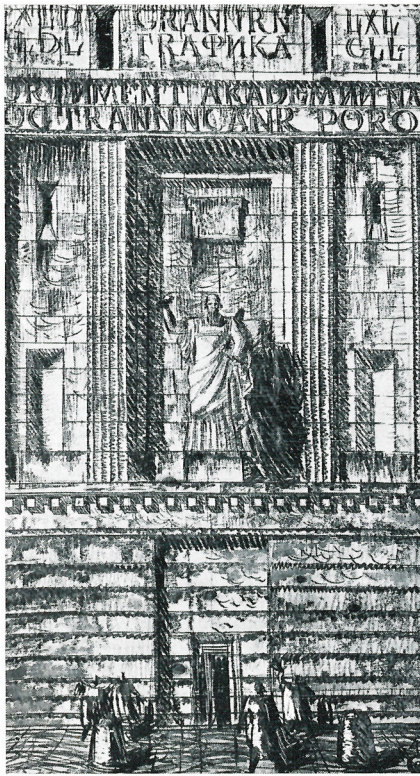


Рис. 17. С. Б. Сперанский. Здание библиотеки Академии наук в Москве. Дипломный проект. 1941. Фрагменты фасада [23, с. 16]

Сохраненные на факультете персональные мастерские возглавляли тогда прошедшие школу академической классики Е. А. Левинсон, И. И. Фомин, А. К. Барутчев, С. В. Васильковский. Позже в том же качестве развитию воспитавшего их факультета своими трудами содействовали мастера следующих поколений — С. Б. Сперанский, А. В. Жук, Л. Л. Шретер, А. К. Андреев, А. И. Прибульский, Ж. М. Вержбицкий и целый ряд других.

Партийно-правительственные постановления середины 1950-х годов, которыми было обусловлено возвращение советской архитектуры к модернизму (но только на этот раз весьма невысокого качества), сделали неизбежной и очередную стилистическую перестройку в архитектурной школе. Время новых перемен красноречиво охарактеризовал В. И. Кочемамов, возглавлявший тогда архитектурный факультет Института им. И. Е. Репина. В своем докладе, сделанном на заседании научно-методического совета Академии художеств СССР в январе 1968 г., декан с сожалением говорил о слишком поспешной ломке в угоду сложившейся конъюнктуре многих методических правил, ранее доказавших свою состоятельность. Он отмечал, что старшекурсники, осознав противоречия между традиционными приемами формообразования и возможностями современной строительной техники, «бросились из одной крайности в другую», обратившись к жадному, но некритическому освоению иностранного опыта по журнальным публикациям. «Резкая смена



Рис. 18. А. В. Иконников. Проект жилых кварталов и Дома проектных организаций на Морской набережной в Ленинграде. Дипломная работа. 1950. Перспектива [XXIX]

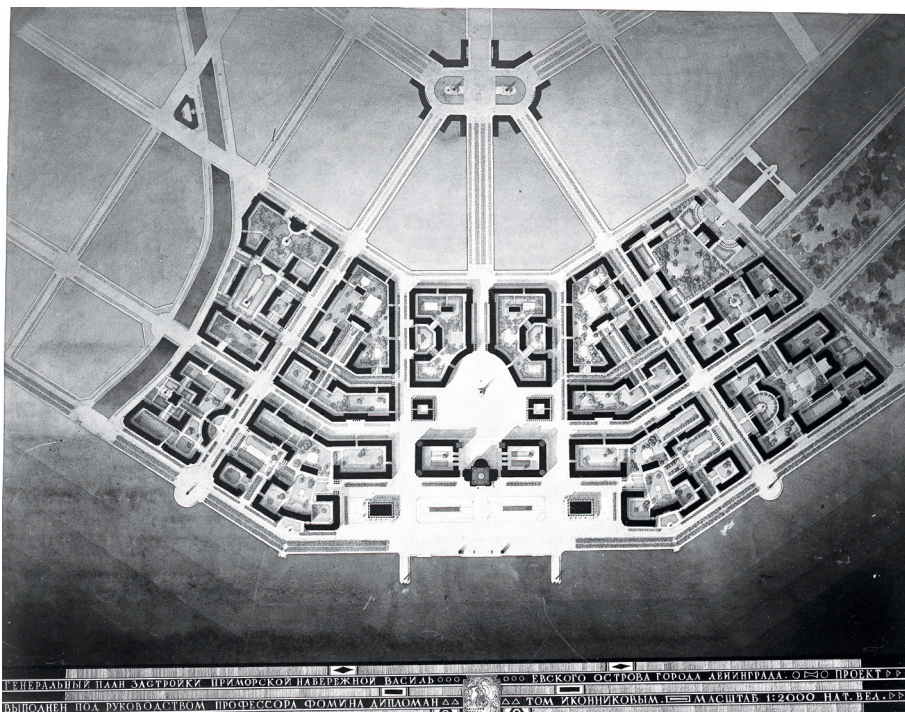


Рис. 19. А. В. Иконников. Проект жилых кварталов и Дома проектных организаций. Генеральный план [XXX]

архитектурной направленности, — констатировал В. И. Кочедамов, — поставила задачу сохранения серьезных основ школы, что особенно стало трудным в условиях хлынувшего потока не всегда серьезных примеров зарубежной практики. При сокращении часов на рисунок и архитектурное проектирование снизился уровень профессиональной подготовки, все больше терялась связь со смежными искусствами» [24, с. 9].

По-видимому, иначе восприняли события того же времени студенты архитектурного факультета. Их настроения Ю. И. Курбатов — выпускник 1960 г., а ныне профессор, историк и теоретик — передает такими словами: «Мы стали первыми студентами, которые прикоснулись к современной архитектуре, до этого считавшейся формалистической. Мы были счастливы. Нам казалось, что с помощью новых форм мы сможем коренным образом изменить мир. И мы с энтузиазмом изучали современную западную архитектуру <...>. Но доминантным требованием кафедры было стремление к простоте, крайней рациональности, мифической правильности и чистоте форм» [25, с. 208–9].

Но ведь «правильность и чистота» форм — качества, которые весьма ценились и классикой. Можно ли было найти в изменившихся условиях контакт между традициями и новациями? Ответ на этот принципиальный вопрос предстояло отыскать в процессе работы школы на новом этапе ее истории. Собственно, поиски такого рода остаются актуальными вплоть до нынешнего времени.

Соображения, которые можно воспринимать во многом как итоговые для последних десятилетий XX в., высказал в одном из своих текстов Б. И. Кохно — выпускник архитектурного факультета 1965 г., в течение нескольких лет находившийся на посту проректора Института им. И. Е. Репина по учебной работе. Как и многие его предшественники, в предисловии к сборнику студенческих проектов, изданному в 1999 г., Б. И. Кохно концентрировал внимание читателей на вечных, в сущности, проблемах школы, из которых особенно большое внимание уделил синтезу искусств. «Архитектор-художник, — написано в указанном предисловии, — это архитектор широкого профиля, решающий задачи, поставленные обществом и личностью. Он обладает развитым композиционно-пространственным мышлением, фантазией, взыскательным художественным вкусом, уверенно владеет навыками рисунка, живописи, скульптуры, профессиональной графикой. Он самостоятельно решает общие вопросы синтеза искусств в конкретных произведениях монументального искусства и художественно-декоративного убранства, вводимых им в композицию для последующей совместной работы с художниками на стадии реализации. Эти качества и навыки приобретаются студентом при выполнении им конкретных заданий, способствующих развитию композиционного мастерства — основы архитектурного творчества. Взаимосвязь факультетов и тесные контакты студентов, стажеров, аспирантов, ассистентов и педагогов всех факультетов создают реальную основу для возникновения подлинного синтеза искусств. Эти условия обучения являются важной особенностью факультета и института» [26, с. 4–5].

Было бы, конечно, ошибкой сосредоточивать наше внимание на свойственных учебным работам конца XX в. формальных признаках, которые могли бы послужить наглядным сопровождением приведенных выше слов. И все-таки примеры подобного рода существуют, и их немало, но мы по понятным причинам останавливаемся лишь на двух. Один из них — это дипломный проект универсального

культурного центра в Ленинграде, исполненный в 1980 г. В. И. Цикаревым в расчете на активное сотрудничество с архитектором мастера монументального искусства (рис. 20). Второй пример может рассматриваться и как своеобразный символ того времени, на которое пришлось ощутимое влияние постмодернизма, питающегося идеями классики, — это дипломный проект Военно-морского музея в Кронштадте, защищенный в 1995 г. М. Б. Атаянцем (рис. 21). Автор продемонстрировал в работе превосходное понимание природы классического ордера как полноценной основы композиции, квинтэссенции ее образного замысла. Для академической школы это, конечно, очень важно. Не менее важным достоинством той же работы является высокое качество ее графического исполнения, всегда остававшегося в центре внимания педагогов Академии художеств.



Рис. 20. В. И. Цикарев. Проект универсального культурного центра в Ленинграде. Дипломная работа. 1980. Перспектива интерьера [XXXI]

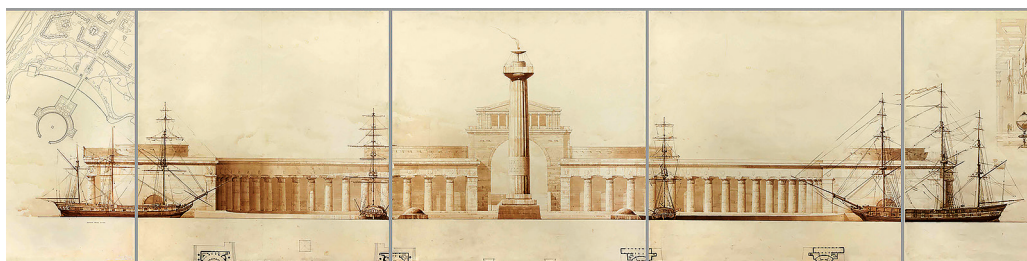


Рис. 21. М. Б. Атаянц. Проект Музея российского военно-морского флота в Кронштадте. Дипломная работа. 1995. Генеральный план, фасад [XXXII]

В условиях, когда учебное проектирование редко выходит за рамки эстетики модернизма, стремление согласовать создаваемые произведения с традиционными для академической школы художественными требованиями выливается в довольно сложную задачу. Но она, как показывает опыт последних десятилетий, все-таки решается. Не отвергая сугубо современного языка модернизма, базирующегося на отказе от любой традиции, кроме собственной, воспитанники школы вместе с педагогами постоянно оказываются перед необходимостью, логично увязывая форму сооружения с заданной функцией и принятой конструктивной системой, отыскивать по возможности оригинальный путь к формированию по-настоящему глубокого образного содержания создаваемых композиций. Такой подход, будучи тоже вполне современным, отвечает, очевидно, и старинному требованию придавать каждой работе надлежащий «характер».

Литература

1. Кириченко, Евгения. *Президенты Императорской Академии художеств*. М.: Индрик, 2008.
2. Евсина, Наталья. *Русская архитектура в эпоху Екатерины II. Барокко—классицизм—неоготика*. Отв. ред. Владимир Тасалов. М.: Наука, 1994.
3. Гримм, Герман. “Архитектурный класс Академии художеств в первой половине XIX века”. В сб. *Вопросы художественного образования*, отв. ред. Игорь Бартнев, 70–82. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1973, вып. VII.
4. Бронштейн, Соломон. “Архитектурный класс Академии художеств во второй половине XIX века”. В сб. *Вопросы художественного образования*, отв. ред. Игорь Бартнев, 73–83. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1974, вып. IX.
5. Бронштейн, Соломон. “Архитектурное отделение Академии художеств в конце XIX — начале XX века”. В сб. *Вопросы художественного образования*, отв. ред. Игорь Бартнев, 53–62. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1974, вып. X.
6. Вайтенс, Андрей. “Архитектурное образование во Всероссийской Академии художеств (1932–1941 гг.)”. Автореф. дис. канд. архитектуры. Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1982.
7. Лисовский, Владимир. *Иван Фомин и метаморфозы русской неоклассики*. СПб.: Коло, 2008.
8. Лисовский, Владимир. *Леонтий Бенуа и петербургская школа художников-архитекторов*. СПб.: Коло, 2006.
9. Лисовский, Владимир. “Академия художеств и ее архитектурная школа в процессе развития русской архитектуры XIX — начала XX века”. Автореф. дис. д-ра иск. Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1986.
10. Кондаков, Сергей. *Юбилейный справочник Императорской Академии художеств*. 2 части. СПб.: Изд-во Р. Голике и А. Вильборг, 1914, ч. I.
11. Татарникова, Ирина. “Проблемы архитектурной композиции в ‘программах’ Академии художеств 2-й половины XVIII — середины XIX вв.”. Автореф. дис. канд. иск. Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1991.
12. *Произведения воспитанников Императорской Академии художеств, удостоенные наград*. СПб.: Изд-во Императорской Академии художеств, 1805.
13. Петров, Петр, ред. *Сборник материалов для истории Императорской С.-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования*. 3 части. СПб.: Изд-во Императорской Академии художеств, 1864–1866.
14. *Сборник постановлений Совета Императорской Академии художеств по художественной и учебной части с 1859 по 1890 год с приложением двух проектов нового Устава 1872 и 1889 г.* СПб.: Изд-во Императорской Академии художеств, 1890.
15. Мунц, Оскар. “Архитектор, строитель, художник и педагог”. *Архитектура Ленинграда*, no. 3 (1938): 60–70.
16. Рох, Юрий. “Архитектурное отделение на отчетной выставке Академии художеств”. *Аполлон*, no. 3 (1909): 17–8.

17. Оль, Галина, и Елизавета Левинсон. *Евгений Левинсон*. Л.: Стройиздат, 1976.
18. Лисовский, Владимир. “Архитектурное отделение академии художеств в 1920-х годах”. *Архитектурное наследие*, no. 62 (2015): 269–86.
19. Лисовский, Владимир. “Архитектурный факультет Академии художеств в период между мировыми войнами: проблемы структуры и стиля”. *Научный журнал*, no. 42 (2017): 61–96.
20. *Архитектурный факультет Академии художеств. Сборник композиционных работ студентов*. Л.: Изд-во Всероссийской Академии художеств, 1929.
21. *Архитектурный факультет Академии художеств. Сборник композиционных работ студентов*. Л.: Изд-во Всероссийской Академии художеств, 1936.
22. Александрии, Лев, ред. *Сборник студенческих работ архитектурного факультета Института живописи, скульптуры и архитектуры Всероссийской Академии художеств*. Л.: Изд-во Всероссийской Академии художеств, 1937.
23. Астафьева-Длугач, Маргарита, и Варвара Сперанская. *Сергей Сперанский*. Л.: Стройиздат, 1989.
24. Кочедамов, Виктор. “О подготовке архитекторов в Институте им. И. Е. Репина (1919–1967 гг.)”. В сб. *Труды Института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина. Серия “Архитектура”*, отв. ред. Игорь Бартнев, 3–16. Л.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1970, вып. I.
25. Михайловский, Семен, Александр Боровский, Александр Раппапорт, и др. *Советский неореализм. 1953–1968. [Каталог выставки: Санкт-Петербург, 15.11.2012–10.12.2012, Москва, 17.12.2012–27.01.2013]*. СПб.: [б. и.], 2013.
26. *Лучшие работы студентов факультета архитектуры Института им. И. Е. Репина. Альбом*. СПб.: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина, 1999.

Источники

- I. НИМ РАХ (Научно-исследовательский музей при Российской академии художеств). А-16687.
- II. РГИА (Российский государственный исторический архив). Ф.789. Оп. 1. Ч. I. № 1731.
- III. РГИА. Ф.789. Оп. 1. Ч. II. № 1864.
- IV. НИМ РАХ. А-16271.
- V. НИМ РАХ. А-594.
- VI. НИМ РАХ. А-10969.
- VII. НИМ РАХ. А-10591.
- VIII. НИМ РАХ. А-16232.
- IX. НИМ РАХ. А-7705.
- X. РГИА. Ф.789. Оп. 24. № 67. 1917 г.
- XI. РГИА. Ф.789. Оп. 11. № 146. 1892 г.
- XII. НИМ РАХ. А-10712.
- XIII. НИМ РАХ. А-10734.
- XIV. НИМ РАХ. А-10744.
- XV. НИМ РАХ. А-10745.
- XVI. НИМ РАХ. А-10746.
- XVII. НИМ РАХ. А-10747.
- XVIII. НИМ РАХ. А-10753.
- XIX. НИМ РАХ. АГ-26684.
- XX. НИМ РАХ. АГ-26685.
- XXI. НИМ РАХ. АГ-26686.
- XXII. НИМ РАХ. АГ-2693.
- XXIII. НИМ РАХ. АГ-2693.
- XXIV. НИМ РАХ. А-10956.
- XXV. ФИР (Фототека Института им. И. Е. Репина). Э9575.
- XXVI. ФИР. Э11927.
- XXVII. НБА РАХ (Научно-библиографический архив при Российской академии художеств). Оп. 89. А-13.
- XXVIII. ФИР. 9399.
- XXIX. ФИР. Э7703.

XXX. ФИР. Э7724.
XXXI. ФИР. С22618.
XXXII. ФИР. Р95375.

Статья поступила в редакцию 20 сентября 2018 г.;
рекомендована в печать 29 ноября 2018 г.

Контактная информация:

Лисовский Владимир Григорьевич — д-р искусствоведения, проф.; volis_99@mail.ru

Academic architectural school. The problem of stylistic selfidentification

V. G. Lisovskii

Saint Petersburg Repin State Academic Institute of Painting, Sculpture and Architecture,
17, Universitetskaya emb., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

For citation: Lisovskii, Vladimir. "Academic architectural school. The problem of stylistic selfidentification". *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts* 9, no. 1 (2019): 145–179. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.108> (In Russian)

The article explores the long journey traversed by an academic architectural school from the moment of the establishment of the St. Petersburg Academy of Arts in the middle of the 18th century, to the end of the 20th century. The author focuses on the degree of distinctiveness of the classical fundamentals of the school, as well as to what extent traditions of the academic educational system were followed. An overview of the school's activities during the first century of its existence makes it possible to define the principles underlying this system: a focus on classic examples, the use of an architectural order as a basis for all compositional decisions, the preference for regularly composed ("beautiful") planes, high graphic skills, and the interaction of artists of different specialties to form a synthesis of the arts. The article presents some stages of the school's historical evolution: the period of classicism in the first century of the existence of the Academy of Arts; the period between the reforms that took place in 1859 and 1893; the end of the 19th and beginning of the 20th centuries, a period of highest perfection in structure and methodology; and from the post-revolutionary period to the present, a time of confrontation between traditionalism and innovative trends.

Keywords: Academy of Arts in St. Petersburg, architectural education, classical school fundamentals and their transformation, teaching methods, periods of historical development, student projects.

References

1. Kirichenko, Evgeniia. *Prezidenty Imperatorskoi Akademii khudozhestv*. Moscow: Indrik, 2008. (In Russian)
2. Evsina, Natal'ia. *Russkaia arkhitektura v epokhu Ekateriny II. Barokko-klassitsizm-neogotika*. Edited by Vladimir Tasalov. Moscow: Nauka, 1994. (In Russian)
3. Grimm, German. "Arkhitekturnyi klass Akademii khudozhestv v pervoi polovine XIX veka". In *Voprosy khudozhestvennogo obrazovaniia*, edited by Igor' Bartenev, 70–82. Leningrad: Institut zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury im. I. E. Repina, 1973, iss. VII. (In Russian)
4. Bronshtein, Solomon. "Arkhitekturnyi klass Akademii khudozhestv vo vtoroi polovine XIX veka". In *Voprosy khudozhestvennogo obrazovaniia*, edited by Igor' Bartenev, 73–83. Leningrad: Institut zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury im. I. E. Repina, 1974, iss. IX. (In Russian)
5. Bronshtein, Solomon. "Arkhitekturnoe otdelenie Akademii khudozhestv v kontse XIX — nachale XX veka". In *Voprosy khudozhestvennogo obrazovaniia*, edited by Igor' Bartenev, 53–62. Leningrad: Institut zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury im. I. E. Repina, 1974, iss. X. (In Russian)

6. Vaitens, Andrei. "Arkhitekturnoe obrazovanie vo Vserossiiskoi Akademii khudozhestv (1932–1941 gg.)". PhD, Institut zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury im. I. E. Repina, 1982. (In Russian)
7. Lisovskii, Vladimir. *Ivan Fomin i metamorfozy russkoi neoklassiki*. St. Petersburg: Kolo, 2008. (In Russian)
8. Lisovskii, Vladimir. *Leontii Benua i peterburgskaia shkola khudozhnikov-arkhitektorov*. St. Petersburg: Kolo, 2006. (In Russian)
9. Lisovskii, Vladimir. "Akademii khudozhestv i ee arkhitekturnaia shkola v protsesse razvitiia russkoi arkhitektury XIX — nachala XX veka". PhD, Institut zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury im. I. E. Repina, 1986. (In Russian)
10. Kondakov, Sergei. *Iubileinyi spravochnik Imperatorskoi Akademii khudozhestv*. 2 parts. St. Petersburg: Izd-vo R. Golike i A. Vil'borg, 1914, pt. I. (In Russian)
11. Tatarinova, Irina. "Problemy arkhitekturnoi kompozitsii v 'programmakh' Akademii khudozhestv 2-i poloviny XVIII — serediny XIX vv.". PhD, Institut zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury im. I. E. Repina, 1991. (In Russian)
12. *Proizvedeniia vospitannikov Imperatorskoi Akademii khudozhestv, udostoennye nagrad*. St. Petersburg: Izd-vo Imperatorskoi Akademii khudozhestv, 1805. (In Russian)
13. Petrov, Petr, ed. *Sbornik materialov dlia istorii Imperatorskoi S.-Peterburgskoi Akademii khudozhestv za sto let ee sushchestvovaniia*. 3 parts. St. Petersburg: Izd-vo Imperatorskoi Akademii khudozhestv, 1864–1866. (In Russian)
14. *Sbornik postanovlenii Soveta Imperatorskoi Akademii khudozhestv po khudozhestvennoi i uchebnoi chasti s 1859 po 1890 god s prilozheniem dvukh proektov novogo Ustava 1872 i 1889 g.* St. Petersburg: Izd-vo Imperatorskoi Akademii khudozhestv, 1890. (In Russian)
15. Munts, Oskar. "Arkhitektor, stroitel', khudozhnik i pedagog". *Arkhitektura Leningrada*, no. 3 (1938): 60–70. (In Russian)
16. Rokh, Iurii. "Arkhitekturnoe otdelenie na otchetnoi vystavke Akademii khudozhestv". *Apollon*, no. 3 (1909): 17–8. (In Russian)
17. Ol', Galina, and Elizaveta Levinson. *Evgenii Levinson*. Leningrad: Stroizdat, 1976. (In Russian)
18. Lisovskii, Vladimir. "Arkhitekturnoe otdelenie akademii khudozhestv v 1920-kh godakh". *Arkhitekturnoe nasledstvo [Architectural Heritage]*, no. 62 (2015): 269–86. (In Russian)
19. Lisovskii, Vladimir. "Arkhitekturnyi fakul'tet Akademii khudozhestv v period mezhdou mirovymi voynami: problemy struktury i stil'ia". *Nauchnyi zhurnal [Scientific papers]*, no. 42 (2017): 61–96. (In Russian)
20. *Arkhitekturnyi fakul'tet Akademii khudozhestv. Sbornik kompozitsionnykh rabot studentov*. Leningrad: Izd-vo Vserossiiskoi Akademii khudozhestv, 1929. (In Russian)
21. *Arkhitekturnyi fakul'tet Akademii khudozhestv. Sbornik kompozitsionnykh rabot studentov*. Leningrad: Izd-vo Vserossiiskoi Akademii khudozhestv, 1936. (In Russian)
22. Aleksandrii, Lev, ed. *Sbornik studencheskikh rabot arkhitekturnogo fakul'teta Instituta zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury Vserossiiskoi Akademii khudozhestv*. Leningrad: Izd-vo Vserossiiskoi Akademii khudozhestv, 1937. (In Russian)
23. Astaf'eva-Dlugach, Margarita, and Varvara Speranskaia. *Sergei Speranskii*. Leningrad: Stroizdat, 1989. (In Russian)
24. Kochedamov, Viktor. "O podgotovke arkhitektorov v Institute im. I. E. Repina (1919–1967 gg.)". In *Trudy Instituta zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury im. I. E. Repina. Seriya "Arkhitektura"*, edited by Igor' Bartenev, 3–16. Leningrad: Institut zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury im. I. E. Repina, 1970, vyp. I. (In Russian)
25. Mikhailovskii, Semen, Aleksandr Borovskii, Aleksandr Rappaport, et al. *Sovetskii neorealizm. 1953–1968. [Katalog vystavki: Sankt-Peterburg, 15.11.2012–10.12.2012, Moskva, 17.12.2012–27.01.2013]*. St. Petersburg, 2013. (In Russian)
26. *Luchshie raboty studentov fakul'teta arkhitektury Instituta im. I. E. Repina. Al'bom*. St. Petersburg: Institut zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury im. I. E. Repina, 1999. (In Russian)

Sources

- I. NIM RAKh. A-16687 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-16687]. (In Russian)
- II. RGIA. F.789. Op. 1. Ch. I. № 1731 [State Russian Archives of History. Stock 789. Inventory 1. Part 1. Record 1731]. (In Russian)

- III. *RGIA. F. 789. Op. 1. Ch. II. № 1864 [State Russian Archives of History. Stock 789. Inventory 1. Part 2. Record 1864]. (In Russian)*
- IV. *NIM RAKh. A-16271 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-16271]. (In Russian)*
- V. *NIM RAKh. A-594 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-594]. (In Russian)*
- VI. *NIM RAKh. A-10969 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-10969]. (In Russian)*
- VII. *NIM RAKh. A-10591 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-10591]. (In Russian)*
- VIII. *NIM RAKh. A-16232 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-16232]. (In Russian)*
- IX. *NIM RAKh. A-7705 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-7705]. (In Russian)*
- X. *RGIA. F. 789. Op. 24. № 67. 1917 g. [State Russian Archives of History. Stock 789. Inventory 24. Record 67]. (In Russian)*
- XI. *RGIA. F. 789. Op. 11. № 146. 1892 g. [State Russian Archives of History. Stock 789. Inventory 11. Record 146]. (In Russian)*
- XII. *NIM RAKh. A-10712 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-10712]. (In Russian)*
- XIII. *NIM RAKh. A-10734 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-10734]. (In Russian)*
- XIV. *NIM RAKh. A-10744 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-10744]. (In Russian)*
- XV. *NIM RAKh. A-10745 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-10745]. (In Russian)*
- XVI. *NIM RAKh. A-10746 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-10746]. (In Russian)*
- XVII. *NIM RAKh. A-10747 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-10747]. (In Russian)*
- XVIII. *NIM RAKh. A-10753 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-10753]. (In Russian)*
- XIX. *NIM RAKh. AG-26684 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. AG-26684]. (In Russian)*
- XX. *NIM RAKh. AG-26685 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. AG-26685]. (In Russian)*
- XXI. *NIM RAKh. AG-26686 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. AG-26686]. (In Russian)*
- XXII. *NIM RAKh. AG-2693 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. AG-2693]. (In Russian)*
- XXIII. *NIM RAKh. AG-2693 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. AG-2693]. (In Russian)*
- XXIV. *NIM RAKh. A-10956 [Science Research Museum of Russian Academy of Arts. A-10956]. (In Russian)*
- XXV. *FIR. E9575 [Fotocollection of the Repin Institute. E9575]. (In Russian)*
- XXVI. *FIR. E11927 [Fotocollection of the Repin Institute. E11927]. (In Russian)*
- XXVII. *NBA RAKh. Op. 89. A-13 [Science Bibliography Archives of Russian Academy of Arts. Inventory 89. Record A-13]. (In Russian)*
- XXVIII. *FIR. 9399 [Fotocollection of the Repin Institute. 9399]. (In Russian)*
- XXIX. *FIR. E7703 [Fotocollection of the Repin Institute. E7703]. (In Russian)*
- XXX. *FIR. E7724 [Fotocollection of the Repin Institute. E7724]. (In Russian)*
- XXXI. *FIR. S22618 [Fotocollection of the Repin Institute. S22618]. (In Russian)*
- XXXII. *FIR. R95375 [Fotocollection of the Repin Institute. R95375]. (In Russian)*

Received: September 20, 2018
Accepted: November 29, 2018

Author's information:

Vladimir G. Lisovskii — Dr. Habil., Professor; volis_99@mail.ru