

ПРОБЛЕМЫ РЕСТАВРАЦИИ

УДК 72.04.012.6

П. П. Игнатьев

НЕОКЛАССИЧЕСКАЯ ДЕКОРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА САНКТ-ПЕТЕРБУРГА 1910-х годов ИЗ ЦЕМЕНТНЫХ СМЕСЕЙ

Санкт-Петербургский государственный архитектурно-строительный университет,
Российская Федерация, 190005, Санкт-Петербург

Статья посвящена монументально-декоративной скульптуре, установленной на зданиях Санкт-Петербурга начала XX века. Большинство статуй были выполнены из портланд-цемента, нового для того времени материала.

Скульпторы — Л. А. Дитрих, В. В. Козлов, В. В. Кузнецов, В. В. Лишев, В. А. Никитин, Р. Х. Рахин, Я. А. Тroupiansкий, работавшие по проектам архитекторов-неоклассиков, создали монументальные произведения, не уступающие по своей художественной ценности хранящимся в музейных собраниях.

Спустя более 100 лет после создания многие из этих произведений требуют реставрационного вмешательства.

В рамках исследования особенностей цементной декоративной пластики изложен авторский подход к ее восстановлению: детальный анализ почерка скульптора в каждом конкретном архитектурном произведении и исследование материала с применением современных химико-технологических экспертиз. Это необходимо для правильной реставрации и обеспечит сохранность произведений пластического искусства из цементных материалов, украшающих здания Санкт-Петербурга. Библиогр. 30 назв.

Ключевые слова: неоклассицизм, скульптура, портланд-цемент, реставрация, Санкт-Петербург.

NEOCLASSICAL DECORATIVE SCULPTURE OF ST. PETERSBURG OF 1910s FROM CEMENT MIXES

P. P. Ignatyev

Saint-Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering, St. Petersburg, 190005,
Russian Federation

The article is dedicated to the monumental decorative sculpture of Saint Petersburg's early 20th century buildings. The majority of the statues are made from Portland cement, which was a new material at the time.

The sculptors L. A. Ditrich, V. V. Kozlov, V. V. Kuznetsov, V. V. Lishev, V. A. Nikitin, R. Ch. Rachin, J. A. Troupiansky, who worked upon the projects of neoclassical architects, created monumental works of great artistic value.

More than a hundred years later many of the sculptures need restoration.

Within the research of the features of cement decorative plasticity the author stated his approach to its restoration: a detailed analysis of the sculptor's manner in each architectural work and a research of the material with application of modern chemical and technological examinations, which is necessary for the correct restoration and will provide the safety of works of the cement plastic art of the buildings of St. Petersburg. Refs 30.

Keywords: Neoclassicism, sculpture, Portland cement, restoration, St. Petersburg.

К началу XX века, благодаря теоретическим и лабораторным исследованиям и широкому практическому применению цементов и бетонов в строительстве, споры о прочности и надежности этого материала утихли. Строительное материаловедение превратилось (усилиями отдельных ученых в течение XVIII и XIX вв. [1, с. 360–380; 2, с. 372] и международных консорциумов конца XIX века [3, с. 32–34]) в самостоятельную научную отрасль. Были разработаны правила изготовления и приемки вяжущих, технология применения их на различных участках строительства и для разных частей здания [4, с. 23–33].

Вопросы цементно-бетонных работ разрабатывались главным образом в Петербурге в трех механических лабораториях: Института инженеров путей сообщения (профессор Н. А. Белелюбский¹), Николаевской инженерной академии (профессор И. Г. Малюга) и Политехнического института (профессор С. И. Дружинин). В Москве первая лаборатория по изучению и испытанию этих материалов была организована профессором Н. К. Лахтиным при Высшей художественной школе для архитекторов, живописцев и скульпторов (МужВиЗ)². К 1900–1910 годам относится и деятельность талантливого инженера-конструктора А. Ф. Лолейта³, совместно с московским архитектором А. В. Кузнецовым создававшего уникальные железобетонные конструкции⁴.

Как бесплатное приложение к журналу «Зодчий» в 1901 году начал выходить периодический журнал «Цемент, его производство и применение», его основателем и редактором был А. Р. Шуляченко⁵. Современники называли его «отцом русского цемента», доклады Шуляченко на съездах русских архитекторов еще более утвердили зодчих в невероятных перспективах использования нового материала.

Обобщающими трудами специалистов в области строительных материалов начала века, описывающими технологию всех работ с цементом, стали книги основоположника научного строительного материаловедения В. В. Эвальда⁶ [6, с. 169–289] и профессора Николаевской инженерной академии Н. А. Житкевича, отдельная глава в его справочнике «Бетон и бетонные работы» посвящена исполнению декоративных деталей и рустов [7, с. 465–472].

Смешанные известково-цементные растворы сократили сроки возведения зданий. Большой доходный дом можно было построить за один сезон. Уходили в прошлое известковые ямы для гашения извести, производство стройматериалов непосредственно на стройплощадках постепенно сокращалось. Пережигание гипса в русской печи — это последний оставшийся из традиционных старинных способов,

¹ С 1894 года Николай Аполлонович Белелюбский (1845–1922) читал курс строительной механики в Высшем художественном училище Академии Художеств.

² Лаборатория при МужВиЗ открыта в 1898 году, руководил лабораторией до 1929 года Николай Кузьмич Лахтин (1861–1935).

³ Артур Фердинандович Лолейт (1868–1933) — инженер, основатель русской школы железобетона.

⁴ Александр Васильевич Кузнецов (1874–1954) — архитектор, строитель множества жилых и промышленных зданий, умело использовавший уникальные свойства цемента и железобетона, автор многих книг и статей, например, «Архитектура и железобетон» [5, с. 191–198; с. 203–209].

⁵ Алексей Романович Шуляченко (1841–1903) профессор химии, военный инженер, генерал-майор.

⁶ Виктор Владимирович Эвальд (1860–1935) был основателем и первым заведующим кафедрой «Строительные материалы» в ИГИ; с 1904 по 1905 год — директор ИГИ, кроме того, преподавал в Академии Художеств, участвовал в «Цементных съездах», редактировал журнал «Зодчий».

который практиковался штукатурками и лепщиками вплоть до Первой мировой войны. Творческий подход в «изобретении» — изготовлении материалов, применяемый архитекторами индивидуально для каждого здания, непосредственно на строительной площадке остался в прошлом. Эпоха модерна⁷ определяет рубеж, когда архитекторы перестали быть технологами: металлическая арматура, кирпич, цемент поступали к зодчему с фабрик — сертифицированные и маркированные⁸.

В рамках исследования особенностей цементной декоративной пластики мы не ставили задачу ответить на вопрос, почему архитекторы в 1890-е гг. строившие в духе эклектики, на рубеже веков — в формах модерна, обращаются к классике в 1910-е гг. Неоклассическое наследие Петербурга (в отличие от модерна) никогда не подвергалось отрицанию. Ясность эстетической концепции — возврата к первоосновам и высокий профессионализм исполнения не давал и не дает никаких поводов для пересмотра ценности этих архитектурных произведений. К тому же вопрос «стиля» не является темой данного исследования, он достаточно изучен к настоящему времени авторитетными отечественными учеными (Е. Кириченко, А. Пунин, Е. Борисова, Г. Стернин, Б. Кириков, Г. Ревзин, В. Басс). Мы же можем попытаться рассмотреть «иные» детали в каждом конкретном архитектурном произведении, по-иному сфокусировав внимание на реставрационных проблемах, когда требуется соединить «метафизику» чистого искусствознания и архитектуроведения с «физикой» материаловедения и химией строительных материалов.

Освоив уроки модерна, архитекторы 1910-х годов стремились и в неоклассических проектах найти для каждого здания оригинальное решение фасада, продолжали использовать ассиметричные планы, обостренные, выразительные силуэты. Использование различных цементов в строительстве позволило повторять классические композиционные схемы, например, подчеркивать вертикальные оси колонн статуями или завершать аттики многофигурными композициями, не опасаясь при этом за их физическую сохранность и долговечность.

Скульптура, отлитая из цемента, обычно имитировала разные породы камня (чаще всего однотонного серого гранита или талькохлорита⁹); сходны были и имитация методов ваения (рубка, теска). С тем, чтобы внушить впечатление «подлинности», поверхностям бетонных статуй придавались фактуры прочного природного минерала. И гранит, и в подражание ему «искусственный камень» «отвечали» новым взглядам на процесс создания скульптурного произведения способом «*taille directe*» (прямой рубки), понимаемой А. Гильдебрандом и Ж. Бернармом как истинный путь к «ваению» [8, с. 144–155; 9, с. 70–79]. Естественно, были среди неоклассиков и непримиримые противники нового материала, утверждавшие, что искусственный камень из бетона и штукатурки имеет «мертвый» цвет, лишен рисунка и игры оттенков естественного камня, но мы видим (гостиница «Астория», Дом Маркова, Банк Юнкера), что разница между скульптурами, изготовленными в камне и в цементе, незаметна.

⁷ Автор статьи придерживается термина «эпоха модерна» как охватывающего двадцатилетие перед Первой мировой войной и включающего все художественные явления, происходившие в это время: от символизма до неоклассицизма.

⁸ В «Урочные положения» в редакции 1880-х гг. и 1913 г. были включены правила приемки вяжущих — роман-цемента и портланд-цемента.

⁹ Кроме названия талькохлорит, часто употребляются синонимы: тальковый камень, так же мыльный камень, печной камень, горшечный камень.

Дешевизна новых строительных материалов, доступность прокатной металлической арматуры, обилие дробленого камня и возможность создания (из цементных смесей) большого количества скульптур в короткие сроки, все эти факторы предоставили возможность скульпторам для воплощения своих самых смелых пластических идей. Скульптура на здании превращалась в главный стилиеопределяющий элемент. Касаясь вопросов стилистической эволюции декоративной пластики Петербурга, нам кажется, что определяющим моментом для расцвета «новой классики» стала великолепная академическая подготовка петербургских скульпторов, активно работавших в 1900–1910-х годах (большинство из них прошли курс обучения у профессора Академии Художеств Г. Р. Залемана¹⁰) [10, с. 176–185].

Подражая памятникам прошлого, авторы начала XX века при создании своих проектов всегда пытались поместить статуарную пластику на завершениях зданий, на открытых углах, террасах. Однако то, что возможно было для общественных, дворцовых, религиозных построек с большими, часто неограниченными бюджетами, оказывалось слишком дорого для частных домов. Свободно стоящая статуя могла быть исполнена только из бронзы или натурального камня. В эклектизме эта проблема разрешалась устройством специальных карнизов, ниш, обрамлений, закрывавших исполненные в гипсе (в большинстве случаев) фигуры. В начале XX века с ростом массовой рядовой застройки (в том числе, доходными домами) подражать масштабности объёмов соборов и храмовых построек, бесконечности дворцовых колоннад и богатству применения природных материалов было невозможно. В рамках оформления новый материал предоставлял неограниченные возможности создания больших по размеру (по сравнению с гипсом) скульптурных форм.

Неоклассическая декоративная скульптура 10-х годов XX века, тесно связанная с новой архитектурой, проявляла больший интерес к формальной стилизации. Фактура приобретает самостоятельное значение, свойства каждого материала получают символическую и особую эстетическую ценность. Натуралистический реализм все меньше интересовал скульпторов: гладкой, полированной поверхности предпочитались фактуры в самых неожиданных и контрастных сочетаниях, в чередовании контуров и ритмическом перетекании объёмов — поверхности необработанные (дикие), уплощенные, заполненные штрихами или бороздами. Скульпторы «играли» с материалом: швы обнажались и делались очевидными и интерпретировались как орнамент. Совершенное знание анатомии освобождало скульпторов от необходимости следовать «достоверности тела», от мучительного доказывания самому себе и зрителям своей художественной состоятельности. Вместо «документирования» костюма персонажа — внутренний драматизм, рождающийся из простой, часто архаизированной позы. Вместо внешнего «аффективного динамизма» необарокко — сдержанная и часто меланхолическая «статика», заимствованная из символизма.

Большая часть фасадов 10-х годов, традиционно относимая к «неоклассицизму» (исключая самые знаменитые памятники начала XX века в этом стиле — дом Вавельберга, Азовско-Донской, Сибирский банк, где заказчик мог не скупиться и широко использовать натуральные материалы), выполнена из русского портланд-цемента высокого качества, содержащего различные минеральные наполнители, в основном,

¹⁰ Гуго Робертович Залеман (1859–1919) — профессор Академии Художеств, преподаватель скульптуры, также вел курс анатомии и рисунка для студентов живописного, скульптурного и архитектурного факультетов.

из финских месторождений. Здания, построенные в этом стиле, дают наибольшее число примеров использования цементной статуарной пластики, как в завершающих частях зданий — балюстрады, фронтоны, так и в оформлении круглыми статуями центральных частей фасадов. Рассмотрение, в основном, неоклассических петербургских построек продиктовано как направлением исследования, так и практической реставрационной деятельностью автора. Обзор построек начала XX века будет неполным, если мы не коснемся зданий, украшенных монументальной статуарной пластикой, но все-таки не относимых к неоклассике.

С неоготики в 20-х годах XIX века начался эклектизм и неоготическими стилизациями начался модерн. Утвердился взгляд на эволюцию, движение историцизирующей архитектуры к «новой классике»: от «неоготики» к «национальному возрождению», от следования «ампирным» заимствованиям к итальянским первоисточникам. Внутренняя родственность модерна и готики отмечалась многими исследователями (например, Д. В. Сарабьяновым в книге «Стиль модерн» [11, с. 176–185]). Наблюдается сходство в развитии стиля: бесконечные возвраты, самоповторы, блуждания. Но это не пути противоречий, а пути испытания всех возможных вариантов, всех крайностей. «Существенные некогда различия мастеров модерна и эклектики с сегодняшней точки зрения не столь уж важны. На первый план выступило иное — “отточенность архитектурной формы и мастерство детализировки”» — писал В. Л. Глазычев [12, с. 523]. Готический стиль с его безудержными фантастическими образами, неожиданными, всегда оригинальными пластическими ритмами и с его своеобразным юмором и философией (архаичной, загадочной и поэтому особенно манящей человека модерна), собирались в единый пространственный образ. Неоготика не только распространилась в художественной среде, но и проникла (получив «высочайшее одобрение») в сферу общедоступного городского пространства.

Рассматривая готические стилизации начала XX века под углом изучения монументально-декоративной пластики, можно сказать, что декора стало меньше, но увеличилась его значимость. Возникли варианты *неклассической* моделировки форм, *неклассических* пропорций, в отличие от декора эклектизма, академически выверенного в соответствии с ренессансными или барочными образцами.

Одним из архитекторов, работавших в начале XX века в этом стиле, был Александр Львович Лишнеvский. Неоготика Лишнеvского — это не только широчайшая палитра мотивов, но и создание собственных принципов размещения многофигурных, многосюжетных композиций и обыгрывание современных конструкций в формах средневекового зодчества. Дом городских учреждений (Садовая ул., 55–57/ Вознесенский пр., 40–42; 1904–1906 г. п.)¹¹ — это первое здание, построенное архитектором Лишнеvским в Петербурге. Вопреки сложившейся традиции строить административные здания в неоклассической манере конкурсная комиссия утвердила к постройке «готическую декорацию»¹². Лишнеvский выбирает из всего пласта готических мотивов идею Вольного города. Статуи «Свобода» (символ городского

¹¹ Вся лепная декорация исполнена бригадой А. Е. Громова, работавшего в мастерской И. В. Жилкина и Н. И. Егорова. См. подробно [13, с. 391].

¹² Следует, однако, отметить, что на несколько лет ранее, в 1901 году, начинающий архитектор М. Лялевич за дипломный проект Городской Думы, решенный в готических формах, был премирован заграничной поездкой.

самоуправления) и «Труд» (основа благосостояния человека) украшали ниши угловой башни¹³.

Неоготический стиль зодчий впоследствии применял неоднократно, но каждый раз, не копируя и не повторяясь, архитектор создавал свободные декоративные композиции, сплетая из изогнутых тяг паутину нервюров, акцентируя сопряжения химерическими персонажами, которые он мог изобретать, казалось, бесконечно много: гримасничающие маски, горгульи, напуганные коты, чертенята всех мастей и так далее. Лишневицкий переводит готическую мистику в театральность (в эклектике театральная декорация «выстраивала» подобие реального мира, здесь — наоборот, окружающая реальность становится игрой).

Заслуживший одобрение конкурсный проект отличается от воплощенного строения. Следуя указаниям приемной комиссии, которая высказала замечание о перегрузке здания украшениями, в процессе работы одни орнаментально-декоративные элементы убирались, но появлялись новые, которых в проекте не было. Над фигурой («Фемида») намечались изображения птиц (сов) с раскрытыми крыльями (как дополнение к фигуре «Правосудия»), в окончательном варианте на двух фасадах появились большие щипцы, а на них — совы. Монументальные скульптуры сов стали заметным элементом композиции и играют важную роль в создании облика здания, в сочетании с основным акцентом — шпилем главной башни.

Впоследствии архитектор отказывается как от простых, известных аллегорий, так и от традиционных деталей — рога изобилия (парные) слева и справа от статуи заменены на колонны в готическом стиле. Ваз в окончательном варианте нет, часы с большим циферблатом планировались ниже (на уровне пятого этажа) и были заменены на герб Петербурга в обрамлении растительного орнамента, оказавшийся, в результате, на главной видовой точке здания¹⁴.

Стоит перечислить все пластические детали ДГУ: на завершении здания — совы (две из них находились на фасаде по Вознесенскому проспекту, одна на фасаде по Садовой улице), грифоны; на фасаде, в нишах — статуи «Свобода» и «Труд»; под орнаментальным поясом — маскароны, квадратные плакетки с обезьянами; на фасаде, обращенном во внутренний двор, присутствует еще некоторое количество мистических таинственных тварей, отсутствующих в первоначальном проекте [14, с. 83–85] — летучие мыши, также из цемента изготовлены лепной сплошной орнаментальный фриз между четвертым и пятым этажами и парные фигуры грифонов на плоскости щипца.

В работе Б. М. Кирикова приведены сведения о конкурсе на лучший эскиз статуй «Свобода» и «Труд», которые должны были украсить ниши главной башни [15, с. 433–467]. Результаты конкурса Кирикову установить не удалось. По воспоминаниям Я. Б. Троупянского [16, с. 174] и по материалам личного фонда В. Л. Симонова [17, с. 3], автором статьи выявлено, что конкурс был выигран скульптором В. Л. Симоновым, статуи были отлиты из цемента.

Это ранний по времени эксперимент в области использования конструкционного вяжущего для декоративных работ. В те годы не изучалось изменение состояния

¹³ Осенью 1907 года Городская Управа провела конкурс среди тридцати петербургских новостроек. Здание Дома Городских Учреждений (ДГУ) было включено в пятерку премированных проектов.

¹⁴ Часы были восстановлены в ходе комплексной полномасштабной реставрации 2009 года.

цементной пластики на разных временных отрезках в условиях разрушительного воздействия среды. Часть балочных конструкций была выполнена из бетона без армирования железом. Портланд-цемент, активно использовавшийся для укрепления стен каналов и пирсов, мог представляться авторам в начале века сверхпрочным или даже вечным материалом.

Значимая часть декора ДГУ была утрачена в советское время (возможно, во время бомбардировок Ленинграда) — «Свобода» и «Труд», герб Петербурга, фигуры сов. По нашей версии, совы «развалились», потому что были выполнены из чистого цемента, без наполнителя и арматуры, возможно также, что при изготовлении «сов» использовался материал, оставшийся от строительных работ, например, с истекшим сроком годности. К моменту реставрации 2009 года ни одной совы (или фрагментов) на ДГУ не сохранилось, поэтому нам (ответственным за воссоздание художественного облика — *автор статьи*) пришлось, ввиду неполноты иконографического материала, изучать оставшиеся в городе работы бригады лепщиков И. В. Жилкина и Н. И. Егорова (основной лепщик Громов): сова на Витебском вокзале; совы дома Путиловой (Большой пр. П. С., 44), доходного дома К. К. Шмидта (Херсонская ул., 13/12). Совы сохранились и на более поздних постройках Лишневого — например, на доходном доме В. В. Карелина (Апраксин пер., 4).

Как прообраз оперения воссозданной совы нам виделись средневековые доспехи, упругие, с четкими гранями, край их металлических деталей напоминает фантастическое оперение. Грудь птиц напоминает нагрудный пластрон рыцарских лат, диагональное расположение перьев имитирует ритмику архитектурных элементов; рисунок черепицы и готические элементы на здании — наложенные друг на друга и перевернутые щипцы. По авторской модели было создано три отлива. Размер сов определялся исходя из обмеров сохранившихся деталей фасада, архивных фотографий первоначального вида здания и творческой интуиции автора. Совы на ДГУ — самые большие в городе, высота скульптуры — 1 м 80 см.

В целях увеличения прочности скульптуры и снижения ветровых нагрузок была установлена дополнительная конструкция — внешний металлический каркас, проходящий от корпуса птицы по всей задней поверхности щипца. Общая композиция венчающих частей фасада дополнена воссозданными фиалами (по сторонам каждой совы), внешне похожими на салалы средневековых шлемов.

Доходный дом Ш. З. Иоффа у 5-ти углов (Загородный пр., 11 / ул. Рубинштейна, 40, 1913–1914 г. п.), так же как и ДГУ, — яркий пример городской доминанты в исполнении Лишневого. Архитектор свободно комбинирует классические формы. Здание оформлено: рельефными панно с кадуцеями в сложных драпировках; монументальными вазами по периметру башни; раковинами в сандриках 4-го этажа; ионическими капителями, которые свободно трактованы дополнительными элементами — драпировками и цветами. 20 оконных проемов 3-его этажа оформлены небольшими (чуть более 1 м) женскими фигурами, одетыми в легкие струящиеся драпировки. Персонажей обвивает гирлянда, свешивающаяся по обеим сторонам замкового камня.

Самые интересные и крупные скульптуры расположены в 4-х фронтонах: по две возлежащие женские фигуры опираются на вазы, а третья, меньшего масштаба, расположена по центральной оси. Лежащие «девы» напоминают о работе Микеланджело «Ночь» с надгробия Медичи (в прототипе ноги статуи опускаются ниже карниза). Конечно, исполненные для фасада, рассчитанные на осмотр с большого расстояния,

формы цементных скульптур упрощены, силуэты сделаны более лаконичными. Но авторы скульптур сохранили впечатление мускульной силы микеланджеловского шедевра и перенесли его в свои произведения. Это заметно в трактовке форм грудной клетки, в прорисовке бедер. Три фигуры, закомпонованные в растянутый треугольник фронтона, архитектор дополнительно ритмически связывает гирляндами, провисающими между вазами. Свобода обращения со стилями, присущая Лишневному, позволяет также говорить о тяготении автора не к «чистому высокому классицизму», а к различным версиям маньеризма (итальянским или английским¹⁵). Разорванные, раскрепованные карнизы, венчающие парапет здания шары и, в целом, откровенная театральность всего архитектурного убранства. Закономерным становится выбор прототипа для основных скульптур — Микеланджело. В творениях итальянского скульптора Лишневному ценны «неклассические», барочные тенденции.

Имена скульпторов нам неизвестны, можно было бы предположить, что после ДГУ сотрудничество Лишневного и великолепного лепщика Громова продолжилось. Но в своих воспоминаниях Громов, описывая сотрудничество с Лишневым, упоминает только работу над ДГУ, а остальные адреса нет [18, с. 150–153].

На соседнем доме (Загородный пр., 24), который Лишневский также перестраивает для Иоффа, появляются новые мотивы: изображения фантастических детишек-цветов. В аттике — крылатые существа с растительно-орнаментальными хвостами. Продолжаются модификации классических капителей, они обретают лица — капитель включает в себя маскарон. Люди, животные и растения предстают перед нами неким единым организмом. Уровень скульптурных работ несколько ниже, мы не видим следов индивидуального почерка: хуже прорисованы детали гирлянд, лица, руки персонажей.

Декор обоих домов выполнен из искусственного камня — цемент и заполнитель — мраморная крошка. Детали армированы прокатным металлическим прутком диаметром 6–7 мм. Обработывая фактуру стены, архитектор выделяет объемные детали глубокой светотенью, используя при этом один и тот же материал для отлива скульптур и для штукатурного слоя (идентичны и цвет портланд-цемента и размер зерна минерального заполнителя). Светло-серый материал фасада создает единое, тональное поле, сгущающееся в местах скопления декоративных деталей и плавно пульсирующее на плоскостях, имитирующих каменную облицовку.

Распространенным приемом моделирования поверхности декора (и монументального, и декоративного) на большинстве домов 10-х годов XX века стала бороздчатая фактура (как бы след от ручного инструмента «тройки»), имитация каменной «прямой рубки». В технологическом смысле такая обработка убыстряла процесс лепки (исполнения) моделей в мягком материале. Глиняная поверхность моделировалась глубокой штриховкой при помощи «петли» (скульптурного инструмента с полукруглыми насечками). Инструмент использовался и ранее, следы от него мы видим на терракотовых «боэццо» эпохи барокко, на бронзовых отливах эклектики. Но только в эпоху модерна, отчасти благодаря «фактурным открытиям» роденковского импрессионизма, этот инструмент из вспомогательного, использовавшегося на промежуточных этапах, стал основным. Штрихи от петли («царги») на поверхности сохранялись при изготовлении форм, хорошо оттискивались в трамбованном

¹⁵ Автор статьи предполагает, что на протяжении 1900–1910-х годов на Лишневного оказывало большое влияние творчество английского архитектора Кристофера Рена (1632–1723).

цементном тесте. На финише борозды обрабатывались вручную, ударами «тройки» и углублялись промыванием кислотой.

Доходный дом С. И. и Б. И. Марголиных расположен в квартале между наб. Фонтанки, 131 и Б. Подъяческой, 36; перестроен в неоклассическом стиле в 1914 году по проекту А. Л. Лишневого (скульпторы неизвестны). Автор мог бы повторить композицию Дома Городских Учреждений — Дом Марголиных находится в соседнем квартале и расположен, как и ДГУ, в створе улиц, так что фасад здания просматривается с большего, чем обычно, количества точек. Башня на ДГУ служила неким акцентом во взаимодействии с Церковью Спаса-на-Сенной¹⁶. Но автор не захотел повторяться или не захотел создать новый акцент в планировке квартала, выделяя угол здания высотной доминантой.

Композиция дома создана из двух равнозначных по значению поставленных друг к другу под углом фасадов. На примере этого дома мы видим совсем свободное обращение с классическими схемами: как будто автор, подчиняясь настроению эпохи, иронизирует над теоретиками, предлагая им образец парадокса. Композиционное решение дома (трехчастное деление) намеренно строгое, подчеркнутое сплошными карнизами на втором и третьем этажах, но искаженное, перевернутое. Фасады, один из которых выходит на Фонтанку, другой — на Подъяческую, не идентичны. Над аркой на третьем этаже (фасад на Подъяческую) — трехчастная лоджия, на другом фасаде лоджия — двучастная. Оба фасада выполнены в терразитовой штукатурке¹⁷, фасады, выходящие на Фонтанку и на Большую Подъяческую улицу, оформлены большим количеством сюжетов. Оконные обрамления украшают маски рычащих львов, пасти которых трансформируются в непропорционально большие морские раковины. Внутри трехчастной лоджии третьего этажа в центральной секции — балкон, внутри по периметру отделан характерными графическими бороздами s-образной формы, отделка напоминает отделку гробниц эпохи эллинизма. На балюстраде центрального балкона, в террасе, выходящей на Большую Подъяческую, в рельефе изображен орел со змеей в клюве.

На колоннах, обрамляющих террасу, установлены вазы, завершенные «египетскими головами» с прическами фараонов. Можно с уверенностью сказать, что и во времена строительства и во все время эксплуатации дома зрители ни с какой точки не могли увидеть эти детали, напоминающие ритуальные урны. Похоронная ирония эллинистических деталей включена, «трансплантирована» в неоклассическую фасадную структуру, может быть, навязанную автору хозяином или архитектурным цехом. В наши дни, наверное, невозможно каким-либо образом расшифровать язык скульптурных аллегорий Лишневого. Нуждается ли в какой-нибудь эзотерической интерпретации барельеф входного портала, изображающий «рукопожатие» римских легионеров?

А. Л. Лишневецкий построил в городе значительное количество зданий, ему доверяли постройки в самых ответственных с градостроительной точки зрения местах. Архитектор не рассматривал как пластическую ценность свободную гладкую плоскость и всегда заполнял композиционные «паузы» скульптурой, мы видим множе-

¹⁶ Церковь во имя Успения Пресвятой Богородицы, взорвана 1 февраля 1961 года.

¹⁷ При проведении реставрационных работ (снятия поздних красочных слоев) общий вид здания был приведен в подлинный: в темном тоне выполнены два нижних этажа, стены двух верхних — в светлой штукатурке с выделением темным тоном оконных обрамлений, карниза, арки террасы.

ство изобретательно исполненных декоративных элементов — рельефов, декоративных панно и на собственном доме Лишневого — ул. Ленина, 41 / ул. Полозова, 28.

Находясь под впечатлением от построек Лишневого, в особенности ДГУ, архитектор Я.З. Блувштейн в конце Измайловского проспекта возводит комплекс доходного дома товарищества «Помещик» (7-я Красноармейская ул., 28–30 / Измайловский пр., 16; 1911–1912 г. п.).

Сходства в этих двух постройках много, начиная от общей неоготической стилистики и кончая размещением скульптуры в нишах угловой башни. Используя, в целом, архитектурное решение ДГУ в несколько утилизированном виде (учитывая разные функции дома, в первом случае — общественное здание, во втором — доходный дом), Блувштейн, ограниченный жилой планировочной схемой, компенсирует простоту фасадного решения избыточностью скульптурных деталей. Интересны маскароны пинаклей; искаженные гримасами маски, рельефные композиции сидящих старцев, повторяющиеся по осям оконных проемов; вместо парных статуй, как на башне ДГУ — одна женская фигура, изображающая жницу с серпом в руке (высота фигуры 2,5 м). Материал облицовки стен — белая керамическая плитка. Материал декора — отливки из цемента.

Подробное изучение состояния декора и конструкций дома «Помещик» показало, что качество строительных работ в начале XX века иногда было очень низким. Корродирующая арматура, слабый, осыпающийся раствор, крупные трещины и паутина кракелюров по всей поверхности скульптурных деталей, отслаивание фрагментов сделали невозможным проведение консервационных мероприятий. В ходе восстановительных работ¹⁸ большинство подлинных скульптурных деталей было заменено на копии (за исключением статуи «Жницы» и части фиалов и маскаронов). Реставрация и воссоздание были проведены на высоком профессиональном уровне, однако будущим исследователям исторических зданий следует быть осторожными в суждениях о художественном качестве скульптурных деталей, необходимо знать факты реставрационного вмешательства и обладать точной информацией о достоверности тех или иных элементов.

Краткий период «палладианства» оставил заметный след в архитектуре Санкт-Петербурга и оказывал влияние вплоть до 50-годов XX века. Позволим себе процитировать несколько строк Григория Лукомского, так как они наиболее полно передают ощущения заново открываемой классики: «В связи с употреблением различных архитектурных материалов (камень, песчаник, гранит, мрамор или бетонные массивы, дающие возможность получения крупных мощных деталей, например, при рустовке стен (...)) и теперь эти формы (итальянских первоисточников — прим. автора) берутся не только для общего массива. Но и как образцы для самого *métier* отделки: рисунок балюстр, обработка руста, точнейшая передача профиля карниза — и не по чертежу, а по снимкам с природы, вот новый способ использования старинных образцов, отличающий вообще работу наших современников от творчества зодчих второй половины XIX века... Наконец, постепенно в своих исканиях наши зодчие доходят до образцов примитивной эпохи XVI столетия...»¹⁹ [19, с. 11].

¹⁸ На протяжении трех лет (реставрационные сезоны 2011–2013 гг.), руководитель — реставратор П. Г. Шедрин.

¹⁹ Интересно, что автор несколько не подвергает сомнению использование бетона, а далее даже хвалит цветные цементные штукатурки: «Искусственный мрамор (имеется в виду “терразитовые

Одна из построек Андреа Палладио, об очевидности воздействия которой на архитектурный облик нашего города мы можем говорить, — Palazzo del Capitano в Виченце. Это здание послужило источником вдохновения для нескольких проектов в Санкт-Петербурге, в том числе для Дома М. А. Соловейчика, архитектор М. С. Лялевич (ул. Пестеля (бывш. Пантелеймоновская), 7; 1911–1913 г.п.) и Дома К. И. Розенштейна, архитектор А. Е. Белогруд (Каменноостровский пр., 77; 1913 г.п.).

Кроме применения «колоссального ордера», здесь имеется сходство деталей, например, крупных, орнаментированных кронштейнов. Белогруд в свой проект добавляет еще один прием Палладио, заимствуя его с Basilica Palladiana, где статуи расположены на парапете по осям колонн — у Белогруда (в отличие от итальянского зодчего, имевшего в распоряжении только парадный фасад) все статуи расположены на линии главного фасада, на аркаде. Palazzo del Capitano и Basilica Palladiana находятся напротив, и наше предположение имеет основание.

В обоих случаях (Каменноостровский пр., 77 и ул. Пестеля, 7) статуи выполнены из цементного искусственного камня. Авторами двух статуй дома Соловейчика («Марс» и «Венера») стал Василий Васильевич Кузнецов (1881–1923), остальные декоративные детали (бюсты, орнаменты, фигуры путти с вазами) выполнил Яков Абрамович Троупянский (1878–1955)²⁰. В содружестве с Белогрудом трудился Василий Флегонтович Разумовский (1879–1930)²¹.

Разумовский создал статуи в монументальном, несколько архаизированном стиле [20, с. 5–6]. Источником для пластической стилизации могли послужить сохранившиеся фрагменты статуй XVIII века с крыши Зимнего дворца (автор Джозеф Баумхен)²² — обобщенный силуэт, проработка век, спокойное благородное выражение лица — очень сходны в обоих произведениях. Для шести фигур автор использовал две авторские модели: мужскую и женскую. В руках у одного из мужчин гроздь винограда (вероятно, он изображает Диониса), женская фигура получила условное название «Венера», в каждый из шести отливоов скульптор внес небольшие дополнения (драпировки, аксессуары). Осматривая законченный фасад с установленными статуями, архитектор Белогруд пришел к выводу о чрезмерной статичности фигур и распорядился прикрепить к фигурам развивающиеся складки (они были приклеплены к фигурам методом намазки по внешним каркасам). Прототипом для исполнения этих деталей послужили ренессансные статуи, расположенные на балюстраде постройки Палладио — Виллы La Rotonda. Таким образом, мы видим, что Разумовский и Белогруд использовали мотивы изваяний с трех различных зданий из Виченцы. В Государственном музее архитектуры имени А. В. Щусева хранится набросок А. Е. Белогруда, профильная прорисовка женской статуи. Сопоставление этого эскиза и фотографий статуй La Rotonda это подтверждает.

штукатурки» — прим. авт.) — *едва ли не самый удачный новый материал для облицовки зданий, так как обладает прочностью и хорошо принимает светлую окраску*» [18, с. 58]. Петербургские фасады в темной гамме — это сажистые загрязнения цементной штукатурки.

²⁰ Данный факт установлен автором статьи.

²¹ Лукомский отмечает положительные качества скульптурных произведений Кузнецова «...изысканны и благородны детали (например, удачна установка статуй)», далее о творениях В. Ф. Разумовского: «...интересным представляется ряд фигур, которыми украшен аттик его фасада» [18, с. 87].

²² Фигуры были демонтированы с крыши Зимнего дворца в 1892 году, сохранившиеся фрагменты экспонируются в Государственном Русском музее.

Заказчик и участник строительства инженер-архитектор К. И. Розенштейн работал в русско-шведской фирме, использующей для производства цемент («Андрей Б. Эллерс»)²³, прекрасно знал этот материал и исследовал его возможности — он создал длинные, во всю глубину здания, балки и перекрытия; для облицовки фасада в цементную штукатурку были введены добавки из промышленных шлаков. Лабораторный анализ бетона статуй Разумовского показал большое содержание добавок доменного, топливного происхождения и алюмосиликатов.

С целью удешевления продукции во всех странах, производивших цемент, проводились эксперименты со шлаками. В данном случае шлаковые и доменные отходы, с одной стороны, препятствовали выделению из цементного раствора гидроокиси кальция, с другой, придавали материалу насыщенный черный цвет. С течением времени застывшие подтеки превратились в плотные, трудноудаляемые напластования с дальнейшим смешиванием их с копотью от печного отопления и уличной пылью. Отложения в виде подтеков являются распространенным дефектом, искажающим впечатление от поверхностей бетонных статуй. В 1999 году в ходе реставрационных работ разрушающиеся статуи были демонтированы с фасада дома Розенштейна и заменены копиями. В 2008 году автором этой статьи совместно со скульптором Д. Прасоловым и реставратором А. Ковальчуком были проведены реставрационные работы. Поверхность двух сохранившихся подлинных статуй была очищена от позднейших цементных наслоений, воссозданы утраченные детали (руки, нос), укреплен подлинный облицовочный слой.

Статуи Кузнецова были сняты с фасада дома Соловейчика в 2011 году. Перед проведением противоаварийных работ автором статьи была проведена фотофиксация. По всей поверхности бетона наблюдались крупные трещины, утрачены многие мелкие фрагменты. В связи с невозможностью проведения консервационных работ (к сожалению) было принято решение о замене статуй точно исполненными репликами.

Значение творчества скульптора В. В. Кузнецова, автора многих монументальных композиций, не оценено в полной мере. Некоторые работы этого скульптора хорошо известны и благодаря тому, что выполнены в камне, находятся в прекрасном состоянии, но другие, цементные, разрушаются или исчезли совсем [22, с. 38–47; 23, с. 37].

Какой бы ни был значительной личностью Кузнецов, все-таки он был не один. В декоративном жанре работало большинство петербургских скульпторов: А. Матвеев, В. Лишев, И. Крестовский, В. Симонов, Л. Дитрих, В. Козлов, Б. Яковлев, Я. Троупянский. В те годы молодые скульпторы почувствовали, что их талант и умения, полученные в стенах Академии художеств, могут быть востребованы. «Впервые четверо нас, скульпторов, вышли, если так можно выразится, на улицу, т. е. стали оформлять здания: Дитрих, Козлов, Кузнецов — и я (Троупянский). В то время это было как бы вызовом, так как в большинстве случаев такие работы делали ремесленники — лепщики в худшем смысле этого слова», — писал в своих воспоминаниях Я. А. Троупянский [16].

Многие здания сейчас обретают авторов. Например, нами обнаружены сведения обо всех работах скульпторов А. Я. Троупянского 1900–1910 годов²⁴ [24] и В. В. Козлова [25].

²³ Подробнее о цементных производствах Петербурга см. [21].

²⁴ В списке своих работ Я. А. Троупянский перечисляет более 20 зданий в Санкт-Петербурге. Этой скульптуре будет посвящена статья «Цементный неоклассицизм», которая будет опубликована в сб. конференции «Monumentalita и modernita», организованной журналом «Капиталь» в 2013 г.

О. А. Кривдина и Б. Б. Тычинин в книге «Размышления о скульптуре» [26, с. 514–520] рассказала о совершенно забытых скульпторах начала XX века — Р.Х. Рачине и В. А. Никитине. Автору данной статьи удалось обследовать и отреставрировать произведения этих авторов: скульптурные группы «путти с вазами» на доме генерала П. П. Баранова (5-я Красноармейская ул., 12–14; ул. Егорова, 18; 6-я Красноармейская ул., 9–11, проект инж.-арх. С. Г. Гингера; 1911–1912 гг.), которые находились в критическом состоянии.

Десять фигур сидящих в динамичных разворотах «путти» расположены у угловой ротонды южного фасада (по 5-й Красноармейской), высота фигур 150–180 см. Широко расставленные руки, наклон головы напоминают барочную пластику в духе Бернини. Путти и весь остальной декор были выполнены в скульптурной мастерской Р.Х. Рачина и В. А. Никитина. Интересно, что в создании этого дома сошлись два творца, имеющие непосредственное отношение к Риге — архитектор Гингер (1870–1937)²⁵ и скульптор Рачин (1876–1938)²⁶. Гингер окончил архитектурный факультет Политехнического института в Риге, а Рачин родился в Курляндии, учился скульптуре в рижской Ремесленной школе, «...параллельно работал в известной декоративной мастерской Петерсон и Тоде, под руководством профессора Цанини, Эльверса и Крюгера, где приобрел обширные практические познания в области декоративного искусства» [26, с. 518].

Архивные чертежи показывают, что скульптурных украшений и статуарной пластики на здании было гораздо больше: не сохранились две женские фигуры между колоннами фасада, выходящего на улицу Егорова (бывш. Тарасовский переулок), бесследно исчезли свивающиеся с флагштока ротонды рыбы; в неизвестное время демонтировали женский бюст из овального проема верхнего этажа и цементные вазы с меадровым орнаментом с парапетов и аттиков [28].

Нахождение скульптурных групп на открытом воздухе, без каких-либо защищающих конструкций, привело к воздействию всех факторов разрушения — выветриванию, биопоражениям, сажистым загрязнениям, атмосферным осадкам. Весь декор и пластика находились в критическом состоянии. Разрушены тулова ваз, отсутствуют крышки, утрачены части рук и ног. Ненадлежащего диаметра, излишне толстая (до 12 мм) металлическая арматура корродирует. В ходе реставрационных работ 2011 года, проводивших под руководством П. П. Игнатьева²⁷, скульптурные группы были демонтированы. Автор статьи осмотрел обширные чердачные помещения и обнаружил сохранившиеся подлинные фрагменты цементных статуй — лавровые венки. В реставрационной мастерской сохранившиеся фрагменты были отформованы, выполнены дублирующие отливки. Недостающие детали были воссозданы и соединены в мастер-модели. К концу 2012 года реплики парных скульптурных групп ротонды («путти с вазой») были установлены на фасад, подлинные венки закреплены на исторических местах. Первоначальный авторский замысел был восстановлен, пусть не в полном, но максимально приближенном к проекту виде.

²⁵ Сергей Григорьевич (Цалель Гершевич) Гингер родился в Новороссийске (Кишинёве) — российский архитектор.

²⁶ Рудольф-Давид Рачин Христофорович, по национальности латыш, расстрелян в январе 1938 года в Ленинграде // Ленинградский мартиролог: 1937–1938 [27].

²⁷ Весь цикл работ производился ООО «Возрождение Санкт-Петербурга».

Во время проведения работ были тщательным образом изучены приемы лепки и обработки поверхности скульптур. Мы можем говорить о двух различных пластических подходах: первый мастер (гипотетически определенный нами как «Рачин», прошедший школу немецких учителей в Риге) скрупулезно прорисовывает контуры каждой детали — листа, гирлянды, оперение орла, при исполнении бетонного отлива точно рассчитывает металлическую арматуру, выгибает каркас под прямым углом, монтирует фрагменты с минимальными швами. Другой пластический язык характерен для Никитина, вылепившего статуи «путти». Автор демонстрирует академические точные знания, сочетающиеся со свободной манерой моделирования, и пренебрежение анатомическими подробностями ради пластической выразительности: учеба в ИАХ (в отличие от Рачина) и темперамент (известен публичный скандал, устроенный Никитиным после защиты дипломной работы) [29, с. 16–17]. Различный подход в лепке, моделировке проявился и в изготовлении отливов из бетона: аккуратно исполненные отливы Рачина затронуты разрушением намного в меньшей степени, чем путти Никитина, где неудачно расположенная и плохо подобранная по диаметрам арматура корродирует и разрушает скульптуры, швы обычно широкие и плохо отмастикованы.

Вероятно, скульпторы продолжили сотрудничать с архитектором Гингером и создали похожую декорацию для здания в Солдатском переулке, д. 3. На барельефах в верхней части здания мы видим сидящих «путти», схожих как по манере исполнения, так и по сложному драматизму поз. Такие тандемы не были уникальными для того времени, автору статьи известно о долгой совместной деятельности скульпторов Харламова и Ясиновского. Хотя, возможно, творческий союз Рачина и Никитина был не столь крепок, как содружество Дитриха и Козлова, удивлявших современников верностью в дружбе и единением в работе.

Из документально подтвержденных произведений Р. Х. Рачина самой значительной работой является дом 7 по Введенской улице. Дом купца 2-ой гильдии Е. П. Михайлова, построенный гражданским инженером-архитектором В. Н. Смирновым в 1913 году. Дом украшен статуями, рельефами и маскаронами. Обилие скульптурных украшений (как и на доме Баранова) удивляет — принято считать, что в целях экономии заказчик обычно отказывался от скульптуры. Сдержанные и скромные эскизные проектные предложения Смирнова (как и Гингера) в процессе строительства насыщались рельефной и статуарной пластикой²⁸. Бюсты «Афина» и «Перикл (?)» расположены на фасаде в разорванных сандриках окон, размер скульптурных деталей намного превышает натуральный, но масштабно привязан к большим членениям фасада. Здесь повторен метод фрагментирования скульптурных элементов, использованный ранее М. Лялевичем в оформлении дома Соловейчика. Также фрагментированными, усеченными по пояс изображены атланты (подобное решение было использовано на доме Лишневского — Литейный, 47 / Белинского, 13). Интерес представляют большие сюжетные рельефы в порталах и четыре парные женские статуи в драпировках, располагавшиеся на фоне мансардных аттиков. Количество декоративных деталей, по сравнению с первоначальным проектом, увеличивалось [30].

Состояние всех бетонных скульптур на доме Михайлова можно охарактеризовать как катастрофическое. За 2000-е годы исчезли 4 статуи на аттиках дома, раз-

²⁸ Фиксационные фасады и планы можно сравнить с первоначальными проектами Гингера [28] и Смирнова [30].

рушаются семь атлантов, которые должны украшать пилястры. Сегодня мы можем наблюдать лишь остатки металлических каркасов, фрагменты ног, руки с вазой и контуры на штукатурке от некогда стоявших женских фигур в драпировках. Нам ценны эти произведения, ведь только недавно стали известны имена авторов и их творческий путь. Вместе с утратой произведения будет утрачен шанс изучить материалы, из которых они были выполнены.

Реставрационные работы 2013 года на данном объекте дали возможность провести более подробные исследования и воссоздать утраченные скульптуры. Осмотр мест установки статуй и остатки крепежа на стене аттика позволили установить подлинные размеры фигур — 2,5 м. Сохранившиеся фрагменты (ног и руки с вазой) дали пусть весьма ограниченное, но важное представление о пластике утраченных скульптур. По фрагментам также можно судить о цвете и структуре материала. В ходе работ 2013 года по воссозданию дома на Введенской использовались аналоги — в качестве образцов послужили отливки работ Рачина и Никитина для дома Баранова.

Часто подбор аналогов затруднен субъективностью исследователя. Сомнения вызывают гипотезы об авторстве той или иной скульптурной группы на основе сходства сюжетов или композиции. Поэтому обнаружение в архивах документальных подтверждений авторства так важно для скульпторов-реставраторов. Известно, что скульптурный декор на фасаде дома Быховского (Каменноостровский пр., 9 / ул. Малая Посадская, 2; арх. М. Лялевич) был исполнен Я. Троупянским и Д. Бройдо. Троупянский вспоминает эту работу как первую, где он использовал цемент с мраморной крошкой; кроме этих групп, Троупянским были выполнены фигуры играющих детей для дома Соловейчика [16, с. 23]. Но подобные композиции мы видим на особняке Покотиловой, на террасе гостиницы «Астория», доме Нобелей на Лесном проспекте (арх. Ф. Лидваль). Правомерно ли будет только по внешнему сходству приписать все эти фигуры Троупянскому и на этом основании использовать как аналоги при воссоздании?

Как было показано, многие цементные композиции, находящиеся на фасадах, в условиях городской среды разрушаются. Процессы выветривания, коррозия металла, биопоражения и дефекты, возникшие в процессе изготовления скульптур — каждый из этих факторов может быть причиной деструкции. Процессы протекают одновременно, возникает эффект синергического усиления, последствия — катастрофичны. Также следует упомянуть, что и сам материал, бетон, даже в идеальных условиях экспонирования со временем изменяет свой химико-физический состав.

Статуарная пластика из портланд-цемента начала XX века является уникальным художественным явлением. Учеными-теоретиками и художниками-практиками тех лет велся поиск новых рецептов, способных обеспечить сохранность растворов и их долговечность, проводились постоянные эксперименты с комбинациями вяжущих и наполнителей. Цемент, позволяющий тиражирование, иногда, как это ни покажется парадоксальным, требовал больше «авторского», чем известные и привычные материалы: оно (авторство) проявлялось не только в замысле, но и в изобретении технологии, рецептуры, в контроле за всем ходом подготовительных работ, который нельзя передоверить помощникам, на каждом этапе создания пластики.

Художественная и историческая ценность произведений из искусственного камня не уступает тем, что выполнены из более дорогих материалов и хранятся в му-

зейных коллекциях. Большинство скульптур являются авторскими отливками, модели и эскизы этих произведений не сохранялись, поэтому целью реставрационных работ должно являться, в первую очередь, сохранение подлинника, существующего в единственном экземпляре и являющегося неотъемлемой частью памятника архитектуры.

Литература

1. *Значко-Яворский И. Л.* К истории развития отечественной цементной промышленности // Очерки истории строительной техники России XIX — начала XX века. М.: Госстройиздат, 1964. 460 с.
2. *Артоболевский И. И., Благодеров А. А.* Цемент, бетон и железобетонные конструкции // Очерки истории техники в России (1861–1917). М.: Наука, 1975. 397 с.
3. Труды русского общества испытания материалов в Москве за 1911 г.: отчет / ред. И. А. Калинин. М.: Тип. Рус. печатня, 1912. 106 с.
4. *Рошефор Н. И. де.* Иллюстрированное Урочное положение: пособие при составлении и проверке смет, проектировании и исполнении работы. СПб.: изд. К. Л. Риккера, 1913. 694 с.
5. *Кузнецов А. В.* Архитектура и железобетон // Зодчий. 1915. № 19. С. 191–198; № 20. С. 203–209.
6. Строительные материалы их приготовление, свойства и испытания / сост. В. В. Эвальд. СПб.: Типография СПб. Градоначальства, 1910. 404 с.
7. *Житкевич Н. А.* Бетон и бетонные работы. СПб.: Типография Акц. Общ. Тип. Дела, 1912. 524 с.
8. *Тюнина Е. А.* Жозеф Бернар — «пророк прямого высекания» // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. М.: ГАЛАРТ, 2010. 448 с.
9. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей. М.: Логос, 2011. 144 с.
10. *Кривдина О. А.* Материалы к биографии Г. Р. Залемана (1859–1919) и его произведения в Русском музее // Страницы истории отечественного искусства: сборник статей по материалам научной конференции (Русский музей, Санкт-Петербург, 2010). СПб.: Palace Edition, 2011. Вып. XVIII. С. 176–185. (Альманах. Вып. 300).
11. *Сарабянов Д. В.* Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. 296 с.
12. *Глазычев В. Л.* Архитектурная энциклопедия. М.: АСТ-Астрель, 2002. 680 с.
13. *Кривдина О. А., Тычинин Б. Б.* Скульптура и скульпторы Санкт-Петербурга. СПб.: Логос, 2007. 767 с.
14. ЦГИА Ф. 513, Оп. 101, Д. 587.
15. *Кириков Б. М.* Архитектура Модерна. Общественные здания. СПб.: КОЛО, 2011. Кн. 1. 593 с.
16. Личный фонд Я. Б. Троупянского // НБА АХ Ф. 29, Оп. 25, Д. 9–10.
17. Личный фонд В. Л. Симонова // ЦГАЛИ Ф. 473. Оп. 1. Д. 1.
18. Скульптор-модельщик А. Е. Громов / рец. Д. И. Немчинова; сост.: И. А. Громов, А. Г. Раскин, Н. Н. Веснина. Л.: Стройиздат, 1987. 160 с.
19. *Лукомский Г. К.* Современный Петербург. Очерк истории возникновения и развития классического строительства. 2-е изд., исп. и доп. Петроград: Издательство «Свободное искусство», 1917. 94 с.
20. *Игнатъев П. П.* Монументально-декоративная скульптура в творчестве А. Е. Белогруда // Доклады 56-й научной конференции профессоров, преподавателей, научных сотрудников, инженеров и аспирантов университета. Ч. II. СПб., 1999. 143 с.
21. *Игнатъева П. П.* Декоративные и строительные материалы Прибалтики и Петербурга: роман и портланд-цементы // Тезисы международной научной конференции «Архитектура эпохи модерна стран балтийского региона» / НИИТИАГ РААСН. СПб.: Нестор-История, 2013.
22. *Карпова Е. В.* Монументально-декоративная пластика Петербурга 1900–1910-х годов: Василий Кузнецов // Искусство скульптуры в XX веке: проблемы, тенденции, мастера. М.: ГАЛАРТ, 2010. С. 38–47.
23. *Вершинина А. Ю.* Опыт работы «при архитекторах» до скульптуры малых форм: Коллизии творчества В. В. Кузнецова // Русское искусство. 2006. № 4.
24. Личный фонд Я. Б. Троупянского: Перечень работ // НБА АХ Ф. 29. Оп. 25. Д. 5.
25. Личный фонд В. В. Козлова // ЦГАЛИ СПб. Ф. 150. Оп. 1. Д. 1.

26. *Кривдина О. А., Тычинин Б. Б.* Размышления о скульптуре. СПб.: Северная звезда, 2010. 608 с.
27. Список граждан, расстрелянных в Ленинграде, вне Ленинграда и впоследствии реабилитированных // Ленинградский мартиролог. Т. 7. URL: http://vizz.nlr.ru/search/lists/t7/240_0.html (дата обращения: 08.01.2014).
28. ЦГИА СПб. Ф. 513. Оп. 102. Д. 5826, 5828.
29. РГИА Ф. 789. Оп. 12. Д. 12.
30. ЦГИА Ф. 513. Оп. 102. Д. 7409.

Статья поступила в редакцию 27 сентября 2013 г.

Контактная информация

Игнатъев Павел Петрович — аспирант; sculpturecentre@gmail.com

Ignatyev Pavel P. — Post-graduate student; sculpturecentre@gmail.com