

Принцип изобразительности в произведениях петербургских архитекторов периода модерна

Рассматривается немногочисленная, но в то же время представительная группа построек и проектов, созданных петербургскими зодчими в конце XIX – начале XX в., композиция или часть композиции которых уподоблена конкретному «биологическому объекту».

Ключевые слова: изобразительность в архитектуре; биоморфные мотивы; стиль модерн; неорусский стиль; жилые здания; церковные здания

Alexey Belonozhkin

Principal of Figurativeness in the Works of St Petersburg Architects of the Art Nouveau Period

The article considers a small but at the same time representative group of buildings and projects created by St. Petersburg architects in the late 19th – early 20th centuries, the composition or part of the composition of which are likened to a specific “biological object.”

Keywords: figurativeness in architecture; biomorphic motifs; Art Nouveau; Neo-Russian Style; residential buildings; church buildings.

Памяти Г. И. Алексеева

Мысль о «классичности» петербургского модерна, обусловленной сложившимися к концу XIX в. стилистическими особенностями городской среды, давно стала общепризнанной [11, с. 231].

Наличие мощного «классического фермента» предопределило особый интерес петербургских зодчих периода модерна к венской архитектурной школе, в частности, к творчеству ее лидера О. Вагнера [11, с. 229–242]. С другой стороны, оно же привело к развитию «упорядочивающих» классицизирующих тенденций в рамках различных направлений «нового стиля» в Петербурге: романтического и рационального направлений «чистого» модерна, а также национально окрашенного северного. В этом аспекте отмеченный мощной печатью «вагнеризма» особняк М. Ф. Кшесинской (1904–1906, А. И. фон Гоген, А. И. Дмитриев), шеренга стилизованных пилястровых портиков на фасаде доходного дома герцога Н. Н. Лейхтенбергского (1904–1905, Ф. Ф. фон Постельс), трехризalitная композиция в сочетании с парными обелисками в особняке В. С. Кочубея (1908–1910, Р. Ф. Мельцер) или трактованные на разные лады мотивы медальона, венка и гирлянды на фасадах доходного дома Мельцеров (1904–1905, Ф. И. Лидваль) воспринимаются как явления одного порядка¹. По той же причине возникновение в Петербурге столь вольных произведений, как московские особняк С. П. Рябушинского Ф. О. Шехтеля (1900–1901) или особняк И. А. Миндовского Л. Н. Кекушева (1903), было невозможно по определению.

В то же время общие для формообразования русского модерна декларативно новаторские принципы органичности и стилизации не могли не проявиться и в практике петербургского зодчества. Первый из них, как известно, предполагает ориентацию на мир природы: в плане как закономерностей построения архитектурной формы, так и системы архитектурного и скульптурного декора, второй – творческую интерпретацию первоисточника (в ряде случаев доходящую до гротеска). При этом обращение к миру природы в области формообразования не обязательно носит чисто архитектурный, неизобразительный характер, проявляясь в подчеркнутой пластичности и слитности элементов. Напротив, архитектурная форма в целом, существенный ее фрагмент либо часть здания могут быть уподоблены узнаваемому биологическому или растительному объекту, а также его части. Способом переосмысления

формы в данном случае и является упомянутый метод стилизации, призванный придать исходному органическому мотиву чисто архитектурные качества, санкционирует включение данного приема в арсенал выразительных архитектурных средств. Парадоксальное, на первый взгляд, уподобление «второй природы» (архитектуры) природе первой, живой, представляет собой одно из ярких проявлений показательного для «нового стиля» декларативного ниспровержения шаблонов, в частности, в области архитектурной композиции. Об этом явлении применительно к Петербургу и пойдет речь в настоящей статье.

Разумеется, нельзя забывать при этом и о контексте – опыте (точнее, опытах) в этой области мастеров европейской и русской архитектуры. К числу примеров, лежащих буквально на поверхности, в первую очередь относятся барселонские постройки А. Гауди: древообразные колонны собора Саграда Фамилия (1884–1926), являющая собой чешуйчатую спину дракона крыша дома Батльо (1904–1906), уподобленные многоклеточным структурам планы этажей и воротная решетка дома Мила (1906–1910). О стеблях молодых растений напоминают тонкие металлические колонны в интерьере брюссельского особняка Тасселя (1893, В. Орта). В качестве огромного маскарона воспринимается портал Гласхауса (1914, Р. Штайнер) – здания мастерской на территории Гётеанума, антропософского «храма», строившегося в Дорнахе по проекту и под руководством основоположника антропософии Р. Штайнера².

Показательным с этой точки зрения произведением русской архитектуры является московский особняк Рябушинского. Рисунок оконных переплетов второго этажа на южном, главном, и западном, боковом, фасадах представляет собой мастерски стилизованные изображения дерева, цветов и ветвей с плодами. Вереницу каменных волн напоминает эффектное «беломраморное» ограждение главной лестницы³. Другая московская постройка – не сохранившаяся до наших дней деревянная дача Пфедфер в Сокольниках (начало 1910-х, А. У. Зеленко) – была уподоблена «гигантскому сказочному дракону» [15, с. 307].

В произведениях петербургских зодчих элементы изобразительности возникают как в жилых, так и в общественных, и что немаловажно, в церковных постройках.

К числу первых примеров такого рода следует отнести близкий к рациональному варианту модерна особняк П. П. Форостовского, возведенный на 4-й линии Васильевского острова (1900–1901, К. К. Шмидт)⁴. Здесь на главном фасаде, в пятах арочных проемов первого этажа, появляются блоки розового гранита, оплывающие формы которых отчетливо напоминают человеческие носы⁵: объемные короткие (угловые) «носы» рядом с плоскостными длинными (профильными) на арке главного подъезда и объемные длинные (тоже угловые) на арке воротного проезда, ведущего во двор.

Любопытно, что сходный мотив – в еще более схематичной трактовке – можно отыскать на фасаде другой, значительно более ранней василеостровской постройки, топографически не столь отдаленной от особняка Форостовского – доходного дома В. Ф. Штрауса (1873–1874, В. А. Шретер, И. С. Китнер), расположенного на 2-й линии. Это также камни в пятах арки воротного проезда, но вытесаны они из светло-серого известняка⁶.

Интересные примеры творческих интерпретаций дают памятники, принадлежащие к национально-романтической версии «нового стиля», в частности, северного модерна и неорусского стиля. Деревянный особняк Ю. К. Добберт (1896, перестройка; А. Я. Рейнберг) на Большой Пушкарской улице⁷ несет на себе отчетливую печать архитектуры западноевропейского Средневековья. В нем поставленный по диагонали шатер угловой башенки завершается кованым гребнем, средняя часть которого представляет собой не что иное, как изображение огромного тонконогого паука на фоне сотканной им паутины.

Тот же мотив использован в доходном доме Лидвалей на Каменноостровском проспекте (1899–1904, Ф. И. Лидваль) на фасаде корпуса 1901–1902 гг., замыкающего перспективу курдонера⁸. В композицию его иллюзорных боковых ризалитов на уровне второго этажа введены балконы, в лицевое ограждение которых входят кованые звенья, также изображающие крупного паука (в данном

случае он расположен в средней части композиции). Натуралистичность его трактовки, в общем не характерная для произведений северного модерна, воспринимается как отголосок уходящей в прошлое эпохи реализма⁹.

Мотив паутины, примененный уже для оконного переплета, появляется в работе совершенно иного жанра – в эскизе церкви на 100 человек Б. Я. Боткина, опубликованном на страницах «Ежегодника Общества архитекторов-художников» в 1906 г. [10, с. 25]. В нем паутиной оказывается «заткано» полуциркулярное окно, вписанное в поле трехлопастной закомары, венчающей башнеобразный четверик. Появление подобной вольности в консервативной сфере храмовой архитектуры, скорее всего, объясняется желанием автора внести свежую струю в окостеневшее, по мнению молодых мастеров, к началу XX в. церковное зодчество (желанием, отчасти вдохновленным первой русской революцией). В целом характерные для русской культуры Серебряного века образы паука и паутины¹⁰ воспринимаются в этих памятниках как дань северному контексту (в жилых постройках) либо фольклорному элементу (в эскизе храма).

Отличие от упомянутой оконницы более органично – с точки зрения и композиции, и жанрового соответствия – выглядит другой переплет, появившийся на главном фасаде усадебного дома в репинских «Пенатах» (1900–1930) и заполнивший оконный проем прихожей. Он был создан по эскизу самого владельца усадьбы, И. Е. Репина, в первой половине 1900-х гг. и чрезвычайно нравился В. В. Стасову [12, с. 6; 15, с. [9]]. В основе композиции этого переплета – симметричное геометризованное изображение висящей вниз головой летучей мыши¹¹.

Иного рода мотивы возникают в архитектуре двух крупных доходных домов, возведенных в одни и те же годы в разных частях Петербурга на весьма значимых в градостроительном отношении участках; оба здания представляют собой памятники северного модерна. Первый из них, доходный дом Н. А. Штальман (1906–1907, И. Ю. Мошинский), формирует угловую часть квартала в месте выхода Большого Казачьего переулка к Загородному

проспекту, второй, доходный дом Т. Н. Путиловой (1906–1907, И. А. Претро), – юго-восточную часть квартала по Большому проспекту Петроградской стороны, заключенного между Стрельнинской и Ораниенбаумской улицами¹². И в том и другом случае мотив приобретает более масштабный характер, вырастая до размера одной из частей здания.

В доме Штальман он обнаруживается в основании углового практически иллюзорного эркера, завершенного башенкой, и является собой голову некоего фантастического существа с широко разинутым ртом. Роль рта в данном случае играет расположенная на срезанном углу дверная ниша, завершенная диагональными консольными выпусками, смыкающимися над входом. Завершающие эти выпуски волюты с розетками напоминают ноздри. Роль глаз выполняют два крупных окна с трехцентровыми арочными перемычками, фрамуги которых (очевидно, намеренно) получают форму овала. Над ними, в свою очередь, расположены выгнутые карнизы-бровки, отделяющие основание эркера от его среднего яруса.

Решение дверного проема в виде рта – идея отнюдь не новая. Достаточно вспомнить один из классических памятников эпохи маньеризма – знаменитое палаццо Цуккари в Риме (1592, Ф. Цуккари), портал которого трактован в виде огромного маскарона, в чей широко разинутый рот вписан дверной проем¹³. Однако в целом его композиция вполне соразмерна человеку и, несмотря на то, что маскарон выполнен в горельефе, носит плоскостный, чисто декоративный характер. В Петербурге же эта тема получает дальнейшее развитие, приобретая и трехмерную объемность, и существенно более крупный масштаб.

В отличие от дома Штальман, в доме Путиловой изобразительный мотив перемещается в верхний ярус и воспроизводится целых четыре раза: дважды на корпусе по Стрельнинской и столько же на корпусе по Ораниенбаумской улице, обогащая их силуэтные характеристики и выявляя особенности планировочной структуры. Это трапециевидные щипцы, завершенные высокими пирамидальными шатрами, которые в купе со ступенчато расположенными

парными окнами обозначают местоположение лестничных клеток. При этом два окна последнего, шестого, этажа попадают в поле щипцов, верхние отметки проемов совпадают, а скат над щипцом представляет собой полуальму. В результате соединения этих черт образуется композиция, общий характер которой напоминает голову в островерхом колпачке, вызывающую в памяти образы широко известных героев северного фольклора – гномов. (Одновременно «шапки» малых шатров, подхватывая тему, заданную двумя мощными шатрами на углах, придают постройке романтический характер неприступного северного замка¹⁴.)

Впрочем, считать петербургские интерпретации сугубо оригинальными невозможно. Так, еще в начале 1900-х гг. характер монументального трехмерного маскарона получила верхняя часть углового эркера в другой (российской на тот момент) постройке, также спроектированной в стилистике северного модерна, – «Доме врачей» в Хельсинки (1901, Э. Сааринен, Г. Гезеллиус, А. Линдгрэн)¹⁵. Тем не менее, по сравнению с финским аналогом, «голова» в доме Штальман выглядит и цельнее, и выразительнее, хотя и не столь органично вписывается в общую композицию лицевых фасадов. В доме Путиловой, напротив, мотив не выбивается из общего строя, но при этом пластически решается более скупой.

Однако, как бы то ни было, наиболее радикальные эксперименты возникают в области отнюдь не гражданского, а храмового зодчества: в проектах церкви Св. вмч. Георгия Победоносца в Моцком погосте Гдовского уезда (1910) А. П. Аплаксына [2, л. 2 – 21]¹⁶ и церкви в Мургабском Государевом имении в Закаспийской области (1912) Н. В. Васильева [1]¹⁷. В них фигуративный характер приобретает объемно-пространственная композиция здания в целом. К сожалению, оба проекта, разработанные в формах неорусского стиля, остались на бумаге. Тем не менее и тот и другой стали заметными этапами как в развитии отечественной ветви национально-романтического направления, так и в творчестве самих зодчих¹⁸.

По уровню интерпретации исходного мотива проекты эти различны, и в первом из них изобразительность имеет не столь явный характер, будучи частично «замаскированной» введением допол-

нительных архитектурных форм. Обращение к ней обусловлено прежде всего посвящением храма св. Георгию, наиболее распространенной иконографией которого является изображение святого в виде конного всадника. Исходя из этого прототипа и формируется композиция будущей постройки, в целом представляющая собой усеченный вариант традиционного храма кораблем (к пятиглавному основному объему непосредственно примыкает объем притвора со звонницей).

Композиционный замысел раскрывается при взгляде на здание «в профиль» – со стороны одного из боковых фасадов. В результате анализа его силуэта и сопоставления основных форм в звоннице начинает угадываться голова и шея лошади, в основном объеме – ее корпус, в повышенной кровле апсиды – линия ее хвоста; в основном объеме храма, центральной главе и ее основании – фигура всадника¹⁹. Одновременно силуэт постройки усложняется за счет ломаной формы щипцов, завершающих объем четверика и основания центральной главы, а также малых глав и главок, венчающих апсиду и звонницу. Дополнительно воинская тема раскрыта с помощью шлемовидных глав, приобретающих в проекте гротескно вытянутую (почти «пламенеющую») форму²⁰.

Более прямолинейно идея уподобления здания живому организму реализована в проекте Васильева. Ключом к расшифровке композиционного замысла церкви в Мургабском имении служит одна из проектных перспектив, изображающая храм в далеком от реальности типично северном пейзаже с высоты холма, на склоне которого можно различить фигурку сидящего инока [1]²¹. Локти его опираются на колени, на голову надета скуфья. Компактный силуэт его фигуры, расположенной в правом нижнем углу на переднем плане и выделенной тонально²², недвусмысленно рифмуется с максимально приближенным к ней изображением храма, занимающим средний план. На оба изображения одновременно и весьма однозначно указывают густые еловые ветви, вторгающиеся в «кадр» из-за правого края листа и словно заставляющие зрителя сделать единственно правильный вывод.

В итоге становится совершенно ясным, что храм уподоблен автором именно фигуре этого инокa. И тогда в частично скрытой трехъярусными щипцами шлемовидной главе начинает угадываться ушедшая в плечи голова в скуфье, а в буквально охватывающих звонницу скатах крыши – лежащие на коленях руки. В то же время найденная зодчим мера обобщения позволяет сохранить известную долю условности языка, столь необходимую для произведения архитектуры²³. Из современников Васильева на столь смелый эксперимент, но уже в области книжной графики, отважился Г. И. Нарбут. В иллюстрациях к русской народной сказке «Война грибов» (1909) грибы, снабженные необходимыми архитектурными атрибутами (дверями, окнами, килевидными наличниками), превращаются в палаты, крепостные башни и даже маленькие церкви.

Как показывает проведенный анализ, число произведений, в которых в той или иной степени реализован принцип изобразительности, не столь уж велико. И подавляющее большинство из них связано с национально-романтическим направлением. Особенность эта обусловлена прежде всего эстетической программой его сторонников: интересом к миру природы и северной мифологии, с одной стороны (северный модерн), и увлечением национальным эпосом и фольклором (неорусский стиль) – с другой. Несмотря на то, что подобные опыты в период модерна носили не столько магистральный, сколько маргинальный, в положительном смысле этого слова, характер, для истории отечественного зодчества они не прошли бесследно. Ими был открыт путь для формальных экспериментов раннесоветской архитектуры 1920–1930-х гг., проводившихся, однако, уже на иной идеологической основе²⁴.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Фасады особняка Кочубея также украшают майоликовые панно с гирляндами и венками, а дома Мельцеров – остро стилизованные ионические пилястры.

² Постройка входила в состав комплекса первого, деревянного Гётеанума, соорудившегося в 1913–1919 гг.

³ Ограждение выполнено из искусственного мрамора.

⁴ Современный адрес: 4-я линия В.О., 9.

⁵ На это сходство обратил в свое время внимание Б. М. Кириков [11, с. 51–52]. Не исключено, однако, что оно было непреднамеренным.

⁶ Обратил ли на них в свое время внимание К. К. Шмидт, однозначно сказать невозможно; здесь мы всецело входим в область предположений. Скорее всего, зодчий, выпускник Императорской академии художеств [3, с. 334], хорошо знал этот дом, расположенный напротив Академического сада.

⁷ Современный адрес: Б. Пушкарская ул., 14, лит. А.

⁸ Современный адрес: Каменноостровский пр., 1–3.

⁹ Натуралистичность скульптурного декора этого корпуса отмечена также Б. М. Кириковым [10, с. 192].

¹⁰ См., например, акварель М. В. Добужинского «Дьявол» (1907), иллюстрации Г. И. Нарбута к русской народной сказке «Мизгирь» (1909) или стихотворение О. Э. Мандельштама «Казанский собор» (1914) («И распластался храм Господень, как легкий крестовик-паук»).

¹¹ Благодаря упрощению рисунка переплет получается более простым в исполнении, нежели асимметричная композиция в эскизе Боткина.

¹² Современные адреса: Загородный пр., 45 – Б. Казачий пер., 13 и Большой пр. П.С., 44 – Стрельнинская ул., 1 – Ораниенбаумская ул., 2 соответственно.

¹³ Два других, меньших маскарона заключают в себе оконные проемы первого этажа.

¹⁴ Также на фасадах обоих зданий можно видеть реалистично трактованные фигуры сов.

¹⁵ В. Г. Лисовский определяет ее как «некую маску, шаржированную личину» [14, с. 150].

¹⁶ Проект опубл. в: [5, с. 313–317]. В 1914 г. он был частично переработан. Подробнее об истории проектирования храма и его месте в творчестве А. П. Аплаксына см.: [5, с. 92–97].

В начале XX в. Гдовский уезд входил в состав Санкт-Петербургской губернии, ныне это одноименный район Псковской области.

¹⁷ Проектные перспективы из ГМИ СПб опубл., например, в: [13, с. 3] вклейки между с. 432–433; другая перспектива опубл. в: [7, с. 65]. Проект датируется по: [13, с. 222].

Мургабское Государево имение располагалось в Мервском уезде Закаспийской области, «в юго-восточной части Мервского оазиса», и было «образовано по высоч[айшему] повелению от 6 авг[уста] 1887 г. из всех

впусе лежащих земель по течению р. Мургаба». Центр управления имением находился у станции Байрам-Али Закаспийской железной дороги [8]. В настоящее время – на территории Туркменистана.

¹⁸ По-видимому, возможность возникновения столь новаторских проектов была обусловлена тем обстоятельством, что оба храма должны были появиться на периферии – Санкт-Петербургской губернии и Российской империи соответственно.

¹⁹ Впервые эта идея была высказана в дис.: [4, с. 20]. Помимо этого, в необычной форме крестов А. В. Слезкин усматривает образ воздетых мечей [18, с. 370]. По мысли И. Е. Печенкина, «обширные поверхности кровель [на боковом фасаде храма] напоминают латное облачение воина» [17, с. 343].

²⁰ До этого тема воинского шлема-шишака возникала в произведениях, относящихся к фольклорному направлению русского стиля: в проектах городских ворот в Киеве (конец 1860-х, В. А. Гартман) и загородного дома, опубликованном в № 15 «Мотивов русской архитектуры» (1878, М.(?) Кузьмин).

²¹ В. Г. Лисовский определяет его как «странную согбенную фигуру сидящего человека» [13, с. 224].

²² Изображение инока – наиболее темное пятно в композиции.

²³ Следует иметь в виду, что прием своего рода «архитектурной шутки» в творчестве Васильева возникал и ранее. Так, в «Мотиве обработки угловой части доходного дома г-жи Ушаковой...» (1906) изображенный рядом с домом автомобиль напоминает некое сказочное существо с широко открытыми глазами (нечто среднее между вороньей и лягушачьей головой).

²⁴ См., например, здания школы им. 10-летия Октября в Ленинграде (1925–1927, А. С. Никольский), в основу плана которого положено изображение серпа и молота, Театра драмы им. М. Горького в Ростове-на-Дону (1930–1935, В. А. Щуко, В. Г. Гельфрейх), уподобленного гигантскому гусеничному трактору, или Театра Красной Армии в Москве (1934–1940, К. С. Алабян, В. Н. Симбирцев), в плане которого многократно варьируется форма пятиконечной звезды.

ИСТОЧНИКИ И БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Васильев Н. В.* Конкурсный проект русского храма в Мургабском Государевом имении. Перспективный вид. 1911 г. Бумага, пастель // Государственный музей истории Санкт-Петербурга (ГМИ СПб). I-A-5149-и.

2. ЦГИА СПб (Центральный государственный исторический архив Санкт-Петербурга). Ф. 256. Оп. 30. Д. 26. 1911 – 1914 гг. О рассмотрении проекта церкви в деревне Мда (Моцкого погоста) Спицынской волости Гдовского уезда, чертежи. 32 л.

3. Архитекторы-строители Санкт-Петербурга середины XIX – начала XX в. : справ. / под общ. ред. Б. М. Кирикова. СПб. : ПИЛИГРИМ, 1996. 400 с.

4. *Белоножкин А. Е.* Санкт-Петербургский епархиальный архитектор А. П. Аплаксин : Жизнь и творчество : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. 32 с.

5. *Белоножкин А. Е.* Санкт-Петербургский епархиальный архитектор А. П. Аплаксин. СПб. : Невский мир ; Лики России, 2013. 384 с.

6. *Беляев С.* Императорское С.-Петербургское общество архитекторов... объявляет конкурс на составление эскизных проектов православного храма в Мургабском государевом имении // Зодчий. 1911. № 34. С. 364.

7. *Беляев С.* Отзыв комиссии судей по конкурсу проектов православного храма в Мургабском государевом имении // Зодчий. 1912. № 8. С. 65 – 68.

8. *В. М. (Менделеев В. Д.)* Мургабское Государево имение // Энциклопедический словарь / под ред. проф. И. Е. Андреевского. Т. 20 : Московский университет – Наказания исправительные. СПб. : Ф. А. Брокгауз ; И. А. Ефрон, 1897. С. 207.

9. *Горюнов В. С., Тубли М. П.* Архитектура эпохи модерна : Концепции. Направления. Мастера. СПб. : Стройиздат. 1992. 360 с.

10. Ежегодник О-ва архитекторов-художников : 1906. СПб., 1906. Вып. 1. 135, LXIII с.

11. *Кириков Б.* Архитектура петербургского модерна : особняки и доходные дома. СПб. : Журнал «Нева», 2003. 512 с.

12. *Левенфиш Е. Г., Карпенко М. А., Кириллина Е. В., Прибульская Г. И.* «Пенаты» : Музей-усадьба И. Е. Репина : путеводитель. [Л.] : Лениздат, 1980. 96 с.

13. *Лисовский В. Г., Гашио Р. М.* Николай Васильев : От модерна к модернизму. СПб. : Коло, 2011. 464 с.

14. *Лисовский В. Г.* Северный модерн : Национально-романтическое направление в архитектуре стран Балтийского моря на рубеже XIX и XX веков. СПб. : Коло, 2016. 520 с.

15. *Нащокина М. В.* Дача Пфеффер и ее американские прототипы // Нащокина М. В. Наедине с музой архитектурной истории : [Сб. ст.]. М. : Улей, 2008. С. 302 – 312.

16. «Пенаты» : Музей-усадьба И. Е. Репина / авт.-сост. Е. В. Кириллина. [Л.] : Лениздат, 1987. 64 с.

17. *Печенкин И.* Символизм и русская сакральная архитектура начала XX века : аспекты сближения // Дух символизма : Русское и западноевропейское искусство в контексте эпохи конца XIX – начала XX века / науч. ред.-сост. М. В. Нащокина. М. : Прогресс-Традиция, [2012]. С. 329 – 354.

18. *Слезкин А. В.* Произведения архитектора А. П. Аплаксона в контексте храмостроения неорусского стиля // Архит. наследство. 2009. Вып. 50. М., 2009. С. 362 – 379.



1. Особняк П. П. Форостовского
Санкт-Петербург, 4-я линия В.О., 9. 1900–1901. Арх. К. К. Шмидт
Главный фасад. Фрагмент. Фото А. Е. Белоножкина. 2020



2. Доходный дом Лидвалей. Санкт-Петербург,
Каменноостровский пр., 1–3. 1901–1902. Арх. Ф. И. Лидваль
Восточный корпус. Главный фасад. Балкон
Фото А. Е. Белоножкина. 2018

3. Г. И. Нарбут. Иллюстрация к русской народной сказке
«Война грибов». 1909



4. Доходный дом Н. А. Штальман. Санкт-Петербург,
Загородный пр., 45 – Б. Казачий пер., 13. 1906–1907
Арх. И. Ю. Мошинский. Угловой эркер. Фрагмент
Фото А. Е. Белоножкина. 2020



5. Церковь в Мургабском Государевом имени. 1912
Арх. Н. В. Васильев. Проект. Перспектива