

Արդի Հայ Ճարտարապետութեան Ազգային Ինֆնատիպութիւնը

ԿԱՐԷՆ ԲԱԼԵԱՆ

Ազգային ճարտարապետութիւնը կարող է ներկայացուել որպէս միասնական տարածա-ժամանակային մի առանցք, որ ձգւում է նրա ակունքներից մինչեւ արդիականութիւն, վրան ագլուցուած բազմաթիւ եւ բազմապիսիօրէն ճիւղաւորուած ոճերով եւ ժամանակաշրջաններով, բայց միաւորուած տարածութեան եւ ձեւադոյացման օրէնքների ընդհանուր ծագումնաբանական հիմքի կազմակերպման եւ փոխազդեցութեան միասնական ըմբռնմամբ:

Ճարտարապետը մանուկ տարիներից ընկալում է հարազատ մշակոյթի ինքնատիպ դժերը: Սակայն բացի իր հոգեբանութեան մէջ ներդրուած ազգային դժերից, նա ճանաչում է անցեալը, աւանդութիւնները, իր մշակոյթի բաղադրամասերը:

Արդի ճարտարապետութեան համար առաջնային են աւանդականի եւ նորարականի յարաբերութեան, ճարտարապետութեան ազգային ինքնատիպութեան արտայայտման նոր ձեւերի որոնման հարցերը: Հռչակելով ճարտարապետութեան ազգային միասնութեան սկզբունքը, պատմութեան երկարատեւ ժամանակաշրջանի ընթացքում, միեւնոյն ժամանակ մարտնչելով արդի ճարտարապետութեան «արդիականութեան» համար, փաստօրէն դրւում է աւանդութիւնների եւ նորարարութեան յարաբերակցութեան հարցը:

Ուսումնասիրելով, ճանաչելով անցեալի փորձը, ճարտարապետը ոչ միայն պէտք չէ հրաժարուի ազգային ժառանգութիւնից, այլ ընդհակառակը՝ աշխուժօրէն օգտագործի այն: Հարցը նրանումն է, թէ ի՞նչը եւ ինչպէ՞ս, այսինքն՝ ի՞նչը կիրառել, առանձնայատկութիւնները, ազգային ճարտարապետութեան սկզբունքները, թէ՞

միայն արտաքին ձեւերը, յօրինուածքային մանրամասները, եւ ինչպէ՞ս օգտագործել՝ ուղղակի տեղափոխելով, «մէջքերումների ձեւով», թէ՛ մշակելով, հասնելով նրա տրամաբանական էութեանը, վերածելով այն խորհրդանշանի:

Ճարտարապետութեան ազգային ինքնատիպութիւնը բնորոշւում է տուեալ ազգին յատուկ, նրա մշակոյթի զարգացման արտաքին եւ ներքին գործօններով՝ բնութեամբ, պատմութեամբ եւ կենցաղով որոշուող եւ նրա հոգեւոր կերտուածքի վրայ ազդող գծերի ամբողջութեամբ: Անհրաժեշտ է նշել որ ճարտարապետութեան, ինչպէս եւ ամբողջ մշակոյթի ազգային ինքնատիպութիւնը դա հենց ժողովրդի հոգեւոր կերտուածքով, նրա աշխարհըմբռնմամբ որոշուող ձեւերի ամբողջութիւնն է, եւ ոչ թէ՛ առանձին բնորոշ գծեր, որոնք, անկասկած, առկայ են եւ այլ ազգերի մշակոյթի մէջ, քանի որ ամէն մի ազգային մշակոյթի գոյութեան անվիճարկելի փաստ են արտաքին կապերը: Պատմութիւնը չի ճանաչում «տեղական մշակոյթի» ստեղծման նախադէպ, որը չուղեկցուէր արտաքին ազդեցութեամբ. այն չի ճանաչում մի նախադէպ, երբ բարձր զարգացած մշակոյթը ազդեցութիւն չգործէր, ընդ որում առանձին բնորոշ գծեր եւ առանձնայատկութիւններ հեշտութեամբ փոխանցւում եւ ընկալւում են այլ մշակոյթի կողմից: Եւ մէկը, եւ միւրը յատկանշական են հայ մշակոյթի համար, որի ամենացայտուն դրսեւորումներից մէկը ճարտարապետութիւնն է: Եւ եթէ այս գծերի ծագումնաբանական, էական կառուցուածքը լինում է համազօր, ապա «տեղական առանձնայատկութիւնների» հետ միասնական համակարգում նրանք ներկայացնում են նոր որակ:

Բայց դրա հետ միասին, եթէ ազգային մշակոյթը ամբողջութեամբ ընկալւում է որպէս ինքնուրոյն համակարգ, ապա այդ մշակոյթի մէջ ծաղող առանձին երեւոյթները կարող են առաջանալ այլ մշակութային համակարգերի հիման վրայ, կորցնելով իրենց ազգային բնոյթը:

Նախ՝ նրանք կարող էին լուծուած լինել այլ, արհեստականօրէն բերուած համակարգում, որն արմատապէս հակադրուած է տուեալ «տեղական մշակոյթին» (այսօր սա այնքան տարածուած երեւոյթ է, որ կասկածի տակ է դնում ամբողջական ազգային մշակոյթների գոյութեան փաստը ընդհանրապէս): Երկրորդը՝ առանձին երեւոյթը կարող է ազգային չհամարուել այն դէպքում, եթէ արտաքուստ չի արտայայտում տուեալ համակարգի բնորոշ (աւանդական) ձեւերը:

Ճարտարապետութեան ազգային ինքնատիպութեան ճանաչողական մասը հիմնուած է երեք խարխիւների վրայ՝ բնութիւն,

կենցաղ, պատմութիւն (հասկացողութիւնները ընդհանրացուած են, առաջինը պարունակում է այն ամէնը, ինչ վերաբերում է տարածութեանը, բնական եւ արհեստական միջավայրին, երկրորդը՝ աւանդութիւններին, երրորդը՝ հարցի ընկերաբանական կողմին)։ Դրութեամբ չէ նկատել, որ երեք կողմերն էլ սերտ կապուած են, նրանց սահմանները վերացուած են։

Ասիայի եւ Եւրոպայի բարձրաւանդակներում մարդիկ միեւնոյն եղանակով են իրենց ենթարկում բնութիւնը (օրինակ՝ կառուցապատման աստիճանաձեւ յօրինուածքը թեք տեղանքի վրայ)։ Միատեսակ են պատի շարուածքի սկզբունքները միջնադարեան Անիի եւ Վլադիմիրո-Սուզդալեան Ռուսիայի վանքերում։ Որոնելով արտաքին տարբերութիւններ ազգային մշակութիւնների միջեւ, մենք յաճախ դտնում ենք... նմանութիւններ։ Ոչ միշտ հնարաւոր է որոշել ազգային ճարտարապետութիւնների ինքնատիպութեան եւ տարբերութեան դժեբը, ինչպէս նաեւ ազգերի բնաւորութիւնները բնորոշող յատկանիշները — պարզում է բազմաթիւ դժեբ յատուկ են ընդհանրապէս բոլոր ազգերին։ Տարբերութիւնը միայն ձեւերի, նրանց արտայայտուածութեան աստիճանի մէջ է։

Օրինակ, քրիստոնէական ճարտարապետութիւնը խորապէս կանոնիկ է։ Յատկադիժը, կառուցուածքային համակարգը, քարի շարուածքի եղանակը, նոյնիսկ բարձրաւանդակները բիւզանդական, ռուսական, վրացական կամ հայկական ճարտարապետութեան մէջ շատ մօտ են, եւ նրանց ազգային առանձնայատկութիւնների, տարբերութիւնների բացայայտման համար պատմաբան-գիտնականները ճիգ են գործադրում։ այստեղ շատ բան ուսումնասիրութեան կարիք է զգում։ Սակայն սրանցից իւրաքանչիւրի ազգային ինքնատիպութիւնը միշտ եղել է ակնառու։

Ինչո՞ւմ է այն կայանում։ Սրանցից իւրաքանչիւրի արտայայտած աշխարհըմբռնման մէջ։

Աշխարհըմբռնման, կերպարի միջոցով արտայայտում է ազգային ճարտարապետութեան բովանդակութիւնը, որը, ինչպէս երեւում է, կարող է արտայայտուած լինել բաւական մօտ, նոյնիսկ միանման ձեւերով։ Առաւելապէս սա վերաբերում է ժամանակակից ազգային ճարտարապետութիւններին, որոնք մօտ են ձեւով, բայց ինքնատիպ բովանդակութեամբ։

Իրենց ճարտարապետութեան բովանդակութեան մէջ էլ կայանում են նրա ազգային ինքնատիպութեան ակունքները։

Բովանդակութեանն են վերաբերում մասշտաբը, տեկտոնիկան, լոյսը եւ ստուերը, դոյնը, ճարտարապետական ծաւալների, արտաքին եւ ներքին տարածութիւնների, մանրամասների եւ ամբող-

ջութեան, ճարտարապետութեան եւ բնութեան փոխարարներութիւնը, որը հիմնուած է աշխարհի ազգային ըմբռնման եւ արտայայտութեան վրայ:

**

1950-ական թուականների սկիզբներին՝ սովետական, եւ իր հերթին հայկական ճարտարապետութեան զարգացման մէջ տեղի ունեցաւ պատմական փոփոխութիւն: Եթէ մինչպատերազմեան եւ հապատերազմեան տարիներին ծրագրային էր դասական եւ ազգային ժառանգութեան կիրառումը, ապա 1950-ական թուականների կէսերից՝ դործնական, յատկազօային, տնտեսական, կառուցութեան ինքնակազմակերպութեան լուծումը դառնում է առաջնահերթ թէ՛ քաղաքաշինութեան, թէ՛ առանձին շէնքերի ճարտարապետութեան մէջ, ետին դիրքեր մղելով ճարտարապետութեան արտաքին, «ճակատային» կողմը:

Բնականաբար, դա արտայայտում էր եւ ճարտարապետների՝ ազգային ճարտարապետութեան հանդէպ ունեցած վերաբերմունքի մէջ: Հայաստանում ազգային աւանդութիւնները չէին կորցնում իրենց ազդեցութիւնը սովետահայ ճարտարապետութեան վրայ՝ նրա զարգացման ոչ մի շրջանում: 1920-1930-ական թթ. Հայաստանում կոնստրուկտիվիստական-դործնական ճարտարապետութեան զարգացման օրինակը հաստատում է այս տեսակէտը:

Հայ կոնստրուկտիվիստ-ճարտարապետները կրել են ռուսական «Գեղարուեստա-տեխնիկական արուեստանոցների» ճարտարապետական դպրոցի անմիջական ազդեցութիւնը: Բայց հայ նորարար-ճարտարապետների դործերում թերեւս ամենանշանաւորը ազգային տեսանկիւնի արտայայտումն էր իրենց ստեղծագործութեան մէջ: Միջնադարեան ճարտարապետական ձեւերի մերժման հետ մէկ-տեղ հայ կոնստրուկտիվիստների յայտարարութիւնների մէջ հնչում էր ժողովրդական ճարտարապետութեան կառուցութեան եւ յատկազօային սկզբունքների կիրառման կոչը: Այս երեւոյթը նշանաւորում է նրանց աշխատանքները եւ հետաքրքրութիւն է առաջացնում նրանց հանդէպ:

Ոչ մի կերպ չի կարելի համարել, որ 1960-ական եւ 1970-ական թթ. հայ ճարտարապետութեան զարգացման երկու տասնամեակները, որ ժառանգել եւ արտայայտում էին 1950-ական թուականների կէսերի վերակառուցման առանձնայատկութիւնները, հանդիսանում են ազգային ճարտարապետութեան ժխտման տասնամեակներ: Ընդհակառակն, սա արտայայտման ձեւերի հարստացման, ճարտարապետական լեզուի ոճարանական կանոնների փոփոխման շրջան էր,

որ կապուած է նոր շինարարական նիւթերի, տեխնոլոգիայի, նոր կառուցուածքային համակարգերի ստեղծման հետ:

Այս շրջանի համար բնորոշ է ժառանգութեան նոր իմաստաւորումը, գիտակցումը, նրա խորը, էական հիմքերին հասնելու ձգտումը: Կարեւորը սա է:

Ողջ ազգային ճարտարապետութեան պատմութեան չափանիշով վերջին երկու տասնամեակը մեծ ժամանակաշրջան է, բայց վերը նշուածը թոյլ է տալիս այն առանձին փուլ համարել: Անհրաժեշտ է մէկ անգամ եւս նշել սովետահայ ճարտարապետութեան այնպիսի կարեւոր յատկութիւն (ընդհանրապէս հայ ճարտարապետութեան կարեւոր առանձնայատկութիւններից մէկը), ինչպիսին է զարգացման համասեռութիւնը: Ազգային ճարտարապետութիւնը բոլոր փուլերի եւ ուղղութիւնների զարգացման առանցքն էր շուրջ 60 տարուայ ընթացքում՝ Ա. Թամանեանի, Ն. Բունիաթեանի, «Կոնստրուկտիվիստների» ճարտարապետութիւնից ընդհուպ մինչեւ վերջին ժամանակաշրջանը: Սա մէկ անգամ եւս ապացուցուած է յետադարձ հետազոտման միջոցով: Ա. Թամանեանի՝ ոճական արտաքին ձեւերի վերլուծի եւ նրանց կիրառման եղանակի հիմնադրի, ստեղծագործութեան մէջ պարզ արտայայտուած է տարածութեան, ազգային ճարտարապետական էական համընդհանուր առանձնայատկութիւնների, նրա բովանդակային կողմերի պարզաբանման ձգտման գիրքնորոշումը:

Ճարտարապետութեան ազգային ինքնատիպութեան պահպանման պարադաքներից մէկը նրա միասնութիւնն է շրջապատի, բնութեան, տեղանքի հետ:

Ա. Թամանեանը, ստեղծելով Երեւանի գլխաւոր յատակագիծը, քաղաքաշինական, տարածական խնդիրների լուծման ժամանակ օգտաւորեց ընութեան հետ կապուելու ազգային աւանդոյթները, գտաւ ընութեան եւ ճարտարապետութեան փոխազդեցութեան մէջ հաւասարակշռութեան կէտերը: Նա առաջարկեց քանդել կաւաչէն քաղաքը: Երեւակայութեան մէջ նա արդէն տեսնում էր վարդազոյն տուֆակերտ Երեւանը: Բայց ճարտարապետը պահպանեց հին քաղաքի տեղադրման աւանդոյթը: Եւ ոչ միայն պահպանեց, այլ եւ զարգացրեց, շէշտեց նրա տարածական ձեւը եւ ուղղութիւնը, բացելով ամբողջ քաղաքը եւ նրա հիմնական առանցքը՝ Հիւսիսային Պողոտան, Արարատի կողմը:

Երեւանը, որ 1924 թ.ին (Թամանեանի առաջին գլխաւոր յատակագծի ստեղծման ժամանակ) ունէր 27 հարիւրամեակի պատմութիւն, իրենից ներկայացնում էր 30 հազար բնակչով գաւառական

փոքր քաղաք՝ շրջապատուած բլուրների ամփիթատրոնով, որոնք հարաւից բացուում էին դէպի Արարատ:

Երեւանը, արդէն դարձած միլիոնանոց բնակչութեամբ խոշոր քաղաք, մինչ օրս պահպանում է իր կենսունակութիւնը, չարժուանմբողջականութիւնը, շնորհիւ նրա մէջ անսխալ ներդրուած ազգային աւանդութի, որը հասկացուել եւ մշակուել էր, համադրուել ժամանակակից առաջաւոր քաղաքաշինական մտքի հետ:

Երեւանը վեր է ածուել «արեւի», որի շուրջը պտտւում են քաղաքների «համակարգութիւնները»: «Արեւ», որը տարածութեան մէջ ունի որոշակի շեշտուած կողմնորոշը՝ Արարատ լեռը:

Այդպէս են կառուցուել հին Հայաստանի շատ քաղաքներ՝ Արմաւիրը, Արտաշատը, Դուինը, Վաղարշապատը: Այս աւանդութիւնը գոյութիւն ունէր դեռեւս Ուրարտուում, երբ հիմնուել էին էրեբունին, Թէյշեբաինին, Արգիշտիխինիւն. բոլորի համար Արարատը չափանիշ եւ խորհրդանիշ էր:

Երեւանի Հիւսիսային Պողոտան դեռ գոյութիւն չունի, բայց նա կայ գլխաւոր յատկագծի վրայ, հիմնական իմաստային եւ ուժաբանական առանցք, որ անփոփոխ առկայ է քաղաքի գլխաւոր յատկագծի բոլոր տարբերակներում: Իսկ իրականում Հիւսիսային Պողոտան արդէն նշմարուում է Կառավարական Տան, Օփերային թատրոնի, Հայաստանի 50-ամեակի առթիւ կանգնեցուած կոթողի, հասարակական-վարչական կեդրոնի այլ շէնքերի ծաւալներով:

Ինչ վերաբերում է առաջին երեք կառոյցներին, ապա նրանք Ա. Թամանեանի աւանդութիւնների լաւագոյն հաստատումն են, այնինչ հասարակական-վարչական կեդրոնը, որ աւարտում է պողոտան իր չորս ապակէ-բետոնային աշտարակներով՝ 50-ական թուականների Փունկցիոնալիստական ճարտարապետութեան ոճով, ոչ միայն դուրս է գալիս նշմարուած համալիրի միասնականութիւնից, այլեւ մեքենայօրէն շարունակում է պողոտայի ճառագայթը՝ խախտելով նրա հիմնական յատկութիւնը՝ տեսողական ամբողջականութիւնը:

Սկսուած է Հիւսիսային Պողոտայի մի մեծ հատուածի շինարարութիւնը (ճարտարապետներ՝ Զ. Թորոսեան, Ս. Գուրզադեան, Ա. Մխիթարեան)՝ Թամանեանի յուշարձանից մինչեւ Հայաստանի 50-ամեակի կոթողը: Նախատեսուած է բլուրի ստորոտից աստիճաններից եւ հարթակներից կազմուած կանաչապատ պողոտայ անցկացնել, որն աւարտում է արդէն կառուցուած կոթողով եւ դիտահրապարակով: Մարդ-քաղաք-բնութիւն կապը անկեղծ է. պողոտայի իւրաքանչիւր կէտից վեհ համայնապատկեր է բացուում ցածու սփռուած Երեւանի եւ Մասիսների վրայ:

Ոչ պակաս պայծառ եւ աշխոյժ է ներկայանում այս բազմա-

բնոյթ համակարգը քաղաքի տարրեր շրջաններինց :

Համալիրի ճարտարապետութիւնը հարուստ է ազգային խորհրդանշաններով: Յաւերժութիւն բնորոշող շրջանաձեւ նշանը, որը փորագրուած է կոթողի ստորոտին, կարելի է տեսնել դեռեւս հեթանոսական շրջանի հայկական բազմաթիւ յուշարձանների վրայ: Կոթողի գագաթը յիշեցնում է ուրարտական աշտարակներին: Յուշարձանի կողքին, չորս մոյթերի վրայ դրուած է հզօր բետոնաբազալտային քառակուսի սալ, կեդրոնում՝ բացուածքով: Առաջացած ներքին քառակուսու մէջ, բաց երկնքի տակ, գտնուում է քարէ պանդուածեղ եռածայր կոթող, որի նախատիպերն են Հայաստանի պատմութեան թանգարանում ցուցադրուած ոչ-մեծ յուշաքարերը Արտաշէս թագաւորի՝ արամերէն արձանագրութիւններով: Այս գրութիւնները՝ թագաւորների «քարէ ուղերձները», յաւերժ են. ոչ կրակը, ոչ ջուրը, ոչ ժամանակը չեն կարող ջնջել նրանց: Նոյնպիսի յաւերժ գրութեամբ են հեղինակները գրել բառերը կոթողի վրայ, որ տեղագրուած է ի պատիւ պետականութեան հիմնման:

Սալի ներքին պարագծով տեղադրուած են փոքր, զարդանախշուած քարէ կոթողներ, որոնք յիշեցնում են միջնադարեան խաչքարերը: Բնականաբար, համադրութիւնը անուղղակի է: Հեղինակները օգտագործել եւ զարգացրել են կարեւորագոյն պատմական երեւոյթի յաւերժացման ազգային աւանդոյթը: Ընդ որում զարգացուած է ոչ միայն աւանդոյթի հոգեւոր, այլեւ գեղարուեստական կողմը. սալերը հենց դրա համար էլ կոչոււմ են խաչքար (ոչ բառացիօրէն, նրանց սիւժէն զուրկ է կրօնական էութիւնից, նրա հիմքն են կազմում բարդ զարդա-բուսական պատկերները եւ մակագրութիւնները), որ պահպանում են նրանց կազմաբանական օրինաչափութիւնները, չկրկնելով նախատիպը ոչ ամբողջութեան, ոչ էլ մանրամասների մէջ:

Այստեղ աւանդոյթը պահպանուում է աւելի շուտ որպէս խորհրդանշան, այլ ոչ թէ ձեւ: Վարպետութիւնը, որով նկարուած են մանրամասները, այն իմաստը, որը դրուած է այդ աշխատանքի մէջ, թոյլ են տուել հեղինակներին «բարձրացնել» ազգային մշակոյթի թերեւս ամենաինքնատիպ շերտը (խաչքարերի արուեստը յայտնի է միայն Հայաստանում) մինչեւ այսօրուայ մակարդակը:

Մանրամասներ-խորհրդանշաններ. նրանք կամ աւանդօրէն ազգային են, կամ նրանց ազգային պատկանելութիւնը այնքան ակնյայտ է (գեղազարդային խեցեղէն կամ քարէ փոքր ձեւեր), որ նրանք ունեն «գործողութեան» շատ մեծ «շառաւիղ», տարածելով իրենց ազդեցութիւնը ամբողջ շրջապատող առարկայա-տարածական միջավայրի վրայ, որն արտաքնապէս զուրկ է նման յատկանիշներից:

Օրինակ՝ զանգուածային բնակելի կառուցապատում կամ զբոսայգի, առաջացնելով որոշակի «ազգային տարածութիւն»:

Որոշ չափով արդէ հայ ճարտարապետութեան մէջ նման դեր է կատարում նաեւ քարէ աւանդական շարուածքը (հարկ է յատուկ նշել, որ քարը յաճախ կորցնում է իր արտայայտչականութիւնը որպէս երեսապատող նիւթ ծառայելիս):

Առանձին լուծումները չտարբերակուածութիւնը, յատկապէս Երեւանի կեդրոնի կառուցապատման մէջ, ձեռք է բերել օրէնքի նշանակութիւն՝ ճարտարապետութեան եւ գեղադարձային-կիրառական ձեւերի համադրութեան եւ հնի ու նորի համատեղելիութեան իմաստով:

Երեւանի Օղակաձեւ զբոսայգին, Արուիեան Փողոցը, Սայաթ-Նովա Պողոտան հարցի բնդհանուր լուծումն են, չնայած կան եւ այլ հետաքրքիր օրինակներ՝ Ֆիզիկոսների աւանը եւ քաղխորհրդի ամառանոցը Երեւանում, Արզականի, Ստեփանաւանի հանգստեան տները եւ Ռ. Իսրայէլեանի մեծաքանակ ճարտարապետական փոքր ձեւերը, որոնք մարգարիտների պէս սփռուած են ամբողջ Հայաստանով մէկ:

Այստեղ եւս կայ խորհրդանշելը, արտայայտման ձեւերը բազմազան են՝ մինչ-ուրարտական ժամանակաշրջանի վիշապներ Օղակաձեւ զբոսայգու լճակի մօտ եւ Ֆիզիկոսների աւանի տարածքի վրայ, կամ միջնադարեան խաչքարեր Էջմիածնի խճուղու եւ Արզականի հանգստեան տների մօտ: Նման իմաստ են կրում նաեւ ժողովրդական ճարտարապետութեան ոգով արուած քարէ շարուածքը նոյն Օղակաձեւ զբոսայգում, Գեղարդի ճանապարհի ուղեցոյցը՝ վանքի ներսկողմի քանդակի նուրբ ոճաւորումը: Եւ շատ այլ, ոչ պակաս նշանակալից օրինակները:

Արդէ հայ ճարտարապետութեան համար բնորոշ է արտայայտչական եղանակների յարմարեցումը նոր ոճական կանոններին: Եթէ նախորդ ժամանակաշրջանի համար յատկանշական էր աւանդական ազգային ձեւեր ճակատներին աւելացնելը, որոնց նոյնպէս ձգտում էին ենթարկել «հին հայկական օրինաչափութիւններին», ապա 60-70-ական թուականներին նոր ոճական համակարգով էին լուծում թէ՛ ճարտարապետութիւնը, թէ՛ արտայայտչական ձեւերը:

Լուծման ձեւերից մէկը՝ ճակատների խոշոր հարթ մակերեսների կիրառումն էր որմնաքանդակային յօրինուածքների համար: Որպէս օրէնք, դա տուֆակերտ մեծ հարթ յօրինուածքներն են:

Հետեւեւք այդ ձգտման զարգացման բնթացքին:

«Անի» հիւրանոցի ճակատի յօրինուածքը (ճարտարապետներ՝ Ծ. Դարբինեան, Ծ. Յակոբեան, Է. Սաֆարեան, քանդակագործ՝ Խո-

ջաբաշեան), կատարում է տեղեկագրական նշանի դեր՝ ամբողջովին ենթարկուած ճարտարապետութեանը: Պատի հարթութիւնից զգալի դուրս եկող երկրորդ յարկը ծածկում է բարձրաքանդակը խոր ստուերով եւ «խանդարում» նրա աշխոյժ մասնակցութեանը չէնքի ճակատի ընդհանուր յօրինուածքի ընկալմանը մեծ հեռաւորութիւններէց: Միեւնոյն ժամանակ մօտ տարածութիւնից հեշտութեամբ կարգացում է «տեղեկագրային» նիւթը:

«Էրեբունի» Թանգարանի ճակատի վրայ (նկար 1 - ճարտ.՝ Բ. Արզումանեան, Շ. Ազատեան, քանդակագործ՝ Ա. Յարութիւնեան), ընդհակառակը, ձեւերը կոթողային են եւ հաշւուած են ընկալմանը հեռուից, բարձրաքանդակները՝ յօրինուածքի ամենագործօն տարրն են: Մեծ բարձրաքանդակները՝ փորագրուած խուլ ճակատի ամբողջ մակերեսի վրայ, տեկտոնիկ են, ենթարկուած են ընդհանուր քաղաքաշինական լուծմանը, պայմանաւորուած պողոտայի երկայնական առանցքով դրուած չէնքի եւ ուրարտական բնակավայրի բլուրի եւ պողոտայի նկատմամբ ունեցած փոխյարաբերութիւնով:

Արտայայտչական ձեւերի եւ ճարտարապետութեան համադրութեան լաւագոյն օրինակներէց է Գ. Սունդուկեանի անուան Թատրոնի չէնքը (նկար 2 - ճարտ.՝ Ռ. Ալլահվերդեան, Գ. Մնացականեան, Գ. Բարխուդարեան, քանդակագործ՝ Ա. Յարութիւնեան): Դժուար է որոշել թէ որն է առաջայինը յօրինուածքում, ճարտարապետութիւնը, թէ՛ քանդակը, նրանք այնքան ներգաշնակ, միմեանց լրացնող, համամասնային են, այնքան նուրբ են ձեւերը եւ ընդհանրացուած են բարձրաքանդակների բովանդակութիւնները:

Լենինականի կայարանի (ճարտարապետ՝ Ռ. Եղոյեան) եւ Երեւանի «Դուին» հիւրանոցի (նկար 3, 4 - ճարտ.՝ Ա. Ալեքսանեան, Է. Սաֆարեան, Ֆ. Յակոբեան, քանդակագործ՝ Ա. Շիրազ) ճակատների բարձրաքանդակներին տրուած է մեծ նշանակութիւն: Նրանք պէտք է աշխատեն չէնքի ողջ ճարտարապետութեան համար, նրանց տեղը պատի մակերեսի վրայ հաշւուած է մեծ հեռաւորութիւններից դիտելու համար: Բայց բարձրաքանդակների ձեւերի մանր լուծումը թոյլ չի տալիս հասնել այդ նպատակին, եւ նրանք վեր են ածուծ զարդանախշային տարրերի, որոնք արտայայտում են ճարտարապետութեան «ազգային դէմքը»:

Բացայայտ հակադրուած են ճարտարապետութիւնը եւ զարդաքանդակը Կոմիտաս Պողոտայի վրայ կանգնած նախադժային ինստիտուտի (ճարտարապետ՝ Ա. Աղայեան) չէնքի վրայ: Ապակէ-բետոնային (ամբողջովին ապակեպատ ծաւալների վրայ կախուած են արեւապաշտպանիչ սալեր) ճարտարապետութեան եւ բարձրաքան-

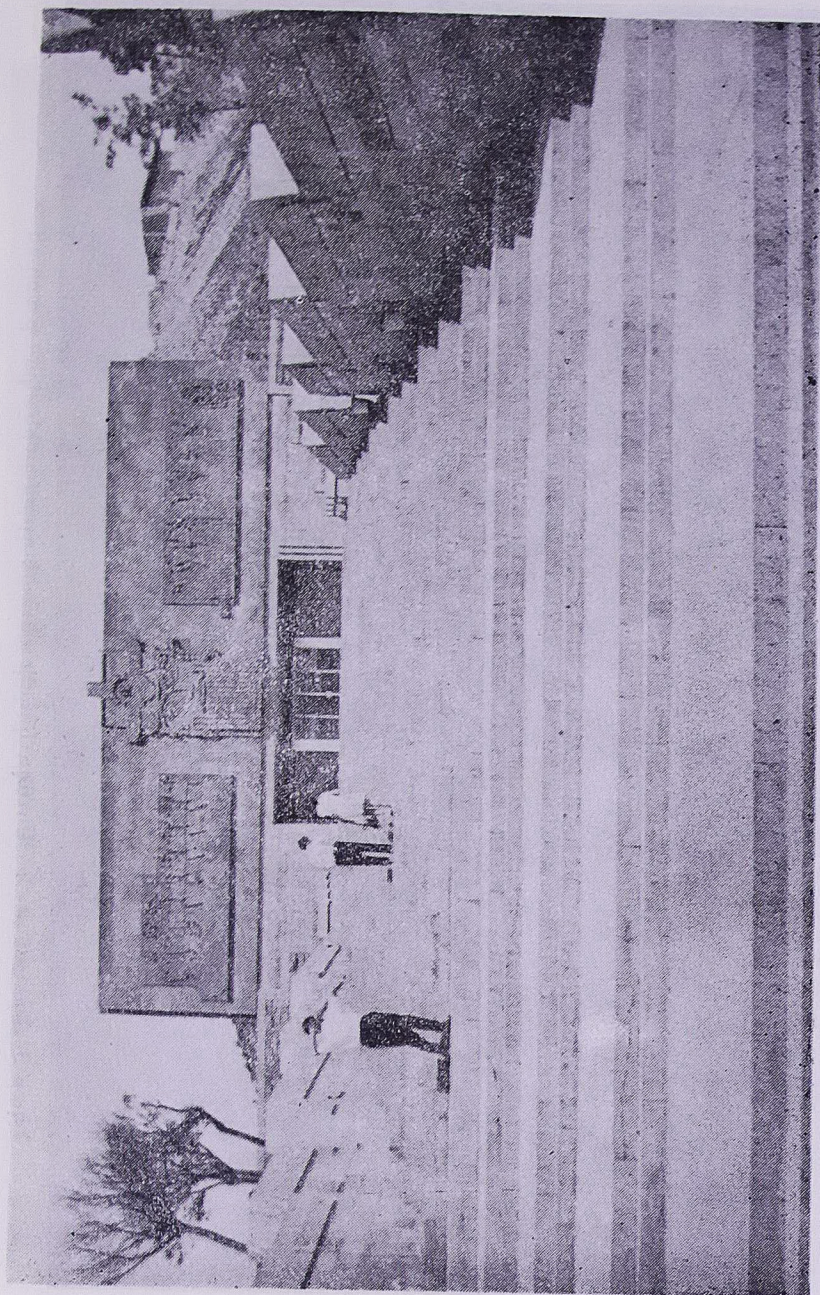
դակների հակադրութիւնը աւելի են ընդգծում ազգային ձեւերի արտայայտչականութիւնը: Ծաւալա-տարածական եւ յօրինուածքային լուծումների ոճաւորումը նոյնպէս վեր է ածուծ օգտագործուած բովանդակային ընթացքի:

Պարզութիւնը (տրամաբանականութիւնը, այլ ոչ թէ պարզունակութիւնը) եւ միեւնոյն ժամանակ բարդութիւնը (բազմազանութիւնը, այլ ոչ բարդացուածութիւնը) բնորոշ են Գորիսի բնակելի թաղամասին (նկար 5 - ճարտ.՝ Յ. Պօղոսեան, Ա. Մկրտչեան, Ա. Սաղոյեան) համակցուած բնակելի բջիջների «մաքուր» քառակուսիների մէջ ներգծուած պարզ յատկագծերը, ելնելով տեղանքի առանձնապատկութիւններից, տեղադրուած են լանջի վրայ հասարակական-առեւտրական կեդրոնի շուրջը: Այստեղ է այն «խաղի» սկիզբը, որ տանում են հեղինակները: Ուաղ հնի եւ նորի, մասնագիտականի եւ ժողովրդական, ոճի եւ ոճաւորման հանդիպման կէտում:

Հարկ է նշել, որ հեղինակներին յաջողուել է պահպանել հասարակչութիւն վարպետութեան բարակ ճոպանի վրայ, չնայած նրանց ակնյայտ ձգտմանը այս շրջանի համար աւանդական ժողովրդական ճարտարապետութեան հետ ոճական նմանութեան հասնելու, յատկապէս ծաւալատարածական լուծման մէջ: Նման ձգտումները անկեղծ են, բայց արտայայտուած չեն աւանդոյթների կրկնման կամ ձեւերի օգտագործման միջոցով:

Ոճական միասնութիւնը պահպանուած է շնորհիւ տեղական ազգային ճարտարապետութեան բազմազանութեան վարպետօրէն վերստեղծուած յօրինուածքի, որոշ երկրորդական տարրերի գեղադիտացման (օղափոխութեան հորեր, տանիքները եւ այլն):

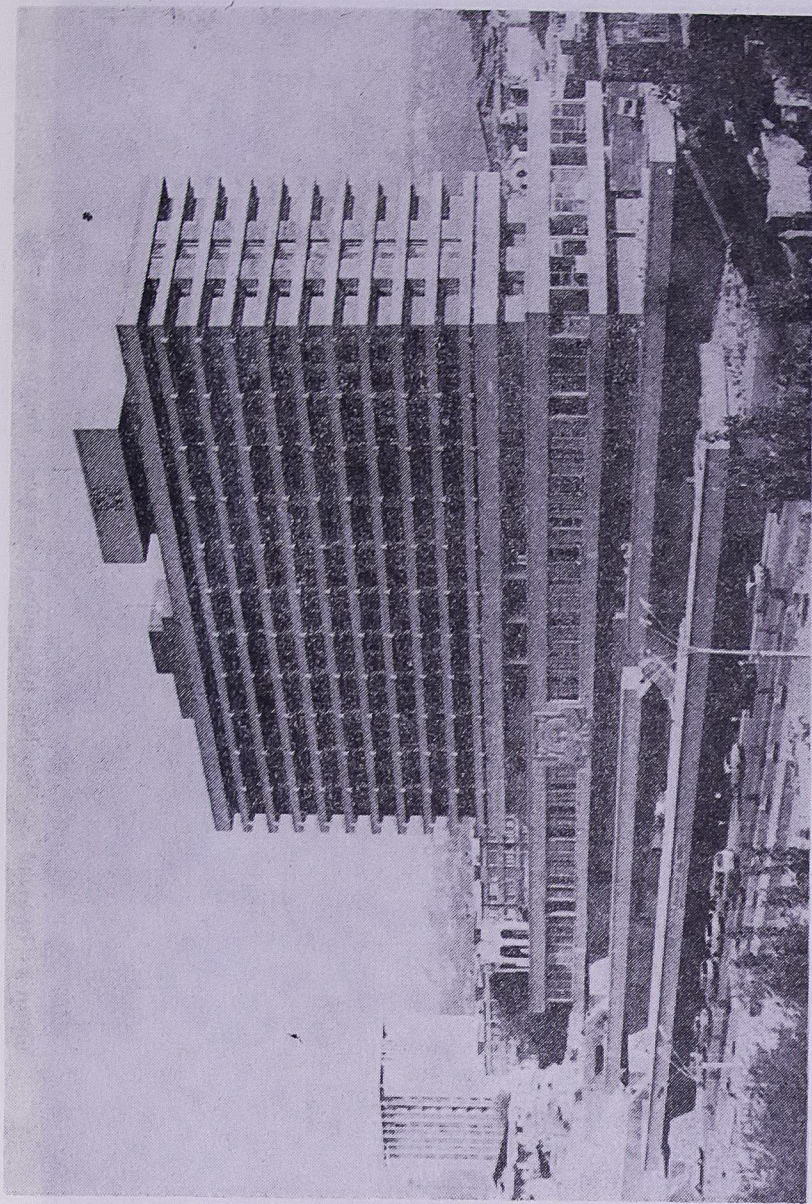
Այլ օրինակ է Կինոգործիչների Ստեղծագործութեան Տունը Դիլիջանում (ճարտարապետներ՝ Յ. Պօղոսեան, Ս. Ուաչիկեան, Ա. Մկրտչեան): Սկզբունքներն այստեղ այլ են. ընդհանուր նշանակութեան շէնքերի շուրջ խմբաւորուած առանձին տնակների ոչ-աւանդական յօրինուածքի «ազգայինը» արտայայտուած է մանրամասների միջոցով: Քարի կոպիտ (ժողովրդականը յիշեցնող) շարուածքը մուտքերի աւանդական կամարների վրայ կախուած պատշգամբները ճաղերի զուարճահնար, նուրբ ոճաւորուած նկարով: Եւ գլխաւորը, մանրամասների մեծացուած «թատերականացուած» մասշտաբի (մեծ կլոր պատուհաններ, կամարներ, քարի շարուածքը), այլ ոչ թէ ճակատների միջոցով (ճարտարապետութիւնը համամասնային է տեղանքին, մենատները ցրուած են անտառով մէկ): Այս ձեւով աւելի հեշտ է կարգաւ հեղինակի մտալոյացումը, տեսնել նրա մտքերի ազդիւրը: Նրանց հիմքում Հայաստանի տաք շրջանների՝ Դիլիջանի,



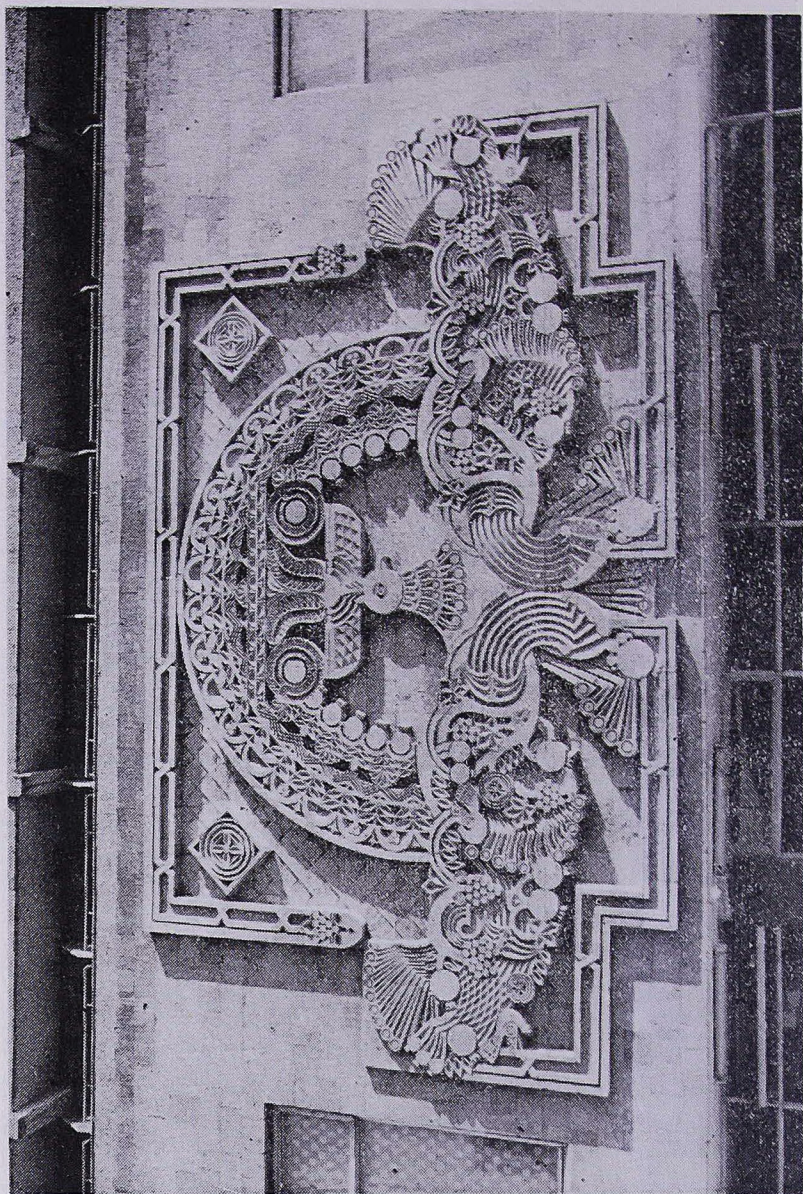
Նկար 1. Երեւան — «Էրեբունի» բանգալան



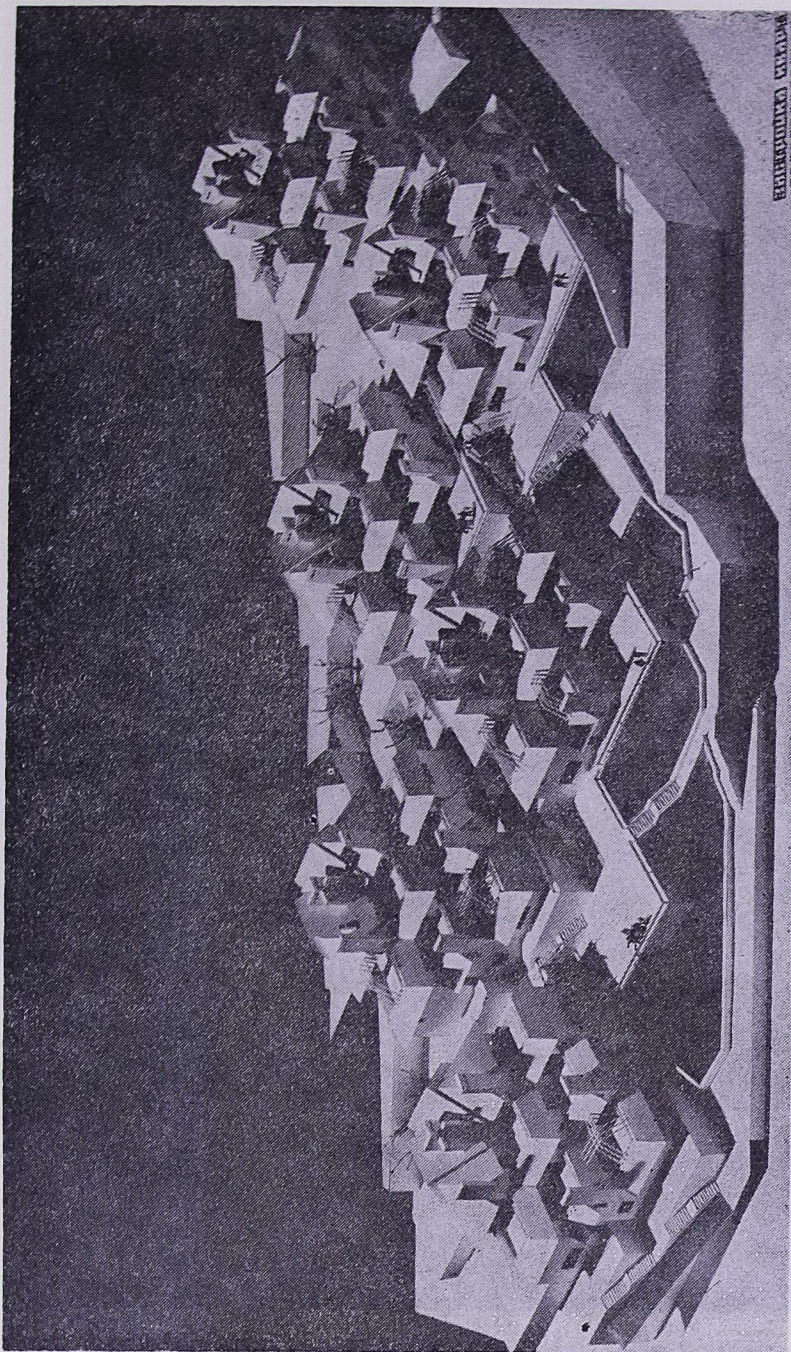
Նկար 2. Նրեւան — Գ. Սումեդուկեանի անուան դրամատիկական թատրոն



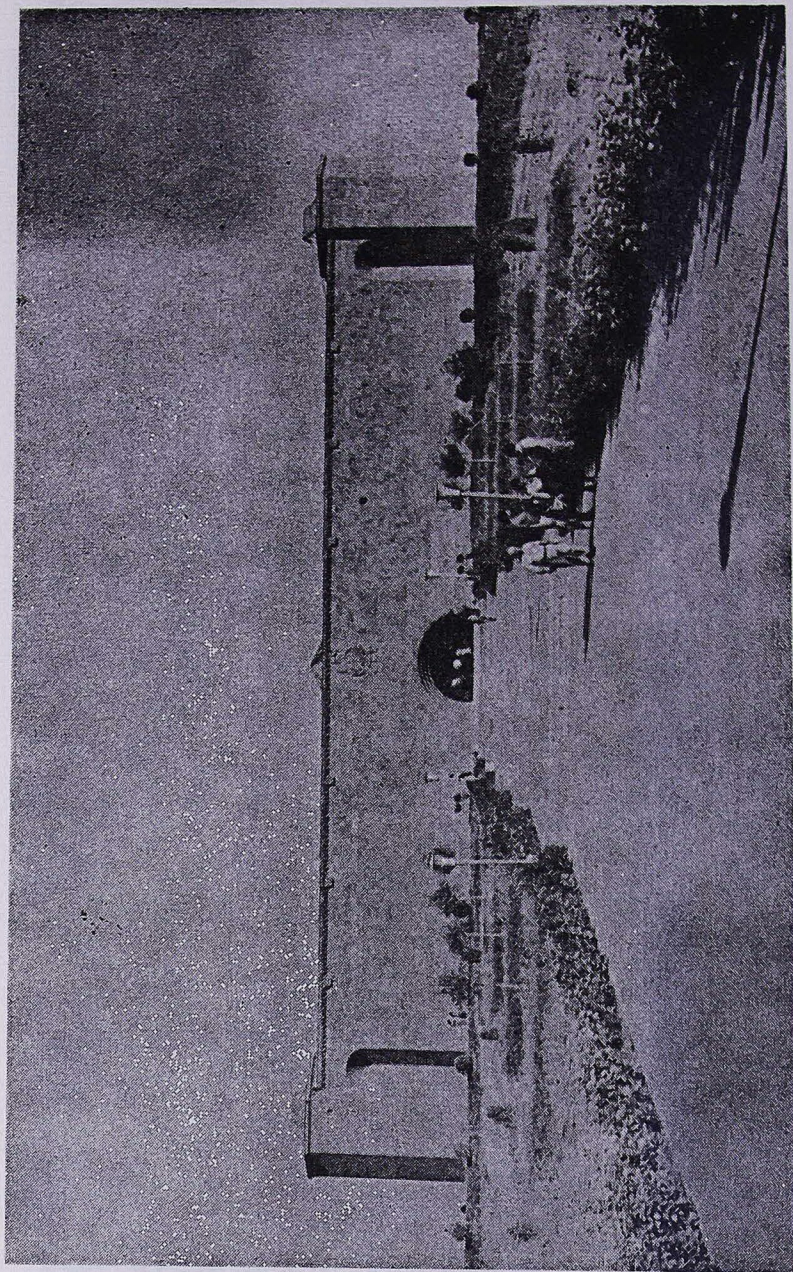
Նկար 3. Երեւան — «Ռուին» հիւրանոց



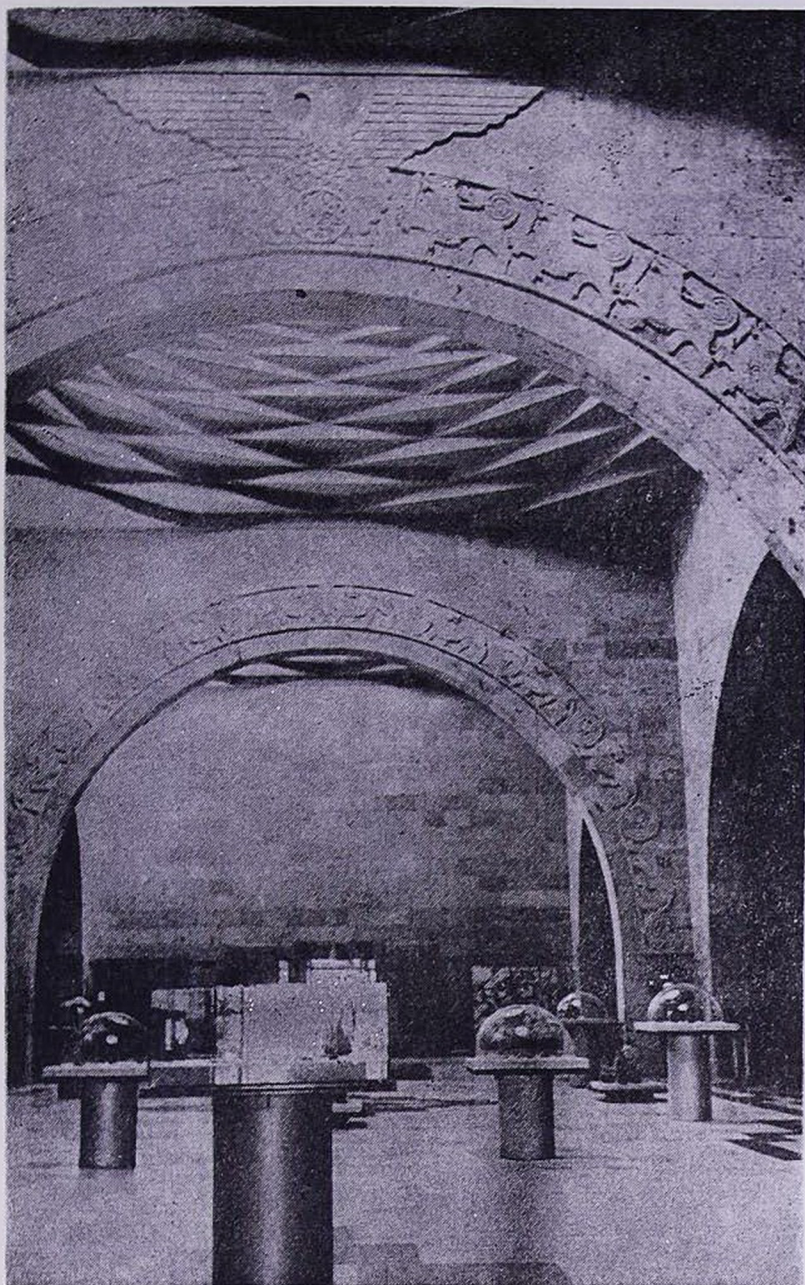
Նկար 4. Երեւան — «Դուրի» հիւրանոցի ճակատի հարթաքանդակը



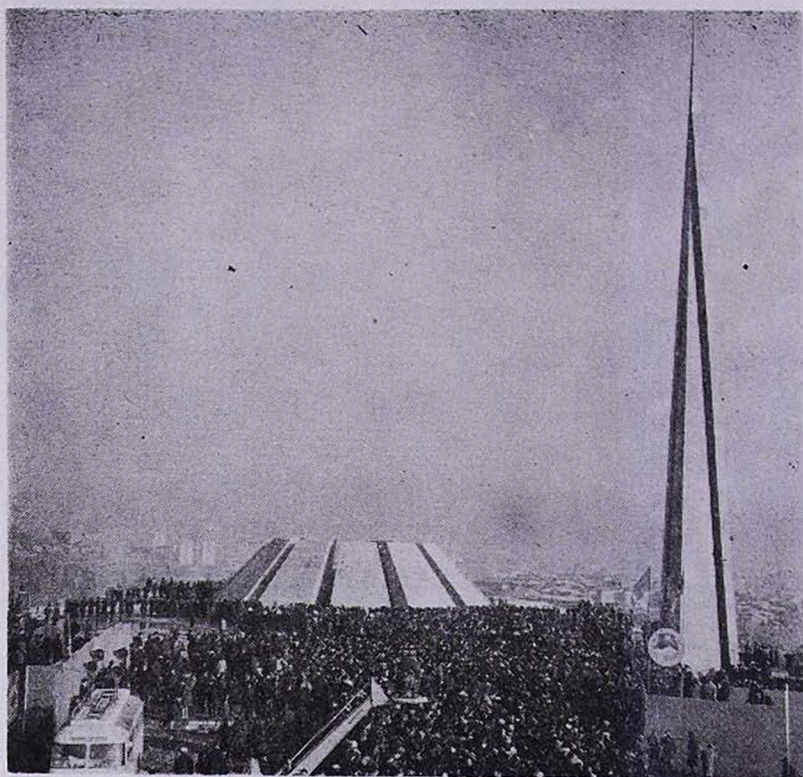
Նկար 5. Գորիս — Բնակելի բաղամասի մանրակերտ



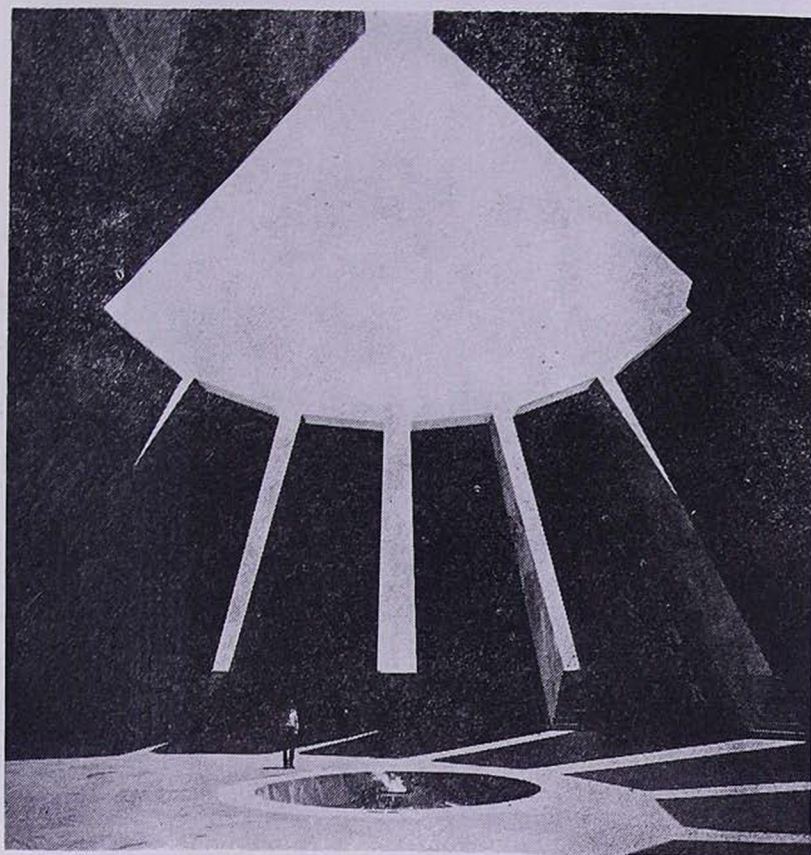
Նկար 6. Սարգսիաթաղի — Հախատուի Ազգագրաբան թանգարան



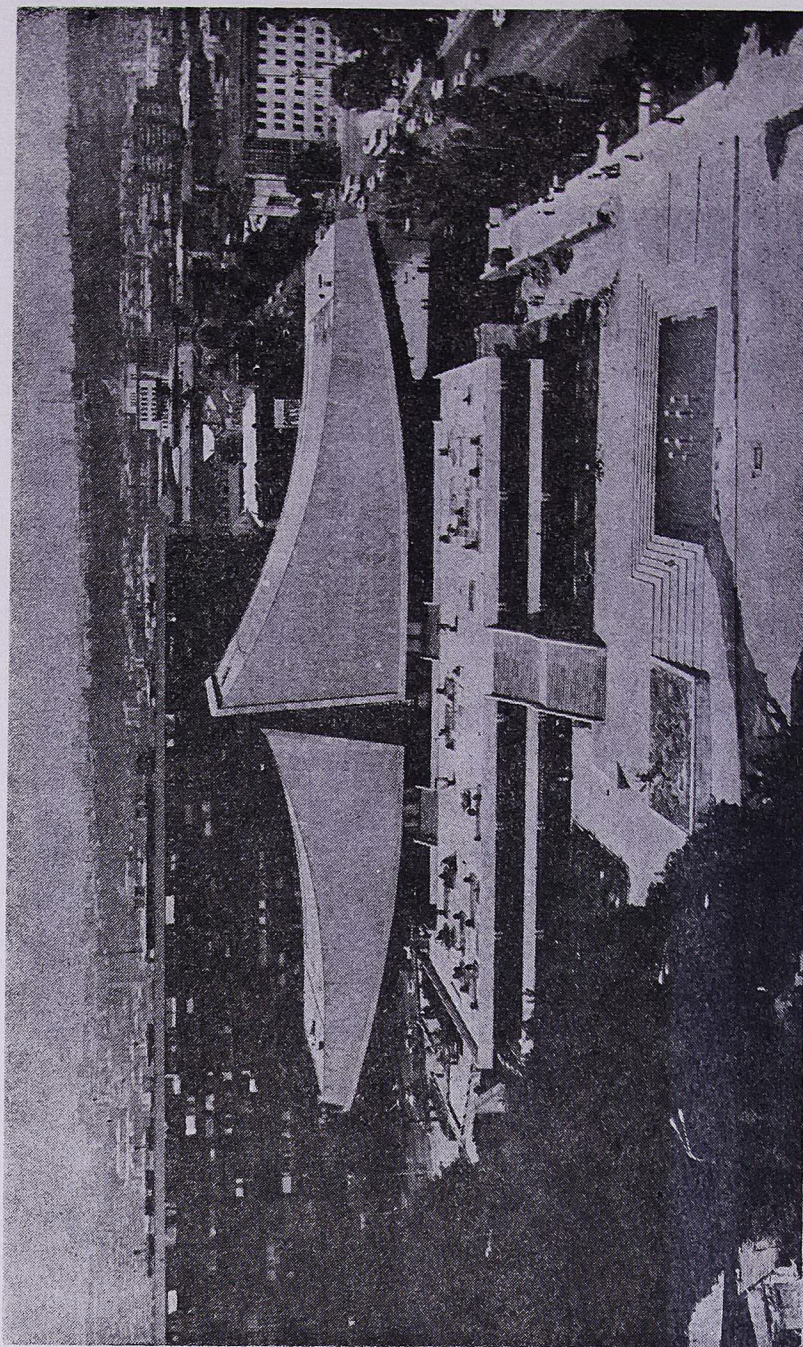
Նկար 7. Սարդարապատ — Հայաստանի Ազգագրութեան թանգարան .



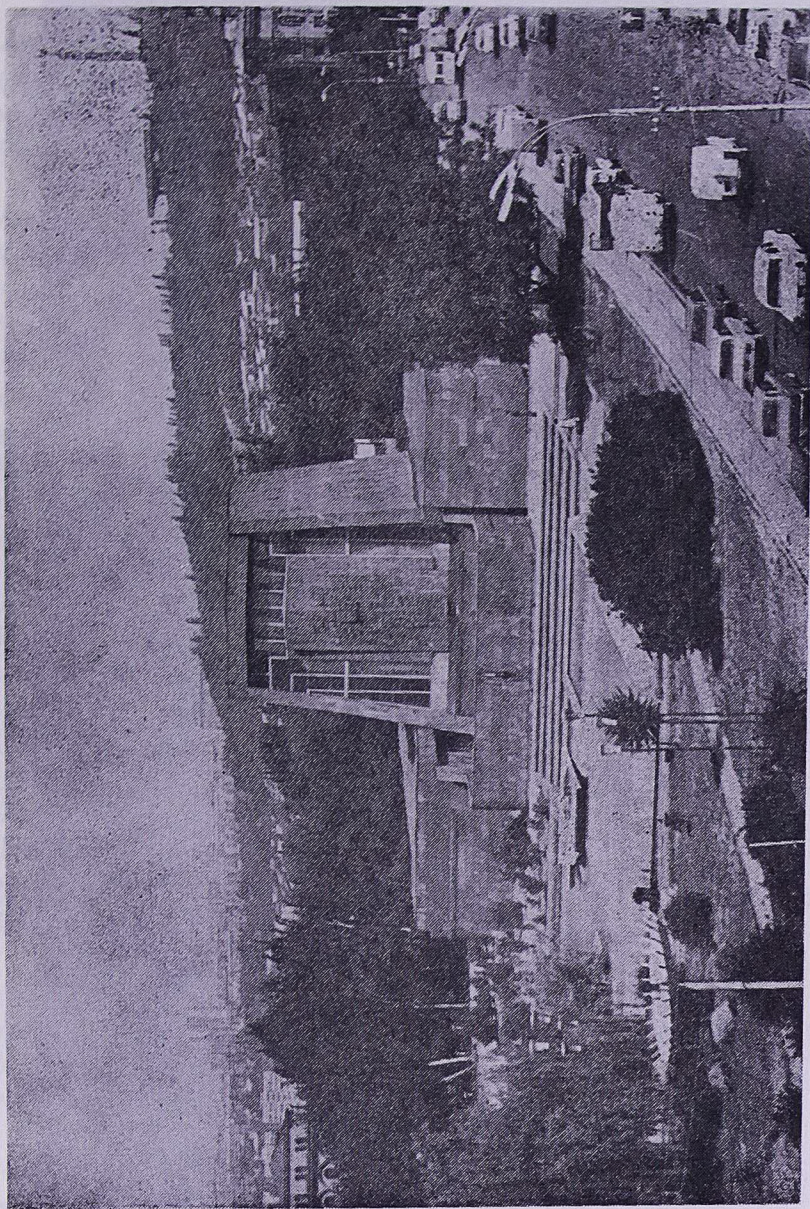
Նկար 8. Երեւան — 1915 թ.ի եղեռնի գոհերի յուշարձան-կոթող



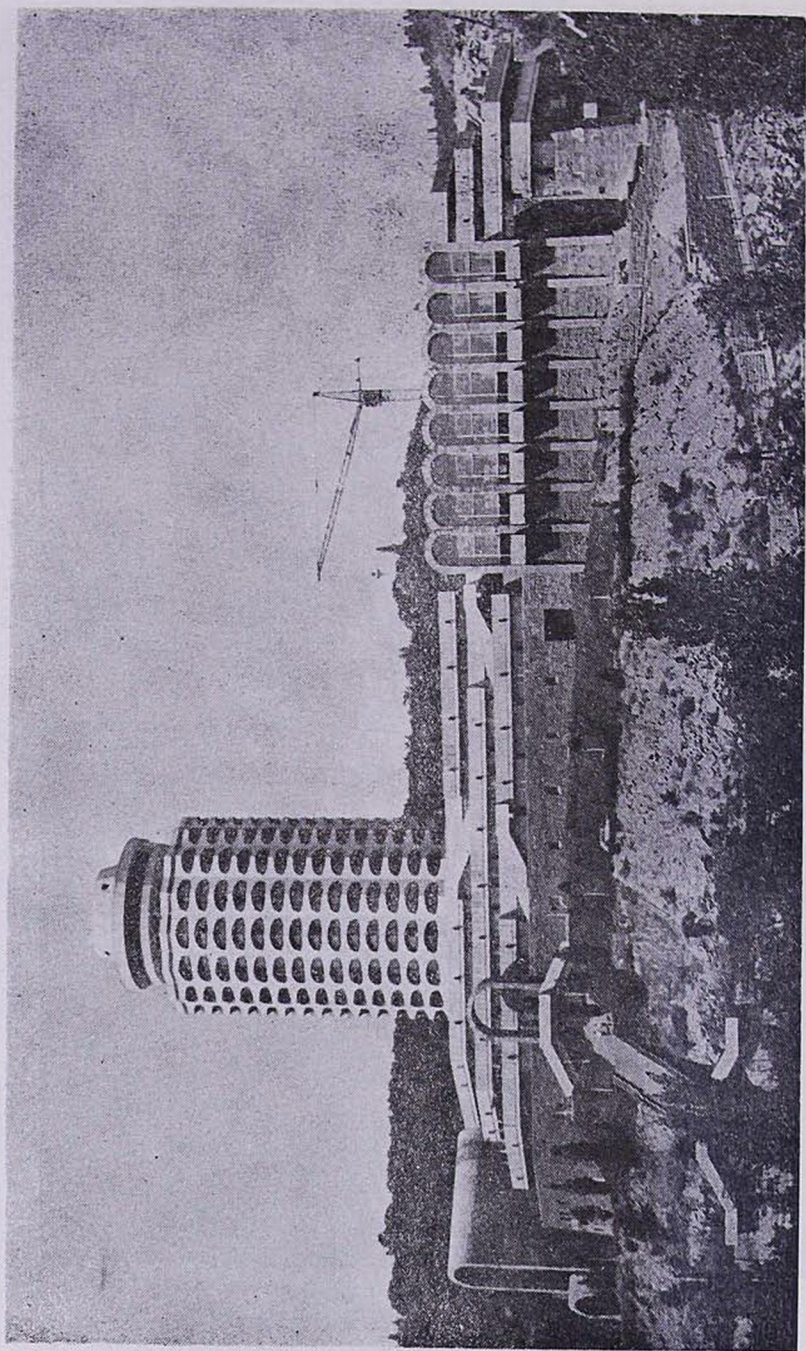
Նկար 9. Երեւան — 1915 թ.ի Նդեռնի գոհերի յուշարձան-կոթող



Նկար 10. Երեւան — «Բուխա» կինոթատրոն



Նկար 11. Երեւան — կոմիտասի անուան կամերային երաժշտութեան համերգարան



Նկար 12. Երեւան — երիտասարդութեան Պալատ

Աշտարակի, Արարատեան դաշտավայրի ժողովրդական ճարտարապետութիւնն է:

Սարդարապատի Ազգազրական Թանգարանը, հեղինակ՝ ՍՍՀՄ ժողովրդական ճարտարապետ Ռ. Իսրայէլեան, կրկնակի է նշում կառույցի «ազգութիւնը»: Շէնքի միասնական ծաւալը բաժանուած է երեք շարքի — նաւերի, միջին նաւի մէջ ներգծած են երեք քառակուսիներ՝ ամֆիթատրոն բացուող ցուցասրահներ (նկար 6, 7):

Իւրաքանչիւր դահլիճի ծածկը յիշեցնում է հազարաչէն՝ հայ ժողովրդական տան՝ դլխատան ծածկը: Հազարաչէնը փայտէ դմբէթանման ծածկ է կազմուած ութանիստների մի քանի մակարդակից, որոնք դէպի վեր նեղանում են եւ կազմում կեդրոնում բացուածք՝ երդիկ: Ռ. Իսրայէլեանի մօտ այն փոխարինուած է նախատիպը յիշեցնող բետոնէ կառուցուածքներով: Բայց ոճաձեւի նշանակութիւնը նրա բացարձակ նոյնատիպութեան մէջ չէ: Սարդարապատի Թանգարանի «երդիկը» կրում է միայն լուսանցքի դեր, այնինչ դլխատան երդիկը ծառայում է եւ լուսաւորութեան, եւ օդափոխման համար, եւ որպէս ծխնելոյզ՝ կեդրոնում ուղղաձիգ առանցքով տեղադրուած օջախի համար:

Ընդհանրապէս հայ ճարտարապետութեան համար բնորոշ է տարածական սկզբունքների եւ առանձին յորինուածքային եղանակների ժողովրդական տան մանրամասների կիրառումը: Ռ. Իսրայէլեանի համար այս հնարքը նորի եւ ժողովրդին մօտ, հասկանալի աւանդականի (այնպէս ինչպէս աւանդական քարէ շարուածքը եւ զարդաքանդակը) կապի իրականացման միջոց է:

Բայց հեղինակը չի սահմանափակում ժառանգութեան ձեւական-յորինուածքային «վերադաշնակմամբ» կամ ուղղակի «մէջբերումով»: Ռ. Իսրայէլեանին յատուկ է ազգային ճարտարապետութեան առանձնատկութիւնների ճանաչումը, նրա խորքերը Թափանցելը, ստեղծագործական մեկնաբանութիւնը:

Առաջին հերթին դա վերաբերում է հայ ճարտարապետութեան տարածական կառուցուածքների մասշտաբա-տեկտոնիկ յատկանիշներին եւ օրինաչափութիւններին: Սարդարապատի Թանգարանում՝ վարպետի վերջին խոշոր կառույցում, նրանք գտել են, կարելի է ասել, «դասական» արտայայտութիւն:

Շէնքի ծաւալը ամփոփ է, տեղայնացուած (հայ ճարտարապետութեան ամենաինքնատիպ գծերից մէկը), դլխաւոր մուտքի կիսաշրջանաձեւ կամարը ընդգծում է նրա համաչափային կառուցուածքը՝ չէնքը ցածրիկ է, բայց վեհ: Եւ դա նոյնպէս աւանդական է: Սրբատաշ քարի խուլ մակերեսները զուգակցուելով ոչ մեծ բացուածքների հետ, չէնքին տալիս են կոթողայնութիւն: Միեւնոյն ժա-

մանակ չէնքը ներսից դուրս բացուած է դէպի բնութիւն՝ նուրբ դժուած պատուհանները չեն բաժանում ներքին եւ արտաքին տարածութիւնները, այլ երիզապատում, «եզրակաւորում» են բնապատկերը, յիշեցնելով ինտերիէրները Վերածնունդի վարպետների կտաւների վրայ:

Բացարձակ ազգային, «քարային» է չէնքի յօրինուածքը: Քարից (տուֆ կամ բազալտ) շարուած պատը հայ ճարտարապետութեան մէջ ունի իր տեկտոնիկ կանոնները՝ որպէս օրէնք նա աշխատում է ոչ թէ մանրամասներով, այլ ամբողջ մակերեսով, ծաւալներով: Այստեղ աւանդական սովորոյթները յատկապէս հարուստ են: Սարդարապատի թանգարանի հեղինակը, զարգացնելով «պատի» թեման, կարծես փնտռում է նրա հետ կապուած ձեւեր: Գլխաւոր ճակատի երկու խորշերը իրենց էութեամբ աւանդական են, «բացայայտում են» նիւթի տեկտոնիկ առանձնայատկութիւնները, բայց իւրայայտուկ են իրենց նկարուածքով եւ տեղին ըստ յօրինուածքի, քանի որ կտրուկ արտայայտում են իր մասշտաբով եւ զարդանախշով համեստ գլխաւոր մուտքի կամարը: Եւս մի բան՝ գլխաւոր, ինչպէս եւ միւս ճակատների խորշերը աջակցում են դրսից չէնքի ներքին կառուցուածքի ընթերցմանը:

Քարէ ձեւերի վարպետ Իսրայէլեանը այս շինութեան մէջ քարին տուել է յստակ ոգեշնչուածութիւն, ստեղծելով վիմագիր, իր յօրինուածքով կատարեալ շինութիւն: Ազգայինը այնտեղ արտայայտուած է երկիմաստ, տարբեր մակարդակներով: Մէկը բնորոշում է ճարտարապետութեան որակական առանձնայատկութիւնները, յօրինուածքային (մասշտաբ, տեկտոնիկա), յատկապէս (եռանալ մասնատումը, ազգային «գլխատան» աւանդական սկզբունքները), տարածական (այստեղ ազգայինը արտայայտուած է բնութեան եւ ճարտարապետութեան փոխազդեցութեան մէջ՝ չէնքը պարփակ է, կարծես հակազդում է բնութեանը, եւ միեւնոյն ժամանակ ենթարկւում է նրան):

Ազգային ինքնատիպութեան արտայայտման միւս մակարդակը աւելի խորհրդանշական է՝ չէնքը կարծես ինքն է վեր ածուած թանգարանային նմոյշի, որտեղ ժողովրդական արհեստների հետ ցուցադրուած է ժողովրդական ճարտարապետութիւնը:

Ժողովրդական տան հետ ծագումնաբանական կապ կարելի է գտնել նաեւ «Նդեռնի» զոհերի յուշարձանում (նկար 8, 9 – ճարտ.՝ Թարխանեան, Ս. Քալաշեան): Բայց բոլորովին այլ մեկնաբանութեամբ, քան արուած է Սարդարապատի թանգարանում:

«Նդեռնի» յուշարձանի հեղինակները լուծել են բարդագոյն մի խնդիր՝ արտայայտելով ճարտարապետութեան միջոցով մեծագոյն

աղղային վիշտը եւ ժողովրդի վերածնունդը: Այստեղ կրկին կայ դիմում ժողովրդական ակունքներին, բայց ոչ թէ ձեւերի, մանրամասների յօրինուածքային հնարների օգտագործման իմաստով, այլ աշխարհի կերպարի աղղային մեկնաբանման իմաստով:

Համալիրի յօրինուածքային եւ իմաստաբանական էութիւնը պանթէոն-խորհրդանշանն է կազմուած քարէ մեծածաւալ մոյթերով՝ խոնարհուած դէպի շրջանի ներսը, որի կեդրոնում վառոււմ է յաւերժական կրակը (նոյն ձեւով «գլխատան» կեդրոնում վառոււմ է օջախ):

Զուգորդութիւնները բացարձակապէս պատկերաւոր են: Գլը-խատան պարփակ տարածութիւնը՝ գիւղացու ամբողջ աշխարհն է, «հազարաչէն» ծածկը՝ երկնակամարի խորհրդանշիչը: «Նդեռնի» յուշարձանը մոյթերի ծաւալ է, որոնք աւարտում են շրջանը, ընկալում ամբողջ աղղային աշխարհը, նիւթական եւ հոգեւոր, նրա ամբողջ վիշտը, չնանալով ոչ լուել նրա մասին, ոչ էլ փոքրացնել: Մուգ մոխրագոյն բազալտէ մոյթերը պահում են երկինքը, ոչ թէ նրա խորհրդանշիչը, այլ հենց երկինքը: Դա նոյնպէս տալիս է կառուցուածքին վեհ, ոչ-երկրային մասշտաբ: Այդ յատկապէս ընկալելի է համալիրի արտաքին, մարդկային համաչափութիւնների հետ համեմատելիս: Երկու տարբեր մասշտաբներ — արտաքին եւ ներքին, հենց այստեղ՝ զգացմունքային ազդեցութեան կեդրոնում, տեղին են: Սա նոյնպէս աւանդական է հայ ճարտարապետութեան համար — միջնադարեան հայկական եկեղեցին նոյնպէս երկմասշտաբ է, բնական, մարդկային արտաքինից, եւ վեհ՝ վերացական ներսում, զմբէթի տակ: Տարբեր են խնդիրները, տարբեր է եւ գաղափարախօսութիւնը, բայց նոյնն է ճարտարապետութեան, արուեստի աւանդոյթը:

Համալիրի ճարտարապետութեան մէջ կան նաեւ մանրամասներ, «խորհրդանշիչներ», որոնք գուցէ չեն ընկալւում անմիջապէս, բայց ամբողջ ճարտարապետութեան հետ միասին ձգտում են կերպարայնութեան: Դա անսովոր բարձր, ինչպէս տաճարներում, աստիճաններն են, որոնք տանում են ոչ թէ վերեւ, այլ ներքեւ՝ դէպի պանթէոն, կամ կոմիտասեան պատարագի վեհ, վշտալից եղանակը, կամ էլ պանթէոնի հիմքի իւրայատուկ թեքուածութիւնը դէպի կեդրոն: Այս ամէնը ստեղծում է ծայրայեղութեան, զգացմունքային լարուածութեան մթնոլորտ:

Յուշարձանը, որ կազմուած է պանթէոնից, 30-մետրանոց կոթողից եւ հորիզոնական պատից, որի վրայ նախատեսուած է կերտեղ բարձրաքանդակ, իր մէջ պարունակում է խոր տեղեկազրական-խորհրդանշական իմաստ. կոթողը՝ ուղղաձիգ-մակերեւոյթում կիսուելով խորհրդանշում է ժողովրդի բաժանուածութիւնը երկու մա-

սի. տասներկու մոյթերը խորհրդանշում են տասներկու նաՀանգնե-
րը, որոնք առաւել չափով տուժել են եղեռնի ժամանակ:

Այս վերջին երկու շինութիւնների օրինակներից կարելի է եզ-
րակացնել թէ որքան բազմակողմ է ազգային ինքնատիպութեան
խորհրդանշութիւնը, որքան խորն են ազգային ճարտարապետու-
թեան արմատները եւ միեւնոյն ժամանակ որքան կենսական են —
ձեւերի եւ հնարների ամենապարզ «բառացի» կիրառութիւններից
մինչեւ բարդ միջնորդաւորուած գուգորդումներ:

Ազգային ինքնատիպութեան համադրման արտայայտութիւն-
ներից բացի 70-ական թուականների հայ ճարտարապետութեան մէջ
բաւականին յաջող զարգանում էր աւանդոյթների հետ միջնորդա-
ւորուած կապերի ձգտումը: Նման ճարտարապետութիւնը կամ ընդ-
հանրապէս զուրկ է արտաքին ձեւական խորհրդանշութիւնից (ամա-
ռային «Մոսկուա» կինոթատրոն, ճարտարապետներ՝ Ս. Կնդեղցեան,
Թ. Գէորգեան, «Հրազդան» մարզադաշտ, ճարտարապետներ՝ Կ. Յա-
կոբեան, Գ. Մուշեղեան, կառուցող՝ Է. Թոսունեան), կամ էլ այնքան
խորն է, որ չի յաջողւում անց կացնել գուգորդուած կապեր, կա-
մուրջներ դէպի ժառանգութիւն: Թերեւս, աւելի ճիշդ կը լինի խօսել
այս ճարտարապետութեան ընկալման կերպարների միասնութեան
մասին:

Այսպիսի ճարտարապետութեան տիպիկ օրինակներից են հան-
դիսանում երկդահլիճ «Ռոսիա» կինոթատրոնը 2600 հանդիսատեսի
համար եւ ոչ մեծ կամերային երաժշտութեան կատարման համար
դահլիճը՝ Կոմիտասի Տանը: Երկուսն էլ տեղադրուած են Երեւանի
Օղակաձեւ զբօսայգում:

«Ռոսիա» կինոթատրոնը (նկար 10 — ճարտ.՝ Ա. Թարխանեան,
Յ. Պօղոսեան, Ս. Խաչիկեան) տիպիկ կառոյց է եւրոպական նէո-
բրութաւիզմի ոգով, չնայած եւ 70-ական թթ. պլաստիկ ճարտարա-
պետութեան որոշակի առանձնատկութիւններով (նախադիժը 60-
ական թթ. սկիզբ, իրականացուած է 70-ական թթ. սկզբներին):
Կոմիտասի Տան (նկար 11 — հեղինակ ճարտ.՝ Ս. Քիւրքչեան) համար
աւելի շուտ բնորոշ է հնամենութիւնը — ոչ թէ ձեւերի, այլ կերպարի:

«Ռոսիա» կինոթատրոնի ճարտարապետութեան մէջ ձեւական
լուծումների որոնումը գոյակցում է զուտ ազգային դատողութեան
ծագումնաբանական (ենթազիտակցական) արտայայտութեան հետ:

Կոմիտասի Տունը աւելի շուտ փորձ է ազգային ճարտարապե-
տութեան ըմբռնումների ինքնատիպ դիտակցման:

Թէ՛ կինոթատրոնի, թէ՛ համերգային դահլիճի ճարտարապե-
տութեան մէջ ակնառու է հայ ճարտարապետութեան ակունքների
հետ ըմբռնաբանական կապը: Դա նախ եւ առաջ արտայայտում է

ծաւալներին ինքնամփոփութեան, եւ միեւնոյն ժամանակ նրանց բացուածութեան մէջ դէպի արտաքին աշխարհը: Կինոթատրոնում՝ դահլիճների խուլ պատերի եւ միեւնոյն ժամանակ նախամուտքերի, սրճարանի, ճեմասրահի պայմանական ապակէ պատերի թափանցիկութիւնը, որը ստեղծում է ներքին տարածութեան միասնութիւն քաղաքի միջավայրի հետ: Կոմիտասի Տան ճարտարապետութեան մէջ՝ դահլիճի քարէ պարփակուածութիւնը եւ միաժամանակ բացուածութիւնը դէպի դրօսայգի: Բեմը եւ դահլիճը նոյնպէս անջատուած են արտաքին աշխարհից ապակէ պատով: Վերելից նայելիս համերգային դահլիճի ծաւալները տարածուած են, լուծուած են դրօսայգու տարածքի մէջ, կառուցուածքի առանձին մասեր դուրս են դալիս կանաչ զանդուածի մէջ, իրենց հերթին ներգրաւելով նրան արհեստական շրջապատի մէջ, կապելով բնութիւնը ճարտարապետութեան հետ:

Եթէ այս երկու դիտարկուող շինութիւնների ճարտարապետութեան մէջ շարունակենք որոնել ազգային-աւանդութականի եւ միջազգայինի միասնութիւնը, նրանց կապող օղակները, ապա պէտք է նշել ներքին տարածութեան ամբողջականութիւնը, ներքին եւ արտաքին ճարտարապետութեան միասնութիւնը, կառուցուածքային լուծման ստուգութիւնն ու յստակութիւնը, նիւթի տեկտոնիկութիւնը:

Նախ եւ առաջ դա փորձ է բացայայտելու դահլիճի տարածութեան եւ նրա լուսային շնչոյի կազմակերպման ազգային աւանդութի լիմաստը: «Ռոսիա» կինոթատրոնն իրենից ներկայացնում է երկու կցուած դահլիճ՝ կախուած հզօր երկար պահունակներ Վրայ, որոնք կազմակերպում են նախամուտքը, ճեմասրահը՝ ամբողջ յօրինուածքի կեդրոնը: Կոմիտասի Տունը դահլիճի, բեմի, ճեմասրահի ամբողջական տարածութիւն է՝ դօտիաւորուած, բայց չմասնատուած (չէ՞ որ թէ՛ դիւստան եւ թէ՛ միջնադարեան հայկական տաճարի ներքին տարածութիւնը ենթարկում է այս սկզբունքին. այստեղ կան սոսկ շնչոտեր. կրակ՝ դիւստան կեդրոնի օջախը, տաճարի կեդրոնի գլմբէթը եւ, յատկապէս, լոյսը): Համերգային դահլիճի ճարտարապետութեան մէջ եւս լոյսը խաղում է առաջնակարգ դեր (ինչպէս նաեւ «Ռոսիա» կինոթատրոնում): Դահլիճի ամբողջական, միասնական տարածութիւնը պայմանականօրէն բաժանուած է երեք նաւի եւ շնչոտուած է կեդրոնական գմբէթով՝ այս շինութեան ամենախորհրդանշական առանձնայատկութիւնները, որոնք թոյլ են տալիս խօսել նրա կերպարի հնաբանացման մասին (տպաւորութիւնը ուժեղանում է որակով իտէալական «եկեղեցական» լսելիականութեամբ):

Մինչ այս՝ հայ ճարտարապետութեան ազգային սկզբունքները

իրականացում էին ոչ մեծ գողտրիկ շինութիւններում: Միեւնոյն ժամանակ արդի ճարտարապետութեան համար յատկանշական է ոչ միայն տիպարանական շարքի մեծացումը, այլեւ տիպարանօրէն տարբեր միաւորների համադրումը բազմաբնոյթ համալիրներում:

Այս առումով հետաքրքիր է Երիտասարդութեան Պալատը Երեւանում (նկար 12 – ճարտ.՝ Ս. Խաչիկեան, Ա. Թարխանեան, Յ. Պօղոսեան եւ ուրիշներ): Բետոնեայ չորս սանդղափուլները (հայ ճարտարապետութեան համար բնորոշ սանդղափուլային համակարգը առաջին անգամ է կիրառուած նման մեծ շինութեան մէջ) հնարաւորին չափ հաւաք են եւ միաւորում են 130·000 խոր. մ. ծաւալ:

Ուսկ մակերեսների յստակ ձեւերը կրում են բետոնային սանդղափուլների հորիզոնականները, հիւրանոցի ուղղաձիգը եւ միեւնոյն ժամանակ միաձուլում են բնութեան հետ: Ներքին սանդղափուլ ձգուած ասիմետրիկ ծաւալները «մարում են» սանդղափուլների հորիզոնականներով, բայց կամարային կառուցուածքները եւ, յատկապէս, 14 յարկանի հիւրանոցը վերջնականապէս հաստատում են ձգտումը վեր, ստեղծելով հայ ճարտարապետութեան համար բնորոշ շարժական ոչ-սիմետրիկ յօրինուածք: Եւս մէկ փորձ կապուելու աւանդոյթի հետ՝ ուղղաձիգ եւ հորիզոնական ուղղութիւնների շարժականութեան միջոցով, շերտերի համակարգի միջոցով:

Այս դադափարին է պատկանում ոչ միայն համալիրի ծաւալատարածական տեղային լուծումը, այլեւ քաղաքաշինականը՝ Երիտասարդութեան Պալատը տրամաբանօրէն շարունակում է Երեւանի հիւսիսային մասի բնական ամֆիթատրոնի վրայ խոյացող համաքաղաքային շէշտերի շարքը:

Ներգրաւուած լինելով ամբողջ քաղաքի ծաւալատարածական բովանդակութեան մէջ, Երիտասարդութեան Պալատը՝ բացուած սանդղափուլների եւ դիտահրապարակների համակարգով դէպի քաղաք, ինքն է ձգում քաղաքը եւ շրջապատող տարածութիւնը: Բազմաթիւ հարթակներից, աստիճաններից, սրճարանից, ճաշասրահներից, հիւրանոցի մեծ մասի համարներից, եւ վերջապէս, դիտահրապարակից բացւում է հոյակապ համայնապատկեր թամանեանական Երեւանի եւ Արարատի վրայ:

Եւս մէկ կապ աւանդոյթի հետ՝ միջնադարեան հայկական վանքերի համար աւանդական յատակագծի եռառանցք յօրինուածքի միջոցով (Սանահին, Հաղբատ, Գօշավանք, Հաղարծին, Կեչառիս, Հառիճ): Խօսքը հարսանեաց դահլիճի, հիւրանոցի ծաւալով աւարտուող կեդրոնական եւ լողաւազանի ու համերգային դահլիճի առանցքների մասին է:

Հայ շինարարների անխախտ օրէնքն է եղել շինութեան ներ-

քին կառուցուածքի արտայայտութիւնը արտաքին ծաւալի մէջ: Պարփակ, հաւաք, ձուլուած տարածական լուծումների միաւորներում յատակադժային առանցքները շեշտում էին ուղղաձիգերով: Երկրասարդութեան Պալատի յօրինուածքի բոլոր երեք առանցքները բացայայտուած են եւ շեշտուած կամարաձեւ յեծաններով: Կամարի թեման, որը ղլխաւորն է համալիրի ճարտարապետութեան մէջ, «խօսում» է ազգային ճարտարապետութեան աւանդական ձեւերի հետ:

Այստեղ՝ նահանջը այն սեփական ստեղծագործական ծրագրից, որը հեղինակները ամենայն վճռականութեամբ առաջարկեցին «Ռոսիա» կինոթատրոնի ճարտարապետութեան մէջ եւ որին հետեւում էին նախորդ աշխատանքներում, արդիւնք է ընդհանուր շարժման, որ երեւաց 70-ական թթ. սկզբից եւ արտայայտուեց աւանդական ձեւերի նկատմամբ աւելի մեծ ուշադրութեամբ եւ անվստահութեամբ, որ հնարաւոր է ազգային ինքնատիպութեան արտայայտումը առանց արտաքինաձեւային վերլուծերի:

Նահանջի խթան կարող էր հանդիսանալ նաեւ հեղինակների կասկածը բազմաբնոյթ կառուցուածքում ժառանգորդութեան պահպանման հնարաւորութեան մէջ. Երկրասարդութեան Պալատի ներքին տարածութիւնը մասնատուած է, դուրի է ամբողջականութիւնից, չնայած դրանից խուսափելու նպատակով ներքին տարածութեան համախմբմանը կեդրոնական ձեւասարհի շուրջը:

Մենք դիտարկեցինք արդի հայ ճարտարապետութեան մէջ ազգային ինքնատիպութեան արտայայտման առանձին ձեւերը եւ սկզբունքները: Կարելի է անել որոշ եղրակացութիւններ:

Արդի հայ ճարտարապետութեան ազգային ինքնատիպութիւնը յաճախ արտայայտուած է փակ ձեւերում, որոնք պահանջում են յատուկ, մասնագիտական հետազօտութիւն-ձգտում, որն ընդհանրապէս յատկանշական է ազգային ճարտարապետութիւնների ժամանակակից զարգացման համար: Նրա համար առաջնային են ոչ թէ անցեալի ճանաչման ձեւական զարդային եղանակները, այլ նրա արտայայտումը բարդ, զուգորդուած գործառնական, իմաստարանական, կերպարային խորհրդանշների միջոցով, յօրինուածքային, մասշտաբա-տեկտոնիկ ամբողջականութեան պահպանման եւ բնութեան մէջ «ներխուժելու» սկզբունքի միջոցով:

Ազգային ճարտարապետութեան ստեղծման փորձերը յաճախ հայ ճարտարապետներին բերում էին տարածութեան կազմակերպման աւանդոյթի իմաստի կերպարա-խորհրդանշական բացայայտմանը, որն արտայայտուած է նախ եւ առաջ յատակադժային եւ քաղաքացիական սկզբունքներում, օրինակ՝ Երեւանի ղլխաւոր յատա-

կազմի մեջ կամ «Ռոսիա» կինոթատրոնը:

Միևս կողմից ազգային ճարտարապետության դանձարանից ձեւերի, մանրամասերի «մէջբերումների», «թամանեանական» սկզբունքը, անցնելով դժուար ուղի, դարձաւ նոր որակ եւ ձեռք բերեց նոր ձեւեր:

Օրինակները շատ են, բայց նրանք հակասական են: Երբ նման սկզբունքը դառնում է վարպետի համոզմունքը, ինչպէս դա Ա. Թամանեանի մօտ էր, ապա մենք ունենում ենք «դպրոցաստեղծ» ճարտարապետութեան հոյակապ օրինակ, բայց երբ նոյն սկզբունքը դառնում է բոլոր ճարտարապետների կողմից կիրառուող հնարք, որոնք, բնականաբար, ունեն վարպետութեան տարբեր աստիճան, ապա, ինչպէս ետպատերազմեան ժամանակաշրջանում, ճարտարապետութիւնը ձեռք է բերում հնամենի զարդաքանդակային դժեր:

Աւանդական եւ նոր ճարտարապետութեան բազմամակարդակ կապերը առաւել օրկանապէս արտայայտող վերը նշուած երկու սկզբունքները, բնականաբար, յաճախ են ներհիւսւում, դոյակցում այս կամ այն կառուցուածքի, կամ՝ ճարտարապետի ստեղծագործութեան մէջ:

Դրա հետ մէկտեղ «մէջբերումների» պարզ «ձեւական» վերյուշերի սկզբունքը աւելի հեշտ է բացայայտում, քան տարածական համակարգերի «տառադարձութեան» սկզբունքը. յայտնի աւանդական ձեւերը, յորինուածքային հնարները կամ խորհրդանշիչները, անկասկած, ընկալւում են որպէս ազգային, այնինչ տարածական լուծումներն աւելի միջնորդաւորուած են թէ իրենց արտայայտման ձեւերով, թէ անցեալի հետ կապի միջոցով:

THE NATIONAL CHARACTERISTICS OF MODERN ARMENIAN ARCHITECTURE

KAREN BALIAN

(Summary)

After a survey of the sixty years of modern Armenian architecture in Armenia, the author studies in detail a number of urbanization plans, monuments, and architectural complexes of Armenia, and concludes that the national characteristics of modern Armenian architecture often are expressed in different ways: in closed forms, in the reinterpretation of the traditional manipulations of architectural space, and in the integration of the «citations» derived from the rich treasure of Armenian historical architecture.