

Л. А. Бейбутян

**СОЗДАНИЕ
МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ
СКУЛЬПТУРЫ В КАМНЕ
АВТОРСКИЙ ОПЫТ СКУЛЬПТОРА**



ISBN 978-5-6045458-6-7



9 785604 545867

**МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ**

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

**САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ АКАДЕМИЯ
имени А. Л. Штиглица**

Кафедра монументально-декоративной скульптуры

Л. А. Бейбутян

**СОЗДАНИЕ МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНОЙ
СКУЛЬПТУРЫ В КАМНЕ**

АВТОРСКИЙ ОПЫТ СКУЛЬПТОРА

Учебно-методическое пособие
для обучающихся по специальности
54.05.01 Монументально-декоративное искусство
(Монументально-декоративное искусство (скульптура))

Санкт-Петербург
2020

УДК 73.023.2
ББК 85.13
Б41

Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица» в качестве учебно-методического пособия.

Рецензент:

Г. Д. Ястребенецкий, действительный член Российской академии художеств (Отделение скульптуры, 2006), Народный художник РСФСР (1984), заслуженный деятель культуры Польши, руководитель персональной творческой мастерской скульптуры при Российской академии художеств в Санкт-Петербурге (с 2006), член Союза художников СССР, России (с 1951)

Б41 Бейбутян Л. А.

Создание монументально-декоративной скульптуры в камне. Авторский опыт скульптора : учебно-методическое пособие / Л. А. Бейбутян; ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица». — Санкт-Петербург : СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2020. — 84 с. : ил.
ISBN 978-5-6045458-6-7

Учебно-методическое пособие содержит изложение авторского опыта известного скульптора Л. А. Бейбутяна по работе с камнем. Рассмотрены организационные вопросы по сопровождению создания скульптур от выбора и доставки материала до установки памятника в городском пространстве. Пособие написано в популярной форме.

Рекомендовано для обучающихся по программе высшего образования по специальности 54.05.01 Монументально-декоративное искусство (Монументально-декоративное искусство (скульптура)). Квалификация выпускника — специалист. Пособие содержит практические рекомендации и иллюстративный материал.

ISBN 978-5-6045458-6-7

© Л. А. Бейбутян, 2020

© ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица», 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	4
1. Монументально-декоративная объёмно-пространственная композиция в конкретной ситуации городской среды.....	7
1.1 Памятник К. Э. Циолковскому.....	8
1.1.1 Замысел памятника.....	8
1.1.2 Процесс работы: от эскизов к реализации в граните.....	15
1.1.3 Установка памятника в городском пространстве.....	17
1.2 Памятник Комитасу.....	30
1.2.1 Замысел памятника.....	30
1.2.2 Процесс работы над памятником.....	40
2. Надгробие значительной личности.....	50
2.1 Скульптура Христа Спасителя.....	51
2.1.1 Туф как материал для хачкара.....	56
2.1.2 Работа с заказом.....	61
2.1.3 Выбор камня.....	73
2.1.4 Работа над рельефом в туфе.....	73
Заключение.....	81
Сведения об авторе.....	82
Список рекомендуемой литературы.....	83

ВВЕДЕНИЕ

Данное учебно-методическое пособие написано для академии и, прежде всего, предназначено для того, чтобы студенты знали, как постепенно и правильно создавать монументальную скульптуру, переводить её из мягкого материала в твёрдый. В нашей профессии обучение держится на накопленном годами личном опыте педагога и традиционно передаётся молодому поколению — нашим студентам.

Пособие предлагает материал, способствующий более глубокому пониманию обучающегося учебных заданий в рамках дисциплины «Композиция в монументально-декоративной скульптуре» при реализации программы высшего образования по направлению подготовки 54.05.01 Монументально-декоративное искусство (Монументально-декоративное искусство (скульптура)).

Цель освоения данной дисциплины — научить студента свободно мыслить, опираясь на гуманистические идеи. Молодой человек учится ясно отвечать на поставленную задачу, развивает объемно-пространственное мышление, учится выстраивать гармоничные архитектурные композиции.

Компетенции, формируемые обучающимися в процессе освоения дисциплины: ОК-1, ПК-3, ПК-5, ПСК-2.1.

В художественных учебных заведениях обучение ведётся по специальной программе, и потом то, чему мы учим студентов, реализуется ими в жизни.

После окончания вуза молодой скульптор встречает те же самые задания, которые были у него в период обучения: памятники, надгробия, мемориальные доски и вставки на зданиях, вставки в интерьере и др. На практике каждый скульптор подходит к своей работе индивидуально, творчески, например, он может менять концепцию, стилистику своего будущего произведения.

Мы в наших учебных заведениях обязательно учим студентов творческому подходу к своему делу, но в процессе обучения всё-таки мы ограничены рамками учебной программы, за которые стараемся не выходить. Это является проблемой, так как в жизни каждый скульптор — человек, который должен свободно созидать, ваять.

В данном пособии я решил поделиться опытом работы с гранитом и туфом на примере трёх своих скульптур.

Особенно интересно рассмотреть опыт работы с туфом. В процессе работы над скульптурой Христа студенты приходили ко мне, как на мастер-класс, и я с удовольствием им всё рассказывал и показывал. Выяснилось, что этого было недостаточно, поэтому я и решил написать для своих учеников методическое пособие, в котором хочу подробно изложить принцип создания архитектурного проекта, рассказать о вулканическом материале, туфе, о масштабе и решении пространства монумент-скульптуры, концепции, композиции, стилистике памятника.

Пособие, безусловно, будет полезно начинающему скульптору, желающему работать с туфом, так как полной технологии работы со скульптурами крупных размеров, созданных из этого материала, в учебной программе нет. Обычно мы освещаем эту тему на уменьшенных моделях изваяний, хотя основные принципы исполнения работ в масштабе и в реальном размере мало отличаются, и современные скульпторы работают по одинаковой технологии.

Свою работу с гранитом и туфом я изложу в данном пособии на примере создания трёх скульптурных изваяний: памятника основоположнику отечественной космонавтики Константину Эдуардовичу Циолковскому, памятника армянскому композитору Комитасу и скульптуры Христа Спасителя. Я мог бы написать и о других своих творческих работах в камне, но ограничусь этими тремя, так как считаю, что достаточно хорошо смогу выразить свои соображения о создании монументов в архитектурно-городской среде.

К пособию я прилагаю фотографии, чтобы нагляднее донести до студентов мои мысли.

Моя архитектурно-монументальная скульптурная работа «Христос-Спаситель», единственная в нашем городе в таком размере, выполнена из туфа. Это эксперимент, и время покажет, как будет вести себя данный материал в петербургском климате. На мой взгляд, самый устойчивый камень для памятника — это гранит. Мрамор же нежелателен: хороший тому пример — скульптуры Летнего сада, в котором недавно оригиналы стали разрушаться и были заменены копиями из искусственного мрамора. Подлинные скульптуры можно будет увидеть в Русском музее. Сейчас же большинство этих работ находится в Михайловском замке, в запаснике. Перепады и снижение температур негативно отражаются на мраморе в виде микротрещин, и со временем камень на улице превращается в известь.

Когда скульптор задумывает проект будущего памятника в городской среде, он должен думать о материале для монумента, потому что люди уходят, а памятники остаются.

1. Монументально-декоративная объёмно-пространственная композиция в конкретной ситуации городской среды

Учебная программа по дисциплине «Композиция в монументально-декоративной скульптуре» при реализации программы высшего образования по направлению подготовки 54.05.01 Монументально-декоративное искусство (Монументально-декоративное искусство (скульптура) предполагает изучение темы «Монументально-декоративная объёмно-пространственная композиция в конкретной ситуации городской среды».

Цель задания на данную тему — органично вписать монументально-скульптурную композицию, отличающуюся большой общественной значимостью, в конкретное архитектурное пространство городской застройки с учётом движения людей и транспорта, рельефа местности, озеленения и пр.

Работа на тему «Монументально-декоративная объёмно-пространственная композиция в конкретной ситуации городской среды» предполагает выполнение следующих этапов: клаузура на тему задания, графический эскиз, макет, эскиз круглый или рельеф, фрагмент.

Критериями оценки работ являются:

- композиционное решение;
- правильность пропорциональных отношений;
- выявление конструктивной структуры формы;
- скульптурная моделировка формы;
- степень владения техникой;
- общее впечатление от работы;
- раскрытие темы;
- эстетическое оформление;
- творческий подход.

Данное задание формирует следующие компетенции: ОК-1; ПК-3; ПК-5; ПСК-2.1. Оценочными средствами контроля являются: задание текущего контроля, выставочная презентация работы, текущий контроль, кафедральный просмотр.

1.1 ПАМЯТНИК К. Э. ЦИОЛКОВСКОМУ

1.1.1 Замысел памятника

Идея памятника Константину Эдуардовичу Циолковскому (1857–1935) принадлежала петербургскому бизнесмену, инженеру-технологу Сосо Давидовичу Куталии, создателю МНПК «Технолог», расположенного на улице Циолковского. Поэтому есть все основания утверждать, что место установки памятника было выбрано неслучайно.

Эта улица в Адмиралтейском районе Санкт-Петербурга, проходящая между набережными реки Фонтанки и Обводного канала, была проложена по части русла бывшей реки Таракановки, засыпанной в 1906 году. Очевидно, по этой причине в 1907 году она и получила название Таракановской, но в 1952 году её переименовали в память об уникальном человеке, великом учёном, и установка памятника стала логическим продолжением увековечивания имени исследователя.

Благодаря К. Э. Циолковскому, российскому и советскому учёному, изобретателю и педагогу, основоположнику современной космонавтики, открывшему человечеству дорогу в космос, Петербург стал колыбелью развития отечественной космической ракетной техники и ракетостроения. Надо сказать, что впервые талант исследователя заметили и оценили именно в Петербурге. Главной заслугой учёного считается идея использования движения реактивных аппаратов для покорения человеком Вселенной. Циолковским впервые была решена задача посадки космического аппарата на поверхность планет, лишённых атмосферы. Он первым разработал теорию многоступенчатых ракет и наклонный запуск ракет, который в настоящее время используется в артиллерии, он научил вычислять необходимые запасы топлива для вывода ракеты на орбиту, им же была высказана идея создания околоземных станций и множество других идей, связанных с космосом.

Памятник К.Э. Циолковскому стал подарком Сосо Давидовича Куталии

Санкт-Петербургу к 300-летию города. В 2000 году он обратился с предложением взяться за эту работу к скульптору Геннадию Карповичу Баграмяну. Но, к сожалению, Г. К. Баграмян скончался, не успев сделать ни одного эскиза. После его смерти Сосо Давидович обратился к ученику мастера, то есть ко мне.

По документации это был заказ для города. Разрешение на создание памятника было подписано губернатором Санкт-Петербурга, которым тогда являлся Владимир Анатольевич Яковлев.



Рис. 1. Памятник К. Э. Циолковскому

Проект разрабатывался совместно с архитекторами Игорем Заболоцким и Ольгой Глазовой.

Получив заказ, я решил больше узнать о К. Э. Циолковском и для начала отправился на его родину в город Калугу.

Я пришёл в Дом-музей К. Э. Циолковского, директором в котором работала Елена Алексеевна Тимошенкова, его правнучка. Когда я представился ей и сказал, что я — скульптор, и собираюсь работать над памятником её прадеду, она посмотрела на меня с недоверием и сказала: «Знаете, многие скульпторы приезжали сюда и говорили мне об этом! Я не верю, что вы справитесь».

Пришлось ответить, что, так или иначе, я уже здесь и хочу изучить материалы о Константине Эдуардовиче. В конце концов, она согласилась и стала моим гидом по музею: провела для меня экскурсию, рассказала, как Циолковский жил и работал здесь. Я провёл в Калуге четыре дня. Кроме дома-музея я ещё побывал в музее космонавтики. Директор этого музея дал мне возможность работать с архивом. Мне поверили, что работа над памятником состоится, и отдали архивные фотографии, которые я забрал с собой в Санкт-Петербург.

Я прочитал много литературы о Циолковском: нельзя не знать героя, над памятником которому ты собираешься трудиться. Очень хотелось получить о нём больше сведений и понять, что это был за человек. Я даже знакомился с его научными трудами. Это очень помогало в создании его образа в моём сознании для правильного воплощения в процессе. Я изучал обстановку музея, делал зарисовки предметов и мебели, которыми Константин Эдуардович пользовался, знакомился с моделями, которые он изготавливал. Изучил также и его архивы.

Мне показалось, что в период работы над памятником Циолковскому я повторил его судьбу. Константин Эдуардович долго жил в бедности, терпел лишения и непонимание со стороны окружающих его людей. И это неудивительно, ведь Циолковский опередил своё время на несколько десятков лет: конечно, современникам было трудно его понять.

Генплан участка всегда диктует скульптору и архитектору объёмно-

пространственное решение любой постройки — от комплекса до монумента. В данном случае эта задача решалась, в первую очередь, исходя из планировочных особенностей участка, угла его разворота к Обводному каналу, планировочных связей, осей магистралей, ограничивающих участок бульвара Циолковского, отведённого под памятник. Композиция памятника задумывалась как символическая картина жизни великого учёного, основоположника теоретической космонавтики.

Сидящая в кресле фигура К. Э. Циолковского вырастает из небесной сферы, которая проецируется на землю. Полукруглая стена, облицованная гранитом, ступенчатый постамент, состоящий из секторов круга, символизируют солнечную систему. Подходы к памятнику вымощены гранитными плитами с изображением символов планет, орбит небесных тел, астрономических инструментов. В небесную высь устремлён взгляд Константина Эдуардовича Циолковского, в небесные дали, которым он посвятил свою жизнь, опередив своё время и предсказав будущее космонавтики.



Рис. 2. Модель в гипсе, 2001 г.



Рис. 3. Один из вариантов модели в глине

1.1.2 Процесс работы: от эскизов к реализации в граните

Как полагается, был разработан архитектурный проект — и эскиз, и макет. Мы уже готовились выходить на градостроительный совет. Было сделано семь–восемь эскизов памятника с разным положением фигуры. Члены совета приехали ко мне в мастерскую и выбрали один из вариантов — с сидящим Циолковским.

Известно, что учёный любил работать, сидя в своём кресле, и у меня был сделан из глины эскиз с этим креслом, который очень понравился И. Г. Уралову, в то время главному художнику города, заместителю председателя Комитета по градостроительству и архитектуре администрации Санкт-Петербурга, но тогда Уралов сказал: «К сожалению, город не поймёт: слишком индивидуально». Этот эскиз до сих пор хранится у меня в мастерской. В итоге выбрали другую модель с сидящим Циолковским, и совет разрешил приступать к работе.

Заказчик, город и поначалу я сам — мы все хотели ставить памятник из бронзы. Но когда я начал работать над моделью, то неожиданно передумал и решил выполнить скульптуру из гранита, что впоследствии и предложил градостроительному совету. И вот почему: до этого в Санкт-Петербурге не было ни одного монолитного памятника из этого камня. Мне очень захотелось изваять целостный, единый памятник из гранита. Вторая причина выбора гранита заключалась в том, что наш город северный, и этот камень ему подходит. Он должен естественно и органично вписаться в городские гранитные набережные, колоннады. Также гранит хорошо сохраняется при петербургском климате. В дополнение ко всему у меня был большой опыт работы с камнем, и я был уверен, что справлюсь. Градостроительный совет принял модель.

Я считаю, что неплохо работаю в камне методом прямой рубки. Работая «на чистовую», я «чувствую камень». Это еще одна причина перемены моего решения.

Сначала я выполнил работу в проектной величине в глине. Снова приехал градостроительный совет, приняли уже в проектной величине без замечаний. Следом шёл перевод в гипс (создание отливка), и уже после этого необходимо было выбирать камень.

Начиналась работа мастера-каменотёса.

На Октябрьской набережной есть каменотёсная площадка, на которой трудился молодой энергичный мастер, Петр Гилл. Я привлёк его к своей работе, и мы поехали в Карелию выбирать гранит. Подходящий нам серый камень нашёлся под Выборгом в одной из каменоломен Карельского перешейка. Первый блок весил около 30 тонн, но оказался с трещиной. Это разрушало мой первоначальный замысел. Второй камень был темнее и тоже не подходил мне. В итоге каменотёсу удалось извлечь глыбу в 25 тонн нужного оттенка без трещин и дефектов. Доставить такой монолит в Петербург было достаточно сложно, и мы провели предварительную обработку прямо в карьере. Затем получили от администрации карьера официальное разрешение на отгрузку. Везти гранитную глыбу, которая весила на 10 тонн больше будущего памятника, оказалось делом чрезмерно сложным. Камень на специальной тяжелой машине при невероятно трудных поворотах в сопровождении сотрудников ГИБДД был доставлен в Петербург глубокой ночью.

Начинал трудиться над памятником Петр Гилл. Он работал по гипсовой модели в проектной величине с использованием пунктир-машины: отколол кое-какие куски от монолита и придал ему примерную форму будущего монумента. Затем я остановил его, поскольку считаю, что основной объём работы в камне должен проделать автор проекта. Скульптор, работая над своим произведением, над своей задумкой, лучше понимает и чувствует материал, ведь при работе с камнем, в отличие от глины, необходима прямая рубка.

Над скульптурой я работал с весны до осени на открытом воздухе. Создание произведения от начала проекта до реализации памятника длилось

четыре года, из них рубка в граните — год.

Природа камня пробуждает спящий в бессознательном образ, и бездушная для непосвящённых «сырая» глыба как раз и оказывается предназначенной для конкретного воплощения. Вот так и появился Циолковский, который ныне «сидит» в створе улиц Обводного канала. Это был мой первый гранитный памятник для нашего города.

1.1.3 Установка памятника в городском пространстве

Неожиданно при установке памятника возникла проблема, которая очень осложнила дальнейшую работу. Проблема настолько серьёзная, что я даже заболел от сильного стресса. Мы успешно миновали 16 комиссий, кроме службы газа. Оказалось, что в том месте, где планировалось установить уже готовый мемориал, — на углу улицы Циолковского и набережной Обводного канала — под землёй проходила труба 1964 года прокладки с газом под высоким давлением, и комиссия газовой службы Санкт-Петербурга запретила установку памятника в этом месте до замены трубы. К сожалению, администрация города не смогла финансово поддержать проект, и предложила моему заказчику поменять трубу за его же счёт. Выходила очень большая сумма, которую Сосо Давидович должен был заплатить сверх средств, выделенных на сам монумент в подарок городу. Мне пришлось согласиться на меньший гонорар, чтобы не подводить своего заказчика.



Рис. 4. Скульптор с производственными мастерами и заказчиком



Рис. 5. Перевод из мягкого в твёрдый материал, 2003–2004 гг.

Я подключился к решению этой проблемы и вместе с Сосо Давидовичем непрерывно обращался в администрацию района и города. Памятник был почти готов, было потрачено столько трудовых и финансовых

ресурсов, сдаваться было нельзя. Я пошёл к И. Г. Уралову, главному художнику города, с предложением немного передвинуть монумент. Уралов, в свою очередь, предлагал установить его пока на временное место, чтобы показать населению, вынести на суд народа, а затем уже выбрать место для постоянной установки. Но, в конце концов, Уралов добился того, чтобы монумент отодвинули в сторону на шесть метров, и мы получили согласие газовой службы.

Однако, нам пришлось изменить и переработать проект монумента. Снова началась работа архитекторов, и возникла новая сложность: из-за ошибки строителей при создании фундамента постамент получился меньше на 20 см в высоту. Это было пропущено надзором архитекторов, которые должны были следить за строительством. Конечно, эта явная погрешность сразу бросается в глаза. Когда я бываю там, каждый раз отмечаю этот недостаток — памятник установлен на 20 см ниже проектной высоты. Сама скульптура монолитная, весом в 15 тонн. Она выполнена из цельной глыбы гранита. Согласовав с городом работы по спецзаказу, мы приступили к установке и работали ночью, чтобы не мешать движению городского транспорта.



Рис. 6. С председателем градостроительного совета, главным художником Санкт-Петербурга И.Г. Ураловым, 2004 г.

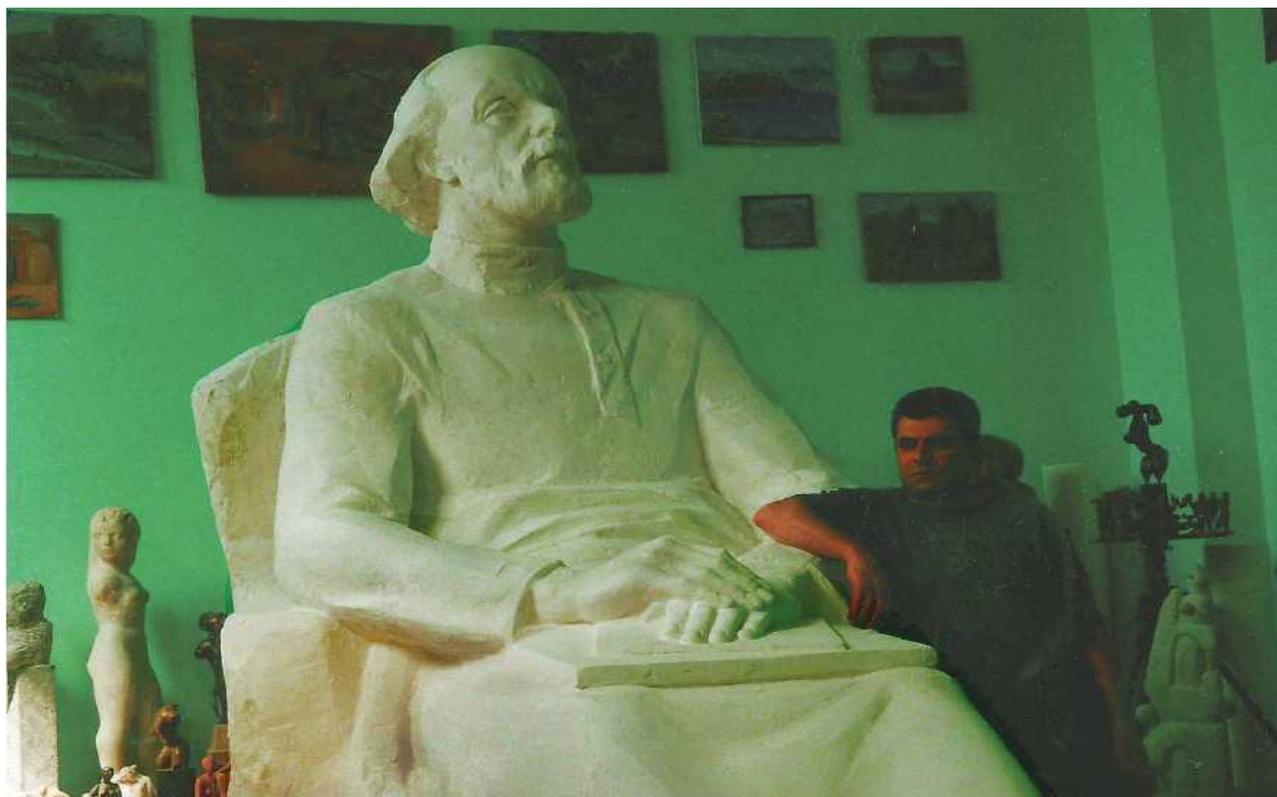


Рис. 7. Памятник в гипсе проектной величины в мастерской, 2003 г.

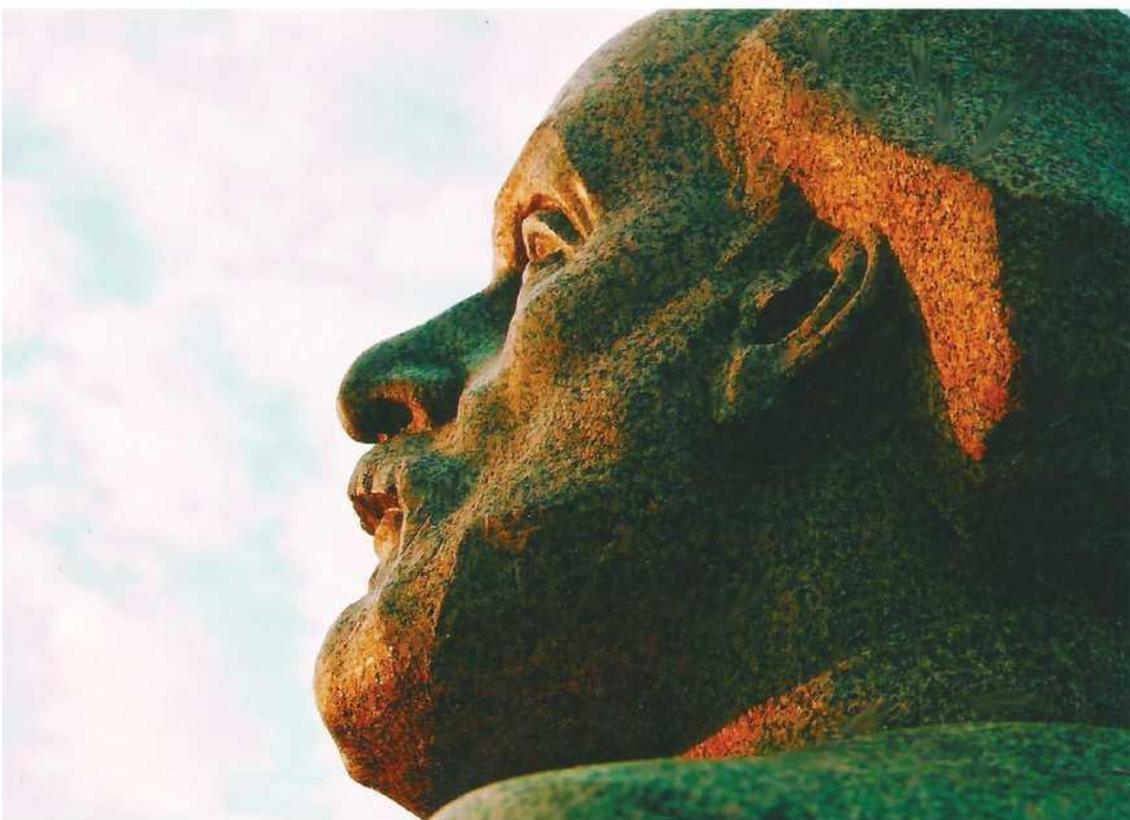
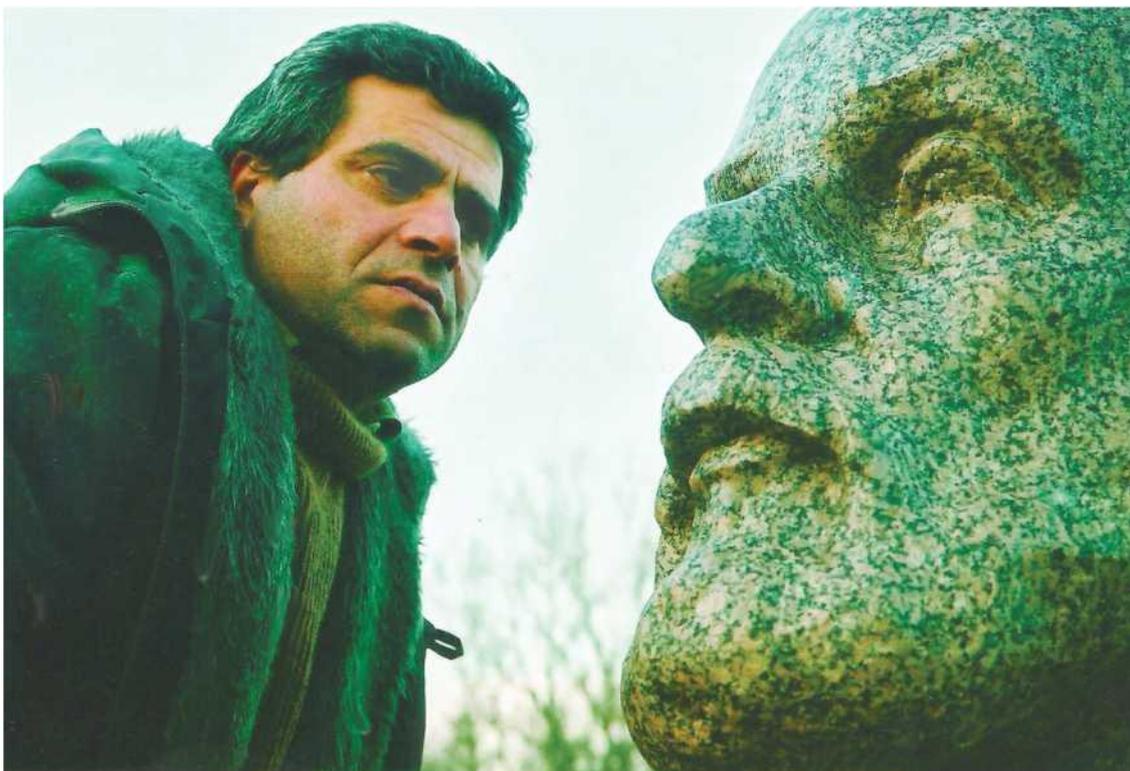


Рис. 8. Фрагмент скульптуры, 2005 г.



Рис. 9. Сосо Давыдович Куталия со скульптором, 2003–2004 гг.



Рис. 10. Подготовительные работы перед укладкой гранитных плит, 2005 г.



Рис. 11. Сдача памятника градостроительному совету, 2004 г.

Сейчас я думаю, что мне удалось так удачно и в срок создать монумент только потому, что между мной и Циолковским возникла незримая связь, я понимал и чувствовал учёного. В процессе работы возникала масса

трудностей, одна борьба с бюрократическим аппаратом (правда, уже на последнем этапе) отнимала все силы. А мне нужно было кормить семью. Но я был настолько захвачен работой, что пребывал в некоторой эйфории. Понимаю, что я многого не дал своей семье в тот период, но поступить иначе не мог. Я никогда не жаловался, и сейчас не жалею: всё это в порядке вещей, я чувствовал, что так и должно быть. Серьёзные работы у меня, как правило, получаются непросто: требуют большого напряжения сил, чему я очень рад, хотя иногда страдаю из-за этого, а когда человек страдает в процессе творчества, то его внутренние чувства передаются произведению и меняют его в лучшую сторону. Оставалось выполнить окончательную доводку на месте установки, чтобы была связь с окружением, чтобы была возможность посмотреть на монумент со всех точек и со всех возможных ракурсов, убедиться в своей правоте.



Рис. 12. Градостроительный совет и Е. А. Тимошенко на церемонии открытия памятника, 2005 г.

Наконец, монумент установили и назначили день открытия памятника.

Это было большое и волнительное событие для нас. Открытие ненадолго задержалось, но, тем не менее, на нём присутствовало много гостей, в том числе и прибывшая из Калуги Елена Алексеевна Тимошенко, которой монумент очень понравился. В целом торжество прошло с большим успехом.

Теперь каждый год 12 апреля общероссийская молодёжная общественная организация «МИР» проводит празднование Дня космонавтики у памятника Циолковскому, и на мероприятие приглашают меня. Также среди приглашённых бывают космонавты и учёные, студенты и школьники. Постоянно приезжает телевидение для освещения события.

На мой взгляд, памятник Циолковскому получился удачный, полностью соответствует моей задумке: фигура исследователя как бы вырастает из земли. Высота монумента — 2,5 метра, длина — 3,5 метра.

Циолковский сидит, откинувшись, и мечтательно смотрит в небо. Выразительные руки лежат на фолианте, воплощающем его труды, а взгляд устремлён ввысь, в небо, к звёздам, влекущим человека к тайнам мироздания.



Рис. 13. Правнучка К. Э. Циолковского Е. А. Тимошенко на церемонии открытия памятника, 2005 г.



Рис. 14. Церемония открытия памятника, 2005 г. Ведущий — народный артист России Н. В. Буров



Рис. 15. День космонавтики, 12 апреля 2018 г.



Рис. 16. С активистами молодёжной организации «МИР»



Рис. 17. У памятника. Молодёжь отмечает День Космонавтики, 2018 г.

Гордо воздетая к небу голова означает, что дух учёного наверху, а здесь, на земле, лишь только тело.

Сам монумент установлен на плоскости, образованной плитами из полированного гранита, которые испещрены буквами греческого алфавита. Вся скульптурно-монументальная композиция замыкается двумя закладными камнями с надписями, являющимися естественным дополнением к монументу. На одном из камней приводится известное высказывание Циолковского:

«Теперь я точно уверен в том, что моя мечта — межпланетные путешествия — мною теоретически обоснованная, превратится в действительность. Сорок лет я работал над реактивным двигателем и думал, что прогулка на Марс начнётся лишь через много сотен лет. Но сроки меняются. Я верю, что многие из вас будут свидетелями первого заатмосферного путешествия».

Так город обрел памятник великому учёному-исследователю К. Э. Циолковскому.

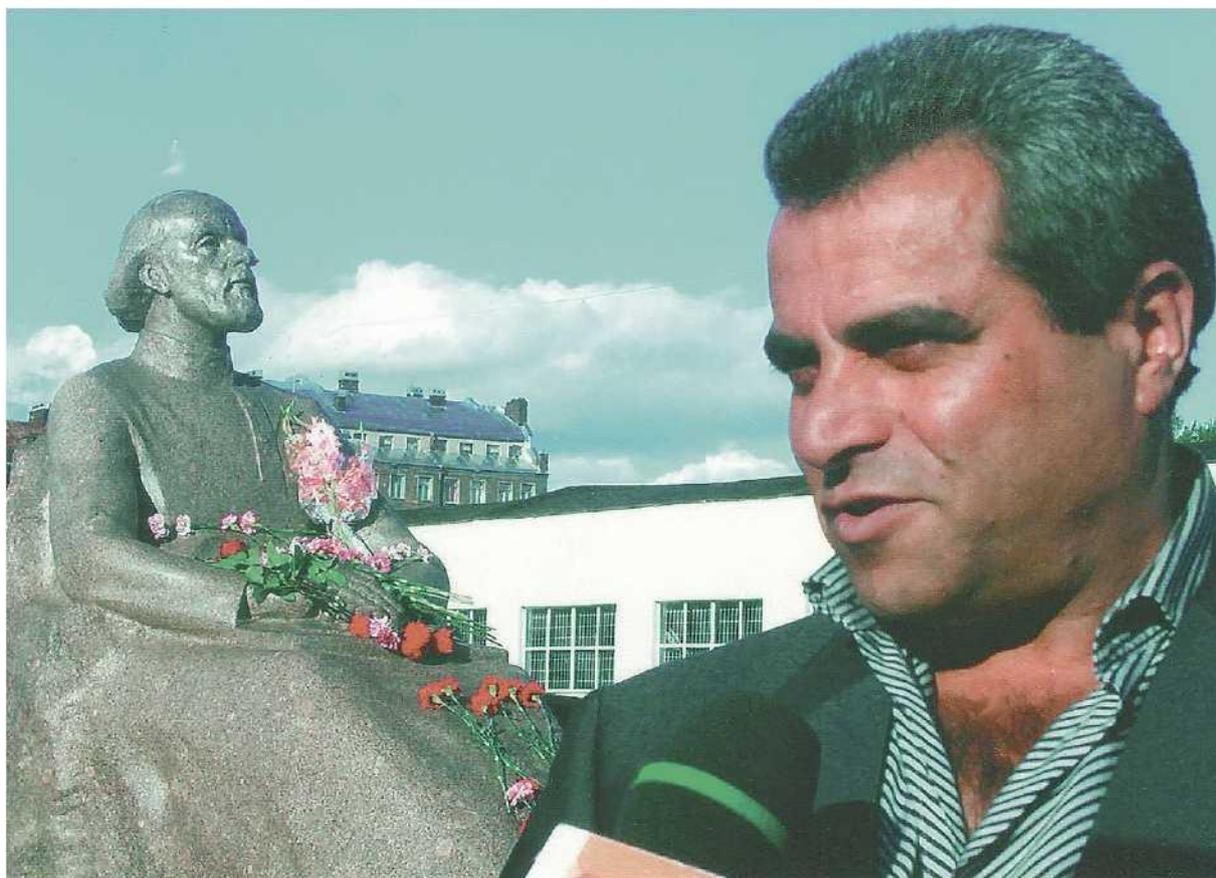


Рис. 18. Автор рядом с произведением, 2005 г.

1.2 ПАМЯТНИК КОМИТАСУ

На Васильевском острове в Санкт-Петербурге, недалеко от армянского кладбища и Армянской церкви Св. Воскресения, там, где совершает поворот река Смоленка, находится Камский сад — зелёный и уединённый островок среди плотной городской застройки. Сад ничем особым не выделялся: он был, скорее, пустырьём, затерявшимся среди домов и улиц, шума машин и людей. Такой же, как и множество других мест, заброшенных и похожих друг на друга. Ему не хватало своего лица, своего гения места, по слову Евгения Боратынского.

И вот, в ноябре 2015 года при скоплении людей в торжественной обстановке был завершён мой многолетний труд. Под звуки дудука, на котором играл Дживан Гаспарян, в Камском саду открылся памятник Комитасу. На открытии присутствовали вице-губернатор Г. С. Полтавченко, мэр города Еревана Т. А. Маргарян и другие официальные лица, общественные деятели, горожане Санкт-Петербурга и члены армянской общины.

1.2.1 Замысел памятника

Комитас (Согомон Согомонян, 1869–1935) — армянский композитор, музыковед, фольклорист, певец и хоровой дирижер, монах. Он был наречён Комитасом при посвящении в сан иеромонаха. Это имя он получил в честь католикоса Комитаса, известного армянского гимнотворца VII века. В первую очередь архимандрит Комитас известен как автор одной из редакций Литургии Армянской Церкви. Одарённый исключительным музыкальным даром, внёсший неоценимый вклад в армянское духовное и мировое музыкальное наследие, он является классиком армянской музыки. Комитас стал символом скорби и трагедии нашего народа, символом его неутомимой любви к Богу, жизни, искусству. Комитас оказался сродни музыкальному Санкт-Петербургу, трагическому Ленинграду, и он стал родным в этом месте, в Камском саду.

Идея установки памятника принадлежит Грайру Карленовичу Карапетяну, генеральному консулу Армении в Санкт-Петербурге. Открытие памятника было приурочено к 100-летней годовщине геноцида армян в Османской империи в 1915 году. Сам проект был реализован усилиями Арменака Пайкаровича Карапетяна, главы официального представительства мэрии Еревана в Санкт-Петербурге.

Представитель мэрии Еревана и предложил мне выполнить эту работу, что для меня было большой честью: создать для Санкт-Петербурга монумент такому выдающемуся человеку — одновременно сложная и ответственная задача. Я с радостью взялся за создание скульптуры.



Рис. 19. Памятник Комитасу

Санкт-Петербург в ответ на памятник Комитасу подарил Еревану скульптурную композицию «Дети блокадного Ленинграда». В основу этого памятника легли исторические события Великой Отечественной войны, когда в годы фашистской блокады армяне открыли двери своих домов для двухсот маленьких осиротевших ленинградцев, эвакуированных в Ереван. Скульптура стоит в Ереване, её автор — скульптор Владислав Маначинский, архитекторы — Анатолий и Лада Черновы.

Санкт-Петербург был основан в 1703 году, а уже в 1707 году в городе поселились первые семь семей крупных армянских коммерсантов, занимавшихся международной торговлей шёлком. Именно тогда Пётр I издал специальный указ: «Армян как возможно обласкать и облегчить в чём пристойно, дабы дать охоту для большего их приезда». Была необходимость реформировать российскую промышленность, развивать торговлю и ремёсла, но в стране было мало квалифицированных мастеров. Привлечение иностранцев стало решением проблемы. Пётр I считал армянский народ талантливым и трудолюбивым, а государству нужны были профессиональные мастера и ремесленники, опытные купцы. Так зародилась армянская община в Санкт-Петербурге.

В XVIII веке армяне, приезжавшие в город на Неве, селились на 3-й и 4-й линиях Васильевского острова. Раньше на отрезке от Среднего проспекта до Малого располагалась улица, которая называлась Армянской. Первоначально у меня была мысль установить памятник именно там, но когда я приехал на место, то понял, что оно не годится: нет пространства, тесно.

Город предложил нам для памятника Камский сад на берегу Смоленки. Садик оказался заброшенным — мусор, бродячие собаки, запущенность и в целом унылое, грустное зрелище.

В создании проекта памятника очень важна совместная работа скульптора и архитектора. С Максимом Борисовичем Атаянцем мы уже были знакомы. Я знал, что он является прихожанином армянской церкви св. Екатерины (сейчас он является её старостой), бывает в ней каждое воскресенье, кроме того, я прочитал номер петербургской армянской газеты «Аватамк» (гл. редактор — А. Л. Меружанян) со статьёй архитектора Максима Атаянца о классической архитектуре и об античной культуре. Мне очень понравилось, как автор статьи излагает своё понимание сохранения классической архитектуры, своё представление о пользе и красоте зодчества и стремление к новым современным архитектурным достижениям. В то

время я уже работал над проектом памятника Комитасу и обратился с просьбой к Атаянцу стать автором-архитектором. Сначала Максим Борисович отнёсся к моему предложению с недоверием и и обещал подумать, чему я очень удивился, но в следующее воскресенье я получил его согласие.

На месте я рассчитал, какого размера должен быть монумент, — не более пяти метров. Ошибиться с масштабом нельзя: скульптура должна гармонично встать в архитектурную и ландшафтную среду, быть неотъемлемой частью городской среды, некой доминантой. Ошибки в масштабе приводят к тому, что среда полностью «проглатывает» монумент, памятник становится не дополнением, а мешающим пятном. В качестве такого примера можно привести обелиск Победы на площади Восстания, где когда-то стоял гениальный конный памятник Александру III Паоло Трубецкого. Из истории известно, как скульптор создавал деревянный макет в масштабе, чтобы проверить свои расчёты, но памятнику сейчас тесно на своём временном месте во дворе Мраморного дворца. Хорошая скульптура И. С. Тургенева работы Яна Неймана в маленьком сквере напротив Дома радио тоже кажется очень большой, ей не хватает пространства, — это ошибка архитектора в масштабе.

Мы с Максимом Борисовичем выбрали место для установки памятника, и я начал работать над созданием эскизов.

Выбор постамента и общего архитектурного решения должен был соответствовать материалу, характеру скульптуры и образу личности Комитаса.

Лаконичная и обобщённая форма скульптуры, скупой отбор деталей, фактурно-шершавая бучардированная поверхность гранита обусловили выбор материала для постамента: монолитный блок гранита с минимальной обработкой. Он имеет прямоугольную форму с гладкой поверхностью, которая переходит к основанию в сложную фактуру, имитирующую скалу. Передняя плоскость выше надписи выгибается вперёд в виде защитной бровки, как на армянских резных крестах-хачкарах. Постамент сделан

невысоким — чуть больше половины роста фигуры, чтобы подчеркнуть жертвенность образа и избежать неуместной героизации.

Местом установки памятника был выбран благоустроенный сквер со сложившейся системой дорожек и с многолетними деревьями, без ярко выраженной симметрии и регулярности. Для размещения скульптуры лучше всего подошла обширная поляна недалеко от геометрического центра сквера, открывающая обзор с разных дальних и средних точек. Постамент установлен в середине круглой площадки, вымощенной ромбовидными гранитными плитами. Такая форма мощения позволяет получить сходящийся к центру сетчатый рисунок без криволинейных резов. Площадка несколько приподнимается к центру, что вместе с узором мощения позволяет постаменту естественно «вырастать» из основания. Структура сквера и характер скульптуры с её широкой обращённостью предопределили отсутствие парадных осевых подходов, дорожка приближается к площадке так, чтобы фигура воспринималась в три четверти, она также связывает памятник с хачкаром (каменным крестом), установленным в сквере годом ранее. Работа над скульптурой шла быстро, было сделано множество вариантов, из которых я окончательно выбрал эскиз со свитком. М. Б. Атаянц предлагал рисунок для постамента, но в объёме он не подошел к эскизу.



Рис. 20. Проект памятника. Архитектор М. Б. Атаянц, 2014 г.

Я задумал постамент в виде скалы. Комитас — трагическая фигура, и я сразу почувствовал, что он должен напоминать скалу: скорбная фигура, возвышающаяся над землей, стихией — символ и музыки, и одновременно геноцида армянского народа.

Несмотря на то, что у меня профессиональная скульптурная мастерская с высоким потолком, когда я лепил Комитаса в проектную величину в глине, мне всё равно было недостаточно этой площади: не хватало обзора для пространственного решения скульптуры. Создание скульптуры любого размера требует отхода в сторону от неё, чтобы видеть результат работы со всех точек. Тем более, если речь идет о трёхметровой фигуре. Для того, чтобы видеть скульптуру в пространстве на удалении, я использовал бинокль,. А ещё я смотрел через зеркало, что способствовало обнаружению ошибок, и лежа, что позволяло увидеть скульптуру в ракурсе. Взгляд на скульптуру с высоты второго этажа позволял видеть скульптуру на уровне её головы - я часто поднимался наверх и спускался.

Поскольку в Санкт-Петербурге короткий световой день, а мне необходимо работать при дневном свете, очень выручал период белых ночей, когда можно работать почти круглосуточно. А это было необходимо, потому что сроки были сжаты. Сделать скульптуру сразу почти невозможно: как бы ни старался скульптор передать в глине особенности будущей скульптуры в камне, всё же нужны доработки, требующие размышлений об изменениях формы, пластики, стилистики и пространственного решения. Как я уже говорил, чтобы создать монументальную скульптуру, недостаточно любого помещения, поэтому я ставил перед собой задачу выполнить работу в камне на открытом пространстве при дневном свете. Моя цель — создание монументальной скульптуры, обобщённой, единой, цельной, лаконичной по форме и объёму и без лишних деталей.

Во время создания скульптурной композиции я оставлял двери моей мастерской открытыми, приходили наслышанные о работе над необычной скульптурой соседи по мастерским, знакомые и незнакомые, друзья. Я

общался с ними, делился, спрашивал мнения, мне это помогало в работе вне зависимости от того, были мои гости профессиональными художниками или же, наоборот, были людьми далёкими от искусства. По некоторым причинам многие художники и скульпторы не хотят показывать процесс работы над произведением. Я могу работать, когда в моей мастерской много народа, людей: они мне не мешают. Однажды ко мне приехал Альберт Серафимович Чаркин, в то время председатель Союза художников Санкт-Петербурга. Часто заходил скульптор Ян Нейман, за чаем мы вели беседы, обсуждали создание памятника. Приезжали мэр Еревана Тарон Маргарян, генеральный консул Армении в Санкт-Петербурге Грайр Карапетян.

Мой учитель, скульптор, академик Гукас Григорьевич Чубарян, который убедил меня продолжить обучение в Ленинграде, часто спрашивал моего мнения, совета в процессе своей работы над скульптурой, что меня очень удивляло (в то время я был студентом I курса Ереванского педагогического института, занимался живописью). Потом я понял, что ему нужен был свежий взгляд, и не важно, что в то время я не понимал ничего в скульптуре. Теперь я поступаю так же, как и он. Студенты кафедры монументально-декоративной скульптуры СПГХПА им. А. Л. Штиглица постоянно приходили ко мне в мастерскую и на площадку, где я работал в камне, чтобы посмотреть, как идёт работа над памятником Комитасу. Я показывал и объяснял подробно, как надо работать над монументальным памятником в камне.

Как я себе представлял образ Комитаса? Главное — выражение его лица, движение рук, драматическая выразительность фигуры, стоящей на постаменте, как бы вопрошающая: «Почему это случилось? Зачем?».

На вопрос о том, как мир допустил геноцид армянского народа, ответить надо нам всем, чтобы не допускать повторения геноцидов во всём мире. Если бы Европа остановила руку османских палачей, если бы осудила истребление армянского народа, то не произошёл бы холокост, не было бы геноцидов в Руанде и Камбодже, не наступила бы эпоха тотального террора в мире.

Арменак Карапетян торопил меня, боялся, что мы не успеем к 100-летней дате геноцида, и уговорил меня рискнуть и начать работу в проектную величину. Он думал, что можно обойти Градостроительный совет. Я уговаривал заказчика пройти его, так как это обязательная норма при установке памятников.

Работы было очень много, и чтобы помочь мне глубже погрузиться в творческий процесс, мой друг, художник Варужан Епремян, принёс мне записи народных песен в исполнении Комитаса и Литургию самого Комитаса, и я каждый день работал под эту музыку. Другой мой друг и коллега по работе в СПГХПА им. А. Л. Штиглица Леонид Яковлевич Колибаба принёс мне гипсовую посмертную маску Комитаса.

Я решил отказаться от эскиза со свитком в руке: в процессе работы мне захотелось передать величие Комитаса в более простых формах, так как факт того, что Комитас был музыкантом, всем известен. Работая над скульптурой иеромонаха (ныне архиепископа) Езраса (который восстановил обе армянские церкви в Санкт-Петербурге, построенные графом Иваном Лазаревичем Лазаревым (Егиазаряном) в XVIII веке), я находился одновременно в поисках создания монументальной скульптуры Комитаса, и это навеяло мне новую идею воплощения, которую я искал.



Рис. 21. Сдача глиняной модели в проектной величине в мастерской, 2014 г.

1.2.2 Процесс работы над памятником

В течение работы я сталкивался со множеством сложностей, которые устранял в процессе работы, и, наконец, мы получили разрешение мэра Г. С. Полтавченко на установку памятника Комитасу. Мы подали заявку в Градостроительный совет, уже были готовы выходить на него. Наш проект приняли с аплодисментами, сказали, что это большая редкость, и нас поздравляли с успехом. В совете заседает 16–17 художников, и они не знали, что я уже заканчиваю памятник в мягком материале (глине) в проектную величину. Через неделю после утверждения проекта мы пригласили совет на просмотр скульптуры Комитаса в глине в проектную величину. Члены совета удивились, что памятник уже готов в мягком материале. А ведь я рисковал: могли не утвердить, и тогда вся работа была бы выполнена впустую. К счастью, скульптуру приняли, и я получил разрешение на перевод в твёрдый материал (гранит).

Впереди нас ждало разрешение Общественной палаты на использование городской земли, установку памятника на местности. Это они решают, быть памятнику или нет. Кто для них Комитас? Что они о нём знают? Увидят ли они связь между ним и городом? И тут возникла проблема: мне с Максимом Борисовичем Атаянцем никак не получалось убедить их в важности этого памятника для Санкт-Петербурга. Установка памятника Комитасу была под угрозой, но на помощь пришёл Арменак Карапетян, заказчик. В конце концов, члены палаты убедились в том, что Комитас нужен Санкт-Петербургу, потому что он — гениальный композитор, всемирно известный музыкант; мы хотели, чтобы город знал о его таланте, чтобы в Санкт-Петербургской консерватории продолжали изучать музыкальные произведения Комитаса. Председатель и несколько членов комиссии отнеслись к нашему проекту с интересом и уважением; оказалось, что они хорошо знали музыку Комитаса и интересовались армянской культурой, просто ждали от нас больше убедительной информации о важности проекта для Санкт-Петербурга.

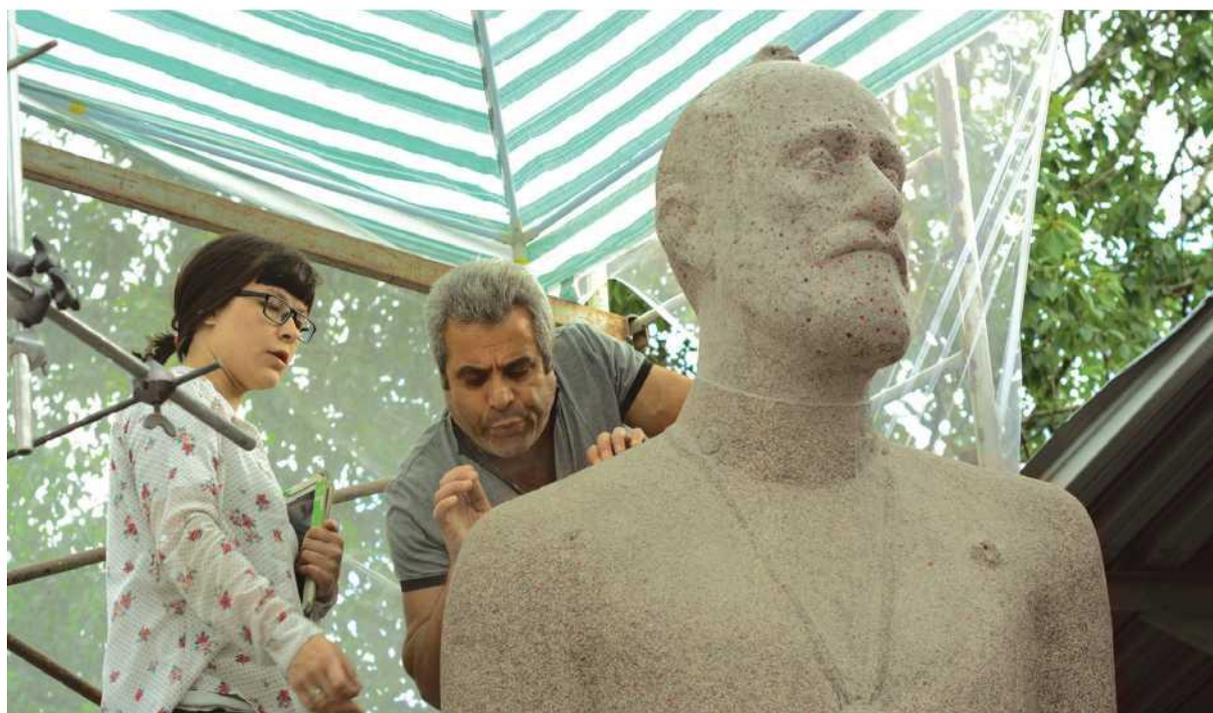


Рис. 22. Один из рабочих моментов, 2014 г.



Рис. 23. На обьекте со студентами, 2014 г.



Рис. 24. Мастер-класс



Рис. 25. Студенты изучают процесс работы, 2014 г.



Рис. 26. Во время работы в граните, 2014 г.

После обсуждения мы получили разрешение на установку памятника. Сроки были сжатыми, но я просил не торопить меня: создание памятника требует много времени, потому что в процессе созидания будущее творение

нужно хорошо осмыслить, пережить, прочувствовать, поэтому я продлил срок исполнения и установки скульптуры.

И ещё в процессе моей работы я просил не мешать мне. К счастью, меня в этом поддерживал Арменак Карапетян, мне очень повезло с ним как заказчиком, человеком и другом.

У меня в мастерской стоит голова Комитаса от гипсовой модели, где с одной стороны сохранились точки от пунктир-машинки. С другой стороны их нет, потому что над этой поверхностью я работал без пунктир-машинки прямой рубкой. Как автор я мог себе это позволить. При переводе с гипса в гранит, мрамор, дерево или туф используется прибор, называемый пунктир-машинкой. Перевод с помощью пунктир-машинки мастером-резчиком — чисто механическая работа — перенос с гипса в гранит тысячи точек.

Чтобы работа не была чисто механической, я отказался от пунктир-машинки, потому что камень сам «подсказывает», как вести дальнейшую работу. Так я лишний раз мог убедиться, что нельзя доверять рубщикам по камню доводку работы до конца, если имеешь большой опыт ваяния в камне. К тому же автор, который сам переводит скульптуру в камень, создаёт работу более убедительную, может что-то добавить или убрать при сравнении с гипсовой моделью, поэтому я перешёл к прямой рубке до завершения, как и хотел.

Скорбь Комитаса, доходящая до отрешённости, передана в совершенстве, в его чертах нет ничего лишнего, нет отвлекающих деталей. Мне многие говорили, что нужен свиток нот в руке, я даже задумывался над этим, но потом решил, что не стоит. Зачем подчёркивать принадлежность ремеслу, если все и без свитка прекрасно знают, кто такой Комитас? Я отказался от свитка в руке, потому что эта деталь показалась мне излишней. Рука Комитаса опущена в трагически вопрошающем жесте, он скорбен, но не сломлен, подобно граниту, из которого высечен, он всё равно останется гением в стихиях бурь, откуда до нас будет доноситься его музыка, передающая нашему сердцу благодать, веру и любовь.

После открытия памятника на территории сквера не хватало скамеек и ограды. Каменную ограду возобновили по проекту М. Б. Атаянца и установили туфовые скамьи. Теперь оставалось установить табличку, рассказывающую о жизни Комитаса. Горожане, которым памятник пришёлся по душе, активно интересовались личностью Комитаса, поэтому я в течение трёх лет добивался установки таблички с текстом. Я придумал проект в дополнение к архитектурному решению памятника и показал его архитектору и заказчику, они одобрили. Привезли из карьера такой же гранит, обтесали, пробурили, придали определённую форму с наклонной полированной плоскостью с надписью и текстом о жизни и деятельности Комитаса.



Рис. 27. Скульптор Лева Бейбутян, музыкант Дживан Гаспьян на открытии памятника, 2015 г.



Рис. 28. Директор Эрмитажа Михаил Пиотровский (слева), управляющий делами генерального консула РА Тигран Балаян и скульптор Лёва Бейбутян на открытии памятника, 2015 г.



Рис. 29. Дживан Гаспарян исполняет произведения Комитаса на открытии памятника, 2015 г.



Рис. 30. Фрагмент памятника

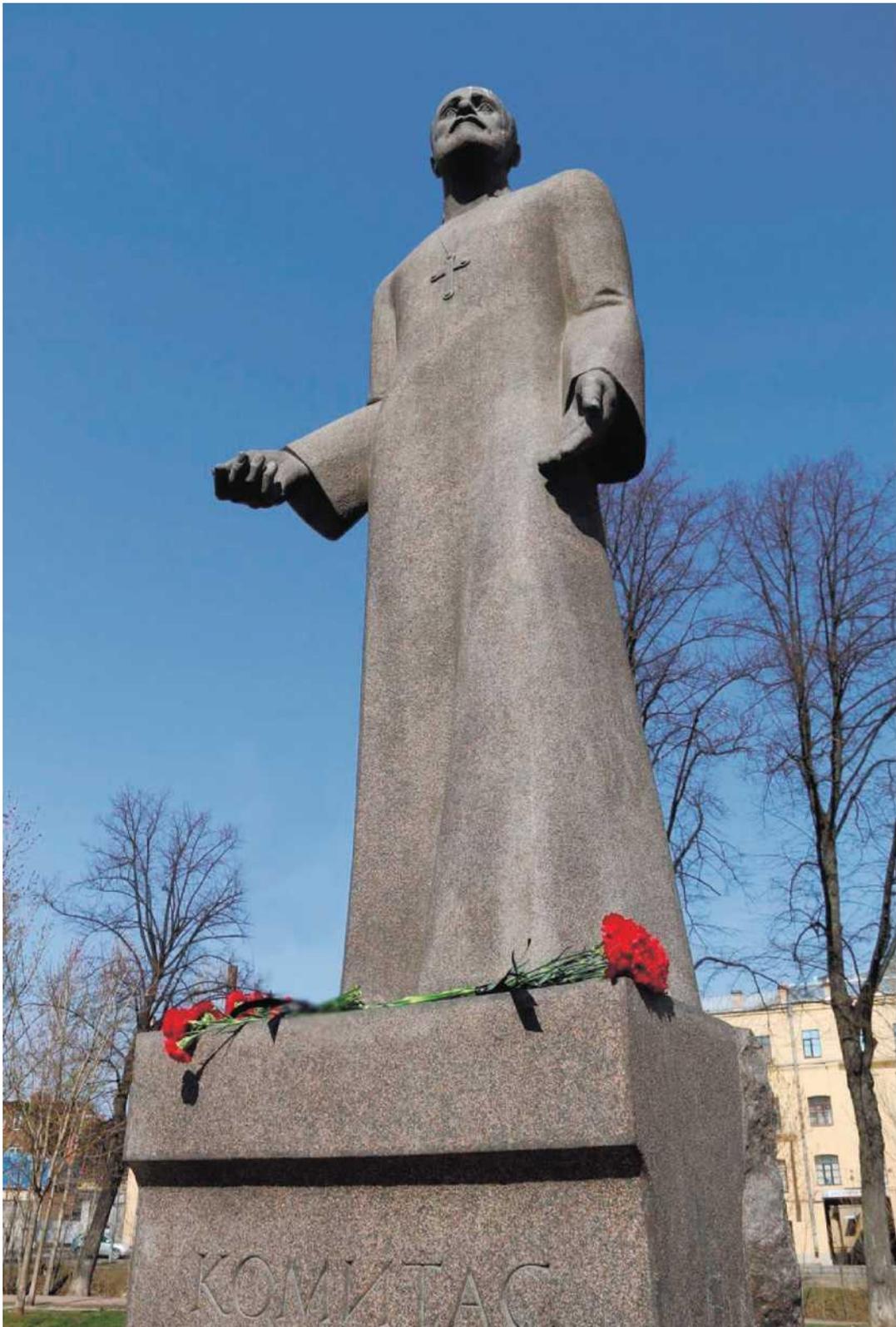


Рис. 31. После открытия монумента

2. Надгробие значительной личности

Учебная программа по дисциплине «Композиция в монументально-декоративной скульптуре» при реализации программы высшего образования по направлению подготовки 54.05.01 Монументально-декоративное искусство (Монументально-декоративное искусство (скульптура) включает тему «Надгробие значительной личности».

Данная тема предполагает построение архитектурно-скульптурной композиции мемориального характера. Цель задания по теме — изучить специфические особенности композиций мемориального назначения и сочинить такую композицию в организованной автором или существующей ландшафтной среде.

Выполнение задания на тему «Надгробие значительной личности» предполагает прохождение следующих этапов:

1. выбор личности (выполняется студентом самостоятельно) и определение места захоронения;
2. создание макета местности, ландшафта, в т. ч. подходов и планировки захоронения;
3. создание макета в 1/10 архитектурно-скульптурного решения;
4. исполнение фрагмента в натуральную величину.

Критериями оценки работ являются:

- композиционное решение;
- правильность пропорциональных отношений;
- выявление конструктивной структуры формы;
- скульптурная моделировка формы;
- степень владения техникой;
- общее впечатление от работы;
- раскрытие темы;
- эстетическое оформление;

– творческий подход.

Задание формирует следующие компетенции: ОК-1; ПК-3; ПК-5; ПСК-

2.1. Оценочными средствами контроля являются: задание текущего контроля, выставочная презентация работы, текущий контроль, кафедральный просмотр.

2.1 СКУЛЬПТУРА ХРИСТА СПАСИТЕЛЯ

Скульптура Иисуса Христа на Смоленском армянском кладбище Санкт-Петербурга, о которой я хочу рассказать, — это пример высокопрофессионального исполнения и грамотного перевода идеи в материал в творческом тандеме скульптора и архитектора. Над памятником я работал в содружестве с архитектором и художником, преподавателем истории архитектуры в Академии Художеств им. Репина Максимом Борисовичем Атаянцем.

Прежде всего, на мой взгляд, очень хорошо, когда автор будущего изваяния, работая над проектом, сам переводит его в камень. Творческий процесс требует большого физического и духовного напряжения, порождает тонкие чувственные нюансы у творца, так как в период творчества всегда появляется много сложностей. Работа и общение с необычным и незнакомым материалом вызывают интерес, помогают скульптору в его контакте с материалом, который сам как бы «подсказывает» автору, как вести дело, приходит «понимание» материала, рождается подлинная радость творчества. Для меня туф — вполне освоенный материал, а вышесказанное адресуется моим студентам, которым ещё не приходилось работать с этой породой.

Прежде чем продолжить изложение моей работы с туфом, я в двух словах расскажу о нём самом.

Туф — это недорогой мягкий камень, используемый в строительстве с древнейших времен. Эта горная порода бывает осадочного (известкового), вулканического и геотермального происхождения. Вулканический туф

образуется из твёрдых продуктов вулканических извержений (пепла, шлака, песка) с примесью обломков невулканических пород. Известковый туф (травертин) светлый и мягкий, геотермальный туф — самый редкий вид, и потому он мало где применяется. Вулканический туф — прочный, твёрдый и морозоустойчивый материал, отлично подходит для строительства, поскольку обладает высокой прочностью и отличными декоративными свойствами. По составу различаются базальтовый, порфириновый, андезитовый, дацитовый и липаритовый туфы.

Наиболее известные месторождения туфа находятся в Италии, Исландии, Новой Зеландии, США, на Камчатке, но одно из самых главных — Арктикское — расположено в Армении. Это примерно 90% мировых залежей породы, поэтому туф используется в армянской архитектуре с древних времён.



Рис. 32. Монумент Христа Спасителя

Армения сказочно богата этим вулканическим материалом разных цветов и оттенков: фиолетового, розового, оранжевого, красного, чёрного. Добываемая в Армении разновидность туфа считается непревзойдённым строительным материалом, поскольку обладает небольшим объёмным весом при удивительной прочности, к тому же отличается слабой звукопроводностью и прекрасно сохраняет тепло. Добавьте к перечисленным

достоинствам то, что туф легко обрабатывается. Представьте всю его палитру, и станет ясно, почему любую сельскую церквушку можно превратить в произведение искусства. Обратите внимание на то, что в Армении не найти храма, построенного из так называемого «огненного» туфа. Древние мастера знали, что эта порода легко выветривается из-за содержания в ней вулканического стекла, поэтому работали преимущественно с чёрной, красной и, реже, розовой породами. Раскрытие затаённой красоты и аскетического духа материала можно назвать главным художественным принципом работы с туфом. «Святым стремлением выразить высокое минимумом внешних средств» назвал бы этот метод Герман Гессе.

Из розового туфа строился новый Ереван по генеральному проекту архитектора Александра Таманяна, который переехал в Армению по приглашению руководства республики. До революции Александр Иванович возглавлял совет Императорской Академии художеств на правах вице-президента, а после 1917 года стал главой всероссийского Союза деятелей искусства и председателем совета Петроградской Академии художеств. Благодаря своему зодческому гению и красоте туфа Таманян превратил Ереван в уникальный город, о палитре которого позаботилась сама природа, окрасив его в розовый цвет, разбавленный другими оттенками. Когда глава российских поэтов-символистов Андрей Белый спросил Таманяна: «Верите ли вы, что Армении нужен бетон?», тот ответил: «Нет, не верю: зачем? Материал — и какой! — под ногами: дешевле, красивей бетона; и в прочности не уступает ему... Бетоном оспаривать камень природный, по моему, лишь обезьянство». «Всё в природе прекрасно! Нужно лишь чувствовать душу её, и тогда родится высокое искусство — соперник природы», — выразился бы Мартирос Сарьян, чьи слова вполне можно отнести и к Еревану.

Вернёмся к образу Христа Спасителя. Создать его весьма непросто. Начинать надо с осознания, кто есть Иисус Христос, кто он для автора. Я

считаю, что передать образ Спасителя правильно и глубоко может лишь верующий, духовный человек. Подтверждением тому был необычный случай, который произошёл со мной. В период работы в мягком материале над композицией Христа проектной величины у меня очень долго ничего не получалось. Я трудился над ним уже больше полугода, но постоянно ощущал разногласие со скульптурным образом Христа. Он словно не принимал меня, не подпускал к себе. По какой причине?

В старину художники-иконописцы были людьми глубоко верующими: одного умения живописать было недостаточно. Это правило сохранилось и в наше время, и случай со мной — тому доказательство. Во время создания образа Христа в своей мастерской я, увлечшись, оступился на лесах и упал с большой высоты. Я мог бы остаться инвалидом, но не только не разбился, а напротив, оказался цел и совершенно невредим. Лёжа на полу, я пришёл в себя и увидел перед собой Спасителя. Вдохновлённый его явлением я сразу продолжил работу — и, о чудо, всё стало получаться...

Я уверен, что Христос сам направил меня в творчестве, научил истине и в труде, и в жизни. И после этого случая я уже работал спокойно и довёл дело до конца с ощущением, что Он меня к себе принял. Ещё через полгода я завершил всё в мягком материале, справившись с теми задачами, которые перед собой поставил. Проекты, которые требовали воплощения в камне, я оставил про запас. Имея опыт работы с городской монумент-скульптурой, я знал, что у меня ещё много сложностей и идей впереди, которые надо будет воплощать в твёрдом материале — в туфе.

Будущие скульптуры должны хорошо знать историю искусства, изучать шедевры скульптуры, архитектуры, читать много специальной литературы. Дополнительные знания очень важны, чтобы быть верными своей профессии, правильно исполнять стоящие перед ними задачи. Хотя в академии им. А. Л. Штиглица предоставляют свободу в творчестве и не создают жёстких ограничений, преподавателю всё равно важно убедить студентов собственным творчеством, воспитать в них истинных художников.

Скульптор обязательно должен изучать архитектуру, поскольку скульптура и архитектура едины, их нельзя разделять, они существуют вместе. В верхней части моего изваяния есть орнаменты, представляющие собой синтез скульптуры и архитектуры, точнее сказать — скульптуру в архитектуре. Это, например, традиционная для Армении резьба по камню. Также в задней части изваяния находится традиционный армянский рельеф с виноградной лозой. В полотно включена классическая армянская резьба в камне, появляются текст, шрифт. Шрифт должен быть един со скульптурой и архитектурой, его рисунок и характер должны сочетаться с образом. Позже появляется латунь, ею закрыли козырёк, чтобы влага не разрушала туф, и это тоже своего рода синтез скульптуры и архитектуры.

Гранитный постамент — это очень характерная деталь архитектуры, применяемая для того, чтобы туф не вбирал в себя лишнюю влагу, особенно для Петербурга с его сырым климатом. В городе уже были случаи, когда туф устанавливали прямо на земле, и камень от этого портился. Все эти нюансы авторы должны учитывать при создании своих будущих изваяний.

2.1.1 Туф как материал для хачкара

Тысячелетиями туф служил основным материалом не только для постройки крепостей, храмов, жилых домов, караван-сараяв, мостов. Из туфа ваялись хачкары и декоративные скульптуры, рельефы на архитектурных сооружениях.

Хачкар (крест-камень, ставролит) — это уникальный жанр армянского декоративно-прикладного искусства. Прямой аналогии хачкарам в других регионах планеты не имеется, разве что кельтские ставролиты, элементы орнаментирования которых совпадают с орнаментом хачкаров. Ограниченное количество историков, поддерживая гипотезу о возможной взаимосвязи кельтской и армянской культуры, ссылаются на миссионерскую деятельность в Ирландии XI века армянских епископов, основавших там свои обители.

Хачкар представляет собой каменную плиту с вырезным изображением креста. Само слово хачкар образовалось из двух армянских корней: «хач» — *крест* и «кар» — *камень*. До появления христианства в Армении красивые орнаментальные стелы из туфа создавались в честь побед в войнах.

Первые хачкары появились после принятия христианства как государственной религии в Армении в 301 году. Служившие знаком конфессии, кресты водружались и на местах гибели «святых», как именовали себя христиане, и там, где надлежало построить церковь или основать обитель. Хачкар был призван засвидетельствовать христианскую веру и стал христианским символом. Позднее хачкары стали устанавливаться в память о знаменательных событиях и датах, причём не только религиозной, но политической и общественной жизни, например, в честь возведения храма, военной победы, «в долгоденствие», по поводу основания поселения и завершения строительства дворца, в благодарность за получение земельного надела. Нередко хачкары выполняли функцию межевых знаков. Но чаще всего они устанавливались в виде надгробных памятников.

Изначально при создании хачкаров применялся только туф, уже потом стали использовать базальт. Сегодня в Армении хачкаров сохранилось, по самым приблизительным подсчётам, около 10 тысяч. Центральную часть туфового полотна занимает основной символ — крест. Рука мастера выводит его из зерна, плода или круга, то разветвлённого, то имеющего форму узорного медальона. Изначально крест ваяли на гладкой поверхности, а в более зрелый период он стал прорисовываться на плоскости, покрытой резьбой, поддерживающей выявление художественного образа креста. Раскрытие затаённой красоты туфа, передающего аскетический дух нагорья и его людей, можно назвать главным художественным принципом искусства хачкара. Отражая идею божественного, хачкар воспринял древнейшие символы вечности. Прежде всего, сам крест (нередко равноконечный, арийский) в круге — знак бесконечности движения, символическое описание неостановимого космического ритма бытия.



Рис. 33. В центре хачкар, установленный в Санкт-Петербурге в Камском сквере, дар от города Еревана Арабкирского района

Другим элементом символики хачкара является восьмиконечная звезда, символизирующая неугасимость солнца, бессмертие. Звезда, издревле воспринимавшаяся как эмблема созидания и плодородия, в христианскую эпоху обрела новое звучание после слов Христа о «звезде светлой и утренней», напоминающей о незримом присутствии Бога.

Камнерез, подобно ювелиру, заполнял площадь таким мелким ажуром, что время от времени заменял резец иглой. Ограниченное пространство вокруг креста покрывалось немислимыми переплетениями линий, выражавшими проявление космической энергии в её непрерывной циркуляции.

С древних времён ремесло изготовления святынь передаётся от мастера к мастеру из поколения в поколение. Ваятели хачкаров придерживались «золотого» принципа неповторения орнамента — симптоматичного явления в армянской художественной практике: если произведение — это истинный шедевр, оно не должно иметь дубликата. Неподалеку от города Гавар и озера Севан, в девяноста километрах северо-восточнее Еревана есть село Норатус, на кладбище которого сохранилось более тысячи хачкаров, и ни один из них не повторяется.

В XIII веке ажур на хачкаре обрёл многослойность, и резьба выполнялась в двух, а то и трёх планах, где основной узор вырезался более высоким рельефом.

В сплошное каменное кружево виртуозно вплетались элементы национального орнамента, преимущественно флористические символы, наиболее распространёнными среди которых остаются виноградная лоза и гранат внутри геометрических переплетений. Если виноград равноценен Древу Жизни, а гранат отражает единство космоса в его многообразии, то пришедшие дополнить орнамент хачкара злак и лоза становятся евхаристическими символами Тела и Крови Христовой.

Сам Христос на распятии изображался редко. «На нашем кресте нет Распятого. Наш народ почитает Христа воскресшего» — трактует Католикос

Гарегин Второй. И, таким образом, обрамление креста флористическими символами говорит о Христе как символе Жизни.

О создании лучших хачкаров историографы сообщали как о событии не менее значительном, чем, скажем, строительство церкви, а народ приписывал некоторым хачкарам способность исцелять недуги. Таким хачкарам давали названия и воспринимали как силу, способную отвести беду. В монастыре Ахпат стоит один из ценнейших таких памятников — «Всеспаситель» работы мастера Ваграма, к которому совершали паломничества. Другой знаменитый хачкар, «Ярость», наделялся способностью обуздать стихийное бедствие. Необыкновенной популярностью пользовались хачкары, связанные с преданиями о погибших героях, об умерших в разлуке влюблённых.

Признанными мастерами хачкаров, виртуозами своего дела были архитекторы-художники, мастера по камню: Момик (самый известный из хачкаров был выполнен им в 1308 году в монастырском комплексе Нораванк в Армении с композицией Деисуса с изображением Христа в центре), Аракел, Тимот. Из современных скульпторов одним из лучших мастеров Армении является Рубен Налбандян, на счету которого более тысячи хачкаров, которые можно встретить по всему миру. Успел стать популярным и молодой джавахетский ваятель Сос Акобян.

Важно отметить, что в древние времена в Армении не пользовались чертежами, каждый архитектор отталкивался от своего личного видения объекта, опыта, интуиции, вкуса. Храмы также строили без чертежей, всё возводилось сугубо индивидуально — это исключительно армянская традиционная архитектура. Архитектор уже в процессе работы показывал ученику, что ему нужно делать.

В наши дни мастера часто делают стилизацию под древний хачкар, но в данном случае обязательно отмечают, что это копия, сообщая название оригинала и время его создания.

Выше я сказал о том, что распятый Христос ваялся на хачкаре в исключительно редких случаях. Однако, в конце прошлого века мастера

стали прибегать к образу Христа воскресшего, Христа Спасителя, каковым и является созданный мной Христос, говорящий человечеству: «Я есть путь жизни».

2.1.2 Работа с заказом

При получении заказа мастеру-скульптору необходимо заключить договор с заказчиком, независимо от его принадлежности к частной или государственной структуре. После заключения договора с заказчиком скульптор выезжает на место расположения будущего монумента, изучает местность для масштабирования скульптуры. Уже потом в сотрудничестве с архитектором разрабатывается скульптурно-архитектурный проект (Рис. 34). Необходимо создать такой проект, чтобы он сочетался с самой скульптурой и гармонировал с окружающим ландшафтом.

Архитектурное обрамление барельефа Спасителя на Смоленском армянском кладбище при церкви Воскресения на Васильевском острове необходимо было выполнить в формах, традиционных для армянской архитектуры позднего средневековья (Рис. 36). Фигуру мы с архитектором решили поместить в неглубокую нишу с полукруглым арочным завершением, обрамлённым орнаментальной полосой в виде бровки. Арку нужно было поддерживать спаренными колонками. Их капители восходят к античным ионическим, но в национальной трактовке используется и корзинчатое плетение эхинов. Завершением композиции стал треугольный фронто́н с орнаментированным карнизом.

В качестве основания мы использовали две ступени, которые опираются на цоколь, выполненный из гранита. Форма и материал цоколя должны были перекликаться с историческими надгробиями этой части кладбища. Так как туф недостаточно устойчив для петербургского климата, цоколь из гранита, по нашему замыслу, должен был служить продлению жизни будущего памятника. Гранит не позволяет туфу вбирать в себя влагу.

Тыльная сторона повторяет фронтальную, только место ниши с барельефом на ней занимает растительный орнамент — переплетение ветвей граната с виноградной лозой. Размеры сооружения (четыре с половиной метра в высоту и два с половиной в ширину) мы подобрали таким образом, чтобы фигура Спасителя выглядела несколько больше натуральной величины. В пространстве фигура всегда кажется меньше, поэтому необходимо делать её больше натурального размера: так она всегда будет представляться более величественно, как и было задумано в нашем проекте.

После завершения работы стало видно, что выбор размера проектной величины полностью оправдал мою задумку.

После того как проект разработан, необходимо его утверждение или градостроительным советом, или заказчиком, и только после этого скульптор приступает к созданию рабочих эскизов.

Эскиз в архитектуре создается в масштабе 1:10 (один к десяти), и потом делается *полный архитектурный проект*, в котором учитывается всё: и сама скульптура, и пространство, и постамент, и окружение.

На этом этапе проект должен быть утверждён заказчиком ещё раз уже в конкретном эскизе, и только после этого скульптор приступает к работе в мягком материале в проектной величине. У меня размер фигуры Спасителя был два метра в высоту, а всей архитектуры, напомним, — четыре с половиной. Параллельно архитектор со скульптором решают, как установить будущий памятник. Для этого разрабатывается подробный план, делается несколько чертежей. Сюда обязательно включается ещё добыча из карьера и доставка материала в Петербург. В итоге у меня при работе над монументом Спасителя общая архитектурная проектная часть была поделена чертежами по блокам на 45 кусков.

После этого я отправился в Армению, на ереванский завод, где для меня должны были подготовить по чертежам материал. Вместе с художником завода мы придумали уже конкретно, как разделить камень по блокам, чтобы было удобно собрать всю конструкцию на месте по чертежам.

В итоге на заводе чётко по инструкции камень распилили на станках на куски, которые затем на фурах были доставлены в Санкт-Петербург.

Пока на заводе подготавливали камень, я у себя в мастерской в Санкт-Петербурге закончил модель (рельеф) проектной величины в мягком материале.

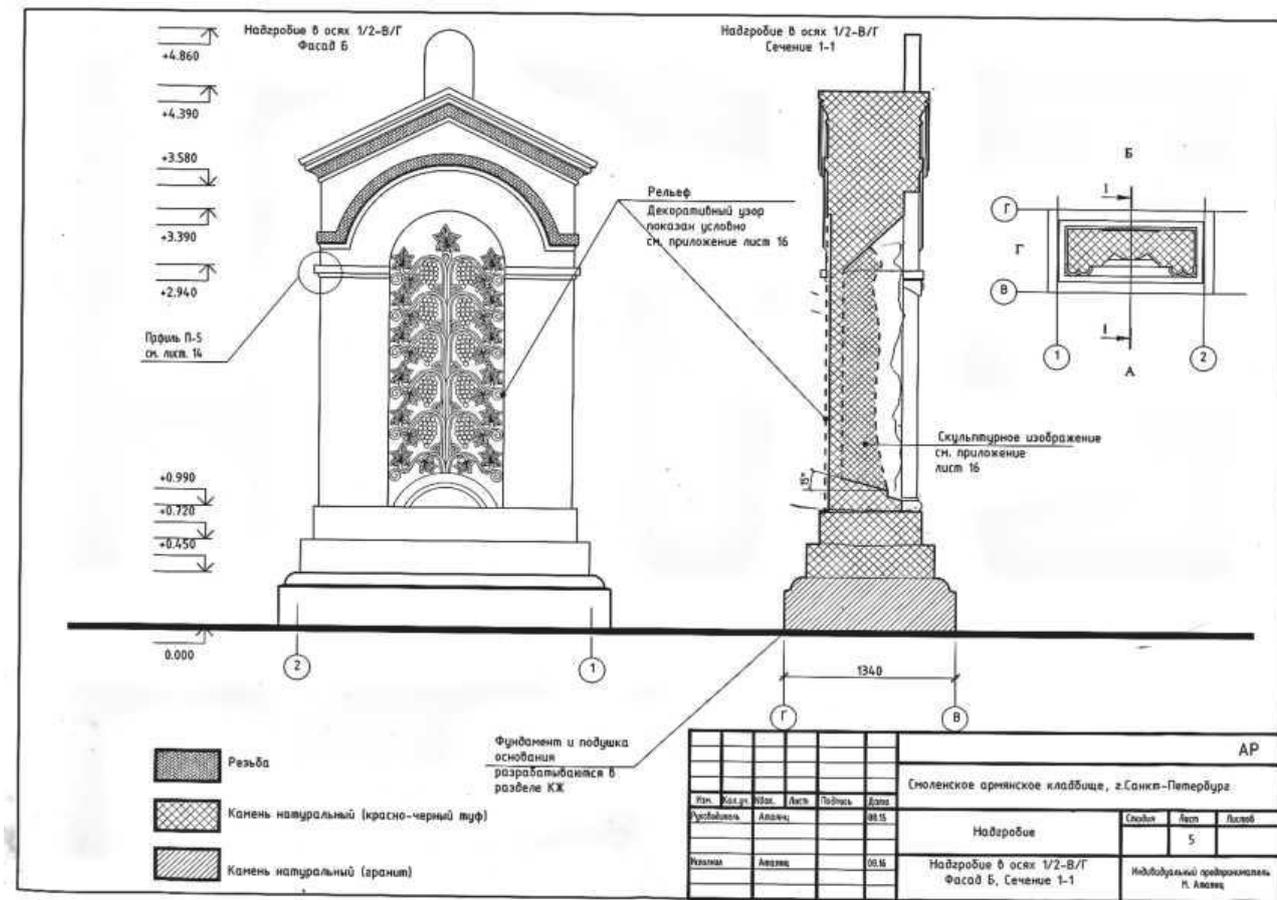


Рис. 34. Проект. Архитектор М. Б. Атоянц



Рис. 35. Начало проекта. Архитектор М. Б. Атоянц



Рис. 36. Модель проекта в гипсе. Работа скульптора



Рис. 37. В мастерской. Глиняная модель в проектной величине



Рис. 38. Глиняная модель в проектной величине



Рис. 39. В мастерской. Процесс работы в проектной величине в глине

Работы от начала проекта до завершения мягкого материала велись в течение года.

После того как скульптурный рельеф в мягком материале готов, он сдаётся заказчику на утверждение. Если работа им принята, то приступают к формовке: снимается форма, отливается гипс.

Над этим работают уже мастера-формовщики, форматоры. Они снимают форму и делают гипсовый отливочник. После этого начинается подготовка архитектурной части. По проекту архитектора рассчитывается весь будущий памятник. Бригада закладывает фундамент по чертежам. После установки фундамента приезжают другие группы специалистов, и на готовом фундаменте собирается архитектурная часть монумента. Когда она тоже готова, работу бригад принимают архитектор и скульптор. Моя бригада собирала 45 кусков туфа на том месте, где должен был стоять монумент. Затем скульптор сам берётся за дело: ему необходимо сделать перевод из гипса в камень.

Рядом с архитектурной частью монумента, которая к этому моменту уже собрана из туфа, устанавливается гипсовая модель в проектной величине так, чтобы удобно было перенести размеры и пропорции с модели на заготовку. Для этого используется пунктировальная машина (пунктир-машина). Это прибор, употребляемый для воспроизведения с гипсового оригинала в камне, а также при исполнении копий — проверки объёмов и пропорций при точном повторении скульптурного оригинала.

Действие прибора основывается на стереометрическом принципе определения любой точки по трём данным точкам. Отмечаются стационарные точки на модели, по ним на ней фиксируется каркас, а затем эти точки отмечаются на камне.

Студенты академии им. А. Л. Штиглица технику перевода точек с модели на камень проходят во время учёбы и практики. На кафедре скульптуры эта технология называется переводом с мягкого материала на твёрдый. Это очень ответственная работа, и сегодня я не доверяю её никому,

потому что здесь большое значение имеет опыт, техника и место исполнения. Стараюсь до конца всё доводить самостоятельно, но знаю, что так поступают не все скульпторы. А так как я — автор монумента Спасителя, и кое-что в мягком материале делал приблизительно, то уже на месте в туфе вносил исправления, как мне кажется, важные, и в стилистику, и в композицию. Потому что камень сам «подсказывает» автору, как вести работу, наталкивает его на правильный путь.

Я начал работать в камне в декабре, и у меня ещё было в запасе время, так как работу надо было сдать весной. Чтобы создать более-менее комфортные условия для работы на месте, нами была придумана специальная строительная конструкция. В процессе работы очень важно было следить за влажностью воздуха.

Несмотря на то, что климат в Петербурге не помогает делу, в закрытом помещении с туфом лучше не работать, потому что всё делаешь вслепую. Но автору проще: он знает, что создаёт. И когда поджимают сроки, приходится работать под крышей, но нужно помнить, что спешка в создании скульптуры наносит ущерб и искусству, и облику города. Так работать в камне неправильно.

Нельзя идти на поводу у заказчика. К сожалению, в городе уже есть примеры плохих памятников, и я считаю, что они таковы по причине спешки художника. Поэтому я сразу обозначил заказчику свои сроки и не уступил, хотя сначала заказчик просил передвинуть их с весны на зиму. Я убедил его в том, что плохую работу нельзя показывать. Я всегда всех своих заказчиков прошу не торопить меня и не мешать творчеству. Для меня это принципиально.

Я работал всю зиму и закончил монумент на следующий год. Уже во время работы в камне появились сложности. Так как туф требует решения декоративного или однопланового рельефа в традициях армянских камнерезов, то хачкары решены упрощённо, декоративно. Это моя первая



Рис. 40. Перевод с гипсовой модели на туф на месте внутри строительной конструкции, в которой поддерживаются оптимальная влажность и температура для работы скульптора

работа в туфе в таком большом размере. Когда я работал в глине и создавал образ Христа, я представлял, как он будет выглядеть в камне. Поскольку

архитектурная часть монумента была классической армянской, а фигура Спасителя задумывалась в реалистической манере, я понял, что такое её исполнение в туфе неправильно.

Нельзя было впадать в холодную стилизацию. Художнику недопустимо рассчитывать на успех без слияния логического и чувственного начал. Нужно уметь отвлекаться от натуры, от слепого копирования объектов живой природы, необходимо уметь совмещать и черты культурного наследия, и современные элементы, сочетать национальный опыт и опыт общечеловеческий [2, с. 28].

Это было очень сложно сделать, но уже в мягком материале я нашёл выход и почувствовал, что смогу найти решение во время работы с камнем, он даст мне такую возможность, сам подскажет.

Хороший памятник нельзя создать в сжатые сроки. Есть станковое искусство, салонное (в плохом смысле). Клиент, потребитель, приобретая эти быстро сделанные вещи, ставит их чаще всего в доме, а вот с памятником так нельзя, потому что это более серьёзная работа. Я всегда стараюсь убедить заказчика не спешить и постоянно прошу: «Не мешайте мне, я скажу, когда будет готово». Нельзя торопить творческий процесс. Заказчик не должен попадать на «кухню» скульптора. Я убеждён в том, что заказчиков нужно воспитывать.

Невежество в изобразительном искусстве — это реальная проблема XXI века. Практически невозможно создать достойное произведение в крайне сжатые сроки, которые обычно назначает среднестатистический заказчик, что характерно для нашего времени. И тем более, когда речь заходит о памятнике, который устанавливается на долгие годы на видном месте. Случается, что памятник демонтируют, но достойный никогда не уберут.

Когда я уже начал работать в туфе, пришлось отказаться от реалистической манеры исполнения скульптуры Христа, но чисто традиционная для хачкара стилистика тоже не подходила. Я мучился и искал выход уже в процессе работы.

2.1.3 Выбор камня

Если говорить о свойствах туфа, стоит отметить, что он обладает хорошей морозостойкостью, теплозвукоизоляцией, высокой прочностью, долговечностью и лёгкостью в обработке. После извлечения из карьера он при контакте с воздухом становится ещё крепче (в карьере он мягче). Об этом свидетельствует возраст древних армянских храмов, что более тысячи лет. Раньше туф бурили и кололи, как гранит или мрамор, в настоящее время его пилят машиной и достают блоками. Поверхностный слой в этих блоках мягкий, его срезают и почти не используют.

Камень должен выбираться обязательно самим автором и прямо в карьере, чтобы не было трещин, сколов и повреждений. Камень выбирается по размеру композиции с небольшим запасом.

Специально для этого я полетел на Армавирское месторождение, в Армению, и уже знал, что свою скульптуру буду делать из красного туфа. Сам выбирал туф по цвету и твёрдости.

2.1.4 Работа над рельефом в туфе

Туф по своей консистенции и свойствам является промежуточным материалом между мрамором и известняком. Для него характерно отсутствие сортировки частиц и слоистости. Он широко используется в строительстве и для отделочных работ. Важно, чтобы камень был не очень пористый, потому что такие камни более прочные. Поэтому в строительстве применяется вулканический туф, а известковый больше подходит для отделочных работ.

Существуют некоторые особенности создания рельефов в туфе. Этот материал предполагает более декоративное решение, нежели, например, мрамор. Туф более мягкий, требует большего обобщения. Но классические фигуры в этом материале не смотрятся, он не подходит для создания скульптуры в академическом стиле, как, например, установленная перед

музеем Эребуни скульптурная композиция Левона Токмаджяна, изображающая царя Трдата на колеснице.

Рельеф должен быть декоративным. Моя задумка была полностью реализована, как я и планировал. Поскольку я автор, то не могу хвалить свою работу. Оценку должен дать зритель. Время покажет, насколько достойной является эта работа как произведение искусства.

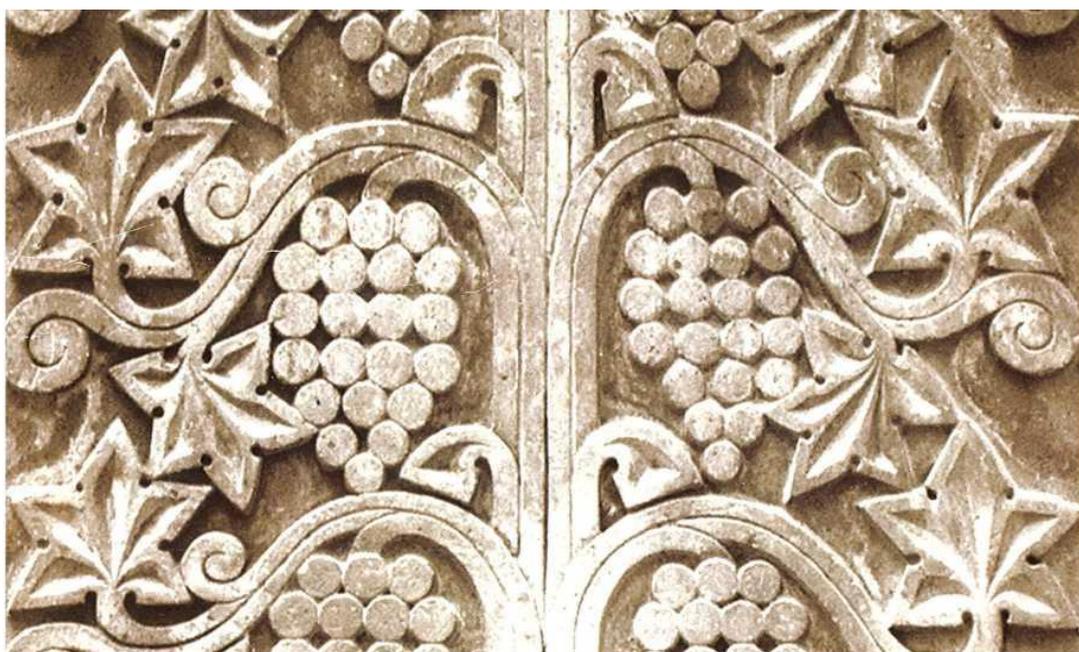


Рис. 41. Аналоги исполнения рельефа и капители

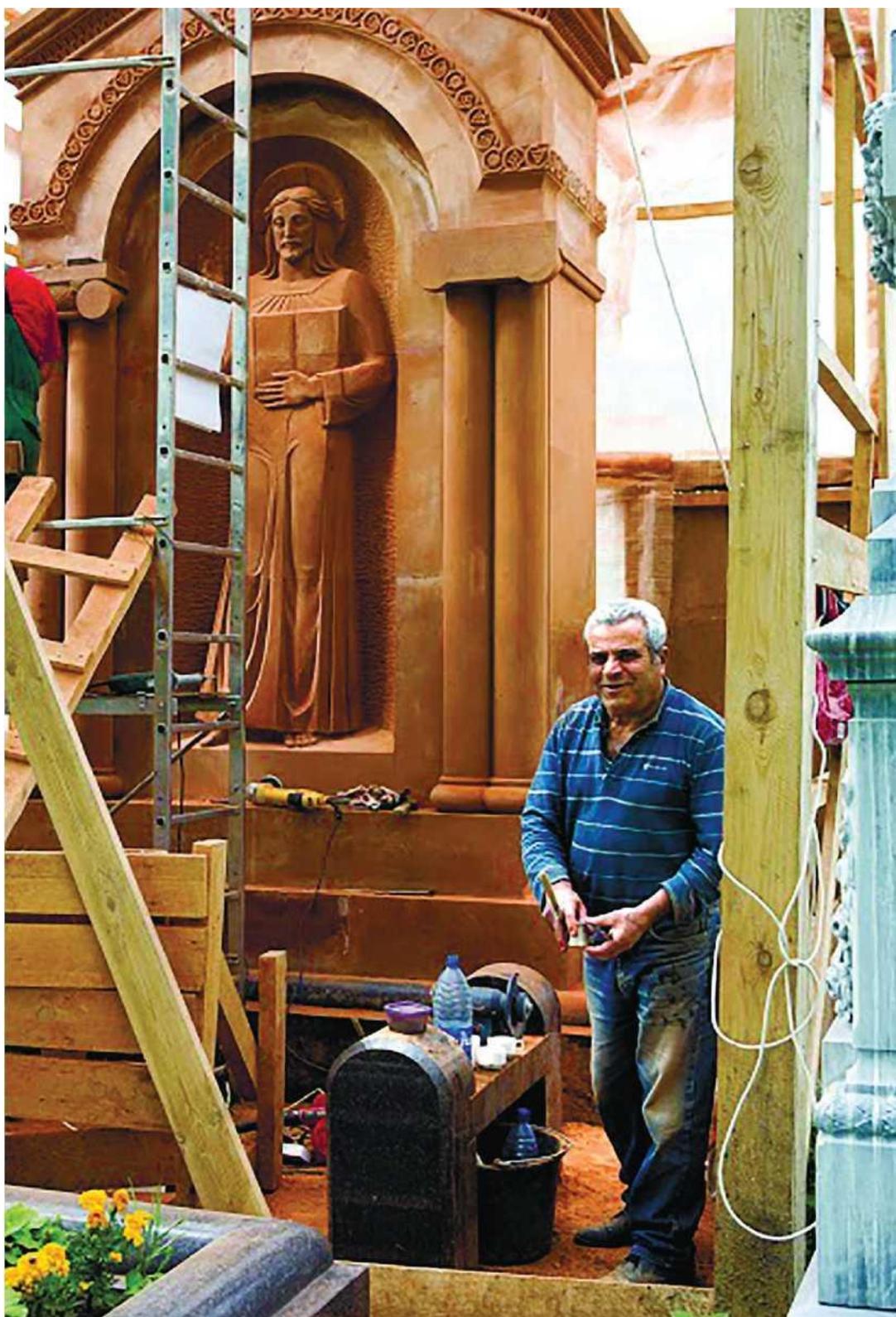


Рис. 42. Последние штрихи. Снята часть конструкции



Рис. 43. Модель в глине в проектной величине, фрагмент

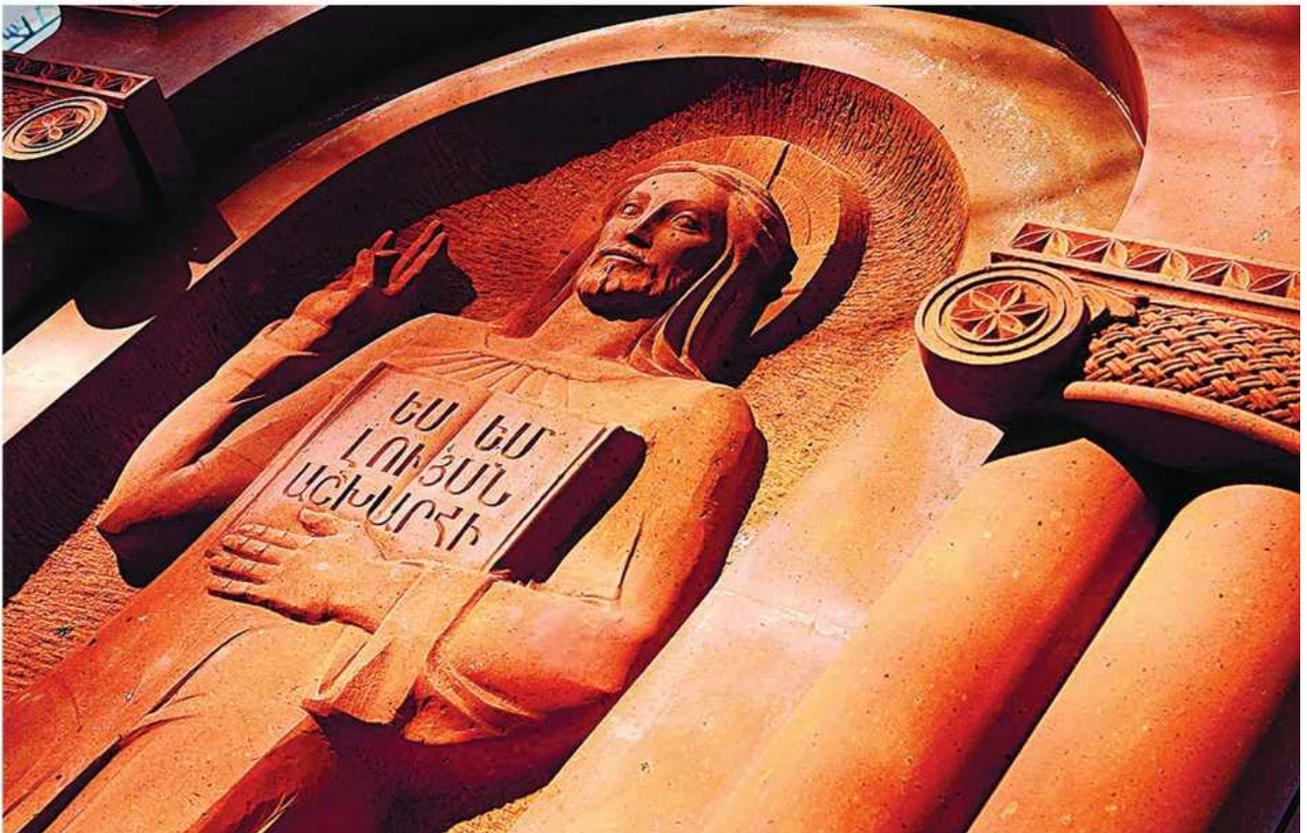


Рис. 44. Фрагменты



Рис. 45

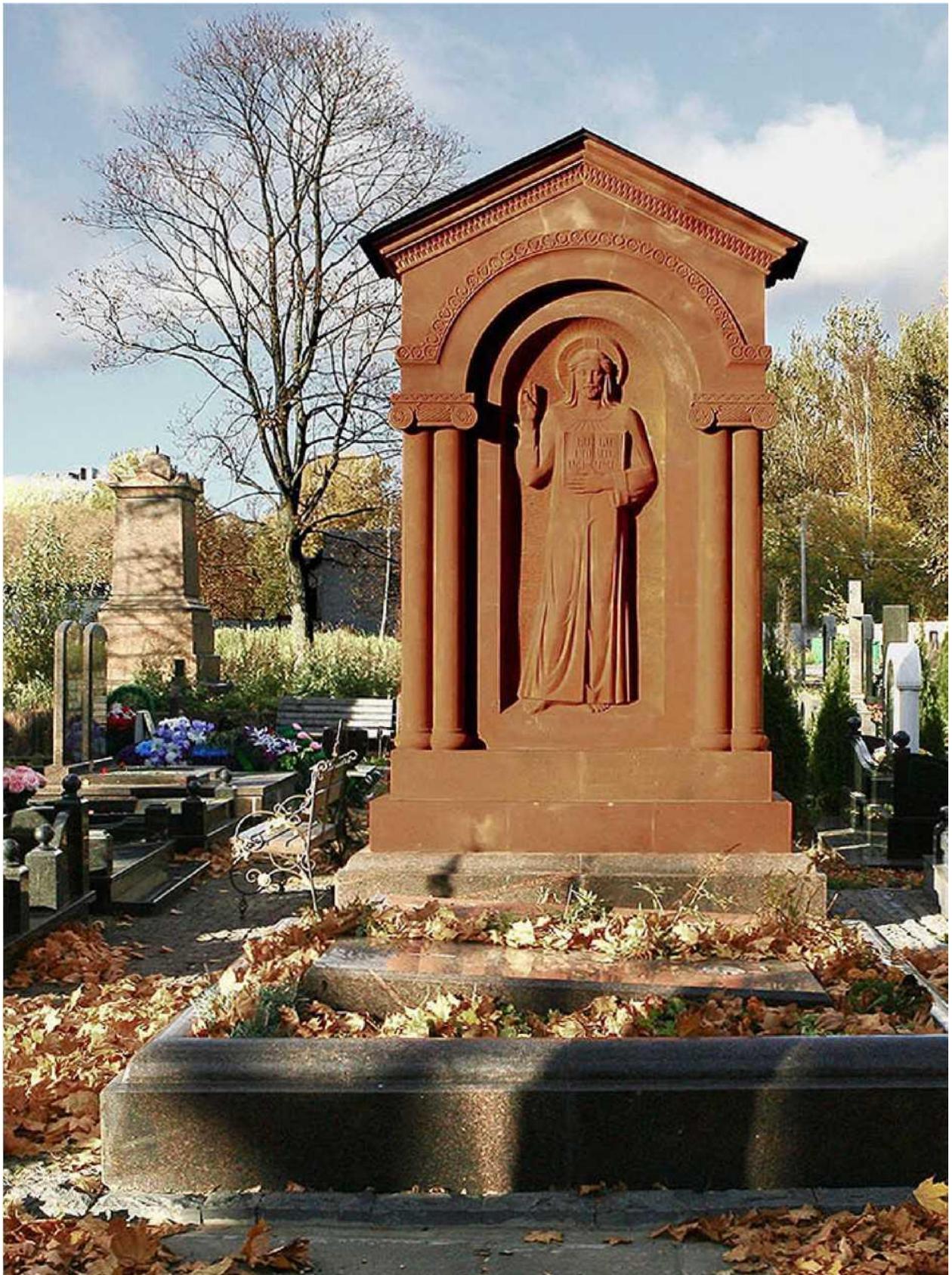


Рис. 46.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Предлагаемое учебно-методическое пособие должно помочь студенту, обучающемуся созданию скульптуры, понять, что это многоэтапный процесс, включающий большое количество стадий различной по типу работы. Это и взаимодействие с заказчиками, обсуждение проекта, изучение жизни и истории личности, воплощаемой в камне, выбор и доставка материала, выбор места расположения скульптуры, согласование с различными службами города и многое другое, что в конечном итоге создает новое произведение, без которого мы уже не мыслим улицу, город. Этим вопросам, к сожалению, мы не учим в вузе, а если и затрагиваем стороны этого труда скульптора, то лишь теоретически, поэтому я попытался, помимо основных практических моментов создания скульптуры, раскрыть те этапы творчества скульптора, которые всегда остаются за рамками учебного процесса.

Работа скульптора предполагает умение общаться с людьми, определять социальный заказ и направленность произведения, передавать идею. Этому же требуют федеральные стандарты нового поколения - формирование коммуникативных компетенций, навыков проектной деятельности, управление командой и проектной работой на всех этапах жизни произведения.

Основной задачей пособия являлось раскрытие практических и организационных моментов работы с камнем. Я постарался описать особенности обработки гранита и туфа, принципы и сложности переноса рельефа и размеров с модели на твердый материал. Надеюсь, что мой рассказ о создании трех памятников, выполненных и установленных в городе, поможет студентам в их практическом освоении знаний и умений, полученных в академии, расширит представление о работе скульптора.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лева Амбарцумович Бейбутян родился 5 января 1954 года в селе Грампа (ныне Цицан) Эчмиадзинского района Армянской ССР. В 1973 году окончил Ереванское художественное училище, с 1973 по 1974 год учился в Педагогическом институте им. Хачатура Абовяна. С 1974 по 1977 год — ученик скульптора, академика Г. Г. Чубаряна.

С 1977 года живёт и работает в Санкт-Петербурге. В 1985 году окончил Ленинградское высшее художественно-промышленное училище им. В.И. Мухиной (факультет скульптуры, мастерская В. Л. Рыбалко). В 1987 году был приглашён преподавать в СПГХПА им. А.Л. Штиглица, в настоящее время — профессор кафедры скульптуры.

С 1985 года — член Союза художников, а также участник множества групповых и персональных выставок, создатель ряда монументальных работ в России и за рубежом.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева В. И. Константин Циолковский: размышления о жизни / В. И. Алексеева // Дельфис. — 2001. — №26 (2). — С. 24–28.
3. Большая иллюстрированная энциклопедия : в 32 т. Т 27. СУХ-ТРА. — М. : АСТ: Астрель, 2010. — 501 с. : ил.
4. Брутян Ц. Г. К характеристике эстетических взглядов Комитаса / Ц. Г. Брутян // Известия АН Арм. ССР. (общественные науки). — 1953. — №10. — С. 51–56.
5. Гаспарян С. Т. Комитас – основоположник армянской классической музыки / С. Т. Гаспарян. — М. : Знание, 1969. — 21 с.
6. Григорьян, К.Н. Армянская культурная колония в Петербурге в XVIII веке / К. Н. Григорьян // Известия АН Арм. ССР (общественные науки). — 1953. — № 9. — С. 54.
7. Даниелян И. Г. Мастер Момик: архитектор, скульптор, миниатюрист / И. Г. Даниелян // Актуальные проблемы теории и истории искусства. — СПб., 2016. — С. 150-157.
8. К. Э. Циолковский в воспоминаниях современников / [сост. А. В. Костин, Н. Т. Усова]. — Тула : Приокское книжное издательство, 1983. — 288 с.
9. Мемориальные памятники средневековой Армении Хачкары IX–XIII веков. – Ереван, 1984. — 77 с. : ил.
10. Меружанян А. Л. Армения в исторических картинах, преданиях и легендах/ Л. А. Меружанян. — СПб. : Издательство филологического факультета СПбГУ, 2008. — 512 с.
11. Сборник Императорского Русского Исторического общества : в 148 т. Т. 76. — СПб., 1891. — 591 с.
12. Тагмизян Н. К. Комитас и армянская музыкальная культура. – М., 1987. — 214 с.

13. Три века Санкт-Петербурга: энциклопедия : в 3 т. Т.1. кн. 1. / отв. ред. П. Е. Бухаркин. — СПб. : издательство филол. Факультета СПбГУ, 2003. — 668 с.
14. Шуман В. Мир камня. Горные породы и минералы/ В. Шуман. — М. : Мир, 1986.— 215 с.
15. Эзов Г. А. Сношения Петра Великого с армянским народом / Г. А. Эзов. — СПб. : Типография Императорской Российской Академии, 1898. — 681 с.
16. Яралов, Ю. С. Таманян. Серия: мастера советской архитектуры / Ю. С. Яралов. — М. : Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1950. — 162 с.
17. Chubaryan G.Yerevan, Armenia: Designed & Printed by Printinfo / G. Chubaryan. — Yerevan : Printinfo, 2012. — 148 p.

Лёва Амбарцумович Бейбутян

Создание монументально-декоративной скульптуры в камне.
Авторский опыт скульптора

Учебно-методическое пособие

Публикуется в авторской редакции
Координатор редакционно-издательской группы О. Ф. Никандрова
Компьютерная верстка Н. П. Базунова.

Подписано к печати 25.11.2020 г. Формат 60x84/16
Усл. печ. л. 4,65. Печать офсетная. Бумага офсетная
Отпечатано в типографии ООО «Турусел».
197376, Санкт-Петербург, ул. Профессора Попова, д. 38
toroussel@gmail.com
Заказ № _____ от _____ 2020 г. Тираж 100 экз.