

ԲԱՆԱՎԵՃԵՐ ԵՎ ՔՆՆԱՐԿՈՒՄՆԵՐ ДИСКУССИИ И ОБСУЖДЕНИЯ

ՍՈՎԵՏԱԼԱՅ ԶԱՐԽԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԿԱԶՄԱՎՈՐՄԱՆ
ՄԻ ՔԱՆԻ ԽՆԴԻՐՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ

Ի. Ա. ՏԵԳԲԱՆՅԱՆ

1920-ական թթ., ինչպես ողջ երկրում, այնպես էլ Սովետական Հայաստանում, ճարտարապետությունը ապրել է որոնումների բուռն շրջան: Կառուցվող շենքերի մի մասն արտահայտում էր կլասիցիզմի և մոդեռնի ոգին, զուգահեռաբար փորձեր էին արվում ստեղծել սովետահայ ճարտարապետության ուրույն դպրոց. տասնամյակի վերջին տարածում է գտնում նաև կոնստրուկտիվիզմը:

Կլասիցիզմը, որ առավել չափերով արտահայտվեց Ա. Թամանյանի և Ն. Բունիաթյանի հայաստանյան գործունեության սկզբնական շրջանում, պետք է դիտել ոչ թե որպես ստեղծագործական սկզբունք և ոչ էլ սովետական ճարտարապետության ստեղծման ուղի, որպիսի փորձ ուսական իրականության մեջ անում էին Ի. Ֆոմինը, Ի. Ժուտովսկին, Վ. Սլուսկեր և ուրիշ վարպետներ, այլ որպես ժամանակավոր քայլ, որ թելադրված էր սկսված վիթխարի շինարարությունը նախագծերով անհապաղ ապահովելու անհրաժեշտությամբ: Դրա ապացույցն է այն փաստը, որ 1923 թ. արդեն ստեղծված էր Երևանի հիդրոկայանի նախագիծը, իսկ 1924—1927 թթ.¹ ֆիզիկաքիմիական, ֆիզիոթերապևտիկ և մանկաբարձական ինստիտուտների շենքերի հետ ծնվել էին Հողժողկոմատի, Ժողտան (պետական օպերայի) և Գյուղբանկի շենքերի նախագծերն ու սկսված էր դրանց շինարարությունը:

1920-ական թթ. ճարտարապետության բնագավառում տիրող ոճական անկայունության և ֆորմալիստական որոշ խմբավորումների առկայության պայմաններում իշխում էր այս երեք կոթողներով (հիդրոկայանի, Հողժողկոմատի, Ժողտան շենքերով) Թամանյանը հաստատորեն կանգնում է ռեալիզմի, ազգային ուրույն ճարտարապետության ստեղծման դիրքերի վրա, հանդես է գալիս որպես նորարար, ստեղծում է ճարտարապետական նոր համադրություններ, նոր տիպի շենքեր:

1929 թ. վերջերին Հայաստանում կազմակերպվում է Պրոլետարական ճարտարապետների համամիութենական միավորման տեղական բաժանմունքը, որի մեջ մտնում են ճարտարապետներ Կ. Հալաբյանը, Մ. Մազմանյանը, Գ. Քոչարը, Ս. Սաֆարյանը, Ա. Ահարոնյանը, Հ. Մարգարյանը և մի շարք այլ երիտասարդ ճարտարապետներ: 1930 թ. հունվարին միավորումը մա-

¹ В. Арутюнян, К. Оганесян, Архитектура Советской Армении, Ереван, 1955.

մուլում հրատարակում է իր դեկլարացիան², որի հեղինակները առաջադրում են ճարտարապետության դասակարգայնության ու կուսակցականության թեղերը և հայտարարում, որ իրենք հրաժարվում են ֆորմալիստական .տենդենցներից, կոչ անելով պայքարել «ֆեոդալական-եկեղեցական» ճարտարապետության վերականգնման փորձերի դեմ և համարձակ նորարարության դիմել ճարտարապետության մեջ սոցիալիզմի դարաշրջանի զաղափարների արտացոլման գործում:

Այս փաստաթուղթը ճշմարտացիորեն դրսևորում էր ժամանակի պահանջներն ու ուղղությունը: Սակայն իրենց պրակտիկայում Հայաստանի պրոլետարական ճարտարապետների միավորման գործիչները հեռանում էին դեկլարացիայում հռչակված սկզբունքներից: Ֆորմալիստական տենդենցների դեմ պայքարելու փոխարեն նրանք Հայաստանում տարածում են կոնստրուկտիվիզմի ստեղծած կերպարները: Այդ տարիներին են ծնվում կառուցողների ակումբը (ճարտ. Կ. Հալաբյան, Մ. Մալմանյան, Գ. Քոչար) և մի շարք վարչական շենքեր Երևանում. լենինականում կառուցվում են տեքստիլագործների և երկաթուղայինների ակումբները, քաղսովետի գործկոմի շենքը (ճարտ. Գ. Քոչար) և այլ շենքեր, որոնց ճարտարապետությունը գրեթե նույնությամբ կրկնում է նման շենքերի մոսկովյան և լենինգրադյան լուծումները: Պրոլետարական ճարտարապետների միավորումը միաժամանակ պայքար է ծավալում Թամանյանի ճարտարապետական գործունեության դեմ, համարելով դա «ֆեոդալական-եկեղեցական» ճարտարապետության վերածնունդ: Իր գործունեությամբ միավորումը կամա թե ակամա հեռացնում էր սովետահայ ճարտարապետությունը զարգացման ճիշտ ուղուց³:

Չնայած այդ հանգամանքին, Հայաստանի պրոլետարական ճարտարապետների միավորման գործունեությունը սովետահայ ճարտարապետության կազմավորման և զարգացման պրոցեսում ունեցավ նաև բարերար ազդեցություն: Իսկ հիմնականում արտահայտվեց քաղաքաշինության բնագավառում: Բնակելի թաղամասերի մանրացված, պարագծային կառուցապատման հնից եկող մեթոդին հակադրվում է բնակելի ղանգվածների և հասարակական սպասարկման կենտրոնացման մեթոդը: Բնակելի տան քակի պարփակ ձևը փոխարինվում է բնակելի թաղամասի ներքին ընդարձակ տարածությամբ, որի փորձնական իրականացումը սկսված էր 1934 թ. Երևանում, Կիրովի անվան կոմբինատի բնակելի ղանգվածում (Մ. Մալմանյան, Գ. Քոչար, Հ. Մարգարյան, Ս. Սաֆարյան): Ձգալի նորություններ են մտցվում նոր տիպի բնակարանային սեկցիաների մշակման գործում: Անհրաժեշտ է նշել նաև նոր հատակադժային ու ծավալատարածական կոմպոզիցիաների և հատկապես ասիմետրիկ լուծումների զաղափարի տարածման փորձերը: Այդ միավորման ճարտարապետները զգալի ավանդ ունեն նաև հասարակական մի շարք շենքերի հատակագծերում արդի պահանջներին համապատասխան ֆունկցիոնալ պրոցեսների կազմակերպման նորովի լուծումների ասպարեզում:

Ժամանակը, կյանքի պահանջները ի հայտ բերեցին ճարտարապետների միավորման գեղարվեստական-էսթետիկական և ոճական հիմունքների ֆորմալիստական բնույթը: 1932 թ. այդ միավորումը դադարեցնում է իր

² «Խորհրդային Հայաստան», օրաթերթ, 31 հունվարի, 1931:

³ «Печать и революция», 1929, кн. 6.

⁴ В. Арутюнян, К. Оганесян, նշվ. աշխ., էջ 13:

գործունեությունը: Սրա համախոհները, գիտակցելով պրակտիկայում թույլ տրված սխալները, վերադիրքավորվում են կոմկուսի Կենտկոմի 1932 թ. որոշման ոգով:

Այսպիսով, 1920—1932 թթ. սովետահայ ճարտարապետության համար եղան տարբեր ուղղությունների պայքարի շրջան, որի ընթացքում սկզբնավորվեց և կազմավորվեց նոր դարաշրջանի ճարտարապետական դպրոցը, որը Թամանյանի ստեղծագործական կանխատեսումների շնորհիվ դարձավ հայ ժողովրդի ճարտարապետական ողջ ժառանգության զարգացման շարունակությունն ու աննախընթաց վերելքը սոցիալիզմի դարաշրջանում:

1960-ական թթ. գրականության մեջ կարելի է հանդիպել այս պրոցեսի վերլուծման ու մեկնաբանման փորձերի: Հաճախակի շեշտվում է, որ Թամանյանը «...դեռ Հոգեգրկումատի շենքում դիմել է հին հայկական ճարտարապետության ավանդույթներին»⁵, «...հմտորեն օգտագործել է դարավոր ավանդույթները»⁶, և վերջապես՝ «լինելով ռուսական կլասիցիզմի մեծ գիտակ, Թամանյանը նրա սարրերը յուրահատուկ ձևով զուգակցել է հին հայկական ճարտարապետության տարրերի հետ և այդ հենքի վրա ստեղծել օրիգինալ ճարտարապետական ձևեր»⁷: Այս եզրակացությունները, մեր կարծիքով, բխում են Թամանյանի գործունեության և սովետահայ ճարտարապետության կազմավորման ոչ ճիշտ ըմբռնումից:

Հաստատել, թե Թամանյանը միացրել է ռուսական կլասիցիզմն ու հայ պատմական ճարտարապետությունը, դա ուղղակի, թե անուղղակի նշանակում է փորձ անել ապացուցելու, որ սովետահայ ճարտարապետությունը ստեղծվել է կլասիցիզմի մեխանիկական օգտագործման հողի վրա և, հետևապես, էկեկտիկ խառնուրդ է: Դա իրականության և պատմական փաստերի աղավաղում է: Կառավարության տան և Ժողտան ճարտարապետության մեջ կլասիցիզմից ոչ մի ձև կամ կոմպոզիցիոն դրվագ չկա: Այն միանգամայն միասնեռ է, հստակ և հայկական՝ իր ողջ էությունմբ: Իսկ այն պնդումը, թե Թամանյանը զուգակցել է կլասիցիզմի և հին հայկական ճարտարապետության տարրերը և «այդ հիմքի վրա ստեղծել օրիգինալ ճարտարապետական ձևեր», ոչ մի քննադատության չի դիմանում:

Թամանյանը իր ստեղծագործություններում միշտ պահպանել է ոճական հստակություն, ցուցաբերել է ձևակազմության օրենքների խոր ըմբռնում: Հայաստանում կլասիցիզմի ոգով ստեղծած իր բոլոր գործերում էլ նա այդ հարցերում մնացել է խիստ սկզբունքային: Սակայն տեղական բնական քարից կառուցված հիշյալ շենքերի ճարտարապետությունը միաժամանակ արտահայտում է նաև նյութի տեկտոնիկական առանձնահատկություններն ու նրա օգտագործման տեղական ավանդույթները: Այս փաստը ցույց է տալիս, թե ինչպես ստեղծագործաբար է օգտագործել Թամանյանը կլասիցիզմը Հայաստանում և ինչքան հեռու է եղել մեխանիկական ընդօրինակումից:

Նույնպիսի ոճական հստակություն և հաստատամիտ սկզբունքայնություն է պահպանված նաև Կառավարության տան և Ժողտան ճարտարապետության մեջ: Սակայն Թամանյանը, ինչպես և համաշխարհային արվեստի առաջավոր

⁵ «История советской архитектуры, 1917—1958», М., 1962, т. 2, с. 83.

⁶ «Всеобщая история архитектуры», т. II, М., 1963, т. 550.

⁷ «Всеобщая история архитектуры», т. XII, М., 1975, т. 240.

այլ վարպետներ, իր գործերում չի պարփակվել աղգային նեղ շրջանակներում: Ճարտարապետությունը բոլոր շրջաններում առաջադիմել և հարստացել է տարբեր դպրոցների ստեղծագործական փոխազդեցությունների և փոխգործակցության ճանապարհներով: Այդ իմաստով Թամանյանը օգտվել է համաշխարհային ճարտարապետության դանձարանից և որոշ դեպքերում իր առջև դրված խնդիրները լուծելիս հայ ճարտարապետության ավանդույթների հետ օգտագործել է նաև համամարդկային ճարտարապետության առաջավոր փորձն ու ավանդույթները: Փորձն ու ավանդույթները և ոչ թե ձևերն ու լուծումները: Դրանց մեջ մեծ տարբերություն կա, որ հաշվի չեն առել բոլոր նրանք, ովքեր ջանում են հաստատել, թե Թամանյանը «միացրել է կլասիցիզմն ու հայկական ճարտարապետությունը»:

Սա սովետահայ ճարտարապետության սկզբնավորման հարցի ուսումնասիրության մի կողմն է: Մյուս կողմը, որի վրա մենք անհրաժեշտ ենք գտնում կանգ առնել, դա Թամանյանի պատմական միսիայի ճշմարտացի մեկնաբանումն է:

Սովետահայ ճարտարապետության պատմությանը նվիրված աշխատությունների էջերում ճիշտ և հանգամանորեն է որոշված Թամանյանի՝ որպես այդ դպրոցի հիմնադրի ու ստեղծողի դերն ու նշանակությունը⁸: Ճիշտ են վերլուծված նրա ստեղծագործական ուղին և մեթոդը: Թամանյանը դիտված է որպես մի արվեստագետ, որը խորն է ըմբռնել ժամանակի սոցիալական ու տնտեսական առանձնահատկությունները, ճիշտ դիրքավորվել ժառանգորդության օգտագործման հարցում, համարձակ վերամշակել է հայ ժողովրդի դարավոր մշակույթի առաջավոր, կենսունակ ավանդույթները և ստեղծել սոցիալիզմի դարաշրջանին համահունչ կոթողներ: Այս ամենը միանգամայն ճշմարիտ է, սակայն այստեղ կա որոշակի միակողմանիություն: Այն տպավորություն է ստացվում, որ դարագլուխ ներկայացնող Երեւանի հիգրոէլեկտրակայանի, Կառավարության տան և Ժողտան շենքերի հեղինակը դրոժել է որպես միայն ոգեշնչված արվեստագետ և իր վիթխարի տաղանդի շնորհիվ ստեղծել է գործեր, որոնք դարձել են սովետահայ ճարտարապետության հիմնաքարը:

Թամանյանի ժառանգությանը նվիրված ուսումնասիրությունների վերլուծությունը թույլ է տալիս հաստատելու, որ նրա համար սովետահայ ճարտարապետական դպրոցի ստեղծումը ոչ թե հետևանք է, այլ նախնական նպատակ: Թամանյանը այս հարցերում ունեցել է որոշակի ու լայն ծրագիր, հեռուն թափանցող կանխատեսումներ, որոնց նշանակությունը դուրս է գալիս անհատի գործունեության շրջանակներից և ստանում պատմական արժեք:

Որոնք են այդ ծրագրի գլխավոր նպատակներն ու էությունը: Մեր կարծիքով, պետք է նկատի ունենալ երկու հիմնական ասպեկտ:

Առաջին՝ Թամանյանը սովետահայ ճարտարապետության կազմավորման հարցը սկզբից ի վեր դիտել է որպես ողջ հայ ճարտարապետության դարգացման մի նոր փուլ սոցիալիզմի դարաշրջանում, ստեղծագործաբար կապ-

⁸ Ю. Яралов, Таманян («Мастера советской архитектуры»), М., 1950. Վ. Հարությունյան, Ա. Թամանյան, Երևան, 1958, В. Арутюнян, К. Оганесян, նշվ. աշխ., Է. Ջորյան, Ալեքսանդր Թամանյան (հողմածներ, փաստաթղթեր, ժամանակակիցները նրա մասին), Երևան, 1960:

ված անցյալի հետ, ինչպես դա եղել է պատմության բոլոր փուլերում, մի անընդմեջ պրոցես, որտեղ նորը չի իզվել հնից, այլ ստեղծվել է նախորդ շրջանի (կամ շրջանների) տրամաբանական զարգացման հենքի վրա: Ճարտարապետության զարգացման անընդմեջ պրոցեսի այս գաղափարի բացահայտումը այն բանալին է, որը մեղ հնարավորություն է տալիս ավելի խոր ըմբռնելու Թամանյանի հաստատ դիրքավորումը 1920-ական թթ. պայմաններում:

Երկրորդ, որ բխում է առաջինից, դա սովետահայ ճարտարապետական դպրոցի ստեղծման գաղափարն է: Վերջինս գիտակցական ակտ է, նախապես ծրագրված և խորը մտորումների հետևանք և ոչ թե իր շենքերին ազգային կոլորիտ տալու ձգտում, կամ միայն ժառանգության օգտագործման ստեղծագործական մեթոդ: Կարևորը առաջինն է (գաղափարը), իսկ երկրորդը՝ միջոց, ուղի, որով Թամանյանը «...դարագլուխ բացեց հայ ճարտարապետության մեջ»⁹:

Այսպիսով, Թամանյանի գործունեության հիմնական սլաքական միսիան հայ ճարտարապետության անընդմեջ զարգացման գաղափարի հաստատումն է և սովետահայ ճարտարապետական դպրոցի հիմնադրման մտահղացումը, այլ ոչ թե ռուսական կլասիցիզմի և միջնադարյան հայկական ճարտարապետության ավանդույթների զուգակցումը:

Թամանյանի ստեղծագործական դպրոցը բացառիկ նշանակություն ունեցավ սովետահայ ճարտարապետության զարգացման երկրորդ փուլում, որ ընդգրկում է 1932—1955 թթ.: Ժողովրդական տնտեսության զարգացման երկրորդ և հաջորդ հնգամյակների հաջողությունները, վիթխարի մասշտաբների հասած կապիտալ շինարարությունը նորանոր խնդիրներ էին առաջադրում քաղաքացիական ու արդյունաբերական ճարտարապետությանը:

1932—1955 թթ. Սովետական Հայաստանի ճարտարապետությունը զարգանում է ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական ճարտարապետության նշանաբանով: Այդ գաղափարին են ծառայում և՛ իրենց դիրքերը վերակառուցող նախկին կոնստրուկտիվիստները, և՛ նորավարտ ու նոր ոգով դաստիարակված երիտասարդ մասնագետները: Դա օբյեկտիվորեն նշանակում էր շարունակել Թամանյանի սկսած գործը, զարգացնել ու բազմազանել նրա ստեղծած կերպարներն ու արտահայտչամիջոցները, որոնք վառ կերպով դրսևորված էին Կառավարության տան և Ժողտան (պետական օպերայի) շենքերի ճարտարապետության մեջ:

Այդ պրոցեսը կարելի է տեսնել արդեն 1930-ական թթ. սկզբին, Երևանի կենտրոնական հանրախանութի (Ա. Ահարոնյան, Մ. Մազմանյան, Հ. Մարգարյան, Գ. Քոչար), «Մոսկվա» կինոթատրոնի (Տ. Երկանյան, Գ. Քոչար), Կիրովականի «Երևան» կինոթատրոնի (Գ. Քոչար) և այլ բազմաթիվ հասարակական և բնակելի շենքերի ճարտարապետության մեջ:

Սովետահայ ճարտարապետության առաջին շրջանի նվաճումների ամրացումն ու զարգացումը առավել վառ արտահայտվել է 1930-ական թթ. երկրորդ կեսին ստեղծված մի շարք գործերում: Այդ շրջանում են կառուցվում «Արարատ» տրեստի գինու մառանները (Գ. Քոչար, Ռ. Իսրայելյան), նույն մառանների երկրորդ հերթը և ջրատարը Հրազդան գետի վրա (Ռ. Իսրայել-

⁹ Լ. Զորյան, նշվ. աշխ., էջ 5:

յան), կոնյակի գործարանը (Հ. Մարգարյան), բժշկական ինստիտուտն ու զիտոթյունների ակադեմիայի կոմպլեքսը (Ս. Սաֆարյան), Մատենադարանը (Մ. Բրիգորյան), կենտրոնական ծածկած շուկան, կենտրոնական սառնարանը (Գ. Աղաբաբյան) Երևանում, մի շարք դպրոցներ, ակումբներ ու բնակելի տներ Երևանում, Լենինականում, Կիրովականում, Ալավերդիում և այլ քաղաքներում՝ կառուցված Ա. Տեր-Ավետիկյանի, Գ. Քանքանյանի, Զ. Բախչինյանի, Հ. Խաբեկյանի, Վ. Բելուբեկյանի, Ա. Կարապետյանի, Լ. Բաբայանի, Ս. Մանուկյանի, Տ. Մարությանի, Բ. Հակոբյանի, Գ. Մուշեղյանի և շատ այլ ճարտարապետների նախագծերով: Այդ շրջանում են ավարտվել նաև այնպիսի խոշոր ու կարևոր ճարտարապետական համակառուցվածքներ, ինչպիսիք են Լենինի անվան հրապարակի անսամբլը Երևանում, Կիրովի հրապարակը՝ Կիրովականում և այլ անսամբլներ Հայաստանի տարբեր քաղաքներում:

Սովետահայ ճարտարապետության զարգացման երկրորդ փուլում ստեղծված գործերը միառժեռ են, ունեն վառ կոլորիտ, մեկ զաղափարական ուղղութիւն՝ հիմնված Թամանյանի դպրոցի վրա: Սակայն դրանց կոնկրետ լուծումները (եզակի բացառությամբ) չեն կրկնում Թամանյանին. ամեն մի հեղինակ դրսևորել է իր անհատականությունը, յուրովի է լուծել պատի մշակման, դեկորատիվ միջոցների կիրառման հնարքները, տարբեր են դրանց հատակագծային և ծավալային կոմպոզիցիաների լուծումները: Ու չնայած դրան, գրականության մեջ հաճախ հանդիպում ենք այն կարծիքին, թե իբրև հաջորդ սերունդը կրկնել է Թամանյանին, չի ունեցել ինքնուրույն ստեղծագործական դեմք:

1963 թ. հրատարակված «Всеобщая история архитектуры» դասագրքի երկրորդ հատորի 550-րդ էջում անվերապահորեն հաստատվում է, որ «...իր ժամանակի համար Կառավարության տան պրոգրեսիվ ճարտարապետական գաղափարը Թամանյանի հետևորդների կողմից ոչ քննադատաբար կրկնելը հետագայում հանգեցրեց ավելորդ արխայիկացման»: Ճարտարապետության դոկտոր Ս. Խան-Մազումեդովը գտնում է, որ «...Թամանյանի վարակիչ, բայց արխայիկ ստեղծագործությունը շատ բանում նպաստում էր սովետական ճարտարապետների որոշ մասի հեռացմանը նորարարական վերաբերմունքից դեպի նախագծումը»¹⁰:

Արվեստի բոլոր բնագավառներում, նրանց զարգացման պատմության ընթացքում եղել են բազմաթիվ դպրոցներ ու դրանց հիմնադիրներ, բնականորեն եղել են նաև հետևորդներ: Դպրոցը որոշակի ուղղություն է, ստեղծագործական սկզբունքների համակարգ, հարցերի լուծման ուղի: Եթե չկան հետևորդներ, ուրեմն չկա և դպրոց: Իսկ հետևել, դա դեռ չի նշանակում կրկնել, չնայած որ կարող են լինել և ապաշնորհ կրկնողներ: Թամանյանը կոնստրուկտիվիզմի տիրապետության շրջանում հիմնադրեց նոր ուղղություն, նոր ճարտարապետական դպրոց, որը, այո, «վարակիչ» էր, ավելի ճիշտ՝ համոզիչ էր, նոր, ժամանակի առանձնահատկությունները արտահայտող: Նրա ստեղծագործական դպրոցը հիմք ծառայեց մի քանի սերունդների՝ առաջ տանելու սովետահայ ճարտարապետության զարգացման պրոցեսը: Բայց նրանք չկրկնեցին Թամանյանին: Մի՞թե կարելի է ասել, որ Մատենադարանի, Բյու-

¹⁰ «Вопросы современной архитектуры», сб. 1, М., 1962, էջ 44:

րականի աստղագիտարանի, գիտությունների ակադեմիայի համակառույցները, «Արարատ» տրեստի մասնաճյուղերը, կոնյակի գործարանի, կենտրոնական ծածկած շուկայի և այլ բաղադրով կառույցների ճարտարապետությունը կրկնում է Թամանյանին: Այդ կրկնությունը չկա նույնիսկ այնտեղ, որտեղ այն կարող էր ստեղծվել որպես հնարավոր լուծումներից մեկը՝ Լենինի հրապարակի անսամբլում, որտեղ իրականում ամեն մի շենք լուծվեց ինքնուրույնաբար, բայց մեծ տակտով և որպես ամբողջի օրգանական մաս: Թվարկված (և չթվարկված) շենքերն ունեն ինքնուրույն ու բաղադրական հատակագծային, տարածական և ճակատային լուծումներ: Ընդհանուրը նրանց ճարտարապետության մեջ գաղափարական ուղղությունն է՝ ժառանգության օգտագործման Լենինյան սկզբունքը: Այդ ուղղությանն է ծառայում Թամանյանի դպրոցը: Ծշմարտությունն այն է, որ 1932—1955 թթ. ստեղծված գործերը կազմում են սովետահայ ճարտարապետության մի ամբողջական շղթայի իրար հաջորդող օղակները:

Պատմական դեպքերը սովետական ճարտարապետության առաջ նոր ու կարևոր խնդիրներ դրեցին:

Հայրենական մեծ պատերազմի հաղթանակից հետո երկրում սկսվեցին գերմանական զավթիչների կողմից ոչնչացված ու ավերված հազարավոր գյուղերի ու քաղաքների վերականգնման ու վերակառուցման աշխատանքները: Դրանց հետևեցին ժողովրդական տնտեսության վերելքի նոր հնգամյակները: Նոր ծրագրերի իրականացումը անխղելիորեն կապված էր նաև ճարտարապետության հետ:

Հետպատերազմյան պայմաններում նախորդ շրջանում հաստատված ճարտարապետական հատակագծային և տարածական կոմպոզիցիաներն ու գեղարվեստական արտահայտչամիջոցները ուղղակիորեն, առանց վերակառուցման այլևս չէին կարող համապատասխանել երկրի տնտեսական վերելքի թափին և զգալիորեն արգելակում էին շինարարության մեջ նոր տեխնիկայի և նոր մեթոդների ներդրումը: Մյուս կողմից, 1940-ական թթ. վերջերին ճարտարապետության մեջ տեղ էին գտել կեղծ մոնումենտալությունն ու վարդամոլությունը: Դա բացատրվում էր մասամբ մեծ Հայրենական պատերազմի ոչ ճիշտ ըմբռնմամբ, մասամբ էլ առողջ տրամաբանության և շարժիչ զգացումի կորստով: 1955 թ. նոյեմբերի 4-ին ՍՄԿԿ Կենտկոմը և ՍՍՀՄ Միևիստրների խորհուրդը ընդունեցին «Նախագծման և շինարարության մեջ ավելորդությունների վերացման մասին» որոշումը, որով ճարտարապետների և շինարարների առջև խնդիր դրվեց վերակառուցել իրենց գործունեությունը գիտատեխնիկական հեղափոխության լույսի տակ և մասսայական շինարարության ծրագրերի իրականացման ուղղությամբ: Սկսվեց սովետական ճարտարապետության զարգացման նոր փուլը: Ստեղծվեցին ու արագորեն ներդրվեցին շինարարության ինդուստրիալ մեթոդները, մշակվեցին շինարարությունը վարելու նոր եղանակներ: Շինարարական ինդուստրիան դարձավ ժողովրդական տնտեսության ինքնուրույն բնագավառներից մեկը: Սակայն երկաթբետոնի լայն տարածումը, կոնստրուկտիվ տարրերի տիպայնացումն ու հավաքովի շինարարության մեթոդը ճարտարապետների որոշ շրջաններում սխալմամբ ընկալվեցին որպես ճարտարապետության մեջ գեղարվեստական-էսթետիկական կողմի և ազգային ինքնատիպության վերացման անխուսափելիություն:

Անդրադառնալով սովետահայ ճարտարապետությանը, պետք է ասել, որ, անտարակույս, նոր պահանջների և նոր տեխնիկայի պայմաններում նախորդ շրջանի ճարտարապետական լուծումներն ու հնարքները, զեղարվեստական նախկին արտահայտչամիջոցները այլևս ի վիճակի չէին ծառայելու գիտատեխնիկական առաջադիմությանը: Անհրաժեշտ էր ստեղծագործական շրջադարձ:

Հայտնի է, որ նորը դժվար է գտնվում, և որոնումների պրոցեսում վրիպումները անխուսափելի են: Շինարարության ասպարեզում առաջ քաշված նոր պայմաններում, ստեղծագործական շրջանի առաջին փուլում սխալներից մեկը ճարտարապետության մեջ ազգային ինքնատիպության ժխտման փորձն էր, որի հետևանքով մերժվեցին ճարտարապետության նախորդ շրջանում կուտակված նվաճումները: Հնի և նորի միջև խզում առաջացավ: Այդ շրջանում էր, որ մեր քաղաքներում, շոգ կլիմայի պայմաններում, հայտնվեցին ապակեպատ տուփեր, քարը ամենուրեք փոխարինվեց դեֆիցիտային ևրկաթբետոնով ու ապակիով և այս երկուսի համակցությունը պատերի մերկ հարթությունների հետ հրամցվեց որպես նոր արվեստ: Այդ հապճեպությունը հանգեցրեց այն բանին, որ տարբեր սիպի շենքեր վրկվեցին իրենց բովանդակությամբ համապատասխանող արտահայտությունից. հասարակական, բնակելի և արդյունաբերական շենքերը սկսեցին նմանվել իրար, երևան եկան ճարտարապետական երկվորյակներ: Կորավ տեղական կոլորիտն ու ազգային դեմքը: Ակամայից ճարտարապետությունը կորցրեց արվեստի զեղազիտական սկզբնավորումը: Այդ բանին ղգալիորեն նպաստեցին նաև ամերիկյան ու արևմտանվրոպական երկրներից մեխանիկորեն փոխանված կերպարներն ու կոմպոզիցիոն լուծումները: Այս ամենը հեռացնում էր սովետահայ ճարտարապետությունը իր առաջնահերթ խնդիրներից:

Սակայն 1960-ական թթ. վերջերին այդ «նոր» համարված արվեստը ի հայտ բերեց իր թերությունները, ձանձրացրեց իր միատիպությամբ: Բարեբախտաբար, ժամանակի ընթացքում այդ սխալները նկատվեցին ու շտկվեցին: 1968—1969 թթ. Սովետական Հայաստանի ճարտարապետության մեջ նկատելի են դառնում ազգային ինքնատիպության և տեղական կոլորիտի բացահայտման նոր փորձերը: Այդ բեկումը տեսնելու համար անհրաժեշտ է նորովի դիտել արդյունքները, կապել դրանք ժամանակի տնտեսական առանձնահատկությունների, գիտատեխնիկական առաջադիմության ազդեցության հետ: Մեծ չափերով զարգացել էր անհատական և կոլեկտիվ ստեղծագործական պոտենցիալը, ծնվել էին նյութական և հոգևոր նոր պահանջներ, փոխվում էր մարդկանց զեղազիտական գիտակցությունը: Այս առումով սխալ կլիներ ժամանակակից ճարտարապետության ստեղծագործությունները արժեքավորել հին չափանիշներով: Այսօր ազգայինը չի կարելի որոնել միայն սիմետրիայի, համատարած կամարաշարքերի, խոյակների, ատամնաղարդ ֆրոնտոնների և այլ կոնստրուկտիվ ու ճարտարապետական տարրերի առկայություն մեջ: Ըարտարապետության մեջ ծնվել են հատակագծային, տարածական, կոմպոզիցիոն նոր լուծումներ, նոր համադրություններ և ղուգակցումներ: Փոխվել է ճաշակը ճարտարապետական մանրամասների բովանդակության և նկարվածքի նկատմամբ: Արագորեն ղարգանում է ժամանակակից կիրառական կերպարվեստը, ընդարձակվում են ճարտարապետության և կերպարվեստի սինթեզի շրջանակները:

Ճարտարապետությունը, ինչպես և մշակույթն առհասարակ, մարդկանց բազմադարյան գործունեության արդյունք է և, հանդիսանալով պատմական երևույթ, դարգանում ու փոփոխվում է հասարակության կառուցվածքի, գաղափարախոսության և աշխարհըմբռնման փոփոխման հետ: Այդ պրոցեսում ճարտարապետությունը (և ողջ մշակույթը) ներառնում է նաև նախորդ դարերում ստեղծված հոգևոր և նյութական նվաճումները: Ամեն մի փուլում ունենալով պատմականորեն կոնկրետ արտահայտություն, ճարտարապետությունը միաժամանակ ունի նաև համամարդկային բնույթ, որը հենվում է մշակույթի ժողովրդականության և ժառանգորդության վրա:

Այս առումով ճարտարապետությունը գտնվում է անընդմեջ զարգացման մեջ, և այդ պրոցեսը անխզելիորեն կապված է հասարակական կյանքի զարգացման հետ, տալով նորանոր լուծումներ, արտահայտչամիջոցներ և նոր կերպարներ: Սովետահայ ճարտարապետության մեջ նորը կարելի է տեսնել Սարդարապատի ճակատամարտի մեմորիալ անսամբլում (ճարտ. Ռ. Իսրայելյան, քանդակ. Ա. Հարությունյան, Ս. Մանասյան, Ա. Շահինյան), Սունդուկյանի անվան թատրոնի շենքում (Ռ. Ալավերդյան, Ս. Բուրխաշյան, Գ. Մնացականյան), Էդենի գոհերի հիշատակին նվիրված հուշարձանում (ճարտ. Ա. Թարխանյան, Հ. Խաչատրյան, Ս. Քալաշյան), Կոմիտասի անվան համերգասրահում (Ս. Քյուրքչյան), Կ. Տետկինի անվան կարի գործարանի նոր մասնաշենքում (ճարտ. Ա. Աղալյան, Գ. Գրիգորյան), նոր պոլիգրաֆ կոմբինատի շենքում (ճարտ. Հ. Դոխիկյան, Լ. Հովհաննիսյան), մի շարք բնակելի տներում և բազմաթիվ հուշային կառույցներում, որոնք ստեղծվել են 1960-ական թթ. վերջերին և 1970-ական թթ.: Իրենց բովանդակությամբ և շրջապատող պայմաններով դրանք բոլորն էլ տարբեր են, տարբեր են նաև հեղինակները, ուստի ունեն բազմազան լուծումներ, որոնցից ամեն մեկում դրսևորվել է հեղինակի «ձեռագիրը»: Սակայն դրանց միավորում է նոր պայմաններում ճարտարապետական-գեղարվեստական խնդիրների նորովի լուծման, ազգային ինքնատիպության հարցերի բարձրացման ձգտումը: Նրանք ժամանակակից շինարարական կոնստրուկցիաների և շինանյութերի կիրառման հետ մեկտեղ գտել են նաև ազգային կոլորիտը: Օրինակ, Սունդուկյանի անվան թատրոնում և Կոմիտասի անվան համերգասրահում բավական լայնորեն օգտագործված է ապակին, սակայն տակտով, տրամաբանորեն, օրգանապես կապելով հիմնական շինանյութի՝ բնական քարի հետ, սինթեզելով քանդակային տարրերի հետ: Երկաթբետոնե ծածկը (Կոմիտասի անվան համերգասրահում) վերին աստիճանի կոնստրուկտիվ է, ճշմարտացի և միաժամանակ օգտագործված է որպես արտահայտչամիջոցներից մեկը: Կարի գործարանի առաջին հարկի ատամնավոր, ցածրանիստ կամարները իրենց լարված համաչափություններով տեկտոնիկ են և կրում են վերին հարկերի բեռը և այլն:

Բնակված շենքերի ճարտարապետությունը զերծ չէ թերություններից, բայց տվյալ դեպքում բացառիկ նշանակություն է ստանում այն հանգամանքը, որ նրանք բարձրացնում են ժառանգորդության օգտագործման նոր որոնումների հարցը՝ որպես ճարտարապետության զարգացման անխուսափելի պրոցես: Դա շատ կարևոր երևույթ է և օբյեկտիվորեն ապացուցում է սովետահայ ճարտարապետության անընդմեջ զարգացման փաստը:

Մի հոգավածի շրջանակներում անհնար է տալ այսօրվա սովետահայ ճարտարապետության ուղղության վերլուծությունը, մանավանդ որ այն դեռևս գտնվում է որոնումների փուլում, որ ճարտարապետների ստեղծագործական միտքը գործում է այդ ուղղությամբ և պրակտիկայում արդեն կան որոշ հաջողություններ: Դժբախտաբար, ճարտարապետության տեսությունը ետ է մնում պրակտիկայից: Այսօր, առավել քան երբևէ, անհրաժեշտ է ճիշտ վերլուծությունների միջոցով օգնել նախագծող ճարտարապետներին, քաջալերել փորձարարությունը: Դադարձիք չէ, որ ճիշտը և սխալը բացահայտելու գործում մեծ դեր ունի տեսությունը:

Սովետահայ ճարտարապետությունը մտել է զարգացման մի նոր, նախորդներից զգալիորեն տարբերվող փուլ: 1970-ական թթ. արդյունքները հույս են ներշնչում, որ այն կզարգանա սովետահայ ճարտարապետության նոր նվաճումների ուղղությամբ:

О НЕКОТОРЫХ ВОПРОСАХ ФОРМИРОВАНИЯ СОВЕТСКОЙ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Э. А. ТИГРЯНЯН

(Резюме)

В архитектуре Советской Армении 1920-х гг. имелись различные творческие направления, в борьбе которых победила школа А. Таманяна, ставшая основой формирования и развития армянской советской архитектуры и давшая направление деятельности последующих поколений армянских зодчих.

Творчество Таманяна многообразно. Яркое и новаторское, оно, с одной стороны, связано с многовековой культурой армянского народа, а с другой стороны, обращено в будущее. Школа Таманяна, как и всякая другая прогрессивная творческая школа, не замыкалась в узкие национальные рамки, но осваивала и передовые достижения мирового зодчества, в особенности русского классицизма.

Основная заслуга Таманяна в том, что он рассматривал советскую армянскую архитектуру не как изолированное явление, а как новое, более прогрессивное продолжение архитектуры Армении на новом, социалистическом этапе ее развития.

Мастера советской армянской архитектуры последующих десятилетий не повторяют Таманяна, а пользуются ключом, который он дал для понимания связи между прошлым и настоящим, соотношения наследия и новаторства.