

ԴԻՏԵԼՈՎ ՀԵՌՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆԸ. ԿԱՆԱՆՑ ԴԻՄԱՔԱՆՊԱԿՆԵՐԸ
ՀԱԿՈՐ ԳՅՈՒՐՋՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Աիդա Գ. Հարությունյան

Հայաստանի ազգային գրադարան, Երևան, ՀՀ

Ամփոփում

Նախաբան. Հոդվածը քննում է հայ անվանի քանդակագործ Հակոբ Գյուրջյանի (1881–1948)՝ կանանց դիմաքանդակների հայեցակարգային, պատմական և ոճական առանձնահատկությունները՝ ազգային պլաստիկ մտածողության և եվրոպական մոդեռնիզմի համատեքստում: *Մեթոդներ և նյութեր.* Օգտագործվել են անտիկ հելլենիստական (ներառյալ *Pudicitia* կանոնը), հռոմեական, Վերածննդի շրջանի և 18-րդ դարի ֆրանսիական դիմաքանդակի պատմական ակունքների, ինչպես նաև Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշաձեռագրային բաժնի արխիվային նմուշների ուսումնասիրությունները, կիրառվել են համեմատական, կառուցվածքային և խորհրդաբանական (սեմիոտիկ) վերլուծության մեթոդներ: *Վերլուծություն.* Վերլուծվում է, թե ինչպես է Գյուրջյանը փոխակերպում կնոջ նյութական ներկայությունը խորհրդանշական տարածության՝ սինթեզելով արևելյան արվեստի ստատիկությունն ու Ռոդենյան ներքին շարժումը: Հատուկ ուշադրություն է դարձվում դիմաքանդակի՝ որպես «կենդանի մահադիմակի» փիլիսոփայությանը, ֆրանսիական «մերկակուրծք դիմաքանդակի» գեղագիտությանը և քանդակներում առկա «սառը առանձնությանը»: *Արդյունքներ.* Ցույց է տրվում, որ Գյուրջյանի քանդակներում (անտիկ իդեալներից մինչև ար-դեկո) արտաքին իրականության հետ հայացքների հանդիպման ժամանակ պահպանվում է կերպարների առանձնությունը: Դա թույլ է տալիս կոտրել «չորրորդ պատը»՝ միաժամանակ պահպանելով ներքին եթերային հեռավորությունն ու անցումը դեպի կնոջ ակտիվ սուբյեկտիվություն: **Բանալի բառեր՝** Հակոբ Գյուրջյան, կնոջ դիմաքանդակ, հայ քանդակագործություն, Օգյուստ Ռոդեն:

Ինչպես հղել՝ Հարությունյան Ա. Դիտելով հեռավորությունը. կանանց դիմաքանդակները Հակոբ Գյուրջյանի արվեստում // ՀՀ ԳԱԱ ՇՀՀ կենտրոնի «Գիտական աշխատություններ»: Գյումրի, 2026: Հ. 2 (29): 166-176 էջեր: DOI: 10.52971/18294316-2026.29.2-166

OBSERVING THE DISTANCE: FEMALE PORTRAIT SCULPTURES IN THE ART OF HAKOB GURDJIAN

Aida G. Haroutiounian

National Library of Armenia, Yerevan, RA

Abstract

Introduction: The article examines the conceptual, historical, and stylistic features of female portrait sculptures by the prominent Armenian sculptor Hakob Gurdjian (1881–1948) within the context of national visual culture and European modernism. **Methods and materials:** Utilizing the historical roots of ancient Hellenistic (including the *Pudicitia* formula), Roman, Renaissance, and 18th-century French portraiture, as well as archival items from the National Gallery of Armenia, comparative, structural, and semiotic analysis methods were applied. **Analysis:** The study analyzes how Gurdjian transforms the female physical body into a symbolic space, synthesizing the timeless statics of Eastern art with Rodinesque internal movement. Special attention is paid to the philosophy of the portrait sculpture as a "living death mask," the aesthetics of the French "bare-chested portrait bust," and the "cold solitude" present in his sculptures. **Results:** It is demonstrated that in Gurdjian's sculptures—ranging from classical ideals to Art Deco—when looks meet external reality, the untouchable autonomy of the characters is preserved. This allows the breaking of the "fourth wall" while maintaining an ethereal internal distance and marking a transition toward active female subjectivity.

Key words: *Hakob Gurdjian, Female Portrait Sculpture, Armenian Sculpture, Auguste Rodin, Art Deco, Antique Sculpture, Pudicitia, Death Mask.*

Citation: Haroutiounian A., *Observing the Distance: Female Portrait Sculptures in Hakob Gurdjian's Art.* // «Scientific Works» of SCAS NAS RA. Gyumri, 2026. V. 2 (29). 166 – 176 pp..

DOI: 10.52971/18294316-2026.29.2-166

Ն Ա Ն Ա Ք Ա Ն. Դիմաքանդակն իր էությունը յուրօրինակ մի պարադոքս է. այն կարելի է բնորոշել որպես մահադիմակ, որն արվում է կյանքի ընթացքում: Այն ֆիքսում և նշանավորում է կոնկրետ պահի, ժամանակի կամ մարդու ներկա «ես»-ի այժմեականությունը, և հենց այդ պատճառով էլ՝ ընդգծում դրա ժամանակավորությունը: Հին Եգիպտոսում մահացածին պատկերելու ավանդույթն ուներ մահը նվաճելու և մահացածի փոխակերպմանը հասնելու միտում: Մահվանից անմիջապես հետո նոր կյանքի որոնումը քանդակային ներկայացմամբ ապահովում էր վերակենդանացման պայմանները և պատրաստում էր այն ծայրահեղ անցմանը, որտեղ մահացած մարդը կերպափոխվում էր իր նոր կյանքը սկսող վերածնված մարդու [5, էջ 80]:

Քանդակագործական արվեստում դիմաքանդակը վերածվում է կանգ առած, քարացած ժամանակի, որը որպես կայուն խորհրդանշական միավոր է մտնում հոսուն և անվերջ տիեզերական ժամանակի մեջ: Այն կանգնեցնում է անցողիկ վայրկյանը, իսկ հենց այդ կանգը կամ պայմանական «մահը» փոխակերպվում է անժամանակության ու անմահության: Եթե ճարտարապետական համատեքստը փոխարինենք քանդակայինով

և խոսենք ոչ թե խորանի ու եկեղեցու, այլ քանդակի մասին, ապա՝ «Ամեն նոր սրբավայր կը յղացուի այնպէս՝ ինչպէս որ աշխարհին ստեղծումը կրկնուէր: Այսպէս, խորանն ու եկեղեցին, տարածութեանը մէջ փոքրիկ աշխարհի մը կը վերածուին: Ով որ կը խօսի խորանի մը կամ եկեղեցիի մը շինութեան մասին՝ աշխարհաշինութեան շուրջ կրկնուած խօսք մը կ'ըսէ» [4, էջ 69]: Ժակ դը Կագոն (Jacques de Caso) նշում է, որ արձանը կամ քանդակը մի «սիմուլակր է՝ նշան, որը միաժամանակ նախատեսված է թե՛ հանրային հաղորդակցության և թե՛ մասնավոր մանկալույսացիաների համար» [11]:

Ինչպէս իր ստեղծագործական փնտրտուքների մասին գրում է անվանի քանդակագործ Արտո Չաքմաքչյանը՝ «Դիմանկարի դեպքում իրական պահանջս սկզբնական շրջանում անհատին հատկանշական, բայց նաև ինձ բնորոշ գծերի որոնումն ու ամրապնդումն էր: Այդ կարծես ինձ հաջողվեց՝ նվազագույն գծերի միջոցով առավելագույն արտահայտչականության հասնելու ձգտումից մղված... Սկսեցի հեռանալ մի քանի գծերով ստեղծված անհատական դիմանկարային ոճից: Մարդու բուն ներաշխարհը տանող ճանապարհի փնտրտուքների մէջ էի: ...Հարուստ ներաշխարհը ինձ հնարավորություն է տվել... դիմաքանդակում հասնել առավելագույն բովանդակության՝ անհատականից հեռանալով հասնել մարդկային խորը վիճակների ընդհանրացմանը» [3]:

Հակոբ Գյուրջյանի արվեստում այս հանրային ու մասնավոր սահմանագիծը դրսևորվում է կանանց կերպարների նուրբ հոգեբանական կերտվածքով, որտեղ անձնական ապրումը վերածվում է համամարդկային պատկերացման: Գյուրջյանի քանդակներն իրենց վրա են կրում դիմաքանդակի պատմական զարգացման ամբողջական փորձը՝ սկսած անտիկ շրջանի հիշատակման գործառնությունից մինչև Լուսավորության դարաշրջանի հոգեբանական ինտելեկտուալիզմը: Գյուրջյանի անձնական և քանդակագործական գեղագիտությունը որոնումների և միատեղման արդյունք է: Իրինա Բադալյանը նշում է, որ Գյուրջյանն իր արվեստում դիմել է Հին Արևելքի, հունական արխաիկայի, Վերածնության արվեստի ակունքներին [1, էջեր 5, 8]:

Պատմական ակունքներ. հելլենիստական, հռոմեական և վերածննդի իդեալները

Գյուրջյանի՝ կանանց դիմաքանդակներն ուսումնասիրելիս ակնհայտ են դառնում պատմական և ոճական զուգահեռները անտիկ ու Վերածննդի դարաշրջանների քանդակագործության հիմնարար սկզբունքների հետ: Մի շարք արվեստաբաններ անկախ կերպով նկատում են Գյուրջյանի հրապուրվածությունն անտիկ արվեստով և մնայուն ազդեցությունը, որ նրա ստեղծագործական փորձառության և ընկալման անբաժանելի մասն էր դարձել [1, էջ 8: 2, էջ 18: 6: 7, էջ 7]: Արվեստի ֆրանսիացի քննադատներ Դենի Ռոշը, Լուի Վոսելը և Գուստավ Կանը Գյուրջյանին նմանեցնում էին արևելյան ծագման անտիկ քանդակագործի, որը կապված է հնագույն արվեստին: Ռուբեն Դրամբյանը հավելում է, որ Գյուրջյանի հարաբերությունը բնության հետ, կենդանի լիցքն ու զգայելիությունը «հիշեցնում են արևելյան արվեստի ֆորմաների անժամանակ ստատիկությունը»: Դրամբյանը նշում է, որ հայ հնագույն քանդակագործության հաստոցային օրինակ մեզ չի հասել, բայց միաժամանակ զուգահեռներ է տանում հայ քանդակային արվեստի հետ առհասարակ: Այս զուգահեռները ակնհայտ են դարձնում ծավալային շոշափելիությունը և նյու-

թական լեցունությունը, որ ունի Գյուրջյանի քանդակը, և որը խոսում է նրա հայկական ծագման մասին [7, էջեր 7, 8]:

ա. Հելլենիստական և հռոմեական ավանդույթ. Հելլենիզմի ժամանակաշրջանում, երբ դասական քաղաք-պետությունների սահմաններն ընդլայնվեցին դեպի գլոբալիզացված կայսերական բազմազանություն, կանայք հնարավորություն ստացան ներկայացված լինելու հանրային մոնումենտալ արձաններում [12: 13]:

Կնոջ իդեալականացված ֆորմուլան (Pudicitia). Ներկայացնում է անտիկ արվեստում կնոջ առաքինության, ամոթխածության ու համեստության մարմնավորումը, որը պատկերում էր օվալաձև, հարթ, առանց կնճիռների դեմք, նուրբ հոնքեր, նշաձև աչքեր և թեթևակի բացված շրթունքներ: Այս դարաշրջանում, համաձայն արվեստաբանական հետազոտությունների, աննախադեպ կերպով աճեց հետաքրքրությունը մարդու ներաշխարհի նկատմամբ, ինչի արդյունքում դիմանկարի արվեստը ձեռք բերեց մեծ խորություն և արտահայտչականություն՝ միաժամանակ պահպանելով դասական շրջանի ընդհանրացնող իդեալականացումը [9]:

Համասեռություն. Դեմքերը գուրկ էին անհատական կտրուկ կնճիռներից կամ ծերացման նշաններից՝ վերածվելով առաքինության և համեստության կիսասեմիոտիկ անձնավորման [17]: Կլասիցիզմի շրջանի՝ կանանց դիմաքանդակներում ևս առկա է դիմագծերի զգալի իդեալականացում. դեմքի գծերը ընդգծված մաքուր են, կանոնավոր և իշխանական, իսկ հայացքն ու կերպարը հաճախ օժտված են աստվածային իդեալով՝ նմանվելով Ցերերա աստվածուհուն կամ այլ սրբազան կերպարների [9]:

Աստվածացում. Մահկանացու կնոջ գեղեցկությունը բարձրացվում էր դեպի աստվածայինը՝ աստվածուհիների (օրինակ՝ Աֆրոդիտեի կամ հելլենիստական թագուհիների) հետ շփոթության աստիճանի: Այս ավանդույթը խորը արմատներ ունի նաև հռոմեական ազատ կանգնած դիմաքանդակների (freestanding portrait busts) համատեքստում, որտեղ դիմաքանդակն ուներ թե՛ հանրային կարգավիճակի հավաստման և թե՛ նախնիների պաշտամունքի (memoria) գործառույթ: Ընդ որում, հռոմեական ավանդույթում անկախ դիմաքանդակը զարգացել է որպես ինքնուրույն և բացառիկ մոնումենտալ ձևաչափ, որը սկզբնապես սերտորեն կապված էր թաղման ծեսերի, ընտանեկան տոհմաբանության և հասարակական կշռի ընդգծման հետ, ինչը հիմք դարձավ արևմտյան արվեստում անհատականացված քանդակի կայացման համար (տե՛ս [14]): Հարկ է նկատել, որ Հին Հռոմի արվեստում քանդակագործական դիմանկարին պատկանում է առաջնային տեղերից մեկը. հռոմեացի վարպետներն առաջին անգամ փորձեցին լուծել մի խնդիր, որը մինչ օրս ծառացած է ժամանակակից արվեստագետների առջև՝ հաղորդել ոչ միայն մարդու արտաքին անհատական կերպարը, այլև բացահայտել նրա բնավորությունը [9]: Գյուրջյանը հավաստի արտահայտչականությամբ քանդակային մտածողության է փոխակերպում իր հերոսուհիներին, և ինչպես նշում է Ռ. Դրամբյանն իր մենագրության մեջ, քանդակն ընթերցվում է բաց գրքի պես, որտեղ գրված է մարդու կենսագրությունը [7, էջ 68]:

բ. Վերածննդի դիմաքանդակի վերածնունդը. Վերածննդի դարաշրջանում դիմաքանդակի ժանրի վերածնունդը սերտորեն կապված էր անտիկ հռոմեական մոդելների և

հանգուցյալների հիշատակը հավերժացնող մահադիմակների կիրառության հետ: Այն միաժամանակ հանդիսանում էր անհատի ինքնագիտակցության բարձրացման և սոցիալական մոնումենտալ ներկայացվածության նշան:

Ինչպես իր հիմնարար աշխատության մեջ ցույց է տալիս Իրվինգ Լավինը, Վերածննդի դարաշրջանի դիմաքանդակը չէր սահմանափակվում սոսկ արտաքին նմանության վերարտադրմամբ, այլ հանդես էր գալիս որպես անձի հոգևոր վերածննդի, նրա բարոյական նկարագրի և հավերժական էության մարմնավորում՝ կամրջելով անտիկ աշխարհիկ փառքի գաղափարը քրիստոնեական անմահության հետ (տե՛ս [15]):

Հակոբ Գյուրջյանը, ստեղծագործելով 20-րդ դարասկզբի փարիզյան մթնոլորտում, յուրովի սինթեզում է պատմական այս շերտերը: Նրա կերտած՝ կանանց դեմքերը պահպանում են անտիկ քանդակին բնորոշ մաքուր, աստվածային օվալը և Վերածննդի շրջանի տիրամայրերի հանդարտությունը՝ միաժամանակ ներարկվելով 20-րդ դարի սուբյեկտիվիզմով:

18-րդ դարի ֆրանսիական դիմաքանդակի ազդեցությունը և ինտելեկտուալիզմը

Գյուրջյանի արվեստի վրա ակնհայտ է ֆրանսիական քանդակագործական դպրոցի ազդեցությունը: 18-րդ դարի ֆրանսիական Լուսավորության դարաշրջանի դիմաքանդակը, ինչպես նշում է Մակլով Բեյքերը, ձեռք բերեց ընդգծված մոդեռնիստական և սոցիալ-մշակութային մեծ կարևորություն [10: 16]: Այս շրջանում առաջացան այսպես կոչված «մերկակուրծք դիմաքանդակները» (bare-chested portrait busts), որոնք կոչված էին ցույց տալու ոչ թե անձի արտաքին սոցիալական հագուստը կամ կոչումը, այլ նրա ներքին «ես»-ը, բնականությունը, ինտելեկտուալիզմն ու հոգեկան վիճակի մարմնավորումը: Այս ոճական հնարքը, որը լայնորեն ուսումնասիրվել է Թեյս Վեստստեյնի կողմից, թույլ էր տալիս ստեղծել ուղիղ հոգեբանական երկխոսություն քանդակի և դիտողի միջև՝ վերածվելով «սեփական ես-ի հետ հաղորդակցվելու» յուրօրինակ գործիքի, որտեղ մարմնի մերկությունը ոչ թե էրոտիկ, այլ փիլիսոփայական ու բնական մաքրության խորհրդանիշ էր (տե՛ս [18]): Հենրիկ Իգիթյանը առանձնացնում է այն հանգամանքը, որ Գյուրջյանը դիմաքանդակում խուսափում է ավելորդ տարրերից, զգեստներից, ծալագարդումներից, շեղող մանրամասներից, որպեսզի կենտրոնացումը և ամբողջ ուշադրությունն ուղղվեն պատկերված անհատին, որի ներկայությունը քանդակագործը թարգմանել է նյութի [2, էջ 8]: Այսպիսի աշխատանքներում, ինչպես հետագայում նաև ռուսական և եվրոպական իրապաշտական դպրոցներում, քանդակագործները վստահ մոդելավորմամբ և լույսի ու ստվերի հարուստ խաղով հաղորդում էին մոդելի անհատականությունը [19]:

Գյուրջյանի աշխատանքներում մենք տեսնում ենք հենց այս մոտեցումը. նա հաճախ հրաժարվում է ավելորդ դեկորատիվ հանդերձանքներից՝ կենտրոնանալով միայն գլխի և պարանոցի պլաստիկայի վրա: Դիմաքանդակի հոգեբանական լիցքը ծառայում է որպես դիտողի սեփական «ես»-ի դիտողական հայելի, որը կլանում և ապակողմնորոշում է դիտողին:

«Չորրորդ պատի» փլուզումը և կնոջ հայացքի սառը առանձնությունը

Գյուրջյանի՝ կանանց պատկերող դիմաքանդակները եթերային են, մեղմ, սակայն միևնույն ժամանակ կրում են որոշակի հեռավորություն և սառը առանձնություն: Այս առանձնությունը ներկա է և ծանրորեն զգալի անգամ այն դեպքում, երբ «չորրորդ պատը» կոտրվում է, և քանդակի ներքին աշխարհը «դիտում է» արտաքին իրականությունը:

Հայացքի ինքնակայությունը. Նույնիսկ երբ քանդակի աչքերն ուղղված են դեպի դիտողը, այդ հայացքը ներգրավված չէ արտաքին իրականության մեջ և չի ներթափանցում դրա մեջ այնպես, որպեսզի դառնա դրա մի մասը: Ավելին՝ այն պահպանում է իր առաջնային առանձնությունը և մնում այն անհպում ինքնակայության ներքո, որը բնորոշ է «երեք պատի» տիրույթում (բացարձակ ներամփոփության մեջ) մնացող հայացքին:

Այս երևույթը սերտորեն կապված է մարմնականության խորհրդաբանական տեսությունների հետ: 20-րդ դարի սկզբի քանդակագործության մեջ, հատկապես Օգյուստ Ռոդենի ազդեցությամբ, պլաստիկան ազատագրվեց ակադեմիական կադապարներից: Ինչպես վկայում է արվեստի պատմությունը, Ռոդենի և նրա շրջանի վարպետների աշխատանքներում բացահայտվում է քանդակագործի հմտությունը կավի, բրոնզումի կամ քարի հետ աշխատանքում, որտեղ մարդկային զգացմունքների նուրբ երանգները կարող են հայտնաբերել քանդակագործի ձեռագիրը: Նրանց լավագույն գործերը ներթափանցված են կյանքի, մարդկանց նկատմամբ տաք սիրով, նրանց բարդ ներաշխարհով, որը արվեստագետը ձգտում է արտահայտել մարդկային մարմնի և դրա շարժման միջոցով [9]: Ռոդենից, որի արվեստանոցում աշխատել էր Գյուրջյանը, նա սովորել էր փոխանցել ոչ միայն ակնհայտ, այլև թաքնված, ներքին շարժումը [8, էջ 18]: Ըստ Ռոդի Բրայդոտտիի՝ մարմինը սոցիալական և խորհրդանշական ուժերի բարդ փոխազդեցություն է, իսկ քանդակագործությունը, շնորհիվ իր եռաչափության, թույլ է տալիս դիտողին ընկալել սուբյեկտի ապրված բազմաձևությունը (պոլիմորֆիան)՝ բախվելով դրան որպես մեկ այլ անկախ մարմնի [15]: Գյուրջյանի քանդակները պատկերում են այն հնարավորությունները, որոնք կարող է ընդունել ֆիզիկական նյութը՝ արտահայտելու համար կնոջ ներքին, անհասանելի հոգեկան աշխարհը [2]:

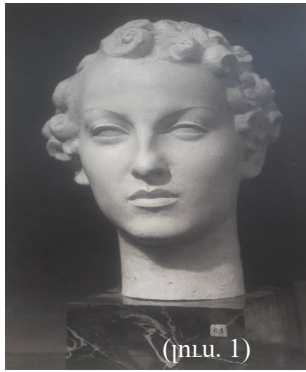
Հայաստանի ազգային պատկերասրահի

հուշաձեռագրային բաժնի արխիվային նմուշների վերլուծություն

Հակոբ Գյուրջյանի հեղինակած՝ կանանց դիմաքանդակների արխիվային լուսանկարների քննությունը (որոնց բնօրինակները պահվում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահում) ցույց է տալիս անտիկ ավանդույթների, ֆրանսիական ինտելեկտուալիզմի և ար-դեկոյի յուրօրինակ սինթեզը [1: 2: 6]:

ա. *Մենայտ կնոջ դիմաքանդակ* (բրոնզ, 1938 թ.)

Այս դիմաքանդակում պատկերված է կնոջ կերպար՝ երեք քառորդ (կիսապրոֆիլ) դիրքով, որն ունի խիստ, կանոնավոր և ընդգծված ազնվական դիմագծեր: Նրա հայացքն ուղղված է փոքր-ինչ վեր և դեպի կողք՝ ստեղծելով ներամփոփ ու խոհուն տպավորություն: Սահուն հետ սանրված և ցածր հանգույցով հավաքված մազերն էլ ավելի են շեշտում դեմքի մաքուր օվալն ու բարձր ճակատը:



(լուս. 1)



(լուս. 2)



(լուս. 3)



(լուս. 4)

Այս գործն իր վեհ գեղագիտությամբ ուղղակիորեն հարում է 18-րդ դարի ֆրանսիական «մերկակուրծք դիմաքանդակի» (bare-chested) ավանդույթներին, որտեղ հրաժարումը սոցիալական հագուստից թույլ է տալիս կենտրոնանալ կերպարի բնականության և ներքին հոգեբանական վիճակի վրա:

բ. *Մևամորթ կնոջ գլուխ* (բեղգիական գրանիտ և բրոնզ, 1929 թ.)

Այս աշխատանքն աչքի է ընկնում իր էթնիկ առանձնահատկություններով և նյութի ու ծավալի ընդգծված շոշափելիությամբ: Լուսանկարում պատկերված է սևամորթ կնոջ պրոֆիլային դիրք՝ դեպի վեր ուղղված հայացքով, հաստ շրթունքներով և գլխարկով կամ տուրբանով հավաքված մազերով: Այս քանդակում վարպետորեն համադրված են Ռոդենյան ներքին շարժումը (պլաստիկայի հարուստ լուսաստվերային խաղի միջոցով) և արևելյան արվեստի անժամանակ, մոնումենտալ ստատիկությունը, որն արտահայտված է մուգ, կայուն նյութի ընտրությամբ:

գ. *Օրիորդ Բրանդտ* (բեղգիական գրանիտ, 1926 թ.)

Այս դիմաքանդակն արտացոլում է Գյուրջյանի արվեստի ընդգծված մոդեռնիստական և ար-դեկո ուղղվածությունը, որը 20-րդ դարասկզբի փարիզյան մթնոլորտի անդրադարձն էր: Կերպարն ունի երկարավուն, կտրուկ և խիստ դիմագծեր, բարձր այտոսկրեր և ուղիղ, խորհրդավոր հայացք: Գլխին կիպ նստած երկրաչափական կանոնավոր սանրվածքը վկայում է անտիկ հունական արխաիկ շրջանի ձևերի արդիականացված վերաիմաստավորման մասին: Չնայած այն հանգամանքին, որ կինն ուղիղ նայում է դիտողին (փլուզելով «չորրորդ պատը»), նրա հայացքը պահպանում է իր «միայնությունը»՝ չնույնանալով արտաքին իրականության հետ:

դ. *Կնոջ կիսանդրի*

Լուսանկարում պատկերված է կնոջ մերկակուրծք կիսանդրի՝ երեք քառորդ դիրքով, որն ունի փափուկ, դասականորեն հարթ և մաքուր դիմագծեր: Դեմքի արտահայտությունը խաղաղ է, խոհուն և թեթևակի թախծոտ, իսկ գլուխը նուրբ ձևով հակված է դեպի կողք: Մեջտեղից բացված ալիքավոր և ծավալուն մազերը երկու կողմից գեղեցիկ կլորությամբ իջնում են ցած՝ թողնելով պարանոցն ու ուսերը բաց: Այս կերպարն իր դեմքի կառուցվածքով սերտորեն կապված է հելլենիստական առաքինության և ամոթխածության կանոնի (Pudicitia)

հետ. դեմքը գուրկ է անհատական կտրուկ կնճիռներից, ինչը մահկանացու կնոջ գեղեցկությունը բարձրացնում է դեպի անտիկ աստվածուհիների կամ Վերածննդի շրջանի տիրամայրերի անժամանակ կատարելությունը: Միևնույն ժամանակ, կրծքավանդակի բաց ու մերկ կերտվածքը գեղագիտորեն ուղղակիորեն հարում է 18-րդ դարի ֆրանսիական «մերկակուրծք դիմաքանդակի» (bare-chested) ավանդույթներին, որտեղ հագուստի բացակայությունն ընդգծում է կերպարի բնականությունն ու փիլիսոփայական մաքրությունը:

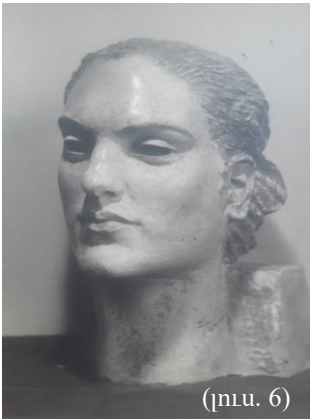
ե. *Անհայտ կնոջ դիմաքանդակ* (գիպս)



(լուս. 5)

Այս կիսանդրին աչքի է ընկնում վառ արտահայտված էմանսիպացված հոգեբանական կերտվածքով: Կնոջ գլուխը հպարտորեն հետ է թեքված, իսկ հայացքն ուղղված է վերև՝ ճախրող ու անհասանելի տպավորությամբ: Կարճ, մոդեռն, ալիքավոր սանրվածքը բնորոշ է 1920-30-ական թվականների ոճին: Քանդակի բաց գույնի նյութը և կտրուկ լուսաստվերային անցումները ընդգծում են դեմքի ամուր կառուցվածքը: Այս աշխատանքում ակնհայտ է անցումը դասական պասիվությունից դեպի 20-րդ դարի «նոր կնոջ» ակտիվ, ինքնավստահ սուբյեկտիվություն, որտեղ դիմաքանդակը դառնում է ներքին ուժի արտացոլման յուրօրինակ հայելի:

զ. *Տիկին Ս-ի դիմաքանդակը* (բրոնզ, 1939)



(լուս. 6)

Պատկերված է կնոջ դիմաքանդակ երեք քառորդ դիրքով, որն աչքի է ընկնում խիստ, կանոնավոր և ընդգծված ազնվական դիմագծերով: Կերպարն ունի ուղիղ, կամային քիթ, բարձր ճակատ և հստակ ընդգծված հոնքեր, ինչը հաղորդում է կնոջը ներքին ուժ, ինքնավստահություն և վեհություն: Նրա հայացքը ներամփոփ է, խոհուն և անհասանելի: Սահուն հետ սանրված և գլխի հետևի մասում ցածր, ծավալուն հանգույցով հավաքված մազերն էլ ավելի են շեշտում դեմքի մաքուր օվալը, այտուսկրերն ու բաց ականջը: Իր ընդհանրացված կառուցվածքով, հարթ մակերեսներով և մաքրությամբ այս աշխատանքը

հաջողությամբ սինթեզում է անտիկ դասականության իդեալներն ու 20-րդ դարի սկզբի մոդեռնիստական խստությունը: Չնայած կերպարի արտաքին հանդարտությանը, քանդակում զգացվում է թաքնված, ներքին «ռոդենյան» շարժումն ու հայացքի ինքնակայությունը, որը պահպանում է իր եթերային հեռավորությունը դիտողից և ընդգծում կնոջ ակտիվ սուբյեկտիվությունը:

Է. Ռուս կնոջ գլուխ (տերակոտա (թրծակավ) և քար, 1925 թ.)



(յուն. 7)

Այս աշխատանքը Գյուրջյանի արևելյան ու ասիական մոտիվների, ինչպես նաև սիմվոլիզմի և ար-դեկոյի համադրման փայլուն օրինակ է: Լուսանկարում պատկերված է կնոջ դիմանկար՝ ճակատային (անֆաա) դիրքով, փակ աչքերով և մեծ, մոնումենտալ գլխափաթեթով (չալմայով), որը վերածվում է պարանոցի ծածկող քողի: Փակ աչքերը կերպարին հաղորդում են բացարձակ հանդարտություն, մեղիտատիվ վիճակ և կտրվածություն արտաքին աշխարհից՝ վերածելով այն ներքին մաքրության խորհրդանշի: Այստեղ վարպետորեն համադրված է ռուսական կերպարի մեղմությունը արևելյան էկզոտիկայի և ձևերի երկրաչափական խստության հետ, ինչը բնորոշ էր 1920-ականների փարիզյան ավանգարդին:

Գյուրջյանի՝ կանանց դիմաքանդակների այս խումբը ցույց է տալիս հեղինակի լայնախոհությունն ու ճկունությունը. նա վարպետորեն անցում է կատարում *դասական իդեալականացումից* (Տիկին Ս.) դեպի *մոդեռնիստական խստություն* (Օրիորդ Բրանդտ, Ռուս կնոջ գլուխ) և *կենդանի ռեալիստական պլաստիկա* (Անհայտ կանանց դիմաքանդակներ, Սևամորթ կնոջ գլուխ)՝ յուրաքանչյուր նյութի (բրոնզ, գրանիտ, թրծակավ, գիպս) միջոցով բացահայտելով կնոջ ներաշխարհի տարբեր շերտերը:

ԵԶՐԱՀԱՆԳՈՒՄ. Հակոբ Գյուրջյանի կանանց դիմաքանդակները արևելյան արվեստի անժամանակ ստատիկության, հայկական պլաստիկ մտածողության, եվրոպական մոդեռնիզմի ու Ռոդենյան ներքին շարժման ինքնատիպ ու ներդաշնակ սինթեզ են: Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշաձեռագրային բաժնի արխիվային նմուշների ուսումնասիրության վրա հիմնված հետազոտությունը ցույց է տալիս, թե ինչպես է քանդակագործը յուրովի վերաիմաստավորել անտիկ հելլենիստական, հռոմեական, Վերածննդի և 18-րդ դարի ֆրանսիական դիմաքանդակի ավանդույթները: Գյուրջյանը վարպետորեն հրաժարվում է ավելորդ դեկորատիվ հանդերձանքներից ու շեղող մանրամասներից՝ նյութի վերածելով պատկերված անհատի ներաշխարհի կենտրոնացված խորությունն ու բնականությունը:

Հետազոտության կարևորագույն արդյունքն այն է, որ Գյուրջյանի արվեստում կնոջ ֆիզիկական մարմինը փոխակերպվում է խորհրդանշական տարածության, որտեղ դիմաքանդակը գործում է որպես «կենդանի մահադիմակ»՝ ժամանակավորությունը վերածելով անժամանակության: Քանդակների արտաքին իրականության հետ հայացքների հանդիպման ժամանակ, նույնիսկ «չորրորդ պատի» փլուզման պարագայում, պահպանվում է կերպարների անձեռնմխելի հեռավորությունը: Այս «սառը առանձնությունը» հնարավորություն է տալիս դիտողին ընկալել կերպարների եթերային ներքին հեռավորությունը՝ միաժամանակ արձանագրելով հստակ անցում դասական պասիվությունից դեպի 20-րդ դարի կնոջ ակտիվ, ինքնավստահ սուբյեկտիվություն և ներքին ուժի դրսևորում:

Գ ր ա կ ա ն ու թ յ ու ն

1. **Բաղալյան Ի.** Հակոբ Գյուրջյան (Ստեղծագործությունների ցուցահանդեսի կատալոգ ծննդյան 100-ամյակի առթիվ): Երևան: ՀԿԿ կենտկոմի հրատ.: 1982: 84 էջ:
2. **Իգիթյան Հ.** Հակոբ Գյուրջյան: Երևան: «Հայաստան» հրատ.: 1966: 39 էջ:
3. **Չաքմաքչյան Ա.** Դիմաքանդակները (Արտո Չաքմաքչյան) / Վերջաբանը՝ Յուրի Խաչատրյանի: Երևան: «Սարգիս Խաչենց» հրատ., 2006: 117 էջ:
4. G(h)eghard. (Documenti di Architettura Armena, 6.) 73 pp. Milano: Edizioni Ares, 1978.
5. **Westendorf, Wolfhart.** *Painting, Sculpture, and Architecture of Ancient Egypt.* New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1968, 260 p.
6. **Драмбян Р.** *Акоп Гюрдзьян.* Ереван: Изд-во АН АрмССР. 1973. 124 с.
7. **Зарецкая З., Косарева Н.** *Французская скульптура XVII-XX веков.* Фотографии А. П. Булгакова. Ленинград: Издательство Государственного Эрмитажа, 1963, 165 с.
8. **Бритова Н., Лосева Н., Сидорова Н.** *Римский скульптурный портрет.* Москва: Изд-во «Искусство», 1975. 240 с.
9. *Русский скульптурный портрет XVIII — начала XX века: Каталог выставки.* Государственный Русский музей. Ленинград, 1979. 180 с.
10. **Baker M.** *Making the Portrait Bust Modern: Tradition and Innovation in Eighteenth-Century British Sculptural Portraiture* // *Kopf—Bild: die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit.* München. 2007. 231-254 pp..
11. **De Caso J.** *David d'Angers: Sculptural Communication in the Age of Romanticism.* Princeton: Princeton University Press. 1992. 280 p.
12. **Dillon S.** *The Female Portrait Statue in the Greek World.* Cambridge: Cambridge University Press. 2010. 264 p.
13. **Dillon S.** *Female Portraiture in the Hellenistic Period.* Oxford: Oxford University Press. 2013. 192 p.
14. **Fejfer J.** *The Roman Freestanding Portrait Bust: Origins, Context, and Early History.* Volumes I and II. Turnhout: Brepols Publishers. 2008. 612 p.
15. **Lavin I.** *On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust* // *Art Quarterly.* 1970. Vol. 33. 207-226 pp..
16. *The Portrait Bust and French Cultural Politics in the Eighteenth Century* // *French Historical Studies.* 2011. Vol. 34. № 4. 580-610 pp..
17. **Symeonaki E.** *Women on Hellenistic Sculptures: Implications on Art, Aesthetics and the Body Politics Through Time* // *Journal of Hellenic Aesthetics.* 2018. Vol. 12. № 2.45-61 pp..
18. **Weststeijn T.** *Communicating with the Self in the French Enlightenment: Intellectualism, Naturalism, and Embodiment in the Bare-Chested Portrait Bust* // *Studies in Visual Art and Communication.* 2014. Vol 1.15-32pp..

References

1. **Badalyan, I.** Hakob Gyurjyan (Catalog of the exhibition of works on the occasion of the 100th anniversary of his birth) [*Hakob Gyurjyan (Steghsagortsut 'yunneri ts 'uts 'ahandesi katalog tsndyan 100-amyaki arr t'iv)*]. Yerevan: HKK publ. 1982. 84 p. (in Armenian)
2. **Igityan, H.** Hakob Gyurjyan [*Hakob Gyurjyan*]. Yerevan: “Hayastan” publ. 1966. 39 p. (in Armenian)
3. **Chakmakchian, A.** Portraits (Arto Chakmakchian) [*Dimapatkerner (Arto Ch'aqmaqch'yan)*]. Yerevan: “Sargis Khachents” publ., 2006. 120 p. (in Armenian)
4. - 5. **See the Armenian reference list (in English)**
6. **Drambyan, R.** Hakob Gyurjyan [*Akop Gyurdzhian*]. Yerevan: Publ. of AS ArmSSR. 1973. 124 p. (in Russian)

7. Zaretskaya, Z., Kosareva, N. French Sculpture of the XVII-XX centuries [*Frantsuzskaya skul'ptura XVII-XX vekov*]. Leningrad: State Hermitage publ., 1963. 165 p. (in Russian)
8. Britova, N., Loseva, N., Sidorova, N. Roman Sculptural Portrait [*Rimskiy skul'pturniy portret*]. Moscow: "Iskusstvos" publ., 1975. 240 p. (in Russian)
9. Russian Sculptural Portrait of the 18th — early 20th century: Exhibition Catalog [*Russkiy skul'pturniy portret XVIII — nachala XX veka: Katalog vystavki*]. State Russian Museum. Leningrad, 1979. 180 p. (in Russian)
10. – 18. Տե՛ս հայերեն գրականության ցանկում (in English):

Ընդունվել է / Received on: **18. 06. 2026**

Գրախոսվել է / Reviewed on: **10. 07. 2026**

Հանձնվել է տպ. / Accepted for Pub: **12. 08. 2026**

Տեղեկություններ հեղինակի մասին

Աիդա Գրիգորի ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ՝ հայ արվեստի պատմության և տեսության մագիստրոս, Հայաստանի ազգային գրադարան, Երևան, ՀՀ, էլ. հասցե՝ aida.harutyunyan@ysu.am / orcid: 0009-0003-8070-0890

Aida Grigor HAROUTIOUNIAN: Master of History and Theory of Armenian Art, National Library of Armenia, Yerevan, RA, e-mail: aida.harutyunyan@ysu.am / orcid: 0009-0003-8070-0890