



АКОП ГЮРДЖЯН



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ռ.Գ.ԴՐԱՄԲՅԱՆ

ՀԱԿՈՐ ԳՅՈՒՐՋՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1973

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Р. Г. ДРАМПЯН

Р-Т
35719

А К О П
Г Ю Р Д Ж Я Н



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1973

*Печатается по решению ученого совета
Института искусств АН Армянской ССР*

Монография посвящена творчеству одного из основоположников армянской скульптуры нового времени—Акопу Гюрджяну.

А. Гюрджян создал целую галерею замечательных реалистических портретов выдающихся представителей армянской и русской культуры—писателей, музыкантов, художников, артистов.

ВВЕДЕНИЕ

Творчество выдающегося армянского скульптора Акопа Гюрджяна, художественная деятельность которого прошла в основном в Париже, долгие годы было почти неизвестно на его родине, в Армении¹.

Но когда в 1958 году, через десять лет после смерти Гюрджяна, вдова скульптора принесла в дар Советской Армении все его художественное наследие², стало возможным изучение творчества этого мастера.

Однако и до сих пор мало что издано о нем³. И это тем более досадно, что А. Гюрджян—одна из наиболее выдающихся фигур в армянской скульптуре.

¹ Несколько ранних скульптурных работ Гюрджяна, хранящихся в Государственной картинной галерее Армении, не давали представления о творчестве этого мастера.

² Около 400 работ, присланных ею, поступили в собрание Картинной галереи Армении.

Большая заслуга в этом принадлежит А. Б. Аракеляну и А. Дарбиняну. В 1963 году А. Б. Аракелян подарил Картинной галерее Армении 42 скульптуры Гюрджяна из своего собственного собрания.

³ В 1952 году в Париже, в издательстве «Les Gêmeaux», вышла

Художественное образование Гюрджян получил в Париже. С Парижем связана и почти вся его художественная деятельность.

Париж начала XX века. Здесь царил атмосфера интенсивных творческих поисков, здесь скрещивались пути художников, здесь выковывалось новое искусство, искусство XX века.

Художники различных национальностей съезжались сюда, в эту столицу мирового искусства, в поисках славы и широкого рынка сбыта. Их влекли в Париж крупнейшие музеи мира и свобода творчества, какой не было ни в одной стране. Художники эти различны в своих творческих исканиях, к тому же каждый из них несет в себе неповторимые черты культуры своего народа. Но, несмотря на все эти различия, они объединяются в понятие «парижская школа».

Гюрджян, один из характерных ее представителей, несмотря на то, что он был чужд слишком смелым исканиям.) В отличие от тех художников, которые, приехав в Париж в начале века, как бы растворились в мощной струе французского искусства, Гюрджян сохранил в своем творчестве национальный характер.

небольшая монография о Гюрджяне Максимилиана Готье (на французском и армянском языках) ограниченным тиражом.

В 1961 году издательством «Айастан» был выпущен альбом репродукций с 53 работ Гюрджяна (на армянском и русском языках; автор вступительной статьи Г. Игитян).

Какими-то неведомыми нитями Гюрджян был связан с самобытной культурой своего народа. Но когда мы говорим о родстве Гюрджяна с древней армянской культурой, то имеем в виду не внешние стилистические черты, а сам дух творческого претворения действительности. Хорошо сказал о нем французский критик, автор небольшой статьи о Гюрджяне, Дени Рош: «Он похож на античных скульпторов восточного происхождения, какие несомненно были в мастерских древней Греции и которые были связаны далеким атаквизмом с древним искусством Азии и Египта». Это отмечают и другие французские критики—Луи Воксель и Гюстав Кан. Первый из них пишет, что «влияние атаквизма сливается в нем с влиянием Запада», а второй, «будучи армянином, принадлежит к древней арийской ветви и знаком с богатством и роскошью восточного искусства».

К сожалению, мы лишены возможности проводить параллели между творчеством Гюрджяна и древней армянской скульптурой, так как нам известна лишь декоративная армянская скульптура, станковой же мы не знаем.

Но, изучив все оставшееся скульптурное творчество армянского народа, можно установить ту незримую нить, которую Луи Воксель назвал «атаквизмом». Эта связь в осязательности объемов, напоминающей рельефы Звартноца, в какой-то «наполненности» формы.

Интересно в этом смысле сравнить Гюрджяна с Майолом—его старшим современником, для которого

характерна та же любовь к форме, к ее «наполненности». Но подход Майоля иной, отличающийся более утонченным вкусом. Гюрджян же, при всем своем вкусе и сдержанности, сохраняет осязаемую определенность в построении объема и в отношении к натуре и природе.

В то же время это и не трепетная живость Родена; чувство Гюрджяна напоминает скорее вневременную статичность форм восточного искусства.

Интересно, что наряду с этой внутренней преемственностью Гюрджян в своем творчестве связан с Арменией и внешне, сюжетно. Прожив большую часть жизни в Париже, среди французов, он тем не менее тянулся к своим землякам. И портреты его—а он был по преимуществу портретист—в своем подавляющем большинстве изображают армян. И, видимо, это не было случайностью. Примечательно в этом отношении одно высказывание Гюрджяна, приведенное в статье М. Сарьяна⁴. «Много лет тому назад,—вспоминает Сарьян,—в Париже на своей выставке⁵ я встретил Гюрджяна. Помнится он сказал мне: «Мартирос, жить вдали от родины—это все равно, что жить без палитры». Потом промолчал и добавил, глубоко вздохнув: «Но и здесь я разыскиваю своих земляков, создаю их портреты, тем освежаю свою палитру». «В его словах,—пишет Сарьян,—была тоска. Он долго кружил по моей выставке, как пчела, потерявшая

⁴ «Литературная газета», 18.IV 1959 г. Статья написана в связи с поступлением в ГКГА работ Гюрджяна.

⁵ В начале 1928 г.

свой улей, словно вбирая в себя солнце Родины, ее аромат, ее краски. Не странно ли так писать о скульпторе. Для меня не странно. У истинного скульптора даже одноцветная скульптура красочна. И каждый истинный скульптор это знает... он жил солнцем и красками Армении». В связи с этим вспоминается высказывание Родена (в известных беседах с Гзелем), которое переключается с замечанием Сарьяна: «Каким бы парадоксом это ни казалось, но великие скульпторы—такие же колористы, как лучшие живописцы или, вернее, лучшие граверы... Итак, цвет—к этому заключению я и хотел подойти—это венец прекрасной лепки. Эти два качества идут рука об руку, и именно они придают шедеврам скульптуры лучезарный вид живого тела»⁶.

* * *

Художественное наследие Гюрджяна велико. Общее количество скульптур, вместе с вариантами, повторениями в разных материалах и размерах, составляет свыше пятисот произведений. Значительная их часть (около четырехсот скульптур) находится в Государственной картинной галерее Армении, некоторые из отсутствующих работ известны по фотоснимкам.

При изучении творчества Гюрджяна пришлось столкнуться с рядом трудностей. Подавляющее большинство его работ не имеет датировок. Время исполнения многих из них удалось восстановить по каталогам выставок.

⁶ «Роден. Сборник статей о творчестве». М., ИЛ, 1961, стр.45.

особенно по каталогу его персональной выставки в галерее Шарпантье в Париже, устроенной в 1926 году. Но есть немало работ, даты которых остаются приближительными. Весьма скудны сведения о жизни Гюрджяна. Биография скульптора, известная с его слов, очень лаконична и ограничивается сообщением таких скупых фактов, как: где родился, учился, на каких выставках участвовал и т. д. Архив скульптора хотя и велик, но в основном носит чисто личный характер. Несколько воспоминаний о Гюрджяне его школьного товарища доктора Мелика, архитектора Фидлера, знавшего его с юношеских лет, а позднее в Париже, артистки Г. Паскар (замечательный портрет которой вылеплен Гюрджяном) и, наконец, анкета, написанная для Славянского института в Праге,—лишь частично заполняют имеющиеся пробелы его биографии. Несомненный интерес представляет и неопубликованная статья Гюрджяна «Мои мысли о скульптуре»⁷.

Воспоминания Мелика и Фидлера, а также выдержки из анкеты для Славянского института приводятся в последующих главах настоящей работы, здесь же мы помещаем наиболее интересные отрывки из воспоминаний артистки Генриетты Паскар⁸: «Я позировала (Гюр-

⁷ Она полностью дается в виде приложения к настоящей монографии.

⁸ Г. Паскар—уроженка России. В Париже руководила студией «Scaramouche». Воспоминания ее о Гюрджяне написаны для вечера памяти скульптора, организованного армянской колонией в Париже.

джяну) в течение многих месяцев. Во время сеансов Гюрджян был разговорчив. О чем он говорил? О многих вещах и особенно о жизни, которую он страстно любил... Но когда Гюрджян говорил о скульптуре, она его настолько захватывала, что казалось подобно неожиданной волне затопляла его мысли, и тогда его слова становились несвязны. Но если его слова были неопределенны, то, напротив, его сильные руки мощно лепили глину. Маленьким ножом он с наслаждением обтесывал, чеканил, чертил, чтобы оживить глину». Приводим и другие выдержки из письма г-жи Паскар к автору настоящей книги: «В нём кипела жизнь, и он очень любил свою работу. Конечно, он был реалист по натуре, и его искусство было реалистично. Он был далек от Цадкина, Липшица и других. В Америке он пользовался большим успехом, особенно в области портрета, и ему очень дорого платили за произведения. Любил он жизнь... но в глубине его души была тоска, неудовлетворенность... как будто не было места для его... натуры. Когда он лепил мой бюст, бывало вдруг вскрикнет: «Ах, душно!». Он всегда приходил на мои выступления с пантомимами в масках. Театр он не особенно любил. Левое искусство его мало волновало. Конечно, он восхищался Роденом, Майолом, они больше подходили к его «*etat d'esprit*»⁹.

В течение своей жизни Гюрджян общался со многими видными людьми в области искусства и литературы.

⁹ Восприятно.

В годы молодости он посещал Родена, знал Бурделя, Майоля, Деспио (с последними выставлялся в «*Artistes Français*», а потом в «*Salon des Tuileries*»). В бытность свою в Москве, в годы первой мировой войны, Гюрджян участвовал на выставках «Мир искусства». Позднее, живя во Франции, он участвовал на выставках русских художников, живших за рубежом: в Париже, Брюсселе, Белграде и Праге, а также на выставках армянских художников общества «Ани» в Париже. Он знал многих армянских художников и лепил портреты некоторых из них (Татевосяна, Сарьяна, Якулова). Он был дружен с деятелями армянской литературы А. Чобаняном и А. Ширванзаде (которых также лепил). Обширны были связи Гюрджяна с деятелями русской культуры—писателями, музыкантами, артистами. Он пользовался любовью и дружбой Горького, встречался с Шаляпиным, Рахманиновым, Скрябиным, Луначарским и многими другими. Но, к сожалению, кроме самого факта знакомства или дружбы с этими выдающимися людьми, нам ничего, или почти ничего, неизвестно о его взаимоотношениях с ними.

Все эти и многие другие вопросы, которые помогли бы выявлению личности скульптора, остаются без ответа, так как ответить на них мог только сам Гюрджян.

Но, как известно, лучшим выражением личности художника является его искусство. Поэтому обратимся к нему.

ДЕТСТВО, НАЧАЛЬНЫЕ ГОДЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

Акоп Маркарович Гюрджян родился 5(17) декабря 1881 года в г. Шуше (ныне автономная республика Нагорный Карабах) в небогатой армянской патриархальной семье. У родителей Гюрджяна было восемь детей и Акоп был шестым по старшинству. После их смерти заботы о младших членах семьи легли на старшего брата Григора. Первоначальное образование Акоп получил в местном реальном училище. Преподаватель армянского языка в училище Ерванд Лалаян, впоследствии известный этнограф и археолог, знакомил учеников также с армянской историей и ее древней культурой. Уроки эти пробудили в Гюрджяне интерес к прошлому Армении. В летние месяцы он, вместе со своим школьным товарищем И. Мелик-Парсаданяном, исходил многие места Армении. Они побывали в Гандзасаре, Сарубеке, Татеве, Гайладзоре, Хор-Вирапе, Ани, Эчмнадзине.

Уже в детские годы выявилось пристрастие Акопа к скульптуре. Он лепил фигуры животных из грязи и глины и даже высекал в камне отдельные фигурки, посвящая этому много времени, в ущерб своим занятиям в школе и к неудовольствию родных, не хотевших, чтобы он стал «каменщиком». Но сам Гюрджян в эти годы говорил: «С камнем и глиной я должен быть связан на всю жизнь»¹. Так рано осознал он свое призвание.

В 1899 году брат будущего скульптора посылает Акопа в Москву и определяет его в частное реальное училище Фидлера, где он обучался до 1904 года, продолжая занятия скульптурой. В школе обратили внимание на способности юноши, и некоторые его работы были выставлены в школьной витрине².

В эти годы Гюрджян познакомился со скульптором Паоло Трубецким, которого называет в числе своих первых учителей. Это, однако, не следует понимать в прямом смысле: Гюрджян не был его учеником. Вот как в одной из своих автобиографий Гюрджян говорит об этом: «До приезда в Париж я получил несколько советов от скульптора Трубецкого, который дал мне в виде исключения полную возможность свободно работать в его мастерской, так как не любил иметь учеников»³.

¹ И. Мелик-Парсаданян, Воспоминания о Акопе Гюрджяне. Газ. «Армянский вестник» (на арм. яз.), 1948.

² «Воспоминания архитектора Фидлера». Рукопись

³ Анкета для Славянского института в Праге. Архив Гюрджяна в Государственной картинной галерее Армении.

Во время летних каникул 1900 г. в Шуше Гюрджян познакомился с художником С. Агаджаняном, который, заметив его незаурядные способности, советует учиться скульптуре в Париже.

В 1904 году Гюрджян возвращается на Кавказ и поселяется в Баку, где некоторое время работает чертежником, а затем в течение двух лет отбывает воинскую повинность вольноопределяющимся в инженерном батальоне. Здесь, в Баку, он стал очевидцем спровоцированной царской администрацией армяно-татарской резни, оставившей тяжелый след в сознании юноши. Отбыв воинскую повинность, Гюрджян весной 1906 года женится на шушинке Айкануш Галамян. Этот брак в течение нескольких лет встречал противодействие родных будущей жены Гюрджяна, людей состоятельных, не хотевших выдавать свою дочь за необеспеченного юношу, к тому же мечтавшего избрать профессию скульптора. Наконец препятствия были устранены. Гюрджян соглашается поступить на медицинский факультет и осенью 1906 года уезжает с женой во Францию, в Монпелье. Годичное пребывание в Монпелье выявило полное отсутствие у Гюрджяна интереса к медицине, и родные жены вынуждены были примириться с его желанием стать скульптором. Летом 1907 года Гюрджян переезжает в Париж.

Интересны первые впечатления Гюрджяна от Парижа, вернее от его музеев. Гюрджян был столь сильно увлечен скульптурой, что попав в Лувр, совсем не обратил внимания на богатейшее собрание живописи, зато

в немом восторге стоял перед античной скульптурой. Особенное восхищение вызвала у него Венера Милосская. То же—и при посещении Люксембургского музея. Он остался равнодушным к живописи импрессионистов, его привлекла лишь современная французская скульптура. Вот что пишет он по этому поводу: «Что касается Люксембургского музея, то это представляет нечто особенное, прежде всего в смысле скульптуры. Такие есть работы, что просто голова кругом идет от всего этого. Такое удовольствие я получил вчера и сегодня, что этого не напишешь»⁴.

Осенью 1907 года наконец осуществляется мечта Гюрджяна. Он начинает учиться скульптуре в «Академии Жюльен». Обучение в частной академии в смысле системы было близко преподаванию в Академии изящных искусств, официальному учебному заведению Франции. Преподавателями Гюрджяна были скульпторы Поль Ландовский, Рауль Шарль Верне и Анри Леон Гребер. Сведения о занятиях Гюрджяна в «Академии Жюльен» весьма скудны. В монографии о Гюрджяне у М. Готье читаем, что его преподаватели никак не могли поверить, что перед ними юноша, никогда до того не обучавшийся скульптуре, настолько профессиональны были его ученические работы.

За годы обучения в «Академии Жюльен» Гюрджян был неоднократно премирован.

⁴ Письмо к жене Айкануш Галамян от 28. VIII 1907 г.

P $\frac{T}{35719}$



1. Женский торс. Гипс, 1908—1909 гг.



В одном из бюллетеней, издаваемых «Академией Жюльен», сказано в связи с получением Гюрджяном премии: «Сейчас же по поступлении Гюрджян показал свою добросовестность и способность хорошо работать»⁵. Среди произведений Гюрджяна в собрании Государственной картинной галереи Армении есть несколько скульптур, которые, очевидно, сделаны в годы его пребывания в «Академии Жюльен», так как они носят характер студий, исполняемых во всех художественных учебных заведениях. К их числу следует отнести гипсовый женский торс (без рук и головы), в котором скульптор передал осязательность упругого молодого тела.

В годы обучения в «Академии Жюльен» Гюрджян участвует в конкурсе на памятник Хачатуру Абовяну в Ереване⁶. К сожалению, не сохранились не только эскизы проекта Гюрджяна, но даже и фото с них. Поэтому довольно существенно подробное описание эскизов Гюрджяна в статье А. Ширванзаде⁷. Писатель дает очень высокую оценку им, однако нам кажется, что он слишком увлекается—эскиз был довольно банальным, насколько это можно судить по описаниям самого Ширванзаде.

⁵ Архив Гюрджяна в Государственной картинной галерее Армении.

⁶ Того самого, по которому прошел эскиз А. Тер-Марукяна ((1871—1919); эта скульптура стоит ныне перед домом-музеем Абовяна в Канакере.

⁷ Газета «Оризон», 1910, № 229.

После трехлетнего обучения в «Академии Жюльен» Гюрджян вступил на художественное поприще. Он был уже вполне зрелым профессиональным художником. Но творческой индивидуальности—того, что составляет главное качество каждого большого дарования,—в этих работах еще нет.

Наше представление о начальных годах художественной деятельности Гюрджяна не полно, так как далеко не все его работы 1909—1914 годов сохранились. Многие из тех, которые были в гипсе, оказались разбитыми в годы первой мировой войны, когда Гюрджян уехал из Парижа, другие затерялись, разойдясь по частным собраниям. Но и то, что сохранилось, дает возможность составить общее представление, о том как складывалось творчество Гюрджяна в начальные годы его художественной деятельности.

К ранним произведениям Гюрджяна относятся: бюсты Аршака Чобаняна (1911 г.) и А. М. Горького (бронза, 1912 г.), два барельефа—«Пахота» и «Армянские крестьянки» (бронза) и небольшая скульптура «Бегство» (1912 г.). Оба бюста отличаются тщательной моделировкой лиц. Внимание скульптора пока еще обращено на внешнее, на физический облик моделей, в то время как духовный мир изображенных еще не достаточно раскрыт. «Пахота» не датирована, но она, несомненно, принадлежит к самым ранним работам скульптора и, вероятно, исполнена около 1910 года. Говоря об этом барельефе, следует прежде всего отметить, что сцена пахоты у

скульптора конкретна—это пахота в Армении, скорее всего в Карабахе, где чаще, чем в других местах, приходилось бывать Гюрджяну. Национальный характер барельефа выражен во всем, начиная с облика самого пахаря, типичного армянского крестьянина, идущего за сохой, которую ташат два вола, и кончая пейзажем с едва намеченными крестьянскими домиками. В «Пахоте» Гюрджян отказывается от строгого барельефного принципа развертывания сцены на одной плоскости. Он показывает ее в пространстве, выявляя глубину. Поместив на переднем плане двух волов, скульптор выдвинул одного из них, чтобы иметь возможность показать второго вола в некоторой глубине. Эту сцену Гюрджян изобразил в предутренние часы, с лучами восходящего солнца, в виде полос, расходящихся радиусами. Армянский характер этого барельефа очевиден. Он невольно ассоциируется с очень популярной песней Комитаса «Оровел»⁸. «Пахота» Гюрджяна примечательна еще тем, что это единственное изображение труда в армянской скульптуре дореволюционных годов.

Небольшой бронзовый барельеф «Армянские крестьянки» не имеет даты, но нет сомнений в том, что это также одна из самых ранних работ Гюрджяна. Этнодоскопический характер этой скульптуры, непосредственность передачи образов и их наблюденность говорят о том, что он исполнен с натуры. Подобно «Пахоте» барельеф сви-

⁸ «Оровел» — песня пахаря.



2. Бегство. Гипс, 1912 г.

ского института) Родена в числе своих учителей, указывает, что «влияние его продолжалось до 1914 года». Это указание не следует понимать в прямом смысле. Непосредственным учеником Родена или исполнителем его работ, какими были Бурдель, Деспио, Голубкина, Николадзе и др., Гюрджян никогда не был. Как сообщает сестра Гюрджяна М. Мурадян⁹, жившая в 1910—1911 гг. в Париже, он посещал Родена, показывал ему свои работы. Эти посещения были всегда радостны для него. К сожалению, ничего конкретного об отношении Родена к молодому скульптору мы не знаем. Но известно отношение Родена к молодежи вообще; и можно с полным основанием предполагать, что мысли, высказанные им в беседах с Гзелем в так называемом «Завещании молодым скульпторам», были затронуты и во время встреч Родена с молодым армянским скульптором и что в Гюрджяне они нашли благодатную почву.

Обращаясь к работам Гюрджяна «роденовского» периода, отметим, что влияние французского мастера сказалось в них не в одинаковой степени. Оно наиболее заметно в бюсте Л. Н. Толстого (1911) и в портретных работах—бюстах Маргариты Ширванзаде (1910 г.), С. Меликова, А. Меликовой (оба 1912 г.), пианиста, композитора и дирижера И. Добровейна (1913 г.), исполненных в мраморе.

Над бюстом Л. Н. Толстого Гюрджян работал до-

⁹ Из письма М. Мурадян к автору книги.

ского института) Родена в числе своих учителей, указывает, что «влияние его продолжалось до 1914 года». Это указание не следует понимать в прямом смысле. Непосредственным учеником Родена или исполнителем его работ, какими были Бурдель, Деспю, Голубкина, Николадзе и др., Гюрджян никогда не был. Как сообщает сестра Гюрджяна М. Мурадян⁹, жившая в 1910—1911 гг. в Париже, он посещал Родена, показывал ему свои работы. Эти посещения были всегда радостны для него. К сожалению, ничего конкретного об отношении Родена к молодому скульптору мы не знаем. Но известно отношение Родена к молодежи вообще; и можно с полным основанием предполагать, что мысли, высказанные им в беседах с Гзелем в так называемом «Завещании молодым скульпторам», были затронуты и во время встреч Родена с молодым армянским скульптором и что в Гюрджяне они нашли благодатную почву.

Обращаясь к работам Гюрджяна «роденовского» периода, отметим, что влияние французского мастера сказалось в них не в одинаковой степени. Оно наиболее заметно в бюсте Л. Н. Толстого (1911) и в портретных работах—бюстах Маргариты Ширванзаде (1910 г.), С. Меликова, А. Меликовой (оба 1912 г.), пианиста, композитора и дирижера И. Добровейна (1913 г.), исполненных в мраморе.

Над бюстом Л. Н. Толстого Гюрджян работал до-

⁹ Из письма М. Мурадян к автору книги.

вольно долго, примерно около четырех лет. Задуман он был вскоре после смерти великого писателя, а в 1913 году был отлит в гипсе¹⁰. И в дальнейшем Гюрджян продолжал работать над этим произведением, переведенным в мрамор в 1914 году. Причем Гюрджяном было исполнено два одинаковых мраморных бюста, отличающихся между собой лишь размером. Один—примерно в четыре раза больше натуральной величины (тот, который с 1955 года украшает сквер Л. Толстого в Париже), другой—несколько меньшего размера, поступил в Картинную галерею Армении. Первоначально Гюрджян назвал свою скульптуру «Мыслитель». Но гюрджяновский «Толстой» это не мудрец в общечеловеческом смысле. Скульптор подчеркнул в нем не только индивидуальные, но и этнические черты. «Толстой» Гюрджяна—это умудренный жизнью простой человек и прежде всего русский. Но в то же время в нем нет ничего житейски обыденного. Выступающая из каменной глыбы голова писателя опущена и наклонена вправо. Толстой изображен ушедшим в свои мысли. В какой-то мере скульптор идеализировал Толстого, и при имеющемся сходстве он не совсем похож на того яснополянского Толстого, которого мы знаем по многочисленным снимкам, по известным портретам Ре-

¹⁰ В журнале «Солнце России» № 50 за 1912 г. в статье о Гюрджяне В. Модеста воспроизведен «Толстой» (гипс), а также следующие работы скульптора: «Спящий демон», «Сергей Меликов» «Голова молодой девушки» (М. Ширванзаде), «М. Горький» (1911 г.) и «Е. П. Пешкова».



3. Маргарита Ширванзаде. Мрамор, 1910 г.

пина, Ге, Крамского. Больше, чем в какой-либо другой работе этих лет, Гюрджян обратил внимание на задачи освещения. Подчеркнуты и сильно выступают лобные кости, брови, которые вместе с усами и волнистой бородой, сливающейся с камнем, создают игру светотени. Но эта живописная задача не идет за счет снижения объемности. Мастерски вылеплена совсем по-роденовски красивая голова Толстого.

В портрете Маргариты Ширванзаде передано обаяние молодости. Но в пластическом отношении этот бюст слабее исполненных двумя годами позже портретов С. Меликова и А. Меликовой. А эти последние в свою очередь уступают такому зрелому по мастерству произведению, как бюст И. Добровейна (1913 г.). Тончайшими нюансами моделировано нервное сосредоточенно-взволнованное лицо музыканта. Среди названных ранних портретов Гюрджяна «Добровейн» наиболее психологичен. Именно в этом бюсте Гюрджян выявил не только свои пластические качества скульптора, но показал себя подлинным портретистом, раскрывающим не только внешние физические черты своих моделей, но и их внутренний, духовный мир. Не будучи учеником Родена в прямом смысле, Гюрджян в «Толстом» и «Добровейне» настолько проникнулся роденовским пониманием классической красоты, что эти две скульптуры смело можно было бы приписать французскому мастеру. Можно ли ставить в заслугу художнику его способность перенимания манеры какого-либо другого мастера, даже такого крупного, как Роден?

Конечно, нет. Но какой художник, в годы своего становления не испытывал влияния кого-либо из своих старших предшественников.

В какой-то мере связывается с Роденом и тяготение Гюрджяна к мрамору в ранних работах. Для Родена мрамор был главным материалом, так как он более всего подходил к тем пластическим задачам, которые ставил великий скульптор.

К парижскому периоду относится посещение Лениным мастерской Гюрджяна, описанное драматургом И. Сургучевым, бюст которого Гюрджян лепил в 1912 году: «Однажды во время сеанса в мастерскую Гюрджяна пришел Горький, но не один, а с каким-то человеком с необычно зоркими глазами. Эти глаза скользнули по глине, сразу как-то вобрали в себя, все оценили, и человек сказал: «Суховаты-то губки вышли, суховаты». Этим человеком был В. И. Ленин.¹¹

Среди сохранившихся работ Гюрджяна раннего парижского периода заслуживают внимания еще два бронзовых бюста. Они заметно отличаются от выше рассмотренных портретов, исполненных в мраморе. Это—портреты Л. Л. Толстого (1911 г.) и драматурга И. Д. Сургучева (1912 г.). Оба портрета показательны своей острой характеристикой. В портрете Л. Л. Толстого Гюрджян подчеркнул его неврастеничное, раздраженное лицо типичного неудачника. Образ его так ярко схвачен, что до-

¹¹ И. Д. Сургучев, «Максимка», газ. «Возрождение».

«статочно увидеть его хоть один раз, чтобы он отчетливо запечатлелся в памяти. Необычна и композиция портрета—Л. Л. Толстой дан в резком повороте, с лицом в профиль и с грудью в фас. Не менее ярка характеристика Сургучева—от его полного, сангвинического лица веет самодовольствием ограниченного и самоуверенного человека.

В эти же годы Гюрджяном были исполнены портреты—Е. П. Пешковой, дирижера С. Кусевицкого и его жены Н. Кусевицкой. О них мы узнаем из каталогов или по плохим репродукциям в журналах. Вот почему их оценка затруднительна или почти невозможна.

1914 год явился переломным для скульптора. Он ознаменован освобождением от влияния Родена. Год этот примечателен еще и тем, что с этого времени расширяется тематический круг работ Гюрджяна. Хотя портрет и в последующие годы занимает заметное место в его творчестве, но перестает быть почти единственной областью, в которой Гюрджян работает. Появляются новые сюжетные скульптуры, круг тем которых заметно отличается от того, который первоначально интересовал Гюрджяна. К новым сюжетам относятся «Демон» и «Христос». Быть может, неслучайно, что над этими двумя темами скульптор работал одновременно, хотя нельзя усмотреть прямого противопоставления этих двух скульптур друг другу. Сохранилось четыре эскиза к «Сидящему демону» и одна законченная работа «Спящий демон» (1914 г.). Как в выборе темы, так и в трактовке ее нельзя не заметить

воздействия Врубеля. В трех эскизах общая схема композиции близка к врубелевскому «Сидящему демону», что же касается трактовки, то о ней судить затруднительно, так как все они весьма эскизные. Но особенно родствен по духу врубелевскому Демону большой «Спящий Демон» Гюрджяна. Как и у Врубеля, он преисполнен гордого презрения к «божьему созданию» — окружающему миру, но в нем нет болезненного надлома и страдания, которым он наделен у Врубеля. Более своеобразен «Христос» Гюрджяна (правильнее было бы назвать эту работу: «Голова мертвого Христа»). Образ Христа у Гюрджяна далек от той трактовки, которая установилась со времени Ренессанса и вплоть до XX века. Есть что-то от готического искусства в несколько удлинненных и изможденных чертах его, с печатью страдания на застывшем исхудалом лице с закрытыми глазами. Об этой голове Христа Гюрджян говорит в своей статье «Мои мысли о скульптуре»¹² как о произведении монументальном и декоративном, одном из первых, сделанном им после того, как он отошел от импрессионизма.

К этому переломному для творчества Гюрджяна времени, освобождения от влияния Родена, относится еще одна работа декоративно-прикладного характера. Это — гарнитур для письменного стола¹³, исполненный по

¹² См. приложение «Мои мысли об искусстве».

¹³ Гарнитур должен был состоять из восьми предметов, выполненных в бронзе — чернильный прибор, бювар, пресс-папье, стакан для карандашей, спичечница, нож для разрезывания бумаги, звонок,

заказу московского промышленника, владельца фарфоровых заводов Кузнецова. От этого гарнитура сохранились подставка для лампы и нож для разрезывания бумаг (оба в гипсе) и пресс-папье (в бронзе). Наиболее интересна подставка, названная скульптором «Стремление к свету». Несколько фигур, обвившихся вокруг ствола, тянутся вверх. Их обнаженные тела, в которых передана напряженность состязания, борьбы, исполнены с большой пластической выразительностью.

В связи с начавшейся мировой войной Гюрджян осенью 1914 года возвращается в Россию. Скульптор обосновывается в Москве. В течение шести последующих лет, проведенных в России, Москва была основным местопребыванием скульптора. Наши сведения об этих годах столь же скудны, как и о годах, проведенных в Париже.

В конце 1914 года, уже в России, гостя у Горького в Мустаяках, Гюрджян лепит новый портрет писателя. В этом портрете, так же как и в первом (1912 г.), внимание скульптора обращено преимущественно на передачу физического облика писателя. Но выполнен он более мастерски. Сохранилось высказывание Горького, связанное с исполнением этого портрета: «Талантливый человек. Голову мою он сделал отлично»¹⁴. По словам лампы. Из переписки, сохранившейся в его архиве, выясняется, что значительная часть заказа была выполнена. Но удалось ли выполнить его полностью—неизвестно.

¹⁴ Письмо к Е. П. Пешковой от 14 декабря 1914 г. Летопись жизни и творчества А. М. Горького, т. II, Изд. АН СССР, стр. 464.



4. М. Горький. Бронза, 1914 г.

Е. П. Пешковой, портрет 1914 года Алексей Максимович считал своим лучшим изображением в скульптуре: Кроме портрета, Гюрджян исполнил в это же время еще и небольшую статуэтку «Горький за работой».

К 1914 году относится также и бюст Ф. И. Шаляпина. С Шаляпиным Гюрджян познакомился еще в 1912 году в Париже, во время гастролей певца в Grand Opéra. Уже тогда Гюрджян загорелся желанием вылепить портрет Шаляпина, но ввиду недолгого пребывания артиста в Париже это ему не удалось.

Бюст Шаляпина—одна из удачных работ скульптора. В нем в полной мере передан вдохновенный образ великого певца. Такой трактовке способствовала и композиция портрета. Шаляпин изображен с головой, повернутой на три четверти влево и запрокинутой назад. Артистизм Шаляпина передан и в другом его бюсте, исполненном в 1916 году. Эта скульптура оставляет впечатление неоконченной работы—совершенно не сделаны глаза. Вероятно, скульптор сознательно оставил работу в таком виде, иначе непонятно, почему он отлил ее в гипсе. Этот новый бюст Шаляпина—единственная работа Гюрджяна, в которой допущена заметная деформация—чрезмерно удлинена шея, сплюснут нос.

Среди работ, исполненных скульптором в 1915 году, следует особо отметить портрет С. Рахманинова. Если в портрете Горького превалирует передача физического облика, в «Шаляпине» подчеркнута артистичность натуры, то в портрете С. Рахманинова под внешней бес-

страстностью и замкнутостью модели чувствуется богатый и взволнованный духовный мир выдающегося композитора и пианиста. «Рахманинов» — один из самых лучших портретов Гюрджяна.

Менее удачен портрет другого выдающегося русского композитора А. Н. Скрябина.¹⁵ Портрет датирован 1915 г. — годом смерти Скрябина, поэтому нет уверенности в том, что он исполнен с натуры.

В Москве Гюрджян принимает участие на выставке «Мир искусства» 1915 года тремя новыми портретами («Горький», «Шаляпин», «Рахманинов») и четырьмя старыми работами (в том числе — бюсты Добровейна и Ширванзаде). Первое выступление Гюрджяна на выставках в Москве и Петербурге, как это ни странно, не встретило одобрения критики, которая либо обходила молчанием его работы, либо давала им отрицательную оценку¹⁶.

В конце 1916 года Гюрджян, после длительного отсутствия, приезжает в Тифлис, где остается всего несколько месяцев, но успевает за это время выполнить ряд работ. Приезд Гюрджяна в Тифлис не прошел неза-

¹⁵ Единственный известный экземпляр бюста А. Н. Скрябина находится в настоящее время в Ереванской консерватории им. Комитаса. Портрет, к сожалению, попорчен варварской «реставрацией», покрыт масляной краской.

¹⁶ Так, в журнале «Аполлон» (1916, № 1) Я. Т-д расхваливает скульптурные работы некоего Мезенцова, у которого он усматривает «много строгой скульптурности, чего так не хватает г-же Крандиевской (в «Союзе») и Гюрджяну, неизвестно за что попавшему на выставку «Мир искусства».

метным, во всяком случае в местных художественных кругах. Вот что писал по этому поводу Е. Кочар: «Для тифлисских художников приезд Гюрджяна был живительным дыханием, вдохновившим своим искусством их души»¹⁷. Далее он отмечает, как был обрадован приездом Гюрджяна Е. Татевосян. Подводя Кочара и Алабяна к работам Гюрджяна, он говорил о «чудесах» его искусства. Е. Татевосян познакомился с Гюрджяном в Париже в 1912 году, во время своих ежегодных летних заграничных поездок. Их отношения сразу же приняли дружеский характер. Сохранилось письмо Татевосяна из Карантена (Бретань) к Гюрджяну, в котором он благодарит его за предложение воспользоваться при приезде в Париж его мастерской.

В следующую свою поездку в Париж, в 1914 г., Татевосян пишет портрет Гюрджяна, который до недавнего времени был неизвестен¹⁸. Татевосян редко писал портреты. Красивое, артистичное лицо Гюрджяна пленило его.

В Тифлисе Гюрджяном было исполнено четыре портрета: писателя Ширванзаде, Андраника¹⁹, Гургена Хан-

¹⁷ Е. Кочар, Судьба и искусство большого художника. «Советское искусство» (на арм. яз.), 1959, № 7.

¹⁸ Портрет этот был подарен автором Гюрджяну и находился все время у него. Недавно принесен в дар Государственной картинной галерее Армении А. Аракеляном.

¹⁹ Портрет Андраника не сохранился. До 1937 года он находился у художника Г. Шарбабчяна.



5. А. Мелик-Азарянц. Бронза, 1916 г.

Сигнахского, А. Мелик-Азарянца. Из них наиболее выразителен последний. Портрет Мелик-Азарянца, тифлисского богача, отличается мастерством пластической передачи, большой жизненностью. В нем Гюрджян дает также и острую социальную характеристику. Сколько гордости и самоуверенности в этом властном выхоленном лице. Перед нами словно потомок Зимзимова²⁰.

Октябрьская революция застает Гюрджяна в Москве. Скульптор активно включается в работу по осуществлению ленинского плана монументальной пропаганды. В большом списке выдающихся деятелей культуры, которым было решено установить памятники, Гюрджян останавливает свой выбор на Врубеле. И это понятно: Гюрджян уже давно был захвачен врубелевской темой. Над памятником он работал два года (1918—1919 гг.) в тяжелых условиях разрухи, вызванной первой мировой войной и гражданской войной, в голодной и холодной Москве. Эти условия явились причиной гибели эскиза. В одну из зимних ночей уже готовый в глине памятник Врубелю распался в неотопливаемой мастерской скульптора, сведя на нет его двухлетнюю работу. От него сохранился лишь очень плохой снимок на обложке книги-брошюры «Врубель», который дает лишь самое общее представление о памятнике. Бюст Врубеля установлен на простом, прямоугольном постаменте, у основания кото-

²⁰ Отрицательный персонаж из комедии Сундукяна «Пепо», имя которого стало нарицательным.

того на двухступенчатой площадке помещена фигура задумавшегося Демона с длинными волосами, заплетенными в косы и спускающимися на грудь, сидящего с согнутыми коленями со склоненной головой, опирающейся на руку. Насколько можно судить по этому воспроизведению, Гюрджян при создании бюста самого Врубеля пользовался его поздним автопортретом. Размер бюста, по словам самого Гюрджяна, в четыре раза больше натуральной величины.

Памятником Врубелю не ограничилась работа Гюрджяна по монументальной пропаганде. Вместе со скульпторами С. Алешинным и С. Кольцовым он работал над памятником К. Марксу на Театральной площади в Москве. Памятник был задуман в бронзе и граните в виде многофигурной группы, состоящей из пионера, комсомольца, женщины-работницы, рабочего и революционера, расположенных в спиралеобразной композиции снизу вверх, завершающейся на верхней площадке постамента статуей Маркса. Макет памятника был выполнен в одну пятидесятую его величины, голова Маркса²¹ отлита в гипсе. «Памятник Марксу... по замыслу несомненно принадлежал к самым значительным произведениям монументальной пропаганды.²² В нем были выражены

²¹ Она не сохранилась и известна теперь по снимку.

²² «История русского искусства», под ред. акад. И. Грабаря, действительного члена Академии художеств, В. Кеменова и члена-корреспондента АН СССР В. Лазарева, т. XI, Искусство 1917—1920 гг., стр. 44.

мощь революции, ее народное начало и ее духовный генний, олицетворенный в фигуре Маркса»²³. Состоялась закладка памятника, на которой присутствовал Ленин. Но дальше работа не продвинулась. В тех условиях установка крупного памятника была делом нереальным.

К работам, исполненным Гюрджяном в первые годы Советской власти (по-видимому, 1919—1920 гг.), следует отнести новый барельеф «Пахота». Барельеф был увезен скульптором в Париж и там отлит в бронзе в 1924 году. Он существенно отличается от раннего барельефа «Пахота» (1910 г.), по существу, кроме сюжета, между ними нет ничего общего. Новая «Пахота» исполнена в столь обобщенных приемах, что трудно определить даже принадлежность пахаря к той или иной национальности. Барельеф этот, насколько можно судить по его характеру, мыслился не как самостоятельная работа, а как составная часть—возможно, как рельеф постамента. Трудно сказать, для какого памятника он мог предназначаться. Вполне допустимо было бы его появление на постаменте памятника Марксу в каких-то первых вариантах эскиза. Сцена пахоты исполнена в технике «епсгеух», то есть углубленного рельефа, который применялся еще у древних египтян. Отсюда и условный прием, встречаемый на египетских рельефах и фресках. Для того чтобы иметь возможность показать в сцене пахоты второго вола, прикрываемого первым, Гюрджян слегка

²³ Там же, стр. 45.

выдвигает его вверх, показывает его контуром. Скульптору удастся передать движение волон и особенно подчеркнуть в фигуре пахаря напряженность физического труда.

Помимо двух монументов, в первые советские годы скульптором было исполнено и несколько станковых портретов. Среди них следует отметить портрет Ваана Теряна. Портрет исполнялся посмертно по фотографии. Неизвестно, видел ли Гюрджян Теряна, но образ поэта безусловно передан. Из других портретов следует указать на бюст А. В. Луначарского. Он довольно верен в смысле сходства, но несколько суховат в исполнении. В спокойном, задумавшемся лице Луначарского Гюрджян подметил не столько революционера, первого народного комиссара просвещения, сколько мыслителя и ученого.

Гюрджян имел также намерение вылепить портрет В. И. Ленина. Об этом известно из письма А. В. Луначарского к Ленину²⁴: «Дорогой Владимир Ильич! Вы обещали попозировать несколько раз художнику-скульптору Гюрджяну. Художник этот армянский подданный в скором времени выезжает на Запад с разрешения всех подлежащих властей. Там он мог бы сделать бюст, который он здесь с Вас лепит в более прочном материале. Скульптор этот очень хороший и бюст, вероятно, будет удачный. Я очень просил бы Вас не отказать назначить

²⁴ Письмо Луначарского к В. И. Ленину обнаружено А. Мнацаканяном и опубликовано в статье К. Серебрякова «История одного кадра» (Литературная газета, №48, от 21. IV 1962).

«сравнительно короткие сеансы в самом ближайшем будущем для этой работы. 21. VI—20 г.».

Гюрджяну не удалось вылепить бюст Ленина. Незадолго до этого письма Луначарского над портретным образом В. И. Ленина работали скульптор Н. Андреев и художник Н. Альтман.

В письме Луначарского к В. И. Ленину говорится о предстоящем отъезде Гюрджяна за границу. Поездка эта была вызвана опасением за судьбу оставшихся в Париже работ скульптора. Разрешение на выезд было получено. В начале 1921 года Гюрджян уезжает за границу.

ВНОВЬ ЗА РУБЕЖОМ

(1921—1926)

В Париж Гюрджян приезжает больным. Тяжелое заболевание (крупозное воспаление легких) едва не имело роковых последствий. Физическому недугу сопутствовали и тяжелые душевные переживания. Свою мастерскую Гюрджян нашел занятой, работы сваленными в кучу, многие из них пострадали, часть же была совершенно разбита. Уцелели преимущественно те, которые были исполнены в камне и бронзе.

Оставляя в 1914 году Париж, Гюрджян уже приобрел там некоторую известность. Теперь он был забыт. Надо было начинать все сызнова, снова завоевывать себе имя, признание. Это было нелегко. Но скульптор был полон энергии, желания работать, обладал большой трудоспособностью. И ему довольно скоро удалось вновь добиться известности, и она была несомненно заслужена, так как за истекшие годы пребывания в России Гюрджян заметно вырос.

Гюрджян временно поселился в Туре, где нашел приют у товарища по профессии. Через год он опять в Париже. Работает в небольшой мастерской и одновременно для заработка занимается обучением скульптуре, организовав нечто вроде студии.

Как же развивалась художественная деятельность Гюрджяна в первые годы по возвращении в Париж? Она отличалась прежде всего большой интенсивностью. Достаточно сказать, что когда пять лет спустя после приезда, в 1926 году, скульптор устроил в Париже свою персональную выставку, на ней было представлено около ста работ, причем подавляющее большинство их составляли новые, исполненные за эти несколько лет. Произошли ли изменения в творчестве скульптора за эти первые шесть лет второго пребывания в Париже? Сказалась ли на искусстве Гюрджяна связь с современной, послевоенной французской скульптурой? Вот вопросы, которые, естественно, возникают в связи с возвращением Гюрджяна в Париж и его последующей деятельностью. На эти вопросы отвечает сам Гюрджян в анкете Славянского института в Праге: «Искусство мое многогранно. Никким существующим направлениям не принадлежал и не понимаю, как можно воплощать свободное творчество в известные рамки и направления. Идеи, которые я воплощал в скульптуре, подсказывали часто мне сами формы. Их трудно как-то озаглавить и приписать к какому-то направлению, ибо все эти направления—реализм, футуризм, кубизм и проч., все эти «измы» выдуманы веком,

которых не знали артисты лучших эпох искусства, они делали искусство, а теперь делают «измы»¹.

Гюрджян правильно характеризует свое искусство. Оно действительно многогранно и вместе с тем не укладывается в рамки какого-нибудь направления, поэтому он не примкнул ни к одному из них. Художник совершенно прав и тогда, когда говорит, что идея подсказывала ему форму. Совершенно очевидно, что два библейских, но столь различных между собой сюжета, как «Pieta» и «Саломея», не могли быть решены в одинаковых приемах. Точно так же, как и в своих портретных работах, он мог пользоваться различными приемами исполнения, в зависимости от содержания характера модели. Так, портреты Гарегина Овсепяна и артистки Генриетты Паскар решены в совершенно различных пластических приемах. Хотя в работах Гюрджяна можно заметить и черты архаики, и стилизацию, и декоративный подход, и даже приемы близкие к кубизму,—это отнюдь не свидетельствует о эклектичности его искусства. Используя те или иные формы в своих произведениях, Гюрджян воспринимает их не механически. Они находятся в соответствии с идеей, заложенной в каждой его работе. Как же рассматривалось искусство Гюрджяна французской критикой? Прежде всего следует указать, что обстоятельного разбора творчества Гюрджяна не было ни при жизни, ни после его смерти. Все, что писалось о нем, не выходило

¹ Архив А. Гюрджяна, №3190, ГКГА.

за рамки журнально-газетных статей. Единственная книжка о нем, написанная Максимилианом Готье и вышедшая в Париже уже после смерти Гюрджяна, по размерам не намного превышает журнальную статью, а в части, касающейся творчества скульптора, состоит преимущественно из цитат отдельных статей о Гюрджяне и нескольких высказываний общего характера².

Прежде чем перейти к работам Гюрджяна второго парижского периода, остановимся на тех скудных биографических сведениях о его жизни в эти годы, которые нам удалось собрать.

В 1923 году Гюрджян получает выгодное предложение давать уроки скульптуры богатой американке. По-видимому, это была одна из учениц той студии, которая была открыта скульптором при его мастерской. Это предложение Гюрджян принял в надежде, воспользовавшись своим пребыванием в США, устроить там выставку. В конце сентября 1923 года Гюрджян выехал в Нью-Йорк. Огромная переписка Гюрджяна из Нью-Йорка со второй женой Татьяной Робертовной имеет чисто личный характер и дает мало материала, который представлял бы интерес для оценки его творчества. Но в этой переписке есть места, которые интересны сами по себе, вне непосредственной связи с его искус-

² „Gurdjan“ Par Maximilien Gauthier Edit. Les Gêmeaux, Paris, 1952. (Имеется также в переводе на армянском языке).

ством. Большое впечатление произвел на Гюрджяна Нью-Йорк. В первом письме он пишет: «Что касается города, что и писать, это просто сказка. Издали прямо жуткое впечатление оставляет. Это совершенно новое и для нас невиданное и неслыханное. Я так ошеломлен, что ничего не могу писать... Шаляпин здесь и поет сегодня вечером, хочу пойти к нему. Если бы мне удалось его слепить, было бы великолепно».³ Жизнь в Нью-Йорке требовала больших средств, добывать которые было не легко. Гюрджян снял дорогую мастерскую. Письма к жене полны жалоб на трудности и неудачи. «Ах, если бы ты знала, как я устал от этих неудач»,—пишет он в одном письме. «В этом городе без сильного за вашей спиной нельзя ничего сделать»,—читаем в другом письме. Надежды Гюрджяна на получение заказов не оправдались. Американская буржуазия, сильно разбогатевшая после первой мировой войны, охотно приобретала произведения искусства. И не мало картин и скульптур, как старых, так и современных, перекочевало из обедневшей Европы за океан. Но покупались произведения художников уже знаменитых. Гюрджян не был в их числе. Но все же, после полугодичного пребывания в Нью-Йорке, Гюрджяну удалось устроить свою выставку в одном из известных выставочных помещений—в Kingor Galeri. Выставка была открыта в марте—

³ Письмо к жене Т. Р. Гюрджян от 1923 г. Архив Гюрджяна в Государственной картинной галерее Армении

апреле 1924 года. Было показано 42 работы. Судя по письмам, выставка имела успех. Откликов на нее в печати было немного. После закрытия выставки Гюрджян остается еще на несколько месяцев в Нью-Йорке для приведения в порядок своих дел. Кроме продажи некоторых работ, Гюрджян получил также заказ на оформление входа в кабаре «Падшие ангелы» в Нью-Йорке барельефом «Диана». Внутреннюю отделку помещения выполнил художник С. Судейкин.

Благодаря продаже ряда работ в Америке Гюрджян по возвращении в Париж мог некоторое время спокойно работать, не думая о заработке.

Через полтора года, в марте 1926 года, Гюрджян устраивает в Париже в галерее «Hotel Jean Charpentier», одним из известных выставочных помещений, вторую персональную выставку, на которой, судя по каталогу⁴, была представлена 71 работа (фактически же их было 97). Выставка имела успех и нашла широкий отклик в печати. Большинство критических статей о Гюрджяне, появившихся в парижской печати, в целом связано именно с этой выставкой.

Выставка в Галерее Шарпантье заметно упрочила материальное положение Гюрджяна. Его имя приобретает известность, но лишь в определенных кругах. Начиная с 1925 года Гюрджян становится постоянным участником скульптурных выставок в «Salon des Tuiler-

4 Со вступительной статьей Гюстава Кана,

ies», организаторами которых были Майоль и Деспно. Вплоть до 1946 года он участвует также на выставках и в других странах: в 1927 году в Японии на выставках французского искусства (в Токио, Кобе и других городах), в 1928 и 1930 годах на выставках русского искусства в Брюсселе, в 1928 году на выставках армянских художников общества «Ани» в Париже, Брюсселе, Антверпене и мн. др.

Обратимся теперь к самим работам Гюрджяна, исполненным им в двадцатых годах.

И в этот, второй парижский период самое значительное место в творчестве Гюрджяна занимает портрет. Но мастерство скульптора и глубина психологического проникновения в характер портретируемого заметно возрастают в эти годы.

Первой работой Гюрджяна по возвращении из Советской России был портрет Тиграна Келекяна (1921 г.), известного коллекционера и знатока древневосточного, в частности иранского, искусства, а также собирателя произведений современного французского искусства. Этот портрет нельзя отнести к лучшим произведениям скульптора, что, быть может, следует объяснить тем подавленным состоянием, в котором находился Гюрджян в первое время, вернувшись во Францию. Более удачным представляется вторая работа Гюрджяна — портрет коммерсанта Серопа Сваджяна (1921—1922 гг.). Скульптор ни в какой мере не польстил своей модели, не смягчил ничего в малопривлекательной внешности и характере

Сваджяна. За это он был «наказан» заказчиком, отказавшимся принять портрет под предлогом отсутствия сходства. А между тем портрет этот среди многочисленных работ Гюрджяна один из наиболее запоминающихся. Умение найти в каждом портретируемом неповторимое и индивидуальное, передать тончайшие оттенки переживаний и донести все это до зрителя в совершенной пластической форме—черты, характеризующие подавляющее большинство портретов Гюрджяна этого периода. Лишь некоторые портреты, исполненные в годы пребывания скульптора в России, такие, как портреты Рахманинова и Мелик-Азарянца, а из более ранних—Добровейна, могут выдержать сравнение с его новыми работами. Портреты Гюрджяна 1922—1926 годов по преимуществу женские; в них ему удается углубиться во внутренний мир женщины. Среди большого числа отличных женских портретов двадцатых годов особенно следует отметить три наиболее совершенных—г-жи Сабатье (1923 г., терракота), г-жи Кричевской (1924 г., терракота и камень) и г-жи Акетаньер (1924 г., терракота). Обычно Гюрджян лепил головы и бюсты, портрет же г-жи Сабатье выполнен в рост. В этой небольшой скульптуре, размер которой напоминает знаменитые танагрские статуэтки, передано обаяние женственности. Изящный силуэт фигуры особенно выделяется при рассмотрении в профиль. Бюст г-жи Кричевской покоряет спокойствием и благородством выражения лица, а портрет Акетаньер—большой жизненностью; оба они вызы-

вают в памяти живописные и скульптурные портреты художников раннего Ренессанса. Исключение среди всех портретов этих лет составляет «Голова молодой русской девушки» (1925 г., терракота), в котором глубина характеристики уступает место поискам новых задач—больших обобщений. Из немногочисленных мужских портретов следует отметить великолепно вылепленную «Голову молодого человека» (1926 г., бронза).

К сюжетной скульптуре, или «к свободному творчеству», как это называл сам Гюрджян, он обращался сравнительно редко. Однако в 1921—1926 гг.—за этот небольшой период—он исполнил около двадцати пяти сюжетных скульптур.

По сюжетам их можно разбить на несколько групп: одна, объединяемая под общим названием «Танец», и другая—«Спорт». Ряд сюжетов навеян легендарным прошлым и мифами. Есть, наконец, несколько скульптур, в которых Гюрджян стремится передать то или иное чувство. Таковы скульптуры—«Отчаяние», «Молитва», «Безмятежность».

В 1922 году Гюрджяном была исполнена скульптура «Pieta» (в двух вариантах).

Все эти сюжетные работы Гюрджяна сравнительно небольшие по размеру и носят станковый характер. Каждая из этих скульптур исполнена в нескольких вариантах, которые отличаются друг от друга в деталях и в материале. Иногда один и тот же сюжет может выполняться в круглой скульптуре и в барельефе.

Остановимся теперь на самих работах. Среди статуэток, изображающих танцы, привлекают внимание две, сделанные как воспоминание о родине; обе они под названием «Кавказской танец» (1922 г.). Это— двухфигурная и однофигурная стилизованные статуэтки, изображающие танцующих армянских девушек. Стройные, слегка изогнутые тела как бы движутся в медленном плавном ритме. Их плоские фигуры, округлые лица, с прорисованными, а не вылепленными чертами, развевающиеся подола одежд и распущенные волосы придают этим статуэткам декоративный характер.

В этом плане выполнена третья статуэтка из того же цикла «Кавказский танец», изображающая молодого кавказца танцующего лезгинку (1925 г.). Характер ее подсказывает, что она сделана была не по воспоминанию, как две предыдущие, а с натуры. Это вполне допустимо, если вспомнить, что в Париже двадцатых годов в различных кафешантанах в качестве танцоров выступали эмигранты с Кавказа. Очень точно схвачена поза: танцор как бы на миг застыл на вытянутых носках, чтобы в следующее мгновение снова понестись в стремительном танце.

В двух других статуэтках «Танец» (1922 г.) и «Танго» (1925 г.) можно заметить некоторое отражение кубизма. Во второй—при всей ее деформации—поза, движения и ритм тел переданы с большой убедительностью. Влияние кубизма сказалось и в двух скульптурах из серии «Спорт»—«Бокс» (обе 1923 г.). В приземистых



6. Танцовщицы. Гипс, 1922 г.

фигурах боксеров, образованных из слегка отесанных каменных блоков, при всей лапидарности приемов переданы страстность и напряженность схватки.

К этой же серии «Спорт» можно отнести и скульптурную группу «Corrida». Может показаться странным появление этого сюжета в творчестве Гюрджяна, никогда не бывавшего ни в Испании, ни в Латинской Америке, где популярен этот вид спорта. Но если вспомнить, что в 1906 году Гюрджян жил в Монпелье, то можно предположить, что там или в каком-либо другом, граничном с Испанией городе он мог видеть бой быков. И возможно, что спустя 17 лет Гюрджян запечатлел его в скульптуре. Скульптору удалось передать стремительный натиск разъяренного быка и в контраст ему — спокойную фигуру матадора.

Одной из самых значительных сюжетных скульптур Гюрджяна является «Pieta» — надгробный плач. Тема эта, навеянная евангельским сюжетом, приобрела в скульптуре Гюрджяна не религиозно-мистический, а чисто человеческий смысл; основное ее содержание — трагедия смерти.

Тема эта очень увлекла скульптора, он работал над ней с 1922 по 1939 гг. и выполнил ряд вариантов и повторений в различных материалах — камне, терракоте, дереве и в различных размерах — от небольшой статуэтки в 25 см высотой до монументальных скульптур в две натуральные величины. Тема эта была им решена и в круглой скульптуре и в барельефе.

В первых двух вариантах «Pieta», исполненных в 1922 году (одна—в круглой скульптуре, другая—в барельефе), было найдено основное решение: трехфигурная композиция, состоящая, из мертвого Христа между двумя ангелами по сторонам (в барельефе), замененных Богородицею и Марией Магдалиной (в круглой скульптуре).

В дальнейшем Гюрджяном была исполнена двухфигурная «Pieta» с мертвым Христом на коленях Богородицы, несколько напоминающая по композиции известную скульптуру Микеланджело в соборе св. Петра в Риме. Барельеф 1922 года отличается общим декоративным характером, который усиливается орнаментированными крыльями ангелов, распластанными на фоне рельефа и заполняющими значительную его часть.

Второй вариант «Pieta» был затем использован для двух надгробных памятников, установленных на парижских кладбищах Пер-Лашез и Бульон-сюр-Сен. Эти памятники отличаются друг от друга в деталях.

Кроме «Толстого», эти кладбищенские скульптуры—единственные работы Гюрджяна, дающие представление о нем как о монументалисте.

Помимо этих двух надгробий, Гюрджяном была исполнена еще одна работа мемориального характера: эскиз памятника погибшим воинам-армянам, сражавшимся в иностранном легионе во Франции. История этого неосуществленного заказа следующая. Армянская колония в Париже, в целях увековечения памяти воинов-

армян, погибших в войне 1914—1918 гг. во Франции, решила поставить памятник во дворе армянской церкви на улице Жан Гужон и поручила Гюрджяну сделать эскиз памятника. По мысли скульптора, памятник должен был представлять собой стелу, своим внешним видом несколько напоминающую армянские «хачкары». Однако в отличие от последних крест здесь был заменен фигурой воина. Гюрджян сделал несколько эскизов фигур воинов, причем на одном из них раненого legionера поддерживает другой воин. Но окончательно он остановился на однофигурном изображении воина, представленного в динамичной экспрессивной позе. По обеим сторонам от него, как и обычно на хачкарах, фон заполнен орнаментом, а в выступающем наверху стелы два ангела держат в круге равноконечный крест, а в нижней части дано символическое изображение Победы. Эскиз этот, по неизвестной нам причине, не был принят, и интересное по замыслу решение не получило своего осуществления.

Особняком в творчестве Гюрджяна стоит бронзовая скульптура «Победа» (1923 г.), для которой он избрал аллегорическое решение: идея победы предстает в образе богини. Подобное решение навеяно античной тематикой. Но Гюрджян не пошел по традиционному пути, принятому еще греческой скульптурой, где богиня победы Ника изображалась спускающейся с небес. Ника Гюрджяна правит колесницей, запряженной конем, несущимся в стремительном беге над облаками. И в мане-

ре исполнения Гюрджян идет не от греческой или эллинистической скульптуры, он ближе к греческой арханке. В работе этой сказались тенденции к архаизации и стилизации.

Хотя формально «Победа» Гюрджяна относится к круглой скульптуре но по существу она выполнена в принципах барельефной скульптуры, где все разворачивается на плоскости. Работа отличается исключительной экспрессией. Несмотря на небольшие размеры, она очень монументальна. По существу это—единственная подлинно монументальная работа Гюрджяна. Неудивительно, что автор мечтал увидеть ее высеченной на скалах своей родины, в окрестностях Шуши.

Помимо этой скульптуры, исполненной в бронзе, Гюрджян создал еще своеобразный вариант «Победы», представляющий как бы живописно-графическое решение этой композиции. На черную лакированную доску, служащую фоном, он переносит рисунок «Победы», лакируя отдельные части изображения различными цветами, подобно живописцу, накладывающему краски на холст. Интересно, что отдельные части богини оказались сдвинутыми по отношению друг к другу.

«Победа» не была единственной работой Гюрджяна, навеянной античной тематикой. Его увлекали также древние легенды. Сюжет одного из античных мифов—о любви Зевса к Леде, дочери царя Этолии Тестия, повествующем о том, как плененный ее красотой царь богов, превратившись в лебедя, является к своей возлюбленной.

ной, купающейся в водах реки Эврот,—дал основание Гюрджяну для создания ряда скульптур. Еще в московские годы скульптор исполнил небольшой рельеф на эту тему. Он снова возвращается к ней в двадцатых годах как в большом барельефе, так и в нескольких круглых скульптурах. В барельефе (1922 г.) центральное место отведено Леде, изображенной обнаженной с закрытыми глазами, как бы уснувшей. Есть что-то манерное в ее позе: в наклоне головы и особенно в изломах ее тела, трактованных отнюдь не в идеализированных традициях эллинистического понимания красоты. Как и в ряде других сюжетных произведений, здесь сделан акцент на декоративной стороне. Скульптор не только заполняет орнаментом фон рельефа, но и украшает им также волосы Леды, крылья и тело лебедя. «Леда» в круглой скульптуре исполнена в небольших размерах, в двух весьма близких друг к другу вариантах. В отличие от барельефа главное место отведено здесь лебедю, прикрывающему Леду; видна лишь ее запрокинутая голова, переданная в состоянии экстаза.

Кроме «Победы» и «Леды» на античную мифологическую тему Гюрджяном был выполнен еще один барельеф «Диана» (1922 г., гипс). В барельефе две фигуры—крылатая богиня и олень. Не совсем ясно, какой из двух возможных сюжетов о богине был использован Гюрджяном в этом панно-барельефе. Иллюстрирует ли он легенду о превращении разгневанной богиней пастуха Актеона в оленя, или это лишь изображение богини с оленем,

как обычно ее изображали античные скульпторы. Нам думается, что, скорее, это все же эпизод с Актеоном. Правда, здесь нет собак, которые, согласно легенде, не узнали своего хозяина в образе оленя и растерзали его. В пользу этого предположения говорит поза богини, протягивающей руку и как бы проклиная Актеона, и сам обернувшийся убегающий олень. Панно исполнено в обобщенно стилизованных, декоративных приемах, в технике еп сгеих (углубленного рельефа) с упором на линейно-контурное, а не пластическое решение.

Декоративный характер выражен еще сильнее в небольшой бронзовой скульптуре «Ангел» (1923 г.), в которой не только фон, но и все тело ангела покрыто линейно-орнаментальными мотивами. Так же, как и в «Pieta», Гюрджян здесь был далек от религиозной трактовки сюжета. Трудно сказать, чем был продиктован выбор подобной темы, но в самом замысле его можно усмотреть какой-то отзвук еще не изжитых влияний Врубеля.

Увлечение прошлым не ограничивается у Гюрджяна только одной греческой мифологией. Скульптора интересуют также исторические и легендарно-исторические личности. К последним относятся две его значительные работы—«Клеопатра»⁵ (1924 г., терракота) и «Саломея»

⁵ В некоторых каталогах она значится как «Египетская принцесса», но, будучи впервые выставлена в 1926 г. в галерее Шарпантье, она была названа «Клеопатра».

(1925 г., бронза, гранит). Есть много общего в образах этих двух inferнальных женщин. В их тонких плоских телах, в резких поворотах голов, в постановке корпуса, в загадочном взгляде отразился подлинный древний Восток. Из чего исходил Гюрджян в трактовке образов этих двух женщин, которые были неоднократно предметом изображения в искусстве? Его «Клеопатра» и «Саломея» не напоминают никакие произведения изобразительного искусства, исполненные со времени Ренессанса. Бряд ли возможно найти какие-либо аналогии и в древнем искусстве Востока (Египта, Ассирии). Особенно ярок образ Саломеи, представленной обнаженной с подогнутыми под себя ногами, держащей на коленях поднос с головой Иоанна Крестителя. В ее гордом и надменном лице, отвернувшемся в сторону, во всей ее хрупкой фигуре с изогнутой рукой, положенной на голову Иоанна, есть какая-то загадочность.

Скульптура эта была исполнена также и в камне — черном бельгийском граните. Оба варианта почти сходны по композиции, но отличаются выражением лица: в бронзовом варианте на лице ее торжествующая улыбка, в граните — оно надменно-безразлично.

Если в изобразительном искусстве нет аналогии с образом Саломеи, а в литературе можно найти лишь отдаленное сходство с уальдовской «Саломеей», то «Клеопатра» Гюрджяна близка тому образу, который создала Ида Рубинштейн в роли Клеопатры в одноименном ба-



7. Отчаяние. Гипс, 1923 г.

лете-мелодраме, поставленном в 1909 году в Париже, на спектаклях Дягилевского балета. Видел ли Гюрджян Иду Рубинштейн в «Клеопатре»? Весьма вероятно, так как он жил в эти годы в Париже. И хотя со времени постановки этого нашумевшего в свое время спектакля прошло более 15 лет, несомненным представляется близость образа, созданного Гюрджяном, к Клеопатре Иды Рубинштейн.

В эти же годы Гюрджяном было исполнено несколько скульптур, передающих то или иное душевное переживание и сильное чувство, но нам известны лишь две из них: «Отчаяние» (1923 г., терракота) и «Молитва» (1926 г., терракота). «Отчаяние» передает горе и полную безнадёжность в образе молодой женщины, изображенной с запрокинутой головой и поднятыми вверх руками, прикрывающими часть лица. Сила и непосредственность передачи глубокого душевного переживания Гюрджяном свидетельствуют о его качествах отличного портретиста-психолога. Другая статуэтка «Молитва» выражает скорее состояние скорби, чем непосредственное обращение к богу.

Выставка работ Гюрджяна в галерее Шарпантье в 1926 году подытожила художественную деятельность скульптора за период 1921—1926 гг. Этот небольшой по времени период надо рассматривать как отдельный этап в творчестве Гюрджяна, поскольку в последующие годы искусство его во многом изменилось.

ИСКУССТВО ГЮРДЖЯНА В ПОСЛЕДНЕЕ ДВАДЦАТИЛЕТИЕ ЕГО ЖИЗНИ И ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (1928—1948)

Последнее двадцатилетие жизни Гюрджяна наиболее значительно. Хотя интенсивность его художественной деятельности несколько снижается в эти годы (сыграло роль состояние здоровья скульптора—с 1935 года он болен стенокардией, которая и явилась причиной его преждевременной смерти), но в смысле мастерства работы этого периода, безусловно, наиболее совершенны. Интересно, что в этот период среди различных материалов, в которых работает Гюрджян: бронзы, камня, терракоты и дерева, излюбленным становится зернистый бельгийский гранит, в котором выполнено большинство скульптур тридцатых годов.

К этому последнему периоду относятся такие его шедевры, как «Голова негра» (1926 г., гранит), портрет художника Г. Якулова¹ (1927 г., бронза), «Голова не-

¹ В книге М. Gauthier год исполнения портрета Якулова указан 1928. Он мог быть выполнен лишь в 1927 году, когда Якулов в связи

гритянки (1929 г., гранит), портрет артистки Генриетты Паскар (1933 г., терракота), портрет киликийского католикаса Г. Овсепяна (1935 г., бронза), портрет «Неизвестной с повязкой на голове» (30-е годы, терракота), «Голова негритянки с серьгами» (30-е годы, одна в граните, другая в терракоте) и ряд других замечательных портретов—М. Сарьяна (1927 г., терракота), балетмейстера и танцовщика Лифара (1938 г., бронза), Л. Карганова (1939 г., гипс), Нубар-паши (30-е годы, гипс) и другие. В тридцатых годах Гюрджяном исполняется также ряд крупных и значительных произведений—женских обнаженных фигур («Юность», 1934 г.; «Карнатиды», 1935 г.; «Женский торс», 1939 г. и др.). Примечательно, что в эти годы Гюрджян работает исключительно с натуры.

Положение Гюрджяна после 1926 года становится более прочным, а известность продолжает расти. В конце двадцатых и в тридцатых годах скульптор участвует в ряде выставок французского, русского и армянского искусств, устраиваемых не только в Париже, но и в других странах: в Бельгии, Югославии, Чехословакии и Японии. Он является постоянным участником выставок «Тюильри».

с оформлением «Стального скока» для Дягилевского балета находился в Париже, но возможно, что в бронзе он был отлит позже, т. е. в 1928 г.

Работы Гюрджяна приобретаются частными коллекционерами, среди которых немало армян². В 1928 году была приобретена для Люксембургского музея «Голова негра» — первая и единственная работа Гюрджяна, хранящаяся во французском музее (ныне в Музее современного искусства). По одной его работе имеется в музеях Брюсселя, Белграда и Токно.

Но было бы ошибочным считать, что одни только успехи сопутствовали Гюрджяну. Ему приходилось сталкиваться и с неудачами. Одной из таких неудач был отвергнутый заказ на памятник воинам-армянам, погибшим в первой мировой войне, о котором уже говорилось выше. Вторая неудача опять-таки была связана с армянскими кругами. После смерти Андраника, похороненного на парижском кладбище Пер-Лашез, Комитетом по постановке памятника на его могиле было предложено Гюрджяну составить смету стоимости монумента. Представленная Гюрджяном смета показалась организаторам высокой, и они отказались от мысли поручить исполнение заказа Гюрджяну, решив объявить конкурс среди армян-скульпторов, живущих в Париже. Гюрджян, обиженный таким отношением, не принял участия в конкурсе. Сохранилось письмо скульптора, адресованное членам Комитета по постановке памятника, а также его

² Самое большое частное собрание работ Гюрджяна находится в Швейцарии у Чамкертяна.

переписка по этому поводу с Аршаком Чобаняном, где отказываясь от участия в конкурсе, он резонно указывает, что объявление конкурса было бы понятно, если бы он был международным, но «среди двух с половиной скульпторов-армян, живущих в Париже, это уже смешно»³. Гюрджян не ошибся. Исполненный скульптором Муратовым памятник Андранику оказался неудачным.

Не повезло Гюрджяну и с памятником А. С. Пушкину. В середине 30-х годов русская колония в Париже, решила поставить в Париже памятник великому поэту в связи, с исполняющимся в 1937 году столетием смерти Пушкина, и заказала его проект Гюрджяну. Но памятник не был установлен. Сохранился лишь рисунок с эскиза.

Все усиливавшаяся в послевоенные годы болезнь не давала возможности скульптору нормально работать, так как лепка требовала большого физического напряжения. В последние годы жизни Гюрджян больше рисует, но все же не оставляет и скульптуру. Последняя его работа «Голова негра» (с неочищенными швами, оставшимися от кусковой формы) была исполнена незадолго до смерти, в 1948 году.

Среди портретов Гюрджяна двух последних десятилетий несколько обособленное место занимают головы негров—две женские и две мужские (из них одна «Голова негрятки с серьгами» в терракоте, остальные три—

³ Архив Гюрджяна в Государственной картинной галерее Армении.



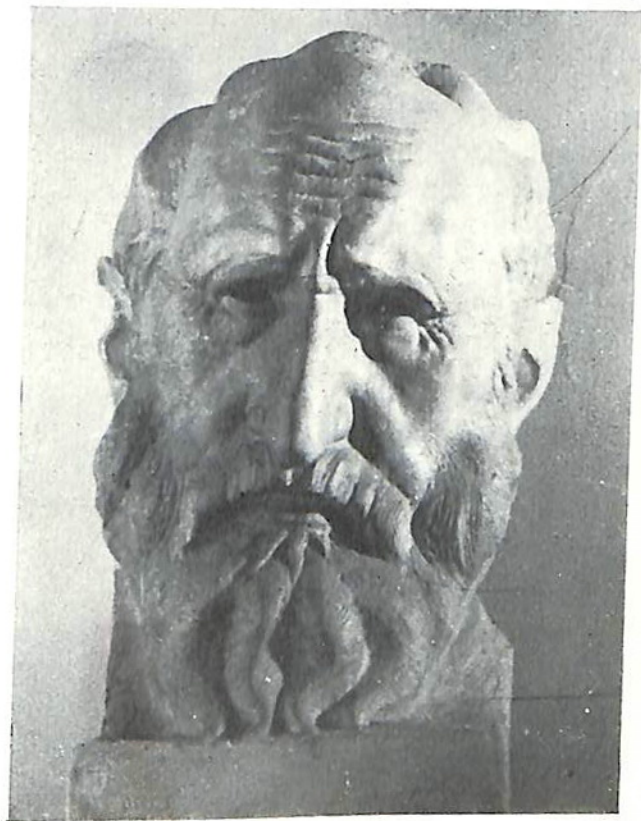
8. Голова негритянки. Гранит, 1929 г.

в граните). Как и все остальные работы этих лет, они вылеплены с натуры, но исполняя их, Гюрджян, по-видимому, не ставил перед собой задачи передать конкретное лицо во всей его неповторимости. Это, скорее, типовые, чем индивидуальные образы.

Среди этих портретов наиболее интересна экспрессивная «Голова негра» (1948 г.)—последняя работа скульптора.

Национальный характер не менее сильно выражен и в портретах Г. Якулова, М. Сарьяна, Г. Овсепяна и Л. Карганова. Но здесь дело в передаче не только внешних, но и внутренних сторон национального характера, постичь которые во всей их глубине может лишь человек, очень хорошо знающий этот характер.

Но наряду с передачей национального облика изображенных, портреты эти обладают также яркой индивидуальной характеристикой: темпераментный, подвижный Якулов, сдержанный, спокойный, углубленный в себя Сарьян. Но самый замечательный среди всех этих портретов—портрет Гарегина Овсепяна (1935 г.). С глубоким постижением передано Гюрджяном это старческое, типично армянское лицо, с пытливым и несколько скорбным взглядом исподлобья. Те, кому удалось знать Гарегина Овсепяна, не могут не оценить ту наблюдательность и меткость, с которой Гюрджян передал в облике этого мудрого старца, выдающегося ученого и знатока армянской культуры, сочетание глубокой одухотворенности с чисто народными, крестьянскими чертами его лица.



9. Гарегин Овсепян. Гипс, 1935 г.

К числу наилучших портретов Гюрджяна должен быть отнесен и портрет артистки Генриетты Паскар, в котором характеристика доведена до предельной выразительности. Гюрджян знал Паскар еще в Москве, где она в первые годы Советской власти была руководителем ТЮЗа. Что-то грустное и в то же время трогательное есть в портрете красивой, но уже начинающей увядать женщины, которую с такой жизненностью запечатлел Гюрджян, глубоко правдиво передав ее выразительное худое, бледное лицо, с доверчиво смотрящими глазами. Это один из тех портретов, в которых, как в раскрытой книге, читается биография человека.

Глубиной психологической характеристики и пластической выразительностью отличается еще один бюст — «Неизвестная с повязкой на голове» (30-е годы, терракота). Иной характер, иная жизнь, иная судьба отражены в этой немолодой женщине, спокойно и уверенно смотрящей своими широко раскрытыми глазами.

К рассмотренным лучшим портретам Гюрджяна следует отнести и «Портрет неизвестного» (30-е годы, терракота). Характеристика изображенного дана здесь с предельной ясностью. В холемом лице с поднятой головой в еще большей степени, чем в предыдущем, передан образ человека независимого и уверенного в себе.

Заканчивая этим раздел портретного творчества



10. Генриетта Паскар. Герракота, 1933 г.

Гюрджяна двух последних десятилетий, следует указать на одну деталь, которая интересна как показатель разнообразия исполнительских приемов скульптора. Многие скульпторы ограничиваются одинаковым приемом изображения глаз. На портретах Гюрджяна изображения глаз очень различны—от пустот и впадин (как, например, на портрете Якулова и Г. Овсепяна) до совершенно реально исполненных с подкрашенными зрачками, как мы видим на портрете «Неизвестной с повязкой».

Эти двенадцать наилучших портретов последнего двадцатилетия, вместе с остальными, ранее рассмотренными, составляют лишь небольшую часть большой портретной галереи (содержащей более ста портретов), созданной Гюрджяном на протяжении сорока лет его художественной деятельности.

Помимо портретов, надо отметить еще две области, в которых работает Гюрджян в последние два десятилетия своей жизни. Это—анималистический жанр и так называемые «ню»—обнаженная фигура.

Гюрджян—прекрасный анималист. И в этой области он занимает свое особое место. В изображении лисы, обезьяны, кошек и собак и других животных он передает не только общие черты, характерные для того или иного вида животного, как, например, хитрость лисы, любопытство обезьяны и т. д., но в каждой отдельной скульптуре передает и неповторимые особенности отдель-



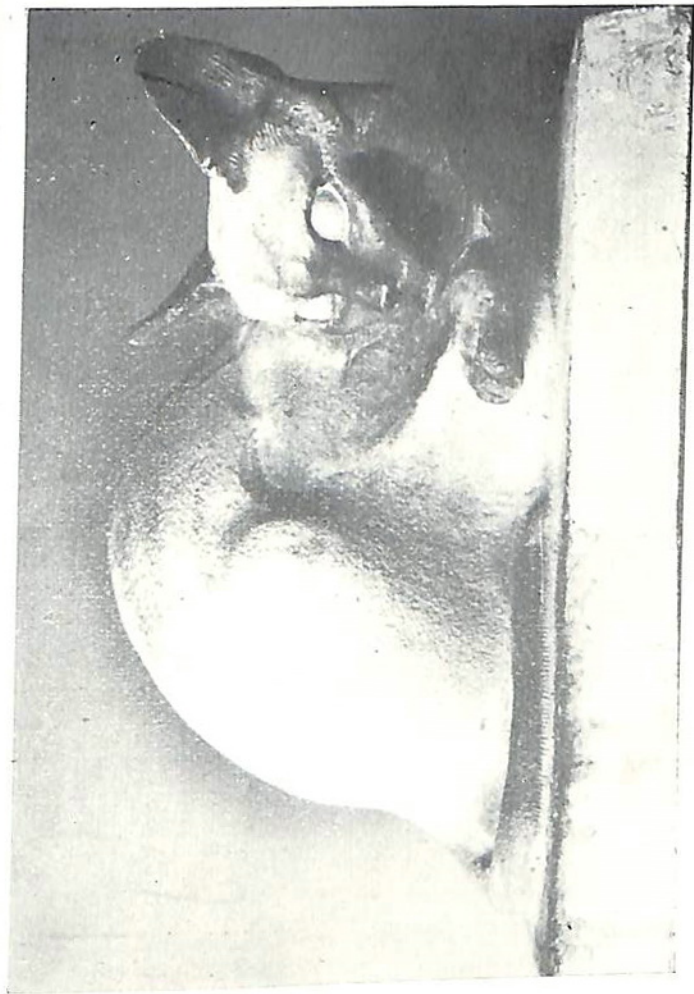
11. Голова лягавой собаки. Терракота, 1930-е годы.

ной особи. В этом смысле его изображения животных можно также назвать «портретами».

Обнаженная скульптура встречается в творчестве Гюрджяна еще в предыдущем периоде. Это—«Саломея» и «Клеопатра», «Отчаяние» и «Молитва» и др. Но там нагота имела иной смысл. Теперь в «обнаженных» 30-х годов художника интересует передача обнаженного тела сама по себе.

Известно всего шесть «ню», исполненных Гюрджяном в 30-е годы: «Молодость» (тело без головы и рук. 1933 г., гранит), «Молодость. Мысль» (1934 г., базальт), «Обнаженная на корточках.—Кариатида» (1935 г., известняк), «Спящая» (белый камень), «Юность. Обнаженная с цветком в руке» (гипс), «Торс» (1939 г., гранит). При всем своем различии эти скульптуры объединяет отсутствие какой-либо идеализации. Женское тело передано Гюрджяном во всей своей реальной обыденности, и в этом его подлинная красота. Оно предстает перед нами то как грузный, тяжелый торс без головы и рук («Молодость»), то в виде хрупкой, едва оформившейся девичьей фигуры («Молодость. Мысль»), напоминающей нераспустившийся цветок, то согнувшейся под тяжестью («Кариатида»), то со всей непринужденностью случайной позы («Спящая»).

Обособленное место среди «ню» Гюрджяна занимает единственная мужская фигура—портрет Сергея Лифара, известного в прошлом танцора, а в настоящее время балетмейстера парижской Гранд Опера. В отли-



12. Сиамская кошка. Гипс. 1926 г.

чие от женских «ню» «Лифар» небольших размеров. Это—статуэтка высотой 50 см. Упругое тело артиста, готовящегося к танцу, находится в сильном напряжении.

Отсутствие идеализации в «ню» Гюрджяна отличает их от обнаженных фигур Майоля, в которых есть обобщенность и классичность, но их объединяет в то же время материальность трактовки человеческого тела и конструктивность пластической формы.

Со времени смерти Гюрджяна прошло около 25 лет. Но несмотря на то, что автор единственной монографии о нем М. Готье и закончил ее словами: «Пусть нам простят, что мы включаем знаменитого армянского скульптора Акопа Гюрджяна в парижскую школу», на Западе до сих пор нет ни одной книги о нем. Более того, даже в «Словаре современной скульптуры»⁴, вышедшем сравнительно недавно и претендующем на известную полноту, как об этом свидетельствует само его название, нет имени Акопа Гюрджяна.

Необходимо разорвать этот несправедливый «заговор молчания»,—эта задача стоит перед армянским искусством. Это тем более необходимо, что большинство работ скульптора находится в Армении, и они, несомненно, должны сыграть значительную роль в развитии армянской скульптуры. На них будут учиться поколения молодых армянских ваятелей.

⁴ „Dictionnaire de la sculpture moderne“. Paris.

А. ГЮРДЖЯН

МОИ МЫСЛИ О СКУЛЬПТУРЕ

Во всех моих исканиях я стараюсь найти чисто скульптурное решение, не только в декоративных произведениях, но также в портретах и маленьких статуэтках. Оставаясь в рамках натурализма, я развиваю мои образы в скульптурные и декоративные формы¹. Так, в «Голове Христа», произведении чисто монументальном и декоративном, одном из первых, сделанным после того, как я отошел от импрессионизма, который считаю декаденством в скульптуре нашей эпохи, где скульптурная форма совершенно забыта; то же самое в моих последних работах: в портрете г-жи Кричевской и статуэтках графини Н. Т. и графини Л. и в других, где, оставаясь в рамках натурализма, я их создаю в скульптурных формах.

¹ Под натурализмом Гюрджян подразумевает не то понятие, которое установилось в искусствоведении, а реализм.

Моя вторая задача—это дать при помощи своих произведений настоящее понятие о том, что такое скульптура. Публика вообще принимает за скульптуру все, что сделано из камня, бронзы, дерева и пр. с натуры или с окружающих нас предметов.

Это самая грубая ошибка нашего времени.

По-моему, нужно относить к скульптуре лишь то, что исполнено по законам скульптуры, т. е. то, что имеет три признака—декоративность, монументальность и композицию.

Произведения, в которых не сочетаются эти принципы, не могут быть отнесены к скульптуре.

С этой точки зрения, к скульптуре должны быть отнесены не только произведения, сделанные с натуры по скульптурным законам, но также композиции с чисто абстрактными формами, не напоминающими ничего из того, что мы видим в природе. К скульптуре также должны быть отнесены произведения, в которых природа чувствуется лишь в очень незначительной мере и в которых она является лишь толчком, а вся остальная композиция—чисто воображаемой.

К скульптуре должны также быть отнесены произведения, в которых природа совершенно деформирована, и во всех этих случаях, если вышеуказанные принципы соблюдены, то это настоящая скульптура².

² Оригинал написан на французском языке. Время написания его точно не известно, но судя по ссылкам скульптора на свои работы, по-видимому, относится ко второй половине двадцатых годов.

ВЫСТАВКИ, НА КОТОРЫХ УЧАСТВОВАЛ ГЮРДЖЯН

- 1910 г. Salon des Artistes Français, Париж.
- 1910 г. Societè Nationale des Beaux Arts, Париж.
- 1911 г. Societè Nationale des Beaux Arts, Париж.
- 1912 г. Societè Nationale des Beaux Arts, Париж.
- 1913 г. Salon des Artistes Français, Париж.
- 1914 г. Salon des Artistes Français, Париж.
- 1915 г. „Мир искусства“, Москва.
- 1915 г. „Мир искусства“, Петроград.
- 1918 г. Հայ արվեստագետների միության առաջին ցուցանանք,
Тифлис.
- 1919 г. Հայ արվեստագետների միության երկրորդ ցուցանանք,
Тифлис.
- 1924 г. Персональная выставка в Kingor Galeri, Нью-Йорк.
- 1924 г. Salon des Tuileries, Париж.
- 1926 г. Персональная выставка в галерее J. Charpentier, Париж.
- 1926 г. Salon des Tuileries, Париж.
- 1926 г. Французская выставка в La galerie Drouant, Париж.
- 1927 г. Salon des Tuileries, Париж.
- 1927 г. Выставка французского искусства в Японии—Токио, Кобе
и других городах.
- 1927 г. Выставка армянских художников „Ани“ в галерее „Georges
Petit“, Париж.

- 1928 г. Выставка русского искусства во Дворце искусств, Брюссель.
- 1928 г. Выставка „Ани“, Брюссель.
- 1928 г. Выставка „Ани“, Антверпен.
- 1928 г. Выставка „XX Siecle“, Брюссель.
- 1929 г. Salon des Tuileries, Париж.
- 1930 г. Выставка русского искусства, Брюссель.
- 1930 г. Выставка русского искусства, Белград.
- 1932 г. Выставка русского искусства в галерее Ренессанс, Париж.
- 1935 г. Выставка во Дворце искусств, Брюссель.
- 1935 г. Salon des Tuileries, Париж.
- 1936 г. Выставка русского искусства, Прага.
- 1939 г. Выставка русского балета Дягилева в Музее декоративного искусства, Париж.
- 1941 г. Выставка армянских художников в галерее Pleyel, Париж.
- 1946 г. Salon des Tuileries, Париж.
- 1948 г. Salon des Artistes Français, Париж.
- 1949 г. Salon des Artistes Français, Париж.
- 1959 г. Персональная выставка в Государственной картинной галерее Армении, Ереван.

Биография о Гюрджяне

- Ա. Շիրվանզադե**, Արուսյանի մահարձանի մասին, «Հորիզոն», 1910, № 84:
- Ա. Շիրվանզադե**, Գեղարվեստական սալոններով, «Հորիզոն», 1910, № 114:
- Ա. Շիրվանզադե**, Անգալման մրցում, «Հորիզոն», 1910, № 229:
«Հայաստանի կոչնակ», Նյու-Յորք, 1924:
- Մելիք-Փարսադանյան**, Հիշողություններ Հ. Գյուրջյանի մասին, 1948:
«Հայաստանի կոչնակ», Նյու-Յորք, 1948:
- «Գեղունի», Վենետիկ, 1949:

- Ա. Սարգսյան, «Սովետական Հայաստան», 1959, № 7:
- Ե. Քոչար, Մեծ արվեստագետի նակատագիրն ու արվեստը, «Սովետական արվեստ», 1959, № 7:
- Ա. Ծիրվանզադե, Կյանքի բովից, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1961, հատ. 10:
- Հ. Իգիրյան, Ալբոմ «Հակոբ Գյուրջյան», «Հայաստան» հրատարակչություն, Երևան, 1966:

- В. Модест, Акоп Гюрджян, «Солнце России», СПб., 1912, 50.
- «Новая студия», СПб., 1912.
- Я. Т-д, «Аполлон» 1916, № 1.
- «Русская иллюстрация», Париж, 1937.
- М. Сарьян. Возвращение на родину, 1959 «Литературная газета».
- «Town et Country». New York, 15/XII 1923.
- «Town et Country». New York, 1/VII 1924.
- «Artset decoration». New York, 1925.
- «La Figaro Artistique» Paris, 1925.
- Robert Rey, «La Renaissance», Paris. 1926.
- «La Revue de (l') Art», Paris, 1927.
- Ed. Leonard, «Clarte» Bruxelles, 1936, № 8.
- «Arts». M. Florisone, 1946.
- Maximilien Gauthier, Gurdjan. Edit. «Les Gemeaux», Paris, 1952.

СПИСОК РАБОТ ГЮРДЖЯНА

Ранние работы, исполненные в «Академии Жюльен» в 1908—1909 гг.
Женский торс (без рук и головы)*. Гипс, 80х42х50.
Женщина дискобол (по Мирону)*. Гипс, 41х19х9.
Мужской торс*. Гипс, 70х45х45.
Обнаженная сидящая женщина*. Гипс, 32, 5х24х27,5.

Работы 1910—1914 гг. (Париж)

Два эскиза к памятнику Хачатура Абовяна. Гипс. Не сохранились.
Пахота. Барельеф, 1910 г*. Бронза, 27х56х2.
Армянские крестьянки, 1910 г. Барельеф*. Гипс, 26х16х3.
Маргарита Ширванзаде, 1910 г*. Мрамор, 42х36х50.
Бюст Аршака Чобаняна, 1911 г*. Гипс, 43, 5х39х43.
Бюст Л. Л. Толстого, 1911 г*. Бронза, 56х56х36.

¹ Список работ Гюрджяна составлен на основе собрания, находящегося в Государственной картинной галерее Армении, с каталогами выставок (галерея Шарпантье и др.). Сюда включены также и те работы, которые не сохранились. Работы в гипсе, имеющиеся в Картинной галерее Армении, указываются лишь в тех случаях, если таковые не имеются в других материалах, т. е. камне, бронзе, терракоте.

*—означает принадлежность скульптуры Государственной картинной галерее Армении.

- Эскиз к «Демону» 1911—1912 гг. Гипс, 32х25х23.
- Эскиз к «Демону» (сидящий), 1911—1912 гг. Терракота, 23х15,5х14,5.
- Эскиз к «Демону», 1911—1912 гг. Терракота, 32х32х23.
- Женская фигура, 1911—1912 гг. Бронза, 39х12х7.
- Сидящая женщина, 1911—1912 гг. Отлита в бронзе в 1945 г., 17х9х12,5.
- Бегство, 1912 г. Гипс, 170х68х37.
- Спящий демон, 1912 г.* Гипс, 70х68х37.
- Бюст А. М. Горького, 1912 г.* Бронза, 50х40х33.
- Бюст драматурга И. Д. Сургучева, 1912 г. Бронза. Поставлен на могиле в Париже.
- Бюст дирижера С. А. Кусевицкого, 1912 г. Гипс. Местонахождение неизвестно.
- Бюст Н. Н. Кусевицкой, 1912 г. Гипс, 55х35х47.
- Бюст Е. П. Пешковой, 1912 г. Гипс. Не сохранился.
- Бюст Сергея Меликова, 1912 г. Мрамор. Местонахождение неизвестно.
- Бюст А. А. Меликовой 1912 г. Мрамор. Местонахождение неизвестно.
- Бюст композитора-пианиста И. Добровейна, 1912—1913 гг.* Мрамор, 53х50х30.
- Добровейн (сидящий), 1912—1913 гг. Бронза, 25х16х10.
- Добровейн (сидящий), 1912—1913 гг. Бронза, 20х8х13.
- Лев Толстой (первоначально назывался «Мыслитель»), 1913—1914 гг. Белый мрамор. Поставлен в 1955 г. в Париже в сквере Сюше, ныне площадь Л. Толстого.
- Лев Толстой (уменьшенное повторение), 1913—1914 гг.* Белый мрамор, 52х35х45.
- Айкануш Гюрджян (Галамян), статуэтка (сидящая) до 1914 г. Гипс, 18х9х6,5.
- Айкануш Гюрджян (Галамян), статуэтка, до 1914 г. Гипс, 32х7х14.
- Бюст Фидлера, до 1914 г. Не сохранился.
- Женская фигура (стоящая) до 1914 г. Гипс, 25х4х6,5.
- Эскиз памятника Минину и Пожарскому для Нижнего Новгорода, 1912—1913 гг. Гипс. Не сохранился.

Голоса Христа, 1914 г.* Известиях, 97х43х51,5.

Гарнитур из 8 предметов для кабинета Кузнецова, часть отлита в бронзе. Из них: пресс-папье (в бронзе)*, 11х25,5х70, подставка для лампы. Гипс, 79х35х38, нож для разрезывания бумаг Гипс. Местонахождение остальных неизвестно.

Работы 1914—1920 гг.

Бюст А. М. Горького, 1914 г.* Бронза, 42х33х29.

Горький за работой, 1914 г.* Отлит в бронзе в 1945 г., 27х19,5х21,5.

Вакханка. Не позже 1915 г. Бронза. Местонахождение неизвестно.

У родника. Барельеф*. Бронза, 32,5х24.

Голова девушки, 1915 г.* Гипс, 50х47х30.

Портрет К. Т., 1915 г. Гипс.

Леда. Барельеф, 1915 г.* Бронза, 20,5х23,5.

Адам и Ева, 1915—1916 гг. Гипс, 30х35х20.

Обнаженная женская фигура (с распущенными волосами), 1915—1916 гг. Гипс, 48х44х31.

Д. Высоцкий, 1915—1916 гг.* Гипс, 61х24х48.

Женский бюст, 1915—1916 гг. Гипс, 46х48х28.

Ф. И. Шаляпин, бюст, 1916 г.* Бронза, 58х44х27.

Ф. И. Шаляпин, 1916—1917 гг.* Гипс тонированный, 64х32х30.

Бюст А. Мелик-Азарянца, 1916 г.* Отлит в бронзе в 1945 г. 62х45х27.

Бюст Андраника, 1916 г. Гипс. Не сохранился.

Бюст А. Ширванзаде, 1916 г.* Отлит в бронзе в 1945 г. 56х50х31.

С. Рахманинов, 1916 г.* Бронза, 41х35х25.

Бетховен, ск. 1916—1917 гг.* Гипс, 50х50х30.

Ваган Терьян, 1919—1920 гг. Гипс, 44х27х28. Музей литературы и искусств АН Армянской ССР.

Эскиз памятника М. Врубелю, 1918—1919 гг. Глина.

Бюст А. В. Луначарского, 1919—1920 гг. Гипс. Музей-квартира Луначарского

Голова Карла Маркса (для памятника в Москве). Совместно со скульпторами С. Алешиним и С. Кольцовым, 1918—1920 гг. Не сохранилась.

Эскиз к памятнику Карлу Марксу в Москве. Совместно со скульпторами С. Алешиним и С. Кольцовым. 1918—1920 гг. Не сохранился.

Пахота. Барельеф (Предположительно для памятника Карлу Марксу). 1919—1920 гг. Гипс. В начале 20-х годов, переведен в камень, 26х60х4 и отлит в бронзе* 27х55х2.

Ева. Барельеф. 1919—1920 гг.* Раскрашенный гипс.

Двухфигурная композиция (Адам и Ева). Крашенный гипс, 30х35х20.

Работы, исполненные после 1921 года.

Бюст Тигран Келехяна, 1921 г.* Гипс и камень, 33х26,5х21. Собрание семьи Келехян, Нью-Йорк.

Бюст Серопа Сваджяна, 1921—1922 гг.* Камень, 54х42,5х30.

Леда. Барельеф, 1921 г.* Гипс, 150х150х3.

Pieta, Барельеф (с двумя ангелами). 1922 г.* Камень, 43,5х60х8.

Снятие с креста, 1922 г.* Терракота раскрашенная, 21,5х23х13.

Голова старухи, 1922 г. Бронза. Частное собрание.

Друзья, 1922 г. Бронза. Частное собрание.

Танцовщица Евелина Вурд, 1922 г.* Терракота, гипс, 62х20х12.

Частное собрание.

Танцовщица (кавказский танец), 1922 г. Бронза, 46х29х14.

Ию. 1922 г. Бронза, 53х15х15.

Леда, 1922 г.* Бронза, 23х42х14.

Леда. Барельеф-панно, 1922 г.* Дерево, 50х30х6.

Леда, 1922 г.* Бронза, гранит, 23х41х22,5.

Леда. Барельеф-панно, 1922 г.* Дерево из трех кусков, 100х150х3,5.

Леда. Барельеф., 1922 г.* Гипс, 105х154х6,5.

- Кавказский танец (две танцовщицы), 1922 г.* Бронза, 50х32х16.
 Голова лани. Барельеф (Этюд к барельефу «Диана»), 1922 г.* Терракота, 29х27,5х5.
 Диана. Барельеф, 1922 г.*, 105х195х4.
 Снятие с креста, 1922—1923 гг.* Терракота, 65х77х20.
 Pieta. Эскиз, 1922—1923 гг.* Дерево, 24,5х28х5,5.
 Pieta. (Богоматерь с Христом на коленях и Марией Магдалиной)*. Терракота, 21,5х23х13.
 Снятие с креста, 1923 г.* Камень, 70х77х19.
 Оплакивание Христа, 1922—1923 гг.* Гипс, 111х107х63.
 Танец, 1922—1923 гг. Терракота, 46,5х20х12,5.
 Сидящая женщина. Терракота. Собр. В. Степанян, Ереван.
 Музыка. Барельеф, 1923 г.* Гипс, 52х80х5.
 Саломея, 1923 г.* Терракота, 30х20х10.
 Портрет г-жи С. Д. Е. 1923 г.* Терракота, гипс, 35х30х35.
 Портрет г-жи Н. Мрамор. Частное собрание. Париж.
 Портрет графини Хакуарт де Тюрто, 1923 г.* Гипс, 45х13х19.
 Победа. Барельеф.* Терракота, 29х43х5.
 Победа. Барельеф, 1923 г.* Бронза 51,5х70х15.
 Победа. Барельеф, 1923 г.* Гипс, 152,5х151х4.
 Победа. Ширма, 1923 г.* Дерево, лак, 302х149х3.
 Женская фигура (согнувшаяся), 1923 г.* Бронза, 22х11х10.
 Бокс, 1923 г.* Бронза, 45х30х25.
 Бокс, 1923 г. Бронза, 41х19х26.
 Борьба, 1923 г.* Бронза, 25х23х34.
 Борьба, 1923 г.* Гипс, 30х25х18.
 Отчаяние, 1923 г.* Гипс, 36х13,5х13,5.
 Музыка. Барельеф, 1923 г. Бронза, 52х80х5. Частное собрание.
 Ангел, 1923 г.* Бронза, 52х5х15х25.
 Sorida, 1923 г. Гипс тонированный, 31,5х29х10.
 Танец (однофигурная композиция). 1923 г.* Терракота, 46,5х20х12,5.
 Танец (однофигурная композиция), 1923 г.* Терракота, 25,5х13х6.
 Голова девочки. 1923 г.* Камень, 35х18х20.

- Сидящая женская фигура (Американка), 1923—1924 гг.* Гипс, 39,5x30,5x18.
- Портрет г-жи Акетаньер, 1924 г.* Терракота, 34,5x25x21.
- Женская голова, 1924 г.* Терракота, 35x23x25.
- Безмятежность, 1924 г. Терракота. Частное собрание.
- Клеопатра. Барельеф, 1924 г.* Гипс, 31x41x6.
- Клеопатра, 1924 г.* Терракота, 67x59x47.
- Клеопатра. Эскиз, 1924 г.* Гипс, местами подкрашенный, 31x21x20.
- Голова персиянки, 1924 г. Терракота.
- Голова девочки, 1924 г. Терракота.
- Портрет г-жи Кричевской, 1924 г.* Камень, 50x25x95.
- Женский портрет, 1924 г. Гипс, 40x23x25.
- Портрет г-жи Кинг, 1924 г.* Бронза, 40x28x25.
- Кавказский танец (Лезгинка), 1925 г. Бронза. Частное собрание.
- Г-жа Шимонек. Барельеф, 1925 г.* Терракота, 35x25x2.
- Танго, 1925 г.* Гипс, 41x28x12.
- Саломея (эскиз), 1925 г.* Терракота, 30x11x21.
- Портрет г-жи Н., 1925 г. Терракота, 30x11x21.
- Женский портрет. Барельеф, 1925 г.* Терракота, 32x25x7.
- Мужской портрет. Барельеф, 1925 г.* Терракота, 32x26x7.
- Голова русской девушки (Смирновой), 1925 г.* Гипс, 35x30x30.
- Танго, 1925 г.* Гипс, 41x28x12.
- Голова молодого человека, 1926 г. Бронза. Частное собрание.
- Портрет мадемуазель Н., 1925 г. Терракота. Частное собрание.
- Модель памятника воинам-армянам иностранного легиона, погибшим в боях за Францию в первой мировой войне, 1925 г.* Гипс, 60x25x22.
- Фигура воина со знаменем (эскиз к памятнику погибшим воинам), 1925 г.* Терракота, 35x10x10.
- Сидящая негритянка, 1925 г.* Гипс, 35x20x30.
- Портрет М. Бальдесара, 1925 г.* Гипс, 40x18x18.
- Спящий Демон, 1925 г.* Терракота.
- Голова ребенка, 1925 г.* Гранит, 27x23x16.
- Борьба, середина 20-х годов.* Терракота, 38x10x13.

- Саломея, 1925—1926 гг.* Бронза, 88х67х23.
- Молитва, 1926 г.* Терракота, 44х29х15.
- Голова негра, 1926 г. Гранит. Музей современного искусства, Париж.
- Портрет мадемуазель Эдгар Б., 1926 г.* Гранит, 48х30х26.
- Портрет г-жи Д., 1926 г. Гипс. Частное собрание.
- Голова молодого человека, 1926 г. Собрание М. Гюльбекян.
- Сямская кошка, 1926 г.* Гранит. Частное собрание.
- Портрет г-жи Н. Т., 1926 г. Гранит. Частное собрание.
- Портрет г-жи Н. Т., 1926 г. Гранит. Частное собрание.
- Портрет М. А. Аванесова, 1926 г.* Терракота, 34х28х20.
- Г. Якулов. Голова, 1927 г.* Терракота, 36,5х23х24.
- М. Сарьян (голова), 1927 г.* Терракота, 31х23х28.
- Нерсес Чамкертян, 1928 г.* Терракота, 41х25х28.
- Д. Чамкертян, 1928 г.* Терракота, 42х25х25. Собрание Чамкертян.
- Мужская голова, 1928 г. Терракота, 41х25х28.
- Голова Анри Ле-Бефа, г.* Гипс, 34х35х24. Собрание Ле-Бефа.
- Нубар-паша (голова), 1928 г.* Гипс, 45х40х5.
- Нубар-паша. Барельеф для медали, 1928 г.* Терракота, 35х25х3.
- Нубар-паша. Барельеф для медали, 1928 г.* Гипс, 16х8,5х1,5.
- Голова негрятки, 1929 г.* Черный гранит, 45х39х36.
- Голова ребенка, 1929 г.* Бронза, 27,5х13,5х19.
- Голова негрятки (с серьгами), 1929 г.* Черный гранит, 45х39х35.
- Персидская кошка, 1929 г.* Гранит, 34х56х44.
- Портрет мадемуазель Брандт, 20-е годы.* Гранит, 45х24х20.
- Г-жа Скиапарелли, 20-е годы.* Бронза, 50х20х24.
- Голова негрятки, 20-е годы.* Гранит, 42х21х27.
- Женский портрет, 20-е годы.* Терракота, 25х55х18.
- Лежащая женщина, 20-е годы.* Терракота, 25х56х18.
- Сидящая женская фигура (без рук), конец 20-х—начало 30-х годов.* Гипс тонированный, 53х40х53.
- Портрет г-жи Берты Алден, конец 20-х—начало 30-х годов.* Мрамор, 45х31х25.
- Негрятка (голова), конец 20-х годов. Терракота, 30х23,5х17.
- Сямская кошка, 1932 г. Гранит.

- Собака Рак, 1932 г.* Гранит, 60х33х68.
- Голова собаки Рак, 1932 г.* Камень, 25х17х28.
- Артистка Генриетта Паскар, 1933 г.* Крашеная терракота, 33х17,5х25,5.
- Женская голова, 1933 г.* Бронза, 30х28х30.
- Молодость. (без рук и головы), 1933 г.* Гранит, 156х43х52,5.
- Бюст девочки с обнаженной грудью, 1933 г.* Гипс, 35х70х40.
- Молодость. Мысль. Обнаженная женская фигура в рост, 1934 г.* Базальт, 166х48х46.
- Лисица, 1934 г.* Гранит, 47х55х37,5.
- Обнаженная на корточках (Кариатида), 1935 г.* Известняк, 97х59х57.
- Портрет киликийского католика Гарегина Овсепяна, 1935 г. Гипс, 48х24х30.
- Г-жа Лаказ, 1935 г.* Гипс, 29,5х25х21.
- Голова г-жи Турнье, 1935 г.* Бронза, 30х26х20.
- Молодая девушка, 1938 г.* Терракота, 30х26х20.
- Обезьяна-попрошайка, 1938 г.* Гранит, 49х38х33.
- Сергей Лифар. Голова, 1939 г.* Бронза, 43х20х171.
- Сергей Лифар (обнаженный в рост). 1938 г. Гипс, 53х17х14.
- Дягилев и музы, 1938 г. Терракота. Собрание С. Лифара, Париж.
- Надгробный памятник семьям Гукасовых и Бегларян на кладбище Pere Lachaise в Париже. Камень.
- Бюст молодой девушки, 1938 г.* Терракота, 44х25х32.
- Надгробный памятник семье Чамкертян на кладбище Boulogne sur Seine в Париже, 1938 г. Камень.
- Собака Рак. Такса, 1939 г.* Гранит, 60х32х70.
- Голова собаки Рак, 1939 г.* Гипс, 25х18х28.
- Портрет г-на Спинс. Голова, 1939 г.* Бронза, 33х33х23.
- Голова Леона Карганова, 1939 г.* Гипс, 32х25х32.
- Голова Антона Пароняна, 1939 г.* Терракота, 32х24х20.
- Женская голова, 1939 г.* Гипс, 43х25х22.
- Голова девушки, 1939 г.* Терракота, 40х25х20.
- Портрет мадам Пипинели, 30-е годы*. Терракота, 28х23х17.

Неизвестная с повязкой на голове. 30-е годы.* Терракота, 50x25x25.
Обнаженная спящая женщина, 30-е годы.* Белый камень, 142x45x37.
Ню. Юность. (Девушка с цветком), 30-е годы. Гипс. Частное собрание.

Портрет принца Гаага (командующего иностранным легионом в первой мировой войне), 30-е годы*. Терракота 40x30x25.

Портрет г-жи Цатуровой, 30-е годы*. Терракота, 25x25x20.

Портрет г-жи Брандт, 30-е годы.* Черный гранит, 35x20x24.

Голова г-на Умбло, 30-е годы*. Терракота.

Ангорская кошка, 30-е годы. Терракота, 35x60x40.

Бульдог (голова), 30-е годы.* Гипс, 27x15,5x20.

Голова собаки (стриженная под овцу), 30-е годы*. Терракота, 25x21x17.

Гончая (голова), 30-е годы*. Терракота, 19x32x12.

Голова лягавой собаки., 30-е годы.* Терракота, 25x33x24.

Борзая (голова), 30-е годы*. Терракота, 36x45x24.

Бульдог, 30-е годы*. Терракота, 45x36x5x20.

Бульдоги. Две головы, 30-е годы*. Бронза, 27,5x20x34,5.

Фазан. 30-е годы*. Терракота, 18x21x16.

Женская голова, 30-е годы*. Бронза, 36x21x26.

Танец (балерина Шнейдер). Барельеф, 30-е годы*. Гипс, 50x24,5x3,5.

Женщина и лани, 30-е годы*. Гипс тонированный, 38x45,5x14,5.

Сидящая обезьяна, 30-е годы*. Терракота, 40x31x28.

Голова собаки (стриженная под овцу), 30-е годы*. Гипс, 23x20x30.

Портрет г-на Спинса, 30-е годы*. Гипс.

Портрет артиста А. Шахатуни, 40-е годы*. Терракота, 38x26x28.

Портрет Фурнье, 1941 г. Гипс, 30x22,5x19.

Голова дога, 1942 г.* Терракота, 27x16x23.

Портрет молодого человека, 1943 г. Гипс, 33x17x18.

Портрет Ф. Фрингян, 1944 г.* Терракота, 40x35x30.

Голова негра (последняя работа), 1948 г.* Гипс, 41x37,5x22.

Работы неизвестных годов.

- Мать с ребенком. Эскиз*. Терракота, 18x23x17.
Группа. Три женские фигуры*. Гипс, 46x18x20.
Овчарка (голова)*. Гипс, 32x32x22.
Сидящая натурщица*. Гипс, 36x13,5x13,5.
Сидящая натурщица. Барельеф. Гипс, 37x28x7.
Раненый воин*. Терракота, 36x10x12.
Арфистка*. Гипс, 19,5x16x7.
Египтянка с распущенными волосами. Бюст. Гипс, 18x13x13.
Голова молодой девушки*. Камень, 37x22x21.
Фигура сидящей женщины. Эскиз*. Терракота, 18x12x10.
Маска*. Бронза, 30x16x8.
Котенок*. Терракота, 12x24x14.
Женский бюст*. Терракота, 24x10x12,5.
Женская голова (с распущенными волосами)*. Фрагмент. Терракота, 13,5x18x17.
Женский торс*. Гипс тонированный, 28x11x10,5.
Собака Чинь-чинь*. Гипс, 9x23x10.
Женская фигура в кресле*. Гипс тонированный, 20x17x23,5.
Фигура пожилой женщины*. Гипс, 31x9x10.
Женский торс*. Гипс, 29x17,5x13.
Лежащая натурщица*. Гипс, 20x15,5x38.
Фигура танцовщицы. Гипс, 20x15,5x38.
Женская голова в шляпе*. Терракота, 42x36x20.
Женский портрет*. Гранит, 42x36x20.
Портрет мальчика*. Гипс, 35,5x18,5x17.
Голова девочки*. Терракота, 31x20x18.
Женская фигура. Барельеф*. Гипс, 18,5x11x3.
Натурщица (со скрещенными руками)*. Терракота, 51x10x12.
Молодая девушка (фигура)*. Гипс, 15,5x23x20.
Девушка (сидящая фигура). Крашеный гипс, 55x53x40.
Портрет девочки*. Терракота, 30x21x20.

Женская фигура*. Гипс, 44x21x13.
 Портрет девушки*. Гипс, 32x25x20.
 Портрет Лилы Ферен*. Гипс, 47x23x21.
 Портрет г-на Гумбло*. Терракота, 29x27x19.
 Женский портрет*. Терракота, 36x26x21.
 Портрет мадам Жорж*. Терракота, 28x20x28.
 Женский портрет*. Терракота, 36x23x29.
 Женский портрет*. Бронза, 29x21x19.
 Портрет молодой девушки*. Камень, 36x16x17.
 Портрет г-на Ротофта*. Гипс, 60x35x35.
 Женский портрет*. Бронза, 23x17x25.
 Портрет г-жи Волинной*. Терракота, 32,5x25x18.
 Женский портрет (А. Д. Э.)*. Гипс, 47x29x25.
 Мужской портрет*. Терракота, 32x27x22.
 Портрет молодой девушки*. Терракота, 20x26x22.
 Портрет девочки*. Терракота, 21x21x17.
 Женский портрет*. Терракота, 29x23x30.
 Портрет девушки*. Терракота, 35x27x2.
 Женская фигура. Барельеф*. Гипс, 28x19x8.
 Портрет Ирмы*. Гипс, 47x23x28.
 Портрет девочки*. Терракота, 32x12x14.
 Портрет А. Офросимовой (в тюбетейке)*. Терракота, 38x24x24.
 Мужской портрет*. Терракота, 32x26,5x21.
 Женская маска*. Гипс, 27x26x14.
 Женская фигура*. Гипс, 56x14,5x13.
 Портрет г-жи Озгина*. Терракота, 42x23x29.
 Китайка*. Гипс, 43x30x30.
 Портрет девочки*. Гипс, 35,5x15x17.
 Женский портрет*. Терракота, 27x20x16.
 Женский портрет*. Терракота, 21x24x18.
 Портрет девушки*. Гипс, 36x23x20,5.
 Женская фигура*. Гипс, 55x18,5x14.
 Трехфигурная композиция*. Терракота, 32x22x7,5.

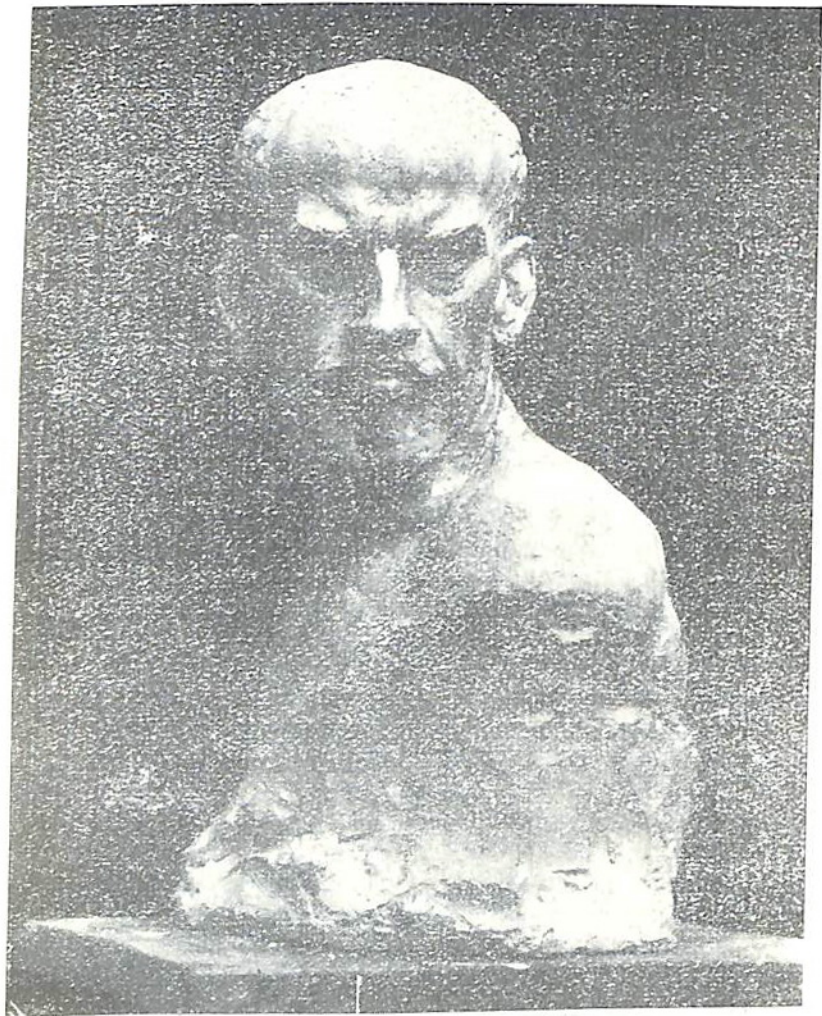
- Портрет девушки*. Терракота, 31,5x21x17.
Женский портрет*. Терракота, 31x23x17.
Портрет девушки*. Терракота, 41x24,5x31.
Женская фигура*. Гипс, 58x15x14.
Эскиз памятника*. Крашеная терракота, 35x15x15.
Эскиз надгробного памятника. Крашеная терракота, 22x6x7.
Голова девушки*. Терракота, 21x17x20.
Мужской портрет*. Терракота, 26x18x21.
Женщина, повязывающая сандалию. Крашеная терракота, 28x11x4,5.



1. Плaxora. Бронза, 1910 г.



2. Армянские крестьянки. Гипс. 1910 г.



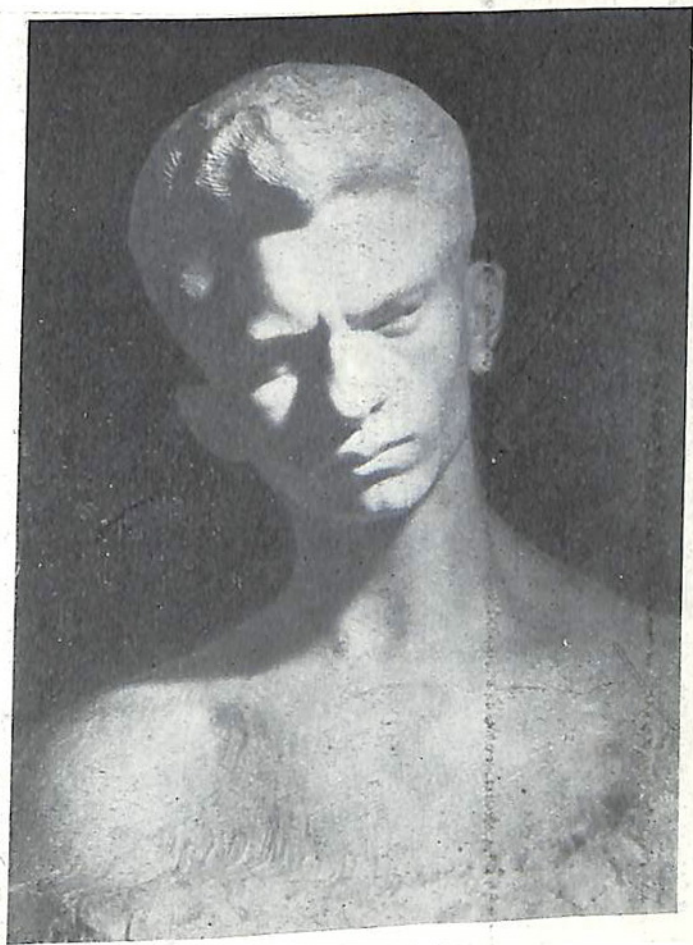
З. Л. Л. Толстой. Гипс, 1911 г.



4. Спящий Демон. Гипс, 1911—1912 гг.



5. И. Д. Сургучев. Гипс, 1912 г.



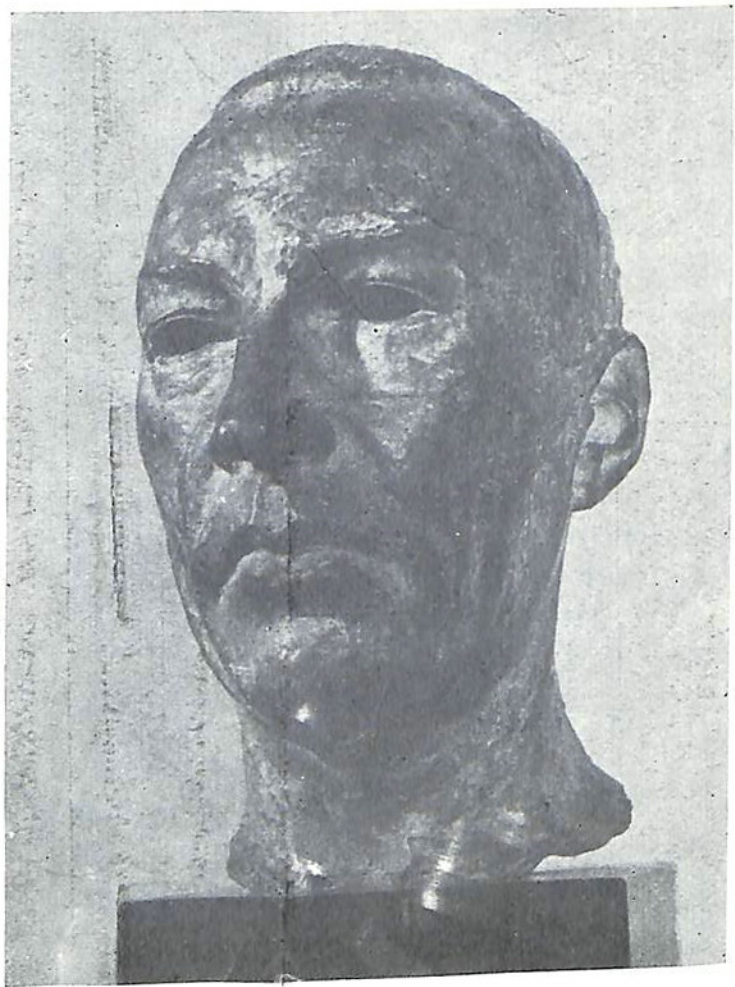
6. ПIANИСТ-КОМПОЗИТОР И. ДОБРОВЕИН. МРАМОР, 1913 Г.



7. Л. Н. Толстой. Мрамор, 1913 г.



8. Ф. И. Шаляпин. Гипс, 1916 г.



9. С. В. Рахманинов. Бронза, 1916 г.



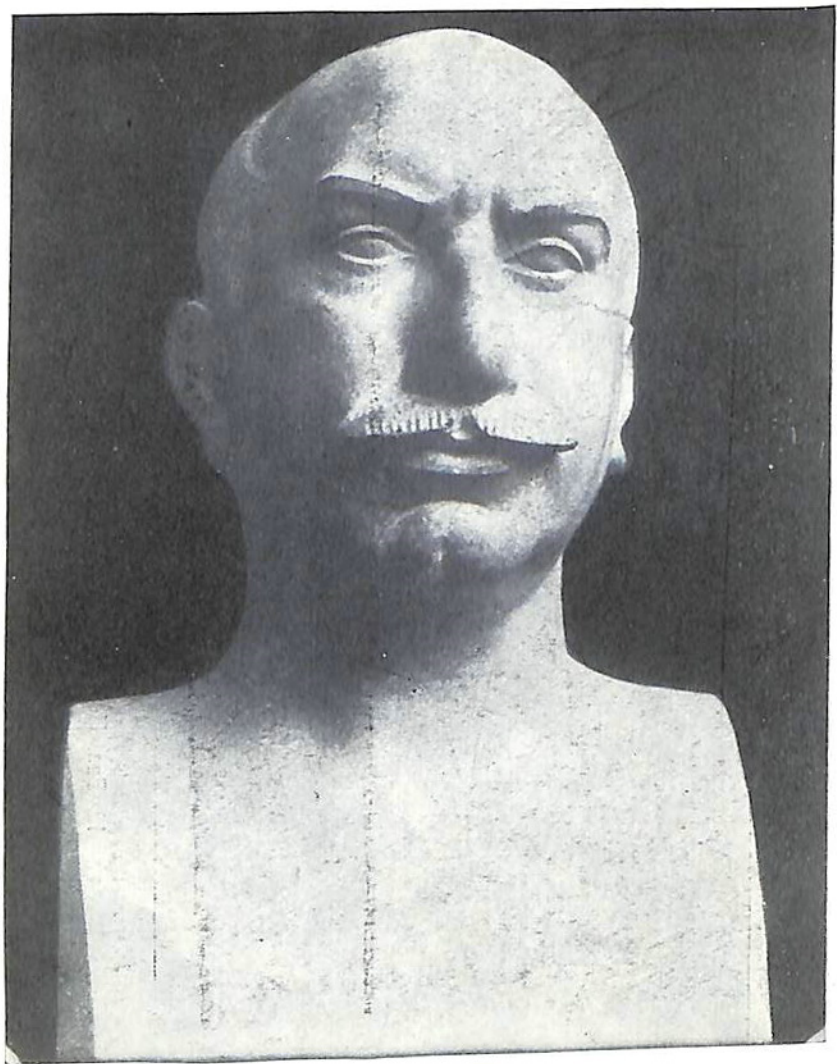
10. Л. Бетховен. Гипс, 1916 г.



11. А. Ширванзаде. Бронза, 1916 г.



12. Ева. Подкрашенный гипс, 1919—1920 гг.



13. С. Сваджян. Гипс, 1921—1922 гг.



14. Рієта (Надгробний плач), терракота 1922—1923 гг.



15. Ангел. Бронза, 1923 г.



16. Победа. Бронза, 1923 г.



17. Бокс. Гипс, 1923 г.



18. Бой с быком (Corida). Гипс, 1923 г.



19. Клеопатра. Гипс, 1924 г.



20. Голова русской девушки (Смирнова). Гипс, 1925 г.



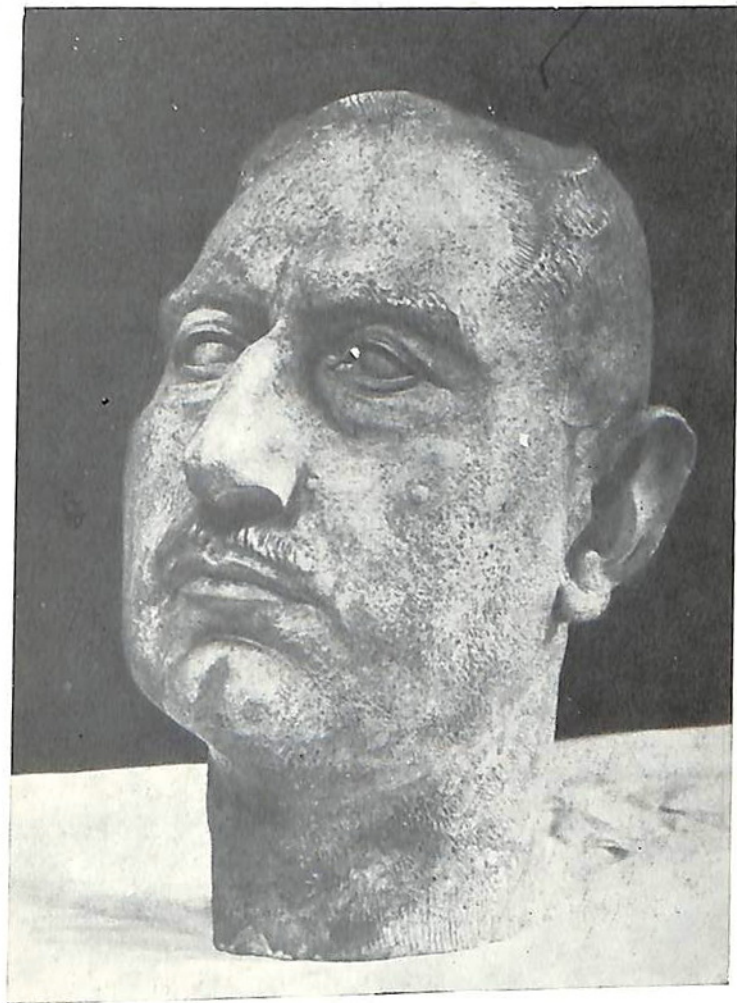
21. Портрет Кричевской. Гипс, 1924 г.



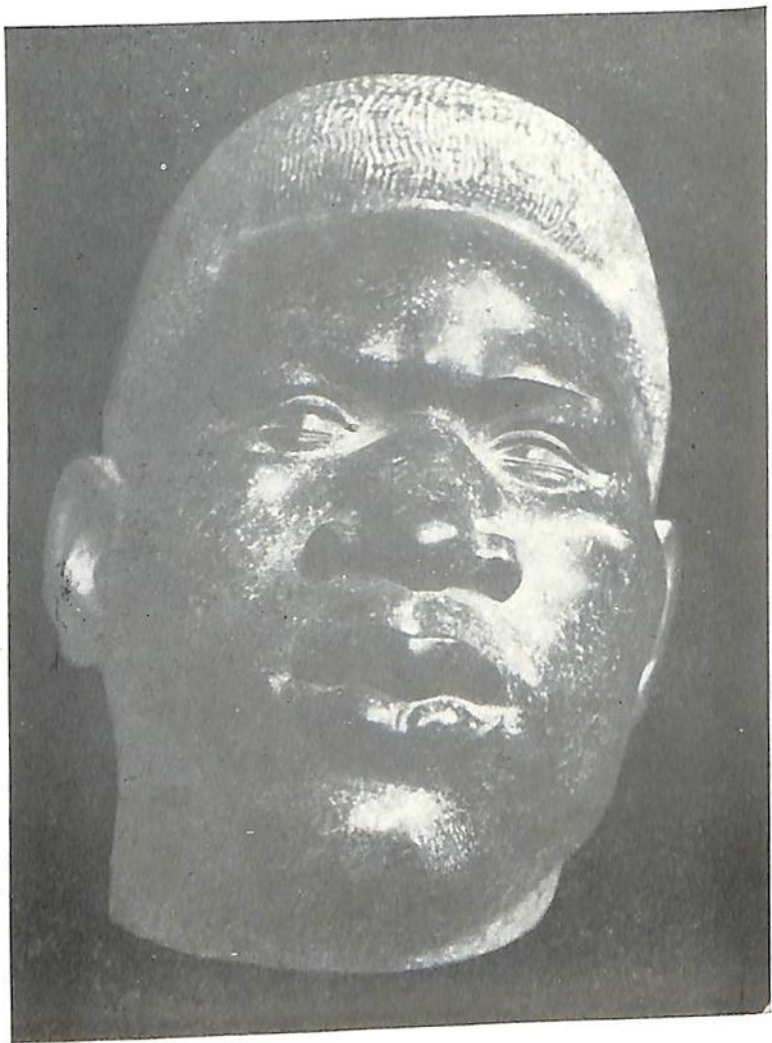
22. Модель памятника—Армянам-воинам иностранного легиона, погибшим в боях за Францию в первой мировой войне, 1914—1918 гг.
Гипс, 1925 г.



23. Саломея. Бронза, 1925—1926 гг.



24. П. Эсмерян. Гипс, 1926 г.



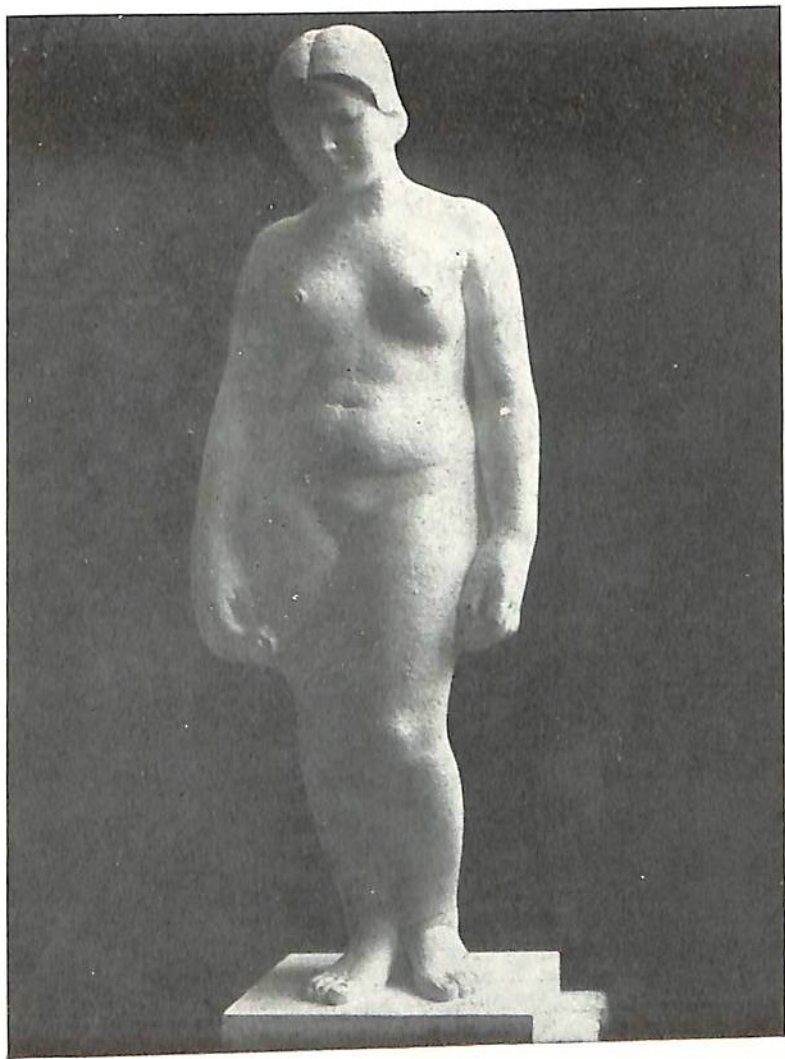
25. Голова негра. Гранит, 1926 г.



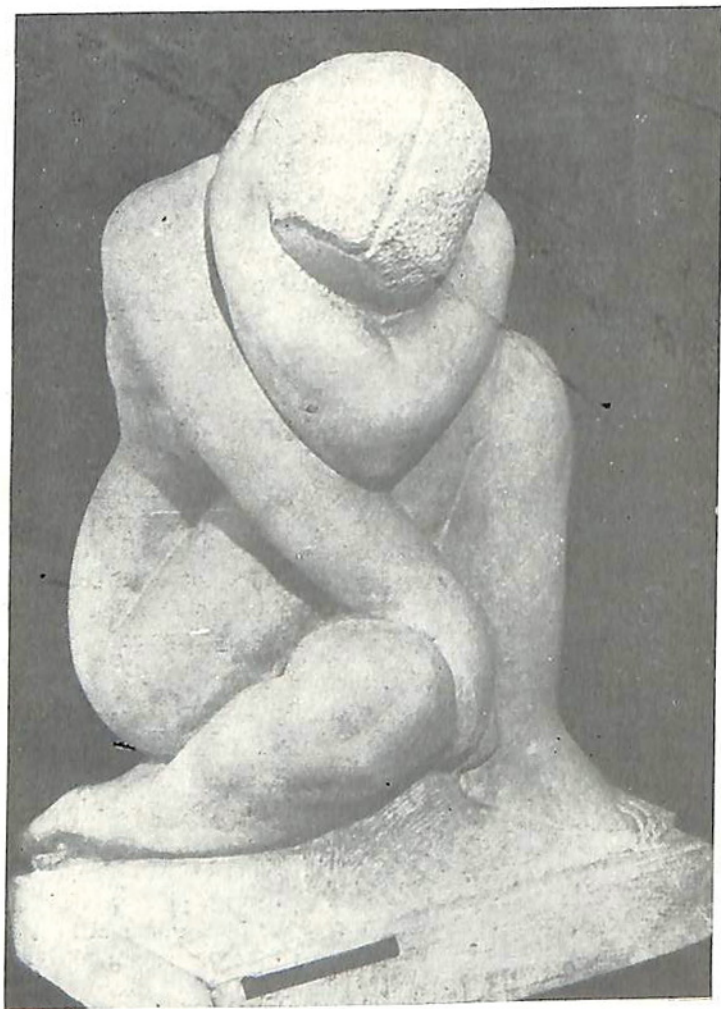
26. Неизвестная с повязкой на голове. Терракота, 1930-е годы.



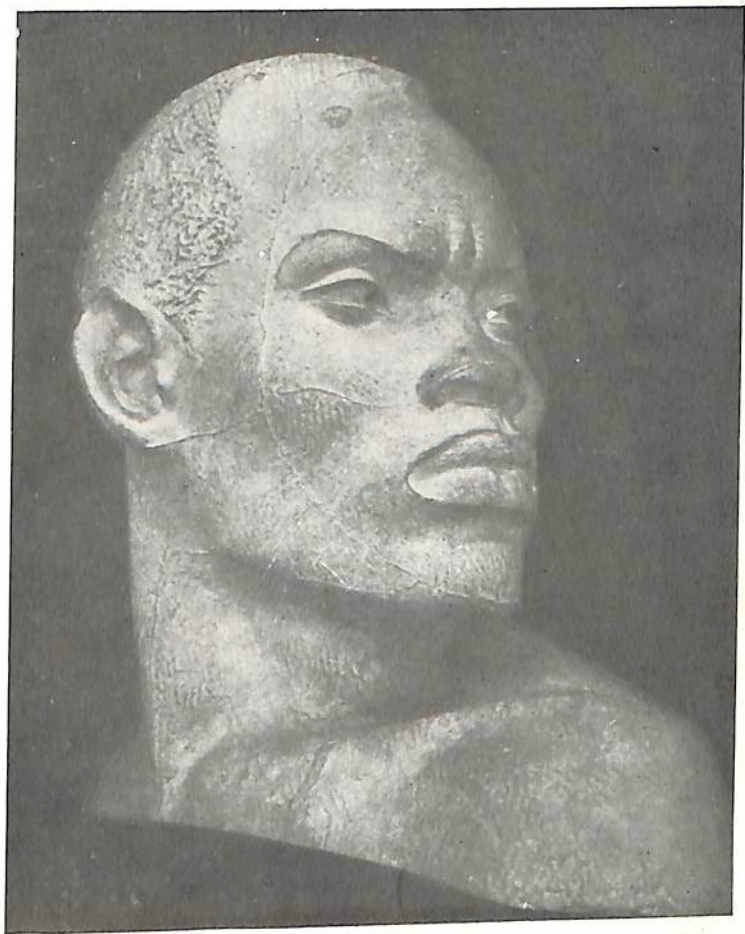
27. Портрет неизвестной. Гранит 1930-е годы.



28. Юность. Гипс, 1934 г.



29. Обнаженная на корточках Карнатида. Известняк, 1935 г.



30. Голова негра (последняя работа). Гипс, 1948 г.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

В тексте

	стр.
1. Женский торс. 1908—1909 гг.	17
2. Бегство. 1912 г.	21
3. Маргарита Ширванзаде. 1910 г.	25
4. М. Горький. 1914 г.	31
5. А. Мелик-Азарянц. 1916 г.	35
6. Танцовщицы. 1922 г.	51
7. Отчаяние. 1923 г.	59
8. Голова негрityанки. 1929 г.	65
9. Гарегин Овсепян. 1935 г.	67
10. Генриетта Паскар. 1933 г.	69
11. Голова лягавой собаки. 1930-е годы	71
12. Сiamская кошка. 1926 г.	73

После текста

1. Пахота. 1910 г.	92
2. Армянские крестьянки. 1910 г.	93
3. Л. Л. Толстой. 1911 г.	94
4. Спящий Демон. 1911—1912 гг.	95
5. И. Д. Сургучев. 1912 г.	96
6. И. Добровейн. 1913 г.	97
7. Л. Н. Толстой. 1913 г.	98
8. Ф. И. Шаляпин. 1916 г.	99
9. С. В. Рахманинов. 1916 г.	100
10. Л. Бетховен. 1916 г.	101

11. А. Ширванзаде. 1916 г.	102
12. Ева. 1919—1920 гг.	103
13. С. Сваджян. 1921—1922 гг.	104
14. Pieta. 1922—1923 гг.	105
15. Ангел. 1923 г.	106
16. Победа. 1923 г.	107
17. Бокс. 1923 г.	108
18. Бой с быком (Corida). 1923 г.	109
19. Клеопатра. 1924 г.	110
20. Голова русской девушки. 1925 г.	111
21. Портрет Кричевской. 1924 г.	112
22. Модель памятника—Армянам воинам. 1925 г.	113
23. Саломея. 1925—1926 гг.	114
24. П. Эсмерян. 1926 г.	115
25. Голова негра. 1926 г.	116
26. Незвестная с повязкой на голове. 1930-е годы	117
27. Портрет неизвестной. 1930-е годы	118
28. Юность. 1934 г.	119
29. Обнаженная на корточках. 1935 г.	120
30. Голова негра. 1948 г.	121

О Г Л А В Л Е Н И Е

Введение	5
Детство, начальные годы художественной деятельности. . .	13
Вновь за рубежом (1921—1926)	41
Искусство Гюрджяна в последнее двадцатилетие его жизни и деятельности (1928—1948)	61
Приложение	75
Выставки, на которых участвовал Гюрджян	77
Список работ Гюрджяна	80
Список иллюстраций	122



РУБЕН ГРИГОРЬЕВИЧ ДРАМПЯН

АКОП ГЮРДЖЯН

Отв. редактор *М. А. Айвазян*
 Редактор издательства *С. М. Даниелян*
 Художник *Г. Н. Горцакалян*
 Технич. редактор *М. К. Капелян*
 Корректор *В. Т. Симонян*

ВФ 06475 Заказ 483 Тираж 2000
 Изд. 3674, РИСО 1399. Сдано в производство 28/III 1973 г. Подписано
 к печати 7 IX 1973 г. Печ. л. 7,75+1 вкл., усл. печ.л. 5,45 изд. 4.4 л.
 Бумага № 1, 70 × 108 1/3 Цена 55 коп.

Типография Издательства АН Армянской ССР, г. Эчмиадзин

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



110035719

P T
35719