

**ՀԱԿՈՐ ԳՅՈՒՐՋՅԱՆԻ՝ ՌՈՒՍ ՄՏԱՎՈՐԱԿԱՆՆԵՐԻ
ԴԻՄԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐԸ (1910-ական թվականներ)**

ԱԻԴԱ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ

*Եղջ հայ արվեստի պատմության
և տեսության ամբիոնի ասպիրանտ*

ԱՄՓՈՓԱԳԻՐ

Հակոբ Գյուրջյանի՝ 1910-ական թթ. դիմաքանդակներում մեծ տեղ են զբաղեցնում ռուս մտավորականների դիմաքանդակները, որոնց ուսումնասիրմանն է նվիրված սույն հոդվածը: Ֆրանսիական արվեստաբանական միտքը Գյուրջյանին դիտում է որպես տարաշխարհիկ, խորհրդավոր արվեստագետ, որը, սակայն, լիարժեքորեն ժամանակի արվեստի համատեքստում է: Ռուս մտավորականների դիմաքանդակները ստեղծելով՝ Հակոբ Գյուրջյանը հարաբերություններ է հաստատում ժամանակի ռուսական իրականության հետ: Նրա արվեստի ռուսաստանյան փուլը, եթե բաժանումը կատարենք ըստ վայրի, էական ժամանակահատված էր, որը տարբեր փոխակերպումներով արձագանքվեց նաև հետագա կյանքում և ստեղծագործության մեջ: Հակոբ Գյուրջյանը ռուս մտավորականների դիմաքանդակների միջոցով կարողացել է ստեղծել ինքնուրույն դիմաքանդակային լեզու:

Առանցքային բառեր: *Հակոբ Գյուրջյան, հայ քանդակագործություն, ռուս մտավորականների դիմաքանդակներ, Լև Տոլստոյ, Մաքսիմ Գորկի, Սերգեյ Ռախմանինով, Ֆյոդոր Շալյապին:*

Հակոբ Մարգարի Գյուրջյանը ծնվել է 1881 թվականին, Շուշիում¹: Նա միջազգային ճանաչման արժանացած առաջին հայ քանդակագործներից է: Կրթություն է ստացել Փարիզի Ժյուլիենի ակադեմիայում և մեծամասամբ ստեղծագործել է Ֆրանսիայում,

¹ Ա. Տոնիկյան, *Հակոբ Գյուրջյան*, Երևան, 1966 թ., էջ 1:

սակայն զգալիորեն արձագանքել է նաև հայ իրականությանը, կրել, հիշողության և ապրումի տարածություն բերել և իր արվեստի շրջանակներում նաև սահմանել հայ իրականությունը՝ մեծապես հենց հայ գործիչների դիմաքանդակների միջոցով: Գյուրջյանի ստեղծագործությունը՝ որպես շարունակական վերջնադրույնք, իր վրա կրել է նախ՝ ռուսական, ապա՝ ֆրանսիական դպրոցների ազդեցությունը՝ իբրև ուղղորդող գիծ և համընդհանուր մշակութային պատկեր, որ ձևավորել է նրա ստեղծագործական ընթացքը: Ունենալով հայկական ծագում՝ նա ապրել և ստեղծագործել է Ռուսաստանում, Ֆրանսիայում, ԱՄՆ-ում, մեծապես ներգրավված է եղել այդ երկրների մշակութային տիրույթում: Սակայն կտակելով իր շուրջ 500 քանդակները և անձնական արխիվը Հայաստանի ազգային պատկերասրահին՝ նա, ըստ էության, Հայաստանին է կտակել նաև իր արվեստի շարունակությունը, որը պետք է լինի հայ արվեստաբանության հետագոտական խնդիրներից մեկը:

Տարբեր տարիներին՝ 1899-1904 թթ. և 1914-1921 թթ., Հակոբ Գյուրջյանը, ապրելով և ստեղծագործելով Ռուսաստանում, ներգրավված է եղել ռուս մտավորականության շրջանակներում, մաս է կազմել ռուսական մշակութային կյանքի: Ուստի, պատահական չէ, որ նույնիսկ Փարիզ վերադառնալուց հետո համագործակցային և անհատական կապերը չի խզել Ռուսաստանի հետ: Հետագա ստեղծագործական փուլերում նույնպես նա անդրադարձել է բազմաթիվ ռուս անվանի գործիչների: 1910-ական թվականների ռուս անվանի գործիչների դիմաքանդակները պատկերում են Լև Ն. Տոլստոյին, Լև Լ. Տոլստոյին, Մաքսիմ Գորկուն, Իլյա Սուրգույովին, Իսայ Դոբրովեյսին, Սերգեյ Կուսեվիցկուն, Սերգեյ Ռախմանինովին և Ֆյոդոր Շալյապինին:

1910 թվականին, Լև Ն. Տոլստոյի մահվանից անմիջապես հետո, Հակոբ Գյուրջյանը Մոսկվայում ցուցադրում է նրա՝ կավից կերտված կիսանդրու նախատիպարը, որը գրավում է ռուս հասարակության ուշադրությունը²:

² Ա. Վաչանց, «Լ. Տոլստոյի հուշարձանի բացումը Փարիզում», *Յառաջ* (Փարիզ), 02.07.1955:

Գյուրջյանը մտադիր էր առաջարկել Լև Տոլստոյի արձանը Տրետյակովյան պատկերասրահին: Դրա մասին է վկայում պրոֆ. Ե. Ն. Բաժենովի նամակը (1913 թ.) Պատկերասրահի ղեկավար Իգոր Գրաբարին. *«Մեծարգո Իգոր Մանուելովիչ: Թույլ եմ տալիս ինձ հանձնարարել Ձեր ուշադրությանը քանդակագործ Գյուրջյանին, որը մշտապես ապրում է Փարիզում: Նա քանդակել է Լ. Ն. Տոլստոյի կիսանդրին, որը ես տեսել եմ նրա արելիքում: Իմ կարծիքով շատ հաջող է: Նա ուզում է առաջարկել այն Տրետյակովյան պատկերասրահին»³:*

Տոլստոյի՝ Մոսկվայում գտնվող թանգարանը պատվիրում է երիտասարդ քանդակագործ Հակոբ Գյուրջյանին ստեղծել Լև Ն. Տոլստոյի մարմարե կիսանդրին: Այսպիսով, Ֆրանսիա վերադառնալուց հետո՝ 1913 թ., Գյուրջյանը մեծ գրողի կերպարը մարմնավորում է մարմարի մեջ: Բռնկված աշխարհամարտի պատճառով այն Ռուսաստան ուղարկել չի ստացվում (նույն կերպ, 1937 թ. Գյուրջյանի նախաձեռնությամբ բարձրացվում է Փարիզում Պուշկինի հուշարձանի կանգնեցման հարցը, սակայն պատերազմը լուեցնում է այս խոսակցությունները, և այս դեպքում հուշարձանի ստեղծման աշխատանքներն այդպես էլ ընթացք չեն ստանում):

Կիսանդրին 40 տարուց ավել մնում է Գյուրջյանի փարիզյան արվեստանոցում՝ կարծես մեկուսացած և հեռացված այն վայրից, որի համար նախատեսված էր: Հավանաբար կանխորոշված էր, որ Տոլստոյի կիսանդրին պետք է մերձենար փարիզյան միջավայրին: Ի դեպ, 1921 թվականին, երբ Գյուրջյանը հատուկ թույլտվությամբ գալիս է Փարիզ, քանի որ ստացել էր իր արվեստանոցի վրա տեղի ունեցած հարձակման լուրը, որի արդյունքում այն ամբողջովին քարուքանդ էր եղել, անվստահ էր մնացել միայն Լ. Ն. Տոլստոյի կիսանդրին: Պատճառը, թերևս, այն էր, որ քանդակը մեկ տոննա էր կշռում և տանել հնարավոր չէր: 1955 թվականին, Հակոբ Գյուրջյանի մահվանից հետո, նրա այրին՝ Տատյանա Գյուրջյանը,

³ Մեջբերումն ըստ՝ Դ. Դզունի, «Իր ժամանակի և մարդկանց հետ», Սովետական արվեստ, № 4, Երևան, 1962 թ., էջ 41-42:

որ ավելի ուշ ամուսնացել էր Հակոբ Առաքելյանի հետ, իր և ամուսնու ցանկությամբ Տոլստոյի կիսանդրին նվիրաբերում է Փարիզին: Համայնքային խորհուրդը երախտագիտությամբ ընդունում է նվերը և որոշում է տեղադրել այն Պորտ դ'Օտոյ թաղամասի մոտ գտնվող Սյուշե զբոսայգու՝ Տոլստոյի անունը կրող պուրակում: Դեռ չէր եղել այնպիսի դեպք, որ Փարիզում տեղադրվեր որևէ ռուս ականավոր գործչի հուշարձան. այդ առումով Տոլստոյը եղավ առաջինը, իսկ Հակոբ Գյուրջյանը, որ կերտել էր այդ հուշարձանը, դարձավ առաջին օտարազգի քանդակագործը, որի աշխատանքը տեղադրվեց Փարիզում:

Երիտասարդ տարիներին Տոլստոյն ապրել էր Փարիզում՝ Ռիվոլի փողոցում (1857 թ.), ապա՝ Արկադ փողոցում (1861 թ.), և այժմ մարմարի մեջ կենդանացած իր կերպարը մշտապես էր հանգրվանելու Լույսի քաղաքում: «Այս հուշարձանը փարագիրների նվերն է Փարիզ քաղաքին՝ ի երախտագիտություն երկրի ցուցաբերած հյուրընկալությանը»⁴, -գրում է Հակոբ Առաքելյանը:

Բացման արարողությանը ներկա էին համայնքային խորհրդի նախագահը և անդամները, բարձրաստիճան անձինք, քանդակագործներ, ֆրանսիացի սլավոնագետ, պրոֆեսոր Անդրե Մագոնը, գրող, ակադեմիկոս Անդրե Մորուան, ֆրանսիական, ռուսական և հայկական մամուլի ներկայացուցիչներ, Ֆրանսիայում հայկական գրասենյակի անդամները և Ֆրանսիայի ռուսական գաղութի բազմաթիվ ականավոր դեմքեր՝ ռուս իրավաբան, քաղաքական գործիչ Վ. Ա. Մակլակովը, նավթարդյունաբերող, ազգությամբ հայ, բնական գիտությունների դոկտոր (երկրաբանություն), փիլիսոփայության դոկտոր, բարերար, հրատարակիչ և հասարակական գործիչ Ա. Օ. Ղուկասովը: Առանձին կանգնած էր բոլորի ուշադրությունը գրավող մի խումբ, որը գլխավորում էր Լ. Ն. Տոլստոյի թողը՝ դոկտոր Սերգեյ Մ. Տոլստոյը, նրա կողքին՝ քույրերը՝ Ալեքսանդրան և Ելիզավետան, Նիկիտա Լվովիչը՝ Լև

⁴ А. Аракелян, «Памятник Льву Толстому в Париже», Русская мысль, 08.06.55. (թարգմ.՝ Ա. Հ.):

Լվովիչի որդին, և Տատյանա Միխայլովնան՝ Տատյանա Լվովնայի դուստրը⁵: Քաղաքագլուխ Ժան Ֆերոն, Անդրե Մորուան և Սերգեյ Տոլստոյը ելույթ են ունենում, իրենց շնորհակալական խոսքը հայտնում, խոսում Ֆրանսիայում Տոլստոյի թողած հետքի և նրա ազդեցության մասին:

Գյուրջյանը մեծ գրքասեր էր, կրթոտ ընթերցող. առաջին կնոջը՝ Հայկանուշին, ուղղված նամակներից մեկում նա գրողների երկար ցանկ է ներկայացնում, որոնց գործերը Հայկանուշին խորհուրդ է տալիս ընթերցել, ընդ որում, նշելով, թե որ ստեղծագործություններն արժե կարդալ, որը որից հետո կարդալ, որպեսզի ավելի տպավորիչ լինի կամ տարիքին համապատասխան: Խորհուրդ է տալիս կարդալ Պուշկինի, Գոգոլի, Տուրգենևի, Դոստոևսկու, Հյուգոյի, Սերվանտեսի, Դեֆոյի, Շիլլերի և այլ հեղինակների ստեղծագործություններ, այս ցանկում նշում է նաև Լև Տոլստոյի անունը՝ գրելով. «Տոլստոյ – *Մանկություն և պարանկություն*, իսկ մնացածը թողնում եմ քեզ վրա, բայց ավելի լավ է՝ հետո»⁶:

Գյուրջյանի «Տոլստոյը» («Մտածողի գլուխը», 1913-1914 թթ., մարտ-մար, նկ. 1)⁷ մտքի խորը և փակ թվացող տարածություն է, նկատելի է նրա գլխի դեպի ձախ մեղմ հակումը, թավ հոնքերի կիսակիտված դիրքը, որն աչքերի համար ծածկի տպավորություն է թողնում: Դեպի ներս ուղղված հայացքը դրսի աշխարհից նրան նայող մարդու համար բացակա է թվում: Մազերի և մորուքի հոսքերը մտածումների այս անշարժ դիրքում հիպոստացնող հոսքերի են նմանվում:

⁵ В. Антонов, "Открытие памятника Толстому в Париже", Русские новости, 08.07.1955, с. 6.

⁶ ՀԱՊ, ֆ-48:

⁷ ՀԱՊ-ում պահվում է Լ. Ն. Տոլստոյի հուշարձանի փոքրացված կրկնությունը (1913 թ., մարտ-մար, 52x35x45), ինչպես նաև բրոնզե նախօրինակը (1911 թ., 50x50x30): Մեկ այլ նախօրինակ (գիպսի և բազալտի խառնուրդ, գունավոր), ըստ ներքոնշյալ աղբյուրի, գտնվում է Գյումրու պատկերասրահում, որը Հայկ Աղաբեկյանի հավաքածուից վերջինիս մահվանից հետո իր քույրերի կողմից նվիրաբերվել է Պատկերասրահին: (Գ. Կարապետյան, «Փարիզից – Լենինական», *Բանվոր*, Լենինական, 01.08.1980):

Փարիզում ռուս գրողների և լրագրողների միության նախագահ Բ. Կ. Զայցևը, որը ներկա էր Տոլստոյի կիսանդրու բացման արարողությանը, իր հեղինակած հոդվածում Տոլստոյի կիսանդրին նկարագրելով՝ գրում է. *«Մորուքը հոսում է, գլխի թեքվածքը հաջող է, շար փոխփոխական, ճակարը չափազանց մեծացված է, առանձնացված է դեմքի սրորին հարվածից: Հայտնի հոնքերը և բոլորովին անհաջող քիթը: Կարծես Գյուրջյանն ամաչել է փոխփոխական քթից, որը շար ոռոսագեղջկական է, բայց որքան նրան սազական: Գյուրջյանը ընդհանրացրել է, «իդեալականացրել» այն: Սրացվել է ծանոթ կերպարանք ունեցող ումն համամարդկային իմաստուն»⁸:*

Իրոք, Գյուրջյանը նախապես այս աշխատանքն անվանել էր «Մտածողի գլուխը», հստակ անվամբ չէր սահմանել, և տրամաբանական է, որ այն կարող էր լինել ընդհանրացված: Այդուհանդերձ, ընդհանրացված լինելով՝ քանդակն առաջին իսկ հայացքից նույնականացվում է Տոլստոյի կերպարի հետ:

Ինչ վերաբերում է քթին, ապա Տոլստոյի քթածակերը ծավալուն են և փռված, ինչպես և ներկայացված են, և չենք կարող ասել, թե քիթը ձևախեղված է: Թյուրըմբոնում կարող են առաջացնել քանդակի չափսերը, քանի որ այն բնականից շատ ավելի մեծ է, կշռում է մոտ մեկ տոննա, իսկ գլխի հակվածությունը փոխում է նաև քթի արտահայտվածությունը, քանի որ այդ թեքությունը դիմային մեկ այլ դիտակետ է ստեղծում: Գլխի կողային շեշտված գծերը փոխանցում են Տոլստոյի լարվածությունը, իսկ ճակատին նշմարվող կնճիռները կոչված են փոխանցելու կերպարի մտազբաղ վիճակը: Տոլստոյի՝ Պաոլո Տրուբեցկոյի հեղինակած կիսանդրում, օրինակ, հստակորեն ուրվագծվում է ռուսական գրականության իմաստունի, ռուս ծերունու ալեհեր, հախուռն կերպարը, ռուսականությունն այստեղ կարևոր դիրք է գրավում (1899 թ., բրոնզ, 34x32x30, Ռուսական պետական թանգարան): Բացի այդ, Տոլստոյը բնորոշել

⁸ Б. Зайцев, «Памятник Толстому», Русская мысль, 5.08.1955 (թարգմ. ողեսերենից՝ Ա. Հ.):

է Տրուբեցկոյին և շարժումների բնորոշ գիծը, ժեստերը խիստ անհատականացված երանգ են ստացել, իսկ Գյուրջյանը քանդակել է Տոլստոյին մահվանից հետո, նա հիացել է Տոլստոյի գրականությամբ, դիտարկել նրան որպես համամարդկային իմաստուն և մտածող: Այդ է պատճառը, որ անհատական կերպարի նախատիպն ունենալով, նա ձգտել է կերտել համապարփակ կերպար, անգամ՝ հասկացություն: Տրուբեցկոյի մոտեցումը կարելի է նշմարել նաև Ի. Գինցբուրգի (1891 թ.), Ս. Մերկուրովի (1911-1913 թթ.), Ա. Գոլուբկինայի (1927 թ.) և այլ քանդակագործների աշխատանքներում: Մինչդեռ Գյուրջյանի աշխատանքի ներամիտի իմաստությանը փոքր-ինչ մերձ է Նաում Արոնսոնի աշխատանքը (1901 թ., գունամշակված գիպս, Պերմի գեղարվեստական պատկերասրահ), որն, ի տարբերություն Գյուրջյանի «Տոլստոյի» գլխի, ուղղաձիգ դիրք ունի, այն մեկ գծով ավարտվում է ծանրության կենտրոնի՝ հենամասի մոտ, որի մեջ տարրալուծվում է Տոլստոյի մորթը:

Լ. Ն. Տոլստոյի պետական թանգարանում են պահվում նաև գրողի երկու կիսանդրի, որոնք 1910-ական թթ. ստեղծել է գրող, հրապարակախոս, դրամատուրգ և հրատարակիչ Լև Լ. Տոլստոյը՝ նրա որդին, որը 1908–1909 թթ. ապրել է Փարիզում, սովորել քանդակագործություն՝ աշխատելով Օ. Ռոդենի և Վերդեի ղեկավարությամբ⁹:

1912 թ. Հակոբ Գյուրջյանը քանդակում է նաև վերջինիս՝ Լև Լվովիչ Տոլստոյի, դիմաքանդակը (բրոնզ, 1912 թ., 55,5x50x35, ՀԱՊ, նկ. 2): Նա տիրական է, կամային, ներքին ուժեղ լարվածությամբ, կարելի է ասել՝ մթամած է, խոժոռադեմ: Սակայն թվարկված հատկանիշները երկրորդվում են կերպարի ամենատարած վեհությանը: Լայն, կորնթադ ճակատը, ականագների փորվածքը, ալիքված հոնքերը և պրկված կնճիռները սաստող հայացք են ստեղծում, իսկ ստորին կոպերի բացարձակ իրական ընդգծումը,

⁹ Государственный музей Л. Н. Толстого. Скульптура, <https://tolstoyuseum.ru/about/our-funds/sculpture/>, 20.04.2022.

այտերի խոր ընկած ստվերագրերը մարդեղենացնում են քանդակը: «*Կուն Լև Տոլստոյի հոյակապ դիմաքանդակի մեջ ամեն ինչ ստորադասված է տիպարի նկարագրին: Կարծում եմ, որ անկարելի է ավելի ներուժ կենսունակությամբ ոգևորել բրոնզը*¹⁰», այսպես է բանաձևում Գյուրջյանի աշխատանքի մասին իր խոսքը Մորիս Ֆոյլեն:

Ֆոյլեն նույնպես նկատում է, որ Գյուրջյանը բոլոր արտաքին հանգամանքները ստորադասել է այն տիպարին, որը ցանկացել է ստանալ որպես վերջնարդյունք: Լ. Լ. Տոլստոյը լուսանկարներում մեծամասամբ լուսավոր, հեզաբարո և համեստ նկարագիր կրող կերպարի տպավորություն է թողնում, ինչը մի հայտարարի չի գալիս չափազանց տիրական այս կերտվածքի հետ: Հատկանշական և հետաքրքիր է Ֆոյլեի արտահայտությունը՝ «ոգևորել բրոնզը»: Այն լիարժեքորեն նկարագրում է նյութի միջոցով տիպար ստանալու՝ Գյուրջյանի ջանքը, որի ընթացքում իր հերթին արթնանում և ոգի է ստանում բրոնզը:

1912 թ. ոռու անվանի գրող Մաքսիմ Գորկին գալիս է Փարիզ՝ Գյուրջյանի արվեստանոց, և հենց այդ օրերին ստեղծվում է Մաքսիմ Գորկու դիմաքանդակը¹¹: Գյուրջյանը դեռևս երավարտել Ժյուլիենի ակադեմիան, գտնվում էր Ռոդենի ազդեցության ներքո, հետևում էր դասախոսների «դասերին», այն տարածված հոսանքներին, որոնք ընդհանրապես սփռված էին արվեստի շրջանակներում: Այս ամբողջ հետին պատկերը հայտնվում է Գորկու դիմաքանդակի մեջ (1912 թ., բրոնզ, 51x40x28, ՀԱՊ, նկ. 3). մակերեսի նկատմամբ Գյուրջյանի աշխատանքի բնույթով՝ չմշակված մակերեսով, պլաստիկական ձևերի կտրտվածությամբ, որի տպավորությունը կարճ, ոչ տևական հաղորդակցությունը ֆիքսելու նպատակին է ծառայում:

¹⁰ M. Feuillet, «Couserie d'un Amateur d'art: le sculpteur Akop Gurdjan», *Le Figaro Artistique* (Paris) (1925), p. 409.

¹¹ Ի. Բադալյան, *Հակոբ Գյուրջյան* (Ստեղծագործությունների ցուցահանդեսի կատալոգ ծննդյան 100-ամյակի առթիվ), Երևան, 1982, էջ 6:

Գորկու դեմքին ժպիտ է խաղում, կարծես նա նկատել է, որ որդին՝ Մաքսիմկան, գաղտնաբար կավ է գողանում և սատանիկներ ծեփում: Բանն այն է, որ 1935 թվականին Փարիզում լույս տեսած «Մաքսիմկա» վերնագիրը կրող ակնարկում նկարագրվում է հենց այս տեսարանը. «Գորկին նստած էր քանդակագործի առջև, աշխատում էր լուրջ դեմք ընդունել և չէր կարողանում, նրա այրերը շարժվում էին ժպտիկ: Մաքսիմկան նրա առաջնեկն էր, միակ որդին, որին նա անսահման սիրում էր»¹², - գրում է Ի. Սուրգույովը: Գորկին փորձում է զսպել իրեն, քանի որ Գյուրջյանը տեղյակ չէ, սակայն չի կարողանում. տեսարանը բացառիկ խաղարկային է: Մաքսիմկան ճշտորեն կրկնօրինակում է քանդակագործի սահուն շարժումները և նմանվում իրական քանդակագործի փոքրիկ, չարաճճի ստվերին: Այս կենդանի դրվագը հաղորդակից, մարդեղեն և լուսավոր է դարձնում Գորկու կերպարը:

Արդեն 1914 թվականին կերտված դիմաքանդակում (բրոնզ, 42x33x27, ՀԱՊ, նկ. 4) Գորկին լրջմիտ է և գրեթե ընկճված իրեն պաշարած մտորումներից, ընչացքը ծածկել է նրա ամբողջ վերին շուրթը, կիտված հոնքերի ազդեցությամբ ճակատին առաջացած կնճիռները երեքգծյան դիմիկ ալիքներ են հիշեցնում: Դիմաքանդակի մակերեսը հետևողականորեն մշակված է, ֆակտուրային հարթությամբ առավելագույնս բացահայտվում է բրոզնի անթերի փայլը:

Մաքսիմ Գորկու կինը՝ Եկատերինա Պեշկովան, Հայաստանի պետական պատկերասրահին ուղղված՝ 1960 թ. դեկտեմբերի 26-ի, նամակում գրում է. «Ալեքսեյ Մաքսիմովիչին Գյուրջյանը քանդակել է Փարիզում, 1912 թվականին: Ապա, մի քանի տարի անց նա քանդակել է նրան Ֆինլանդիայում: Այս վերջին գործի լուսանկարը ես չեմ տեսել: Բայց Ալեքսեյ Մաքսիմովիչն ինձ ասել է, որ Գյուրջյանը չի ավարտել իր աշխատանքը – դա եղել է, կարծեմ, 1914-1915 թթ., սրույգ չեմ հիշում: Գյուրջյանը ինձ էլ է քանդակել

¹² И. Сургуев, "Максимка", Возрождение, 1912.

Փարիզում՝ նույն 1912 թվականին, և ես, Ալեքսեյ Մաքսիմովիչի հետ, եղել եմ նրա արվեստասնոցում»¹³:

Ըստ պահպանված լուսանկարի¹⁴՝ Եկատերինա Պեշկովայի դիմաքանդակում (1912 թ., գիպս, գտնվելու վայրն անհայտ է) ներկա է նրա քննող հայացքը, որ նկատելի է նաև կնոջ լուսանկարներում. նա քննում է, սակայն կարծես վարագուրում է իրեն գննելու միջակայքը՝ չթողնելով, որպեսզի աչքերի խորությամբ տեսանելի լինի ավելին և հեռուն: Հայացքի մեջ փոքր-ինչ երկմտանք կա, կասկածանք, թվում է, թե հայացքը բովանդակող այդ տարակուսանքն իր անմիջականությամբ ուղղված է դիտողին: Փոքր-ինչ առաջ եկած գլուխը պսակող վարսերը համաչափորեն պարառում են դիմաքանդակի ամբողջ կառույցը: Բարեկազմ ուսերը և պարանոցը թափանցիկ նրբությամբ ամբողջացնում են ստեղծագործությունը: Իտալիայից Գյուրջյանին ուղղված նամակում Պեշկովան փորձում է լուր ստանալ իր դիմաքանդակից. նամակից նաև տեղեկանում ենք Գորկու դիմաքանդակի ստեղծման ընթացքի մասին. «Շատ հարգելի Հակոբ Մարգարովիչ: Վաղուց Ձեզ չեմ հիշեցրել իմ մասին, թեև Ալեքսեյ Մաքսիմովիչի հետ, որը ամռանն այստեղ էր, մենք հաճախ ենք մտաբերել Ձեզ: Թերևս էլի ծուլանայի, եթե չստանայի Սուրգուշյովի նամակը, որը Փարիզից վերադարձել են ինձ: Սուրգուշյովը (կարծելով, թե ես Փարիզում եմ) խնդրում է ինձ Ձեզ հայրնել իր հասցեն և հիշեցնել Ձեզ իրեն ուղարկել այն, ինչ դուք խոստացել եք: Նաև խնդրել է տեղեկացնել, որ ինքը Ձեզ շուրջով կգրի: (...) Երբ Ալեքսեյ Մաքսիմովիչն այստեղ էր, շատ էի ցանկանում հրավիրել Ձեզ, սակայն նա շարունակ վարառողջ էր, այնպես որ, վախենում էր, որ քնորդելը կհոգնեցներ նրան: Իսկ դուք ինչի՞ վրա եք աշխատում հիմա: Իմ կիսանդրին կադապրից հանձնել եք: Ավարտել եք «Դևը»»¹⁵:

¹³ Մեջբերումն ըստ՝ Դզնունի, «Իր ժամանակի և մարդկանց հետ», էջ 40:

¹⁴ Լուսանկարը տպված է «Солнце России» հանդեսում:

¹⁵ ՀԱՊ, ֆ-48:

Գյուրջյանն այս նույն շրջանում քանդակում է նաև Ե. Պեշկովայի նամակում նշված անձի՝ ոռու արձակագիր, դրամատուրգ, հրապարակախոս, գրականագետ, հուշագիր Իլյա Սուրգույովի դիմաքանդակը (1912 թ., գիպս, Փարիզ, տեղադրված է որպես մահարձան, նկ. 5): Ուսերի թեքվածությամբ, պարանոցի ձգվածությամբ և խստաբարո հայացքով կամային և հզոր էներգիա է փոխանցում դիմաքանդակը: Հայացքում բիրերի մեջ քարացած սարսափ կա, որը սաստելու փորձ է արվում: Դատելով Սուրգույովի լուսանկարներից՝ Գյուրջյանի մոտ ստացվել է քանդակով սահմանել նրա անժպիտ խստակեցությունը: Չնայած, եթե կարդանք Սուրգույովի նամակները Գյուրջյանին, կհայտնաբերենք նրա սիրալիրությունը և հոգատարությունը. «Թանկագին Հակոբ Մարգարովիչ: Ինչպե՞ս եք ապրում: Ինչպե՞ս է ընթանում աշխատանքը: Ինչպե՞ս է Շալյապինը: Վերջերս Արոնսոնը "Солнце России"-ում տպագրել է տվել իր մի քանի աշխատանքներ: Հարկ է, որ դուք էլ նույնը անեք: Իմ կիսանդրին ինչպե՞ս արացվեց ձուլելուց հետո: Նրա լուսանկարը ում էլ որ ցույց եմ տվել, միշտ գերազանց տպավորություն է գործել: Ձեր մեջ վիթխարի ուժ է նստած, և ես նրան ամենայն հաջողություն եմ մաղթում: (...) Սեղմում եմ Ձեր ձեռքը: Ձեր՝ Սուրգույով»¹⁶:

Լ. Ն. Տոլստոյի, Լ. Լ. Տոլստոյի, Մ. Գորկու, Ի. Սուրգույովի դիմաքանդակների միջոցով Գյուրջյանը, տարբեր ոճական ու տեխնիկական հնարքներ և արտահայտչամիջոցներ կիրառելով, փորձել է ստեղծել ոռու մտավորականի՝ գրական գործչի, ընդհանրացված կերպարը:

Մինևույն ժամանակ՝ 1910-ական թթ., Հակոբ Գյուրջյանը քանդակել է մի շարք ոռու երաժիշտների կերպարները, որոնցից յուրաքանչյուրի նյութական կադապարի մեջ ներդրել է անհատականացված երաժշտությունը:

Երաժշտությունը և քանդակը մշտապես փոխարտահայտել և «ձայնակցել» են միմյանց: Ինչպես նշում է Վ. Մարտինովը, երա-

¹⁶ Դ. Դզնունի, «Իր ժամանակի և մարդկանց հետ»:

ժըշտաստեղծման յուրաքանչյուր գործողություն իրենից ներկայացնում է միաժամանակ և՛ կառուցվածք, և՛ իրադարձություն¹⁷։ Իրադարձային կառույցը, որը երաժշտության տեսքով հառնում է քո առաջ, քանդակային նյութեղենություն ստանալով, դրոշմվում է, արձանանում, բայց չի կորցնում տևականությունը։ Երաժշտությունը շարունակում է հնչել քանդակի մեջ, այն դեմք է ձեռք բերում, տարածվում է, վերաներկայանում և ինքնագանցվում։

*«Ամենայն դրսևորում իր ողջ տեսանկյուններով գրանցում է, որում վերարտադրվում է ձայնը, և այդ ձայնը մարդու միտքն է։ Աշխարհում չկա մի այնպիսի վայր, լինի դա անապատ, անտառ, սար կամ փուն, գյուղակ կամ մեծ քաղաք, որտեղ որևէ ձայն, մեկ անգամ դրոշմվելով, չշարունակվի մինչև այսօր»*¹⁸, - գրում է Հագրաթ Ինայաթ Խանը։ Երբ երաժշտական տարերային ուժը կամ նրա աղբյուրներից որևէ մեկը քանդակագործի առարկան, ավելի ստույգ՝ գործակիցն է, այդ վայրը դառնում է քանդակը, որը երաժշտության հոսուն տևականության դադարի կայունությունն է։ Երաժշտությունը բառացիորեն բժշկում է, այն առավել առարկայական մերձավորություն ունի մեր օրգանների, ֆիզիկական առողջության, նյութեղենի և աննյութեղենի միակցման հետ, քան երբևէ կարելի է պատկերացնել։ Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի 2359 համար ձեռագրում կարդում ենք.

*«Եւ՝ որ սրտգութեամբ հմուտ է արուեստիս կարողանայ երգելովն դիրութիւն առնել հիւանդին։ Եւ ցանալն, եթէ հասու է արուեստիս՝ առաւել շահի ի ձայնիցն։ Այլ և հոգեկան ցաւոց յոյժ օգտակար է, այսինքն փրկմականին, զի ձայնի քնութիւն անմարմին է եւ հոգի անմարմին. լսելով զիւրն ազգակից փոխէ զփրկմականն. ևս ըստ այլ մասանց հոգւոյն յարմարի, սրտմտականին, խոհականին և կամ ցանկականին»*¹⁹։

¹⁷ **Վ. Մարտինով**, «Երաժշտության երկու տեսակների մասին», ակտուալ արվեստ 9(15), Երևան, 2021, էջ 95։

¹⁸ **Հ. Ինայաթ Խան**, «Հնչյունի միսթիկականությունը գրքից», ակտուալ արվեստ 9(15), Երևան, 2021, էջ 80։

¹⁹ **Կոմիտաս**, «Բժշկության երաժշտութեամբ» (մէկ էջ Մայր Աթոռ Ս. Էջմիածնի 2359 համար ձեռագրէն), Կ. Պոլիս, 1914 թ, մեջբերումն ըստ՝ ակտուալ արվեստ 9(15), Երևան, 2021 թ., էջ 43։

Նկատի ունենալով երաժշտության և քանդակի առնչությունները, դիտարկելով երաժշտությունը որպես ոգի, որով արթնանում է քանդակը, Հակոբ Գյուրջյանի՝ ռուս երաժիշտներին պատկերող ներքոնշյալ աշխատանքների վերլուծությանը կցում ենք յուրաքանչյուր երաժշտի այն ստեղծագործությունը, որը, մեր կարծիքով, «հնչում» է իր իսկ քանդակից: Երբ քանդակում ես երաժշտի, քանդակում ես նաև նրա հեղինակած, կատարած կամ դեկավարած բոլոր ստեղծագործությունները:

Դաշնակահար, երգահան, խմբավար Իսայ Դոբրովեյնի քանդակից, ըստ մեր հնչյունային և քանդակային համադրության, հնչում է դաշնամուրային սոնատ № 2, Օբ. 10-ը: Դոբրովեյնի կիսանդրին (1912-1913 թթ., մարմար, 53x50x30, ՀԱՊ, նկ. 6) ներհատուկ նրբագծերի մեկնաբանմամբ լուծված է մարմարի մեջ, մարմարի մեղմ հնչեղությամբ վերահայտնվում է նրա բնավորության երաժշտականությունը և ներդաշնակությունը: Զգալի է Դոբրովեյնի սևեռուն կենտրոնացումը, մեկ կետի վրա կանգ առած հայացքը, ներքին շարժումների՝ մեղիտատիվ ինքնամփոփությամբ բացարձակացված ուղղությունը: Վերացարկված այս բևեռացումը ձևային արտահայտություն է ստանում դեմքի և մարմնի «նշանային համակարգում», որի ազդեցությամբ հայտնվում են հոնքամիջյան երկայնաձիգ երկու ուղղահայաց գծերը, շուրթերի փոքր-ինչ հավաքված դիրքը, պարանոցի ձգվածությունը դեպի աջ, որի պատճառով ձախ ուսը բարձրացել է, աջը՝ իջել: Ուսերի այս անհավասարակշիռ դիրքը, թվում է, միտված է հավասարակշռելու ոգու տարերքը:

Դոբրովեյնի վերը նկարագրված «ներկայությունը» պարզաբանվում է Բոեցիուսի մտահանգմամբ. *«Պարզ է, որ չկա դեպի հոգին տանող ավելի հեշտ ճանապարհ, քան լսողությունն է»*²⁰: Ասել է, թե վերոնշյալ ամբողջ պատկերային բովանդակությունն ամփոփվում է լսողության ժեստի մեջ: Դոբրովեյնի հարևանցի, հոգեբանական

²⁰ Մեջբերումն ըստ՝ Ա. Թամրազյան, «Երաժշտության կիրառումը հոգեւոր դպրոցներում. Եօթնագրեանք», Երևան, 2008 թ., էջ 139-171 (էջ 139):

առումով ինչ-որ չափով բարդ կեցվածքը ճանապարհ է դեպի լսողության այս ժեստը, որն էլ շարունակելով՝ լսողության միջոցով, տանում է դեպի հոգին:

Գյուրջյանը ստեղծել է նաև «Նստած Դոբրովեյնը» (1912-1913 թթ., գիպս, 23,5x15x7,5, ՀԱՊ) և «Գորկին աշխատելիս» (1915 թ., ձուլված բրոնզից՝ 1945 թ., 27x19,5x21,5, ՀԱՊ) գործերը, որոնք ստեղծագործական հաջորդականությամբ անդրադառնում են մեկ կերպարի: Նա փորձել է դիմաքանդակի խնդիրներից դուրս գալ և կերտել ամբողջական մարմնական կառուցվածքը. այս աշխատանքները նաև նախապատրաստական վարժանքի նշանակություն ունեն Գյուրջյանի համար:

Գյուրջյանի հաջորդ՝ ռուս կոնստրաքսիստ, երգահան, դիրիժոր Սերգեյ Կուսեվիցկու²¹, քանդակի համար նախընտրել ենք «Տխուր երգ» (Chanson Triste) ստեղծագործությունը: Դատելով պահպանված լուսանկարներից՝ Կուսեվիցկու կիսանդրին (1912 թ., գիպս, գտնվելու վայրն անհայտ է, նկ. 7) կոթողային հնչեղություն ունի, ծանրակշիռ քնարականություն: Այն ներկայացնում է Կուսեվիցկու մերկ կրծքավանդակը և ձեռքերը՝ ամբողջ երկարությամբ: Երաժիշտն էանում է կիսամշակված «բեկորից», նրա ձեռքին երաժշտական նոտաներ են, որոնց գուցե հետևում է՝ խմբավարելով, գուցե ծանոթանում՝ կոնստրաքսի օգնությամբ հնչեցնելու համար, կամ էլ, գուցե, ընթերցում է իր հեղինակած գործը, որի կատարման մանրամասներն է քննարկում մտովի:

²¹ Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշածեղագրային բաժնում՝ Հակոբ Գյուրջյանի արխիվային նյութերում, պահպանվել է «Անդրեյ Դիդերիխս» ձեռնարկության հիմնադիր, Ռուսաստանում «Բեխտեյն» գործարանի (նաև «Լ. Գ. Ադլերի ժառանգներ» երաժշտական գործիքների գործարանի (Անդրեյ Դիդերիխսը նաև այս գործարանի հիմնադիրն էր) միակ ներկայացուցիչ Անդրեյ Դիդերիխսի նամակը, որից պարզ է դառնում, որ Գյուրջյանը Սերգեյ Կուսեվիցկու օգնությամբ դիմել է բեռլինյան հանրաճանաչ «Բեխտեյն» դաշնամուր արտադրող գործարանին՝ խնդրելով, որպեսզի տարաժամկետ վճարմամբ կարողանա Փարիզում նրանցից դաշնամուր ձեռք բերել: Նամակում ասվում է. «Ինչպես հայտնի է, Կ. Բեխտեյն գործարանը տարաժամկետ վճարմամբ գործիքներ չի վաճառում, սակայն Սերգեյ Ալեքսանդրովիչի խնդրանքի և Բեռլին և Փարիզ Կ. Բեխտեյնի ռուղված իմ նամակագրության օգնությամբ ինձ հաջողվեց Ձեզ համար հասնել այդ արտոնությանը»:

Շրջանաձև ակնագնդերը, որոնց Գյուրջյանը հաճախ է դիմում իր արվեստում, ընդհանրացնում են ակնային ամբողջ տարածությունը՝ որպես տեսանող ամբողջություն, ինչպես էտրուսկյան կամ շումերական հինավուրց քանդակներում: Քանդակին նայելիս՝ հնարավոր չէ որսալ Կուսեվիցկու հայացքը. այն, կարծես, ամենուր է, հաստատուն անշրջելիությամբ:

Դիպուկ է Վ. Մարտինովի բնորոշումը. *«Երբ մենք խոսում ենք «արտահայտման» կամ «մարդու ներաշխարհի» մասին, վերջին հաշվով հանգում ենք անհատականության կամ, ավելի սրույզ, անհատական «ես»-ի հասկացությանը: Հենց այդ անհատական «ես»-ն է կոմպոզիցիայի սկզբունքի և՛ կորիզը, և՛ նպատակը, քանզի կոմպոզիցիայի իրադարձությունն անհատական «ես»-ի ինքնարտահայտման գործողությունն է»²²*: Այս ստեղծագործության պարագան քննելիս՝ հետևյալ դիտարկումը երկմաս բաժանման է ենթարկվում, վերաբերական հարաբերության մեջ է մտնում անհատական «ես»-ի շերտերի, այսինքն՝ անհատական «եսեր»-ի հետ: Գյուրջյանը, քանդակելով Կուսեվիցկուն, հղանում է հստակ «կոմպոզիցիա», որով իրականացնում է նրա անհատականության ինքնարտահայտման գործողությունը, սակայն, եթե անդրադառնանք, թե ում է քանդակում Գյուրջյանը, կհամոզվենք, որ «կոմպոզիցիայի» իրադարձությունը տեղի է ունենում նաև այն երաժշտական «կոմպոզիցիայի» ներսում, որն ընթացքի մեջ է:

Երգահան, դաշնակահար Սերգեյ Ռախմանինովի դիմաքանդակը (1915 թ., ձուլված բրոնզից՝ 1920-ական թթ., 41x35x25, ՀԱՊ, լուսանկարում՝ գիպսե օրինակը, նկ. 8) կարելի է փոխաբերել Պրելյուդ դո դիեզ մինորում, Օբ. 3, № 2 ստեղծագործությամբ: Ինչպես գրում է Զ. Օհանյանը, բրոնզե դիմաքանդակը դիմակի սկզբունքով է արված²³: Ակնախոռոչները, ինչպես Կուսեվիցկու դեպքում, ընդհանրացված են, սակայն ի տարբերություն Կուսեվիցկու կի-

²² Վ. Մարտինով, «Երաժշտության երկու տեսակների մասին», էջ 96:

²³ Զ. Օհանյան, «Հեռու և մոտ Գյուրջյանը», Սովետական արվեստ, № 5, Երևան, 1982, էջ 26:

սանդրու՝ Ռախմանինովի դիմաքանդակի ակնախոռոչները փորված են և դատարկ թողնված: Ասում են, որ Ռախմանինովը, զննելով իր դիմաքանդակը, ասել է. *«Աստված իմ, ես պարտաստեմ իմ աչքերը փոխարինել այս դատարկ ակնախոռոչներով: Ինչպիսի՞ն խորություն»*²⁴: Դեմքի արտահայտությունն անհաղորդ է և ներհակ: Թվում է, թե Ռախմանինովը վերոնշյալ նույն «ես»-ի ինքնարտահայտման գործողության մեջ է. երաժշտական գտնված լուծումների բերած հաջողությունը, արժեքային կողմնորոշումը բավարարում են ինքնարտահայտման պահանջները, հետևաբար՝ կերպարի նկարագրի մեջ շեշտադրվում է նաև ինքնավստահությունը: Ֆյոդոր Շալյապինի դիմաքանդակին (1915 թ., բրոնզ, 58x44x27, ՀԱՊ), ըստ մեր քննության, համապատասխանում է Էդվարդ Գրիգի «Կարապը» ստեղծագործությունը՝ երգչի կատարմամբ: Գյուրջյանը հռչակավոր Շալյապինի հյուրախաղերի մշտական այցելուն էր: Նա անհամբեր սպասում էր երգչի հետ հանդիպման օրվան: Շալյապինի՝ Գյուրջյանին ուղղված պատասխան նամակում կարդում ենք. *«Խնդրում եմ Ձեզ գալ ինձ մոտ, ուրախ կլինեմ Ձեզ հետ ծանոթանալ և հնարավորության դեպքում անել այն, ինչի մասին խնդրում եք: Ես ապրում եմ Մեսին փողոցի № 4 տանը և Ձեզ կապասեմ իմ քնակարանում շաբաթ օրը՝ ժամը մեկի մոտակայքում: Ի դեպ, երախտասպարտ կլինեի, եթե չմերժեիք ինձ հետ նախաճաշել: Ընդունեք իմ ջերմ ողջույնը: Շալյապին»*²⁵:

Դժվար չէ կռահել, որ այն, ինչի մասին պետք է խնդրեր Գյուրջյանը, Շալյապինին քանդակելն էր: Նամակը գրված է 1912 թ., սակայն այդ թվականին այդպես էլ չի ստացվում ստեղծել Շալյապինի քանդակը: Նույն տարում իր իսկ քանդակը ստեղծում է հենց ինքը՝ Շալյապինը. նա միայն երաժշտության ասպարեզում չէ, որ բազմաշնորհ էր, նաև հիանալի գծանկարներ և ծաղրանկարներ էր ստեղծում, ինքնուրույն էր անում դերերգերի համար նախատեսված

²⁴ Ռ. Համբարյան, «Գյուրջյան. Անտիկ և հայաշունչ», Ապրիլի ընտրյալները, Երևան, 1984, էջ 78:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 86-87:

իր գրիմը: Սերգեյ Կոնենկովի հուշերում կարդում ենք. «Մի անգամ Շալյապինը մեզ՝ նկարիչներին, ասաց, որ ծնվել է քանդակագործ լինելու համար»²⁶:

Շալյապինը հյուրախաղերով լինում է Փարիզում, սակայն զբաղվածության պատճառով չի կարողանում ժամանակ հատկացնել Գյուրջյանին: Այս ամբողջ ընթացքում Գյուրջյանը շարունակում է փայփայել իր երազանքը, և վերջապես 1915 թվականին առիթը ներկայանում է: Գյուրջյանը ստեղծում է Շալյապինի բրոնզե դիմաքանդակը, իսկ ավելի ուշ՝ 1916-1917 թթ., գունավոր գիպսից կերտված դիմաքանդակը (64x32x30, ՀԱՊ, նկ. 9): Շալյապինի կերպարը մշտապես գրավում էր Գյուրջյանին: 1923 թվականին, երբ և՛ Գյուրջյանը, և՛ Շալյապինը հայտնվել էին Միացյալ Նահանգներում, Գյուրջյանը գրում է կնոջը. «...Շալյապինն այսպեղ է և երգելու է այսօր երեկոյան, ուզում եմ գնալ նրա մոտ: Հրաշալի քան կլինեք, եթե ինձ հաջողվեք քանդակել նրան...»²⁷:

Շալյապինի կիսանդրին ինքնահատուկ պլաստիկ արտահայտչականություն ունի: Նրա մազերը և դիմաքանդակի հենամասը հղկված չեն, մակերեսները թերի են մշակված, մինչդեռ դեմքը հետևողականորեն ողորկված է: Երաժշտական տարերքի ներկայության հետ միասին կա մեկ ուրիշ երաժշտական ժեստ, որը, կարծես, հուշում է, որ մեր առջև կատարող է, երաժշտությունը մեկնաբանող, որը փորձում է իր դերը կատարել հնչյունների ճակատագրի կայացման ճանապարհին: Քանի որ Շալյապինն ինքը քանդակագործական շնորհ ուներ, ենթադրում ենք, որ կարող էր խորհուրդներով և գեղարվեստական ընկալման իր տեսիլքով ուղղորդել Գյուրջյանին: Թերևս, դա է պատճառը, որ նրանց աշխատանքներում ինչ-որ ընդհանուր աշխուժություն կա:

²⁶ *Неизвестные таланты гениального русского баса Фёдора Шаляпина: Не музыкой единой*, <https://kulturologia.ru/blogs/300419/42961/>, 20.04.2022.

²⁷ Ռ. Համբարյան, «Գյուրջյան. Անդրիկ և հայաշունչ», էջ 87:

Շալյապինի դիմագծերն է կրում «Քնած դեր» գործը (1912 թ., գիպս, 70x68x37, ՀԱՊ), որը Գյուրջյանը քանդակել է այն ժամանակահատվածում, երբ սպասում էր Շալյապինին բնականից քանդակելու իր երազանքի իրականացմանը: Ահա այդ ընթացքում ներշնչված արվեստագետը Շալյապինի փոխարեն ստեղծում է Շալյապինի «դերերգը»՝ ֆաուստյան «Դևին», որ նույնիսկ քնած վիճակում վտանգի զգացում է ներշնչում: Վտանգը հստակ դիմագծեր չունի, հատկապես՝ քնած վտանգը, այդ պատճառով էլ դիմագծերը խեղաթյուրված են: Եվ առհասարակ, քանդակագործի առաջադրած խնդիրն այստեղ ներդաշնակ, զգայությանը մոտ կերպար ստեղծելն է, իսկ հետևողական հստակությունը երբեմն կորստի է մատնում զգայությունը:

Նույն կերպ՝ Լյուդվիգ վան Բեթհովենի կիսանդրին (1919 թ., գիպս, 50x38x41, ՀԱՊ), միախառնված նոտաների բոլոր հնարավոր համադրությունների հետ, հղացման ընդհանրություն ունի Անտուան Բուրդելի «Բեթհովեն. ողբերգական դիմակ» աշխատանքի հետ (1901 թ., բրոնզ, 30,5x17x17³/₄, Ժամանակակից արվեստի թանգարան (MoMA)), որին, վստահաբար, ծանոթ էր Գյուրջյանը:

Այսպիսով, Հակոբ Գյուրջյանի՝ 1910-ական թթ. դիմաքանդակները, որոնցում քանդակագործը կերտել է ռուս մտավորականների կերպարները, կարելի է առանձնացնել և դիտարկել որպես ժամանակային և պատմական յուրահատուկ ամբողջություն, որտեղ հստակ տեսողական արտահայտում են ստանում գրական միտքը՝ ի դեմս խոշոր գրական գործիչների, և երաժշտական տարերքը՝ ի դեմս անվանի երաժիշտների. նրանց ստեղծագործական հայացքը և կերպարը սուզվում են մեկ «մարմնի» մեջ:

Երաժշտությունը և քանդակը երկուստեք պատկանում են միմյանց, երաժշտությանն անդրադարձող քանդակն անժամանակ ամփոփում է իր մեջ տևողական այդ արվեստի հնչյունները, որոնք արձանանալու պահից սկսած այլևս ֆիզիկապես հնչելու կարիք չունեն: Երաժշտությունը քանդակի մեջ շարունակելու հնարքը ան-

սովոր երևույթ է, որին Գյուրջյանը հետամտել է և հասել վերը ներկայացված աշխատանքներում:

Այսպիսով, հետազոտված ժամանակաշրջանի քննությունը և արդի հետաքրքրությունը Հակոբ Գյուրջյանի արվեստի հանդեպ թույլ են տալիս եզրակացնել, որ արվեստագետն ու իր ստեղծագործությունն անցյալի գրադարանում մոռացությամբ փակված չեն: Ինչպես հաստատում է ներկան, նրա արվեստը վերադարձի և շարունակականության անդադար ընթացքի մեջ է:

PORTRAIT BUSTS OF RUSSIAN INTELLECTUALS BY HAKOB GYURJIAN (1910S)

AIDA HAROUTUNIAN

PhD student

*Department of History and Theory of Armenian Art, Yerevan State
University*

ABSTRACT

Among the portrait busts created by Hakob Gyurjian in 1910s, the portrait busts of Russian intellectuals occupy a large place, to the study of which is dedicated this article. The French artistic thought considered Gyurjian as a mysterious artist, who, however, was fully in the context of the art of the time. By creating portrait busts of Russian intellectuals, Hakob Gyurjian established relations with the Russian reality of the time. The Russian phase of his art, if divided by place, was a significant period, which was echoed in his later life and work with various transformations. Hakob Gyurjian succeeded in creating an independent sculptural language through the portrait busts of Russian intellectuals.

Key words: *Hakob Gyurjian, Armenian Sculpture, Portrait Busts of Russian Intellectuals, Leo Tolstoy, Maxim Gorky, Sergei Rachmaninoff, Feodor Chaliapin.*

СКУЛЬПТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ АКОПА ГЮРДЖЯНА РУССКИХ ИНТЕЛЛЕКТУАЛОВ (1910-Е Г.Г.)

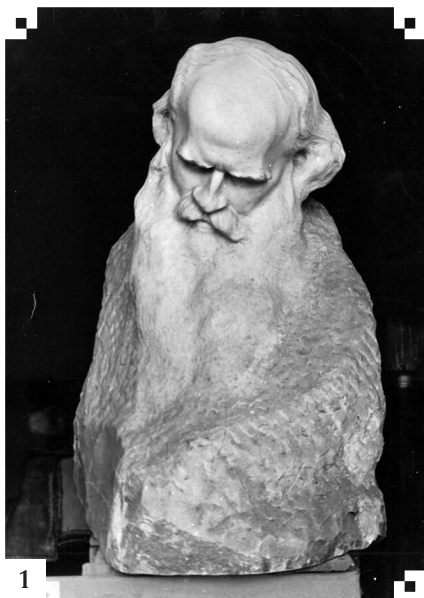
АИДА АРУТЮНЯН

Аспирант кафедры истории и теории армянского искусства ЕГУ

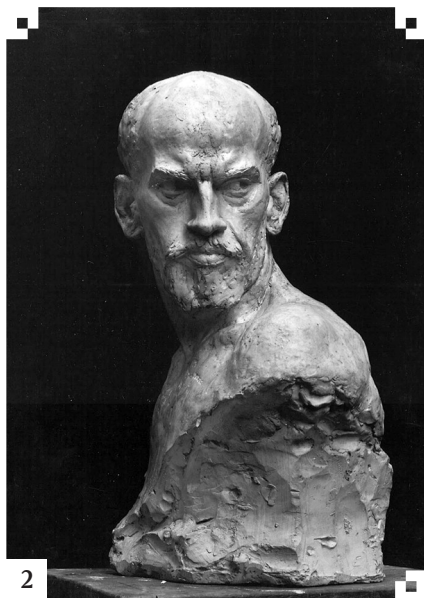
РЕЗЮМЕ

Среди скульптурных портретов Акопа Гюрджяна 1910-х годов большое место занимают бюсты русских интеллектуалов, изучению которых и посвящена данная статья. Французская художественная мысль рассматривала Гюрджяна как загадочного художника, который, однако, полностью находился в контексте искусства того времени. Создавая портреты русской интеллигенции, Акоп Гюрджян установил связь с российской действительностью того времени. Русская фаза его творчества, если разделить по местам, была значительным периодом, который отразился в его дальнейшей жизни и работах с различными трансформациями. Акопу Гюрджяну удалось создать самостоятельный скульптурный язык через скульптурные портреты русских интеллектуалов.

Ключевые слова: *Акоп Гюрджян, армянская скульптура, скульптурные портреты русских интеллектуалов, Лев Толстой, Максим Горький, Сергей Рахманинов, Фёдор Шаляпин.*



1



2



3



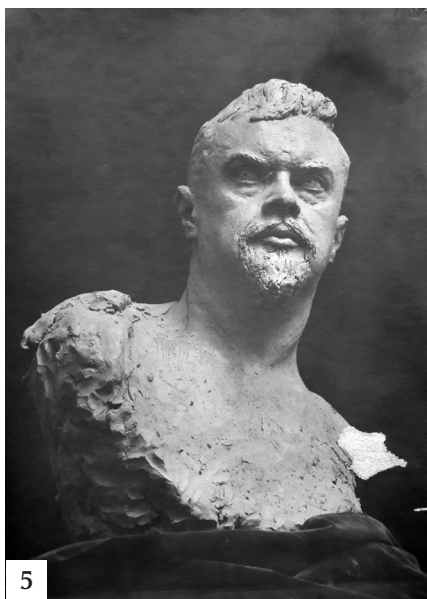
4

Նկ. 1. Լև Նիկողանիչ Տոլստոյի դիմաքանդակը («Մտածողի գլուխը», 1913-1914 թթ., մարմար):

Նկ. 2. Լև Լվովիչ Տոլստոյի դիմաքանդակը (1912 թ., բրոնզ, 55,5x50x35, ՀԱՊ):

Նկ. 3. Մաքսիմ Գորկու դիմաքանդակը (1912 թ., բրոնզ, 51x40x28, ՀԱՊ):

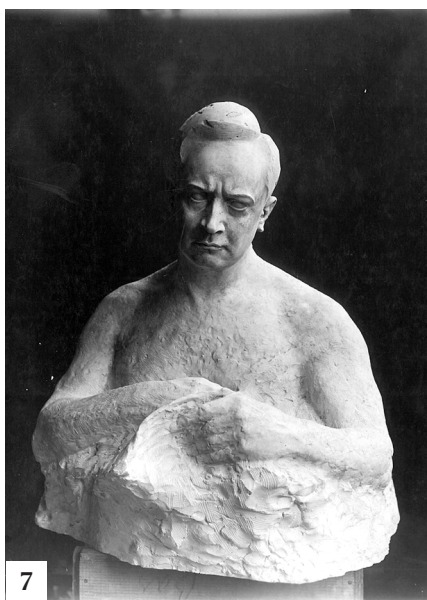
Նկ. 4. Մաքսիմ Գորկու դիմաքանդակը (1914 թ., բրոնզ, 42x33x27, ՀԱՊ):



5



6



7



8

Նկ. 5. Իլյա Սուրգուլյովի դիմաքանդակը (1912 թ., գիպս, Փարիզ, տեղադրված է որպես մահարձան):

Նկ. 6. Իսայ Դոբրովեյնի կիսանդրին (1912-1913 թթ., մարմար, 53x50x30, ՀԱՊ):

Նկ. 7. Սերգեյ Կուսովիցկու կիսանդրին (1912 թ., գիպս, գտնվելու վայրն անհայտ է):

Նկ. 8. Սերգեյ Ռախմանինովի դիմաքանդակը (1915 թ., ձուլված բրոնզից՝ 1920-ական թթ., 41x35x25, ՀԱՊ):



9

Նկ. 9. Ֆյոդոր Շալյապինի դիմաքանդակը (1916-1917 թթ., գունավոր գիպս, 64x32x30, ՀԱՊ):