

К.Р.Бальян

72.8.р

Б-20

СОВРЕМЕННАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА АРМЕНИИ

72 Ар | 5604
Б-20 | Балъев К.
Совр. науч арх
8. 792

Посвящаю памяти
моего учителя
Юрия Степановича
Яралова

ՀԱՅԷՍՏԱՆԻ ԿՈՄՍՊԱՐՏԱՆԻ ՍՈՑԻԱԼԻՍՏԻԿԱՆ ԿԱԶՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԿՈՒՆՍՏԻՏՈՒՄԻ ԶՈՒՄԱՐՆԵՐԻ
ԳԱԶԳԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՕԳԵԳՈՐԾՄԱՆ ԳԼԽԱՎՈՐ ՀԱՐՑՈՒԹՅՈՒՆ

Լ.Վ. ԲԱՅԱՆ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՄՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՀԱՐՏԱՐԱԴԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

ԵՐԵՎԱՆ ՀԵՏԱՍՏԵՆ, 1987

Н.В.Бальян

4025
✓

СОВРЕМЕННАЯ
НАЦИОНАЛЬНАЯ
АРХИТЕКТУРА
АРМЕНИИ

ЕРЕВАН «АРАСТАН» 1987



Рецензент — кандидат архитектуры М. М. АСРАТЯН

Научный редактор — действительный член Академии художеств СССР, профессор
Д. Ж. П. ТОРОСЯН

Бальян К. В.

Современная национальная архитектура Армении.
/Науч. ред. Д. Ж. П. Торосян; Гл. упр. по охране и
использ. памятников истории и культуры при Со-
вете Министров Арм. ССР. — Ер.: Айастан, 1987. —
186 с., ил.

В книге исследуются теоретические, исторические и
практические аспекты современной национальной архитекту-
ры Армении на различных этапах ее развития — с 1920-х
годов до середины 1980-х. Анализируются национальные осо-
бенности творчества крупнейших советских армянских ма-
стеров-зодчих А. Таманяна, Н. Бункиатяна, Р. Исраеляна
С. Сафаряна, конструктивистов, архитекторов последующих
десятилетий, наиболее значительные их произведения. Выка-
лываются традиционные черты армянской архитектуры, слага-
ющиеся на протяжении длительного периода истории национа-
льного зодчества.

Книга вызовет несомненный интерес архитекторов, искус-
ствоведов и широких читательских масс.

4902010000

Б — зак.
701 (01) 87

ББК 85.113 (2А9) 7

1. ԱՋԿԱՅԻՆ ՀԱՐՏԱՐԱԳԵՏՈՒԹՅԱՆ ՏՆՍԱՆԱՆ ԱՄԳՈՎՏԱՆԸ 11
Ազգային Լուստարագետության թղթերի մասին է ենթադրվում, որ Ազգային և Երկր-
կառույցի մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին
ենթադրվում է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին
ենթադրվում է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին
ենթադրվում է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին
2. ՀԱՅԿԱՆԱՆ ՀԱՐՏԱՐԱԳԵՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՏԱՐԱԳԵՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՐԱԿԱՆԱՆ ՄԱՐԶԻԱՆՔԱՆԸ 27
Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության
մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ
Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության
մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ
Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության
մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ
3. ԱՋԿԱՅԻՆ ՀԱՐՏԱՐԱԳԵՏՈՒԹՅԱՆ ԱՐԴԻ ՀԱՐՏԱՐԱԳԵՏՈՒԹՅԱՆ (1820—1820-ական
թվականներ) 32
Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության
մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ
Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության
մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ
Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության
մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ
4. ՔԱՐՏԱՆԱՆԱՆ ԳԳՐԱՆԻ 1820-ԱՆԱՆ ՔԱՐՏԱՆԱՆԱՆ ՎԵՐՆԵՐ ՄԻՆԵՐ 1820-ԱՆԱՆ ՔԱՐՏ-
ԱՆԱՆԱՆ 32
Գրական աղբյուրներ, որոնք ենթադրվում են, որ Ազգային Լուստարագետության
մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ
Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության
մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ
Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության
մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ
5. 1820—1820-ԱՆԱՆ ՔԱՐՏԱՆԱՆԱՆ ՀԱՐՏԱՐԱԳԵՏՈՒԹՅԱՆ ՄԻՆԵՐ 1820-ԱՆԱՆ ՔԱՐՏ-
ԱՆԱՆԱՆ 121
Գրական աղբյուրներ, որոնք ենթադրվում են, որ Ազգային Լուստարագետության
մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ
Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության
մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ
Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության
մասին է ենթադրվում, որ Ազգային Լուստարագետության մասին է ենթադրվում, որ

СОДЕРЖАНИЕ

О ПРИНЦИПАХ ЭТОЙ КНИГИ	7
I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ	11
Содержание и форма национальной архитектуры. Национальное и региональное. Традиция и новаторство. Стилизация национальной архитектуры. Национальное и типовое. Национальное в камне? Национальное своеобразие и интернациональная общность.	
II. КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ	37
Единство национальной архитектуры с природой. Симметрия и асимметрия. Внешняя замкнутость и единение внутреннего пространства. Монументализм небольших по размерам сооружений. Амбивалентность масштаба армянской архитектуры. Амбивалентность тектоники. Амбивалентность пропорций. Вертикаль и горизонталь.	
III. НАЦИОНАЛЬНОЕ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ АРМЕНИИ. НАЧАЛО ПУТИ. 1920—1930-е ГОДЫ	52
Архитектура Александра Таманяна и «классическая школа». «Армянский конструктивизм». Сложение целостного языка национальной архитектуры.	
IV. «ШКОЛА ТАМАНЯНА». КОНЕЦ 1930-х — 1950-е ГОДЫ	82
Обращение к классике. Национальные стилизации. Творчество мастеров. Рафаэл Исраелян. Самвел Сафарян.	
V. СОВРЕМЕННЫЙ ЭТАП. 1960—1980-е ГОДЫ. ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ И ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ	121
Градостроительство. Архитектура жилья. Архитектура общественных зданий.	

Проблема национального своеобразия и тесно связанные с ней вопросы соотношения национального и интернационального, традиций и новаторства всегда занимали одно из центральных мест в советском архитектуроведении.

В многонациональном государстве, где все проблемы решаются комплексно, подчеркнутое внимание к локально-национальным задачам является программным. Это составляет суть политики нашего государства, которая получила дальнейшее развитие в решениях XXVII съезда КПСС, в принятых на нем основополагающих перспективных документах социального и экономического развития советского общества.

Однако несомненный интерес, проявляемый к кругу проблем национальной архитектуры, в последние десятилетия приобрел определенную остроту вследствие значительных трудностей, перед которыми встает современный зодчий.

Практика далеко не всегда умеет сочетать художественные задачи с научно-техническими достижениями. В одном случае это выражается в отказе от какого бы то ни было новаторского поиска, в другом — в чисто формальном подходе к решению проблемы, когда зодчие, стремясь создать национально своеобразное сооружение, наделяют его фасады и интерьеры традиционными стилизованными формами и деталями.

Современная архитектура не только выражение социальных изменений в общественной жизни крупнейших стран — Великая Октябрьская социалистическая революция в России, революция в Германии (Россия и Германия — центры развития новой архитектуры), — но также выражение нового, значительно высокого по сравнению с XIX веком научно-технического уровня.

XX век — век научно-технической революции — внес существенные коррективы в традиционные представления об архитектурно-строительной деятельности. «Бурный конструктивно-технологический прогресс архитектуры представляет собой, действительно, необыкновенно яркую особенность развития строительного искусства XX века. Избавленная благодаря тонким металлическим конструкциям от непомерных каменных масс; играющая стеклянными гранями экранированного пространства или натуральной пластикой бетона, алюминия, пластмассы, керамики и дерева; отказавшаяся от лицемерных фронтонов и карнизов в пользу, казалось бы, откровенно «технологической» красоты, но легко образующая красочный синтез с монументально-декоративной живо-

писью, скульптурой и дизайном; открывающая оригинальные композиционные приемы создания структур и форм предметной среды, невиданные ранее типы градостроительных комплексов, — западная архитектура XX века стала наглядным свидетельством глубокого влияния современного научно-технического прогресса на повседневные формы жизненного окружения человека¹.

Научно-техническая революция вывела архитектуру XX века на новый качественный уровень, в то же время сообщив ей ряд характерных черт и особенностей, составляющих смысл широкоупотребляемого термина «технизм».

Перечислим важнейшие из них:

— индустриализация процессов строительства и, как следствие, ее унификация и типизация;

— резкое, невиданное до того в истории развитие коммуникаций, повышение уровня информативности в региональных и межрегиональных границах;

— распространение в мировом масштабе новых унифицированных конструктивных и технологических методов ведения строительства — тотальное внедрение в архитектуру железобетона и, как следствие, повсеместный отказ от традиционных местных строительных материалов и строительных методов;

— повышение и унификация бытовых и социально-экономических факторов.

Перечисленные факторы характерны для развития национальных архитектур всех советских республик, в том числе Армении, естественно, с учетом специфики каждой из них.

Действительно, индустриализация в строительстве как отражение научно-технического прогресса явилась той базой, на которой стало возможно осуществлять грандиозные постройки современной эры всеобщего строительства. Но техницизация языка архитектуры для современного зодчего явилась фактором, сковывающим его творческую потенцию при создании многих и многих сооружений.

Технизм стал труднопреодолимой, а порой и непреодолимой преградой на пути развития национальной архитектуры.

Исходя из этого можно обозначить и цель настоящей работы — обоснование того, что современная архитектура несет в себе достаточный потенциал, способный выразить один из самых целостных феноменов культуры, а именно: ее национальное лицо и вместе с тем доказательство того, что для исследования явлений современной культуры необходимы новые принципы самого исследования, основанные не на изучении того, как используются национальные художественные формы, но на поиске новых форм выражения национального своеобразия, поис-

¹ Тасалов В. Очерк эстетических идей архитектуры капиталистического общества. М., Наука, 1979, с. 20—21.

ке главных особенностей становления национальной архитектуры Армении путем формирования целостной формально-пространственной системы национальной архитектуры.

«Подход к национальным особенностям архитектуры только как к внешним отличиям является наиболее распространенной ошибкой. При таком подходе, как ни парадоксально, «национальные особенности» легче заметить (а, значит, и использовать), анализируя архитектуру данного народа «со стороны», т. е. сравнивая ее с архитектурой другого народа. Так как национальные особенности архитектуры проявляются не столько в формах, сколько в закономерностях построения формы и в образном строе произведения, то их нельзя просто «выявить» и «добавлять» в качестве «экзотического колорита» к сооружению. Их надо не только знать, но и «чувствовать»¹.

В советской архитектуре тема национального своеобразия всегда являлась одной из главных, но неизменно рассматривалась в единстве с интернациональной общностью архитектуры.

Одно из масштабных исследований в этой области — книга Ю. С. Ярлова «Национальное и интернациональное в советской архитектуре» — посвящено изучению взаимосвязей, особенностей каждой из этих двух позиций. (Примерно та же структурная основа характерна и для других аналогичных исследований.)

В то же время с середины 1970-х годов резко возрос интерес к изучению глубинных процессов, происходящих в рамках конкретных национальных культур (начало было положено в более ранних работах литературоведческого характера М. Бахтина, А. Гуревича и др., а также в отдельных трудах западных буржуазных исследователей — О. Шпенглера, Э. Пановского). Эти исследования охватывали целостные процессы в рамках всей культуры. В науке обозначились границы новой дисциплины — культурологии, в которой архитектура заняла очень прочное и основательное место.

Каждый из периодов развития культуры создает новое качество, чем, собственно, и определяется ее движение вперед. При этом известны случаи отрицания сложившихся культурных традиций, отрицания преемственности, уничтожения материальной и духовной культуры предшествующих периодов; осознанное отрицание оборачивается спонтанным принятием преемственности, отрицание вновь влечет за собой утверждение нового.

К. Маркс в письме к Анненкову высказал мысль о преемственности в истории развития общества: «Благодаря тому простому факту, что каждое последующее поколение находит производительные силы, приобретенные предыдущим поколением, и эти силы производительные слу-

¹ Хан-Магомедов С. Национальное и интернациональное в современной архитектуре. — В кн.: Интернациональное и национальное в искусстве. М., Наука, 1974, с. 200—221.

жит ему сырым материалом для нового производства, — благодаря этому факту образуется связь в человеческой истории, образуется история человечества, которая тем больше становится историей человечества, чем больше выросли производительные силы людей, а, следовательно, и их общественные отношения»¹.

Несомненно, эти слова имеют отношение и к духовной культуре. Невозможно составить целостное заключение о том или ином явлении, изучая его фрагменты. Национальное своеобразие архитектуры есть результат преемственного развития. Каждый этап имеет свои характерные черты, особенности, но все они тесно взаимосвязаны.

Теза о преемственности в развитии материальной и духовной культуры является методологическим стержнем настоящего исследования. В вертикальном срезе это можно представить как пространственно-временное «древо» с многочисленными ответвлениями, но с единым «стволом», пронизывающим и связывающим разные эпохи и разные идеологии и при этом сохраняющим известную непрерывность и однородность.

Наш метод основывается на анализе конкретных явлений исходя из общей структуры (ствола), метод движения от общего к частному, основанный на выявлении и сопоставлении целостной системы черт и особенностей национальной архитектуры, особенностей современного периода ее развития, чем отличается от традиционного метода сравнения отдельных характерных элементов.

Эта книга не есть история современной армянской архитектуры. Она не является также историей развития ее национальных форм.

Исторический аспект в работе присутствует для сохранения определенной строгости повествования и лишь в том размере, в каком он необходим для последовательного осмысления теоретических процессов.

Автор выражает искреннюю благодарность научному редактору книги профессору Дж. П. Торосяну, рецензенту — кандидату архитектуры М. М. Асратину, а также сотрудникам секторов теории архитектуры и истории советской архитектуры Центрального научно-исследовательского института теории и истории архитектуры, своим творческим участием и советами оказавшими большую помощь в работе над настоящим исследованием.

1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ

Содержание и форма национальной архитектуры

Национальное своеобразие архитектуры определяется совокупностью черт, характерных для данной нации, внешними и внутренними факторами развития культуры: природой, историей, бытом, влияющими на психический склад народа. При этом крайне важно отметить то, что национальное своеобразие архитектуры, а равно и всей культуры, — это именно совокупность черт, определяемая мироощущением данной нации, ее психическим складом, но не отдельные характерные черты, которые, несомненно, присутствуют и в других национальных культурах, так как непреложным фактом существования всякой национальной культуры являются внешние контакты; история не знает прецедента сложения «локальной» культуры, которое бы проходило без внешних влияний; история не знает прецедента, когда высокоразвитая культура не оказывала внешнего влияния, при этом отдельные характерные черты и особенности легко передаются одной и воспринимаются другой культурой. И если генетический, сущностный строй этих черт оказывается идентичен, то уже в контексте, в единой системе с «местными особенностями» они представляют новое качество.

Однако, если при этом национальная культура в целом воспринимается как автономная система, то уже в этой системе конкретное явление национальным может не восприниматься.

Во-первых, оно может быть решено в совершенно иной, искусственно принесенной форме, в корне противоречащей системе данной «локальной культуры» (сегодня это настолько распространенное явление, что ставит под сомнение сам факт существования целостных национальных культур). Во-вторых, отдельное явление может не быть признано национальным в том случае, если внешне не выражает характерных (традиционных) черт данной системы.

В последнем случае, т.е. когда отдельное произведение лишено традиционных национальных черт (что также характерно для современного искусства), важно дифференцировать систему восприятия «извне» и «изнутри». «Изнутри» отдельное явление культуры (живописи, музыки или архитектуры, например) может быть воспринято национальным и в силу единства психического склада (духа) потребителя и творца, который последний материализирует в своем творчестве — важнейший фактор, отсутствующий при восприятии «извне». Здесь же оговорим, что мы имеем в виду не вообще способность эстетичес-

кого сознания человека¹ чувствовать и переживать (воспринимать) национальную культуру именно как национальную².

Профессор Ю. Ярадов утверждал, что «...национальные особенности архитектуры — это не нечто внешнее, поверхностное, накладываемое, как косметика или грим, на тело здания (как многие понимали этот вопрос ранее), а то органичное, что присуще самому сооружению в его конструктивных, планировочных и эстетических аспектах: следовательно, особенности нужно искать не столько в декоре и изобразительных средствах, сколько в градостроительных и планировочных принципах, в компоновке объемов, приемах использования местных строительных материалов, в принципах применения переработанных прогрессивных традиционных форм, наконец, в учете психического склада народа, который накладывает неизгладимый и непопорочимый отпечаток на произведения архитектуры (как и всей материальной и духовной культуры в целом)³.

Говоря о различиях в восприятии национальной культуры, в аспекте архитектуры нельзя упускать из виду такое понятие, как «национальная архитектурная форма».

Односторонность определения «национальная архитектурная форма» очевидна, поскольку отдельно взятая деталь не может выражать национальное своеобразие архитектуры, проще — отдельная форма не национальна. Утверждать, что арка или свод — армянские национальные формы, по крайней мере неуважительно по отношению к другим национальным архитектурам. Национальная своеобразная система взаимосвязи отдельных форм по законам архитектурной композиции, основанная на национальной системе образных художественных представлений, мироощущения, философия, в которой в данном случае важнейшими являются восприятие и выражение тектоники, масштаба, пропорций, свойств материала, его пластической обработки, связи с окружающим пространством.

Поэтому, нам кажется, правильнее говорить о национальной системе формообразования.

При такой постановке вопроса становится возможным определить ее место в общей системе национальной культуры.

Если «архитектурная форма» есть средство воплощения художест-

¹ См.: Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. М., Наука, 1979, с. 357.

² Важно отметить существенную разницу между национальным и народным искусством. В отличие от национального семантический-морфологический (т. е. идейно-содержательный и формальный) уровень народного искусства есть продукт исключительно местной культуры и определяется местными особенностями — природными, бытовыми, социальными, этническими.

³ См.: Ярадов Ю. Национальное и интернациональное в советской архитектуре. М., Стройиздат, 1971, с. 145.

венного содержания через образ»¹, это же в полной мере относится и к национальной формальной системе, воплощающей художественное содержание через национальный образ², или, говоря иными словами, через национальное своеобразие.

Здесь и начинает действовать «закон» национального восприятия. В художественном образе конкретного произведения архитектуры выражается психический склад нации³. При этом в композиции сооружения, в пространственных представлениях в большей мере, чем в конкретных планировочных, функциональных, конструктивных решениях передается через образно-ассоциативные каналы восприятия, придавая национальный характер архитектуре.

Существуют курсы, изучающие национальную архитектуру, пишутся учебники, диссертации. Архитекторы-практики, реально проектирующие национальную архитектуру, обучают студентов созданию архитектуры. Но еще ни в одном ВУЗе не разработана методика обучения созданию национальной архитектуры.

К примеру, конструктивность — одно из характерных свойств армянской архитектуры. Но значит ли это, что всякое «чистое» конструктивное решение обеспечивает «национальность» сооружения, делает его армянским. Конечно же, нет. Принципы, как и отдельные формы — есть лишь слагаемые в общей системе национальной архитектуры. А такие понятия национальной архитектуры, как пропорции, масштаб, тектоника или пространственные решения относятся к той категории национальных представлений, которые, отражая мироощущение нации, во многом определяют своеобразие ее культуры. Именно это качество сохранения национального своеобразия А. Гуревич называет неосознанным⁴.

Пытаясь найти внешние различия между национальными культурами, зачастую мы находим в них... общее. Не всегда возможно определить черты своеобразия, непохожести национальных культур, архитектур, подобно чертам, определяющим характер народов, — как оказывается, большинство присуще всем народам. Разница лишь в формах, в степени их выраженности. «Нет народа, психический склад которого не содержал бы общечеловеческих черт. С другой стороны,

¹ Основы теории советской архитектуры (материалы к заседанию НТС Госгражданстроя СССР), Государственный Комитет по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР, ЦНИИТИА, М., 1976, с. 315.

² «Понятие «художественный образ в архитектуре» имеет не безразличную констатационную природу, а оценочную, свидетельствующую об определенном высоком художественном уровне обладающего образом архитектурного произведения». Стригалев А. Образные представления в архитектуре. — В сб.: Проблемы теории советской архитектуры. М., 1973, с. 86.

³ См., например: Арутюнян С. Нация и ее психический склад. Краснодар, 1965.

⁴ См.: Гуревич А. Категории средневековой культуры. М., Искусство, 1972.

их стилизовать «под современность». Повсеместно распространилась «стеклянная» архитектура в духе Мис ван дер Роэ, едва ли не обязательным и достаточным элементом художественного оформления фасадов самых различных по назначению зданий стала солнцезащитная решетка. Нередко такая архитектура оказывалась противопоставлена скружению — природе, застройке (среде), а решение художественных сторон — опять же формальным.

Может сложиться впечатление, что в определенной степени искусственно, условно вычлененная часть конкретного архитектурного произведения — его содержание, является первоочередным предметом нашего изучения. Но в сущности наш метод основан на принципе целостного рассмотрения категорий содержания и формы.

Формально-пространственная система национальной архитектуры — определение, вытекающее из формулы «архитектура — как пространство, облеченное в форму», имеет принципиальное значение для аналитического исследования национальной архитектуры.

Принцип организации пространства на уровне плана локального объема, взаимодействия архитектуры с природой и, наконец, организация самого природного пространства — есть три звена единого пласта — низшее, среднее и высшее, где реализуются важнейшие принципы национальной архитектуры. Этот пласт основан на национальных пространственных представлениях. Формальный пласт выражения национального своеобразия архитектуры основан на механизме создания и взаимодействия объемно-пластических масс.

Формально-пространственный уровень составляет наиболее жесткое, трудноразменяемое ядро в подвижной структуре национальной архитектуры, непосредственно выражает мироощущение народа, его макро- и микрокосмические представления в градостроительных и объемно-пространственных решениях.

Формальный и пространственный пласты образуют тот базис, на котором строится национальная архитектурная система как выражение единства содержания и формы.

Национальное и
региональное

Вопрос о региональных особенностях современной архитектуры непростой и в первую очередь в аспекте его взаимосвязи с национальной архитектурой. В период развития функционализма, когда он рассматривался как международный стиль, З. Гидеон точно подметил во всей этой системе симптомы национальных архитектурных школ, назвав эту тенденцию «новым регионализмом»¹. Гидеон рассматривал ростки национального своеобразия в современной архитектуре как частное, региональное от общестилевого

¹ Giedion S. *Architektur und Gemeinschaft*. Hamburg, 1956.

единства, охватившего к тому времени практически весь мировой архитектурный процесс.

Для своего времени подобный подход был не только справедлив, но в определенной степени нов. Сегодня же в стремлении культуры в целом и, в частности, самой архитектуры к своеобразию в противовес стерильности, интеллигентности художественных форм, выражающемуся в большинстве в подчеркивании именно национального колорита, национальных сторон, можно выделить уже черты единства, общности присущие различным национальным культурам, и уже теперь это назвать «регионализмом».

Регионализм гидеоновский — это более умеренное, осторожное — в срезе функционализма — продолжение вельфлинского национального¹.

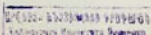
Границы культурных ареалов — границы национальных культур. Региональное здесь фрагментарно. В этих границах дифференциация регионального превращается исключительно в факторы локальные, познаваемые для национальной культуры — рельеф, климат, уклад, строительные материалы.

Познаваемая часть национального своеобразия архитектуры основана на «трех китах» — природа, быт, история (понятия глобализованы, первое вбирает в себя все то, что относится к пространству, естественной и искусственной среде, второе — к традициям, третье — к социальному аспекту вопроса. Как нетрудно заметить, все три аспекта тесно переплетаются, их границы размыты).

В горах Азии и Европы люди одинаково подчиняют себе природу (террасная застройка на рельефе). Одинаковы принципы кладки камня в средневековой Азии и в храмах Владимиро-Суздальской Руси. Много общего в истории и в быту народов (к примеру, у армян и грузин). При этом крайне важно определить региональные границы. Если брать Закавказье как регион, то с точки зрения национальных архитектур он не оправдан. Ведь бытовые социопсихологические и даже структурные факторы в его границах не едины. Только в Армении четыре климатических пояса, восемь этнокультурных, исторически целостных регионов, которые имеют чрезвычайно различные географические (характер, пластика рельефа), архитектурные (строительные традиции, особенности местных материалов), социальные (черты характера, бытовые традиции, фольклор, даже антропологические различия) характеристики, которые очевидны для каждого армянина и вполне обозрешимы внешне.

Сравните архитектуру народного дома в Араратской равнине, в Шираке и в северо-восточных районах (в Дилижане, например). Совершенно различные принципы. В одном случае — раскрытый характер жилища, во втором — замкнутый, в третьем — элементы, вообще не астре-

¹ Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. Л., Издгиз, 1934.



чающиеся в первых двух регионах: дома на столбах, с раскрытым первым этажом, с высокими скатными крышами, тогда как в Араратской равнине и в Шираке дома плоскокрышные или с незначительным скатом. Большая разница также между жилой архитектурой Эрзвана и Александрополя XIX века, несмотря на то, что здесь едины стилевые принципы — приемы позднего классицизма, эклектики, модерна. Но в самой структуре дома ясно отражены особенности именно региональные. Или такой важный фактор, как стройматериалы. Различная порода туфов, по-разному поддающаяся обработке, приводила к формированию весьма неодинаковой по пластике архитектуры: от больших, впритык притесанных, регулярных блоков монастырей Ширака до весьма живописных плоскостей стен в монументальных постройках на северо-востоке страны.

Другой характерный пример — продукт исключительно армянской, не повторяющейся нигде культурной традиции — хачкары. Сравните художественные школы различных регионов: строгие, вытянутые стелы кладбища Новой Джуги и Норадузское кладбище на Севане, где хачкары более привязаны к пропорциям.

Все названные примеры являются выражением единой, целостной системы национальной культуры.

Конкретные примеры из современной практики: музей в Сардарпате Р. Исраеляна и монумент «Егери» А. Тарханяна и С. Калашяна. Выделить в этой архитектуре региональные особенности было бы упрощением. Вместе с тем два других решения — поселок в Кафане М. Мазманяна (проект конца 20-х годов) и застройка склонов с крутым рельефом в том же Кафане в 70-годы (арх. П. Туманян и др.) вызвали интерес прежде всего как удачные раскрытия региональных факторов.

Принципиальное различие между региональным уровнем и уровнем национальной архитектуры в том, что региональное — структурный фактор и является как бы базой для национального. Два этих понятия соотносятся как метод и результат. К примеру, как обращение мастеров quattrocento к античному наследию, возрождению греко-римской архитектурной традиции — это метод архитектуры итальянского Возрождения, а архитектура Брунеллеско и Альберти — это уже два отдельных конкретных результата творческого самовыражения общего метода Ренессанса.

Характер регионального — локальный, замкнутый. Характер национального — всеобщий, «сквозной».

Национальное пронизывает, охватывает регионы, не нарушая их внутренней структуры. Национальная архитектура — целостная общекультурная система, которая вполне способна, а в действительности так и происходит, охватывать, включать в себя несколько региональных архитектур.

Вместе с тем в контексте национальной архитектуры мы не вправе рассматривать региональное как понятие стадийное между местным и национальным. Национальное не есть феномен «больших пространств».

Оно формируется и выражается на всех уровнях — и местном, и региональном, и, естественно, национальном (если придерживаться традиционного деления). Подобная территориально-экономическая традиция неуместна — феномен национального своеобразия формируется уже на местном уровне, т. е. в конкретном пространстве, во взаимодействии с этим пространством.

Учитывать региональное крайне важно. Во-первых, потому, что в отличие от национального — это стопроцентно познаваемая структура: как строить на конкретном участке рельефа, в данном климатическом поясе, для данного бытового уклада вполне ясные, поддающиеся точному научному исследованию, понятия. А во-вторых, потому что без учета регионального рушится всякая концепция национального и рушится вообще всякая профессиональная архитектура. В раздельной полосе между архитектурой-искусством и архитектурой-строительством последнее и есть выражение принципа конструирования архитектурной среды по весьма ограниченным параметрам типового индустриального строительства. Здесь национальное не реализуется, оставаясь элементом только внешнеформальным. Взять хотя бы примеры широкораспространенной арочной архитектуры. Арки, которые ничего не поддерживают (кроме как самих себя), ничего не затеняют, никакое пространство ни в какое другое пространство не раскрывают. Арки, которые привешены или приставлены к фасаду — чисто изобразительный прием. При этом важнейшие аспекты регионального проектирования — градостроительный, пространственный: принципы организации городской застройки, структуры отдельного дома, жилой ячейки. Здесь подход должен быть очень строгим и очень точным. Региональная система город-улица-двор-дом-квартира для всей республики и для каждого микрорегиона в ней должна рассматриваться с этих позиций, и все эти факторы непременно должны отражаться в нормативных документах. И как результат — если в системе архитектура-строительство обеспечить региональную структуру пространственного построения организма отдельного здания или в целом города, села, такая основа позволит сделать эту область массовой строительной деятельности более архитектурной, а значит и более выразительной, более художественной.

Региональные параметры — это инструментарий работы зодчего, один из важных критериев оценки его профессионализма.

Традиция и
новаторство

Важное положение в проблеме изучения национального своеобразия архитектуры, поиска современных форм его выражения занимают вопросы традиций и новаторства. Провозглашая принцип национального единства архитектуры на

протяжении длительного периода истории, на протяжении эпох и в то же время ратуя за «современность» современной архитектуры, по существу ставится и решается вопрос соотношения традиций и новаторства. Но здесь необходимо внести определенную ясность.

Первое — что нужно понимать под традициями? Архитектурно-строительные традиции или этническо-бытовые? Ответ здесь прямой: и архитектурно-строительные и этническо-бытовые традиции.

И тогда второе — как принимать эти традиции, в какой форме принимать все традиции или только часть из них, предварительно разграничивая на прогрессивные и регрессивные.

Нам представляются вполне допустимыми ретрансценции в современной архитектуре в виде отдельных форм, деталей и даже символов, знаков композиционных и планировочных приемов. Главное в том, как это делается, насколько тактично включается традиционный знак в контекст современной стилистической системы. Что же касается семантики используемых традиций, то для современного художественного мышления характерен более обобщенный подход к ним либо как к чисто художественным формам, либо как к чисто функциональным.

Для современных армянских архитекторов одним из наиболее часто используемых приемов создания «национальных» композиций является рельефизм пластика с яркими национальными сюжетами и формами.

Большой интерес представляет использование функциональных традиций. Например, устройство плоских крыш, их использование под бытовые нужды. В горных селениях Армении застройка была крайне компактна из-за нехватки территории. Дома буквально лепились друг на друга и расположены были так тесно, что не хватало места для устройства дворов, озеленения — практически вся площадь склона застраивалась домами. В этой сверхплотной застройке важное значение имели крыши домов. Они служили своеобразными террасами, выполняющими несколько функций — они служили двором, выполняли роль подсобного помещения, здесь проводили большую часть дневного времени, в теплые летние ночи здесь спали¹. Естественно, такая застройка не была лишена архаизма, в первую очередь в вопросах организации быта. С изменением социального положения армянского крестьянина изменились и формы жизни, быта, организации жилища.

В уже приводившемся примере застройки поселка Кафан М. Мазманян использовал национальную традицию организации жилища террасами на крутом рельефе. В период критики «формалистских» прин-

¹ Такие «эксплуатированные» рельефы, в принципе, присущи многим национальным культурам, существующим в сложных природных условиях. Но в том и особенность народной зодческой культуры, что в каждой природно-исторической ситуации она проявляется с неповторимым своеобразием.

ципов конструктивизма этот проект, оставшийся неосуществленным, получил отрицательную оценку как возрождающий архаичные традиции прошлого. Думается, такая односторонняя оценка неверна — ведь автор проекта не стремился абсолютизировать архаичные формы уклада жизни, но воплотил в своей работе мудрую, разумную народную традицию. Конструктивисты 20-х годов в использовании в современной архитектуре подобных традиционных принципов видели путь к созданию национальной архитектуры. Конечно, одни принципы не делают еще сооружение национальным, но и нельзя преуменьшать или частично отрицать их значение в достижении цели. Многочисленные примеры использования террасной композиции армянскими зодчими в последующие годы служат тому доказательством.

Террасная композиция, естественная для крутого рельефа Армении, при ее правильной трактовке способствует обогащению общей композиции сооружения, придает черты индивидуальности, не архаизируя архитектуру. Первоначально умение, мастерство, такт зодчего, а дело не в регрессивности, методологической ошибочности использования того или иного принципа.

Известный исследователь древних культур О. Фрайденберг точно определяет двойственный характер всякой традиции как «пружиним осей мировой культуры» и в то же время как «мирового тормоза»¹. В этих словах образно выражена диалектическая многогранность, сложность и сила (и «тормозищая» и «пружинящая» разантие) традиций.

Японский архитектор К. Танге призывает «разрушить», «преодолеть» традицию, но не с тем, чтоб ее исключить из современной архитектуры, а чтоб дойти до ее сути, выжить и понять ее, механизм ее образования, структуру и развить, но уже в новом содержании и в новой форме. Традиция, до конца понята, расшифрованная и творчески переработанная, становится в руках зодчего категорией созидательной. «Чтобы превратить традицию в нечто созидательное, ее нужно подвергнуть отрицанию и в известном смысле разрушить», — считает К. Танге².

В определенной степени вся национальная архитектура — это тоже традиция. Но традиция не как понятие однозначное, не как перенос отдельной формы или детали из «вчера» в «сегодня». Единая национальная традиция — некая сумма традиций, традиция традиций, пронизывающая весь пласт национальной культуры и восходящая к ее образно-семантическим, архитектурным началам построения и взаимодействию пространства.

В то же время новаторство не только в преодолении традиций, но и в отборе, корректировке традиций, наконец, в создании традиций.

¹ Фрайденберг О. Семантика первой вещи. — ДИ СССР, М., 1976, № 12, с. 16—22.

² Танге К. Архитектура Японии. М., Прогресс, 1976, с. 74.

За десятилетия развития советского зодчества сложилась устойчивая реалистическая традиция социалистической архитектуры, в общем русле которой своеобразно развиваются национальные архитектуры.

Синтез традиционного и новаторского и составляет основу национальной архитектуры.

Проследим процессы, происшедшие в развитии армянской архитектуры за последние три десятилетия, начиная с этапа «перестройки» середины 50-х годов, когда направленность развития всей советской архитектуры была обращена главным образом на индустриализацию строительства, типизацию планировочных решений и вместе с тем на преодоление формально-традиционной направленности архитектурного языка и возвращение ему функциональности. Тогда в процесс создания новой архитектуры активно включилась молодежь, «новые пионеры 1950-х годов». Предлагаемые ими решения были новаторски смелы и необычны. Естественно, старшее поколение зодчих стремилось противопоставить им высокий профессионализм и апробированные решения. Но новаторское направление, быстро захватив позиции, «сломило» и многих «традиционалистов», которые уже сами включились в создание новой архитектуры (О. Маркарян, станция канатной дороги). При этом далеко не всем мастерам удалось преодолеть этот «стилевой барьер». Некоторые из них в 50-х — начале 60-х годов по существу прекратили практическое проектирование. Для иных старое и новое далеко не всегда образовывало органичный союз. «Традиционалисты» нередко использовали только внешний арсенал средств нового стилистического языка архитектуры, сохраняя старые принципы композиционно-пространственных решений. Главным образом это выражалось в сохранении плоскостного фасадного принципа, в отсутствии пространственности решений — архитектура, которая несмотря на постоянно критическое отношение к ней в последующее десятилетие не только не утратила, но сохранила и упрочила свои позиции (постройки второй половины 70-х годов, в первую очередь крупные общественные здания — здание Горкома КП Армении, Дом политпросвещения в Ереване).

Следующим шагом «традиционалистов» в 60-е годы явилось возвращение в обиход старых приемов и элементов, но уже в стилизованном под современность виде. Тогда, когда исполнение оказывалось на достаточно высоком профессиональном уровне, это воспринималось как своего рода классика, которая далеко не всегда имела место в работах новаторов (театр имени Сундукяна в Ереване). Архитектурный прием перерос в тенденцию в конце 1950-х годов, охватившую большое число армянских архитекторов, в том числе и молодых. Важно отметить для формирования тенденции значение творчества Р. Исраеляна, постоянно использующего метод стилизации, а также Дж. Торосяна, создавшего ряд высокохудожественных произведений.

В конце 70—начале 80-х годов ретроспективная тенденция еще

больше расширилась, нередко раскрывая рамки традиционных решений, значительно трансформировав их, превратив в «знаки»-примеры изысканных по вкусу символических решений, органично входивших в общую пространственную композицию, но и многочисленные и многообразные псевдонациональные неконструктивные арки, приставленные к фасадам или введенные в интерьеры.

Стилизация
национальной
архитектуры

Критерий оценки стилизации определить не просто, так как если в принципе отрицать стилизацию как допустимый прием в искусстве, то не трудно попасть в ситуацию, где не только отдельные значительные сооружения, но и школы, направления могут оказаться в ранге второстепенных. Искусные стилистические ретроспекции часты в истории архитектуры, и сам по себе принцип выражать новое через старое так же присущ творчеству, как и отрицание старого в стремлении двигаться вперед.

Считать стилизацию явлением допустимым или нет, что подразумевать под понятием стилизация — отрицательное явление или давать ей не оценочное, а определяющее значение и дифференцировать уже конкретно каждое отдельное проявление? В справедливости последнего нас убеждает реально сложившаяся ситуация. Нередко, отталкиваясь от определения стилизации как явления исключительно отрицательного, в целом удачные сооружения, в которых вместе с тем очевидны черты традиционных стилей, называются современными и даже новаторскими. Действительно, в какой-то момент развития стилизации может выступать как явление новое, новаторское, но это не меняет суть дела.

В современном искусствознании часто употребляются термины «стилизация» и «стилизаторство». Авторы видят между ними существенные различия. Е. Кириченко определяет это так: «Для стилизаторства характерен избирательный подход. Вырванные из живого контекста архитектурных систем прошлого детали копируются по возможности точно, но копируются по-новому в новых структурах. Стилизаторство предполагает по возможности точное воспроизведение мотивов, отдельных мотивов... В основе стилизаторства лежит анализ, в основе стилизации — синтез... Стилизация не просто допускает, она предполагает искажение, утрировку форм источника, отказ от частностей во имя наглядности передачи принципа, ибо цель ее не исторически достоверное воспроизведение отдельных единичных форм прототипа, а создание на их основе сооружения, формы которого приведены в соответствие с духом современности. Иначе говоря, стилизация стремится сделать зримой идею архитектуры как организма, неделимость полез-

ного и прекрасного. Исходя из этого, с помощью целой системы приемов и «стилизуетсь» образец»¹.

Примерно на тех же позициях с Е. Кириченко стоит Ю. Яралов и М. Астафьева-Длугач² и Н. Николаева. Н. Николаева относит к принципу построения стилизованной формы высказывание Б. Брехта о том, что «иллюзия театра должна быть частичной, чтобы в ней всегда можно было распознать иллюзию»³, — поясняет: «т. е. прием стилизации не может и не должен подменяться имитацией, но облажаться как прием и в таком виде органично входить в построение образной структуры интерьера или предмета»⁴.

В новейшем советском творческом искусствознании новое толкование понятия стилизации дано в капитальном труде А. Каплуна «Стиль и архитектура»⁵. Автор, рассматривая теоретическую проблему стиля в масштабе общекультурологической проблемы, производит смысловое «разведение» широкого и неоднозначного понятия стилизация в искусстве, и прежде всего в архитектуре, в два сущностноразных понятия: «стилизаторство» и «высокая стилизация».

Оценочное понятие «высокой стилизации» впервые в названном труде вводится автором в систему понятий и терминов искусствоведческой науки. В концепции А. Каплуна «высокая стилизация» (в отличие от «стилизаторства») рассматривается как художественно-полноценное явление архитектуры и соответственно предполагает художественно-ценностную непреходимость реалити «высокой стилизации» как памятников искусства в архитектуре. Вместе с тем, «высокая стилизация», как показывает А. Капун, будучи в архитектуре явлением вторичного порядка (как всякая стилизация), имеет здесь свою определенную художественно-творческую специфику.

Наше понимание понятия стилизация в архитектуре, в частности, термина «высокая стилизация», целиком базируется на изложенном

¹ Кириченко Е. Русская архитектура 1830—1910 гг. М., Искусство, 1978, с. 204—206.

² Яралов Ю., Астафьева-Длугач М. Самобытность и национальные особенности в советской архитектуре. М., Знание, 1976.

³ Брехт Б. Театр, т. 5/2. М., Искусство, 1965, с. 81.

⁴ Николаева Н. О природе современной стилизации. — ДИ СССР, М., 1972. № 3, с. 16—21.

⁵ Капун А. Стиль и архитектура. М., Стройиздат, 1985. А также: Капун А. Понятие стиля и его специфика в архитектуре. Теоретическое исследование, 1976. Научный фонд ШНИИТА. Стиль как явление культуры (деление понятия стиля, гранич. понятия). Тезисы. — В кн.: Эстетические проблемы дизайна. Материалы конференций, семинаров, совещаний. ВНИИТЭ, М., 1978, с. 37—40. Некоторые неопубликованные авторские положения, относящиеся к понятию стилизации, приводятся и используются в данном тексте с личного разрешения А. Капуна.

ныше ее смысловом и терминологическом «разведении» Л. Каплунов.

Улавливаемое семантическое различие в терминах не означает выражение каждым из них целостного понятия. Скорее, они выражают грани единого целого, которое мы определяем как ретроспективный подход при создании новой художественной формы. Нередко и «стилизацию» и «стилизаторство» можно обнаружить в одном сооружении.

Между понятиями «стилизация» и «стилизаторство» четких границ нет. С тем, чтобы избежать исходящей отсюда возможной неточности, мы будем придерживаться следующего терминологического разделения:

— термин «стилизация», «стилизаторство» правильнее относить в целом к художественному языку автора или отдельного сооружения, в основе которого лежит ретроспективный подход при выборе стилистического языка архитектуры;

— к знаковому методу мы будем относить приемы органичного сочетания отдельных традиционных форм (повторы или авторские интерпретации) с современным архитектурным языком.

Национальное и типовое

Ахиллесовой пятой архитектурного процесса трех последних десятилетий в аспекте национального своеобразия остается метод типового проектирования. Национальная архитектура, одним из основных условий создания которой является индивидуальность образных решений, органично связанных и исходящих из конкретного пространственного контекста, «наталкивается» на многократно повторенные решения типовых «привязок».

В этой связи необходимо подробно остановиться на сущности типизации в искусстве. Искусство не терпит тиражирования, но канонизация, типичность образа, композиционных черт (свойства стилей) были всегда присущи искусству. Канонизация стилистических черт, приемов и серийно размноженная архитектура — различные вещи. Вся классическая ордерная архитектура основана на принципе типизации. Но «типизация, и даже жесткая, часто имела чисто внутренний, сущностный характер и не требовала обязательного, тем более до деталей доведенного повторения внешних форм для типовых построек»¹. К примеру, классицизм допускал бесконечную вариантность интерпретации ордера и, соответственно, допускал индивидуализацию образа каждого сооружения, превращая его в произведение искусства.

Как ни парадоксально, но наиболее близко к современной архи-

¹ Основы теории советской архитектуры (Материалы к заседанию НТС Госгражданстроев СССР). Государственный комитет по гражданскому строительству и архитектуре при Госстрое СССР. ЦНИИТИА, М., 1976, с. 322.

тектурно-строительной ситуации находится народное творчество — организация жилища либо прикладное искусство. Народное творчество, народная архитектура — вершина метода типизации, норма художественности. И именно народное жилище наиболее канонизировано и типизировано и в морфологическом, и в семантическом срезе. И именно народное жилище есть творчество в самом высоком смысле в первую очередь потому (индивидуализации деталей, достигаемая в результате ручного способа строительства и использования декора, здесь вторична), что канон и норма никогда не распространяются на категории масштаба, масштабности и через это, шире — на архитеконику, т. е. в сферу взаимодействия архитектуры с внешним пространством, с природой, т. е. то, чего нет в современном тиражированном строительстве и не может быть, исходя из его же принципов.

Архитектура конкретна в пространстве и конкретна ее архитектоника, взаимодействующая и в конечном счете подчиненная графике пространства — природного или искусственного. Архитектура существует на поверхности земли (пока), в конкретном, данном пространстве, и здесь начинается ее национальность.

Пространственная конкретность — одно из основных условий формирования архитектурного образа. «Каждое произведение архитектуры (не смешивать с отдельным типологическим объектом) — это архитектурнический пейзаж, носитель единичного образа. Он возникает как духовная ценность, поскольку своим появлением одухотворяет земную стихию, преобразая ее тектонически»¹.

В середине 1950-х годов, когда советская архитектура встала на параллельные рельсы индустриализации и типового проектирования, сложился тот качественный момент, который определяет современное состояние архитектуры. В самых общих чертах он характеризуется как раздвоенность в профессиональной деятельности. Архитектура-искусство осталась в основном прерогативой отдельных исключительных сооружений, осуществляемых по индустриальным проектам. Здесь продолжалось развитие языка национальной архитектуры, поиск ее национального своеобразия.

Архитектура-строительство охватила многообъемное массовое строительство по типовым проектам из готовых элементов. Это система обычного конструирования, которая привела к созданию однообразных средовых решений на различных срезах — жилой дом, микрорайон, город. Национальное в этой массовой архитектуре присутствует только в виде внешних элементов декора и орнамента.

Сказанное может стать предметом специального исследования. Априори можно лишь утверждать, что между архитектурой-искусством и архитектурой-строительством линию водораздела провести не просто.

¹ Капелун А. Ассамблея одного сооружения. Архитектура, 1979, № 8, с. 8.

Процессы взаимообусловлены. Но методика архитектурно-строительного конструирования, создав некий стереотип профессионального мышления, привела к техницистическим штампам в решении даже нестандартных задач (на языке архитекторов — индивидуальных проектов). В конечном результате это привело к тому, что архитектурная теория заговорила об индустриально-типовом строительстве как о методе, ограничивающем творческий потенциал современного архитектора, а потребитель — об общем упадке профессионального мастерства.

Национальное в камне?

В стремлении преодолеть барьер техницизма сегодня все чаще раздаются голоса, призывающие к возврату к каменной архитектуре с арками, резными деталями, сводами, причем это происходит и в чисто постановочном плане и в практическом — общественные здания на Главном проспекте в Ереване или отдельные проекты конкурса Дома дружбы.

Нередко считают национальными армянскими только те сооружения, которые выложены из камня (либо облицованы им). Зачастую это не только обязательное, но и достаточное условие.

Армянская каменная архитектура — плоть от плоти земли Армении, каменные постройки слиты с пейзажем, и в единстве архитектуры с землей рождается тектонический строй армянской архитектуры.

Но дело не только и не столько в ностальгическом желании возродить естественную каменную кладку. Под этим призывом очевидно в первую очередь стремление вернуть архитектуре человеческий масштаб, который великолепно выражался через рукотворную фактуру каменной стены, через изысканно прорисованные детали порталов, карнизов, бровок окон, через арочные связи двор-улицы.

Это стремление к архитектуре невысокой, сомасштабной природному окружению, существующим зданиям, это стремление к плотной городской застройке — плотной по архитектуре, по содержащейся в ней информативности, по культуре детали. Это стремление к традиционной городской структуре общения — к улице, двору, дому, — т. е. к тому, что не всегда подчиняется СНиПовскому регламентированию, но что составляет традицию профессии и что входит в систему профессиональных знаний.

Это, наконец, противопоставление бездушным, неопределенным градостроительным решениям, воплощенным в застройке новых жилых районов.

Камень должен быть возвращен архитектуре. Но уже не в виде облицовочных плиток, прикрепляемых на бетонные поверхности и приведших архитекторов к противоречивым, нерешенным проблемам, в первую очередь в вопросах правдивости архитектурной формы.

Сегодня строить из камня в отдельных случаях рациональнее, чем

из бетона. Это строительство 3-5-7-этажных зданий для поселков, не-
больших городов, замкнутых в ограниченных пространствах армян-
ского пейзажа, — т. е. речь идет именно о той градостроительной струк-
туре, которая типична для Армении.

При этом естественный призыв к каменной архитектуре не должен
звучать как противопоставление современности, которая должна оста-
ваться главным тезисом развития армянской национальной архитекту-
ры, каменной архитектуры в том числе. Армянским архитекторам, как
это ни парадоксально звучит, мешает камень. Точнее, какое-то непре-
одолимое стремление всю архитектуру «одевать» в камень. Понять это
можно — не использовать такой природный материал просто недопусти-
мо. Но нельзя допускать снижения профессионального уровня до не-
умения пользоваться материалом.

Задачу, перспективу нужно видеть не в том, чтобы, предав заб-
вению современную технику и технологии, строительную индустрию,
вернуться к кустарным методам. Задача в том, чтобы из камня стро-
ить так, как можно и должно строить из камня, а из бетона так, как
можно и нужно из бетона. И соединить два различных по свойствам ма-
териала, сохранить их сущность. А это, во-первых, проблема профес-
сионализма. Поднимать каменную коробку музея на железобетонных
ножках непрофессионально. Начинать кладку музея с третьего этажа
также неграмотно, и здесь уже не существенно, что это практически
осуществимо; точно так, как прикрывать плоской каменной ширмой
пространственный железобетонный каркас. Даже в несомненно удач-
ливых работах, осуществленных за последнее десятилетие, много нерешен-
ных вопросов. Конечно, есть и бесспорные решения. Помню клас-
сического израильского музея, это кинотеатр «Россия», Дворец мо-
лодежи, станция метро «Площадь Ленина», «Каскад» Северного луча.

Железобетон или любой другой нетрадиционный строительный ма-
териал не может «убить» национальность архитектуры, точно так, как
традиционные каменная или кирпичная кладки не создают ее сами по
себе.

«Открыв» принцип облицовки, казалось, в армянской архитектуре
была найдена альтернатива засилью эстетики стекла и бетона. Но прак-
тика последних лет убедительно доказала, что зачастую именно в бе-
тоне и стекле создаются подлинно национальные сооружения, тогда
как нередко этого не удается достигнуть, строя в камне, тем более
облицовывая камнем. Облицовка не создает национальной архитектуры.
Постройки Ле Корбюзье или Мис Ван дер Роэ не станут армянскими, ес-
ли их облицевать армянским туфом (в истории архитектуры такие при-
меры известны — это здание Центросоюза на улице Кирова в Москве, по-
строенное по проекту Ле Корбюзье и облицованное армянским туфом,
или новое здание Художественного театра архитектора В. Кубасова, в
котором также использован туф).

Не могут быть названы национальными те сооружения, в которых

не учтены климатические, бытовые, тем более художественные национальные особенности. Национальное определяется всем образным строем архитектуры и выражается в единстве формы и содержания. Сказанное не означает, что облицовка — недозволенный, неприемлемый прием в архитектуре. Но многое зависит от умения пользоваться им: в большинстве случаев облицовка — сочетание двух различных материалов (бетон и камень, бетон и стекло, например), обладающих своеобразным тектоническим строем.

Но облицовка сегодня настолько распространенный прием, что попытка отказаться от нее показалась бы утопичной. К тому же именно камень если и не создает национального своеобразия, то «примиряет» архитектуру традиционную и современное массовое жилищное строительство. Но и эта мысль призрачна и обманчива. На деле нередко современные армянские архитекторы идут на компромисс. Архитектура железобетона не получает достаточного импульса для развития, так как, замыслив осуществить сооружение в железобетоне, архитектор постоянно помнит о камне, в который под конец им же самим, как в защитный панцирь, будет «одето» его детище. Желание сохранить видимую правдивость тектоники камня возвращает зодчего к статичным композициям, характерным для каменной архитектуры. С другой стороны, утрачивается крайне важное качество — восприятие специфичности выражения материала. И из камня, и из железобетона, противоположных по свойствам материалов (камень не «растягивается», хорошо работая на сжатие; железобетон, наоборот, способен нести большие нагрузки именно работа на растяжение), создается одинаковая архитектура. Стирается грань между архитектурной правдой и ложью.

Тотальное увлечение облицовкой камнем привело к тому, что некоторые города Армении, и в первую очередь Ереван, превратились в пеку, окрашенную всеми цветами туфов и базальтов полихромную среду, где не всегда все сделано и делается с таким же тактом и чувством вкуса, как в «розовый» период (до последнего времени подавляющее большинство домов строилось из розового армянского туфа и Ереван называли «розовым» городом). В армянской архитектуре для традиционных полихромных решений характерен сдержанный набор сочетаний цветов и тонов. Однако некоторые отдельные цветовые фрагменты Еревана решены излишне многоцветно. В то же время грамотное включение правдивой железобетонной архитектуры в «каменную» среду, создавая приглушенный цветовой фон, позволяет выделить каменные постройки по цвету и фактуре. Такими удачными примерами являются летний кинотеатр «Москва», комплекс из двух жилых домов и театра на пр. Саят-Нова в Ереване, Дворец молодежи, сооружения на Кольцевом бульваре.

Каменный стометровый фриз без единой видимой опоры такая же архитектурная ложь, как и безыскусные имитации исторических стилей. Подобно тому как массовое проектирование под «классику» в послево-

енные годы в первую очередь привело к обесцениванию самого наследия, которое затерялось в массе «новой» классики, так архитектура, выполненная в традиционной каменной кладке, нередко проигрывает в сравнении с эффектными современными формами железобетонных конструкций, «обклеенных» каменными плитками. Как отмечалось выше, нарушается национальная традиция пластической обработки каменных форм и соответственно нарушаются традиционные национальные тектонические представления, основанные на восприятии каменной архитектуры. (Важно отметить, что в большей степени происходит процесс именно нарушения, а не изменения традиционных тектонических представлений, что естественно для новых строительных материалов и конструкций).

**Национальное
самосознание и
интернациональ-
ная общность**

Исследователь национального своеобразия современной архитектуры неизменно сталкивается с серьезнейшей проблемой определения единого критерия «национальности» того или иного сооружения. Что есть национальное — традиционные формы, примеры, образы, или новое, лишенное прямых повторов, но незримо, ассоциативно связанное с наследием? Оба пути не взаимноисключают друг друга — справедливость тезиса о том, что архитектура должна быть современной, выражать идеи дня, уровень развития строительной техники, но одновременно должна быть опираема на богатейшем пласте национальной культуры, очевидна. В этом, казалось, нет ничего нового. Однако на практике все значительно сложнее. Часто национальное видят в конкретных, традиционных внешних формах, все чаще архитектуру, не содержащую их, лишь ассоциативно, образно выражающую дух нации, не признают национальной. Отсюда: национальное — традиционно, а нетрадиционное — не национально. Те сооружения, в которых традиционное «протитировано», «изображено», признаются наиболее (или исключительно) национальными. По той же логике нетрадиционные сооружения не национальны, т. е. национальны только древняя архитектура. Но и тысяча лет назад архитектура, будучи национальной, была и современной, новой для своей эпохи. В принципе такой подход к проблеме традиций и новаторства неверен.

Взять хотя бы людей, объединенных в нации, составляющие локальные культурные «монады». На разных континентах — в Европе, Азии и Америке быт людей самых разных национальностей во многом схож — пища, одежда, формы обмена. Люди легко общаются между собой не только при помощи символов, условностей, им понятных, но и наличие смежного языка делает контакты более непосредственными. Наконец, пример нашей страны — СССР, который объединяет в единую общность более ста народов и народностей.

Более того, вырабатывается новая система символов, новые традиции. Но это не значит, что нации не национальны, хотя процесс интернационализации отдельных форм культуры очевиден.

Ведь неверно древних жителей горных сел, обитателей глхатуна считать людьми более национальными, чем современных горожан только потому, что в их квартирах нет «оджах»-а (очага), смысловой и функциональной основы патриархального жилища, но установлено стандартное кухонное оборудование. Интересное предположение выдвинул Г. Гачев, который считает, что человек современный более разветвленно национален, чем древний¹. Так же и культуры — в этнический период они были более похожи.

Национальна и современная архитектура. Притом национально разветвлена в сложных, взаимосвязанных, подчиненных влияниям других культур формах. Стил, даже глобальный, не уничтожает, не нивелирует национальные архитектуры. Более того, все существовавшие стили имели свои национальные варианты — готика, ренессанс, барокко или классицизм.

Архитектура XX века, ее развитие — сложное, противоречивое — есть также развитие национальных культур. Функционализм — «международный стил» первой половины столетия — в 60-е годы переживал глубокий кризис. При этом ярко своеобразное развитие национальных архитектур — японской, финской, бразильской — происходило при активном обращении к культурным истокам. Историзм как форма мышления, как культурный феномен превратился в один из главных аспектов наиболее распространенного новейшего течения в западной архитектуре — постмодернизм.

Кризис конструктивизма «изнутри» у нас во многом был определен нигилистическим отношением к национальным традициям. Известные неудачи архитектуры 50 — 60-х годов также результат недостаточного учета существующих традиций.

Средневековые культуры, основанные на канонизации культовых сюжетов, являются замечательными примерами развития отдельного (национального) на единой основе общего (интернационального). Примером такого развития является христианская архитектура на Западе и Востоке начиная с первых веков н. э. вплоть до Нового времени в истории Европы (верхняя граница периода весьма расплывчата в зависимости от конкретного региона и определяется примерно XVI — XVII — XVIII веками, т. е. началом эпохи капитализма). На основе христианской идеологии развились исключительно своеобразные, ярко национальные культуры и, в первую очередь, архитектура — византийская, русская, армянская, грузинская или народов Балкан и Средиземноморья.

¹ Гачев Г. О национальных картах мира. — Народы Азии и Африки, 1967, № 1, с. 77—92.

Архитектура XX века — явление сложное, многообразное, где общими, интернационализирующими чертами (формальными, конструктивными, типологическими, технологическими и пр.) связаны весьма отдаленные друг от друга и в художественном и в географическом смысле культурные «монады», — национально своеобразна. Но вместе с тем в современной архитектуре мы находим немало сооружений, которые не имеют конкретной «прописки» во времени и в пространстве. Значит ли это, что такая архитектура интернациональна?

За два-три десятилетия тотальной технизации материальных и духовных форм культуры буквально последние годы (конец 70-х — начало 80-х) как бы вновь всколыхнули осознание развития национальной культуры едва ли не во всемирном масштабе — практически на всех континентах.

Оказалось, что нет оснований считать национальные культуры исчезающими, растворяющимися в некоей всеобщности, считать, что современная архитектура ационациональна. Более того, правомочно утверждать, что национальное своеобразие культуры и соответственно архитектуры не исчезает вовсе, не растворяется бесследно даже при достижении большей степени общности в межнациональном развитии.

В книге «Детская болезнь «левизны» в коммунизме» В. И. Ленин делает важный теоретический вывод о том, что «...национальные и государственные различия между народами и странами будут держаться еще очень и очень долго, даже после осуществления диктатуры пролетариата во всемирном масштабе»¹. Дольше всего эти различия будут сохраняться в культуре нации, в психическом складе народа и выражаться в его искусстве, духовном образе. А некоторые его устойчивые формы, к примеру язык или пространственные представления, возможно, будут сохраняться всегда.

В современном мире мы видим, как легко поддаются интеграции общественные формы бытия даже в странах с различными идеологиями, не говоря уже о странах единой общественно-политической формации, и как зримы при всей общности национальные различия в духовной жизни. В системе образования или права, например, в нашей стране уровень интеграции исключительно высок, в то время как искусство каждой из наших республик остается национально самобытным.

«Интернациональное — не наднациональное, а способ существования национального в его высшем, исторически наиболее прогрессивном, последовательно социалистическом выражении»². Национальное и интернациональное не две статичные категории одной-единой проблемы, а понятия, находящиеся в тесной диалектической, а отсюда и

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 41, с. 77.

² Ломидзе Г. Интернациональное и национальное. — Вопросы литературы, 1967, № 4, с. 15.

динамической связи. Национальное не только не противостоит интернациональному и наоборот, но они постоянно сосуществуют одно в другом, дополняя друг друга.

Сравнивая диалектику развития национального и интернационального с ленинским определением категорий отдельного и общего, можно заключить, что национальное и интернациональное есть не что иное, как единство «общего» (интернационального) и «отдельного» (национального).

В архитектуре, как и вообще в культуре, происходит постоянный процесс перехода «отдельного» в «общее»... «Отдельное не существует иначе как в той связи, которая ведет к общему. Общее существует лишь в отдельном, через отдельное. Всякое отдельное есть (так или иначе) общее. Всякое общее есть (частичка или сторона, или сущность) отдельного. Всякое общее лишь приблизительно охватывает все отдельные предметы. Всякое отдельное неполно входит в общее и т. д. и т. д.»¹

Динамизм соотношения отдельного и общего в большой мере проявляется в народном зодчестве. Ни одна народная архитектура не подчинена какому-либо стилю, но сколько общего в народной архитектуре самых разных стран! Ни одного зодчего нельзя обвинить в архаизме, если он сможет понять и применить народную традицию. Более того, нередко наисовременнейшие проблемы зодчества, связанные с новыми достижениями науки и техники, оказываются уже решенными именно в народной архитектуре. К примеру, такие проблемы, как модульность и мобильность, еще совсем недавно никого не интересовавшие столь широко, а сегодня ставшие общим для многих национальных архитектур, давно нашли свое блестящее решение в народной архитектуре Японии.

Не случайно, крупнейшие зодчие черпали вдохновение именно в народной архитектуре.

Однако этот динамизм соотношения свойствен не только народной архитектуре, народному творчеству, он свойствен и «большой», профессиональной архитектуре. Подлинные произведения архитектуры, искусства, являясь достоянием той или иной нации, всегда вносили свой вклад и в развитие мировой, общечеловеческой культуры. «Неправы те, кто проводит границу между национальным и интернациональным. Культуру нельзя разделять на зоны, разрезать, как пирог, на куски,— писал И. Эренбург. Отделять западноевропейскую культуру от русской, русскую от западноевропейской попросту невежественно. Глубокая связь существовала с древнейших времен между мыслителями и художниками разных стран, способствовала богатству и многообразию культуры. Белинский сто лет назад писал, что европейские народы «вещадно заимствуют друг у друга, несколько не бо-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 23, с. 318.

ись повредить своей национальности. История говорит, что подобные опасения могут быть действительны только для народов нравственно бессильных и ничтожных»¹.

В национальной архитектуре А. Таманяна и Н. Бунятыана черты общности (приемы русского и европейского классицизма) занимают значительное место. В то же время, когда архитектура лишена подобной «интернациональной общности», национальное превращается в замкнутую систему, которая не находит достаточно твердых точек соприкосновения с внешним культурным миром. Такова, к примеру, ретроспективная архитектура, основанная на архаичных тенденциях, на стилизаторском повторении внешних традиционных форм. Вспомним отдельные постройки послевоенного периода «освоения» классики. Вместе с тем в архитектуре 1960-х годов — вильнюсский дворец выставок или ереванский кинотеатр «Москва» (летний) — язык архитектурной формы иной, лишенный каких бы то ни было традиционных реминисценций. Но считать эти сооружения не принадлежащими к национальной культуре было бы неверно. Просто существует архитектура, в которой весьма определенно выражены национальные традиционные формы и приемы. Но существует национальная архитектура и без этих форм и приемов.

Присутствие традиционных элементов во многих современных сооружениях было бы свидетельством профессиональной некорректности, ибо аэропорты, стадионы, многоэтажные общественные комплексы, заводы и т. д. не знают традиционных аналогов, являются детищами современной технологии. Искать в них традиции — значит идти по пути формализма, стилизаторства. Традиции зодчие в первую очередь должны искать в жилище, в городе, в их структурных принципах организации пространства. Но и, конечно, в принципах пространственного мышления, в закономерностях формообразования, в отношении к материалу, к природе.

Национальная архитектура раскрыта для новаторских решений. Используя тезис «национальная архитектура», мы имеем в виду архитектуру нации, но ни в коей степени не какой-то метод.

Главный критерий оценки национальной архитектуры — профессионализм. Справедливо и обратное — не национальна непрофессиональная архитектура.

Результат непонимания современности (или нежелания понимать) — это возрождение псевдоархитектурных формальных или внешненациональных композиций.

Важно отметить, что процесс этот не ограничивается рамками национальной архитектуры. Здесь явно прочитываются истоки постмодернистской архитектуры — течения больше созерцательного, чем осмысливающего. (Армянской архитектуре не свойственно отале-

¹ Эренбург И. Люди, годы, жизнь. М., Художественная литература, 1967.

ченное созерцание разнохарактерных архитектурных процессов, происходящих в различные периоды в различных стилевых ключах. Говоря о национальной архитектуре как о главной линии армянского зодчества, следует иметь в виду ее неизменное стремление, создавая новое, рационально осмысливать традиционное).

Подобную архитектуру в условиях Армении можно охарактеризовать как неконцептуальный постмодернизм, ибо она лишена четко оформленной идеи, но содержит в себе ряд бессвязных приемов, характерных для этого течения, где, видимо, кроются зачатки непрофессионализма.

В период примерно с конца 1970-х годов в оценке произведений архитектуры важнейшим критерием, наряду с экономичностью и утилизацией, выступило определение своеобразности сооружения. Своеобразие стало в некоторой степени альтернативой для всесторонне утрачиваемого в типовом однообразии качественного уровня построек.

Поиск контртезиса, своеобразия зачастую ведется в контексте традиционных форм и приемов, порой в ущерб функциональной и конструктивной правдивости.

Интересно, что в развитии западной архитектуры, вообще идущей совершенно иными путями, 70-е годы были осознаны как период кризиса самой профессии (критика доктрин функционализма) и ознаменовались резким поворотом в сторону ретроспективизма. На смену рациональным схемам «интернационального стиля» пришли формальные приемы постмодернизма.

В середине 80-х годов состояние архитектуры также не однозначно, поскольку активные поиски своеобразия у нас в стране и постмодернистские упражнения на Западе явились причиной возникновения новых проблем. Можно охарактеризовать это явление как утрату архитектурой ее стилистической целостности и рациональности.

Без целостности, гармоничности нет произведения искусства, а в архитектурном искусстве (в армянской архитектуре тем более) целостность основана, во-первых, на рационализме.

Главным критерием оценки профессионализма архитектурного произведения является его правдивость, выражающаяся в гармонической целостности конструкции, функции, формы.

Конструктивистско-функционалистическая позиция, исключая поиск и развитие художественной формы, трактующая ее возникновение как чисто механическое «вытекание» из конструктивного и утилитарного «внутреннего» содержания архитектуры, безнадежно устарела. История современной архитектуры доказала обиденность подобного подхода.

Архитектурная форма имеет свой язык, который развивается по законам композиции. Форма не может не быть рациональной по отношению к строительному материалу, к конструкции здания, к его функции, ибо она есть, должна быть правдивым выражением всех этих непо-

стасей архитектурного организма. Правдивость не исключает пластичности, своеобразия и яркой образности произведения архитектуры. И потому рассматривать архитектурную форму только с позиции оригинальности или своеобразия непрофессионально односторонне. Форма в армянской архитектуре — от средневекового храма до народного жилища — при всей своей артистичности и декоративности всегда была именно правдиво-рациональной.

II. КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ПРИНЦИПЫ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ

В начале книги мы обосновали принцип подхода к национальной архитектуре как к единому «пространственно-временному дереву». Система исследования охватывает период примерно в шестьдесят лет, относящийся к современной армянской архитектуре, есть всего лишь небольшая часть «ствола» «национального дерева» архитектуры. Безусловно, что без исследования всего «ствола и корней дерева» априори нельзя решать локальные временные задачи ни настоящего, ни прошлого.

Метод целостного исследования в пространственно-временном контексте позволил выявить и смоделировать основные композиционно-планировочные и объемно-пространственные принципы армянской национальной архитектуры.

Необходимо подчеркнуть, что наша попытка создания собственной целостной «версии» армянской архитектуры не лишена и в принципе не может быть не лишена односторонности уже потому, что не учитывает все «основные универсальные категории культуры... такие понятия и формы восприятия действительности, как время, пространство, изменение, причина, судьба, число, отношение чувственного к сверхчувственному, отношение частей к целому»¹.

Скорее, такое исследование должно стать одной из граней, составной частью всеобъемлющего культурологического изучения национальной культуры.

Но вместе с тем именно такой подход, т. е. постановка и решение проблемы исключительно как архитектуроведческой, т. е. значительно узкой, чем это следует из приведенной цитаты, оправдывается задачей настоящего исследования. Другой важный момент, являющийся наравне с непосредственными наблюдениями и изучением армянской архитектуры, основой для написания данного раздела работы, — достаточно высокий уровень разработанности проблем армянской архитектуры, изученности ее истории как армянскими учеными (Т. Торамани, И. Орбели), так и русскими (Н. Марр, Н. Токарский, А. Яхобсон) и западноевропейскими (О. Шуази, И. Стржиговский), а также современными их последователями.

¹ Гуревич А. Категории средневековой культуры. — М., Искусство, 1972.

В многочисленных работах отмечены различные черты и особенности, присущие армянской архитектуре. На некоторые работы мы ссылаемся, ряд выводов основан на существующих исследованиях.

В то же время в некоторых аспектах приходится по-новому рассматривать материал.

Важно отметить тот факт, что накопленный богатый материал по армянской архитектуре в основной своей массе лежит в плоскости исторических, но не теоретических исследований и в целом не обобщен. Попытка обобщить многоаспектный материал включает в себе возможность для новых выводов. И в первую очередь — в плане целостного определения композиционных и пространственных принципов армянской архитектуры.

Принципы формирования и развития армянской архитектуры тесно переплетаются с историей армянского народа, его культурой.

Армения — древняя страна, лежащая на пересечении основных дорог мировых цивилизаций. «Армянский народ возник и сформировался на Армянском нагорье в результате постепенного объединения ряда племен, с древнейших времен здесь обитавших. Особенно велик вклад хуррито-урартских племен. Однако существенен также вклад хетто-ливийского элемента. Племена хайасы дали... свое наименование, которое превратилось в самонаименование армян»¹.

Армянский историк V века Мовсес Хоренаци донес до нас предание о двух родоначальниках армии — Хайке и Араме: «Страна наша по имени предка нашего Хайка называется Хайк»² и далее: «Арам совершил много воинских подвигов в боях, он раздвинул пределы Армении на все стороны; все народы начали называть нашу страну его именем: греки — Армени, парсы и сирийцы — Армини»³.

Именно этот факт, устанавливающий происхождение и развитие армянского народа, является определяющим в понимании характера армянского народа и, следовательно, характера армянского искусства, особенностью которого является ее синкретичность, что обусловлено отведенной Армении и армянскому народу ролью и местом связующего звена между Западом и Востоком.

«Двуединство армянского народного характера дает ключ к армянской народной поэзии»⁴, — писал В. Брюсов в известном очерке по исследованию армянской поэзии. «Две силы, два противоборствующих начала, скрещиваясь, переплетаясь и сливаясь в нечто новое, единое,

¹ История армянского народа. / Под ред. проф. М. Г. Нерсисяна. — Ереван, Изд-во Ереван. ун-та, 1972, с. 4 (на арм. яз.).

² История Армении Мовсеса Хоренского. — М., Изд. Лазаревского института восточных языков, 1893, с. 19.

³ Там же, с. 22.

⁴ Брюсов В. Поэзия Армении. Ереван, Айвазян, 1973, с. 40.

направляла жизнь Армении и создавала характер ее народа на протяжении тысячелетий: начало Запада и начало Востока, дух Европы и дух Азии. Поставленная на рубеже двух миров, постоянно являвшаяся ареной для столкновения народов, вовлекаемая ходом событий в величайшие исторические перевороты, Армения самой судьбой была предназначена служить примирительницей двух различных культур: той, на основе которой вырос весь христианский Запад, и той, которая в наши дни представлена мусульманским Востоком. «Армения — авангард Европы и Азии», эта, давно предложенная, формула правильно определяет положение армянского народа в нашем мире. Историческая миссия армянского народа, подсказанная всем ходом его развития, — искать и обрести синтез Востока и Запада. И это стремление всего полнее выразилось в художественном творчестве Армении, в ее литературе, в ее поэзии¹.

Процитированная работа В. Брюсова для нас имеет исключительно важное значение не только как источник изучения армянской истории. Подлинное значение этой работы заключено в ее методике, основанной на историзме. В. Брюсов рассматривает отдельные факты культуры народа в контексте исторического развития, межнациональных взаимодействий. Подобная широта взглядов при рассмотрении конкретного материала характерна и для некоторых исследователей армянской архитектуры, в частности, нужно выделить известную работу И. Стржиговского «Die Baukunst der Armenier und Europa»². Если быть до конца точным, то процесс становления армянской культуры (архитектуры) есть следствие не столько и не только взаимных влияний, сколько «глобальных контактов», до такой степени значительны их аражировки на новой почве. «Авангард Азии в Европе» можно переименовать вышеприведенную цитату, основываясь на общепризнанных работах по армянской архитектуре³, где Армения рассматривается как генерирующий центр архитектурных идей средневековья, куда были собраны новые веяния из Персии и Сирии, и откуда они, сконденсировавшись, получив новый импульс, новое качество, перешли в Европу (в частности, в Византию, северные страны).

В известной степени исследования конкретного материала (О. Шуази, И. Стржиговский), труды современных ученых иллюстрируют постоянно происходящий обмен между национальными культурами, регионами и даже суперрегионами, такими, как Европа и Азия и, что крайне важно, существующую и развивающуюся диалектическую взаимосвязь между национальным и общечеловеческим.

Синкретизм — основное свойство армянской культуры, но эта формула постоянно требует уточнения. Именно единство двух начал, про-

¹ Брюсов В. Поэзия Армении, с. 27.

² Strzykowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa.

тизоположных, но не противоречивых, а взаимодополняющих, синтез тезы и антитезы определяет амбивалентность армянского мира, армянской культуры.

Единство националь-
ной архитектуры
с природой

Известны безуспешные попытки многих авторов как в области архитектуроведения, так и литературоведения и искусствоведения проблему национального своеобразия рассматривать в тесной

связи и даже прямой зависимости от характера национального пейзажа, природных факторов. Не ставя перед собой цели проанализировать подобные работы, тем более вступать с их авторами в полемику, нужно отметить, что при всей кажущейся односторонности подобного подхода к проблеме результаты исследований (точнее, сравнений) оказываются исключительно оригинальными и чаще — оправдывающими метод. Нам кажется, что опыт по организации пространства в Армении или, в особенности, приемы народного жилища тесно переплетаются с опытом познания и с ощущением характера национального природного мира.

Выражение двойственности природного мира Армении, из наш взгляд, тесно связано с синкретизмом армянской культуры. В частности, достойно внимания замечание историка К. Костанянца: «Обилие горных возвышенностей в Армении указывает на массу преград и препятствий, затрудняющих сообщение и являющихся природными средствами для защиты от нападения врагов. Обилие же рек указывает на наличие огромного количества естественных проводников культуры, облегчающих сношений частей населения между собою и распространяющих местные произведения в соседних странах. Истории и культура Армении находится в тесной связи с этими двумя факторами природы»¹.

Армянский пейзаж замкнут. Вся Армения — это система горных хребтов, постоянно меняющихся перспектив. В Армении невозможно увидеть линию горизонта. Пейзаж Армении — система локальных, замкнутых, «тесных» пространства, раскрытых почти всегда сверху. «Мировые дороги», проходящие через Армению, как мы уже отмечали выше, способствовали установлению глобальных контактов национальной культуры с внешним миром. Но «раскрытость» сочеталась с «замкнутостью» в такой степени, что в результате активных взаимовлияний местная культура, с одной стороны, оказалась не «раздавленной» внешней, с другой стороны — не «выветривалась».

¹ Костанянец К. Краткий очерк истории Армении. — В кн.: Армянский сборник, М., Звезда, 1915, с. 48.

Основные пространственно-планировочные и композиционные принципы армянской архитектуры подтверждают тесную взаимозависимость архитектурного и природного пространства. Локальность, дробность отдельных частей пейзажа, отсутствие протяженных пространств выражается в архитектуре в локальности объемных решений. Компактность, замкнутость природного пространства выражается в компактности даже крупных монастырских комплексов и жилой застройки (террасные композиции, где между домами отсутствуют свободные пространства). Можно сказать, что одним из ярко выраженных свойств армянской архитектуры является внешняя замкнутость.

Композиция внутреннего пространства армянских храмов, гавитов, трапезных и т. д., генетически связанная с народным домом — глхатуном, — как нам кажется, непосредственно вытекает из восприятия пейзажа. Семантическая параллель между горами и стенами жилища, между небом и шатром перекрытия кажется очевидной. Центрическая композиция глхатуна, замкнутого со всех четырех сторон (окна отсутствовали), раскрыта вверх, к шатру «небу» и через отверстие — ердик — в центре шатра — непосредственно к небу.

Декоративная аркатура на фасадах армянских храмов, впервые мощно прозвучавшая в Звартноце и затем вновь в X—XI веках в работах Трдата в Ани, выражает раскрытость архитектуры вовне. Наиболее ярко раскрытость вовне выражается через одно из основных свойств армянской архитектуры — асимметричность.

Симметрия и асимметрия

Каноном для армянской архитектуры является симметрия, что вполне естественно и закономерно для средневековой культуры. Но каноническая симметрия христианских храмов в армянской архитектуре постоянно нарушается асимметричными элементами. «Своеобразным выражением этого стиля (армянского. — К. Б.) была и асимметричность в построении архитектурного фасада и всего монастырского ансамбля, создавшего своего рода движение архитектурных масс»¹. В гражданской архитектуре принцип тот же. Все типы жилища — развитый многокамерный глхатун, жилые дома равнинных районов (Аракатская долина), Ширака («комплексный дом» и тип «перекрытый двор»), композиция застройки армянской деревни, наконец, дворцовые комплексы (Ани, дворец Парона) — симметричны, но в их уравновешенные композиции неизменно вводятся асимметричные элементы плана или фасада.

К примеру, симметричность однокамерного жилища (глхатун или

¹ Яковсон А. Очерки истории зодчества Армении V—XVII веков. — М.-Л., Гос. изд. архитектуры и градостроительства, 1950, с. 147.

другие типы) как ось, центр композиции сохраняется и в сложных динамически асимметричных многокамерных домах (в глахатунах — это центральное прямоугольное или квадратное помещение, перекрытое шатром, — ацатун).

Тезе симметрии в армянской архитектуре апеллирует антитеза асимметрии.

Внешняя замкнутость и единение внутреннего пространства

Важнейший планировочный принцип армянской архитектуры, являющийся антитезой локальным, компактным, решениям, — стремление к единению внутреннего пространства. Армянская культовая средневековая архитектура, как убедительно доказал в своем исследовании А. Якобсон, сравнивая ее с архитектурой Византии, на всем протяжении своего развития подчинялась тенденции к «единению внутреннего пространства». «Объединение внутреннего пространства — это та основная архитектурно-художественная тенденция, устремление, которое проходит красной нитью через всю историю армянского средневекового зодчества»¹.

Армянские архитекторы не стремились к дроблению объема на локальные части, а, наоборот, стремились к объединению, расширению внутрихрамового пространства. Уже в первый период развития средневековой архитектуры (IV—VII вв.) армянские зодчие создали оригинальный, возникший впервые в Армении тип храма — «купольная зала», слив поддерживающие мощный купол столбы с массой стены. В то же время для византийской и для русской архитектур типично дробление внутриобъемного пространства.

Тенденция к единению внутреннего пространства в армянской архитектуре проявилась и в раннесредневековых базиликах, но ее генетические истоки восходят к народному жилищу.

Рассматривая под данным углом принципы организации пространства в глахатуне, в раннем типе жилища и в жилище более позднего периода, несущего в себе черты городского дома, можно прийти к выводу, что и для того и для другого близка традиция единения внутреннего пространства при внешней локальности объема.

Для глахатуна это объединение в одном объеме, часто без каких-либо дополнительных членений, перегоролок нескольких функций жилища. Прямоугольное пространство глахатуна, объединенное куполовидным перекрытием азарашен, разделено на территории дневного и

¹ Якобсон А. Взаимоотношения раннесредневековой архитектуры Армении и Византии. — Ереван, Историко-филологический журнал, 1973, № 4, с. 35.

ночного пребывания, приготовления и приема пищи, мужскую и женскую части и для нахождения скота (в холодных районах) условно, правильнее сказать — пространство не разделено, но зонировано. В более поздних, разнотипных глахатунах, где не одно помещение, а несколько, они либо симметрично примыкают одно к другому (Карчкаи, дом Гарибджаняна)¹, либо, если дополнительные помещения разделены стенами и образуют сложную асимметричную композицию, стремление к центральному помещению опять же настолько очевидно (глахатуны в Мартуни и в Бюракане)², что можно говорить о несомненном сохранении тенденции.

Для армянских поселений в целом также характерно стремление к единению пространства. Горные поселения, террасами вылепленные на скалах, не имеют улиц и дворов в традиционном понимании. Крыша одного дома служит террасой-двором и одновременно проходом для другого. С. Матевосян пишет о том, что в Шираке дом не имел балкона, а двор — внешних ограничений и нередко сливался с улицей³. В Али жилые помещения строили и под улицами, тем самым сохраняя непрерывность застройки. Тому же принципу подчинена организация пространства интересного типа жилого дома Лениканана — «перекрытый двор» (древний гюмрийский дом). Жилые и подсобные помещения, которые сгруппированы в едином объеме, скомпонованы вокруг «перекрытого двора», через который и осуществляется взаимосвязь.

В архитектуре жилища низменных районов Армении степень «урбанизации» значительно выше, нет архаичности глахатуна. Но и здесь принцип «единения» очевиден. В прямоугольном или Г-образном сооружении комнаты расположены по периметру и объединены единой лентой балкона со стороны двора. Связь между помещениями осуществлялась через балкон, где по существу и проходила жизнь семьи. Балкон с помощью лестницы объединялся с пространством двора, где располагались подсобные помещения и где находился очаг. (Иногда очаг устраивали и на самом балконе). Широкий, обращенный к солнцу (на юг или юго-запад) балкон и тесно с ним связанная территория двора являлась универсальным пространством с полуфункциональным зонированием.

На основании приведенных примеров можно смело утверждать, что внешняя локальность, компактность объемов и стремление к их внутреннему единению — две противоположные величины — в работах армянских зодчих одновременно сосуществуют, синтезированы, и через это достигается новое, присущее исключительно армянской архитек-

¹ Халпахчьян О. Гражданское зодчество Армении. М., Стройиздат, 1971, с. 71.

² Там же, с. 62, 67.

³ Матевосян С. Народная архитектура Гюмри XVIII—XIX веков. Ереван, Советская грав. 1985.

туре качество, которое мы определим как амбивалентность планировочно-пространственных решений (в широком понимании термин должен включать в себя и два других взаимосвязанных принципа — замкнутость и раскрытость архитектурных пространств).

Монументализм небольших по размерам сооружений

Даже самые большие по размерам армянские храмы и в особенности компактные монастырские комплексы малы в сравнении с византийскими, русскими, в особенности западноевропейскими. О. Шуази писал, что «в течение короткого периода страна покрылась зданиями, поразительно маленькими по размерам, но совершенными по изяществу»¹. Локальные, замкнутые пространства армянского пейзажа, несомненно, заставляли армянских мастеров, создававших исключительно сомасштабные природному окружению сооружения, делать их небольшими.

Монументализм армянской средневековой архитектуры тесным образом связан с системой пропорционирования. Приземистым пропорциям гладких «горизонтальных» плоскостей стен противопоставляется стремительность вертикального порыва прямых линий, образующих геометрически ясный скелет армянских храмов.

Вместе с тем, как отмечает Шуази, «чисто армянский способ украшения, совершенно чуждый византийскому искусству, состоит в покрытии пола стен рядом аркатур то полуциркульной, то подковообразной формы. По ребрам здания и вокруг проемов мы встречаем плетеный орнамент, пышность которого контрастирует с малыми размерами здания и придает стилю особый характер»². Синтез богатого по рисунку, всегда индивидуального по композиции декора с «чистой» поверхностью стены, с рациональным геометризмом форм армянской архитектуры, создал новое качество, которое, по нашему мнению, является выражением ее монументализма.

А. Якобсон справедливо считает, что в «армянской архитектуре декор всецело подчинен архитектуре и никогда не вступает с ней в соревнование, а тем более — в противоречие. Он призван лишь подчеркнуть основные линии и элементы фасада»³. Несомненно, монументализм небольших по размерам сооружений является одной из основных особенностей масштабных представлений армянских зодчих.

¹ Шуази О. История архитектуры, т. 2. М., Изд. Вsesоюзной Академии архитектуры, 1937, с. 51.

² Там же, с. 53.

³ Якобсон А. Архитектура и Сирия. Архитектурные сопоставления. — Византийский вестник. М., Наука, 1976, т. 37, с. 122—206.

Именно в принципах организации пространства, в масштабе и в тектонике — основ лексики и морфологии архитектурного языка — выразилась наиболее ярко амбивалентность армянской архитектуры.

Амбивалентность
масштаба армянской
архитектуры

Армянская архитектура даумасштабна. Небольшие по своим размерам средневековые культовые сооружения имеют камерный, человеческий масштаб. Но масштаб их внутреннего пространства, интерьера иной, более крупный, «космический». Подобная амбивалентность масштабных решений в одном сооружении в целом канонична для христианской средневековой архитектуры (во многом это объясняется символикой форм христианской архитектуры, ее космологией), и своеобразие этого положения для армянской архитектуры может вызвать сомнение. Но справедливость выдвинутого тезиса мы беремся утверждать по крайней мере по двум причинам.

Во-первых, амбивалентность масштаба армянских храмов выражена значительно контрастнее, чем в любой другой христианской архитектуре. Для армянских храмов при исключительно малых абсолютных размерах в планировочных решениях интерьеров характерно стремление к единению пространств. Тип «купольной залы», развитый армянскими зодчими, основан на целостности внутрихрамового пространства; колонны, поддерживающие купол на мощном барабане, раздвинуты и слиты с массой стены, подчинив все пространство интерьера высоко парящему в лучах света куполу.

Во-вторых, что особенно важно, двумасштабность была выражена в армянской народной архитектуре и генетически связанных с ней гражданских сооружениях. В первую очередь это относится к древнейшему типу армянского народного жилища — глхатуну.

Внешние размеры глхатуна незначительны. На половину заглубленный в землю, его объем выступает над поверхностью земли не более чем на высоту человеческого роста. Соответственно это выражается в общем незначительном масштабе сооружения.

Совершенно иной по масштабу интерьер жилища. В одинаковой степени как для однокамерных, так и для многокамерных глхатунов характерно традиционное для армянской архитектуры стремление к единению внутриобъемного пространства.

Центральное кубовидное помещение глхатуна перекрывается многоярусным деревянным шатром азарашен, придавая интерьеру крупный, монументальный масштаб. Генетическая связь между азарашеном и куполом как в семантике, так и в формообразовании очевидна. Два масштаба — земной, камерный и неземной, космический, сосуществующие в армянской архитектуре, и тесно связанный с масштабными представлениями монументализм, придают работам армянских зодчих де-

коративность. Декоративность армянской архитектуры основана на синтезе рационализма геометрических форм (прямой угол, круг, треугольник и фигуры, которые они образуют, — составные элементы композиционных решений армянских архитекторов) и активной пластической обработке камня.

Амбивалентность тектоники

Армянская архитектура почти целиком каменная. «Основной строительный материал, которым располагали армянские зодчие, — камень — определял конструкции и связанные с ними формы архитектурных сооружений»¹.

Камень составляет плоть, «тело» армянской земли. Нередко он выступает непосредственно на поверхность, не прикрытый даже тонким слоем земли. Камень для строительства брали непосредственно на месте; его не привозили издалека, как в Древней Греции или Риме, где мрамор разрабатывался в специальных карьерах и перевозился на место строительства. Армянская архитектура, как нигде, связана, монолитна с землей. Армянские храмы, подобно возвышающимся по всей стране горным вершинам, сами являются такими возвышениями из однородной тектонической породы, но пластически оформленные.

В каждой природной среде совершенная архитектура органично связана со своим окружением. К примеру, античный храм, подобно мифическому богу, «восседает» на возвышенности, «собирая», подчиняя себе окружающую природу своим образным величием, масштабом и пропорциями; русский храм цветным решением активно выделяется в пространстве, воспаряет над ним; а армянский храм через единство цвета и материала, камерность масштаба тесно, органично связан с рельефом, с землей. В армянской архитектуре можно говорить о морфологическом единстве природы и архитектуры в смысле тектонической однородности материала. Армянская архитектура уже благодаря только этому качеству слита с природой, но не противопоставлена ей, что характерно для современной архитектуры из искусственных строительных материалов.

Важнейшие физические свойства камня — массивность и тяжелосность — армянские зодчие выражали через приемы кладки и тектоническую систему. Строители-мастера создали оригинальный двухрядовый прием кладки с бетонным заполнением «мидис» и достигли подлинного совершенства в наиболее правильной для такой кладки тектонической системе — в архитектуре стены. А. Якобсон, сравнивая армянскую архитектуру с византийской, отмечает, что «монументальности и

¹ Токаревский Н. Архитектура Армении IV—XIV вв. — Ереван, Аргосиздат, 1961, с. 171.

величественности армянских храмов раннего средневековья способствовала и кладка (именно кладка, а не облицовка) из гладко-тесаных и плотно подогнанных друг к другу квадров, создававшая ощущение монолитности фасада в противоположность кирпичной или смешанной (кирпично-каменной) кладке византийских храмов¹.

При этом нужно добавить, что строители армянских храмов при решении масштабно-тектонических задач придавали большое значение размерам каменных блоков, варьируя их в пределах от 35—40 см до нескольких метров.

Тектонически правдиво выложенная каменная стена в сооружениях армянских архитекторов монолитна (малочисленные, узкие проемы), тяжеловесна (приземистые пропорции). Эти качества находятся в ряду основных образных параметров национальной архитектуры. Вместе с тем антитезой монолитности, тяжеловесности является легкость конструкций и форм. «Прекрасно зная свойства своих материалов и условия работы каждой части сооружения, строители не нуждались в излишних запасах прочности и счастливо избегали перегрузки зданий ненужными массами материала. Их своды, арки и опоры предельно легки, но прочны и могут служить образцами даже для искушенного в статических расчетах современного конструктора»².

Каменщик, складывающий монолит плоскости стены, одновременно был способен дематериализовать камень в ажурной резьбе порталов, обрамлений окон и скупых фрагментов декора стены. Но при этом никогда не утрачивались монолитность и весомость — национальные особенности тектоники стены (исключительно богатый рельефом Ахтамарский храм не составляет исключения). Легкость конструкций и форм наиболее очевидна в интерьерах сооружений — сталактитовые своды, профилированные подпружные арки, несущие мощный купол на барабане, наконец, крестовые своды — гениальное открытие средневековых мастеров³.

Амбивалентность
пропорций

Амбивалентность общего строя армянской архитектуры выразилась и в системе пропорционирования. Небольшие по размерам в планах сооружения армянских архитекторов, исходя из принципа гармонизации пропор-

¹ Якобсон А. Взаимоотношения раннесредневековой архитектуры Армении и Византии.—Историко-филологический журнал, Ереван, Изд-во АН Арм. ССР, 1973, № 4, с. 33—42.

² Токарский Н. Архитектура Древней Армении.—Ереван, Изд. АНА, 1948, с. 114.

³ Шуазан О. История архитектуры, т. 2. М., Изд-во Всесоюзной Академии архитектуры, 1937, с. 20.

ций, невысказан. Одним из факторов (кроме необходимости укрываться от врагов), способствующих созданию незначительных по размерам (как по горизонтали, так и по вертикали) композиций, некоторые ученые считают высокую сейсмичность Армении. Но если абсолютные размеры сооружений могут зависеть от сейсмичности местности, то система пропорционирования имеет совершенно иную природу, косвенно, а иногда вообще независимую от внешних факторов.

Одним из отличительных качеств армянской архитектуры является приземистость пропорций. Если связать это качество исключительно с внешними факторами, т. е. с историей (частые войны) и с природой (сейсмика), то легко прийти к противоречию. Те же факторы существуют в той же степени в соседней Грузии, где пропорциональный строй архитектуры подчеркнуто вертикальный (априори заметим, что это качество является одним из отличительных при сравнении грузинской и армянской архитектуры).

Качество это окончательно сложилось и наиболее ярко выразилось в период зарождения и становления христианства и христианской архитектуры в Армении — в IV—VII веках.

Время от IV до VII веков — период освободительной борьбы против персидского халифата — ознаменовался героическим Аварайрским сражением, принесшим свободу и самоуправление народу.

Еще было свежо в памяти народа время былого величия, когда Армения на рубеже двух эр и в особенности при царе Тигране II являлась державой, идущей на равных с Персией и Римом.

Армения с IV века — один из центров христианского мира, страна, принявшая новое вероучение в масштабе государства (301 г.). Именно тогда были построены величественный Эчмиадзинский собор и значительный по размерам и по масштабу высокохудожественный храм Рипсиме (618 г.).

В V веке армянская церковь — активный участник вселенских соборов в Константинополе, Эфесе, Халкидоне (451 г.), на котором, отрекшись от халкидонства, принимает монофизитство.

Армянский католикос Нерсес Строитель осуществляет строительство грандиозного храма Звартноц (648 г.), своим величием и масштабом соперничающий с двуглавым Арабатом.

Наконец, в V веке Месроп Маштоц создает армянский алфавит, открывая новую страницу в национальной культуре.

Для раннесредневековой Армении характерен не упадок, но подъем национального самосознания, который по существу не был утрачен и в период арабского владычества (V—VIII вв.), в результате чего в эпоху Багратидов (IX—XI вв.) армянская культура достигла вершины своего развития.

В то же время в дальнейшем, когда Армению постоянно раздирали завоеватели, армянская архитектура с ее пропорциональностью все чаще и чаще отклонялась от образца, приобретая подчеркнуто верти-

кальные черты. Скорее, нужно согласиться с мнением А. Зарина, считающего, что «наивысшее развитие вертикальности, которое могло радикально изменить традиционный способ конструирования, не реализовалось. Порыв вверх остался частным фактором более общей тенденции, она характеризует всю армянскую архитектуру, определяется как тенденция к куполу»¹. Теза порыва вверх, вертикальной направленности в армянской архитектуре всегда находит свою антитезу.

В армянской архитектуре уже советского периода национальное возрождение выразилось и в невиданном масштабе градостроительства, где вновь отчетливо проявилось то же качество пропорционального строя — отдельные здания достаточно велики по размерам, но общая приземистость пропорций очевидна и здесь. В частности, интересно проследить это свойство на примере современных «башенных» сооружений — Дома правительства А. Тамакяна, жилых подвалов треста «Арагат» (II очередь) Р. Израеляна, гостиницы «Севан» Н. Букнатяна, II Дома правительства С. Сафаряна. В композициях этих сооружений присутствует характерный момент доминант в виде башен, но даже такой откровенный вертикальный элемент незначительно превалирует над общим карнизом и скорее выражает общую приземистость пропорций, присущую архитектуре этих зданий.

Вертикаль и горизонталь

архитектуры.

Вертикаль и горизонталь являются главными направляющими тектонического и пропорционального развития композиционных решений в армянской

Если искать этому аналоги чисто внешние, то они скорее в «архитектонике пейзажа» Армении. Архитектура, гармонически слитая с пейзажем, во многом является его «изображением», но не в дословном смысле, а в смысле отображения механизма взаимодействия природных масс. Вертикаль и горизонталь, являясь определяющими направлениями развития архитектурных масс, в армянской архитектуре отображают направления развития природных масс. Армянский пейзаж замкнутый, многоплановый, но горные хребты в Армении имеют плавный контур, в котором горизонталь почти всегда доминирует над вертикалью. Для армянского пейзажа не характерны динамизм и устремленность вверх остроконечных вершин Кавказских гор или Памира. Даже исполинский Арарат подчинен более горизонтали, чем вертикали. Внешнепропорциональный строй армянской архитектуры отра-

¹ Зарин А. Вертикальность в армянской архитектуре. — II Международный симпозиум по армянскому искусству. — Ереван, Изд-во АН Арм. ССР, 1978.

жает это «архитектоническое» свойство пейзажа. Но вместе с тем стремительные линии армянской архитектуры позволяют преодолевать излишнюю тяжеловесность, заземленность пропорций.

Архитектурное пространство интерьеров, подобно пространству «природных интерьеров», образованных замыкающими локальные участки пейзажа горами, устремлено, «раскрыто» вверх. Уже в ранне-средневековый период в архитектуре церквей Рипсиме в сложной профилировке колонн явно выразился порыв вверх, раскрытие внутреннего пространства по вертикали, подобно природному пространству Армении, зажатому между вершинами гор и устремленному к небу. Эта тенденция развита в кафедрале Ани, преобразуясь в сложную систему нервюр.

В армянской архитектуре теза приземистости пропорций (горизонталь) противопоставлена антитеза устремленности вверх (вертикаль). Постоянно апеллируя друг к другу, эти две величины создают драматургию пропорционального строя армянской архитектуры.

Синтез вертикали и горизонтали пропорционального строя, в единстве с принципами выражения «физических свойств» строительного материала — монолитности, тяжеловесности при легкости конструкций и форм, являются амбивалентными составляющими тектоники армянской архитектуры.

Природа армянской архитектуры симметрична, равновесна, теза всегда находит антитезу. Так, основное свойство армянской архитектуры мы определяем как амбивалентность, двузначие. На этом основана драматургия построения художественного образа армянской архитектуры. Необходимо подчеркнуть, что амбивалентность как отдельное, абсолютно самоценное понятие, не есть исключительно продукт (или свойство) армянской архитектуры (культуры), а может быть выявлена в границах многих других национальных монад. Здесь важно уточнить и то, что мы представляем амбивалентность армянской архитектуры как своеобразную систему в границах целостной национальной культуры.

Выделим важнейшие пары качеств оппозиций, составляющих амбивалентную систему армянской архитектуры: замкнутость пространства объемных решений при стремлении к единению внутреннего пространства; динамически уравновешенная симметричность структур в сочетании с асимметричными элементами; монументализм при небольших абсолютных размерах; декоративизм, основанный на синтезе рационализма геометрических форм и активной пластической обработке камня; камерность внешнего масштаба в сочетании с величием масштаба пространственных решений; весомость и массивность камня при легкости конструкций и форм; приземленность пропорций при устремленности линий и раскрытости внутренних пространств вверх (горизонталь и вертикаль).

В заключение необходимо еще раз подчеркнуть, что свойство амбивалентности армянской архитектуры и отдельные характерные принципы являются точкой отсчета, критерием для дальнейших исследований и, в первую очередь, для анализа конкретного практического материала современной армянской архитектуры, для сопоставления и выявления в работах современных зодчих подлинно национальных черт и тенденций.

III. НАЦИОНАЛЬНОЕ В СОВРЕМЕННОЙ АРМЯНСКОЙ АРХИТЕКТУРЕ. НАЧАЛО ПУТИ. 1920-е — 1930-е ГОДЫ.

Архитектура
Александра Таманяна
и «классическая школа»

29 ноября 1920 года в Армении была установлена Советская власть, и народ, находившийся на грани уничтожения, с первых же дней своего возрождения занялся строительством. Эривань — главный 30-тысячный губернский город превратился в подлинный центр национального развития. Известные деятели культуры, ученые устремились в Армению. В числе первых был академик архитектуры А. И. Таманян.

С творчества А. Таманяна начинается, по существу, история современной национальной армянской архитектуры.

А. Таманян — первый из современных архитекторов, который создал современную национальную архитектуру и национальную архитектурную школу, которая в дальнейшем несмотря на происшедшие в ней значительные изменения, оставалась именно национальной. В этом смысле имя А. Таманяна может быть названо рядом с именами великих армянских зодчих средневековья.

За 13 лет жизни и работы на родине он сумел возродить то, что в армянской архитектуре казалось утраченным навсегда, определить, подобно знаменитому английскому архитектору Трэдгу, путь, по которому в дальнейшем следовали многие крупнейшие архитекторы. В современной архитектуре годами позже ту же задачу решали Асплунд, А. Алто, К. Танге, О'Хорман, О. Нимейер, И. Леонидов, а также вне родной среды Ле Корбюзье, Л. Кан, К. Докснадис.

Почему А. Таманян создал архитектуру, основанную не на авангардистских стилевых принципах своего времени, а обратился к формальным системам прошлого? Ответ нужно искать в осознании архитектором исторической роли, которую он призван сыграть.

В 1920-е годы армянская архитектура, имеющая многовековые традиции, прошедшая великий путь развития от древности через античность к достижениям непреходящего значения, созданным средневековьем, по существу начиналась заново. Эта мысль уже стала привычной. Но она, несомненно, и верна, так как армянская архитектура за предшествующие 300—500 лет (новое время) не создала принципиально новых значительных пространственных образований, могущих сравняться с достижениями предыдущих эпох.

Отголосок европейской градостроительной традиции, получившей в XIX веке исключительно своеобразное развитие в культурном феномене город — улица — многоквартирный доходный жилой дом, в Армении был крайне слабым. Отдельные градостроительные фрагменты Александрополя, Эривани, Эчмиадзина лишь подтверждают это. В целом в культурном развитии нации существовал разрыв. И в 20-е годы в Армении люди многое начинали заново. Архитектура должна была стать направляющей, должна была заполнить существующий временной и социальный вакуум в культуре. Именно с таких позиций представлял себе роль современной армянской архитектуры А. Таманян. Личность А. Таманяна, понимание и оценка его творчества имеет огромное значение для изучения вопросов современной армянской архитектуры. В этом нас еще раз убеждает обширная, увеличивающаяся с каждым годом библиография исследовательских работ, относящихся к творчеству мастера¹.

А. Таманян был мастером русского «неоклассицизма» — стиля, пришедшего в начале 1910-х годов на смену модерну. А. Бенуа, И. Фомин, Г. Лукомский, В. Шуко, Н. и Е. Лансере... К этому ряду принадлежит и имя А. Таманяна. «В классицизме, Ренессансе, барокко ретроспективистам (Е. Кириченко, вслед за Г. Лукомским — одним из проловетов направления, — неоклассицизм называет ретроспективизмом. — К. Б.) импонирует и широта самовыражения этих стилей, дававшая основание видеть в них то же, что импонировало модерну в искусстве средних веков, Япония, — единство искусства и жизни. Наконец, в числе причин, стимулирующих обращение к традициям классицизма, следует упомянуть также абстрактность его художественной системы, допускающей применение ордера к самым разнородным по структуре и размерам сооружениям, наглядность рационализма и, наконец, олицетворяемые его формами вечные ценности. В эпоху, когда художественные течения сменяют друг друга с ураганной быстротой, растет тоска по вечному и общезначимому, ордер становится зримым символом нетленных ценностей»².

Интересны параллели в творческих методах неоклассиков 1910-х годов и мастеров эпохи русского классицизма. Здесь А. Таманяна можно сравнить с Ф. Казаковым. Для композиций обоих характерны круглые формы³.

¹ См.: Александр Таманян. Библиографический указатель /Сост. С. Геджмян/. Ереван, 1978, а также работы последующих лет.

² Кириченко Е. Русская архитектура 1830—1910 гг. — М., Искусство, 1978, с. 350; см. также: Борисова Е., Каджан Т. Русская архитектура конца XIX — начала XX вв. — М., Наука, 1971.

³ Ср.: Казаковские постройки: здание Московского Сената, церковь Филиппа Митрополита, мавзолей в Никольском-Погорелом, Петровский дворец в Москве, и таманяновские: особняки в Царском селе, санаторий в Кратово, Зооветеринарный



1. А. Таманян. Здание ЭрГЭС в Ереване. 1923 г.

Первое произведение «армянского стиля» — средневековые капители архаично интерпретированы на блочном фронте.

Таковы основы творческого метода А. Таманяна, сложившегося и получившего развитие в пределах русской культурной традиции.

В 1923 году начался «армянский» период жизни и деятельности мастера. В этот период творчества, когда А. Таманян создал свое самое национальное произведение (Дом правительства Армении) и самое новаторское (Народный дом); его композиции приобретают национальные армянские черты. Ордер на зданиях лишен многих деталей, присущих европейским образцам, — нет баз (Народный дом, галерея Дома правительства), упрощен антаблемент (Дом правительства, Народный дом), значительнее по массе капители (второй ярус Народного дома, колоннада Дома правительства, ЭрГЭС). В их основе заложены принципы национальной ордерной архитектуры Текора и Давна. Но трансформации значительны — кубовидная капитель Текор-

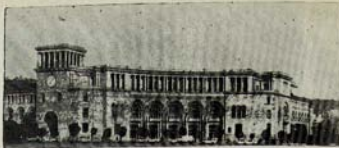
институт, Публичную библиотеку, Дом правительства и здание Народного дома в Ереване и, наконец, градостроительные работы, в первую очередь генплан Еревана, структурную основу которого составляет круг.

ского храма в арочных порталах правительственного дома приобрела совершенно новое пространственное решение, объединив «лучок» из четырех колонн. Также творчески с виртуозным мастерством проработаны капители из Дягиза. По существу, Таманян создал принципиально новые разработки художественной формы, в последующем оказавшие чрезвычайно сильное влияние на поиски национального своеобразия многими армянскими архитекторами. В конце жизни сам Таманян писал: «Во всех моих работах, начиная с 1923 года, я пытался использовать культурное наследие прошлых веков. Я стремился найти такие формы, которые соответствовали бы климатическим условиям и характеру природы страны, а также отразили бы народное творчество Армении. В этих работах я стремился найти решение, дающее сочетание национальной архитектурной формы с социалистическим содержанием»¹.

¹ Таманян А. Творческий отчет. — Архитектура СССР, 1935, № 5.

2. А. Таманян. Физioterпевтический клиника в Ереване. 1927 г. Полу-
круглый выступающий объем — традиционно таманяновский прием
классики.

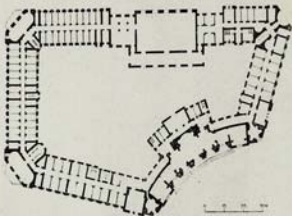


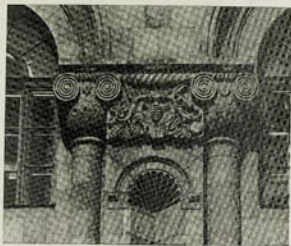
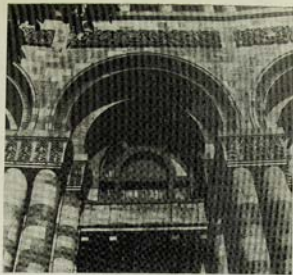


3, 4, 5, 6. А. Таманян. Дом правительства Армянской ССР в Ереване. 1925—1940 гг.

В этом сооружении родился национальный образ современной архитектуры Армении, десятилетиями закрепленный в восприятии народа.

Первым крупным национальным армянским сооружением А. Таманяна было здание ЭрГЭС. Оно задумано в точном соответствии с творческой концепцией автора. Одно из первых крупных сооружений повостраивающегося Еревана, здание ГЭС всем своим содержанием олицетворяло новое время. Его композиция максимально связана с природой.





В этом сооружении А. Таманян впервые воплотил принцип использования национальных мотивов¹.

Настроены на подлинный национальный архитектурный лад два выдающихся произведения А. Таманяна, обозначающие главную планировочную ось Еревана — Северный проспект — Дом правительства Армении и Народный дом (сейчас — здание Академического театра оперы и балета им. А. Спендиарова). Дом правительства и Народный дом — весьма различные по своим пространственным решениям сооружения. Дом правительства представляет собой развитый протяженный организм с несколькими композиционными акцентами, «работающими» на различные направления в планировочной структуре центра Еревана (многозначность композиционного решения здания особенно выделяется сегодня при недостроенном 60-метровом барабане зала, который должен был явиться «собирающим» элементом).

Народный дом по композиции центричен. Решение трехъярусного овального в плане объема отмечено печатью творческих принципов мастера, синтезирующего классические и национальные традиции (Колизей в Риме, храм Зевартноц). Очевидны те же, что и в планах и на фасадах Дома правительства неоклассические (несомненно связь с домом кн. Щербатова в Москве) сложные закругленные переходы, изгибное варьирование темы арочных порталов.

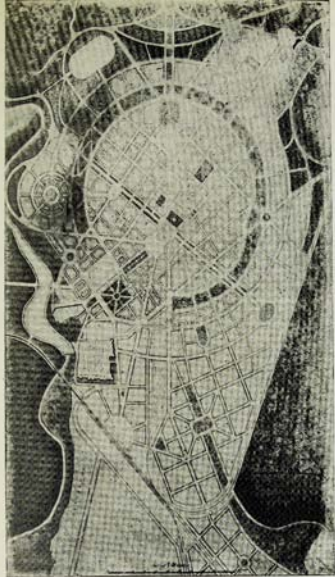
Если при этом Дом правительства более классически традиционен, то в архитектуре Народного дома очевидны рационалистические основы армянской архитектуры. Здесь синтез осуществлен не только на уровне формы, но ярко выражена конструктивная сущность армянской архитектуры! Несомненно, это явилось новой ступенью в развитии национальной архитектуры, в развитии творческого метода А. Таманяна, который был распространен на пространство города, был реализован в проекте генерального плана Еревана — первого утвержденного советского генплана города.

Архитектура в узловые моменты истории становится, пожалуй, самым ярким выразителем идей времени. Возможно, так мы думаем потому, что зодчество самое долговечное из всех форм творческого самовыражения — камень, кирпич и бетон лучше сохранили для потомков символы своего времени, чем листы папируса и бумаги, фрески и полотна холста. Утверждение посредством строительства чего-то зна-

¹ См.: Ярагов Ю. А. Таманян. М., 1960.

7. А. Таманян. Генеральный план Еревана. 1924 г.

Выдающиеся произведения современной армянской архитектуры, в котором соединены природные факторы, традиции градостроительного искусства и национальные пространственные представления.



чительного, как символическое действие — традиция многих народов. Она существовала и в Армении. Подобная символика порой не только исторически (во времени), но и пространственно конкретна.

Для людей, издревле населявших территорию, примерно очерченную границами Армянской ССР, пространство было четко познано. «Полюсом» для них был Арарат. Из «Истории Армении» М. Хоренаци мы узнаем, что еще праотец армян «Хайк, не желая покориться Валу, после рождения сына его Арменака в Вавилоне, давший имя, пошел в землю Араратскую, что в странах северя. (Здесь) он поселился у подошвы горы (очевидно, можно заключить, что гора эта — Арарат. — К. Б.) на поляне, где жило уже небольшое число людей, которых Хайк подчинил себе»¹. Символ мироздания, абсолютная величина, самая высокая вершина не только в армянском мире, но и в целом мире, Арарат, более чем любая другая гора, возвышается над окружающим пространством — «от подошвы» до вершины Большого Арарата примерно 4300 м, что является самой большой вершиной, какую человек может на Земле увидеть. (Естественно, это относительная величина: по такой системе отсчета, т. е. если высоту горы «оценивать» чисто зрительно, Арарат оказывается больше по вертикали более высоких, при абсолютном отсчете, гор). Народ создал множество преданий вокруг Арарата. Переводчик «Истории Армении Моисея Хоренского» Н. Эмин в приложении к книге приводит одно из них: «Есть у армян свое поэтическое предание: Ноев ковчег, когда дошел до горы Грегур (второй по своей высоте между Армянскими горами после Арарата), обратился к нему со словами: «Грегур, прими меня». — Гора отвечает: «Ступай к Масису» (второе название Арарата. — К. Б.), он выше меня»².

Так, открывшаяся взору поэта громада Арарата остро поразила его:

А в Эривани и в Эчмиадзине
Весь воздух вытесна огромная гора³.

Природное окружение определяло принципы / организации пространства древних урартов — здесь были основаны города Эребуни, Тейшебаини, Аргиштихинили. Так же и там же основывали свои столицы армяне-язычники — Армавир, Арташат и армяне-христиане — Двин, Вагаршапат.

Принятие христианства в 301 году было «отмечено» строительством Кафедрального собора в Эчмиадзине (бывший Вагаршапат).

¹ История Армении Моисея Хоренского. В пер. Н. Эмина. — М., Изд. Лазаревского института восточных языков, 1893, с. 16—17.

² Там же, с. 226.

³ Мандельштам О. Стихотворения. Л., Советский писатель, 1973.

Католикос Нерсес Шинарар (Строитель) осуществил грандиозное строительство храма Звартноц у подножья Арарата не только, чтобы подавить величием собора идеи противоборствующих Давна и Эчмиадзина, но и потому, что нигде в ином месте и не мог это сделать — самое место в пространстве уже значительно.

При рассмотрении в вертикальном историческом срезе очевидно сложение четко оформленной национальной традиции, основанной на единстве пространственных представлений.

А. Таманян, осознав эту традицию, гениально отразил ее в генплане Еревана.

Генплан Еревана также отобразил синкретичность метода А. Таманяна, где общечеловеческое, классическое наследие не просто приплюсовано, но органично синтезировано с национальной градостроительной традицией и с местными особенностями (природный фактор).

А. Таманян использовал традиционный для европейских городов принцип радикально-кольцевой планировки. Но применил его творчески, не нарушив уже сложившейся планировочной структуры с прямоугольной сеткой. Отсюда и возникла своеобразная структура генплана Еревана — регулярная в сочетании с элементами радикально-кольцевой системы: круг — кольцо, окружающее город, и два луча-диаметра, подчеркивающих этот круг (луч Север—Юг и Главный проспект).

Прямоугольная планировочная структура традиционна не только для старой Эривани, но в целом для армянской архитектуры, а круг, который огибал, замыкал эту сетку взаимоперпендикулярных улиц, являлся наиболее органичным для данного конкретного места решением. Ереван с северной половины окаймлен холмами. По проекту А. Таманяна весь 150-тысячный город, подобно театру, располагался в пределах круга-сцены, окаймленной зеленым амфитеатром лесов и завершающейся величественной, грандиозной «декорацией», — двумя главными Араратом.

Именно эта композиционная схема получила дальнейшее развитие и являлась определяющей во всех последующих проектах.

Из двух пересекающихся осей одна — ось Главного проспекта — совпадает с направлением горизонтальных улиц (определение условно), другая ось — Северный проспект — единственный внешне диссонансный элемент в общем рисунке плана.

Но именно создание Северного проспекта — луча, пронизывающего весь город, раскрывшего панораму на Арарат, «втянувшего» Арарат в архитектуру города как величину, определяющую масштаб его объемно-пространственного решения, явилось, на наш взгляд, наибольшим откровением Таманяна-градостроителя.

Два луча — Главный проспект, подчеркивающий направление ординаты прямоугольной сетки плана, и Северный проспект, совпадающий с общей географической осью север—юг, — пересекаясь примерно в геометрическом центре круга, составляют композиционный простран-

ственный центр генплана Еревана. Из «точки» их слияния должно было, по замыслу А. Таманяна, раскрыться пространство главной площади столицы — площади Ленина (идея была нарушена строительством здесь Дома культуры, а позднее здания картинной галереи).

Из той же точки слияния двух лучей «исходит» луч улицы Абовяна, главной улицы города, перпендикулярной Главному проспекту и совпадающей с направлением естественного уклона рельефа.

Та же композиционная идея, как большое в малом, выражена в планировочной структуре площади Ленина. Большая ось овала площади параллельна направлению Главного проспекта, малая ось, совпадающая с осью уклона местности, подчеркнута памятником Ленину и симметричными крыльями правительственных зданий, образующих трапециевидную часть площади, замкнутую объемом Дома культуры (в современной композиции эта ось — главная на площади). Направление оси Северного проспекта по первоначальному замыслу должен был подчеркивать барабан Дома правительства, асимметрично доминирующий во всей композиции площади (сейчас эта главная ось города в пространственном решении площади не выражена, поскольку барабан Дома правительства не выстроен).

Круг Бульварного кольца замыкает планировочную структуру центра Еревана. Луч Северного проспекта разрывает ее, раскрывая вовне, на юг, на Арарат, и на север, пространство города.

Круг — наиболеевершенная, ясная форма, локально существующая в пространстве. Регулярная прямоугольная планировочная структура не традиционна для замкнутой «кольцевой» системы, но на конкретном примере оси взаимопересекающихся улиц «подчеркивает», «выявляет» круг. При этом необходимо отметить неорганичность, чужеродность застройки некоторых новых, окруживших центральное ядро районов, спроектированных по принципу «свободной» планировки.

Ось Северного проспекта, в проекте расположенная под углом к векторам сетки генплана (не «разрушает» его структуру, а, наоборот, выполняет функцию объединяющего стержня. Северный проспект, являясь элементом традиционной радикально-кольцевой системы, наложенный на прямоугольную сетку ереванских улиц, во всех точках пересечения образует открытые пространства, систему площадей, локальных центров.

Еще одной функцией Северного луча являлось объединение глобальной структуры расселения в масштабах всей республики вдоль оси Север—Юг, протянувшейся от Еревана до Севана и далее через Дилижан, Иджеван, в противовес концентрической системе расселения, образовавшейся вокруг Еревана, как вокруг ядра притяжения. Ереван — как солнце, вокруг которого на разных орбитах вращаются почти все большие и малые населенные пункты Армении, город, расположенный в центре созвездия всех древних столиц — Армавира,

Арташата, Двина, Вагаршапата, Ани, — мог стать и стал общенациональным центром.

«Если поставить вопрос: не будет лучше построить новый город в другом месте, тогда я отвечу: что нынешнее место города очень хорошее и удобное, вокруг него находится ряд больших населенных мест: Камарлу, Вагаршапат, Аштарах, Ошакан, Ахта и другие. Эти населенные пункты в своей хозяйственной жизни стремятся к центру, то есть к Еревану»¹.

Сегодня можно выделить по крайней мере три главных уровня «орбиты», на которых вращаются основные населенные пункты Армении. На ближайшей «орбите» (радиус 15—20 км) расположены Эчмиадзин, Аштарах, Ошакан, Воскевас, Арташат, Масис, Егвард, Арзни, Абовян, Двина, Гарни; вторая «орбита» (40—60 км) — Октемберян, Мецамор, Раздан, Чаренцаван, Севан, Арарат, Цахкадзор, Апаран; третья (100—120 км) — Ленинанкан, Артик, Кировакан, Спитак, Дилижан, Иджеван, Ехегнадзор.

Северный луч Ереван—Севан по замыслу современных зодчих должен превратиться в урбанизированный многомиллионный мегаполис-стержень, который, разорвав все кольца орбиты, должен объединить их.

А. Таманян, разрабатывая генплан Еревана, решил задачу значительно большего масштаба, предопределив структуру расселения практически в пределах всей республики.

В проекте генплана Еревана А. Таманян синтезировал общечеловеческое (круг, радиально-кольцевая система) с национальным (регулярная планировка, природные особенности), создав оригинальную и вместе с тем основанную на национальных пространственных представлениях композицию.

В проекте А. Таманяна сосуществуют традиционные для армянской архитектуры противоположные понятия, оппозиции: замкнутость и открытость, локальность и стремление к единению.

А. Таманян первым из современных армянских архитекторов добился выражения в макромасштабе градостроительных решений национальных особенностей организации пространства.

Во многих работах проанализированы особенности творческого метода А. Таманяна. Метод А. Таманяна, допускающий стилистические реминисценции, нельзя считать бесспорным. Синкретичность архитектуры Таманяна является предметом восторга одних (тех, кто в этом видит как нельзя более удачное сочетание старого и нового, национального и общечеловеческого) и предметом нападок других (тех, кто отрицает уже саму возможность использования в архитектуре ретроспективных приемов). Но именно здесь заключена важнейшая особенность

¹ Таманян А. Из доклада о планировке Еревана. 1924. В сб.: «Александр Таманян». — Ереван, 1960, с. 20—21.

подлинного искусства, где между методом и результатом нет прямой зависимости и многое (если вообще не все) зависит от мастерства художника.

Опыт А. Таманина доказывает это наилучшим образом.

В 1920-е годы в армянской архитектуре параллельно с А. Таманином концепцию соединения национального с классикой успешно разрабатывали Н. Буннятин, Г. Саркисян, Д. Числев, Ф. Агалян. Их работы высоко профессиональны и глубоко своеобразны.

В 1920—30-е годы рядом с А. И. Таманином работал замечательный армянский зодчий, представитель классической школы Н. Г. Буннятин.

Н. Буннятин в качестве главного архитектора Еревана долгие годы посвятил реализации таманиновского генплана. Но строил он и сам, и построил много. В особенности в Ереване.

Основываясь на принципах классической архитектуры, Н. Буннятин в 1920-е годы наиболее плодотворно работал именно в композиционной системе неоклассицизма. В разработке секционных многоэтажных жилых домов для Еревана он был первым. Наиболее значительное сооружение этих лет — хрестоматийно неоклассическая с трехчаст-

8. Н. Буннятин. Здание Сельхозбанка в Ереване, 1927 г.

Известная стилизация традиционного языка национальной архитектуры. Несмотря на откровенные архаизмы в формах приземистой «средневековой» колонны и узких троем, большие широкие окна на боковых фасадах обеспечивают в основных помещениях достаточно освещение и делают их вполне современными.



ным делением фасада со «свободными» белыми колоннами на полукруглом выгибе гостиница «Интурист» в исторической части Еревана.

В тот же период Буннятия построил в Ереване здание Сельхозбанка. Отличающееся высоким профессионализмом в прорисовке форм, выполненным в грубоватом по фактуре базальте, в этом сооружении воплощена идея национальной стилизации, ставшая предметом отчаянных нападок «конструктивистов». Узкие проемы, резубец щипцового завершения выступающей полуротондальной части, приземистый «средневековый» арочный портал, мощные колонны первого этажа, арки — все это «воинствующие рационалисты» называли «клерикальной феодальной архитектурой» (об этих сюжетах внутрипрофессиональной борьбы подробнее — далее).

Н. Буннятия в дальнейших поисках использовал и «конструктивистские» приемы. Разносторонность стилистических решений, мастерство позволяют провести параллели между творчеством Н. Буннятия и выдающегося русского архитектора А. Щусева.

9. Г. Саркисян. Кинотеатр «Октябрь» в Ленинграде. 1924 г.

Прототипом классицистических ордеров разработок на фасадах явился богатый архитектурный контекст города, составленный на сплетении двух традиций XIX века — русско-европейской и национальной.



Именно рационально-конструктивная структура составила основу архитектурного языка самого значительного, национально-целостного сооружения Н. Бунятына — гостиницы Севан в Ереване. Протяженное здание на угловом участке одной из главных площадей города — площади Шаумяна, решено большими лапидарными объемными массами (особенно фрагмент с башенным возвышением). Изысканный колонный портал классичен по прорисовке форм. В этом сооружении проявилось незаурядное градостроительное мастерство Н. Бунятына, чувство масштаба, материала, наконец, формы.

В духе классицистической традиции с использованием национальных форм, что характерно для александропольской архитектуры XIX века работал в Ленинакане в 1920-е годы Г. Саркисян. Профессионально сработанные здания гостиницы и кинотеатра и сегодня сохраняют свое значение в формировании центральной части города — ансамбля площади Майского восстания.

Классически-национальные стилизации характерны и для работ Д. Числиева в Ленинакане, Ф. Агаляна в Ереване.

Начиная с середины 1930-х годов классически-национальный метод таманяновской школы получил весьма различные творческие интерпретации и развитие. С одной стороны — это богатые по пластике и пространству работы Р. Израеляна, изысканный академизм сооружений С. Сафаряна, искусные стилизации М. Григоряна и О. Маркваряна, других замечательных архитекторов плеяды мастеров 30-х — 50-х годов — грани одной школы, осязаемые их талантом. С другой стороны, метод был превращен в тотально используемый прием в работах тех архитекторов, которые не обладали столь высокой степенью профессионального мастерства и придавали своим произведениям архаично-декоративные, эклектичные формы.

В дальнейшем, пройдя сложный путь профессиональной раздвоенности, таманяновский принцип обращения к традиционным формам культуры, принцип использования деталей из сокровищницы национальной архитектуры перешел в новое качество и приобрел новые формы в творчестве Дж. Торосяна, С. Гурзадяна, С. Кюркчяна, Р. Джулакяна и других. Впрочем, о формах развития национальной архитектуры Армении конца 1930—1950-х годов и архитектуры 1960-х—1980-х годов разговор в последующих разделах книги.

рами «современного движения»¹ являлись Советская Россия и Германия с их крупнейшими архитектурно-художественными школами того периода — ВХУТЕМАС-ом и Баухаусом.

В Армении, как уже отмечалось, в эти годы начал работать А. Таманян. Но уже в 1927 году в Ереване была организована новая творческая мастерская Ергоротдела, которая объединила молодых выпускников ВХУТЕМАС-а К. Алабян, Г. Кочар и М. Мазманиян. Начался один из самых интересных и ярких периодов в развитии архитектуры Армении.

К. Алабян, Г. Кочар, М. Мазманиян провозгласили принципы своей творческой деятельности, которые были направлены на создание нового архитектурного языка. Они решительно не соглашались с творческими методами академика А. Таманяна, противопоставив методу использования традиционных форм и композиций принцип органического воплощения в современной формальной и конструктивной системе пространственных приемов традиционной народной архитектуры. В статье «О национальной архитектуре» М. Мазманиян писал: «Под лозунгом насаждения «национальной» архитектуры применяют к фасадам современных сооружений древнеармянский стиль церковно-феодалской архитектуры, механически перенося мотивы и конструктивные методы этой архитектуры в современность. Так уже выстроены здания Наркомзема и Сельхозбанка в Эривани, текстильная фабрика в Ленинакане, строятся Народный дом в Эривани, киноателье и рабочие жилища и т. д.»².

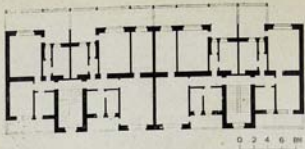
Вхутемасовцы К. Алабян, Г. Кочар, М. Мазманиян, Т. Ерканиян, их молодые коллеги — первые выпускники Ереванского университета С. Сафарян, О. Маркарян, А. Агаронян — будущие мастера современной армянской архитектуры в конце 1929 года объединились в Общество пролетарских архитекторов Армении (ОПРА). В своих ортодоксальных рационалистических декларациях «оправцы» призывали «революционизировать», «сорвать маску и обнажить подлинный лик чисто механического перенесения в наши дни армянской клерикальной, феодальной архитектуры»³.

Сохранилась картинка тех лет: рушится старая армянская церковь, ее поддерживает А. Ерзинкян, зам. председателя Совнаркома

¹ См.: Бениам Р. Взгляд на современную архитектуру: Эпоха мастеров. — М., 1980.

² Мазманиян М. О национальной архитектуре. (Опыт постановки вопроса). — В журнале «Печать и революция», 1929, № 7.

³ Там же.



10. С. Сафарян. Жилой дом на ул. Абовяна в Ереване, 1932 г.

Один из первых поисков образа «чистых» конструктивно-тектонических решений национального жилища.

республики, человек, сыгравший незаменимую роль в творческой жизни А. Таманяна для воплощения его замыслов¹.

Это была подлинная борьба направлений. Но борьба чисто творческая, созидательная, которая в 1930-е годы привела к созданию целостной национальной архитектурной школы. И несомненно то, что возникшей ситуации сообщало определенную уникальность присутствия фигуры А. Таманяна, одного из крупнейших зодчих своего времени.

Первые проекты и постройки К. Алабяна, Г. Кочара, М. Мазмания и других оправцев были чисто конструктивистскими, «вахутемасовскими». Клуб строителей (К. Алабян, Г. Кочар, М. Мазмания), жилой район завода СК (А. Агаронян, Г. Кочар, М. Мазмания, С. Сафарян), проект дома-коммуны (К. Алабян, М. Мазмания) характерны имитацией тектоники железобетонных конструкций: серая цементная штукатурка, покрывающая каменную стену, «ленточные» окна, часто прерываемые простенками, — свидетельства неразрешенных технических сложностей. При этом присутствовали и такие конструктивистские элементы, как свободно стоящие колонны, откровенная связь формы и функции, внешнего и внутреннего («форма следует за функцией»).

Жилой район завода синтетического каучука запроектирован по конструктивистской программе соцгорода: расставленные по периметру трехэтажные жилые блоки образуют замкнутые пространства обобщающих дворов с бассейнами, зеленью, спортплощадками, с системой обслуживания, жилье отделено от промзоны зеленой двухкилометровой полосой.

¹ См.: «Хорурданн Аластан». — Ереван, 1928, 15 июля.

Но во всех этих работах «оправцы» еще далеки от принципов воплощения народной архитектуры.

Однако уже архитектура «шахматного» жилого дома (К. Алабян, М. Мазманин) в Ереване и проект жилого поселка Кафан (М. Мазманин) явились программными в отношении поиска национальной архитектуры. «Шахматный дом» и сегодня остается примером творческого развития и использования национальных принципов жилой архитектуры: глубокие лоджии и галерейный тип жилого дома так нельзя более отвечает климатическим и бытовым традициям, сложившимся в Араратской долине. В архитектуре здания отсутствует декор; и вся пластика основана на ритмичном, шахматном (отсюда и название) сочетании лоджий и глухих поверхностей. Но при всей «традиционности» это, конечно же, очень современное, нацеленное на новаторский поиск сооружение. Оно было задумано как комплекс с блоком обслуживания (эта часть осталась неосуществленной).

Тонким пониманием местных традиций организации жилища от-

11. К. Алабян, М. Мазманин. «Шахматный» жилой дом на ул. Пароняна в Ереване. 1931 г.

Использование композиционных и функциональных принципов народной архитектуры в современном жилище.



личается проект поселка Кафан. Здесь развиты принципы, присущие архитектуре Закавказского региона: строительство на крутом рельефе, террасная композиция, традиционная раскрытость на солнце, плоские эксплуатируемые крыши.

В первой же своей самостоятельной постройке — жилом доме в Ереване С. Сафарян, сохраняя верность рациональным принципам организации структуры здания, начисто отошел от идеи имитации конструктивных канонов. Двухсекционный жилой дом включен в ряд застройки на ул. Абовяна. Фасад дома выложен армянским туфом, но его композиция с крупными прямоугольными окнами, лоджиями буквально «дышит» железобетоном. Плоские тонкие стены, кажется, предельно напряжены, широкие проемы лоджий обрамлены несущими железобетонными лентами, что придает всему сооружению своеобразную легкость. Камень — заполнение, железобетон — каркас, но тело здания едино, целостно и гармонично. Плоскости четкие и ясные, но архитектура здания объемна, она богата светом и тенью, наполнена воздухом и солнцем. Это один из прекрасных примеров жилой архитектуры конструктивистского периода, который по праву можно сравнить с более известным в литературе «шахматным» жилым домом К. Алабяна и М. Мазманына.

Творчество «оправцев» уже на раннем этапе своего развития, быстро преодолев стадию имитации конструктивизма, представляло собой весьма своеобразное явление¹. Это направление развития армянской архитектуры пока не получило однозначного определения. Мы его назовем «армянским конструктивизмом», взяв в кавычки оба слова, понимая, что принципы «оправцев» весьма расходятся с позициями конструктивизма. И все же другого более точного определения установить пока не удается. Впрочем, многие несхожие процессы, происходящие в русской архитектуре в 1920—1930-е годы, сегодня, с расстояния десятилетий, все чаще обозначаются термином «конструктивизм».

Создание целостного языка национальной архитектуры В апреле 1932 года было принято постановление ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций». Был образован Союз архитекторов, объединивший все творческие группы. Произошла известная перестройка направленности развития советской архитектуры. «К середине 1930-х годов произошла довольно серьезная переоценка художественных ценностей в архитектуре. В ка-

¹ Подробное изложение творческой ситуации в 1920-е годы см. в кн. Далухьян Л. Архитектура Советской Армении. 20-е годы. — Ереван, 1986.



12. Г. Кочар. Административное здание на ул. Налбандяна¹ в Ереване. 1936 г.

Здание конструктивное по языку сооружения, но при этом техника каменных форм достоверна.

чество особого феномена социальной психологии этот достаточно крутой поворот в массовом и профессиональном сознании еще до конца не исследован и не объяснен. По-видимому, сказался ряд взаимосвязанных причин вне- и внутрипрофессионального плана¹.

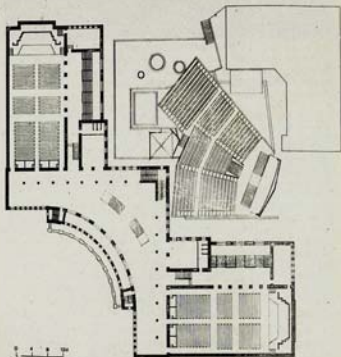
В том же 1932 году завершился второй тур и был объявлен заказной конкурс на проектирование Дворца Советов в Москве — факт архитектурной жизни, имеющий принципиальное значение для понимания непростой ситуации в развитии профессии. М. Астафьева-Длутач и Ю. Волчок заключают, что «на всесоюзном конкурсе профессиональное мышление шло от архитектора к обществу..., на первом туре заказного конкурса движение профессионального мышления было направлено от общества к профессии»².

Внимание зодчих было направлено на активное использование классического и национального наследия. Определенные изменения претерпели творческие методы многих архитекторов.

¹ Рябушкин А., Шишкина И. Советская архитектура. — М., 1984, с. 55.

² Астафьева-Длутач М., Волчок Ю. Социальная функция профессии. Архитектура, 1983, № 12.

Несмотря на то, что ясные конструктивно-рациональные пространственные и структурные решения «оправданы» не нарушались (эти принципы они сохранили в сооружаемых в этот период зданиях — горсовет в Ленинакане (Г. Кочар), кинотеатр (Г. Кочар, Т. Еркин), универсам (А. Агаронян, Г. Кочар, М. Мазманиян, О. Маркарян), административное здание (Г. Кочар), первая очередь жилых подвалов треста «Арагат» (Г. Кочар, Р. Исраелян) в Ереване, многие из которых были задуманы до 1932 года), в их композицию включались новые пластические элементы из арсенала традиционной архитектуры: ордерные капители, пилястры, отдельные колонны, карнизы, порталы. (Все это, в особенности «классические» колонны на старом здании почты, на административном здании Г. Кочара, жилых домах С. Сафаряна, чем-то напоминает ранние постмодернистские упражнения 1960—1970-х годов).





12, 14. Г. Кочар, Т. Ерданян. Консерватор «Москва» в Ереване, 1937 г.

С. Кадетцян, Т. Геворкян. Летний зал. 1965 г.

Несимметрично построенное пространство и масс, «обтянутых» каменной «оболочкой» со своеобразной проработкой ордерных деталей.

Одним из наиболее интересных сооружений «армянского конструктивизма» в Ереване является административное здание на ул. Налбандяна архитектора Г. Кочара. Здесь в полной мере использован камень, и здание примечательно правдивостью сочетания «конструктивных» форм с тектоничностью каменной кладки. Острый угол сопряжения двух симметричных фасадов, стеклянным эркером повисший над главным входом, уравновешен сложной пластикой глухих поверхностей круглых лестничных башен.

Традиционное использование камня придает зданию определенный национальный характер: сплошные денты обрамления окон — дань общему стилевым принципам конструктивизма — разделен простенками из блоков нейтрального гладкотесаного камня, контрастирующих с грубой общей кладкой под «шубу»; обычно стеклянные лестничные башни здесь глухие, каменные, с небольшими, исходя из свойств камня, световыми разрывами, тонко подчеркивающимися спиралеобразное направление скрытых за ними лестниц.

Как отмечалось выше, принципы историзма, выражающиеся во включении в композицию современного сооружения традиционных эле

ментов, можно обнаружить уже в этой постройке. Конечно, пока это только лишь намек — в виде несмело прорисованных линий дорического ордера, на откровенно конструктивистской колонне, «держашей» угол над входом, намек по сравнению с четко прорисованными колоннами на фасадах здания почты и жилых домов С. Сафаряна. Но намек весьма значительный, построенный на контрасте с чисто геометрическими формами.

Интересным примером «армянского конструктивизма» является здание кинотеатра «Москва» в Ереване — одна из последних довоенных работ Г. Кочара (она выполнена совместно с Т. Еркянином). Построенное напротив Клуба строителей на ул. Абовяна здание кинотеатра симметрично вогнутому неоклассицистическому фасаду гостиницы «Интурист» (ныне «Ереван», арх. Н. Бузгалин) и образует вместе с ним полукруглую площадь. Двухзальный кинотеатр является примером рационального разрешения в плане технологических связей. Два больших зала в двух прямоугольных объемах под прямым углом друг к другу на обоих этажах объединены вогнутым полукругом вестибюля.

Пространство структурно. Внешнее и внутреннее решения гармонизированы одно с другим (в интерьере, к примеру, ведущие в залы полукруглые лестницы соответствуют полукругу фасада). (В 1980-е годы осуществлена далеко не безукоризненная реконструкция здания, в определенной степени нарушившая единство внешнего и внутреннего пространственных решений).

Исключительно своеобразным, непростым, отражающим сложный этап развития архитектуры, но композиционно четким языком решены фасады здания. Использованы два камня — серый базальт и кремневый фельзит. Каменные формы, выполненные из базальта, как бы окантовывают фельзитовые поверхности. Фельзитовая стена поставлена на высоком сером цоколе и завершена карнизом из того же базальта. Капители из серого базальта установлены на кремневых фельзитовых колоннах. В плоскость стены врезаны базальтовые рамки ромбовидных конструктивистских проемов. «Конструктивизм» в композиции присутствует и в виде облицованных серым цементом традиционных башен на стыке прямоугольных объемов с полукругом средней части.

Башни завершены мощью выступающим каменным карнизом с изящным плетеным орнаментом. На торцовых плоскостях предполагалось установить барельефные фигурные вставки (в настоящем выполнены только две).

Прием синтеза декоративных пластических фасадных решений с конструктивной структурой сооружения имеет глубокие корни в армянской архитектуре и весьма плодотворно использовался многими архитекторами довоенного периода. В качестве примеров уместно вспомнить здание треста «Арабат», а также чрезвычайно характерные в



15. А. Агаронян, Г. Кочар, М. Мазманик, О. Маркварик. Универсальный магазин в Ереване. 1936 г.

Конструктивность композиции выразится и в таких оригинальных деталях, как вертикальные базальтовые «складки», но характер форм, выполненных из серого базальта, традиционно тектоничен.

этом плане постройки С. Сафаряна (если не переходить рубеж 1940-х годов, то следует, кроме уже отмеченных выше, назвать Медицинский институт в Ереване и совместную работу с К. Алабяном — павильон Армянской ССР на ВСХВ в Москве).

В целом это очень интересная страница в армянской архитектуре, и она, несомненно, нуждается в специальном исследовании. Однако наша задача в другом — выявить различные формы выражения национального своеобразия в современной архитектуре Армении. И если в этом аспекте обратиться к архитектуре перечисленных сооружений, то следует выделить особое отношение к деталям — изысканно прорисованные профили, карнизы, колонны, капители, рельефы, включенные в плоскость стены. Несомненно, пластичная детальная обработка камня составляет одну из главных особенностей и «армянского конструктивизма».

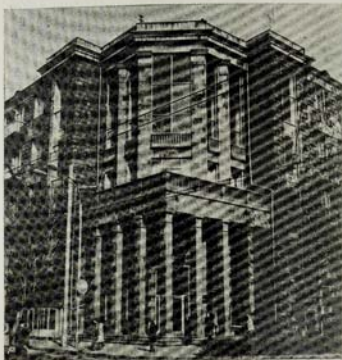
В то же время не только формально-тектоническая, но и объемно-пространственная система «армянского конструктивизма» имеет принципиальные расхождения с «русским».

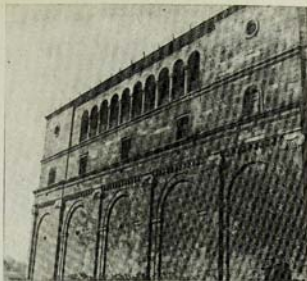
Приведем основные характерные особенности «русского» конструктивизма¹ и сравним их с принципами «армянских» конструктивистов.

¹ См.: Композиция в современной архитектуре. — М., Стройиздат, 1973.

16. Н. Бунятыя. Гостиница «Севия» в Ереване. 1930 г.

Угловой портал и башня на переходе объемов — главные акценты внешнего национального характера.



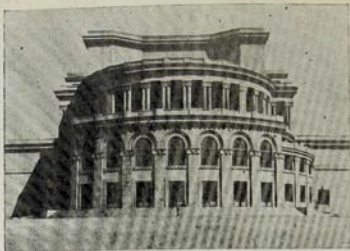


17. Г. Кочар, Р. Израэлян. Ванные подвалы треста «Арарат» в Ереване. 1936 г.

Этот фасад, обращенный к ущелью реки Раздан, — наиболее ранняя часть комплекса, строительство которого не завершено и сегодня. Здесь пространство рационально и конструктивно, но в формах очевидным элементом национального характера.

Прозрачность архитектурного объема в противоположность традиционной замкнутости внутренних пространств. Открытый интерьер, связь с природой. Неопределенность границы между внутренним и внешним пространством. Наоборот, в армянской архитектуре — замкнутость, «каменность» объемов, разграничение внутреннего и внешнего пространства (здание кинотеатра «Москва», административное здание на ул. Налбандяна, жилые дома), отсутствие больших остекленных поверхностей (по традиции стеклянные башни лестничных клеток на административном здании на ул. Налбандяна — каменные, замкнутые).

Приемы непрерывности пространства — неопределенность границ перехода из одного помещения в другое, изгиб стен в плане. Принцип практически не нашел применения у армянских конструктивистов.



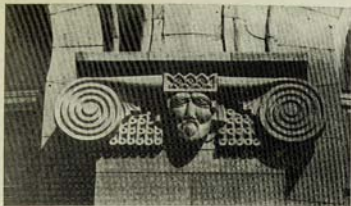
18, 19, 20. А. Таманян. Народный дом (Театр оперы и балета имени А. Спендариана) в Ереване. 1926—1939 г.

Алофеоз близкое органического единства классического и национального мышления в современном зодчестве.

Тема «новой архитектуры» — объем в пространстве; «тема стены» занимает подчиненное положение. В «армянском конструктивизме» присутствует «тема стены», с изображением на ней тектонической системы (те же примеры, горсовет в Ленинакане).

Асимметричная композиция объема, контрастность элементов здания создают непрерывность движения, динамику формы. Симметрия — отличительная черта конструктивистских сооружений в Армении. Все перечисленные сооружения, а также здание университета, жилые поселки в Ереване и Кафане строго симметричны.

Решение фасадов подчинено той же идее «текучести», непрерывности масс. Стена не имеет обрамляющих ее плоскость жестко зафиксированных элементов, границы фасадов нередко зрительно нарушены (угловое остекление, закругление стены на переходе из одной плоскости в другую). В работах армянских конструктивистов фасады зданий четко разграничены, их границы зрительно определены, конечны, часто плоскость стены жестко обрамлена (перечисленные примеры общественных зданий).



Язык национальной архитектуры, сложившийся в середине 1930-х годов и основанный на традиционных принципах классической армянской архитектуры — на конструктивности функции и формы, выражающейся в тектонической правдивости каменной архитектуры, во взаимосвязи внешнего и внутреннего пространства, в декоративизме форм, — явился важнейшим этапом в развитии современной армянской архитектуры.

В стремлении к постижению целостного языка современной национальной архитектуры в равной мере пришли и «традиционалисты», отойдя от классицистических стилизаций, и «новаторы», отошедшие от стилизаций серо-бетонного конструктивизма. Архитектура таманяновского Народного дома и работы «армянских конструктивистов» в 1930-е годы куда более близки, чем декларации их авторов.

Движение к постижению сути национальной архитектуры сняло конфликтность ситуации 1920-х годов.

Своеобразием, подлинным завоеванием этого противодействия было единство его творческих устремлений. Ведь маяком для обеих концепций неизменно являлась национальная архитектура — конструктивная, рациональная в своей сути. Весь вопрос сводился лишь к выбору форм достижения цели. Именно в поиске решения одной сверхзадачи создания национальной архитектуры были объединены классическая школа А. Таманяна и «конструктивистская» группа ОПРА Арменики. В этом заключалась главная особенность развития армянской архитектуры 1920—1930-х годов.

Этот факт в высшей степени примечателен уже тем, что в Армении была создана по существу первая в масштабе всей современной архитектуры национальная школа¹.

Причастность к традиции, стремление к выражению национального своеобразия являлись не только стволom, от которого отходит все ветви современной армянской архитектуры, но фактически тем буфером, который смягчал переходы при сменах направленности развития архитектуры. В армянской архитектуре начала 1930-х годов резкого перехода, водораздела не было.

¹ Ранее подобный вывод сделал С. Хан-Магомедов относительно «новой архитектурной школы Армении», считая, что её деятельность «можно рассматривать как одну из первых (не только в советской, но и во всей мировой архитектуре) удачных попыток формирования современных национальных особенностей, в которых органично сочетались местные традиции и новаторские средства и приемы новой архитектуры». См. Хан-Магомедов С. Национальное и интернациональное в современной архитектуре. — В кн.: Интернациональное и национальное в искусстве. — М., 1974. Однако для оценки этого периода армянской архитектуры особое значение имеет именно единство «традиционалистов» и «новаторов» в стремлении к созданию новой национальной архитектуры.

После смерти А. Таманяна (1936 г.) и прекращения творческой деятельности в Армении К. Алабяна, Г. Кочара, М. Мазманина конец 1930-х годов прошел под знаком усиления декоративных тенденций. Ряд последующих работ, которые в целом можно охарактеризовать как конструктивно-декоративные, — Р. Израеляна (вторая очередь ванных подвалов треста «Арарат»), С. Сафаряна (павильон в Москве, здания в Ереване) явились переходными в последующих поисках национальной архитектуры.

Обращение
к классике

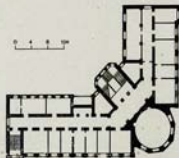
Архитектурную школу Армении конца 1930—1950-х годов принято называть «школой А. Таманяна». В этом и признание огромных заслуг мастера, привнесшего в возрожденную армянскую архитектуру идею национального развития и высокий уровень профессионализма. В этом и несомненное признание стиливых характеристик, сообщавших единство среде городов и сел республики. Но это одновременно и выражение той тенденции подражательства, которая привела к однообразным повторам композиций и форм во многих сооружениях этого периода.

Истоки архитектуры конца 1930—1950-х годов восходят к начальному этапу развития современной армянской архитектуры, но однородность, а в некоторых случаях и однообразие архитектуры 1950-х основано на характерных процессах 1930-х годов. Путь к архитектуре 1950-х годов лежал через 1930-е годы, но в творчестве многих архитекторов-эпигонов это был путь к самоограничению.

«Установка» на «освоение наследия» многих архитекторов заводела в творческие тупики. В конце 1940-х годов особенно ощутилась сложность в выборе принципиального подхода к использованию тради-

21, 22. О. Мархариш. Здание Аржнерго в Ереване. 1940 г.

В конце 1930-х годов определенное значение приобретают классические композиции, осмысленные в камне.



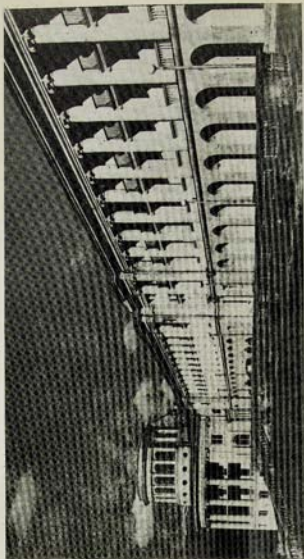


ций, когда как «космополитическая» и «формалистическая» оценивалась не только новаторская архитектура 1920-х годов, но и архитектура, основанная на классических канонах. Развернулись дискуссии относительно использования традиционных форм классической национальной архитектуры.

К примеру, ставился вопрос о необходимости создания ордера, отсутствующего в армянской архитектуре, для чего предлагалось обратиться к классике¹.

Во всех случаях главным критерием оценки являлся идеологический аспект социалистической архитектуры, но, как и в период «борьбы» 1920-х годов, на идеологическую поверку ставились архитектурные формы.

¹ См., например, Творческое совещание по вопросам национальной архитектуры, 1940. — «Архитектура СССР», 1941, № 2.



В этот период в армянской архитектуре продолжалась «эпоха мастеров», вписавших много ярких страниц в развитие национального зодчества.

После А. Таманина, Н. Бунятына, Д. Числueva, Г. Саркисяна, К. Алабяна, Г. Кочара, М. Мазманяна архитектурное проектирование в Армении возглавляли С. Сафарян, Р. Израелян, О. Маркарян, М. Григорян, Г. Агабабян, З. Бахшян, Г. Таманян, Н. Акопян, О. Акопян, в творчестве которых самым плодотворным периодом был конец 1930-х — 1950-е годы. Две магистральные линии прослеживаются в их

23. З. Бахшян. Санаторий «Гориз Армения» в Дзеляжане. 1950-е гг.

Достаточно свободная интерпретация форм и композиций классицизма.

24. Э. Тигранян. Железнодорожный вокзал в Ереване. 1956 г.

Соединение классической шпильковой композиции с приемами национальной архитектуры, в первую очередь в интерьерах в виде сводчатых конструкций и форм.



творчестве — национальная и классическая. Обе линии в творчестве мастера сложно переплетаются в духе характерных для таманинской архитектуры симбиотических решений. Обе линии соответствуют основной направленности советской архитектуры на этом этапе. (Метод А. Таманяна примерно в конце 1930-х годов получил наиболее широкое распространение и оказал существенное влияние на развитие всей советской архитектуры¹).

Примеры сочетания «классики» с «национальным» многочисленны. Стилизации М. Григоряна хорошо иллюстрируют творческие поиски архитектуры в этом диапазоне. В ранних работах язык его архитектуры сдержан и выразителен (жилые дома, спроектированные совместно с С. Сафарьяном). Изящно стилизован фасад жилого дома на проспекте Ленина в Ереване (Дом артистов), где М. Григорян применил характерный для того периода принцип объединения в одном объеме жилой и общественной части. Этот дом отличается исключи-

¹ См.: Chan-Magomedow S. Pioniere der sowjetischen Architektur, Dresden, 1983.

25, 26. М. Григорян. Здание Президиума Верховного Совета Армянской ССР в Ереване. 1958 г.

Классический фронтон и ордер «вплетены» на рисунок плана, напоминающий базилику V века.

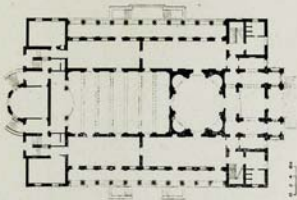


тельно тонкой прорисовкой форм, характерных для ионической и дорической ордерных систем. Классический ордер вообще является часто варьируемой темой в композициях М. Григоряна (жилой дом на ул. Московки в Ереване, здание ЦК КП Армении, здание санатория «Армения» в Гаграх). В композиции здания Верховного Совета республики использована схема Ереванской базилики (четыре «придела» и открытые боковые колоннады), но при этом весь объем прикрыт ордерным фасадом с фронтоном.

Своеобразными «безордерными» стилизациями являются постройки М. Григоряна (в соавторстве с Э. Сараляном) на площади Ленина в Ереване (здание почты, гостиница, портик Дома культуры). В то же время самой национальной стилизацией М. Григоряна является здание Матенадарана. В основе его композиции лежат пространственные решения гавитов. Естественно, внутреннее пространство организовано так, чтобы соответствовать сложной функции научно-исследовательского института-хранилища, и стилевые особенности проявляются в главных раскрытых помещениях (зал музея, вестибюль), а также на фасаде.

Мастерски интерпретировал приемы классической архитектуры О. Маркарян (важный корпус санатория в Араги, здание Армэнерго в Ереване, в известной степени — коньячный завод).

Национальное накладывалось на классическую основу и в работах многих других архитекторов. Возможно, исходя из характера самих форм классической архитектуры, их «традиционности», легко усваиваемой как обществом, так и профессионалами (между традиционным и национальным и сегодня редко ставится различие), они воспринимались как проявление национального своеобразия.





27. А. Казарян. Здание Союза композиторов в Ереване. 1956 г.

Национальное обозначено через материал и детально проработанные формы в сочетании с композиционными приемами. Подобные решения были характерны для архитектуры 1950-х годов.

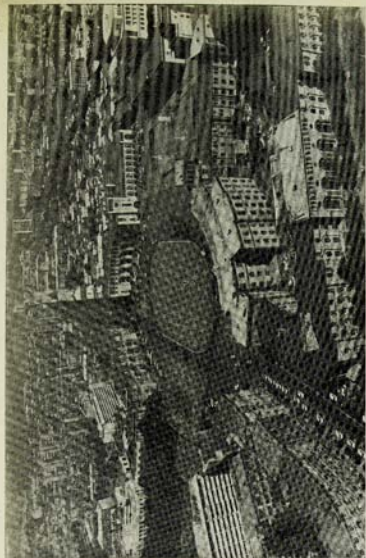
28. А. Таманян, С. Сафарян, М. Григорян, В. Сараян и др. Площадь Ленина в Ереване. 1920—1950-е годы, 1970-е гг.

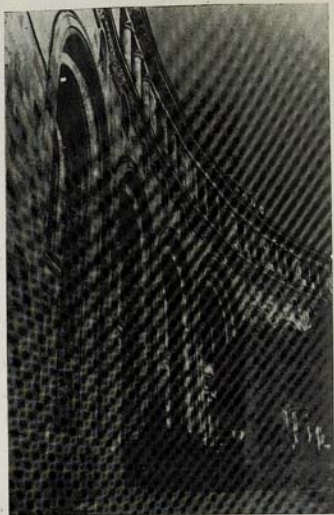
Классика и национальное, пожалуй, наиболее последовательно и многогранно сойдено в величественном ансамбле площади.

Классическая традиция оказалась настолько сильной, что, как уже отмечалось, возникала и в творчестве «конструктивистов». Причем в других национальных культурах она проявилась с еще большей силой, перешла временной рубеж и нашла выражение в архитектуре последующих десятилетий. Заходя вперед, нужно заметить, что в армянской архитектуре 1970—1980-х годов также присутствуют различные «классические» интерпретации.

Национальные
стилизации

Архитектура конца 1930—1950-х годов — архитектура камня. На месте глинобитной, серой застройки дореволюционных поселений возникают «розовые» каменные города из арктического туфа. Туф «прощал» зод-







29, 30. М. Григорян, Э. Сараян. Гостиница «Армения» в Ереване. 1956 г.

В архитектуре 50-х годов декоративные рельефы имели очень большое значение для раскрытия национального образа.

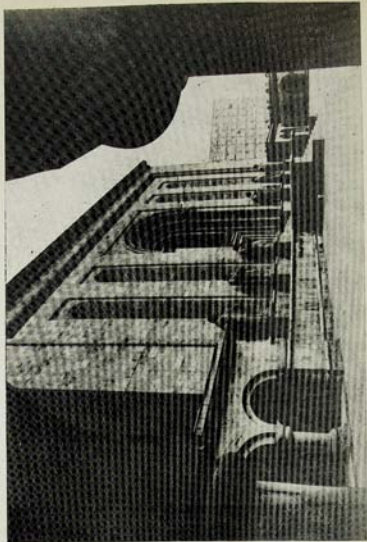
31, 32, 33. М. Григорян. Здание Матенадарана (Институт древних рукописей имени Месропа Маштоца) в Ереване. 1967 г.

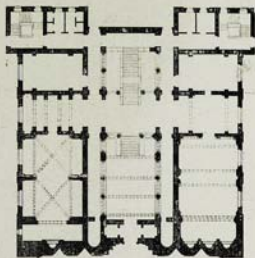
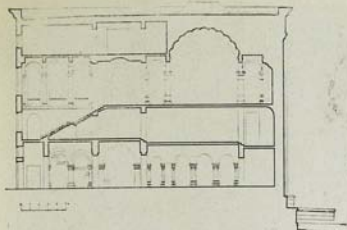
Мастерски исполненная стилизация также является одной из действенных форм развития языка национальной архитектуры.

чим многие погрешности, принципиальные ошибки. Высокое качество кладки камня и оригинального рисунка резные детали, почти обязательные не только на отдельных значительных сооружениях, но и в массовой застройке, отличают работы армянских зодчих тех лет, оставаясь и сегодня своего рода эталоном в смысле своеобразия организации пространства, точности художественного вкуса, выявления, тектоники материала и национальных особенностей архитектуры. Хотя, конечно, эти качества не характеризуют тех глубинных процессов, которые происходили в 1920—1930-е годы.

Архитектура Армении как национальная архитектура в период конца 1930—1950-х годов оставалась формально-декоративной.

Для развития национальной архитектуры Армении исключительное значение имела застройка площади Ленина в Ереване. Продолженная и развитая С. Сафаряном, М. Григоряном, Э. Сараяном и другими архитекторами пространственная идея, заложенная А. Таманяном в решении главной площади столицы республики, воплотилась







24. З. Бахшимян. Здание Ленинаканского горкома КП Армении. 1953 г.
Использование на фасадах административных зданий парафраз правительственного дома А. Таманяна нередко канонизировалось.

я выдающийся градостроительный ансамбль, давно и по праву вошедший в ряд классических произведений советской архитектуры.

Застройка площади Ленина «растянулась» на все три этапа развития современной армянской архитектуры. К первому, «таманяновскому» этапу относится формирование архитектурного замысла и строительство здания Наркомзема с дальнейшей его надстройкой и включением в композицию Дома правительства (1926—1940 гг.). Ко второму этапу относится строительство здания треста «Арагат», объединенного в дальнейшем с полукруглым объемом здания Армпромсовета во

второй Дом правительства (С. Сафарян), гостиницы «Армения», здания Совпрофа Армении, объединенного с перестроенным зданием почты (М. Григорян, Э. Сараян), пристройка арочной галереи к Дому культуры (М. Григорян) и установка памятника В. И. Ленину (ск. С. Меркулов, арх. Н. Паремузова, Л. Вартанов). Именно этот этап застройки площади явился в определенной степени завершающим в формировании принципов выражения национального своеобразия, характерных для периода конца 1950—1960-х годов.

Третий этап застройки площади относится к 1970-м годам и связан со строительством здания картинной галереи Армении (М. Григорян, Э. Сараян, А. Казарян).

Пространство на генеральном плане Еревана, где «сходятся» площадь Ленина, Главный и Северный проспекты (в перспективе строительства), является как бы геометрическим центром, главной точкой города.

А. Таманян предлагал два решения этого принципиально важного для формирования градостроительной структуры города узла.

35. Г. Таманян. Дом культуры в селе Верин Артишат. 1957 г.
Композиция, навеянная пространственными идеями Нардома.



В первоначальном варианте он выдвинул идею в северной части площади (на месте декоративного бассейна) соорудить отдельный объем, который должен был явиться пространственной доминантой всей площади (в 1929 году был объявлен конкурс на проектирование на этом месте Дворца труда).

Во втором варианте А. Таманян предложил снести расположенное здесь старое здание мужской гимназии, раскрыть пространство и слить площадь с Главным и Северным проспектами. В этом решении роль доминанты площади отводилась Дому правительства с возвышающимся 60-метровым барабаном зала.

М. Григорян, который помогал А. Таманяну при проектировании площади Ленина, а затем сам продолживший ее строительство, в книге «Площадь Ленина в Ереване» писал: «При разработке планировки и застройки площади Ленина, которую Таманян продолжал почти до конца своей жизни, он несколько раз возвращался к вопросу: сохранить ли Дом культуры... или снести его для продолжения та же называемого Главного бульвара (Главного проспекта. — К. Б.). Об этом могут свидетельствовать оставшиеся варианты решения площади. В результате продолжительного обдумывания Таманян нашел необходимым снести Дом культуры и связать площадь с бульваром»¹.

После сооружения по проекту М. Григоряна и Э. Сараяна арочной галереи Дома культуры и включения его объема в композицию площади, одновременно замкнув пространство последней, в принципе был осуществлен первый вариант пространственного решения. Тем самым была подчеркнута малая ось площади (север—юг), которая еще больше «окрепла» после того как окончательно исчезла возможность строительства барабана Дома правительства и уже в 1970-е годы была воплощена идея «надстройки» сорокаметрового объема картинной галереи.

Творчество мастеров. В армянской архитектуре 1930—1950-х годов особое место занимают архитекторы Р. Израэлян и С. Сафарян. Несомненно, это две самые яркие фигуры того периода, фигуры творчески весьма схожие и вместе с тем очень разные.

Оба архитектора заявили о себе в 1930-е годы — решительно и интересно. С. Сафарян первой же самостоятельной и чрезвычайно удачной постройкой (жилой дом в Ереване). Р. Израэлян — участием в проектировании первой очереди крупного комплекса зданий винных подвалов треста «Арарат».

¹ Григорян М. Площадь Ленина в Ереване. Ереван, Айастан, 1969, с. 27.

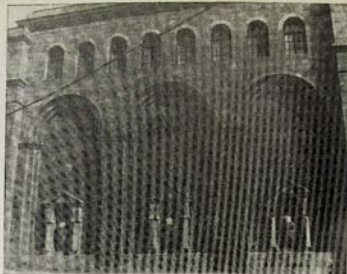
Оба принадлежат к школе Таманяна. С. Сафарян начинал работу у мастера еще будучи студентом, в мастерской Нардома; Р. Израэлиан на всем творческом пути неизменно сохранял верность таманяновским принципам. При этом оба в начале пути прошли «конструктивистский» этап: С. Сафарян — в рядах ОПРА, Р. Израэлиан — в мастерской Г. Кочара. Говорить о том, что главной целью обоих являлась национальная архитектура, что оба виртуозно владели ее инструментарием, — как бы и излишне. При этом, при всей близости «творческого рождения», оба архитектора по своим принципам крайне своеобразны и не похожи друг на друга. Собственно, нас интересует именно это различие, ибо в нем заключено своеобразие форм двух разных подходов к национальной архитектуре.

Р. Израэлиан — тонкий композитор национальной архитектуры, от ее пространственных принципов до традиционных форм. В этом заключен главный принцип его творческого метода, истоки своеобразной концепции художественной формы. Сам он так это определял, отвечая на вопрос, откуда он брал ту или иную конкретную деталь, форму: «...Нигде и везде. Нигде — потому, что я не брал ни с какой детали, ни с какого сооружения, будь оно древним или современным. Но видел я их бесконечное число, видел много и в течение многих лет. При виденных мною рельефах запомнились не образы их в конкретных линиях и формах, которые я мог бы воспроизвести, а впечатления обобщенные, представление о духе, характере детали. Срисовывать же вовсе не приходилось.

Примерно такой же вопрос можно было бы задать относительно того, с какого памятника или сооружения я беру ту или иную композицию в моих работах. Можно ответить, что произведенные мною работы не повторяют существующие сооружения, а сделаны в их духе, в той трактовке, которая характерна для армянской национальной концепции архитектуры, присущей ей способности воспроизводить новый мотив или элемент, перерабатывать его в своем понимании по своему мышлению трактовки архитектурного организма и создавать национальную в формах архитектуру»¹.

Творчество Р. Израэлиана на всем своем протяжении было сориентировано главным образом на проектирование мемориальной архитектуры. Израэлианом построены крупнейшие мемориальные комплексы Армении: монумент-музей Великой Отечественной войны, мемориальный парк Сардарapatской битвы и музей этнографии Армении, арка Чаренца, памятник защитникам Апарана, множество других больших и малых произведений мемориальной архитектуры.

¹ Израэлиан Р. Мои работы в архитектуре. — Дисс. канд. архитектуры. Рукопись. — 1951, с. 83—84. Цит. по кн.: Ярагов Ю. Национальное и интернациональное в советской архитектуре. — М., Стройиздат, 1971, с. 98—99.



Но дело не только в типологии сооружений. Р. Израэлиан построил много жилых зданий, ряд промышленных и инженерных сооружений. Однако во всех этих работах, начиная с первой — винных подвалов треста «Арарат»¹, Израэлиан главное внимание уделял архитектурной пластике, разработке фасадов, правдивому тектоническому решению декоративной каменной стены. Виртуозно, мастерски, в национальном духе и стиле, так, как он сам это определял, Израэлианом вырисовывалась внешняя форма фасадов. Декоративность и разработка декоративных приемов, будь то в плоскостном или в объемно-пространственном решении, — принципиально отличительное свойство архитектуры Р. Израэляна.

Несомненно, это было зарождением той тенденции, которая после 1950-х годов была развита самими же Израэлианом и его коллегами. По характеру орнамента, декор у Р. Израэляна плоскостной, что сильно

¹ Подробный анализ национального своеобразия этого произведения Р. Израэляна сделал Ю. Яриловым в кн.: Национальное и интернациональное в советской архитектуре. — М., Стройиздат, 1971.



36, 37, 38. Р. Исраелян. Вентные подвалы треста «Арарат» в Ереване. (Вторая очередь), 1940—1950-е гг.

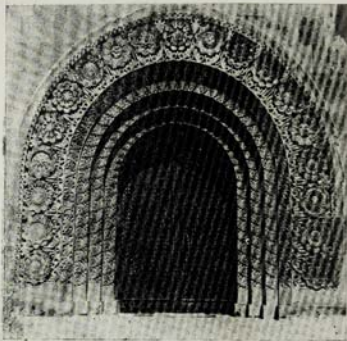
Стена с карасями являлась подлинным шедевром национальной декоративной формы. В общей композиции второй очереди подвалов только башня напоминает о первоначальной конструктивной структуре архитектуры комплекса.

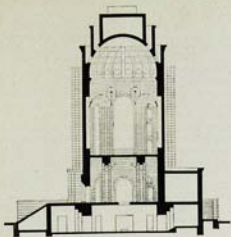


подчеркивает плоскость стены. Для армянской архитектуры это традиционный прием, идущий от хачкаров. Плоскость, стена, ее тектоника, детали являются одним из основных способов выражения национального в архитектуре Р. Исраеляна. Но при этом Исраелян искал способы выражения национального своеобразия и через объемно-пространственную композицию — в монументе-музее Великой Отече-

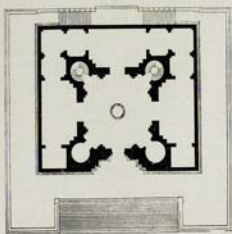
36, 40, 41. Р. Исраелян. Монумент «Мать-Армения» и музей Великой Отечественной войны в Ереване. 1950 г.

Глубоко традиционная по характеру постройка, где чеканные массы вертикального центрального объема «расщеплены» неповторимым орнаментом розеток портала.





0 5 10



ственной войны, в мемориальной арке Чаренца, в более поздних работах в музее и ресторане в Сардарпате.

Музей Отечественной войны в Ереване задуман как гигантский пьедестал для скульптуры-монумента. Внутреннее пространство центрального глухого кубовидного объема, убывающего кверху, состоит из двух уровней, верхний из которых перекрыт куполом. Его композиция навеяна мотивами пространственных решений средневековых армянских двухъярусных колоколен-усыпальниц (известный памятник в Егварде или гениальное сооружение архитектора Момика в монастыре Нораванк в Амагу — в современном виде, без завершающий колоколни, этот пример кажется еще более убедительным).

В монументе органично соединены пространственность композиционного решения и плоскостная декоративная функция. Двуделие пространственного решения, раскрывающееся внутрь объема, «начинается» с перспективного портала. Его окаймляет одиннадцать неповторяющихся туфовых рельефных розеток — выполненные по эскизам Р. Исраеляна, они являются вершиной мастерства пластической обработки камня.

Здесь, как и во многих других своих работах, Исраелян-зодчий выступает одновременно и в роли художника-декоратора в разработке архитектурной «сценографии». Из-под рук мастера, легко и непринужденно, рождалась не только национальная форма объемно-пространственного решения, но и национальная форма детали, рельефа. И уже здесь необходимо выделить важнейшую особенность творческого метода Р. Исраеляна — единство, целостность архитектурного языка. Творческий путь Исраеляна прошел через сложные периоды развития советской архитектуры середины 1930-х — 1950-х годов, но язык его архитектуры, основанный на декоративизме художественной формы, тектонических и пространственных принципах национального зодчества, в течение десятилетий, развиваясь и обогащаясь — от винных подвалов треста «Арарат» до сардарпатского музея, — сохранял свои особенности.

Одним из самых концептуально своеобразных и вместе с тем целостных произведений Исраеляна является арка Чаренца. Арка Чаренца сооружена за крутым поворотом дороги из Еревана в Гяри, на возвышенности, откуда открывается панорама на гору Арарат.

Р. Исраелян спроектировал и построил это мемориальное сооружение в честь великого поэта Егише Чаренца.

Арка Чаренца — небольшое, напоминающее беседку, кубовидное прямоугольное в плане сооружение из туфа и базальта, имеет два мощных симметричных арочных проема. Плоскость стены над арками завершает традиционная для армянской архитектуры даускатная крыша, с выступающим профилированным карнизом с сухариками. Вот вся архитектура этого небольшого сооружения (примерные размеры: 7x4 м в плане, радиус арки 3,5 м, общая высота около 5 м, что соот-

гетствует 15 рядам регулярной каменной кладки), не считая четыре несущих перекрытие резных кронштейна и темных внутренних углах и букв чаренцовского четверостишия, высеченных вдоль полукруга арки на фасаде со стороны дороги:

*Արարի սեղեր, Արարի եկեղեցիքի զարթ ին,
Ինչպես սեփական փայլի խափն, եւ ին Ստեփանի եւ Բարսեղի*

Р. Исраелян использует «кинематографический» прием раскрытия композиции сооружения из четырех основных точек-ракурсов, «планов».

Первый «план» — панорама, которая раскрывается с дороги на эспланаду лестниц стремительно избегающих и сокращающийся перспективе на вершину холма, к арке. Отсюда Арарат не виден, его прикрывает холм, и довольно дальнее расположение беседки кажется не совсем понятным. Только следующий «кадр», когда «нырливает» вершина горы, делает понятным предыдущий.

Второй, «общий план». По мере восхождения по лестницам и приближения к сооружению возникает новая перспектива — видна вторая арка, но в большем сокращении, чем первая, ближняя. Взгляд, до этого сосредоточенный на самом сооружении, теперь, скользя по «силовым» линиям новой перспектив, уходит в даль, в пространство, предсказывая нечто более значительное.

Вершина Большого Арарата видится в проеме двух перспективных арок примерно перед последним маршем лестниц. Далее, по мере движения вверх, вершина горы выступает все более и более.

Третий, «ближний план» — центральный в композиции. Под сводом первой арки установлена каменная скамья. Отсюда зрителю открывается сказочная перспектива — гигантская, двуглавая вершина, подобно живописному полотну картины, «вставлена» в рамку-свод второй арки. Здесь мастерство Исраеляна раскрылось в полную мощь. Продумано все: и масштаб — сидя, спокойно взирая на Арарат, представляешь его совсем небольшим, своим, ведь описан он полукругом радиусом всего 3,5 м; и цвет — внутри арка выложена красным туфом, который хорошо оттеняет голубовато-серый пейзаж;¹ и свет — под аркой темно, и «полотно» естественного пейзажа буквально высвечивает; наконец! здесь прохладно — беседка надежно защищает от беспощадного южного солнца, позволяя длительное время спокойно созерцать величественную картину природы.

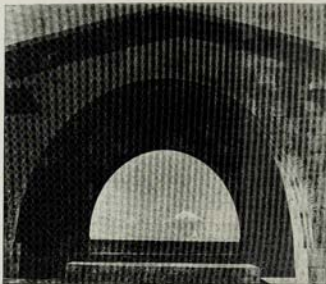
¹ «Горы древней, чем Арарат, вершин бледней на свете нет.

Как славы недоступный путь, Маск: суровый мой люблю!»

Русский текст по кн.: Чаренц Е. Стихотворения и поэмы/Сост. А. Салахян. Л., Советский писатель, 1978. Пер. М. Павловой.



42, 43, 44, 45. Р. Израэлян. Арка Чаренца по дороге из Еревана в Гарту, 1957 г.
 Маленький шедевр, проникнутый глубоким ощущением истинного





духа и пространства. Доказательство той истины, что подлинно большое искусство зачастую выражается в небольших произведениях.



Наконец, четвертый, «крупный план». Наблюдатель как бы «входит» в плоскость картины, выйдя за пределы арки на открытую террасу; заполненную солнцем, и перед ним раскрывается все та же гора, но уже приобретаая новый, более крупный масштаб.

Кинематографичность приема, примененного Израэляном, особенно очевидна при достаточно быстром «прокручивании» всех «кадров», в темпе движения человека. Вершина горы, попав в «объектив» зрителя, по мере движения вперед, «наплывает», и, наконец, весь Арарат оказывается зажатым в «раме». Затем зритель сам «заходит» в эту раму, как бы переступает ее, и останавливается у каменного парапета перед обрывом — порог, разделяющий мир реальный от символического, здесь зритель соприкасается с бесконечностью.

Арарат — символ армянского мира, для армянина не только данная реальность, но и миф; с ним связаны понятия духа, обожествления. В арке Чаренца Израэлян выразил два мира нации — мир действительный, реальный, и мир духа, мифа.

Израэлян в масштабном решении арки Чаренца сохранил эту традицию. Архитектура арки Чаренца двумасштабна.

Реальный, земной мир человека Израэлян выразил в небольших размерах сооружения, через камерность, человечность его масштаба.

Другой масштаб, космический, ощущается под самой аркой. Его формирует пространство и время.

Ощущение усиливает четкая разделенность масштабных границ. Израэлян достиг этого, мастерски используя особенности местности. Все точки вблизи сооружения находятся ниже той отметки, на которой оно стоит, и с дороги («первый план») одновременно нельзя охватить взглядом и объем арки и Арарат — масштабы их не сопоставляются. «Разделение» масштабов сохраняется и на последующих «планах» — арка, придерживаясь кинематографической терминологии, выполняет функцию «объектива», наблюдая через который зритель не видит сам объект.

М. Сарьян на полотне «Арка Чаренца» отчетливо выразил разность масштабов архитектуры и окружающего пространства. Сарьян увидел сверху огромный, распластанный на всю плоскость картины, Арарат и небольшой объем беседки; несколько неуклюже «поставленной» на вершине холма.

Картина Сарьяна — транскрипция израэляновской идеи, ее символики. Вечная природа, Арарат составляет главный стержень всей композиции, вдоль которого развиваются «побочные» сюжетные линии — образ поэта, его патриотизм и архитектура-символ, материализующая самую идею-символ.

В архитектуре арки Чаренца Р. Израэлян достиг вершины понимания и выражения большого через малое, макрокосма через микрокосм.

В этом заключена вся «национальность» небольшого сооружения — в его образных ассоциациях, основанных на национальном понимании мира, выраженных через масштабно-тектонические, пространственные представления, определяющие армянскую национальную архитектурную традицию.

Как производная от этого — формальное решение, не нарушающее единство традиционной тектонической системы.

46. Р. Исраелян. Акведук из реки Раздан в Ереване, 1950.

Мелкий ритм арок — декор на пространственной конструкции железобетонно-базальтовых пролетов моста.



Творчество С. Сафаряна было сплетено из двух типологических ветвей — архитектуры жилища и общественных зданий. Все постройки как одной, так и другой ветви пронизаны единством творческого метода.

В архитектуре Сафаряна составляющие триады «классическое — современное — национальное» в различные периоды имели различные сочетания и различную «дозировку». В зависимости от этого акценты делались на отдельные аспекты построения архитектурного организма — планировочный, конструктивный, формообразовательный. Архитектура С. Сафаряна функциональна. Жилые дома, санатории, институты — это типы зданий, требующие четкой функционально-технологической разработки.

В более «свободных» композициях общественных зданий Сафарян сохранял ту же строгость функционально-планировочной структуры сооружения (второй Дом правительства, комплексы зданий АН Армянской ССР и Бюраканской обсерватории и др.). Технологичность, функциональность являются выражением одной из главных особенностей творческого метода мастера — рационализма построения архитектурного организма. Рационализм распространялся на все три аспекта композиционного мышления Сафаряна — планировочно-функциональный, конструктивный, формообразовательный (правдиво-рациональные решения Сафарян называл «чистыми»).

И уже через это С. Сафарян достигал выражения рационального, глубоко правдивого художественного образа архитектурного произведения. Рационализм определяет художественный образ армянской архитектуры, где декор, наложенный на плоскость стены, подчеркивает конструктивность архитектуры.

Пластика формы, декор в архитектуре С. Сафаряна историческим пластом наложены на чистую плоскость стены, по-своему рациональны и подчинены идее выявления внутренней структуры сооружения. Таковы замыслы построения образов отдельных работ Сафаряна периода конца 1930—40-х годов. Жилые и общественные здания наделены знаками историзма — свободные колонны или пилястры, элементы декоративного характера на фасадах.

Рационализм выражался в работе с материалом.

Еще в мастерской Нардома Сафарян познал конструктивное существо современной армянской архитектуры: единство камня, материала, составляющего дух и плоть традиционной армянской архитектуры, и железобетона — основы, скелета новой архитектуры. На протяжении всего творческого пути Сафарян не изменил этому принципу, не построил ни одного здания только в каменных традиционных переработанных формах или только в «голом» железобетоне.

В его лучших работах каменные формы, каменная стена и, в осо-

Безыности, каменная плоскость — любимый композиционный прием Сафаряна — всегда были созвучны железобетонному организму здания, железобетон и камень взаимодополняли друг друга, стремились, казалось, разрешить проблему взаимосвязи современного и традиционного.

Выражением рационализма у С. Сафаряна был постоянный поиск модульной гармонии построения архитектурного организма. Взаимосочетание отдельных частей, элементов, их реальное цифровое выражение — каркас, на котором строился яркий образ архитектурного сооружения.

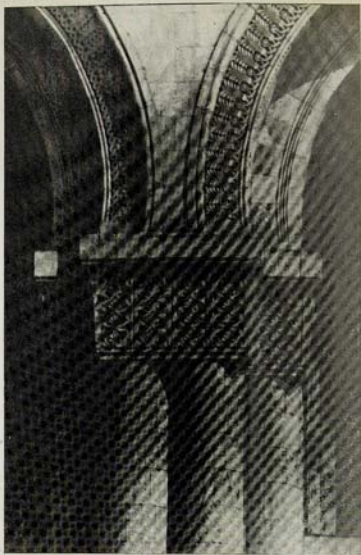
Сложнейшую профессиональную задачу решал С. Сафарян, работая над проектами зданий треста «Арагат» и Промкооперации (комплекс второго Дома правительства Армении) на площади Ленина в Ереване. Блистательная идея строительства нового центра Еревана и его главной площади была завещана А. Таманяном своим ученикам. Два «опорных камня» — Дом правительства и Народный дом — были заложены самим Таманяном. Два этих здания, по оси Северного проспекта устремленные навстречу друг другу, образовали смысловой и пространственный стержень, вокруг которого происходило развитие сюжета таманяновского генплана. Однако Северный проспект до сегодняшнего дня остается лишь градостроительной идеей, не внедренной в «обращение» армянскими архитекторами, и реальным «генератором» планировочно-композиционной идеи в развивающейся структуре города в период 1930—1950-х годов являлась площадь Ленина.

С. Сафарян, ученик Таманяна, в 40-е годы уже мастер со сформировавшейся концепцией зодчего, должен был вернуться в «творческую лабораторию» Таманяна, чтобы вновь проникнуться атмосферой и смыслом тех созидательных 1920—1930-х годов, познать таманяновский «код» города, планировочный «шифр» которого был заложен в его главной площади.

«Код» каждого города многосложен, он подвержен изменениям во времени. Каждый новый проектировщик города стремится расшифровать его, но, возвращаясь к истокам планировочной идеи города, он вносит в его развивающуюся структуру свое, новое. Вряд ли творчество должно иметь другую направленность. С. Сафарян в отведенном ему временном и пространственном участке проектирования площади Ленина выполнял отведенную ему роль

Уже последователи С. Сафаряна подошли к расшифровке «кода» площади с «сафаряновским шифром». Однако их интерпретация была неудачной — этапы строительства Дома культуры и картинной галереи в планировочном центре Еревана на пересечении Северного и Главного проспектов нарушили целостную композиционно-пространственную систему генплана, войдя в него мощными диссонансными элементами.

Над проектированием и строительством второго Дома правитель-



ства С. Сафарян работал 13 лет. Повторив трехчастное композиционное решение таманяновского правительственного здания, С. Сафарян расширил пространственную систему доминант центра на памятник В. И. Ленину, в планировке площади подчеркнул ее малую ось.

Сооружение С. Сафаряна (Дом правительства) буквально пронизано профессионализмом. Это выражается не только в подчиненной сущест-

47. 48. С. Сафарян. Здание Промкооперации (Второй Дом правительства Армянской ССР) в Ереване. 1948 г.

Три основных объема зеркально отражают композицию таманяновского Дома правительства. Но стилистика языка архитектуры лишена классицистических оборотов, приобретает традиционные национальные характеристики.



вующей композиционной идее творческой самодисциплины, направленной на создание ансамбля, но это также тщательный поиск оптимального решения планов, конструкций, фасадов, окончательно получивших оригинальное композиционное решение.

Два правительственных здания на ереванской площади разнятся и своим масштабом, и ритмом членений, и пропорциями, и деталями, и, наконец, образными характеристиками. У С. Сафаряна отсутствует таманяновский классицизм, это национальная архитектура — планировка, конструкции, форма, материал, — который вытекал из творческого кредо мастера всех его стиливых периодов.

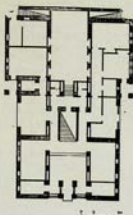
В период с конца 1940-х — начала 1950-х годов С. Сафарян спроектировал и построил значительные общественные сооружения: кроме Дома правительства, это здание Института марксизма-ленинизма, комплексы сооружений Бюраканской обсерватории и Президиума Академии наук Армении.

Отделяя рационалистический характер метода работы Сафаряна, его можно представить как пример проектирования «изнутри-наружу». К примеру, по своему характеру камерное здание Института марксизма-ленинизма — это четкая взаимосвязь трех внешних объемов, уравнивающих один другой в едином пространственном решении композиции, при этом ее внутренняя структура проецируется вовне. Сафарян любил эту свою работу и видел ее истоки в средневековой армянской архитектуре, проводя сравнение с крестово-купольными храмами с их исной геометрией расположения подкупольного квадрата на крыльях креста.

Однако функционалистическая характеристика весьма односторонне отображает основные особенности архитектуры сафаряновских зданий. Тот же Институт марксизма-ленинизма — это четкое, можно сказать, классическое пропорционирование, масштабное и пространственное решение и, конечно же, пластическое развитие формы. И именно здесь уместны аналогии с образцами национальной архитектуры — не в отдельных «адресных» деталях, знаках, но в отточенности пространственной компоновки объемов, скульптурности пластического решения.

Национальная пластика, национальное пространство, национальный образ во многих работах Сафаряна, реализуются в композиционном решении целого и отдельных деталей, в единстве внешнего и внутреннего пространства, в принципах вхождения в пространство города и в природное пространство.

Своеобразный пространственный подход осуществлен Сафаряном при проектировании комплексов АН Армянской ССР (совместно с М. Мянвелином) и Бюраканской обсерватории. Комплексы весьма схожи по композиции, состоят из нескольких объемов, жестко увязанных друг с другом симметричными осями. Их архитектура предельно

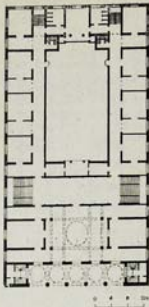


49, 50. С. Сафарян. Здание Института истории партии при ЦК КП Армении в Ереване. 1950 г.

В этом небольшом сооружении, первоначально задуманном как жилой дом, С. Сафарян стремился добиться присущей армянской архитектуре классической гармоничности масс и пространства.

конструктивна. Рационализм планировочной структуры отдельных зданий, в первую очередь, главного административного корпуса Прези-





51, 52. С. Сафарян. Здание Президиума Академии наук Армянской ССР в Ереване, 1958 г.

Безукоризненный вкус в обработке каменных форм, рационально организованное пространство, классичность композиции сообщают лучшим работам армянских зодчих 1950-х годов некоторое ренессансное качество.

дiums Академии наук, доведен до каноничности. Логичная, ясная композиция плана, помещенного в границы обычного прямоугольника, оказала большое влияние на объемно-пространственные решения общественных зданий последующих лет.

Архитектура сооружений АН Армении и Бюраканской обсерватории являлась предельным выражением сафарьяновских поисков декоративизма национального зодчества на конструктивно-рациональной основе пространственных структур — аркада и рельефы на здании Президиума, рельефный фриз на технологичных смотровых башнях обсерватории.

Вместе с тем в этот период, в конце 1950-х годов, С. Сафарян «переключился» на создание новой функциональной архитектуры на основе метода типового индустриального строительства.

В армянской архитектуре период времени, охватывающий конец 1930-х—1950-х годов, ознаменовался бурным развитием национальной школы. Архитектура этого периода — материальная пластичная архитектура из национального камня, придававшего исключительное своеобразие, цельность, соизмеримость среде армянских городов. Плеяда первоклассных мастеров-профессионалов, выпускников таманяновской школы, создала целый ряд замечательных произведений, отмеченных национально-классической, хотя и не лишенной формализованности, трактовкой образа. В основе творческого метода Р. Израеляна, С. Са-

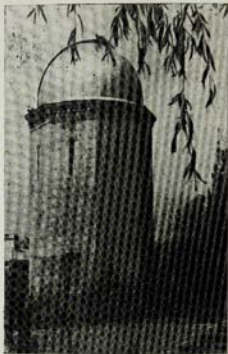


фаряна, О. Маркарян, М. Григорян, Г. Агабабян, Р. Аллахвердяна, Г. Таманяна, К. Акопяна, О. Акопяна и других лежат различные варианты реминисценций национального и классического зодчества.

В общей массе юансированных конкретных решений «школы», — а решений было много — архитекторы стремились к созданию оригинальных произведений. Но таманяновский принцип синкретизации национального наследия с классическим нередко настолько активно использовался его школой, что это приводило к созданию весьма однород-

33, 34. С. Сафарян. Главное здание и башня телескопа астрофизической обсерватории в Бюракане. 1959 г.

Яркий пример выражения рационально-декоративного характера национальной архитектуры.



ных, местами буквально повторяющих композицию Дома правительства.

При этом стилистические границы архитектуры периода весьма расплывчаты — от «высокой стилизации» (Матенадаран) до откровенно стилизаторских решений 1950-х годов (здании административно-общественного центра г. Кировакана). Использование формальных приемов зачастую уводило армянских архитекторов от конструктивно-рациональной сущности национального зодчества.

Происшедшая в середине 1950-х годов перестройка строительного дела и архитектурного проектирования в стране поставила перед советскими зодчими новые задачи. Однако рубеж 1950-х годов для многих мастеров «старой школы», в том числе и для армянских архитекторов, оказался непреодолимым.

Сложные трансформации переходного периода успешно преодолели творческие концепции крупнейших армянских зодчих Р. Исраелина





55. Г. Агабабян. Дом-музей Ош. Туманяна в Ереване. 1944 г.

Арка, перекрытые треугольным фронтоном, становится часто используемым приемом.

и С. Сафаряна, отличающиеся исключительной целостностью, а также очень слабым выражением принципов классицистической архитектуры (по существу, только на раннем этапе) и очень сильным выражением (хотя и в различной интерпретации) рационально-декоративных принципов национального зодчества. Независимо от веяний и направлений, их творчество было постоянно нацелено на современность, на поиск и основывалось не на механическом переложении форм, но на глубинном понимании и осмыслении классических национальных канонов зодчества.

Здесь же нужно выделить творчество Г. Агабабяна, также отличающееся национальной целостностью и профессионализмом. В большей степени это нашло выражение в главном сооружении мастера — крытом рынке на проспекте Ленина в Ереване. Архитектура этого сооружения сочетает в себе смелое и чистое пространственное решение с пластичной каменной ободочкой фасадов, органичной по своему техническому строю.

Изгибно прорисованные формы на плоскостях фасадов хладоконбината в духе высокой национальной стилизации отводят и этому сооружению Г. Агабабяна достойное место в ряду лучших построек 50-х годов.

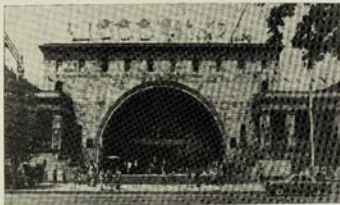
Перестройка 1950-х годов была сложнее, чем в 1930-е годы. Сам процесс переосмысления не был подготовлен внутренне, был внешним и к тому же не «архитектурным» до конца. В 1930-е годы к конструктивизму нередко приплюсовывалось наследие.

Важно и то, что в 1930-е годы получило преимущество одно из существующих направлений — традиционализм, архитектура, основанная на наследии прошлого, в 1920-е годы существовавший параллельно с конструктивно-рационалистическим направлением. К тому же не все конструктивисты отрицали наследие — они его трактовали по-своему («оправцы» в Армении или Л. Гинзбург, Веснины, И. Леонидов в России).

Процесс перехода 1950-х годов сопровождался ломкой всей формообразовательной системы, изменением этики профессионального мышления. Формально-декоративная, украшательская тенденция в национально-классическом стиле должна была уступить место функционально, конструктивно оправданным и, главное, формально правдым композициям. Между периодом 1920—1930-х годов, традиции которого могли явиться основой для осуществления новой перестройки, и названным этапом, образовался глубокий водораздел, который нужно было преодолеть. «Старая школа» сделать этого не могла, «новая школа» пока не сложилась. Для этого необходимо было время. К то-

36 Г. Агабабян. Крытый рынок в Ереване. 1951 г.

Конструктивность и декоративный характер архитектурного языка, органически слившись, привели к возникновению глубоко национального образа, надолго сохранившего свое звучание.



му же обратное действие, когда со «старой» архитектуры «стирался» декор, не дало хотя бы того результата, что дало «приплюсовывание» декора на конструктивизм в 1930-е годы. Вместе с декором «стиралась» и вся архитектура (примеры «коробочной архитектуры»).

В конце 1960-х годов архитектура, казалось, утратила присущие ей профессиональные качества. В композиционных решениях, отойдя от изобразительных приемов, архитектура шагнула в сторону, к индустриализации, к техницизму. Новый художественный язык не сложился, и наша архитектура, перестав быть изобразительной, на какое-то время перестала быть и художественным феноменом, утратив одно из важнейших своих качеств.

Однако в целом, советская архитектура, как бы реализовав потенциал 1920-х годов, в 1960-е годы продолжила свое поступательное развитие, достигнув нового качественного уровня. В армянской архитектуре этому способствовало успешное развитие творчества нового поколения — «молодых», стремившихся в стилистике нового художественного языка выразить духовное своеобразие национальной архитектуры.

V. СОВРЕМЕННЫЙ ЭТАП. 1960—1980-е ГОДЫ. ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ И ФОРМЫ ВЫРАЖЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО СВОЕОБРАЗИЯ

Новая направленность советской архитектуры, ее новая этика и новая эстетика утвердились в начале 1960-х годов. В Армении архитектуру 60-х годов создавало новое поколение «пионеров»-архитекторов, которые учились у учеников А. Таманяна. Преемственные связи были сильными, но не настолько, чтобы «снять» новаторский порыв молодых. Вместе с «пионерами» параллельно продолжали работать их учителя, мастера таманяновской «классической» школы.

Две силы, два поколения во многом определяли коллизию периода. Можно провести сравнение с периодом 1920—1930-х годов. Тогда два «противоборствующих» направления — «конструктивисты» и «классики», работая в разных формальных системах, создавали единую национальную архитектуру, в результате чего сложилась национальная архитектурная школа. В 1960-е годы «ученики» приложили максимум усилий для создания нового, современного архитектурного языка, в то время как «учителя» оставались в кругу старых стилистических канонов, либо старались их искусственно связать с новыми течениями. Это привело к распаду «старой школы».

Интересно проследить связь взаимоотношений архитектор — заказчик в эти периоды. Если рядом с А. Таманяном стоит фигура крупного государственного деятеля А. Еркинина, то в выдвижении группы молодых архитекторов 60-х годов значительна роль Г. Асратяна, долгие годы занимавшего должность председателя горсовета Еревана.

Градостроительство Свою главную задачу ереванские градостроители «нового» поколения видели в сохранении и развитии таманяновских идей, заложенных в планировке столицы. Задача не простая, так как Ереван по темпам развития в 1960—1980-е годы занимал одно из первых мест в стране. По данным переписи населения, на январь 1979 года население города составило 1019 тыс. жителей¹, т. е. почти вдвое

¹ О предварительных итогах Всесоюзной переписи населения, 1979 г. «Правда», 1979, 22 апреля, № 112 (22177).

превысило уровень 1960 года и в семь раз превысило проектную норму, на которую был рассчитан генплан 1924 года (150 тыс. жителей). Значительно увеличилась территория города. Сеть новых крупных жилых районов и промышленных зон окружила основное, замыкающее город кольцо.

Сложный рельеф не позволил создать новое, большее кольцо, но вновь образованная застройка, «облепив» центральное ядро со всех сторон, не нарушила основную структуру города. Фактически в естественном росте Еревана, «перешагнувшего» через окружающие его холмы и образовавшего новый, искусственный амфитеатр, выразилась модель расселения всей Армении, в особенности в зоне активного действия «силовых линий», исходящих из Еревана, которые, как было показано выше, распространяются на большую часть территории республики.

Благодаря учету А. Таманяном природных, социальных, национальных факторов, которые в решении генплана Еревана воплотились в единую, художественно осмысленную градостроительную концепцию, рассчитанный на 150 тысяч жителей город при семикратном увеличении не был «раздавлен», а приобрел новое качество, раскрыл заложенные в нем возможности. Эти возможности были заложены в масштабном решении той части Еревана, которая сегодня очерчена границами естественного амфитеатра и которая может превратиться в единый общегородской центр.

В границах центра в 1960—1970-е годы, несмотря на значительные трансформации его планировочной структуры, которые в первую очередь явились следствием бессистемной расстановки отдельных многоэтажных объектов, продолжалась реализация таманяновских идей. Почти целиком был раскрыт Главный проспект (хотя и не безболезненно для исторической среды города).

Проведен заказной конкурс на проект застройки Северного проспекта. Строительство его фрагмента, осуществляемое на склоне Канакерского плато, является наиболее последовательным и вместе с тем творческим воплощением принципов таманяновской пространственной концепции генплана. В ряду конкурсных «оисков-идей» находятся и проектные предложения по застройке холма Конд.

В 1970-е годы в объемно-пространственную композицию площади Ленина были введены новые элементы. Это здание картинной галереи Армении в виде возвышающейся над Домом культуры кубовидной по-

57. М. Мазмания, Ф. Маркосян, Г. Мурза, Э. Пацян, С. Назарян.

Застройка центра Еревана. Макет. 1966 г.

Важный градостроительный этап Еревана, на котором ставилась цель развить таманяновские планировочные идеи применительно к условиям * высокого роста урбанизации.



стройки, непосредственно включенной в композицию площади, а также сооруженные на Главном проспекте на ближайшем к площади участке третий Дом правительства и станция метро.

Архитектурные решения правительственного здания и станции метро направлены на поиск связей с ансамблем площади. В композициях обоих сооружений использованы арочные мотивы, а объемное решение станции практически целиком раскрывается в подземное пространство. Необходимо отметить, что здание третьего Дома правительства, в плане несколько сомкнутое по отношению к поперечной оси, образует на пространстве Главного проспекта площадь, в принципе не связанную с площадью Ленина.

Здесь главную пространственную функцию в полной мере выполняет площадь Ленина. И, скорее, нужно было композиционным решением плоскости фасада подчеркнуть направление проспекта, его единство, однако прерванное строительством здания картинной галереи.

При этом здании картинной галереи (арх. М. Григорян, Э. Саралян, А. Казарян), задуманное как доминанта в ансамбле площади, откровенно противопоставлено ему, нарушая его объемно-пространственную и масштабную целостность. Многометровый возмещающийся объем здания картинной галереи находится вне пространственно-визуальных связей градостроительного узла площадь Ленина — Северный проспект — Главный проспект.

Достаточно спорно с точки зрения сохранения пространственных принципов армянской архитектуры решен другой «полюс» Северного луча, который продолжил свое развитие в новой застройке Еревана. Это направление развития луча органично связано с его основной функцией — объединить пространство города, одновременно раскрыв его воле. Тем более противоречно строительство на пересечении Северного луча с ул. Комитаса крупного общественно-административного центра, прервавшего его развитие.

Центр (арх. В. Саакян) состоит из четырех многоэтажных зданий, объединенных общим двухэтажным цоколем, пересекающим ось Северного луча. Центр своим расположением нарушил важное качество луча — визуальную целостность. Все три его доминанты — здание картинной галереи, Оперный театр и монумент Советской власти находятся в зоне визуального восприятия. Комплекс центра не виден «снизу», непосредственно с самого проспекта; «сверху» из центра не виден проспект.

Еще одно. Луч в северном направлении несет совершенно противоположную функцию, чем в южном, где сориентированный на Арабат, замыкается, находит свое смысловое и пространственное завершение. В северном направлении, как было отмечено, луч раскрывает пространство воле, связывая Ереван с целой системой населенных пунктов. В этом направлении роль луча не кончена, тогда как композиционное решение центра выражает обратное, прерывая его развитие.

Для сравнения приведем пример пространственного решения обелиска в честь установления Советской власти. Обелиск, в виде узкой многометровой стелы, сооруженный на оси Северного проспекта в точке перепада рельефа, точно «расшифровывает» идею, заложенную в композиционном решении Северного луча, указывая на направленность его развития. В то же время, не прерывая его планировочного и визуального единства, узкий, сильно вытянутый вверх обелиск не завершает луч как отдельный объем, но «прочитывается» как знак, выражающий основное пространственное свойство луча — линейность.

Здесь может возникнуть вопрос, связаны ли вопросы композиции отдельного сооружения или крупного планировочного узла с интересующей нас темой? Да, так как выявляя национальное своеобразие конкретного сооружения, мы проводим его композиционный анализ. Неприятие во внимание важнейшего момента композиции каждого отдельного решения — градостроительного аспекта, привело бы к односторонней трактовке проблемы.

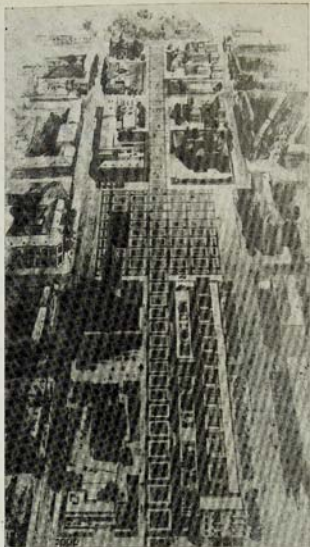
Несомненным является также и тот факт, что глубинные пласты национального пространственного мышления относятся именно к области градостроительства, выражаются через планировочные решения.

В основе планировочной структуры Ленинакана лежат историческая застройка, формирование которого относится к прошлому столетию. Две традиции архитектурные — русская (регулярная планировка, композиционные приемы и элементы классицизма, эклектики, модерна) и местная (камень как основной строительный материал, принципы планировки народного жилища) — здесь соединились в своеобразную национальную культурную традицию (кстати, те же принципы характерны и для сохранившихся фрагментов исторической застройки Еревана).

Замкнутые, локальные участки кварталов объединены диагональными связями. Градостроители Ленинакана используют этот прием неоднократно, вместе с тем здесь нет такой «генеральной» оси, какой является для Еревана Северный луч. Диагональные связи, как и Северный проспект в Ереване, образуют систему взаимосвязанных площадей — площадь Майского восстания, Мира, Ленина, Звезды, привокзальная площадь. Первые три формируют центральную часть города.

Площадь Майского восстания представляет собой прямоугольное замкнутое пространство, застроенное разнохарактерными сооружениями в течение длительного времени: церковь Аменаприкч, копия анийского кафедрального собора, относится к середине прошлого столетия, церковь Католикос построена в XVIII веке, здание горсовета — конструктивистское сооружение, осуществлено по проекту Г. Кочара в 1935 году, все остальные постройки находятся в этом временном интервале.

Антитезой прямоугольной замкнутой планировки являются два диагональных луча, исходящие из площади — улицы Арагац и Кирова.



Ул. Арагац раскрыта на гору Арагац, активно включив ее в пространственное решение площади (использование природных доминант в качестве композиционного стержня — древняя национальная градостроительная традиция). Ул. Кирова является диагональю, связывающей площадь Майского восстания с площадью Мира.

В планировке площади Майского восстания, аналогично площади Ленина в Ереване, как большое в малом, выразилась планировочная структура всего города — в прямоугольной периметральной застройке наметилась диагональная связь, совпадающая с направлением луча ул. Кирова. Эту диагональ образуют доминантами возвышающиеся ц. Католик и ц. Аменапркич. Диагональ является важным элементом в композиционном решении площади, так как выражает основные структурные линии и всего генплана, и планировки самой площади.

В планировочной структуре Ленинакана выразился основной принцип армянской архитектуры — синтез противоположных величин. Локальность, замкнутость планировочной структуры Ленинакана (регулярный план, периметральная застройка) дополнены элементами, ее объединяющими (диагональные связи) и раскрывающими их во всю (например, ул. Арагац, раскрытая на гору).

По тому же принципу организовано пространство нового поселка Мецамор (арх. М. Микаелян) в Араратской долине. Периметральная застройка, замкнутые пространства кварталов образуют огромные внутренние дворы. В структуре плана выделяются две взаимоперпендикулярные оси, «собирающие» всю застройку. Одна из них, функция которой шире функции «главной улицы» (ее правильнее назвать эспланадой, так как здесь расположен общественный и культурный центр), — совпадает по направлению с осью Арарат — Арагац.

Внутренняя структура городов Армении тесно связана с «силовыми линиями» общей структуры расселения и почти всегда отражает характер рельефа. Прямоугольная структура — наиболее традиционная для Армении градостроительная система. Древний город Урашту, столица средневековой Армении Ани, а также в принципе планировка армянской деревни имеют геометрическую, близкую к прямоугольной, структуру. Другой, характерный для армянской архитектуры планировочный принцип, — линейный. По такому принципу организовано пространство городов, расположенных вдоль рек, на главных дорогах. К примеру, так развиваются города, расположенные на лучах, исходящих из Еревана. Эту концепцию можно проследить на примере городов Дилижан и Кировакан.

С. Ж. Шахян. Проект реконструкции площади Майского восстания в Ленинакане. 1978 г.

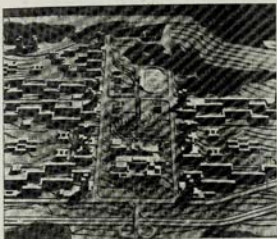
Согласно этому, пока не осуществленному, предложению историческая структура центра Ленинакана должна быть закреплена геометрическими осями.

Дилижан расположен в ущелье на оси север—юг, проходящей из Еревана через Севан к северной границе республики. Старая застройка города (в основном не профессиональная, народная архитектура) исключительно точно воспроизводит градостроительную ситуацию.

В Дилижане влажный и мягкий климат с большим числом дождливых дней в году. Отсюда — дома на столбах, с нежилым первым этажом, висючие балконы, под которыми можно укрыться от дождя, черепичные крыши с высоким скатом, застекленные веранды. В архитектуре активно используются резные деревянные детали. Часто поставленные столбы, острые коньки крыш, ритм веранд, эркеров, резных деталей балюстрад, и вся застройка в целом, направленность вдоль дороги домов, горизонталь балконов, карнизов — подчинены единому планировочному ритму, выражая непрерывное движение вдоль продольной оси.

Этой тенденции подчинена и малоэтажная застройка современного Дилижана. Однако современные профессиональные архитекторы-проектировщики Дилижана не всегда «разгадывают» традицию (исключение составляет одно небольшое сооружение, дидактически повторяю-

59. М. Минасян. Застройка центра поселка Менажор. Макет, 1990-е гг. В основе генплана Менажора — современная градостроительная система, решенная в единстве с пространством равнины и окружающими горами.



шее некоторые из вышеперечисленных принципов народной архитектуры.

На ул. Мясникова, одном из двух основных векторов Дилижана, организован общественно-административно-торговый центр. Весь центр занимает небольшой узкий участок улицы. Здание горсовета поставлено несколько отступя от красной линии, напротив здания горкома, образовав небольшую площадь.

Как пространственное решение, так и архитектура каждого отдельного сооружения диссонирует с общей застройкой города. В основе композиции всего комплекса и отдельных объектов заложен принцип симметрии, что не характерно для «линейной» застройки Дилижана. Композиция комплекса развивается по поперечной оси, прерывая общую направленность, ритм традиционной местной архитектуры.

Те же тенденции характерны и для застройки города Кировакана. Вместе с тем можно отметить некоторые, с градостроительной точки зрения, правильные решения — здания универмага и картинной галереи, некоторые многоэтажные жилые дома подчеркивают своим пространственным расположением направление развития «векторов».

Национальное своеобразие в градостроительных решениях выражается через пространственные представления. Имеется в виду закономерность организации пространства, логика национального пространственного мышления. Это наиболее сложный и глубокий уровень национального мироощущения, как правило, наиболее трудно познаваемый. Возможно, именно на уровне градостроительных пространственных решений часты и существенны просчеты современных людей в поисках национального своеобразия архитектуры. Вместе с тем спонтанные решения хаотической народной застройки однородны и несомненно национальны, так как основаны на единстве национальных пространственных представлений.

Пространственные представления во многом определяют и закономерности создания отдельных сооружений «объемной архитектуры», но при этом значительное место занимают аспекты, связанные с функционально-планировочными особенностями и художественной формой. Каждый из этих двух аспектов значительно легче трансформируется во времени и поддается изучению.

В 1960-е годы в работах армянских градостроителей наметилась тенденция включения в унифицированную среду городов символов национальной культуры: семантических знаков, элементов декора, выполненных в неизменно национальном смысле, отдельных памятников мемориальной культуры (визитки, хачкары). Тактичное, изысканное по вкусу включение элементов национальной культуры или традиционных архитектурных композиционных приемов и форм в современную застройку не только не приводит к конфликту старого и нового, но, наоборот, обогащает, конкретизирует несколько отвлеченную, унифициро-

важную среду современного города, в особенности массовой застройки или парка.

Детали-символы, знаки — они либо традиционно национальны, либо их национальная принадлежность настолько очевидна (декоративная керамика или каменные малые формы), что они имеют радиус действия очень большой, «национализируя» всю окружающую предметно-пространственную среду.

В определенной степени в современной армянской архитектуре подобную функцию выполняет тектонически грамотная каменная кладка (тектоничность кладки нужно отметить особо, так как камень часто теряет свою выразительность, когда используется как облицовочный материал). Имеется в виду кладка камня не как технический прием, но как национальная традиция пластического выражения формы.

60. М. Абрамян, Ф. Дарбинян, Ф. Заргарян. Фрагмент кольцевого бульвара в Ереване. 1960-е гг.

Создавая яркую зону, зодчие оперировали словарем форм современной архитектуры, лишь в кладке камня допустили незначительные оживления приемов народного строительного творчества.



Синкретичность отдельных решений, особенно в застройке Еревана, приобрела значение нормы в смысле синтеза архитектуры с декоративно-прикладными формами и «совместимости» старого и нового. Ереванский Кольцевой бульвар, улица Абовяна, проспект Саят-Нова, бульвар Шаумяна — целостное решение этой задачи, хотя и в других уголках и столицы, и республики есть немало интересных примеров — городок физиков и Дом приемов горсовета в Ереване, пансионаты в Арзакане, Степанаване или многочисленные малые формы Р. Исраеляна, жемчужинами разбросанные по всей Армении.

И здесь символика, форма выражения национального своеобразия самые различные. Подлинные виапы доурартского периода у водоема на Кольцевом бульваре и на территории городка физиков или средневековые хачкары у пансионата в Арзакане. Подобную смысловую нагрузку несут и каменная кладка подпорной стенки в духе народной архитектуры у того же водоема на Кольцевом бульваре, и барельефы на здании гостиницы «Ани» со старинным гербом анийских князей Багратуни, и на здании гостиницы «Двин» с изображением двинской капители, вплетенной в сложный стилизованный орнамент, и указатель по дороге в монастырь Гегард, тонкая интерпретация внутрихрамового настенного изваяния. И много других не менее интересных примеров.

Г. Борисовский пишет о работах армянских архитекторов и скульпторов, включившихся в создание национального пространства городов Армении: «Древний армянский орнамент, древнеармянские изображения, вырезанные из камня и помещенные на современных зданиях музеев, театров, гостиниц...

Подчеркнуто архаичные изображения и орнаменты. Знаки-символы, обращенные в глубокую древность. На них лежит серая тень вечности. И помещены они на современных зданиях из бетона и стекла. Арханка и современность!

Возникло нечто третье. Прекрасное, как сама Армения.

Нет, это не эклектика — для нее характерно смешение стилей и смешение эпох. Здесь же стиль и эпоха не смешиваются, не противостоят друг другу. Они дополняют друг друга. Нет, это не украшательство, для которого была характерна подмена современного прошлым, подделка под старое. Здесь каждое здание современно. Творчески развиваются лучшие традиции архитектуры»¹.

Бурный рост крупных городов республики привел к образованию ряда сложных градостроительных проблем, одной из которых является сохранение исторической застройки — важного аспекта национального своеобразия современного горсда. Приходится констатировать, что осуществляемое с 1960-х годов многоэтажное строительство велось без учета архитектурных особенностей исторической среды городов, в не-

¹ Борисовский Г. Архитектура, устремленная в будущее. Л., Знание, 1977, с. 105.

которых случаях буквально противопоставляясь ей. До недавнего времени практически ни в одном городе республики не велся учет памятников рядовой исторической застройки, не говоря об их охране и реставрации (рядовую историческую застройку города составляют сооружения, в отдельности не представляющие исключительной архитектурной ценности, но в целом объединенные общими масштабными, планировочными и стилевыми характеристиками).

В течение многих лет в результате активной перестройки центра Еревана подверглась разрушению застройка XIX—начала XX века. Аналогичные процессы происходили и в центральных частях Эчмиадзина, Гориса, Дилижана, Аштарака, Цахкадзора.

Историческая среда города требует особого внимания со стороны проектировщиков, так как каждое новое включение в нее должно учитывать все компоненты застройки — от высоты до ее пластических особенностей. Конкретные научное исследование и практическая разработка путей развития исторической застройки впервые начались в Ленинкане, где в 1960 году был организован Государственный историко-архитектурный музей-заповедник «Кумайри» (авторы исследования, разработки и организации — арх. С. Калашян, А. Мириджанян, С. Григорян).

Главная задача заповедника — регенерация исторической среды с сохранением всех функций современного города.

Однако по существу остается открытым вопрос строительства новых зданий в заповедной зоне — несомненно, что его успешное решение гарантировано лишь в случае комплексного проектирования как охранно-реставрационных работ, так и новоствоящих объектов. Только подлинно современная архитектура, органично включенная в исторический контекст города, может сообщить Ленинкану образ социалистического города наших дней.

В 1980-е годы в Управлении по охране и использованию памятников истории и культуры при Совете Министров Армянской ССР созданы проекты-исследования исторической среды городов республики — Эчмиадзин, Дилижан, Горис, Артик, Цахкадзор (арх. А. Григорян, О. Санамян, А. Гюламирян, К. Григорян, В. Аветисян). Несомненно, эта важная работа обретет еще большую практическую ценность после того как «ляжет» в качестве подосновы на планшеты градостроителей, составляющих проекты детальной планировки этих городов.

Отдельный пласт национального своеобразия градостроительной структуры Еревана составляет его историческая застройка. В бурно застраиваемом городе историческое и новое оказалось разведено как две оппозиции: урартские города Эребуни и Тейшебазник, ограниченные границами холмов, на которых они расположены, отдельные средневековые памятники, замкнутые в периметральной застройке кварталов, наконец, историческая городская застройка, разделенная на островки и окруженная массивами многоэтажных зданий.

Первая волна в защиту исторической среды города поднялась в начале 1970-х годов, когда в институте Ереванпроект была составлена схема охраны памятников культуры и архитектуры Еревана (арх. Ари. Григорян, С. Назарян, Б. Арутюнян, Н. Акопян). Из числа крупных градостроительных проектов 1980-х годов следует выделить проект этнографического квартала Дзорагюх, воссоздающий характер, поэтику среды старого эризанского района (арх. Т. Геворкян, Э. Франгулян, А. Казарян, И. Дагян, А. Варданян). Одним из широко обсуждаемых в последние годы проектов для центра Еревана является восстановление застройки улицы Алавердяна. В течение нескольких лет эта идея предлагалась в качестве задания для курсовых и дипломных работ на архитектурной кафедре. В составлении официального проекта вместе с архитекторами-профессионалами принимали участие и студенты кафедры. Суть идеи в том, чтобы за счет переносимых из других точек города отдельных домов дополнить застройку улицы Алавердяна и создать заповедный уголок старого Еревана. (Собственно, в этой плоскости лежит и проект восстановления Дзорагюха). Однако создание одной «этно»-улицы или «этно»-квартала является своего рода градостроительной стилизацией, которая неизбежно приведет к вычленинию исторической зоны из современной городской среды. К тому же весьма спорные с точки зрения методики реставрации конкретные решения по перестройке двух домов на ул. Алавердяна и пр. Октемберяна не убеждают в полезности этой затеи.

В городах с исторической застройкой необходимо добиться комплексности при решении архитектурно-реставрационных задач и нового строительства в исторических зонах. И уже как конкретная творческая задача — найти связи между старой застройкой и новым развивающимся городом. В этом отношении принципиально верными по постановке и удавшимся по архитектурному решению примерами явились проект эскиза-идеи застройки Конда (конкурсный проект под девизом «Город-парк», арх. А. Азатян, О. Гурджинян), где сохраняемый фрагмент исторической среды сплетен с современной архитектурой и весь холм в целом представлен как функционирующий городской организм, а также проект «висячего» кинотеатра, в композицию которого включены три исторических памятника XIX века (арх. С. Кидехчян, О. Гурджинян).

На новом этапе реконструкции центра Еревана, куда входят и завершение застройки Главного проспекта, и раскрытие главной планировочной оси — Северного проспекта, и перестройка холма Конда, по существу вся историческая среда города окажется в поле деятельности градостроителей. А в таком случае возникнет проблема комплексного сохранения, использования и поиска связей исторической застройки с новым городом в масштабе всего центра, где также должны учитываться и средовые характеристики города 1920—1930-х и 1940—1950-х годов.

Однако до середины 1980-х годов ни реальные, ни проектные решения, ни конкурсные задания на подобное целостное осмысление проблемы не нацелены. В равной степени это относится и к другим городам республики, где сохранилась историческая застройка.

Архитектура жилья

В современной армянской архитектуре типологический раздел «жилье» включает в себе целый комплекс проблем, главным образом возникающих на стыке традиционных форм организации жилого пространства и жесткими требованиями индустриального домостроения.

Ставшими привычными три этапа периодизации армянской архитектуры 1920—80-х годов можно выделить и в развитии жилья. Но здесь границы этапов не совпадают с общими периодами развития архитектуры.

Со второй половины 20-х годов началось проектирование секционного многоквартирного жилого дома. В его основу была положена схема, предложенная А. Агаронином и О. Маркаряном в 1929 г. Ее структурные принципы были сохранены до середины 50-х годов, их развитие продолжалось и дальше.

В 50—60-е годы все внимание архитекторов было сосредоточено на создании «многоквартирного» жилого дома на индустриальной основе. Методика проектирования, в создание которой в эти годы многое вложил С. Сафарян, несмотря на происшедшие в 70—начале 80-х годов качественные изменения, связанные с развитием производственной базы, в целом сохранилась и используется архитекторами современного поколения.

На этом последнем этапе жилья архитектура начала приобретать более пластичные решения как в структурных решениях плана дома, так и на его фасадах. Но главной особенностью этапа является то, что архитекторы начали искать и находить конкретные пути создания на индустриальной базе жилья, основанного на национальных принципах организации пространства, выявлении и использовании в планировке региональных параметров. В премированных проектах Всесоюзного конкурса на жилье для южных районов (Я. Исаакян, Г. Рашидчи I премия, М. Микaelян II премия), в жилых комплексах в Дилижане (арх. В. Бабалян) и в Горисе (арх. Г. Погосян, А. Мкртчян, А. Сагоян) ставилась задача разрешить ясно обозначившийся профессиональный конфликт между потребителем и архитектором, идущий еще от малометражек 50—60-х годов.

Выше мы сделали попытку определить принципы организации пространства традиционного армянского жилья на примере его древнейшего (гяхатун) и более поздних типов. Основной принцип заключается в единении внутреннего пространства и в его условном зонировании.



01. А. Тарханян, Р. Багдасарян. Жилой дом в районе «Демаш» в Кировакане. 1970-е гг.

В основу решения многоэтажного жилого дома были положены природно-климатические особенности региона.

Этот принцип нашел выражение и в профессиональных решениях современных армянских зодчих; особенно последовательно осуществляется он в спонтанных трансформациях внутриквартирного пространства его обитателями.

За десятилетия развития в современной армянской архитектуре сложился тип жилого дома, в котором четко выделяется связь

комната общего пользования—кухня—балкон. Основанное на решении, предложенном в 1929 году А. Агароняном и О. Маркаряном для типовой секции, в этой схеме сориентированные на юг общая комната и кухня связаны широким залитым солнцем открытым балконом. Такая функциональная связь при правильной ориентации наилучшая для многих районов Армении. В дальнейшем, при эксплуатации дома наблюдается интересная картина—происходит тотальное застекление открытых балконов. С одной стороны, это делается с тем, чтоб увеличить полезную площадь квартиры. На застекленный балкон выносятся часть кухни, сюда же распространяет свое «влияние» общая комната. Но не только в увеличении площади квартиры значение рассматриваемого явления.

Пространство кухни—общая комната—застекленный балкон превращается в единое целое, где проходит жизнь семья днем: приготовление и прием пищи, здесь семья собирается за столом, здесь отдыхают, развлекаются, принимают гостей, устраивают семейные праздники, здесь происходит ритуал, связанный с похоронами. Здесь нередко спят в теплое время, что позволяет несложная трансформация застекленной веранды, окна которой легко раскрываются. Именно застекленный балкон, перенося часть функций кухни и общей комнаты, превращается в такое же универсальное пространство, условно зонированное, каким являлось подшатровое пространство гхатуна, система балкон—двор в более позднем жилище и открытое пространство террасы горных поселений Армении. Единство традиции очевидно. Но единство не в семантике форм—вспомним, что в армянском жилище древности заключалась «модель вселенной» (А. Гуревич), а единство в принципах организации пространства, в целостности национального мироощущения.

В профессиональной архитектуре принцип объединения общей комнаты и кухни через сравнительно глубокий (2—2,5 м) открытый балкон или лоджию получил самое широкое распространение на всех трех этапах развития архитектуры жилища, применялся одинаково успешно и «конструктивистами» и «классиками» в конце 1920—в 50-е годы, в период начала массового жилищного строительства 50—60-х годов, а также в последнее десятилетие. Есть все основания говорить о сложении своеобразной планировочно-функциональной традиции в армянской архитектуре (правильнее назвать это «ереванской» традицией), поскольку сложилась и развилась она именно здесь).

При этом внутренние трансформации активно отражаются на фасадах жилых домов. «Городская народная архитектура» и даже «архитектура, создающаяся в соучастии с потребителями» — так, романтизируя, можно назвать внешние и внутренние трансформации многоэтажной жилой структуры Еревана и других городов республики.

И все-таки трансформации современного жилища, во многих слу-

чаях приводящие к серьезным нарушениям структурных связей и внутренней планировки, и конструктивной схемы, и фасада дома с точки зрения сохранения традиционных форм осмысления пространства, носят следственный характер. Причина здесь в первую очередь заключается в том, что большинство жилых образований в Армении на всех уровнях — от микрорайона до отдельной квартиры, не основано на всестороннем учете национальных и даже региональных факторов. Мы далеки от мысли догматизировать отдельные решения или принципы, но архитектура всегда была подчинена определенным канонам и некоторые из них, как показал опыт, правильнее соблюдать, чем нарушать. К примеру, традиционная кладка камня и как антитеза этому канону — малоубедительные современные приемы облицовки. Также и отработанные планировочные и композиционные принципы.

В числе домов с «каноническим» выделением связей общая комната — кухня — балкон отметим три жилых дома на ул. Абовяна в Ереване (60-е годы, арх. Ф. Дарбинян), комплекс жилых домов по улице

62. Я. Исаян, Г. Рашидян. Жилые дома в квартале «Вагаршапат» в Эчмиадзине. 1970-е гг.

В планировке квартир использовался принцип единения пространства.



Р. Исраеляна (70—80-е годы, арх. А. Алексанян, Ф. Акопян). Здесь в планировке квартир предусмотрены просторные (до 11 м²) холлы перед общей комнатой, которые сливаются в единое зонированное пространство дневного пребывания.

Принцип объединения и четкого зонирования пространства дневного пребывания характерен для многих проектов архитектора А. Тарханяна, плодотворно работающего в области жилищного строительства.

Интересным решением является группа из трех домов на ул. Сарьяна в Ереване. Четкие функциональные связи, большие открытые лоджии, а также арочный мотив ограждений и оригинальное использование туфа в виде однородной кладки-облицовки больших поверхностей фасадов позволяют отнести эти здания к числу лучших образцов индустриального многоэтажного жилья.

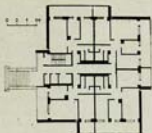
Следует отметить подход к проектированию многоэтажных жилых домов в районе «Димац» в Кировакане (проект выполнен А. Тарханяном совместно с арх. Р. Багдасаряном).

Кировакан — традиционное дачное место с мягким климатом, с небольшим перепадом температур в течение года, и авторы попытались эти характеристики отразить в планировочных решениях и в образе жилого дома, «раскрыв» жилище в природу, придав облику дома ощущение легкости, дачности.

Консоли балконов, далеко выступающие на всех четырех фасадах, легкие перголы с вьющейся на них зеленью, открытые террасы, объединяющие на уровне первого и второго этажа четыре одинаковые башни с окружающей природой, служат этой цели. Интересная деталь — между плитой консоли балкона и нижней панелью образуется неконструктивное пространство — узкая щель на высоту ригеля. Авторы предложили застеклить эту щель с целью подчеркнуть конструктивную структуру здания, выявить его тектонику. Вместе с тем это способствовало бы выражению основной идеи — раскрытию интерьера квартиры в природу. И вместе с тем стеклянная лента, проложенная по верхнему периметру общей комнаты, по идее должна еще больше наполнить жилище светом и воздухом, придав ему дачный характер.

Архитектура жилых домов кироваканского района «Димац» основана на местных традиционных принципах народного зодчества, которые выражают природно-климатические особенности региона. Для композиции характерны стремление найти связи между планировочными и фасадными решениями. Формы домов структурны, в определенной степени экспрессивны. Лоджии, важный функциональный элемент этой архитектуры, активно выделены на фасаде и в значительной степени формируют ее художественный образ.

Рациональным построением функциональной структуры и объемно-пространственной композиции отличаются жилые дома, построенные в Ереване по проектам архитектора Р. Джулакиана (жилой дом на ул. Водопьянова и группа из двух объемов — последний проект выполнен



43, 64. А. Тарханян. Жилые дома на ул. М. Сарьяна в Ереване. 1970-е гг. Обычная каркасная структура дома покрыта не облицованными панелями, а монолитной стеной с каменной кладкой.

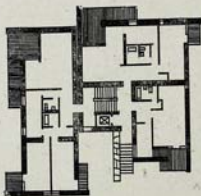


совместно с А. Мирзояном). Эти дома имеют ясные, четкие планы, правдиво отображенные во внешней архитектуре. Основным пластическим элементом их являются плоскости каменных стен, ограждающие и вместе с тем связывающие с внешним пространством внутренние связи жилища.

В 1970-е годы ряд поисков происходил в направлении обнаружения возможностей выражения национального понимания пространства дома и его структуры в многоквартирном здании в условиях массового индустриального домостроения и новых конструктивных систем, появившихся в арсенале армянских архитекторов. Ставилась задача практического решения проблемы современного национального жилища.

К сожалению, ряд поисковых проектов не был осуществлен. В их числе — проект экспериментального жилого дома в Ереване архитекторов А. Тарханяна и Р. Арутюняна. Для его планировочных решений характерно дидактическое зонирование помещений дневного пребывания: общая комната и кухня объединены пространством холла и лоджией. Особенно активно выразилось стремление к объединению пространства в планах больших двухуровневых квартир. Пространство холла и общей комнаты вообще не разделено, а общая комната и кухня объединены с помощью трансформируемой перегородки. В предложенном решении архитекторы пытаются «снять» противоречия, которые возникли в современном высотном многоквартирном жилищном строительстве. Это, в первую очередь, противоречия социально-бытового плана, вызванные резким изменением традиционных форм

62. Р. Джузьян. Жилой дом на ул. Водопьянова в Ереване. 1966 г.



национального жилища — «оторванность» от земли, выжужденная изолированность, замкнутость формы жизни в компактных малометражных квартирах, отсутствие контактов, общности между людьми, что, нередко, имеет социальные последствия.

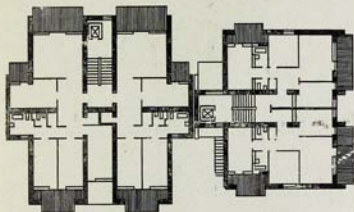
Для армянских традиционных поселений характерны теснота, общность, частые контакты. Ключевые точки протекания жизни, «плоскости общения» — улица, двор, балкон, плоская крыша-терраса, т. е. пространства, вокруг которых группируется несколько жилых ячеек и которые являются композиционными центрами жилой среды.

А. Тарханян и Р. Арутюнян в своем проекте в принципе воссоздали именно такое пространство, роль которого выполняет открытая лоджия, глубоко западающая в объем здания. Площадь лоджии достаточно велика (57 м²) и объединяет четыре квартиры с вертикальной коммуникационной шахтой. Террасы на два этажа залиты солнцем, озеленены — идеальное место для отдыха, детских игр, общения. Устройство подобных рекреационных пространств оправдано как бытовыми, так и климатическими особенностями, характерными для армянского традиционного жилища.

Но в целом в блок-секционном типе жилого дома, который применили авторы данного проекта, рекреационные пространства свою роль выполняют лишь частично, и по логике в своем развитии должны были привести армянских архитекторов к галерейному типу жилого

66. Р. Джулакиан, А. Мирзоян. Жилой дом на ул. Джрашата в Ереване. 1981 г.

В основу решений положен рациональный принцип организации пространства жилища.



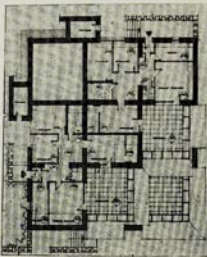
дома, наиболее близкому национальным принципам организации жилища. Однако галерейный тип жилого дома пока распространения в Армении не получил (исключения составляют отдельные жилые дома в г. Мецаморе, арх. М. Микаелян и в г. Кафане, арх. П. Туманян и др.).

Планировка жилых домов в квартале «Вагаршапат» в Эчмиадзине является дальнейшим развитием принципа единения и перетекания пространства. (В основу положена схема жилой ячейки для IV климатической зоны, выполненная Я. Исаакианом и Г. Рашидяном по программе всесоюзного конкурса). Просторный холл переходит в лоджию-террасу, стеклянная трансформируемая перегородка между холлом и террасой по замыслу архитекторов может передаваться к внешнему парапету, объединяя оба помещения в единое целое. Непосредственно к этому своеобразному функционально-планировочному центру квартиры примыкают общая комната и кухня.

Характерные для армянской архитектуры принципы единства, це-

67, 68. Г. Пегосян, А. Мартчян, А. Сагоян. Застройка жилого квартала в Горисе. Проект. 1970—1980-е гг.

Проект, отмеченный «Гран-при» софийского биеннале 1985 года, отличает художественное решение стилизованных приемов национального жилища, но вместе с тем он обладает всеми критериями современной архитектуры.

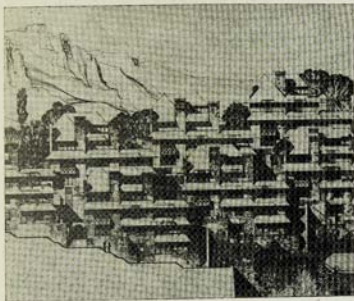


лостности пространств с одновременным учетом климатических особенностей можно решать с помощью современной строительной техники, используя преимущества гибкой планировки. Трансформирующиеся помещения используются в желаемом температурном режиме круглый год.

Поиск связей с традиционными принципами жилища был наиболее продуктивно продолжен в архитектурном решении жилых домов коттеджного типа в Дилижане (арх. В. Бабалян, С. Сардарян, С. Мелконян, А. Халатян) и в жилом квартале № 5 в Горисе (арх. Г. Погосян, А. Мкртчян, А. Сагоян).

В горисском проекте удалось найти крепкие связи с традицией и сохранять уровень современного жилища.

Логичность, лапидарная простота художественных, композиционных средств в сочетании с конкретностью взаимодействия архитектуры с природой, ландшафтом, многообразием объемно-пространственных, градостроительных решений присущи не только армянской народной архитектуре, но и многим другим, если это вообще не основное свойство каждой народной архитектуры. Но архитектура это не отдельные планировочные или конструктивные принципы, как и не отдельные



формы, но единство всех составляющих, выражающиеся в своеобразном решении в конкретном пространстве. В архитектуре жилого квартала в Горисе ясные, простые планы облокированы, вписаны в «чистые» квадраты жилых ячеек. Они артистично, а главное, исходя из свойств рельефа, правильно «расставлены» на крутом склоне, вокруг общественно-торгового центра. Здесь и начало той «игры», которую ведут авторы. Игры на грани стыка старого и нового, профессионального и народного, стиля и стилизации.

Нужно отметить, что авторам удалось сохранить равновесие, балансируя на тонком канате такта и мастерства, несмотря на очевидное стремление достигнуть стилистического сходства с традиционной для этого района народной архитектурой, в первую очередь, в объемно-пространственном решении.

Подобные стремления авторов откровенны, но выражены не через повтор традиции или обыгрывание форм. Более того, в этом проекте очевиден отход от модного любования примитивными, экзотическими сторонами традиционного народного быта.

Стилистическое единство сохранено во многом благодаря виртуозно воссозданной композиции местной народной архитектуры, эстетизации некоторых второстепенных деталей (вентиляционные шахты, плоскости крыш и т. д.).

Рассмотренные примеры свидетельствуют о стремлении современных армянских архитекторов создавать жилище, отвечающее национальным принципам организации жилой среды. Но в основном это локальные попытки, только в отдельных случаях решающие поставленную задачу.

Однако в общей массе современное жилищное строительство в Армении развивается по проектам, мало приспособленным к местным климатическим и бытовым условиям и, тем более, не выражающим национальные пространственные модели. Не об этом ли свидетельствует тотальная «архитектурная» деятельность населения по реконструкции жилища.

Недостатки в проектировании жилой среды главным образом выражаются в отсутствии значительных открытых помещений (лоджий, террас, балконов), в разобщении, дробности внутриквартирного пространства, в неудачной компоновке помещений дневного пребывания и спальных комнат, в отсутствии традиционных связей между общей комнатой, кухней и террасой (балконом), в неиспользовании принципов галерейного типа дома и террасной композиции жилой застройки, а также малоэтажной плотной застройки, органичной для центров крупных городов и для условий сложного рельефа многих населенных мест Армении.

Архитектура общественных зданий

В области проектирования общественных сооружений армянские архитекторы, продолжив тра-

диции развития национального монументального зодчества, получившие столь мощный импульс в творчестве выдающихся мастеров 1920—1950-х годов, за последние три десятилетия достигли значительных успехов.

Индустриализация внесла свои коррективы в характер монументальных сооружений, обновив их структурные и пространственные принципы. Новое обозначилось и в стилистике архитектуры, в приемах формообразования.

По сравнению с пятидесятью годами архитектурный язык стал более многозначен, резко возросли его амплитудные пределы. В границах стиля обозначились весьма противоположные развития архитектуры. Обращаясь к принципиальной задаче моделирования функционально-конструктивной структуры архитектурного языка, армянские зодчие в отдельных решениях не выходили за пределы широко распространенных в этот период форм и композиций западноевропейских архитектурных стереотипов. Однако в поисках стилистических новаций линии национальной архитектуры по-прежнему отводилась функция главной.

Между полными поисками творческого самовыражения в национально своеобразных композициях и рефлексивным использованием внешнего опыта пролегали различные связи, и от них отошли «ветви», весьма необычно преломившись от главной. В интересующем нас аспекте национальной архитектуры продолжилось развитие целостного рационально-декоративного направления, но, повторим, в совершенно новой стилистической окраске; своеобразную интерпретацию получили методы стилизации, хотя порой и заканчивавшиеся тривиальным заигрыванием с национальной формой; особую значимость приобрели композиции знаково-символического содержания; наконец, обозначилась тенденция выражения национального на композиционно-пространственном уровне через опосредованные образные решения, сознательно избегающие традиционных формальных повторов.

Во многом такая разветвленность поисков объясняется тем, что стекло-бетонная архитектура не всегда и не для всех заключала возможности выражения национального своеобразия и многие зодчие, не отказываясь от принципов нового архитектурного языка, включали в его контекст элементы традиционной архитектуры (знаки архитектурного или общекультурного значения или стилизованные национальные мотивы). Наряду с решениями, допускающими ретроспективные включения, развивался подход, основанный на принципах беззнакового образного постижения сути национального зодчества: исключая путь использования традиционных форм и приемов, в отдельных решениях ставилась задача средствами и на языке современной архитектуры добиться выражения национального своеобразия. Однако, несколько забегая вперед, с сожалением нужно констатировать, что на практике подобных «чистых» работ оказалось немного. В определенной сте-

Именно это был новый подход к проблеме национальной архитектуры (или хорошо забытый старый, если иметь в виду архитектуру «справедливых» 1920-х годов), до конца не понятый ни потребителем, ни внутри самой профессии и, в общем-то, до конца не раскрытый. При этом необходимо отметить крайнее пассивное, если не вообще откровенно негативное отношение теории к подобным поискам, не сумевшей своевременно понять и объяснить их рациональное содержание. Думается, что именно весьма сильное противостояние заставляло многих архитекторов уходить с пути «чистого» композиционно-пространственного подхода и обращаться к приемам стилизаций или использования знаковой системы. Во всяком случае очень быстро было найдено компромиссное решение, сочетающее оба подхода.

Разложить тенденции и линии развития архитектуры бывает не просто; включить в них конкретные решения и при этом не нарушить их границы — значительно труднее. В таком случае претендовать на большую точность было бы неверно.

Реальная ситуация оказывается, как правило, сложнее и многообразнее предложенной схемы, и только конкретный анализ основных произведений архитектуры дает возможность выявить различные формы выражения национального своеобразия и вместе с тем обозначить, понять целостность каждой из них в самой себе.

Важно обозначить общие тенденции и линии в развитии и в свою очередь обозначить их в конкретных архитектурных решениях, пусть и не стопроцентно только им (тенденциям и линиям развития) принадлежащим.

Итак, архитектура общественных зданий в 1960 — 1980-е годы.

В 1960 — 1970-е годы продолжал активную творческую работу над созданием крупных общественных и мемориальных сооружений Р. Израелян. Строительство наиболее значительных из них (музей этнографии в Сардарапате, мемориал, посвященный защитникам Апарана, реконструкция ц. Сурб Саркис в Ереване) продолжалось и завершилось уже после смерти мастера (1973 г.). В этот период фигура Р. Израеляна выделялась, была как-то обособлена не только в масштабе армянской архитектуры, но и в масштабе всей советской архитектуры. В годы, когда происходило становление новой стилистики советской архитектуры, вырабатывался ее новый композиционный язык в основном усилиями «пионеров» нового поколения («пионеры» 1950 — 1960-х гг.), «старые мастера», большинство из тех, кто еще продолжал проектирование, создавали далеко не самые удачные эскизы произведения. Несомненно, это было одним из очевидных просчетов новой перестройки, когда зодчие со сложившимся профессиональным отношением вынужденно «изменяли» своим отработанным навыкам. Вместе с тем архитектура Израеляна, обогатившись в 1960-е годы новыми композиционными приемами, сохраняла высокий художественный уровень, обозначив новые пути для развития национального зодчества.

До конца 1960-х годов активно работал С. Сафарян (скончался в 1969 г.), но в этот период всю свою творческую энергию он отдавал созданию индустриальной архитектуры, в жестких рамках которой искал возможности художественной выразительности, гибких планировочных решений.

В 1960-е годы С. Сафарян (в соавторстве с Р. Багдасаряном) построил лишь одно крупное здание по индивидуальному проекту — театр в Ленинакане. В предельно четких планировочных решениях театра явно прослеживается направленность творческих поисков Сафаряна в этот период на создание рациональных схем для типового применения.

Достаточно активно строил в 1960 — 1970-е годы и М. Григорян (скончался в 1978 г.). В зданиях Ереванского горкома КП Армении и Дома политпросвещения (оба построены в соавторстве с архитектором Г. Аракелянном) очевидно стремление сохранить в современной архитектуре классицистические приемы. В этом же русле поисков находится здание банка З. Бахшияна. Ритмичное расположение на фасадах вертикальных тяг в виде арок или ордеров-пилонов (заметим, что все три здания сооружены из кремового фельзита, по цвету отдаленно напоминающего мрамор) — в целом весьма распространенный прием псевдоклассицистической тенденции современной архитектуры.

«Штормовая волна» техницизма имела для традиционной национальной архитектуры, расцветшей в послевоенное десятилетие, буквально разрушительное действие. Настоящий каменно-железобетонный спор, начавшийся в армянской архитектуре в конце 1950-х годов, пошел по трем принципиальным направлениям: поиск различных форм синтеза (кинотеатр «Россия», Дворец молодежи, станция метро «Площадь Ленина», аэропорт «Звартноц», музей в Сардарапате), поиск самостоятельного построения композиции из железобетона путем подчеркнутого выявления его тектонических свойств (летний кинотеатр «Москва», стадион «Раздан») и, наконец, стремление скрыть железобетонную основу здания за каменной облицовкой (множество примеров, начиная от типовых индустриальных панельных сооружений до зданий, входящих в ансамбль площади Ленина).

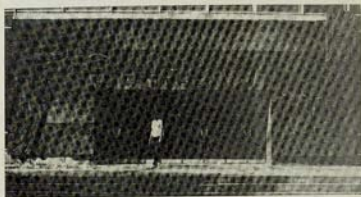
Притом в границах техницистической тенденции также сохранялось стремление создавать национальную архитектуру. Однако национальное в массовой индустриальной архитектуре, как правило, выражалось только в виде внешней оболочки или элементов декора. В целом тенденция привела к неуклонному развитию псевдокаменной архитектуры — техницизм в виде железобетонной конструктивной структуры, «одетый» или «прикрытый» каменной облицовкой, «буферным пластом», который должен примирить стандарт с национальным своеобразием. В сравнении с периодом 1920-х годов произошло обратное: если тогда каменные конструкции облицовывались «под железобетон», то теперь железобетонные конструкции прикрывались камнем.

Практически все типовые сооружения в Армении облицованы ту-

фом. Частично это кажется оправданным средством, так как типовое массовое строительство сегодня необходимость, и камень, пусть плесне, но, по мнению некоторых, может снять возникшее противоречие с традиционной средой, «окрасив» огромную массу адаптив и привычный плет. Облицовка камнем превратилась в самый распространенный прием в армянской архитектуре последнего периода.

Наиболее целостное выражение национальных особенностей архитектуры в новом стилистическом материале 1960-х годов проявилось в здании театра имени Г. Сундукяна в Ереване (арх. Р. Алахавердян, С. Бурхаджян, Г. Минасян, ск. А. Арутюнян). Здесь, с одной стороны, ставилась задача создать современную функциональную, конструктивную и обязательно формально правильную композицию, а с другой стороны — найти выражение традиционным аспектам, создать национальную архитектуру. В композиционном решении одновременно использовано несколько приемов для выражения национального пласта. Это ретроспективные стилизации («урартский» характер рельефов на пилонах зимнего сада) и «включение» национальной по сюжету и языку живописи панно М. Сарьяна «Арисения» в фойе; это использование декоративной пластики на фасаде (рельефы портала); это, наконец, тонко выраженные в композиции принципы армянской архитектуры (каменный портал как декоративный элемент, активно выделяющийся на «чистом»

69. Р. Алахавердян, С. Бурхаджян, Г. Минасян, ск. А. Арутюнян. Здание драматического театра имени Г. Сундукяна в Ереване. 1966 г.
Изобразительная пластика, живопись Сарьяна в холл и ряд символических знаков в интерьере здания выражением национального характера архитектуры.



стеклянным фасадом, сочетание асимметричных элементов с жестко-симметричной рамой главного фасада, взаимосвязь замкнутости и раскрытости пространственных решений, где через большие остекленные поверхности интерьер связан с внешним пространством, зимний сад как бы слит с парком, а сарьяновское панно через стеклянный витраж «выведено» на фасад). При всем этом в архитектурном решении театра, возможно несколько прямолинейно, использовано много приемов стилистики «шестидесятых годов» — в композицию смело введено остекление больших плоскостей, сценическая коробка обшита редко используемыми алюминиевыми плитками.

Архитектура театра имела весьма значительное влияние на формирование национального языка армянской архитектуры 1960 — 1970-х годов, и особенно часто употребляемыми стали декоративно-пластические приемы.

Как бы в противовес техницизму на многих сооружениях доминировало «национальное присутствие». Речь идет не о тех решениях, которые замыслены в целостной системе национальной архитектуры — от опосредованных композиционно-пространственных поисков до стилизации объемно-пространственных и формальных решений, но о тех многочисленных сооружениях, которые основаны на принципиальных канонах

70. Б. Арумян, Р. Арумян, А. Исраелян, ск. А. Овсепян. Станция метро «Сасунца Давид» в Ереване. 1981 г.

Национальный характер архитектуры основан исключительно на символике образных сюжетов, совершенно не увязанных с функциональным решением пространства.



технического построения всей структуры и прикрыты буферным перцептивным пластом, призванным обозначать «национальность» постройки. Это арки, приставленные к фасаду, или введенные в интерьер, отдельные, как правило трансформированные, традиционные каменные детали — своеобразное заигрывание с национальной формой, наконец, просто каменные поверхности (нередко с резьбой) на уровне зоны видимости. Примеров много — гостиница в городе Севане и Дом-музей А. Хачатуряна в Ереване, арх. Э. Алтунян; административно-общественный комплекс в Ереване, арх. В. Саакян, другие.

Свидетельством возросшего «национального присутствия» являются и те сооружения, которые наделены крупномасштабными изображениями композициями из резного туфа, выполненными в стилистике 60-х годов — информативными знаками с национальной символикой, обращенной к культурным истокам, изобразительными мотивами средневековой архитектуры и элементами этнографического и исторического характера.

В ряду подобных решений есть удачные, высокохудожественные

71. Б. Араумян, Ш. Азатян, ск. А. Арутюнян. Музей Эребуни в Ереване. 1968 г.

Впервые освещение музея позволяло использовать глухую стену фасада для рельефных композиций с историческими сюжетами.



примеры синтеза. Это рельефы музея Эребуни (арх. Б. Арзуманян, Ш. Азатян, ск. А. Арутюнян), гостиницы «Данк» в Ереване (арх. А. Алексанян, Э. Сафарян, Ф. Акопян, ск. А. Шираз), станции метро «Сасунци Давид» (арх. Б. Арзуманян, Р. Арзуманян, А. Израелян, ск. А. Овсепян).

И все же в границах этой тенденции к национальной архитектуре многие сооружения принадлежат своей внешней атрибутикой, изобразительными сюжетами.

Тема трансформированных арочных композиций превратилась в широко распространенные, многократно варьируемые приемы. В начале 60-х она прослеживается в творчестве Р. Израеляна (ресторан «Арагил» в Ереване). У других авторов (швейная фабрика в Ереване, арх. Г. Григорян, административные здания в Эчмиадзине, арх. М. Микавели) арки, отделившись от тектонической структуры фасада и превратившись в откровенно изобразительные знаки, приобрели большой, самодовлеющий масштаб, став главными элементами композиции, местами высту-

72. А. Алексанян, Ф. Акопян, Э. Сафарян, ск. А. Шираз. Гостиница «Данк» в Ереване. 1978 г.

Знак на фасаде — стилизация капителя джамского дворца V в. — семантическое обозначение века национальной культуры.



пая за карнизы зданий (проектный институт в Ереване, арх. А. Агалян, Г. Григорян, Дом-музей А. Хачатуряна; Дворец молодежи в Ереване; арх. А. Тарханян, Г. Погоски, С. Хачикян, М. Захарян).

Более углубленно тема развита на фасаде III Дома правительства в Ереване (арх. В. Гусин, Т. Геворкян). Решая задачу гармонизации внешней формы по «композиционному словарю» площади Ленина, авторы варьируют тему арки — ведущую в архитектуре площади. Гигантские каменные арки поднимаются на высоту всего фасада. Однако они образуют лишь фасад, декоративную каменную стену-ширму, за которой скрыта железобетонная пространственная конструкция, составляющая внутреннюю структуру, «организм» здания.

В поисках форм национальной архитектуры современные армянские зодчие продолжают развивать многовековые традиции, обращаясь к теме народного жилого дома. В композициях используются пространственные принципы галатуна, его формы трактуются как символы, знаки.

Архитектура ресторана «Вардавар», входящего в ансамбль Сардарапатского мемориала (арх. Р. Исраелян), является своеобразной транскрипцией объемно-пространственной композиции галатуна. Это уже не символ, но попытка максимально точно воссоздать в камне ха-

73. М. Григорян, Э. Саралян, А. Казарян. Дом культуры (1958 г.) и здание картинной галереи Армении (1980 г.) в Ереване.

Постройка здания вызвала множество возражений, в первую очередь, потому, что его архитектурное решение сделало невозможным органичное развитие многих пространственных и стилевых принципов центра Еревана.



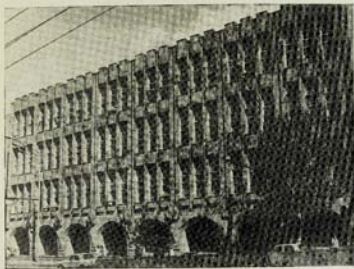
ракетные особенности оригинала — в формах, в пространственном решении, в масштабе, в пропорциях.

Отталкиваясь от той же темы глхатуна, к иному результату приходит С. Кидехция в проекте ресторана национальной кухни. Если Р. Израелин в своих работах, используя различные методы — знаковый или трансформации традиционных композиционных решений, максимально приближается к первоисточнику, то для проекта С. Кидехция в первую очередь характерно стремление уйти от первоисточника. Традиционный шатер глхатуна в композиции Кидехция играет активную формообразующую роль на фасаде, тогда как все пластическое своеобразие азарашена выражается исключительно в интерьере. Кидехция не скрывает декоративность самого принципа, выражая это через трансформированные масштабы форм технологических элементов — вентиляционные шахты, трубы, окна или шатер, «разрезанный» в вертикальной плоскости. Однако при этом в компоновке объемов, во взаимодействии масс весьма точно интерпретированы пространственные принципы глхатуна.

В архитектуре железнодорожных павильонов на берегу озера Се-

74. Г. Григорян. Здание швейной фабрики в Ереване. 1965 г.

Наслоенные в плоскости арки, утратив пространственную тектоничность, приобрели значение знака.



ван (арх. С. Манукян) тема глхатуна соподчинена, выполняет функцию знака. Его семантика «угадывается» только в организации пространства залов ожидания, где шатровые перекрытия кубовидных объемов отдаленно напоминают азаршени.

Пространственная конструктивная схема глхатунов и гавитов использована в интерьере железнодорожных вокзалов Лениакана (арх. Р. Егосян) и Эчмиадзине. Принципы азарашена, воплощенные в современных строительных конструкциях, нашли место в архитектурном решении наземного павильона станции метро «Горцаранани» в Ереване (арх. Г. Гукасян), а также в конкурсном проекте Дома дружбы.

Своеобразными стилистическими аранжировками форм народной архитектуры отличается композиционное решение Дома творчества кинематографистов в Дилижане (арх. Г. Погосян, С. Хачикян, Л. Сафарян).

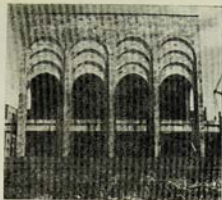
«Национальность» этого сооружения выражена через детали: бутовая под «народную» кладка камня, появившие над традиционными арками входов балкончики с причудливым, изгибно стилизованным рисунком перил, нарочито укрупненный «театрализованный» масштаб деталей (большие круглые окна, арки, кладка камня).

От знаков и приемов обозначения национального многие зодчие естественным образом переходили к поиску своеобразной стилистики архитектурного языка, сохраняющего пластические особенности традиционной каменной тектоники. Здесь особенно осложнено опреде-

75. М. Макалян. Административно-общественный центр в Эчмиадзине. 1970-е гг.

Традиционные для архитектуры камня арочные формы, перголы виноградника отражают характер построек Араратской равнины.





ление граней тенденция, так как ретроспективные формы выражения национального присущи многим архитекторам, тогда как результат

76. С. Гурмадян. Кинотеатр в Эчмиадзине. 1981 г.

Высокие вытянутые арки формализованно представляют идею раскрытия внутреннего пространства.

77. Б. Гусик, Т. Геворкян. Административное здание на Главном проспекте в Ереване. 1980 г.

Композиционная идея фасада основана на трансформации арочных мотивов архитектуры площади Ленина.



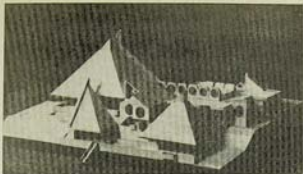
их творчества оказывается весьма неоднозначен. Тенденция, ее предел, прослеживается от музея в Сардарапате и «Каскада» Северного луга до романтизированных ретроспекций архитектора А. Абрамяна. Формально такое объединение может показаться справедливым. Но, по существу, это две разные линии. Музей и «Каскад» (о них подробнее — ниже), конечно же, продолжение поисков целостного декоративно-рационального языка армянской архитектуры, основанного на единстве внутреннего и внешнего тектонического строения организма здания. Но вот архитектура, стилистически весьма близкая к традиционной по фасадным решениям и при этом основанная на стандартной конструктивной пространственной системе, структурированной обычной модульной сеткой, обозначает форму выражения национальной архитектуры качественно новую — не целостную, но стилизованную.

Проекты и постройки А. Абрамяна внешне стилизованы — пансионат «Айриван» на берегу озера Севан, чулочная фабрика в Ленинакане, винные заводы в Иджеване, в селе Арешат, в Ереване. В том же

78. Р. Егоян. Железнодорожный вокзал в Ленинакане. 1970-е гг.

Арочная конструкция интерьера центрального зала в принципе мало отличается от композиционных приемов прошлого, однако упрощенные и усиленные формы значительно деквалифицировали первоисточник.





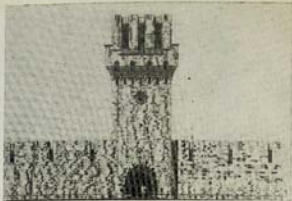
79. С. Кадзашян. Проект национальной кухни. 1976 г.

Композиция опять же построена на трансформации пространственных форм галатун. Но все доведено до значения метафоры.

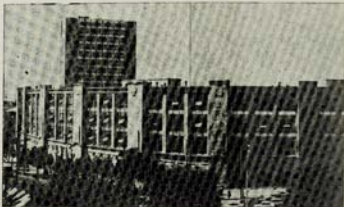
80. Р. Иервелян. Ресторан «Вардавар» в Сардарапате, 1970 г.

Высокохудожественная стилизация под народное жилище галатун в чисто неореалистическом духе.





81. А. Абрамкин. Висный завод в Иджеване. 1984 г.
Поиск национального характера архитектуры порой уводит и к романти-
ческим иллюстративным архаизированным традиционной тематикой.
82. О. Дюкян, Л. Оганесян. Здание издательства ЦК КП Армении в Ере-
ване. 1970-е гг.
Арочные формы и индустриальный каркас производственного здания
остались разнородными синтетическими выражениями архитектурного
языка.



ряду находится издательский комплекс в Ереване (арх. Л. Оганесян, О. Дохикян), зал имени Бетховена в Дилижане (арх. Л. Оганесян, К. Алушян).

Тенденция выражения национального через композиционно-пространственный, образно-символический уровень архитектуры получила развитие в ряде крупных общественных сооружений, появившихся в Ереване за два последних десятилетия. Смысл направления сводился к тому, что современная архитектура Армении, имея богатейшее наследие—памятники средневекового зодчества, должна обращаться к нему с целью понять и выразить существо профессионального национального мышления, пространственные принципы, конструктивные и композиционные особенности армянской архитектуры. При этом использовать стилистический арсенал языка современной архитектуры: его формы, функциональные принципы, конструктивные приемы, но не допускать применения традиционных форм, деталей. Строить национально из железобетона, создавать сложные пространственные структуры, новые формы, новые образы по-новому, через композиционно-пространственный уровень.

83. Г. Погосян, С. Хачикян, Л. Сафарян. Дом творчества кинематографистов в Дилижане. 1984 г.

По форме и по пространству вполне постмодерное произведение, построенное на обыгрывании сюжетов народной архитектуры и ее декоративного характера.



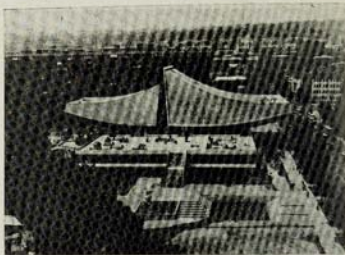
Удалось ли достичь этого? Вопрос сложный — ведь задача ставилась в расчете и на восприятие. А оно, если даже имеется в виду более общий, национальный уровень — субъективно.

«Основателями» направления являлись архитекторы А. Тарханян, Г. Погосян, С. Хачикян, к которым в процессе проектирования отдельных зданий присоединялись и другие зодчие. По представленной программе было построено несколько очень крупных сооружений. Первым был кинотеатр «Россия». Пожалуй, это наиболее «чистое», принципиальное «по программе» сооружение.

Архитектурный язык кинотеатра основан на стилистической версии необрутализма. Стремление включить в него ассоциативные образы, близкие к традиционному восприятию пространства, воплощались в таких понятиях, как геометричность, лапидарность форм, взаимосвязь объемов, подчиненность внешних форм конструкции, которая при этом на фасаде откровенно не выявлена, раскрытие композиционных построений образа через противопоставление масштабов, вертикальности и горизонтальности.

84. А. Тарханян, Г. Погосян, С. Хачикян. Кинотеатр «Россия» в Ереване. 1974 г.

Функционально и конструктивно чистое сооружение получило яркое формальное воплощение.

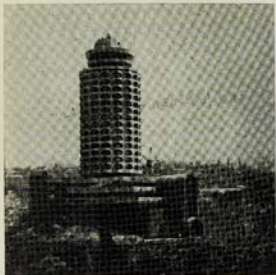


Но уже в архитектуре Дворца молодежи в Ереване (арх. А. Тарханян, Г. Погосян, С. Хачикян, М. Закарян) произошло отступление от программных позиций — в композиционный язык были введены традиционные обороты.

В «привязке» к месту крупнейшего многофункционального комплекса нашли выражение традиционные принципы объемно-пространственной композиции. На четырех бетонных террасах скомпонованы помещения общей сложностью в 130000 м². Ясно прочитывается стремление создать ассоциативные образы в компоновке объемов, например, в ритмическом строе «вырастающих» из земли наклонных базальтовых плоскостей первого яруса. Лapidарные формы их грубо околотых глухих поверхностей тектоничны, «держат» протяженные горизонталы бетонных террас и, одновременно, как бы сливаются с рельефом, соз-

85. А. Тарханян, Г. Погосян, С. Хачикян, М. Закарян. Дворец молодежи в Ереване. 1970—1980-е гг.

Многоэтажное сооружение, где закодированы различные архитектурные языковые метафоры: функциональная (башня гостиницы) и традиционная (арки входов), но все это стоит на прочной национальной основе (базальтовые формы нижних ярусов).



давая динамичную композицию, основанную на единстве вертикального и горизонтального.

Дворец молодежи продолжает ряд общегородских доминант, возвышающихся на естественном амфитеатре северной половины Еревана. «Втиснутый» в объемно-пространственную композицию всего города, Дворец, раскрытый через систему террас и смотровых площадок на город, сам «притягивает» город и окружающее пространство. С многочисленных террас, лестниц, из кафе, ресторанов, большинства номеров гостиницы, наконец, со смотровой площадки открывается панорама на таманизовский Ереван, растворяющийся в просторах равнины, и гигантский двуглавый Арарат. Стремление раскрыть архитектуру в пространство города и, наоборот, «втиснуть» город в каждое из помещений было настолько сильно, что даже фойе киноконцертного зала, прикрытое объемом бассейна, через его интерьер раскрыто вовне.

Композиционно-пространственная связь с традиционными принци-

86. А. Тарханян, С. Хачикян, Л. Черкезян, Ж. Шехаян. Ереванский аэропорт «Звартноц». 1980 г.

Несмотря на некоторую излишнюю символичность формы выступающей башни, сложный аэровокзальный комплекс замыслен оригинально и разумно.



памии архитектуры намечена через трехосевую композицию плана. Три оси — это ось зала бракосочетаний, центральная ось, завершающаяся объемом гостиницы, и ось, образованная объемами плавательного бассейна и концертного зала. Все три оси в композиции Дворца молодежи четко вычленились, подчеркнуты трансформированными арочными формами. Тема арок, являющаяся главной в архитектуре комплекса, наиболее откровенно коррелирует с традиционными формами архитектуры.

Отступление от собственной творческой программы, которую авторы со всей решительностью выявили в архитектуре кинотеатра «Россия» и которой строго придерживались в последних работах, есть результат скорее общей тенденции, проявившейся в начале 1970-х годов и выразившейся в большем внимании к традиционным формам, в неуверенности в возможность выражения национального своеобразия без каких-либо внешнеформальных реминисценций.

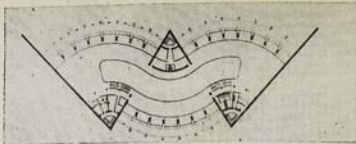
Толчком к «отступничеству» могло послужить также сомнение самих авторов в способности сохранять преемственность в многофункциональном сооружении — внутреннее пространство Дворца молодежи дробно, лишено целостности, несмотря на стремление избежать этого, объединив пространство интерьера вокруг центрального холла и многоступенчатой лестницы.

В архитектуре ереванского аэровокзала «Звартноц» (арх. А. Тарханян, С. Хачикян, Л. Черкезян, Ж. Шехлян) вновь обнаружилось стремление обозначить связи с принципами национальной архитектуры исключительно на композиционно-пространственном уровне. В этом сооружении композиция строится на внешней замкнутости, локальности объема и целостном едином внутреннем пространстве (круг, объединивший весь интерьер), приземленности и порыве вверх (многометровая башня с рестораном наверху — центр композиции); скульптурности, обтекаемости объемного решения, его центричности, компактности, небольших размерах сооружения и вместе с тем монументальности. Почти реально можно представить амбивалентность масштаба внутреннего и внешнего пространства, которую А. Тарханян четко выразил еще в монументе «Егери» (несомненно, в композиционном решении этих двух сооружений есть общность).

Композиционно-пространственная концепция нашла своеобразное развитие в архитектурном решении здания аэропорта в Леннакане (арх. Р. Асратян, Г. Мушегян, Л. Христафорян).

Композиция объемно-пространственного решения предельно динамична (это достигнуто с помощью трех одинаковых симметричных элементов). Она построена на контрасте дробных железобетонных конструкций и гладких треугольных плоскостей боковых граней, выложенных оранжевым туфом, на контрасте пластики материала, масштабов.

Композиция из трех остроугольных пирамид при восприятии с различных ракурсов органично вписывается в пространственный анту-



87. 88. Р. Асратян, Г. Мушегян, Л. Христафорян. Аэропорт в Ленинграде. 1980 г.

Архитектурная концепция — треугольные призмы, как горы — метафора природного окружения.

раж, образованный окружающими равнину горными вершинами. Не проводя каких бы то ни было прямых аналогий, не выискивая формальные или семантические повторы, — здесь они совершенно неуместны, становится очевидным, что массивность объемов, ритм, наклон, энергия линий силуэта архитектурной композиции, соотносена с характером композиции пространственной. Архитектура основывается на взаимопроникающих объемах и внутренних пространствах. Плоскости вертикаль-



ных стен смежных объемов, направленных друг к другу, как бы «сходясь» одна в другую. Такой же характер имеют формы перекрытий «пирамид» — наклонные ниспадающие линии на изломе меняют направленность, приподнимаясь и раскрывая внутреннее пространство вовне. В интерьере перекрытие представляет собой ритмично спадающую и поднимающуюся ребристую конструкцию. Внутреннее пространство целостно, общие боковые каменные стены «пирамид» изнутри «пробиты» единым двухсветным пространством, объединяющим зоны регистрации, вылета, прилета, ожидания. Пластичная антресоль по всему периметру внутреннего пространства делает его еще более целостным.

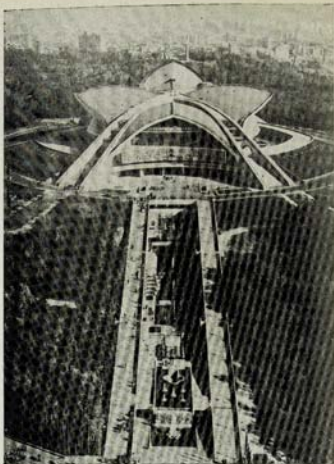
По существу вся архитектура аэровокзала — это оболочка над одним целым внутренним пространством. Характерный прием в современной архитектуре, он в то же время находится в границах национальной пространственной архитектурной системы.

Рационализм конструкции, функции, технологии, которая очень много значит в аэровокзальных комплексах, наконец, рационализм форм авторами поставлен во главу угла композиционного решения. Рационализм пространственных решений аэровокзала в Ленинском — это национально своеобразная архитектура взаимопроизванных раскрытых пространств, которая возникла и локально существует в конкретном пространственном окружении, но и есть рациональное выражение образов пространств внешних и внутренних.

В 1984 году было завершено строительство крупнейшего общественного сооружения в Армении — спортивно-концертного комплекса на холме Цицернакаберд в Ереване (арх. К. Акопян, А. Тарханян, Г. Погосян, С. Хачикян, Г. Мушегян). Гигантский двухзальный комплекс, рассчитанный на одновременное проведение спортивных состязаний и концертных программ, отличается целостностью композиционного и пространственного замысла, тектоничностью, правдивостью конструктивной структуры. Но, думается, в этом сооружении больше внимания уделялось организации пространственного и конструктивного уровней, чем идее выражения национальных признаков архитектуры.

Несомненно, строительство концертно-спортивного комплекса подвело своеобразный итог многолетним поискам армянских архитекторов в области крупных общественных сооружений и вместе с тем выявило определенным рубежом в развитии современной армянской архитектуры в смысле решения конструктивных и объемно-пространственных задач.

В поисках целостного выражения национальной архитектуры современные зодчие Армении, как мы могли убедиться на примерах предыдущих этапов, стремились к синтетическим обобщениям рациональных и декоративных принципов. В ряду примеров, относящихся к последнему периоду, выделим те, в которых, с нашей точки зрения, наиболее последовательно и разнообразно осуществлялся рационально-декоративный метод.



89. К. Азизян, А. Тарханян, Г. Ногосян, С. Хачикян, Г. Мушегян. Спортивно-концертный комплекс в Ереване. 1984 г.
Крупнейшее общественное сооружение в Армении построено в характерных формах современной архитектуры.

Фрагмент Северного проспекта от улицы Таманяна до обелиска Советской власти (арх. Дж. Торосян, С. Гурзадян, А. Мхитарян) решен в виде непрерывной эспланады лестниц, которую «прерывают» четыре расположенные по оси террасы (пятая, ассиметрично расположенная, меньше по размерам) — своеобразные дворики-музеи под открытым небом. На каждой из террас будет экспонирована древняя и современная скульптура, живопись, архитектура, керамика: урартские стелы, средневековые хачкары, предметы декоративного искусства, полотна художников.

Каждая терраса — это замкнутое с трех сторон пространство, открытое к югу, на город. Туда же обращены и открытые амфитеатры, завершающие эспланаду у обелиска. Связь человек—город—природа открощена: из каждой точки эспланады открывается величественная панорама на распахнутый внизу Ереван и двуглавый Арарат.

Архитектурное решение эспланады богато символической национального своеобразия. Знак-круг, символизирующий вечность у подножия обелиска Советской власти, составляющего вместе с эспланадой единое архитектурно-пространственное целое, можно встретить на многих армянских памятниках еще языческого периода. Навершие обелиска близко по графике урартским башенным завершениям. Символические стелы, покрытые декоративной резьбой, формируют открытую площадь перед амфитеатрами. Над стилобатом монумента, на четырех устоях покоится могучая бетонно-базальтовая квадратная плита, насквозь «разорванная» в центре. В образовавшемся внутреннем квадрате под открытым небом стоит массивная каменная стела-тривершие. В музее истории Армении в Ереване выставлены небольшие стелы с арамейскими надписями армянского царя Арташеса, прообразы той, что установлена на монументе Советской власти. Такие надписи, древние «каменные послания», вечны — время не стерло их.

Такой же вечной надписью авторы записали слова на стеле, поставленной в знак утверждения государственности в республике.

По внутреннему периметру плиты «развешаны» небольшие, богато орнаментированные каменные плиты, напоминающие средневековые хачкары. Естественно, аналогия косвенная.

В Армении хачкары устанавливались и как мемориальные сооружения в ознаменование важных событий в жизни страны. Например, амбердский хачкар, сооруженный в 1200 году — в год освобождения крепости от сельджуков. Соответственно на хачкарах делалась надпись. Именно эта традиция использована и развита авторами монумента. В Ереване — культурная традиция увековечивания важнейшего исторического события.

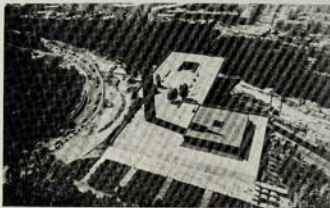
Причем развита не только идейная, духовная сторона / традиции, но и художественная, так как рельефы-плиты только потому и можно называть хачкарами (не в буквальном значении — сюжет их начисто лишен сакральности, его основу составляют декоративно-растительные

изображения сложного семантического наполнения и надписи), что они сохраняют их композиционные принципы, конечно же, не повторяя ни один прообраз в целом. Здесь традиция сохранена скорее как символ, но не как форма. Мастерство, с каким прорисованы детали, тот смысл, который вложен в эту работу, позволили авторам «поднять» один из самых значительных и, пожалуй, самый своеобразный пласт национальной культуры до уровня сегодняшнего дня.

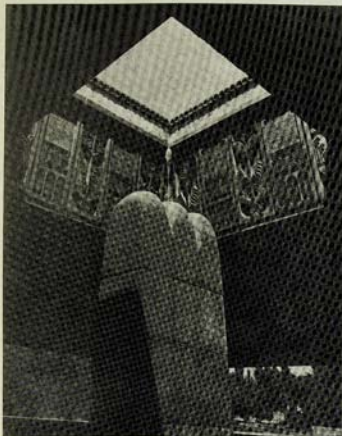
Но вернемся на эспланаду. Четыре большие террасы и асимметрично отпочковавшаяся от них пятая, меньшая своим графическим построением, в чем-то ассоциативно напоминают плановые композиции средневековых армянских монастырей. Характерны замкнутость, локальность пространства каждой террасы, они объединены единым ритмом ступеней эспланады. Здесь найдено оригинальное и вместе с тем рациональное решение: создающее точную масштабную уравниновенность всей композиции. Вся эспланада строится горизонтальными полосами «расчерчена» на площадки-лестницы довольно крупного масштаба (высота ступеней — 80 см), который «задан» общим простран-

90, 91. Дж. Торосян, С. Гурьян. Монумент установления Советской власти в Армении. Ереван. 1960—1970-е гг.

Архитектура многократно охвачена пластической и текстовой символикой.



зненным масштабам всей композиции. Между площадками-лестницами и террасами, как бы охватывая последние, проложены ленты лестниц меньшего масштаба — ступени обычной высоты, так, что каждая шестая меньшая ступень лестниц совпадает с каждой второй большей. Несложный прием позволял не только сохранить крупный масштаб



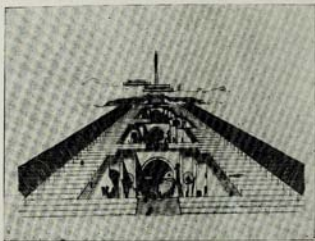
эспланады, но и, введя лестницами меньшего масштаба, создать целостную, характерную для армянской архитектуры двумасштабную декоративную композицию.

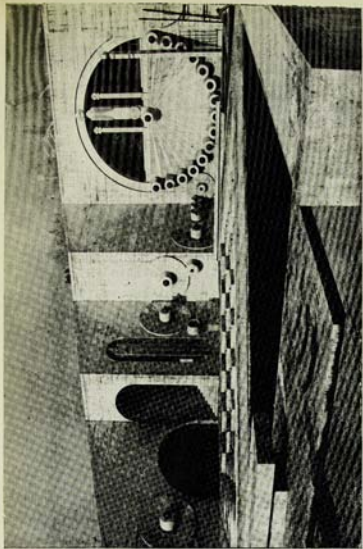
Эспланада на главной планировочной оси Еревана — Северном луче — это «ось искусства», «ось национального культурного возрождения». Она говорит о духовном начале народа, немеркнувшем в дни испытаний и возрожденному сегодня. Это музей древней и молодой Армении, ее традиций и современности, национального и общечеловеческого армянской культуры. В этом — основная национальная символика эспланады.

Проблема национальной архитектурной формы — одна из главных в творческой концепции архитектора Дж. Торосяна. «Только по внешним факторам нельзя судить о национальной форме архитектуры. Отнюдь не только природа, климат, рельеф создают национальную форму, но вместе со всем этим также многое другое формирует духовную среду и характер нации и соответственно этому — рождает форму. При подходе к современному материалу с национальным ха-

92, 93. Дж. Торосян, С. Гурмядян, А. Мхитарян. Застройка Северного луча Еревана. 1980-е гг.

Пространственные идеи таманьяновского генплана служат основой для новых творческих поисков современных архитекторов.





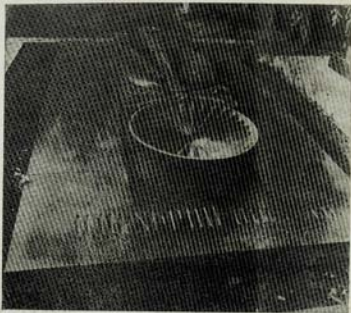
рактором сам материал подчиняется характеру и вновь создает национальную форму»¹, — считает архитектор.

Дж. Торосян в своих формальных решениях пытается выразить дух, графический характер национальной формы, можно сказать — графику образа армянской архитектуры. Словосочетание «графика образа» в определенной степени парадоксально, но Торосян, кажется, пытается достичь именно этого, материализуя духовные переживания национальной культуры (самой яркой странницей которой, по его убеждению, является архитектура) и одухотворяя материалы,

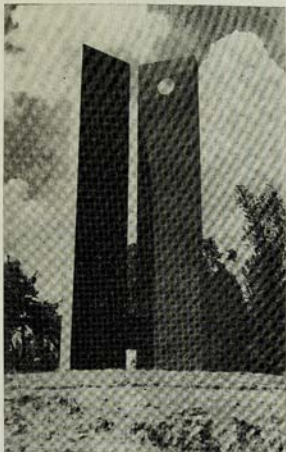
¹ См.: Торосян Дж. Сущность архитектуры в её гуманизме. — Гранки терт, 1975, № 22.

94. Дж. Торосян. Надгробие Мартироса Сарьяна в Пантеоне в Ереване.
1978 г.

Тема хричкара — тема памяти.



95. Дж. Торосян. Памятник в честь 1600-летия создателя армянской письменности Месропа Маштоца в селе Ошакан. 1962 г.
Глубоко осмысленная национальная символика присуща большинству мемориальных сооружений архитектора Дж. Торосяна.





96, 97. Дж. Торосян, М. Минасян. Станция метро «Площадь Ленина» в Ереване. 1981 г.

Использование знаков, обращенных к национальным декоративным формам и к языку тамакиновской архитектуры, оказалось уместным.

пытаясь сохранить не только морфологию, но и поэтику форм армянской архитектуры.

Тема хачкара в творчестве Дж. Торосяна развита исключительно многогранно. Помимо мемориала Советской власти, тема композиции хачкаров на фасаде театра (проект), она в основе мемориала Месропу Маштоцу в Ошакане, надгробие Мартироса Сарьяна, в композициях многих других памятников. Но насколько далеки стилистические и сюжетные решения приведенных примеров и средневековых крест-камней. Насколько глубоко проникновение архитектора в национальную культуру, и в то же время, насколько современные, оригинальные его композиции.

Философична трактовка образа надгробия М. Сарьяна — древо

жизни. Многогранные формы искусства, но все они крепко связаны с его стволom — национальной культурой. Бесконечен источник вдохновения национальной культуры, национального художника — дух народа. Необратимо развитие национальной культуры ее гениями, возвращенными родной землей. Так можно «прочесть» композиционное решение надгробия: пластическое наслоение растительных орнаментов в виде ветвей, симметрично расходящихся от ствола-оси; массивный объем бесконечного круга, с «тысячами» исходящих лучей, ажурный рисунок «возрастающего» ростка, всей тяжестью каменных форм своих уходящих в землю.

Своеобразным национальным графическим пластом в архитектуре Дж. Торосина присутствуют изысканные по форме надписи, поэтический текст; на стелах Месропу Маштоцу, на монументах Советской власти, на памятниках М. Налбандяну, А. Исаакяну, А. Мисникяну, Е. Чаренцу.

В целом в творчестве Дж. Торосина и архитекторов его мастерской развивается линия многоаспектного использования традиций национальной архитектуры. В крупной работе Дж. Торосина — станции метро «Площадь Ленина» (совместно с арх. М. Минасяном) национальное выражено через стилистические интерпретации форм и традиционные знаки. К своду центрального нефа перронного зала приставлена белораморная стена, на которой изображена система перспек-



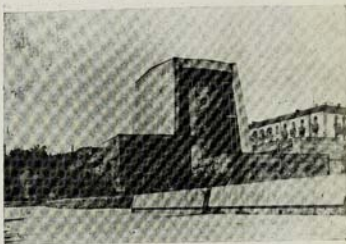
тивных арок, «снятых» с фасада таманяновского правительственного здания.

В развитии современной национальной архитектуры Армении важное место занимает решение Дома Комитаса — концертного зала для исполнения камерной музыки (арх. С. Кюркчян, худ. Р. Кюркчян). Здесь важны не столько формальные, но глубинные связи между «старой» и «новой» архитектурой. Противоположные композиционные величины в архитектуре Дома Комитаса синтезированы, благодаря чему достигнуто его новое качество.

Образный строй, формы здания тяжеловесны, каменны, проемы не нарушают целостности, массивности стены, не «разрушают» ее. Стены сдвинуты одна относительно другой, и свет в помещение проникает через образовавшиеся вертикальные щели. В то же время здание раскрыто в парк: зал отделен от внешнего мира стеклянной стеной, скорее поставленной для сохранения необходимого температурного режима, для создания комфортной среды. При обзоре сверху, с высоты «птичьего полета», т. е. в плане, объемы концертного зала распластаны, растворены в пространстве парка, отдельные части сооружения выступают глубоко в массив зелени, в свою очередь втягивая ее в ис-

98, 99. С. Кюркчян. Дом камерной музыки в Ереване. 1977 г.

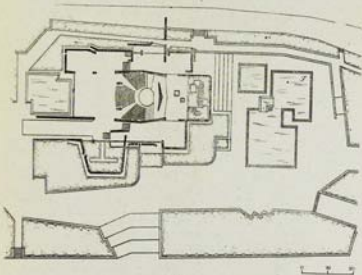
Композиционное и пространственное решение выражено в своеобразной интерпретации традиций национальной архитектуры.



куственную среду, связывая архитектуру с природой. Замкнутая, тяжеловесная каменная архитектура через отдельные формы и планировочные решения раскрыта в природу.

Один из главных принципов национальной архитектуры — единение внутреннего пространства при внешней локальности, компактности объема в Доме Комитаса абсолютизирован. В пространственном решении интерьера использован традиционный для современной архитектуры принцип единения зала, фойе и сцены. В свою очередь, единое, целостное пространство зала условно зонировано на три «нефа» и акцентировано центральным «купольным» возвышением, акцентировано светом — наиболее символические моменты в этом сооружении. Восприятие усиливается «храмовой» акустикой, но это дает повод говорить об архаизации образа сооружения.

Необходимо отметить новаторское решение С. Кюркчяном пространства интерьера — оно целиком «пронизано» музыкой, зритель свободен в передвижениях, может слушать музыку из любой точки: всюду, вне зоны зала, в уютных «карманах» фойе, в боковых «нефах», расставлены удобные кресла, диваны, создана исключительно раскрепощенная обстановка, которой порой не хватает в больших многоместных концертных залах.



В архитектуре Дома Комитаса теза вертикального порыва «купола» зала находит мощную антитезу горизонтальной распластанности, приземистости объемов. В то же время в интерьере все подчинено устремленности вверх «подкупольного» пространства — контраст низких «нефов» и зоны фойе с вертикалями тяг люстры, ритмом настенных фресок и гипсовых рельефов, органичных труб, наконец, с геометрией сужающихся кверху линий «купола» стен.

Человечный, камерный внешний масштаб переходит в возвышенный, крупный масштаб «подкупольного» пространства.

В решении концертного зала симметричная «купольная» центрическая композиция плана изобилует асимметричными элементами, его геометрически «чистые» формы декоративны, композиция скульптурна. Абсолютные размеры незначительны, но здание монументально.

Заключительным аккордом многолетних творческих поисков Р. Исраеляном целостного выражения национального своеобразия современной армянской архитектуры явилось его последнее крупное произведение — музей этнографии Армении в Сардарапате. Исраелян в этом сооружении как бы дважды подчеркивает его «национальность». Архитектор проникает в глубинные формально-пространственные пласты национального зодчества, стремясь расшифровать их в неповторимой современной композиции.

Единый объем здания разделен на три ряда-нефа, из которых в средний вписаны три равных квадрата — демонстрационные залы, амфиладно раскрытые друг в друга.

Перекрытие каждого зала напоминает азарашен — перекрытие армянского народного жилого дома глхатуна. Азарашен — деревянное куполовидное перекрытие, состоящее из нескольких ярусов восьмигранников, сужающихся кверху и образующих в центре отверстие (ердик), у Исраеляна заменено бетонными конструкциями, повторяющими прообраз. Но значение приема не в его абсолютной идентичности оригиналу. Ердик глхатуна служит не только для освещения помещения, но и для вентиляции, является дымоходом расположенного в центре, по вертикальной оси помещения, очага. Значение этого приема для Исраеляна — способ осуществления связи нового и традиционного, близкого народу и понятного, так же как и традиционная каменная кладка и декоративная резьба.

Для армянской архитектуры вообще характерно использование пространственных принципов или отдельных композиционных приемов, деталей народного дома. Повсеместно, в культовых и гражданских сооружениях они использовались начиная с XII—XIV веков — жаматуны, гавиты, каравансарай, дворцы, наконец, перекрытия куполов церквей. Композиция центрального «нефа» в Сардарапате близка внутреннеобъемному решению патриаршего дворца V века в Давиде, где также пространство перекрыто тремя, расположенными на продольной оси «куполами» азарашен. Но автор не ограничивается формально-компо-

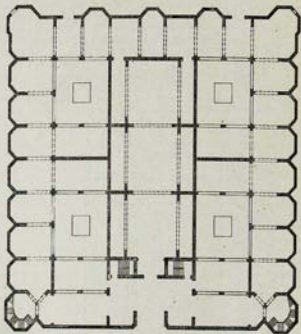
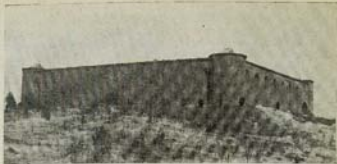
эпизодной аранжировкой или прямыми аналогиями традиционных форм. Израелину свойственно познание особенностей национальной архитектуры, проникновение в ее глубинные пласты, мастерская, обязательно творческая интерпретация. В первую очередь, это относится к масштабно-тектоническим особенностям, закономерностям пространственных построений армянской архитектуры. В архитектуре сардарпатского музея они нашли правдивое, можно сказать, классическое выражение.

Объем здания локален, но его внутреннее пространство отмечено стремлением к единству, целостности. Циркулярная арка главного входа подчеркивает его пропорциональный строй — здание приземисто, но величественно. Глухие поверхности гладкотесаного камня в сочетании с небольшими проемами придают сооружению монументальность при незначительных размерах, внешние замкнутый, глухой объем здания изнутри наружу раскрыт в природу — два тонких прорисованных окна не разделяют внутреннее и внешнее пространство, но обрамляют, окантовывают картину естественного пейзажа, напоминая интерьеры на полотнах мастеров Ренессанса.

Исключительно национальна, каменная тектоника здания. Стена, выложенная из камня (туфа или базальта), в армянской архитектуре имеет свои тектонические законы — как правило, она «работает» не частями, деталями, а всей плоскостью, фактурой, объемами, планами. Здесь национальные традиции особенно богаты. Автор сардарпатского музея, развивая тему стены, как бы ищет формы, генетически с ней связанные. Две ниши на главном фасаде традиционны по сути, расшифровывают тектонические особенности материала, но и оригинальны по рисунку (все это не имеет ничего общего с псевдонациональными стилизациями и уместны композиционно, так как контрастно выделяют скромную по масштабу и декорировке арку главного входа). Ниши главного фасада, так же как и ниши на других фасадах, способствуют прочтению извне внутренней объемно-композиционной структуры здания.

Р. Израелин, мастер каменных форм, в этой постройке придал камню какую-то особую одухотворенность, создав лапидарное по простоте, но изысканное по композиции сооружение. Национальное в нем выражено двузачно, на разных уровнях, срезах. Один определяет качественные особенности архитектуры — композиционные (масштаб, тектоника), планировочные (трехнефное членение, принципы традиционного народного жилища гхлатуна), пространственные (национальное здесь выражено в самом механизме взаимодействия архитектуры и природы — здание замкнуто, как бы противостоит окружению, но одновременно подчинено ему, архитектура и природа многоаспектно, многократно переплетаются, дополняя друг друга и изнутри и извне).

Другой уровень выражения национального своеобразия символическое — замечательный пример народной архитектуры превращен в



своеобразный музейный экспонат — в музее декоративно-прикладного искусства «выставлена», вместе с предметами народных промыслов, и народная архитектура.

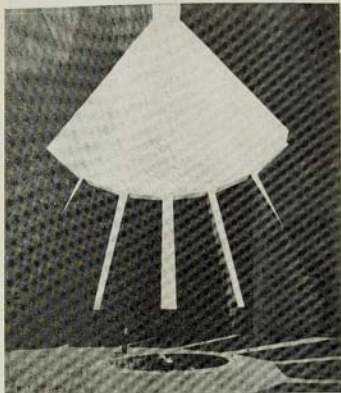
100, 101, 102. Р. Исраэли. Музей этнографии Армян в Сурдарапате. 1978 г.
В художественно целостной архитектурной системе органично отражены оппозиция — камень и бетон, символическое и рациональное, традиционное и современное, национальное и всеобщее.



Генетическую связь с архитектурой народного дома можно проследить и в монументе жертвам геноцида «Егерн» (арх. А. Тарханий, С. Калашян). Но уже в совершенно иной транскрипции, чем это сделал в сардарапатском музее Р. Исраелиян.

Авторы «Егерна» решили сложнейшую задачу, выразив средствами архитектуры великую скорбь народа и великое его национальное возрождение. Здесь вновь обращение к народным истокам уместно, но не в смысле использования форм, деталей, композиционных приемов, а в смысле национальной трактовки образа мира.

Композиционная и смысловая нагрузка ансамбля — своеобразный пантеон-символ, образованный массивными каменными пилонами, скло-



ненными внутри круга, в центре которого зажжен вечный огонь (аналогично в центре галатюна — очаг).

Ассоциации исключительно образные. Замкнутое пространство галатюна — весь мир крестьянина, перекрытие азарашен — символическое изображение небосвода. Монумент «Егерн» — это массив пилонов, замыкающих круг, собирающий весь национальный мир, материальный и духовный, всю скорбь его, не стремясь и не желая ни замолчать ее, ни уменьшить. Суровые серо-базальтовые пилоны «несут» небо, не символ его, а само небо. И это придает сооружению масштаб величе-

103. А. Тарханян, С. Калянян. Мемориал жертвам геноцида 1915 г. «Егерн» в Ереване, 1967 г.

Само пространство глубоко символично. Амбивалентность архитектуры мемориала столь же органична и последовательна в своем выражении, как и в Иерусалимском музее, но различно понимание языка национальной архитектуры.



ственный, неземной. Он особенно ощутим в контрасте с внешними человеческими пропорциями комплекса. Два разных масштаба, наружный и внутренний, уместны именно здесь, в центре эмоционального воздействия, и эта амбивалентность масштаба первостепенна для армянской архитектуры.

В архитектуре комплекса есть и «мелочи», символы, которые, возможно, не воспринимаются непосредственно, но в единстве со всей архитектурой «работают» на образность. Это непривычно высокие ступени, как в армянских храмах, но ведущие не вверх, вниз, в пантеон, или возвышенно-скорбные мелодии комитасовского «Патарака», или «обычная» наклоненность основания пола пантеона к центру. Все это создает атмосферу исключительности, эмоциональной напряженности.

Мемориал, состоящий из пантеона, 30-метрового шпиль и горизонтальной стены, на которой задумано изваять рельефную скульптуру, заключает в себе глубокий информативно-символический смысл: шпиль, разрезанный в вертикальной плоскости надвое, образует двоевершие, символизируя раздвоенность нации, но вместе с тем и его новое возрождение, — устремленный вверх шпиль у своего основания разрывает базальтовый стилобат комплекса; двенадцать пилонов символизируют области, наиболее пострадавшие при геноциде.

Мемориал «Егерн» — замечательное произведение зодчества, в котором наиболее целостно и последовательно выразилось стремление армянских архитекторов найти на современном языке архитектуры адекватное выражение национальных принципов организации пространства, национальных принципов построения композиции. В этой архитектуре нет повтора традиционных форм, нет «цитат», нет стилизованных решений. Но его образ, основанный на точно найденном композиционно-пространственном решении, символичен, глубоко национален.

* * *

С первых лет установления Советской власти в Армении в течение более чем шести десятилетий несколько поколений армянских архитекторов стремилось к созданию современной национальной архитектуры. В этом заключалась особенность развития архитектурных процессов в республике на различных этапах.

Весь путь развития национальной архитектуры Армении был обозначен двумя главными линиями.

Одна линия развития современной армянской архитектуры — академическая линия осмысления традиционного наследия, идущая от А. Таманяна и Р. Исраеляна и своеобразно развивающаяся сегодня, — архитектура графически осмысленная, адресная, эстетизированная, обращенная к глубоким пластам национальной культуры. Дру-

тая линия — линия строгой функциональной и конструктивной организации внутренней структуры здания, поиска пластичной внешней формы, линия, которая берет начало с поисковых работ «конструктивистов» 1920-х годов, и в дальнейшем своеобразно развитая в творчестве С. Сафаряна. В отдельных решениях последних лет эта архитектура тяготеет к известным образцам западной архитектуры. Но творческий поиск тех, кому сейчас между 50-ю и 60-ю («пионеры 50-х годов»), и ряда молодых архитекторов национален. В рациональных решениях их лучших работ нашло своеобразное воплощение богатое наследие прошлого, новаторски осмыслена связь времен.

Развитие современной национальной армянской архитектуры не ограничивается двумя названными линиями. Их несколько, но они находятся как бы между двумя главными линиями, примыкая к той или другой. Несомненно, в этом промежуточном пространстве есть талантливые работы, но в творчестве их авторов они не выстраиваются в единый ряд, характеризующий целостный процесс развития национальной архитектуры. Две главные линии развития армянской архитектуры по своим принципам во многом противоречат друг другу. Но современная архитектура многогранна — различные принципиальные установки, методы не исключают один другого. Два принципа, две линии национальной архитектуры могут сосуществовать.

В основу национальной армянской архитектуры заложена идея рационализма, конструктивности, и этим она близка современной архитектуре. Два главных направления современного зодчества Армении основаны на рациональных принципах построения архитектурного организма, через их развитие открыт путь к широкому признанию.

Две главные линии, две оппозиции в развитии современной архитектуры Армении составляют основу ее сюжета. Так начиналось в 1920-е годы, в период борьбы «традиционалистов» и «новаторов». Так продолжалось в 1930-е годы, когда проходил «ретроспор» в выборе направлений между классической и национальной архитектурой. Так было и после перестройки 1950-х годов, когда велись активные поиски национального самовыражения с использованием нового архитектурного языка.

В книге не были названы имена многих талантливых зодчих, далеко не все, заслуживающие внимания произведения современных армянских архитекторов, были проанализированы. Все, что возведено на территории Армянской ССР за более чем шесть десятилетий социалистического строительства, есть выражение творческого труда ее народа, есть достояние национальной культуры.

Современная архитектура сложна и многогранна. Не все сооружения несут в себе глубокий национальный смысл, не все они есть выражение единой целостной концепции национальной художественной культуры. Здесь дело не в количестве. Одно сооружение, один замысел может иметь большее значение для развития национальной ар-

хитектуры, чем последовательное воплощение комплекса профессиональных задач. Для всей современной армянской национальной архитектуры решающее значение имело не общее количество построенных А. Таманином зданий, а его проект генплана Еревана с двумя сооружениями — Домом правительства и театром.

Задача современных армянских зодчих — найти связь времен, суметь создать идейно и художественно осмысленную новую жизненную среду социалистических городов и деревень, новую архитектуру, основанную на глубоких пластах многовековых культурных традиций. Найти связь времен, которую всегда искали и находили мастера нашей архитектуры. Поиск этой связи — постоянно решаемая творческая задача.

Карен Владимирович Базян
СОВРЕМЕННАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ
АРХИТЕКТУРА АРМЕНИИ

Издательский редактор Г. Я. Амбарян
Художник О. Х. Гурджинян
Художественный редактор Д. А. Палоян
Технический редактор К. Г. Саркисян
Контрольный корректор Р. Т. Мальцева

И/К

Сдано в набор 20.11.1986 г. Подписано к печати 12.03.1987 г. ВФ 01617. Формат
70×90¹/₁₆. Бумага желтая. Гарнитура «Литературная». Печать высокая. 13,71 усл.
печ. л., 12,34 уч. изд. л. Тираж 1500. Заказ 2676. Цена 1 р. 60 коп.

Издательство «Айастек», Ереван-9, ул. Исаякина, 28.

Типография №1 Госкомитета по делам издательства, полиграфии и книжной торговли
Ереван-10, ул. Алавердяна 65.

