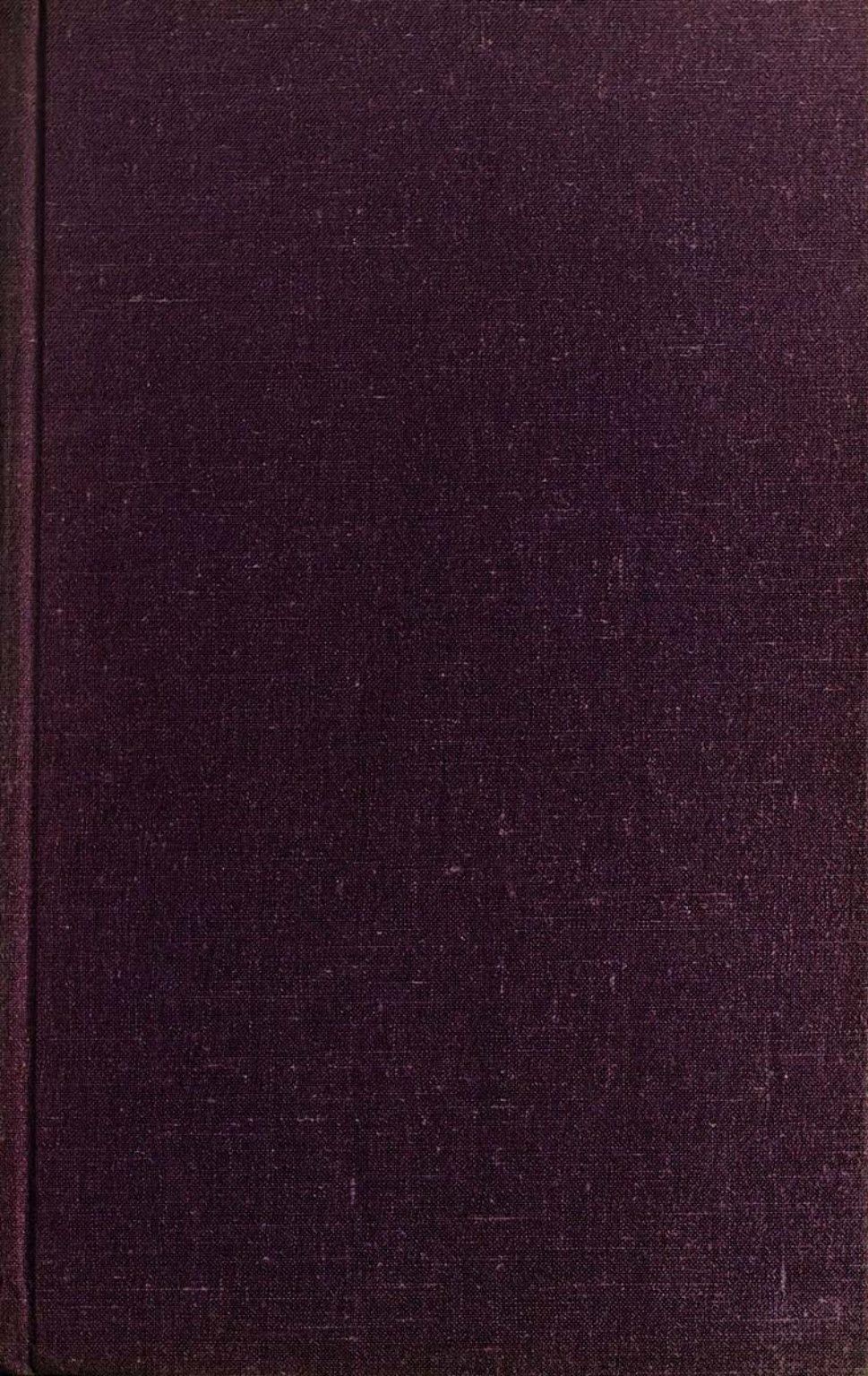
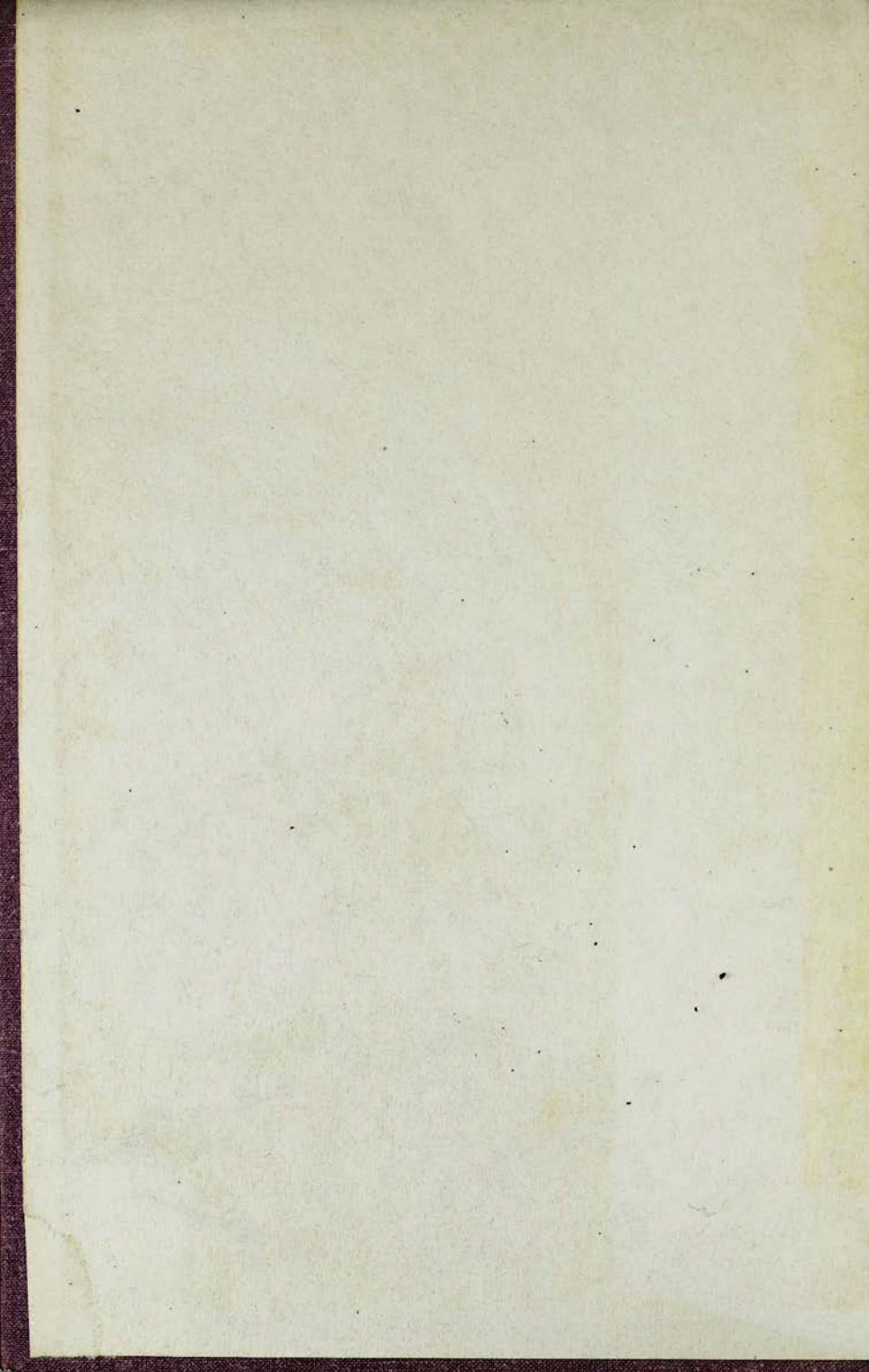
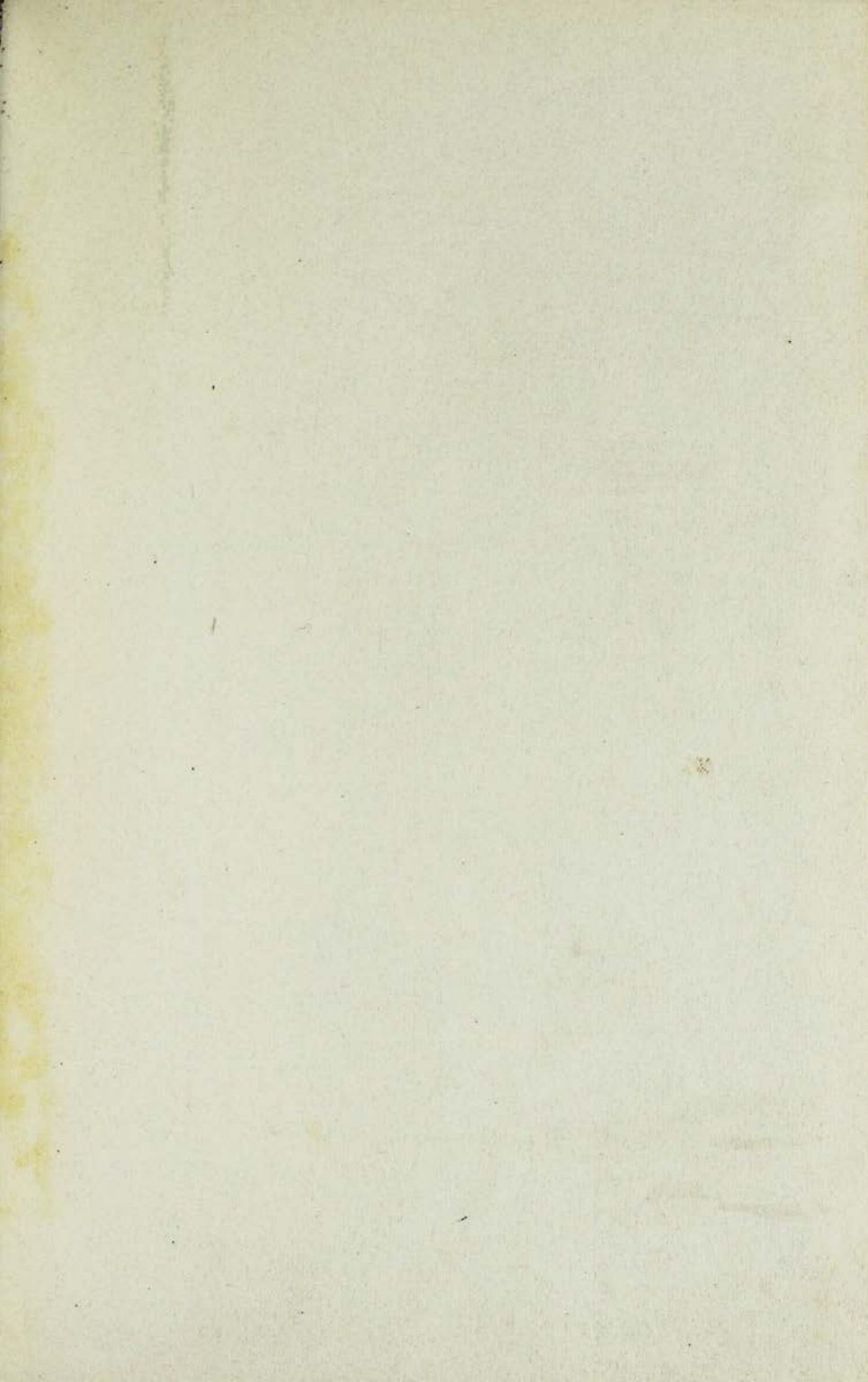
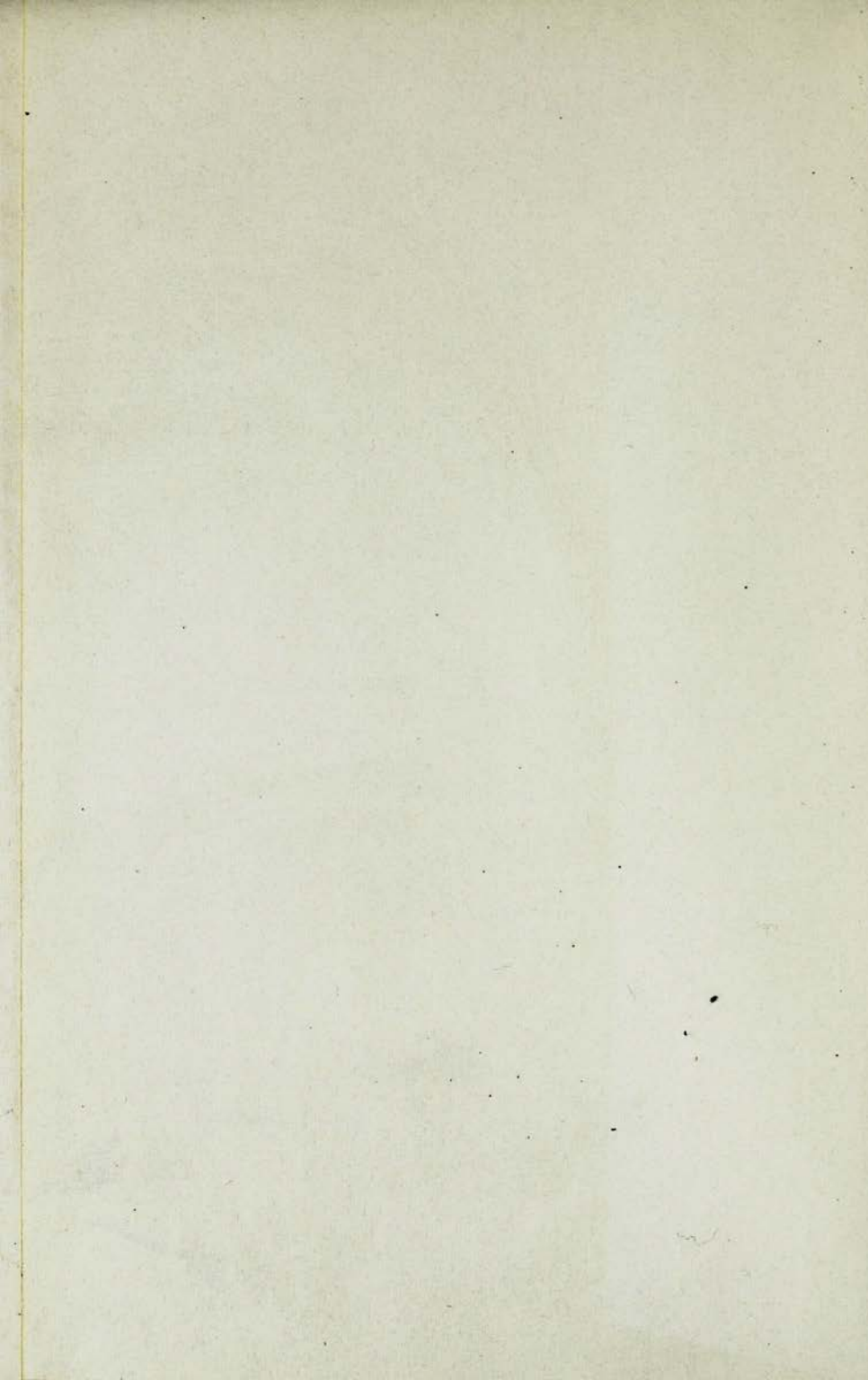












АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АРМЕН ЗАРЯН



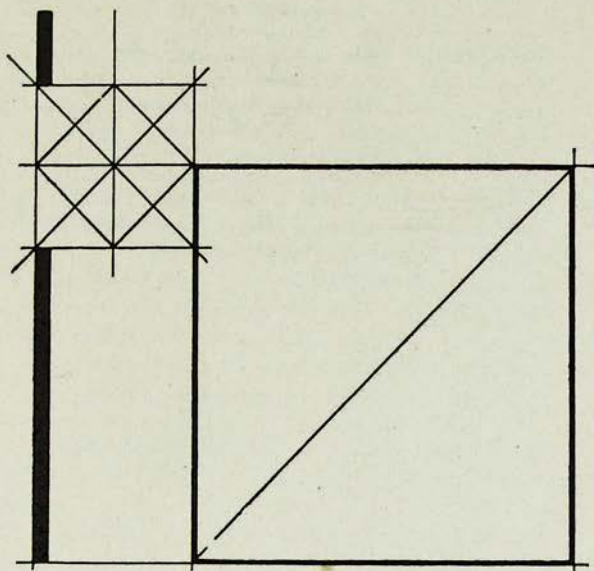
СОВРЕМЕННАЯ
АРХИТЕКТУРА
ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН
1979

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳՐԱԳՆԱԴԱՐԱՆԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐԿԵՍՏ ԲՆԱՏՈՒՄ

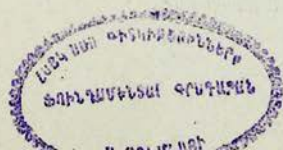
ԱՐՄԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

A $\frac{III}{4817}$



ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ԵԿՈՂԱՅԻ
ԱՐԴԻ
ՃԱՐՏԱՐԱԴՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳՐԱԳՆԱԴԱՐԱՆԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԵՐԵՎԱՆ
1979



Աշխատության մեջ ֆենտիլան են առնվում ինչ-
պես Արևմտյան Եվրոպայի արդի ճարտարապետու-
թյան և քաղաքաշինության զարգացման ընդհանուր
ուղղությունները, այնպես էլ առանձին ճարտարապետ-
ների գործերը և տնտեսականների առաջադրած զաղա-
փարները: Պատմաքննական և գեղագիտական վեր-
լուծության են ենթարկված այն տիպական կառուց-
վածքները և քաղաքաշինական համակարգերը, որոնք
ընդ որում են ժամանակակից Արևմտյան Եվրոպայի
ճարտարապետության առանձնահատկությունները XX
դարի համընդհանուր ճարտարապետության պատմու-
թյան մեջ:

Պատասխանատու խմբագիր
Զ. Պ. ԲՈՐՈՍՅԱՆ

Գիրքը հրատարակւոյւյան են երաշխավորել գրախոսներ հրատարակւոյւյան
քեկեմաժու Մ. Գ. ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆԸ և Լ. Մ. ԲԱՐԱՏՅԱՆԸ

Զ 4902010000
75—77
703(02)—79

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1979

Ամեն մի հրեույթ հաստատելու կամ ժխտելու համար ամենից առաջ պետք է ճանաչել տվյալ հրեույթն ըստ ամենայնի:

Այս ճշմարտությունը վերաբերում է մարդկային գործունեության բոլոր ասպարեզներին, այդ թվում նաև այնպիսի բարդ և մեծահարուստ ասպարեզի, ինչպիսին է ճարտարապետությունը: Ժամանակակից արևմտյան՝ հվերսպական և ամերիկյան ճարտարապետության մակերեսային ճանաչողությունը շատ դեպքերում հանգեցնում է նույնպիսի մակերեսային եզրակացությունների՝ և՛ բացասման, և՛ հաստատման առումով: Ոմանք գլխովին բացասում են ժամանակակից արևմտյան ճարտարապետական արվեստը՝ այնտեղ մեզ համար ուսանելի ոչինչ չգտնելով: Ոմանք էլ, ընդհակառակը, տուրք են տալիս այդ ճարտարապետությանն այնպիսի չափերով, որ երբեմն բանը հանգեցնում են ընդօրինակումների՝ առանց հաշվի նստելու մեր հասարակական պայմանների, բնական ու կլիմայական միջավայրի, շինանյութի, մեր ճարտարապետության ազգային յուրահատկությունների հետ:

Ելնելով մեր ճարտարապետության զարգացման շահերից, տրամագծորեն հակադիր այս երկու վերաբերմունքն էլ պետք է համարել անօգտակար, ուրեմն և՛ անընդունելի:

Ինչպես ամենուրեք, այստեղ ևս մեզ համար ուղեցույց պետք է ծառայի դիալեկտիկական մոտեցումը:

Մենք, իրավամբ, մերժում ենք արևմտյան ճարտարապետության այն սկզբունքները, որոնք արտահայտում են բուրժուական հասարակության բուն կառուցվածքն իր անհաշտելի հակասություններով, ինչպիսին են, ասենք, միակենտրոն քաղաքաշինության կամ քաղաքն ըստ վերնախավի շահերի կառուցապատելու սկզբունքները: Սակայն դա չի նշանակում, թե արևմտյան ճարտարապետության մեջ մեզ համար ոչինչ չկա ուսանելի: Ծարտարապետությունը ոչ միայն արվեստ է, այլև արտադրություն, դիտություն, տեխնիկա: Եվ քիչ չեն պրոբլեմներ, որոնք ընդհանուր են և՛ սոցիալիստական, և՛ արևմտյան ճարտարապետության համար: Գիտատեխնիկական հեղափոխությունը, շինարարական տեխնիկայի բուռն աճը շատ դեպքերում երկուսին էլ կանգնեցնում է համանման խնդիրների լուծման անհրաժեշտության առաջ: Այդ նույնն է կատարվում, երբ հարցը վերաբերում է կառուցապատման տարածության նվազմանը, ուստի և՛ բազմահարկ կառույցների անհրաժեշտությունը՝ դրանից բխող տեխնիկական ու զենագիտական անխուսափելի պահանջներով: Ժամանակակից բնակարանն ավելի ու ավելի է հագնում տեխնիկական հնարաններով ու հարմարություններով, և դա թելադրում է բնա-

կարանի նախագծման նորանոր ձևեր, որոնք ևս ընդհանուր բնույթ են կրում։ Սա վերաբերում է նաև այնպիսի բարդ մի երևույթի, ինչպիսին է արդի բաղադրանքային սկզբունքներն արագորեն զարգացող տրանսպորտի պահանջների հետ համադրելու խնդիրը։

Եվ այսպես՝ նաև ուրիշ խնդիրներ։

Այդ ընդհանրություններով պետք է բացատրել, որ 20-ական թվականներին արևմտյան ճարտարապետության հայտնի դեմքերից շատերը համագործակցել են սովետական ճարտարապետների հետ, ստեղծել են մրցութային կամ պատվիրված նախագծեր, մի որոշ ժամանակ աշխատել մեր երկրում։ Այստեղ բավական է հիշել Կորբյուզիեի, Գրոպիուսի, Մենդելսոնի, Տաուտի, Մայի, Մայերի անունները։

Ձենել, տեսնել այն իրոք առաջադիմականը, որ կա արևմտյան ճարտարապետների ձեռք բերած փորձի մեջ, քննադատաբար յուրացնել այն, ինչ կարող է օգտակար և ուսանելի լինել բովանդակ հասարակության շահերին ծառայող մեր սոցիալիստական ճարտարապետության զարգացման համար,—սա սովետական ճարտարապետների կարևոր խնդիրներից մեկն է։

Ահա այս նպատակն է հետապնդում ճարտարապետ Արմեն Զարյանի աշխատությունը, որ հանձնարարվում է մեր ճարտարապետներին և առհասարակ ճարտարապետության հարցերով հետաքրքրվող ընթերցողներին։

Ճարտարապետության արդի շրջանի հարցերը շարադրելիս նկատի ենք առել XIX դ. կեսերից ի վեր եվրոպական արվեստում հայտնի երևույթները, առանց անտեսելու, սակայն, Վերածննդից հետո առաջացած այն հայեցողությունները, որոնք նպաստել են արվեստի հետագա զարգացմանը: Պատմական իրականության պատկերը չխախտելու համար պահպանել ենք ժամանակագրական պայմանավորվածությունը, փորձել ենք պարզել բազմազան ոճերն ու մշակութային ուղղությունները ղեկավարող սկզբունքները:

Կարևոր է մասնավորից հասնելով ընդհանուրին, հայտնաբերել պատկերավորման սկզբունքը՝ կապված ավելի ընդհանուր ոճական սկզբունքների հետ: Նշելով արվեստի ասպարեզում եղած հաջողությունները, հիմնականում փորձել ենք վեր հանել արվեստագիտության ավելի ընդհանուր հայացքների հետ կապված խնդիրներ:

Արվեստի փաստերի պատմության ուսումնասիրությունը և գիտական տեսությունը իրար լրացնող, նրա էությունը բացահայտող մոտեցումներ են: Արվեստի գործը խնդիր չի մատուցում դիտողին, այլ տալիս է որոշ խնդիրների պատասխանը, այդ իմաստով արտացոլում է, թեկուզև հատվածաբար, աշխարհընկալումը, միշտ մնալով հայեցողությանը հավատարիմ: Այստեղից առաջանում է առանձին գործի կամ երևույթի և ընդհանուրի կապակցության հարցը:

Արվեստի մասնակի երևույթները (նկարչություն, քանդակագործություն և այլն) կարելի է ընկալել՝ վեր հանելով այդ բնագավառին վերաբերող հասկացությունները: Սակայն ոճը, ունենալով համընդհանուր նշանակություն, հասկանալի կդառնա, եթե միևնույն կետին ուղղենք մասնակի բոլոր երևույթները: Այսպես, ոճի բնութագրումը չի կարող բովանդակալից լինել, եթե մասնակի մի խնդրի քննության ժամանակ պատմական զարգացման ընթացքում նոր ներդրումներով հարստացած նույն այդ երևույթը դիտվի իբրև ոճն իր ամբողջությամբ բնորոշող արտահայտություն: Պարզենք մեր միտքը հետևյալ օրինակով. Յ. Յոդիկեն շարադրում է իր «Արդի ճարտարապետության պատմությունը»¹ համաձայն ելակետային այն դրույթի, ըստ որի ամեն շրջան գտնում է իր ոճին հատուկ շինանյութը, իսկ ոճերը իրարից տարբերվում են շինարարական տեխնիկաների տարբեր զղանակներով: Յոդիկենի կարծիքով՝ արդի ճարտարապետության գլխավոր հատկանիշը արհեստական շինանյութերի օգտագործման և նրանցից հետևած նոր տեխնիկան կիրառելու մեջ է: Նման հասկացության համաձայն ճարտարապետության ամբողջ պատմությունը հարկ է բաժանել երկու ընդհանուր շրջանների. բնական շինա-

¹ Jurgen Joedicke, Geschichte der Modernen Architektur, Stuttgart, 1958.

նյութեր օգտագործող անցյալ շրջանի և արհեստական շինանյութերով կառուցվող արդի շրջան: Չնայած այդ տեսության մակերեսային լինելուն, այն պարզում է տարածում գտած որոշ թյուրիմացություններ: Այսպես, հին ձևվերով արդի շենքեր կառուցող ճարտարապետը հարազատ կմնա իր մտահղացմանը, եթե օգտագործի բնական շինանյութեր և կիրառի համապատասխան տեխնիկա: Հինը արհեստական շինանյութերով վերարտադրելը ժամանակավրեպ վերաբերմունք է: Այդպես պատահեց Վիտե-լը-Պյուի հետ, երբ, գոթականով հրապուրված, նա խորհուրդ էր տալիս ճարտարապետներին քարե շիկերը փոխարինել պողպատե խողովակներով: Մեր կարծիքով, ժամանակավրեպ են նաև այն ճարտարապետները, որոնք այսօր թեկուզև վերամշակված ձևերով օգտագործում են անցյալի կոթողների խորհրդանշանները, զարդերը: Դրանք, ընդհանուր առմամբ, ձևամոլ վերաբերմունք են ցույցաբերում ավանդականի հանդեպ:

Արվեստի գործի իմացական բովանդակությունը շաղկապում է նախագծումը և արվեստի տեսությունը: Պատկերված առարկայի անցյալից եկող (պատմական տվյալ) կամ մեր ունեցած (նոր մեկնաբանություն) ենթակայական ճանաչումը ստանում է իր ամբողջական իմաստը, երբ ծանոթանում ենք տվյալ առարկայի պատմական նշանակությանը, այլ կերպ ասած, երբ անդրադառնում ենք առարկայական իրողությանը տրված իմաստային բովանդակությանը: Այդ հիմունքներով արվեստի պատմությունը վերաարժեքավորում է էական այն հասկացությունները, որոնց միջոցով կառուցվում է տվյալ շրջանի տեսական-իմացական հասկացությունների ընդհանուր շենքը: Հետևաբար, վերագտնել պատկերված առարկայի իմաստային նշանակությունը, նշանակում է պարզել ձև-պարունակություն շաղկապումը, այդ երկու հարաբերությունները ղեկավարող հայացքները և վերհանել նրանցից կերտված համակարգը: Այդ բոլորը կարողանալ արտաբերել և համալիրագել, ահա թե որն է արվեստաբանության նպատակը:

Ճարտարապետության բնագավառում ձև-պարունակություն համադրանքը արտահայտում է սոցիալական կարգի և ստեղծված մշակութի իրականությունը: Ճարտարապետական հորինվածքում տարածությունների, տարրերի տարրերի ներհամակարգային հարաբերություններն ունեն գործառնական (ֆունկցիոնալ) նշանակություն, իսկ ձևը՝ իմաստային (սեմանտիկա): Այս երկու դրույթները հատուկ են թե՛ անցյալ և թե՛ նոր ձևերին: Սրանից հետևում է, որ կառուցելու ընթացքում ավանդականի կամ ավելի ճիշտ, անցյալի կապը վերահաստատվում է ձև-բովանդակություն շաղկապի նոր համադրությունների առաջադրումով և ոչ թե անցյալի, թեկուզ վերամշակված ձևվերի վերարտադրությամբ:

Ձևակերտել նորը և հետադուռել անցյալը՝ հակառակ ուղղությամբ տարվող, բայց իրար ամբողջականացնող գործունեություններ են, որոնք կարող են ժամանակավրեպ արդյունքի հասնել, երբ պատմադիտական՝ հասկացությունը խափանում է ստեղծագործական թափը: Մի հանգամանք, որը բնորոշ էր XIX դարի ճարտարապետությանը և հարառեց XX դարում:

Արդի ճարտարապետության ուսումնասիրությունը նպատակ ունի վերհանել ճարտարապետության և հասարակարգի ներկապակցությունը: Ձևաբանական առումով ստեղծված արժեքները կապված են տեխնիկայի, սոցիալական, տնտեսական գործոնների, իրեն իրենց առաջացման հիմնապատճառների, հետ:

Էմպիրիզմն ամենապարզ իմաստով փորձառության վրա հիմնված ճանաչողության եղանակ է, ավելի լայն առումով՝ ուսմունքների համադրություն։ Մինչդեռ գիտական ճանաչողությունը հիմնված է փորձարկումների և մաթեմատիկական հաշվարկների վրա և ամենալայն առումով վերլուծական է։ Այդ միտքը բնորոշ կերպով արտահայտել է XVII դ. մեծագույն մաթեմատիկոսներից մեկը՝ Բոնավենտուրա Կավալիերին (1596—1647), իր «Անբաժանելիների երկրաչափություն»՝ գրքում։ Ըստ Բ. Կավալիերիի, մեծությունները «անբաժանելի» տարրեր են՝ ենթակա հոսանուտ (flussione) մի ընթացքի, որը ղեկավարվում է թվաբանական օրենքներով։ Այդ օրենքներով կարելի է անբաժանելիներից կազմված երկարությունների, մակերեսների և կոր պատկերների հաշվարկումներ կատարել։ Սա նշանակում է, որ էմպիրիկ մեթոդով ստեղծագործող ճարտարապետը տարածության պատկերը վերարտադրում է ձևընկալման եղանակով, իսկ գիտական վերլուծական մոտեցումով փոքր տարրերի օգտագործմամբ կազմակերպում է ձևը տարածության մեջ։ Պողպատե, շուգունե կամ փայտե կառուցվածքները իրագործվում են՝ իրար ամրացնելով առանձին տարրեր, այսինքն՝ անբաժանելիները համադրելու հոսանուտ եղանակով։ Առաջին հասկացությունը՝ էմպիրիկը, կայական է (ստատիկ), երկրորդը, գիտականը՝ շարժունակ (դինամիկ)։

Այդ շրջանում զարգացում գտավ երկրաչափությունը։

Ժերար Դեսարգը (Gerard Desargues) 1642-ին մշակում է արտաձիգ երկրաչափության հիմունքները, արսոնումետրիան, Բրուկ Թեյլորը (Brook Taylor)՝ կենտրոնական արտաձգությունը (1719), Գասպար Մոնժը (Gaspard Monge) 1794-ին հրատարակում է իր նկարագրական (գեոմետրիկ) երկրաչափության դասական տրակտատը։ Ճարտարապետներն իրացրին այդ նոր մեթոդները և պատրաստեցին ճարտարապետական տրակտատներ։ Հայտնի են Ֆ. Դյուրանի¹, Գ. Գուարինի², Ֆ. Միլիցիայի³ գործերը։

Գալիլեական հայեցողությամբ ճանաչողության բացարձակ արժեքը կարելի է ընկալել՝ հայտնաբերելով բնությունը ղեկավարող օրինաչափությունների համակարգը։ Նյականային նման հասկացությունից բխեց հետագա մի ըմբռնում, ըստ որի ճարտարապետական գործը բնության նման կառուցված է մաթեմատիկական նույն օրինաչափություններով։ Ճարտարապետներ Գուարինիի, Վրենի և Նոյմանի կառուցվածքների հանդգնությունը հիմնված էր գիտական իմացությունների վրա, որոնք արգասիք էին փորձական նոր մեթոդների։

¹ Bonaventura Cavalieri, Geometria degli indivisibili, Milano, 1635.

² F. Durand, Architecture des voûtes ou l'art des traits et coupes des voûtes, Paris, 1643.

³ G. Guarini, Architettura Civile, Milano, 1737.

⁴ M. Milizia, Opere complete, Bologna, 1826—29.

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ՁԵՎԻ ԶԼԱՏՈՒՄԸ

1671 թ. Կոլբերը հիմնեց «Ճարտարապետության Թագավորական Ակադեմիան», ուր կենտրոնացրեց դաստիարակության և շինարարության մեծածավալ գործունեության կադմակերպության ղեկավարությունը: Թագավորը դառնում էր Ֆրանսիայի միակ պատվիրատուն, արվեստի գործերի ամբողջ շուկան այսուհետև այլևս թագավորական մենաշնորհ էր: Այս գրվածքը հրապուրեց եվրոպական այլ երկրների թագավորներին, որոնք շտապեցին իրենց մայրաքաղաքներում ևս նոր ակադեմիաներ բանալ: Ճարտարապետը, հատկապես կաթոլիկ միապետություններում, պետական պաշտոնյա էր, բայց միաժամանակ հանդես էր գալիս որպես արվեստի գործերին և ընդհանուր ճաշակին ուղղություն տվող անձնավորություն: Բողոքական երկրներում, ուր կապիտալիզմն ավելի զարգացավ, ճարտարապետը նվիրապետական ընդհանուր համակարգի մի մասն էր և գործում էր որպես պաշտոնյա¹:

XVIII դարում տեխնիկայի զարգացմանը զուգընթաց առաջացավ մի նոր սերունդ, որն ավելի գիտակ լինելով շինարարական նորագույն եղանակներին, բնականաբար, մեծ ինքնուրույնություն ձեռք բերեց: Նրանց պատվիրատուները ոչ թե ազնվականներն էին, այլ արդյունաբերության և առևտրի միջոցով հարստացած քաղաքացիները: Սակայն ստեղծված իրադրության հետևանքով ճարտարապետները մնացին մեկուսացված ակադեմիաների պետական շրջանակներում: Տեխնիկան ծնեց իր մասնագետները. այսուհետև գործարաններ, ցուցահանդեսներ, կամուրջներ կառուցելու համար պատվերները տրվում էին նրանց, իսկ տվյալ պատվերների բնույթը պալատական չէր: Պատվերների բաժանումը իր հետ բերեց ճարտարապետություն-հասարակություն խնդիրը, որը զարգանալով վերածվելու էր քաղաքաշինության խնդրի: Իրականության և ճարտարապետական ընկալումի միջև ջլատում առաջացավ: Զլատումը առաջացել էր ոչ միայն ճարտարապետության մեջ, այլև տեսական-իմացաբանական հայեցողություններում: Լուսավորականությունը և ումանտիզմը հանդիսացան հոգեկան և սոցիալական իրադրության երկբա արտահայտությունները: Այդ վիճակը, հակադրությունների օրենքով, խթանում էր գիտության զարգացումը, հասունանում էր հասարակական կարգերի դեպի ժողովուրդը ընթացող բնաշրջումը:

¹ Այդ շրջանում գոյություն է ունեցել հետաքրքիր մի փորձառություն: Ավստրիայի Վոլրաուրբրգ գավառում շարունակել են գործել շինարարների կորպորացիաներ, որոնք մի աշխատանքից մյուսին անցնում էին ամբողջ կազմով:

² XIX դ. առաջին կեսերին Սեմպերը, ապա և Լարրոսսը փորձեցին միասնություն առաջացնել՝ և վերականգնել ճարտարապետության՝ արվեստը և տեխնիկան համադրող, վաղեմի դերը:

Արդյունաբերության դեմ նոր դասականների և ումանտիկների ունեցած նախապաշարումները բնորոշ էին նաև XIX դ. մտավորականների մեծամասնությանը, Դրանցից և ոչ մեկը չփորձեց վերականգնել խառնաշփոթ ձևով ծավալվող քաղաքների կարգը կամ առաջարկել նոր հիմնված արդյունաբերական կենտրոնների հատակագիծ, չնայած այն բանին, որ Անգլիայում Ռ. Օուենի նման բացառիկ մարդիկ զիտակցում էին ոչ միայն գոյություն ունեցող իրադրությունը, այլև նրա դրդապատճառները:

Ֆրանսիական հեղափոխությունը, որը սկիզբ էր առել որպես լուսավորության դադափարների իրազործող, ավարտվեց քարոզած դադափարների հակառակ արդյունքով: Արդարության, եղբայրության և ազատության իդեալները՝ լուսավորության այդ նոր հումանիզմը հանգեցրեց գիլյոտինին և նապոլեոնյան արկածախնդիր արշավանքներին: Բնության հետ ներգաշնակ ապրելու մարդու ցանկությունը խափանվեց նոր ավերումների, դրանցից հետևած աղքատության և մեծ կամ փոքր բռնակալների պատճառով:

Լուսավորականների գաղափարական գործոնը՝ բանականությունը, չկարողացավ կարգավորել քաղաքական նման իրադրությունը: Հեղափոխությունից վհատված մարդը՝ հուսախաբ սոցիալական իրավիճակից, դարձավ ինքնամոխի, իր հսի և անցյալի պատմության խորքում սկսեց փնտրել այն մխիթարությունը, որը կօգնեի նրան հաղթահարելու իր առաջ ծառացած դժվարությունները:

XIX դարի առաջին տասնամյակներում քաղաքաշինության մարդում արված առաջարկներում ռեալ քաղաքին հակադրվում էր իդեալ քաղաքը. Թողնել ապագայում անելու այն, ինչ հարկ էր իրագործել այդ նույն ժամանակաշրջանում: Այդպես էր Անգլիայում և Ֆրանսիայում, ուր Շ. Ֆուրիեն փոխտոփայահոգեբանական սկզբունքների հիմունքներով առաջարկում էր «ֆալաստերը»՝ քաղաքների հսկա խտացումներին հակադրվող փոքր բնակավայրերից կազմված բնություն-մարդ ներգաշնակ փոխապակցությունը ապահովող հսկա-քաղաքը: Այդպիսին էր նաև է. Կաբեի «Եկարիան», որը բաժանված էր լինելու վաթսու տարբեր ազգերի ոճերով նախագծված հատվածների, նպատակ ունենալով բնակիչների մեջ առաջացնել փոխադարձ հասկացություն և եղբայրություն: Հետաքրքիր է նշել, որ Կաբեի առաջարկը՝ մեր դարի երեսնական թվականներից սկսած, կիրառվեց, այսպես կոչված, համալսարանական քաղաքներում (Փարիզի Սիտե Յունիվերսիտետը), ինչպես և երիտասարդության համաշխարհային որոշ ճամբարներում, Վենեսիկի Բիեննալեի տաղավարներում, արդյունաբերական նմուշների ցուցահանդեսներում, այսինքն՝ այն բոլոր վայրերում, ուր հարկ եղավ ցույց տալ ազգային դեմքը³:

Խնդիրն այն էր, որ այս նախագծերի հեղինակները համոզված էին, թի հասարակական նոր համակարգն իրագործելու արգելքը սոցիալությունն է, նրանք գտնում էին, որ հարկ է կրթել ժողովրդին, համոզել իշխող դասակարգին, բայց չզիմել դասակարգային պայքարի:

Ուսույթիկ սոցիալիզմի հասկացության հրապույրը արգելում էր այդ մարդկանց գտնել քաղաքի լուծումը իրականության միջոցով: Նրանք փոր-

³ C. Fourier, Traité de l'Association domestique agricole, 2 v. Paris, 1822. Idem, Le Nouveau Monde Industriel, 2 v. Paris, 1829. L. Mumford, The Story of Utopia, New York, 1922.

ձեռն էին իդեալականի շրջանակներում պարփակել իրականությունը, այլ կերպ ասած, ռոմանտիկ մարդու եսի ճանապարհով վերականգնել նոր դասականների բացարձակ գեղեցիկի գաղափարը: Հիշատակելի է Կանովայի վըշտալի բացականչությունը՝ ծերության օրերին Լոնդոնի Բրիտանական թանգարանում Պարթենոնի արեւելյան ճակտոնի խմբաքանդակը՝ Ֆիդիասի երեք աստվածուհիները, տեսնելիս:

Իտալացի մեծ արվեստագետը դաստիարակված Վինկելմանի գեղագիտությամբ, Ֆիդիասի գործում հայտնագործեց հունական դասական արվեստի կանոնները, որոնց մինչ այդ ծանոթ էր հռոմեական ընդօրինակություններին:

Անգլիացի և ֆրանսիացի ուտոպիստ սոցիալիստները իրականությունը վերածում էին սխեմայի և այդ մտապատկերի միջոցով փորձում հաղթահարել քաղաքների պատմական հոլովույթը:

Մի կողմից գեղագիտական հասկացությունը, մյուս կողմից արդյունաբերությունն ու տեխնիկան իրենց ազդեցության ներքո էին պահում ճարտարապետությունը:

Վինկելմանը առաջարկում էր բացարձակ գեղեցիկի գաղափարը և նոր դասականները ղեկավարվում էին այդ չափանիշով: Լեսսինգի համար քանդակագործությունն էր կատարյալ արվեստը և մերկությունը պատկերում էր այդ կատարյալը: Իդեալ այդ պատկերից ելնելով, Լեսսինգը արվեստները բաժանում էր ճարտարապետության, երաժշտության և մարդու կերպարը պատկերող «կերպարվեստների» (die Bildenden Künste), այսինքն՝ նկարչություն, քանդակագործություն: Այդ հասկացությունն այսօր դեռևս կիրառություն ունի⁴: Արվեստները իմաստային ըմբռնմամբ ստորոգծությունների բաժանելը նոր երևույթ էր: Վերածնության դարաշրջանում արվեստներն աստիճանավորված էին անկատարից կատարյալ: Վերջինս ճարտարապետությունն էր, իսկ բոլորին շաղկապողը՝ զծագրությունը:

XIX դարում արվեստները բաժանվեցին երկու խմբի՝ մեծ և փոքր (կամ կիրառական արվեստներ), իսկ վերջիններիս կապը արդյունաբերության հետ հաստատվեց զծագրության⁵, այսինքն՝ ժողովրդի առօրյային կապված կիրառական արվեստների միջոցով:

XIX դարի սկզբներին արդյունաբերության արտադրած առօրյա օգտագործման առարկաները իրականացնում էին անծանոթ նախագծողները: Դրանց անդրադառնալիս արվեստաբանները իրենց արհամարհանքն էին արտահայտում, մինչդեռ հիացմունքի խոսքեր էին ուղղում ֆրանսիացի Շ. Պերսինին, Պ. Ֆ. Յոնտենին, նապոլեոնյան տիրակալության երկու ճարտարապետներին, որոնք արվեստի պատմության մեջ հիշատակվում են որպես կայսերական ոճի հիմնադիրներ: Ադամսի նոր դասականության և ռոկոկոյի

⁴ Յ. Յ. Վինկելման, դասական հնագիտության հիմնադիր, առաջ քաշեց ստորադաս հասկարգերի ըմբռնումը արվեստաբանության բնագավառում: *See J. J. Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden, 1764.*

⁵ *G. E. Lessing, Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, Berlin, 1766.*

⁶ *B. Cellini, Discorso sull'Architettura, Venezia, 1776, pubb. da I. Morelli.*

⁷ Այսօր սովորություն է դարձել զծագրություն բառը նույն իմաստով, բայց, ընդհանրացված, օգտագործել անդերերի թարգմանությամբ՝ դեզայն (design):

դարդարվեստի հիմունքներով ստեղծվեց, այսպես կոչված, նապոլեոնյան ոճը, որը հետագայում դարձավ շատ տիրակալների նախասնձի առարկան:

Պերսիեի և Ֆոնտենի գործունեությունը ընդգրկում էր քաղաքաշինությունից (Փարիզի Ռիվուլի փողոցը) մինչև ավելակառնների պալատների կահավորումը: Նախագծերը կատարվում էին նրանց արհեստանոցում: Շինարարության ղեկավարման և նախագծման աշխատանքները մի վայրում կենտրոնացնելը նոր երևույթ էր և վճարականապես տարբերվում էր բարոկկոյի շրջանում ընդունված դրվածքից, երբ ճարտարապետը պետական պաշտոնյա էր: Այս երևույթը սկիզբ էր դնում նախաձեռնող ճարտարապետի կերպարին: Անձնական նախաձեռնություն հանդես բերելը, սակայն, զնալով տեղի էր տալիս կոլեկտիվ շահերին, որի հետևանքով ճարտարապետը դործում էր ոչ անհատապես, այլ խմբերով, նախագծման մեծ հիմնարկներում:

Այդ նույն շրջանում առաջ եկավ արվեստագետի նոր կերպար՝ կահավորող և նոր մասնագիտություն՝ ներքին հարդարանքների ճարտարապետություն (Innen-architektur): Արդյունաբերությունը ճարտարապետությունը չլատում էր մասնագիտությունների, միաժամանակ, սակայն, նախապատրաստում մասնագետների կոլեկտիվ աշխատանքը, ճարտարապետին մղում դեպի ժողովուրդը:

1851-ին լոնդոնում բացված համաշխարհային ցուցահանդեսը շրջադարձային նշանակություն ունեցավ ոչ միայն Պակստոնի կառուցած մետաղե և ապակե հսկա շենքի, այլ հատկապես կիրառական արվեստի համար: Անգլիայում սկիզբ առավ, քննադատների կարծիքով, ցածր ճաշակի հառած, կիրառական արվեստների ռեֆորմը, որն իրագործվեց երեք փուլերի ընթացքով: Առաջին փուլ՝ Սըր Հենրի Կոլը հիմք դրեց արդյունաբերական դիզայնին (Industrial design), երկրորդ փուլ՝ Զոն Ռասկինը և Ուիլյամ Մորրիսը առաջարկեցին լքել մեքենայացված արտադրությունը և անցնել ձեռագործ արտադրության, երրորդ փուլ՝ Մորրիսի հետևորդները՝ Կրեյնը, էջբինը, Վոյդեյինը հիմնում են Արտս ընդ Կրաֆտ ընկերությունը, որտեղից պիտի ծագեր բելգիացիներ Վան դե Վելդեի և Հորտալի հիմնած Ար Նովուն⁸:

Արվեստի վերափոխումը սկիզբ էր առնում այնտեղից, որտեղ ստեղծվեց մեքենայի և արվեստի առարկայի կապը, որտեղից ընդարձակվելով հետագայում վերափոխվեց կիրառական արվեստը: Իսկ ինչ վերաբերում է ճարտարապետությանը, նորի առաջացումը այդ ոլորտում մի բարդ պրոցես էր, որն ընթացավ XIX դ. նոր դասականության և ռոմանտիզմի ուղիներով:

⁸ H. Read, *Arte ed Industria*, Milano, 1961. S. Gledion, *L'Era della Meccanizzazione* Milano, 1967.

ՆՈՐ ԴԱՍԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ*

Իլլումինիզմի շրջանում առաջացած արվեստի այս ուղղության մեծագույն ներկայացուցիչներից մեկը, Կենտրոնական Եվրոպայում, Կարլ Ֆրիդրիխ Շինեկլն է (1781—1841), որը եղել է ճարտարապետ, նկարիչ, փորագրող և քաղաքաշինարար։ Աշակերտել է Դավիթ և Ֆրիդրիխ Գիլ եղբայրներին։ Նրա բաղմակողմանի, բեղմնավոր գործունեությունը ընթացել է էկեկտիզմի շրջանում, առանց, սակայն, ենթարկվելու ոճականացված արտահայտչականություններին։ Նկատի ունենալով ճարտարապետական լեզվի տարբեր գոյացումները, ձևերի բազմիմաստ ինքնատիպությունները, նա ստեղծագործել է դասական ձևի խստություն և ուսմանտիկ վեհության ոգով։ Քաջատեղյակ իր դարաշրջանի արվեստի խառնաշփոթ դրույթանր, Շինեկլը համոզված էր, որ անկասելի է բարոյական, սոցիալական և տեխնիկական վերակառուցման պահանջը։ Սկզբունքային այդ դրույթը, որ նրա ողջ կյանքի գերազույն նպատակն էր, դարձավ նաև ստեղծագործական գործունեության ուղեգիծ։ Կ. Ֆ. Շինեկլի կյանքը և գործունեությունը կարելի է ստեղծագործողի բարոյական կայունության օրինակ համարել, հատկապես եթե նկատի առնենք, որ այդ դարաշրջանում գաղութների հաշվին հարստացած պատվիրատուները քմահաճությամբ իրենց կամքն էին թելադրում ճարտարապետին։ Եվ վերջինս սովորաբար որոշակի որևէ համոզմունք չունենալով, այլ հարազատ մնալով պատվիրատուի ճաշակին և որոշակիորեն չլանազանելով ոճերի տարբերությունները, գտնում էր տրամաբանորեն համատեղելի ճշմարտություններ՝ ունի ընտրությունը կատարելով պատվիրատուի ճաշակի համաձայն։

Երբ հասարակության կարծիքին համահնչուն է նաև արվեստագետների կարծիքը, այդ միասնության բարոյական առողջ հիմունքներից զարգանում է ոճը։ Դիդրոյական այս պնդումը տարբերվում է Վինկելմանի «բացարձակ դեղեցիկի» գաղափարից, արվեստը մոտեցնում է հասարակությանը, արվեստի գործում մասնակից դարձնում այն բոլոր արվեստագետներին, որոնք կարող են «մտածել», «լզալ և դիտել բնությունը»¹։

Գաղութատիրությունը ճաշակը վեր էր ածել անհատական քմահաճության։ Ուստի իսկական արվեստագետի դիտող աչքն ու նուրբ զգայնությունը կարող էին նպաստել հասարակության ճաշակին ավելի, քան նախապաշար-

* Նոր դասականություն կամ ևնեկլադիզմ։ Եվրոպայում XVIII դարի II կեսից մինչև 1830 թ. զարգացում գտած սոցիալական, գաղափարախոսական, արվեստի և ճարտարապետության անվանում։ Կլասիցիզմը առաջացել է XVII դ. և հարատևել մինչև XVIII դ. առաջին կեսը։

¹ D. Diderot, Salons, 1759—81, Oxford, 1957.

ված գաղափարը: Քմահանությունը ղրկել էր ոճը ճշգրիտ բովանդակություն-
նից և նրան հակադրել ոճականացված արտահայտությունը, որը ոճի հա-
մեմատությամբ հիմնականում այլ է:

Ոճն ավանդաբար հաստատված, ժամանակագրականորեն սահմանված
կանոնների, համաշխարհայինությունների, տեխնիկական միջոցների ամբողջական
արտահայտություն է, որի սկզբնաղբյուրը, կազմավորման ուղորտ աղբյուրն
է Արդ, երբ ոճը, պահպանելով հանդերձ ձևի աղբյուրն ինքնատիպությունը,
կորցնում է, սակայն, նորն արտահայտելու ունակությունը, այն վերածվում
է գեղագիտական ընդհանուր համակարգի: Եվ այս պարագայում մենք գործ
ունենք ճարտարապետական արտահայտությունների ոճականացման հետ,
քանի որ առկա է խզումը կերպարի և իրականության միջև, հետևաբար,
իմաստաղրկված է ձևը: Իրագործումից իրագործում ճարտարապետական
ոճը ստանում է հարակից նշանակություններ, նրան փոխարինում է ոճակա-
նացված արտահայտությունը. գեղագիտական լեզուն միտք է թելադրում,
խափանում նորը ստեղծելու հանդեպությունը:

Շինքելը ձգտում էր ճարտարապետության ընդհանրական հասկացու-
թյունների դրական կիրառման: Կիրառում, որի եղանակը արմատապես հա-
կասում էր էկլեկտիզմի մեկնաբանություններին: Լուսավորչականներին հա-
տուկ խիստ տրամաբանությամբ, Շինքելը հետապնդում էր հետևյալ սկզբ-
բունքները՝ ձևը ոացիոնալ է, արվեստը ճանաչողության ուսմունք է, արվես-
տը հասարակության դաստիարակության միջոց է:

Նախագծողներին նա խորհուրդ է տալիս հատակագծել պարզ և անմի-
ջական, շինանյութերը օգտագործել ճիշտ (ոչ մի կեղծիք), իսկ զարդերը՝ չա-
փավոր:

Կ. Ֆ. Շինքելի գործունեությունը հիմնականում ծավալվեց Բեռլինում:
Այստեղ նա կառուցեց Գլխավոր թատրոնը (1818), Հին թանգարանը (1822—
28), Պոստդամի նիկոլայի եկեղեցին (1830—37) և Բեռլինի Ճարտարապե-
տության ակադեմիան (1832—35): Այս վերջինում շենքը ուղղաձիգ բաժան-
ված է ամբողջ բարձրությամբ վեր սլացող որմնասյուների, իսկ հարկերը
շեշտված են թեթևակի դուրս ցցված հորիզոնական գոտիներով: Շեշտված
քառանկյունի հատվածներում բացվում են գրեթե մինչև ստաստաղը հասնող
ուլատուհաններ: Շինքելն այստեղ օգտագործել էր ուղղաձիգ և հորիզոնական
գծերի ցանցը, իսկ ճակատների լույսի և ստվերի շեշտված հակադրությու-
նները ստացել էր պատուհանների ճոխությամբ: Ծակատները հորինելու ցան-
ցի համակարգը, զարդաքանդակների այնքան զուսպ օգտագործումը նա-
խորդեցին Զիկագոյում Դ. Հ. Բրնհեմի և Լ. Սլիվանի 50 տարի ուշ իրա-
գործված մետաղակառույց բազմահարկ շենքերի հորինվածքներին:

Հիմնական ուղղություններով շենքերի հարկայնության գաղափարի շեշ-
տումը նոր չէր, բավ է հիշել Լ. Բ. Ալբերտիի՝ Ռուչելլայի պալատը: Նույնը
կարելի է ասել ամբողջ ճակատով բարձրացող որմնասյուների մասին (Մի-
քելանդելույի Կոնսերվատորների պալատը Հոմմում): Բայց պատի թանձրու-
թյունը վերածել կրող տարրերի և դրանով սահմանափակել ճարտարապե-
տական արտահայտչականության միջոցները՝ այս եղանակը հարադատ լի-
նելով հանդերձ գոթականին, նոր էր և թելադրեց պողպատե և երկաթե սու-
նե շինարարական համակարգը: Հետևաբար, ճշմարիտ են արվեստի այն տե-

սաբանները, որոնք Շինքելի թողած ավանդի հետ են կապում Միզ վան դեր Ռոեի և Ա. Լոդգի ստեղծագործությունները²:

Ճարտարապետական ձևը իրականության հասկացություն է, նրա նշանակությունը արտահայտվում է իրար շաղկապված ճարտարապետական բազմազան տարրերի առկայությամբ, որոնց միջև հաստատված ներհամակարգային հարաբերությունները պայմանավորված են երկրաչափական մոդելի օրինաչափությունների հիմունքներով: Կառույցը այդ մոդելի մտային արտապատկերն է: Մեր կարծիքով կառույցը կարելի է բաժանել հարաբերականորեն ինքնուրույն երկու բաղադրիչների, որոնցից ամեն մեկն ուրույն նշանակություն ունի: Առաջին բաղադրիչը հորինվածքային է և վերարտադրում է ճարտարապետական պատկերը, երկրորդը՝ կառուցվածքային է և արտացոլում է ուժերի հավասարակշռված կարգը: Արդ, ճարտարապետության պատմության մեջ միշտ չէ, որ այդ երկու բաղադրիչները համընկել են իրար: Նրանց խիստ հազվադեպ զուգակցումը կատարվել է լավագույն ձևով հունական արվեստի դասական շրջանում՝ IV—VII դդ. Հայաստանում և Վերածննդի շրջանում:

Ճարտարապետական իրագործմանը հարաբերված կառուցվածքային փոխհարաբերություններն ամբողջությամբ առնչվում են շենքի կրող համակարգի և ձևային մոդելի հետ: Ճարտարապետական ձևը պայմանավորող այս գրույթները որոշիչ են և տարբեր արժեքավորումներով առկա են մասնակից ճարտարապետության ամեն մի ստեղծագործության մեջ: Սույն բանաձևի համաձայն ձևային մոդելը, որպես էականը դրսևորող մտահղացում, ստանում է շենքն ամբողջությամբ բնորոշող առաջնահերթ նշանակություն:

Համաձայն Վերածննդի հումանիզմի հասկացության, շենքի կրող համակարգը երեսպատվում էր ներքին և արտաքին մակերեսների վրայով ծավալվող մեկ այլ համակարգով, որը բաղկացած էր սյուներից, կամարներից, խորաններից և գոտիներից: Վերածննդի ճարտարապետական միտքն արտահայտող այս հասկացությունը դրսևորում էր ձևային իմաստների մի ըմբռնում, որը հատուկ նպատակադրումով հարաբերված էր հոմանական օրդերին: Այդ շրջանում ստեղծված դասական օրդերները և նրանց հարակից տարրերը համակարգող կանոնները կազմում էին ճարտարապետական պատկերագրությանը ուղղություն տվող գեղագիտական կարգը: Կառուցվածքի համեմատությամբ, պատկերագրականին տրված առավել ցայտուն նշանակությունը հանգեցրեց Պիտանդելի և Բիրեննայի ստեղծագործություններին հատուկ թատերականությանը:

Նոր դասականները հաղթահարեցին ճարտարապետական ձևը ջլատելու Վերածննդից մինչև մանիբրիզմ հարատևող ձգտումը: Դա եղավ լուսավորականների տրամաբանական մտքի և դասական ոգու գեոթեական հասկացության արգասիքը: Ռ. Ադամի՝ Լոնդոնում կառուցած Ադոլֆի շենքերի շարքի³ (1766—72), բայց հատկապես Կ. Ֆ. Շինքելի թողած ժառանգության կարևորությունն ամենից առաջ ճարտարապետական ձևի և կրող կառուցվածքի միասնության պահպանման մեջ էր: Դավիթի, էնգրի և Կանովայի նման, Շինքելը չխախտեց դասական ձևի սահմանները և այդ իդեալ շրջա-

² K. H. Klaseen, Schinkel, Berlin, 1952, p. 51—52.

³ Ռ. Ադամի այդ նշանակալից գործը, որի ձևատեսքը հանրաճանաչ էին Եվրոպայում, զոհ գնաց 1928-ին՝ տեղացիների շահագիտական անբարեհոգության:

նակում հարադատություն ստեղծեց ձեռն ու կրող տարրերի միջև: Նրա ստեղծագործությունները զուսպ են, անմիջական, դասականորեն ռացիոնալ, իսկ քաղաքաշինության բնագավառում թեև Շինքելը նորարար չէր, բայց դասականի ոգով ազնվացրեց քաղաքային միջավայրը:

Ժամանակակից ճարտարապետության մեջ նոր դասականի գիծը զարգացավ շինքելյան հասկացության հիմունքներով, իսկ նոր գոթականն ընթացավ Վիդե-լը Դյուի* կառուցվածքային (տեխնիցիզմի) և Ա. Մեսսելի հարթած ճանապարհով: Մինչդեռ իտալական Կուլտուրլենտոյին (XV) սատարած Գ. Սեմպերի գեղագիտական ընկալումը կանգնած է այդ երկու հիմնական ուղղությունների կենտրոնում: Սեմպերի ըմբռնմամբ ճարտարապետական միտքը վերագտնելով դասական արվեստի իր հզորությունը և տեխնիկայի ու արվեստի միասնությունը՝ կոտեղծի ճարտարապետականացված միջավայրի տեսողական նոր կարգը:

Արդի արվեստի տեսության սկզբնավորման գործում Գ. Սեմպերի (1803—1897) ունեցած վաստակը նշանակալից է: Ուժեղ տեխնիկական և տեխնոսիկ արվեստներում⁵ իր հանրահայտ աշխատության մեջ Սեմպերը կատարեց ոճերը բնորոշելու և նրանց շրջափուլային ընթացքը պարզաբանելու առաջին փորձը: Գիտական խստությամբ կատարված այդ ուսումնասիրությունը ստացավ համընդհանուր նշանակություն:

Սեմպերի տեսության հիմնական դրույթն առնված է Շինքելից և վերաբերում է նախագծի և օգտավետության փոխհարաբերության խնդրին: Նման հարցադրումը այսօր թվում է պարզ, բայց XIX դ. պատմագիտացված ճարտարապետության ոլորտում հարկ էր թողափել տարբեր ոճերի բեռը և ազատագրված ձևը շաղկապել իրականության հետ:

Ռոմանտիզմը հարուստ էր գրական, պատմական և նշանաբանական այլազան հետաքրքրություններով: Նման դրվածքից ազդված՝ ճարտարապետության ռացիոնալ միտքը տեղի էր տալիս երևակայական ոճականացումներին, որոնց իմաստն ավելի գրական էր, քան ճարտարապետական: Սեմպերի խոսքերով՝ «գարաշրջանին բնորոշ ոճը արտահայտում է տվյալ շրջանի իմացությունը: Եվ հարկ է կամենալ վերականգնել այդ իմացությունը»:

Սեմպերի կարծիքով՝ կառույցների տիպերը, նրանց կրած փոփոխությունները և ընդհանուր առմամբ՝ ոճի կազմավորման խնդիրները, առնչվում են տվյալ դարաշրջանի և ժողովրդի հետ: Նկատենք, որ Սեմպերը չի ափսարվում եվրոպականտրոն գաղափարը, այլ ճարտարապետական իրականությունը ներկայացնում է ավելի լայն հասկացությամբ՝ որպես ստեղծագործողի և հասարակարգի միջև առաջացած բարդ կապերի արգասիք: Նման փոխկապվածությունների ոլորտում բնորոշելով ճարտարապետի դերը, նա գրանով իսկ հեղաշրջում է ճարտարապետության պատմությունը արվեստագետների կենսագրություններով ներկայացնելու, մինչ այդ գերիշխող Վալարիի տեսակետը:

* P. O. Rave, K. F. Schinkel, Berlin Stadtbaupläne, Berlin, 1948.

⁵ Նաև Վիդե-լը-Դյուի (այսուհետև՝ Վիդե-լը Դյուի):

⁵ Gottfried Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künste, Frankfurt am Main, 1860.

* Նախագառության Können բառի իմաստը (կարենալ, ի վեճակի լինել) գիտելիքների շափանիչ է և կախում ունի նոր տեխնիկայի ստեղծած հնարավորությունները կիրառելու ունակությունից:

Հարտարապետութիւնը մյուս արվեստների համեմատությամբ ավելի սերտորեն է կապված տեխնիկայի և գործառնութիւնների, բնական պայմանների և մշակութային հայացքների, սոցիալ-տնտեսական կազմի և տրվյալ շրջանում գերիշխող քաղաքական դրվածքի հետ: Ուսումնասիրելով արվեստ-մշակութիւն, արվեստ-հասարակարգ փոխանալութիւնները, ճարտարապետական քաղաքակրթութիւնը ստանում է մարդու ապրած միջավայրին ձևվային արժեք հաղորդելու իմաստ:

Գ. Սեմպերը հեղինակ է մի շարք կարևոր գործերի: 1838—41-ին նա Դրեզդենում կառուցեց օպերայի շէնքը⁶, 1847-ին՝ Պատկերասրահը (ավարտեցին ուրիշները): Վիեննայում հեղինակակից դարձավ Բուրգթեատրի, Հոֆ-րուդի և Հոֆմոստրոմի նախագծերին: Քառասունական թվականներին Ուլադների ստեղծած նոր թատրոնի ծրագրով կառուցվեց Բայրեյտի օպերայի շէնքը, իսկ Վինտերտուրում՝ քաղաքապետարանը, Յուլիխում՝ պոլիտեխնիկումը և աստղադիտարանը:

Էկլեկտիզմը եվրոպայում սկիզբ առավ 1815-ին և հարատեց մինչև 1890 թվականը: Այն գործում էր XIX դ. արժեքները դասակարգելու, շէնքերը տիպաբանական կարգերի բաժանելու, դրանք նորմաներով բնորոշելու հասկացութիւն հիմնադրելով: Անցողակի նշանք, որ նատուրալիստական այդ տեսակետը կազմում է արդի ճարտարապետութիւնը, ինչպես և պատմագրութիւնը հատուկ տիպային մշակութիւն գլխավոր գործոններից մեկը: Ձևի և պարունակութիւն հարաբերութիւնների դետերմինիստական ընկալումը ճարտարապետներին մղեց ընտրելու շէնքի պարունակութիւնը համապատասխան ոճ: Այդ ըմբռնման համաձայն հոգևոր շէնքերը պետք է լինեին գոթական, վարչականները՝ Վերածննդի ոճով, զվարճութիւն վայրերը՝ արեւելիկան: Տիպաբանութիւնը հաջորդում էր ոճաբանութիւնը: Կերպարի իմաստային նշանակութիւն և դործնական պահանջների միջև առաջանում էր ժամանակավրեպ հարաբերութիւն: Մինչդեռ հարցը այն էր, որ ձևն ու իմաստը պոզիւնի նոր տեխնիկայի գործակցութիւնը: Սեմպերի պոզիւտիվիզմը, Վերածննդի հայեցողութիւնների հանդեպ նրա ունեցած նախընտրութիւնը արտացոլում են անցյալ դարի հիսունական թվականների արվեստաբանութիւնը բնորոշ միտումը: Սույն դրվածքը հատուկ էր եվրոպական ճարտարապետութիւն ոչ այնքան հայեցողական (գործառնական պահանջների և կերպարի իմաստային կախվածութիւն), շինարարական նոր եղանակները անտեսելու, հնին հառելու ձգտումը: Պողպատը, ապակին, ավելի ուշ երկաթբետոնը թելադրում էին նոր ձևերի մշակումը: Ուստի հարկ էր մի կողմ թողնել կամարները, սյուները և կառուցել կիրառելով նորաստեղծ կառուցվածքներ՝ մի բան, որ առաջարկում էին Շինքելը, Պակստոնը և Հորնն:

Հարկ էր արդյունաբերութիւն առաջընթացին զուգընթաց նոր թափ հաղորդել շինարարական արվեստին: Սեմպերը, որը հավատարիմ էր նոր դասականութիւնը, այդ հարցին անդրադառնալիս պատկերավոր ձևով գրում էր. «Թող ճարտարապետն իջնի իր գահից և գնա շուկա, որտեղ պետք է սովորել և սովորել»:

⁶ 1859 թ. Դրեզդենի օպերան այրվեց, 1878 թ. Գ. Սեմպերի ղավակը՝ Մանֆրեդ Սեմպերը, վերակառուցեց օպերայի շէնքը՝ Դրեզդենում իշխող բարոկկո ոճի երանգավորումներով: Համաշխարհային երկրորդ պատերազմի ժամանակ նորից այրված օպերայի այդ շէնքը վերակառուցվել է վաթսուական թվականներին:

Չնայած արվեստի խնդիրների ողջ բարդությունը և այն հանգամանքին, որ այդ շրջանի ճարտարապետները չէին ցանկանում հրաժարվել անցյալի ձևերից, Յ. Ֆ. Հերբարտը (1776—1841) իր փիլիսոփայությանը հստակ դարձրեց արվեստագետների շփոթ մտքերը։ Նրա հակադեմոստական հայեցողությունը ձևը նկատում է որպես անփոփոխ, միարմատ էություն, Հերբարտի բառերով՝ ունալ միավոր։ Արվեստի պատմությունն իր հերթին, ուրեմն, կազմված է ձևերի, այսինքն ունալ միավորների բաղմունքից։ Կարելի է ձևը շարունակ մշակել, ելնելով միմիայն իրականության կապվածությունից, այսինքն փորձառությունից։ Հետևաբար, ձևը, ըստ Հերբարտի, իրականության վերարտադրումն է, պատմական տվյալ շրջանի աշխարհընկալումը դրսևորող անփոփոխ միավոր՝ պայմանավորված է մի կողմից գիտական հայեցողության, մյուս կողմից՝ տեխնիկայի հետ։ Ձևի և տեխնիկայի վերաճաստատված կապը ունալ հնարավորություններ ստեղծեց ճարտարապետության առաջընթացի համար։

Սեմպերը նպաստեց այդ միասնությանը և իր «Դեր ստիլ» գրքում հաստատեց դրա տեսությունը, դառնալով ճարտարապետության տեխնիկական էվոլյուցիոնիստական հայեցողության հիմնադիրը։

Վերածննդի նկատմամբ Սեմպերի ունեցած վերաբերմունքը նշված աշխատության մեջ կարևոր տեղ է զբաղեցնում։ Հեղինակը պարզ և հստակ մտքերով մեկնաբանում է անցյալի ոճը ժամանակակից ճարտարապետության մեջ կիրառելու խնդիրը։ «Նոր ոճը,—գրում Սեմպերը,—չպետք է բխի այն բոլորից, որ մեզ է հասել անցյալից, փլատակ այդ հուշարձանները կարող են ուրվականների նման անհասկանալի լինել և բռնությամբ մեզ մատուցվել», նոր ոճի «մեծ առավելությունը կդառնան բազմաթիվ այն նորարարությունները, որոնք ժամանակի բերմամբ կարելի կլինի անել»։ Դժվար չէ կռահել, որ Սեմպերի ըմբռնումով գլխավոր խնդիրը կայանում է անցյալի ոճի պոտենցիալ ունակության և ճարտարապետի՝ նոր ձև մշակելու կարողության մեջ։ Այս կապակցությամբ Սեմպերի հարցադրումը պարունակում է այնպիսի համոզմունք, որին հետագայում, ինչպես ցույց է տալիս XIX—XX դդ. պատմությունը, դեռևս պետք է վերադառնան շատ ճարտարապետներ, դրանց թվում նաև Ա. Քամանյանը։ Անցյալի արվեստի այդ խնդիրները պարզաբանելու համար ամեն մի նոր սերունդ կդառնի իր պատասխանը։

Ոճի պատմական ժառանգության սեմպերյան հայեցողության մասին պատկերացում կազմելու համար հատկանշական են Հունաստանի արվեստին նվիրված նրա դիտողությունները։ Քննության առնելով դորական տաճարը, նա հանգում է այն եզրակացության, ըստ որի տաճարը հունական ճարտարապետության բարձրագույն արտահայտությունն է։ Սակայն գտնում է նաև, որ դորական տաճարը հետագա զարգացում չի կարող ունենալ հենց դորական սյունի պատճառով։ Այդ հանգամանքը արդեն նշել էր Վիտրովիոն, ցույց տալով, որ դորական սյունաշարը կապված է մեթոսյանների շարքին և նման կախվածությունը դժվարացնում է կառուցելու եղանակը։ Իր կազմած ոճերի ցուցակից Վիտրովիոն հանել էր դորական սյունը, նույնը արել էր Վինյոլան։

Սեմպերը հունական ճարտարապետությունը համարելով դասական ոճի առաջին արտահայտությունը՝ ի հակադրություն XVIII և XIX դդ. նոր դասականների, որակում է այն ոչ թե դրական օգտագործման նպատակով, այլ

հատկապես նրա ներկայացրած գեղագիտական բարձր արժեքների համար: Հռոմեացիք շարունակեցին ստեղծագործել այդ ոգով և հաղթահարելով հունականի դրական կարեկրությունների սահմանափակությունը, ստեղծեցին դասական արվեստի նոր արտահայտչաբարձր՝ կամար, թաղ: Նոր տարրերի հնարավորություններն անսահման էին, արդյունքները բացահայտ: Դրանք հռոմեացիներին հնարավորություն ընձեռեցին կառուցելու քաղաքացիական ու հոգևոր շենքերի բազմազան տիպեր: Իր հերթին իտալական Վերածնունդը ժառանգելով՝ հռոմեական ճարտարապետությունը, հունական փիլիսոփայությունը՝ իտալացի արվեստագետների մտքերի հարստությամբ, երևակայության ուժգնությամբ գերազանցեց Հունաստանին և Հռոմին:

Իսկ նոր արվեստը, արդյո՞ք, ընթանալու էր անցյալին համախոհ, անշուշտ՝ ոչ: Սեմպերը էվոլյուցիոնիստ էր, նրան չէին հետաքրքրում ձևական-ոճական ներկապակցությունները: Ժառանգությունը, ըստ նրա, փոխանցվում էր պատմության միջոցով, իսկ պատմությունը ընթանում է իբրև արվեստի վարդաքան փուլերի հաջորդում: Ուստի կարևոր են ոճի պոտենցիալ ունակությունը, որն առկա է դասականի մեջ և մշակութային միջավայրի պայմանները, որոնք Սեմպերի կարծիքով վերակազմավորվել էին XIX դ. կեսերին, որը, ըստ Սեմպերի, պետք է կազմի արվեստագետի աշխարհընկալումը: Անվանում, որի մեջ Սեմպերը դնում էր ոչ միայն եվրոպական դասական մշակույթի միասնությունը արտահայտող իմաստ, այլև նոր ոճ կերտելու հանդգնության պահանջ: Իր շրջանի մշակույթը կապելով Վերածննդի, հետևաբար Հռոմի և Հունաստանի հետ, Սեմպերը գնաց այն ճանապարհով, որտեղից Գյոթեն, որպես նոր Փարիզ, Գերմանիա բերեց Հելենալիին:

¹ G. Semper, Die vier Elemente der Baukunst, Braunschweig, 1851. H. Sorgel, Einführung in die Architektur Ästhetik, München, 1918, p. 12. G. Semper, in Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica, Roma, 1969, v. V, p. 475—476.

(Նոր գոթականը)*

Ճարտարապետության մեջ կառուցվածքի և ծավալի փոխկապակցություններին տրված գնահատականը՝ մեկի կամ մյուսի առավել արժեքավորումներով, մշտապես կախված է եղել այն փաստից, թե ինչ սկզբունքով է պատկերվել տարածությունը՝ տեխնո-կառուցողական, թե ծավալանշանաբանական:

Արդ, լոնդոնի պառլամենտի շենքում¹, Պյուժեն պահպանելով հանդերձ շենքը կրող կառուցվածքի ճակատային բաժանումները, գեղադարձականի իմաստով չարդացնում է կրող տարրերի ցանցը, շենքի հսկա ծավալի ճակատները պատելով զարդաքանդակներից հյուսված քարակերտ ժանյակներով:

Հարդարանքային մշակումը ճարտարապետական ձևը զգայաբար ընկալելու արգասիք է, իսկ շենքի պատմական բնորոշումը, մեր օրինակում գոթական, հետևանք է ստեղծագործողին հատուկ այն նրբազգացության, որը հնարավոր է դարձնում պատմության խորքից արտաբերել ոճի անխառն էությունը:

Այն գաղափարը, ըստ որի արվեստի էությունը կարելի է ընկալել պատմության միջոցով, իսկ պատմությունը մի բնագավառ է, ուր արվեստի գործը պատկերվում է իրեն հարազատ միջավայրում, հատուկ է ուժանտիկ հասկացությանը:

Պյուժեն խորապես ուսմանտիկ էր, գոթականի ընկալումը նրա մոտ վերափոխվում է ստեղծագործ եռանդի, այժմեականը անցյալի վերաստեղծ արժեքներով հարստացնելու ձգտման: Այս առումով լոնդոնի պառլամենտի շենքը գլուխգործոց է, դասական գոթականին հարաբերված ճարտարապետական հանդուգն իրագործում:

XVIII դարի վերջերին, երբ Արևմտյան Եվրոպան վերջնականապես կողմնորոշվել էր դեպի նոր դասականությունը, Անգլիան կանխելով մյուս երկրներին, արդեն հետաքրքրվում էր ուսմանտիկումով, շփոթարվելով նաև նոր դասական ուղղությունից: Հակադիր միտումների միաժամանակյա գո-

* Կեղծ գոթական, պսեուդո գոթական և նոր գոթական համազոր տերմինները օգտագործվում են զրականության մեջ:

¹ Շենքը կառուցել է Զ. Բերրին, 1840—68 թթ., իսկ հարդարանքներն իրագործվել են Ա, Ա, Ու, Ն, Պյուժեի նախագծերով:

յատևումը բնորոշ էր այդ շրջանին: Անգլիական այգին, օրինակ, ստեղծվեց էմպիրիկ-լուսավորական հայեցողությունների ոլորտում²: Չնայած ուսման-տիկների և դասականների միջև մղվող բանավեճերին, ճարտարապետության մեջ իշխում էին ուսմանտիզմի և դասականի ոճերը: Պալլադյան ուղղության ներկայացուցիչ Ռ. Մորիսը (1695—1749) նոր գոթականի ոճով 1745 թ. կառուցեց Այնվերի դղյակը: Ռոմանտիզմը մեծ նշանակություն էր վերագրում ստեղծագործողին հատուկ ազատ արարչությանը, բնության պատմության գաղտնիքները ներթափանցելու նրա ունակությանը: Ռոմանտիկ ճարտարապետի համար նախընտրելի էր վերաիմաստավորել պատմականորեն վավերացված արվեստի արժեքները կամ ըմբոստ բողոքով հակադրվել ընդունված ուղղությանը և կերտել ուսուպիան:

Արտաքին և երևակայական աշխարհների հարաբերումը միմյանց, որն առավելապես գրական երևույթ էր, թափանցեց ճարտարապետության մեջ և նորույթ եղավ ճարտարապետության պատմության համար: Այսպես, ճարտարապետ Ջ. Ույնտը՝ ներշնչված Հ. Ուալպոլի հանրահայտ «Օթթրանտոյի դղյակ» խորագիրը կրող պատմվածքներից, 1796-ին կառուցեց Ֆոնտիլերբին՝ նպատակ ունենալով արտապատկերել Ուալպոլի նկարագրած դղյակը: Երևակայական այդ պատմվածքներով է ներշնչված Բ. Լենգլիի, Ռ. Հըրդի և Շեֆստերի բնապատկերային ճարտարապետությունը: Այս ճանապարհով արվեստի բնագավառում տարածում գտավ պանթեիստ-կորանտիպ հասկացությունը:

Այդպես Անգլիայում գրականությունն իր ազդեցությամբ օգնեց միջնադարի հոգեկան աշխարհը վերականգնելուն: Եվ, այսուամենայնիվ, գոթականը, որ ծայր էր առել դեռևս XI դարում, հրեք չդադարեց ազդային ու լինելուց, և չնայած պալլադյան և դասական ոճերին, հարատևեց մինչև XX դարը:

Ճարտարապետ, գծանկարող, արվեստաբան՝ Աուգուստ Պյուսեն (1812—52)՝ գեղագիտական հավատամքը ուղղված էր դեպի անգլո-նորմանական և իլ դը Ֆրանսի միջնադարյան արվեստը: Նա դաստիարակված լինելով կրոնականներից և գերմանական իդեալիզմի գաղափարներով, իր կյանքի կոչումը համարեց նպաստել գոթական արվեստի վերածննդին:

Ֆրանսիական հեղափոխության շրջանում Պյուսեն հեռացել էր ծննդավայրից, ապաստանել Անգլիա, ուր դեռ պատանի՝ հոր հետ միասին նախագծել էին Ուինստորի պալատի նոր կահույքը, Քովենթ Գարդնի բազմաթիվ բնանկարները (1831): Անասելի աշխատասեր, ուսումնաստենչ, բազմաթիվ ձիրքերով օժտված Պյուսեն մեծաքանակ շենքերի, գեագրերի, գրքերի հեղինակ է՝ Կարճատե, բայց անհավատալիորեն բեղմնավոր իր կյանքում նա կառուցեց 65 եկեղեցի (Բիրմինհեմի ս. Չեզս և Դերբիի ս. Մարիամ), մի քանի վանք, մենաստան և բազմաթիվ եկեղեցիներ անգլիական գաղութներում: Մեծ ոգևորությամբ նա ուսումնասիրեց միջնադարը և ելնելով այդ արվեստի ձևական-էթիկական նախադրյալներից, հոգեկան ունևոր և նոր թափ հաղորդեց ուսմանտիզմին: Օքսֆորդի և Քեմբրիջի հոգևոր հեղինակությունների հովանավորությամբ Պյուսենի հաջողվեց «Կոնտրաստ... սուր կամարի կամ

² E. Halbaum, Der Landschaftsgarten, 1927.

³ A. W. Pugin, Contrasts; or a Parallel between the Architecture of the 15-th and 18-th centuries, London, 1836. A. W. Pugin, An Apology for the Revival of Christian Architecture, London, 1843.

քրիստոնեական ճարտարապետության ճշմարիտ սկզբունքներ» աշխատությունների ուժով մարտնչել հանուն ազգային ուժի՝ գոթականի ինքնատիպության և նրա ունեցած համընդհանուր նշանակության: Ստեղծագործական աշխատանքի կատարիչադրժման հարցում Պյոտեն հատուկ նշանակություն էր տալիս մշակված գործի և տվյալ ճարտարապետի բարոյական էության, այսինքն, զեղազիտական-էթիկական հարաբերակցությանը: Պայքարելով կարիքների դեմ, նա ճարտարապետներին առաջարկում էր նմանվել միջնադարի վարպետներին և անձնուրացությունը, հավատքով նվիրվել կոլեկտիվ աշխատանքին, հետևելով միջնադարյան պատգամին՝ լինել «առաջինը հավասարների մեջ» (Primus inter pares):

Նոր գոթականը Անգլիայում տալածում գտավ, որով և բնորոշվեց վիկտորյան երկրորդ շրջանը⁴: Պաշտոնականացված այդ ոճի համաձայն, գոթական պիտի լինեին ոչ միայն եկեղեցիներն, այլև բնակելի շենքերը, նույնիսկ գործարանները՝ թեկուզ միայն սուր կամարների օգտագործման միջոցով: Նման դրվածքին Պյոտենի ժամանակակից Զ. Զ. Սկոտը (1811—1878) նոր շունչ հաղորդեց: Գործալար, բայց միջակ ընդունակությունների տեր այդ ճարտարապետը կառուցեց յոթ հարյուրից ավել բազմատիպ շենքեր:

Ինչպես նապոլեոնյան շրջանում, այնպես էլ վիկտորյան Անգլիայում ուժի պաշտոնականացումը իր հետ բերեց կարիերիզմ և ճարտարապետական ձեզիերի նենգափոխում: Ընդհանրապես, երբ ձևը մշակելիս հիմնական է դառնում միայն ազգայինի ավանդույթների շարունակման միտումը, առաջանում է կեղծիք: Այսօրինակ նախապաշարմունքը տարրալուծում է ձևը և թեկուզ աննշան չափով, բայց ձգտում է պահպանել ազգայինը կամ այլ կերպ ասած՝ պետականացված ոճը:

Այսպես, թեև Սկոտը իր կառուցած շենքերը պատեց գոթականի գունազեղություններով, սակայն չկարողացավ ընկալել ձևին ներհատուկ հիմնական միտքը՝ կառուցվածքը, ինչպես և չընկալեց արվեստի հանդեպ Պյոտենի ունեցած էթիկական դիրքորոշումը:

Միապետական դարաշրջանին հատուկ ըմբռնումների այս ոլորտում էկլեկտիզմը հանդես եկավ իբրև արվեստի դեմոկրատացման ճանապարհ: Նա նպաստեց բազմապիսի ոճերի գործածությանը՝ առանց պարտադրելու, սակայն, դրանցից որևէ մեկի միադիմի ընտրությունը⁵: Այս բազմալեզուությունը արտացոլվեց և ճարտարապետի մեջ, համապատասխանելով վիկտորյան՝ գաղութատիրության, արդյունաբերության շրջանի ունեւոր դասակարգի հասկացությանը, նոր հարուստների զեյլախառնին պատմական հիմնավորում տալու, նրանց հնազանդ-կոլեկցիոնիստ հակումները բավարարելու պահանջներին:

⁴ Անգլիական ճարտարապետությունը սկսած 1830-ից բաժանվում է հետևյալ շրջանների. 1830—37 թթ.՝ Գուլիելմյան շրջան (Գուլիելմ IV-ի անունով) և Վիկտորիա թագուհու երկարատև տիրակալության շրջան, որը բաժանված է առաջին (1837—1850), երկրորդ (1850—1875) և երրորդ (1875—1901) փուլերի:

⁵ Էկլեկտիզմը որպես պատմական երևույթ շատ հին է. այն բնորոշ էր աքեմենյան արվեստին, Հնդկաստանի հելլենիստական շրջանին, Իսպանիայի մոզարաբ ճարտարապետությանը:

Նշենք նաև, որ ճարտարապետական հիմնական թեմաների պահպանումը, նրանց հետագա մշակումը բացասում է էկլեկտիզմի առաջացումը, Այս հասկացությունը հարադատ է հայ ճարտարապետությանը:

Միալեզվությունը գործոնները այլ իմաստավորում ունեն. 1860-ի մոտ անցյալում բազմապետական, մշակութային տեսակետից բազմակենտրոն իտալիան և Գերմանիան հասան ազգային միավորման: Արդ, ոճական միալեզվության հետապնդումը իտալիայում սկիզբ առավ լոմբարդիայում և վենետոյում (լուսավորականության կենտրոններ), իսկ Գերմանիայում՝ Պրուսիայում: Հարավում գոթականը, ռոմանականը և դասականը բաժանվեցին չորս ազգերի միջև և ստացան ազգային ոճի նշանակություն⁶:

Ճարտարապետությունը ստեղծում է ժողովուրդը, իսկ իշխանությունը ձգտում է ոճականացնել իր դեմքը: Պատկերելով աշխարհիկ կամ հոգևոր իշխանությունների գաղափարական կերտվածքը, ճարտարապետությունը ներկայանում է որպես մոնումենտալի լիարժեք հասկացություն: Ճարտարապետությունը որպես հուշարձան գաղափարը առաջացավ լուսավորականների դասական արվեստին տրված մեկնաբանությունից և հաստիպապ ֆրանսիական հեղափոխության առաջին սերնդին պատկանող է. Լ. Բուլլեի (1728—1799) և իր աշակերտի՝ Ժ. Ն. Լ. Դյուրանի տեսությունից:

Բուլլեն ժխտում է «ճարտարապետությունը կառուցելու արվեստ է» աֆորիզմը և հանգում այն եզրակացության, որ ճարտարապետական լեզուն պետք է խորհրդանշական լինի: Այս առումով ձևը ճշմարիտ է այն դեպքում, երբ կառուցված է համաշխարհային և ներդաշնակության կանոններով:

Բուլլեի գեղագիտությունը հիմնվում էր սիմետրիայի օրինաչափությունների վրա: Նրա հասկացությամբ, երկրաչափականորեն հաստատված բնություն-ձև կառուցվածքային համակարգը կարող է ստանալ ճարտարապետական նշանակություն, եթե երկրաչափական պարզ ձևը անպայմանորեն կրի որևէ գաղափար: Գաղափարականությունը ճարտարապետականորեն բնորոշելը տրամաբանության հստակ, բայց իր էությունը խիստ արտահայտված ոռմանտիկ հասկացություն է: Իր տեսության և ֆիզիկական աշխարհի միջև ընդհանրություն հաստատող ամենակատարյալ ձևը Բուլլեն համարում էր գունդը⁷: Գնդաձև են նրա հանրահայտ նախագծերում՝ Փարիզի օպերայի շենքը (1780), Նյուտոնի գերեզմանը (1784):

XVII դարի արևմտյան եվրոպացու պատկերած աշխարհը կամայական էր, պարմենիդյան իմաստով ներդաշնակ, ապապատմական, նրա ստեղծագործ սկիզբը բաղկացած էր էնտելեկիան կրող հավերժ էություններից: Ֆրանսիական հեղափոխությունը և ռոմանտիզմը հեղաշրջեցին պառնասյան այդ աշխարհը և խթանեցին բուռն զարգացման, հոսունության հավերժ ընթացքին մասնակից լինելու գիտակցությանն ու ուժին:

Աշխարհի նման պատկերին հարաբերված ճարտարապետական ձևը ենթարկվեց ռոմանտիզմի հեղաշրջող ուժերին: Դրան հետևեց ձևը ջլատելու ձգտումը, որի ընթացքում զարգացավ եվրոպական էկլեկտիզմը:

⁶ Տե՛ս Ա. Զալյան, Ձևի պահանջը ճարտարապետության մեջ, Հայագիտական Հանդես, հատ. Դ, Վէրուժ, 1973:

⁷ Զուտ գեղագիտական կամ գեղագիտազգափարական իմաստավորմամբ, երկրաչափական պարզ ծավալներն այսօր էլ այժմեական են, օրինակ, Օսկար Նիմայերի կառուցած Բրազիլիայի եռանկյունաձև հրապարակի շենքը իշխանությունները՝ օրենսդրություն, դատավարություն և զործադիր իշխանություն խորհրդանշող հանրահայտ շենքերը, կամ վերջերս Ֆինլանդիայում կառուցված կիսագմբեթ, հողին հառած եկեղեցին: J—N—L. Durand, Précis des leçons d'architecture, Paris, 1802—05.

Ճարտարապետության մեջ ուղմանտիկական մոտեցման հիմնական դրույթներին մեկը հետևյալն է. հարկ է, որ մշակված շենքի հիմնական տարրերը թեկուզև ոճական կիրառումների սահմաններում, բացահայտվեն գեղագիտական-էթիկական իմաստով: Գոթականը, օրինակ, որպես ձևի մշակման փոխառյալ եղանակ կարող էր ստանալ ուղմանտիկական հայեցողությանը հատուկ իմաստային նշանակություն:

Ճարտարապետական իմաստով ձևը ճշմարիտ է, երբ ներդաշնակ է շինարարական տարրերի և կերպարային լուծումների համակարգումը: Ընդ որում, ուղմանտիկների կարծիքով ներդաշնակության կարելի է հասնել, եթե ստեղծագործողը օժտված է հավատքի ուժով: Պյուսեի կարծիքով, գոթականությունը՝ ներշնչումների այդ հիմնադրույթը, կրոնք էր, յուրատեսակ մի կաթոլիկություն⁸: Զ. Ռասկինը (1819—1900) համակարծիք չէր Պյուսեի այս տեսակետին: Նրա համոզմամբ արվեստը չպետք է ընթանա կրոնագեղագիտական ուղիով, այլ պետք է զնա դեպի իրականությունը: Ստեղծագործությունը իր բովանդակությունը ստանում է ոչ թե կրոնից, այլ հասարակարգի հակադիր իրադրությունների իրավիճակից: Ռասկինի համար հիմնականը արվեստի գործում արտահայտված գեղագիտական և էթիկական ըմբռնումներն են:

Ֆրանսիայում և Իտալիայում ստացած տպավորությունների ազդեցությամբ, նա պանթեիզմով սնված իր նկարչական հետաքրքրությունը ընդարձակեց կերպարային նկարչությամբ⁹: Պիզայում և Լուկկայում նա հայտնաբերեց Տոսկանայի ուղմանական ճարտարապետությունը, իսկ Վենետիկում՝ բյուզանդականը: Դասականությամբ տարված արվեստաբանների կողմից արհամարհված արվեստի նշանակալից այդ շրջանը, թեև նկարչականի առավել մանրամասն քննությամբ, բաց հանձին Ռասկինի, ունեցավ իր առաջին մեկնաբանը¹⁰:

Վիկտորյան պաշտոնական մշակույթում և արդյունաբերության դարդացման մեջ Ռասկինը տեսնում էր արվեստի անկումը բնորոշող բոլոր նախադրյալները և որպես փրկարար միջոց առաջարկում էր միջնադարը՝ արվեստի առարկաների արտադրության և միջավայրի ներդաշնակության հասած այդ շրջանը:

Եթե Դիդրոյի համոզմունքով ճաշակը հասարակարգի մշակութային միջավայրի աստիճանավորում է, ապա Ռասկինի համար միջավայրը՝ սոցիալական, տնտեսական, տեխնոլոգիական այն իրողությունն է, որ բովում, դարգանում է ճաշակը և դրսևորում է արվեստը: Այս առումով նկարչությունը, քանդակագործությունը և ճարտարապետությունը գեղագիտական-էթիկական (իմա՝ ճաշակի) դրվածքի՝ արվեստի միասնացած գաղափարի տարրեր արտահայտություններն են: Ռասկինի համոզմամբ ճիշտ չէ հույնների այն տեսակետը, ըստ որի բնությունը չպետք է վերցնել իր ամբողջությամբ, այլ պետք է ընտրություն կատարել և մտային արտապատկերներով արտահայտել բնության կոնցեպտուալ միջուկը: Ռասկինի համար բնությունը գեղեցիկ է իր ամբողջությամբ, չկա գեղեցիկ և տգեղ, ձևավոր և տձև, այլ

⁸ A. Lindsay, Sketches of the History of Christian Art, London, 1847. A. Rio, De l'Art chrétien, Paris, 1855.

⁹ J. Ruskin, Modern Painters, 4 vol. London, 1852.

¹⁰ J. Ruskin, The Stones of Venice, London, 1852.

կա անհրաժեշտություն, որը պահանջում է բնական այդ արտահայտությունները վերահամաստիճանել այնպես, որ շխախտվի բնության ամբողջականությունը: Արվեստի ողջ պատմություն¹¹ զարգացումը, ըստ Ռասկինի, ձգտում է դեպի ամբողջականություն, իսկ մարդը պետք է հասարակական կյանքում իրագործի այդ միասնությունը բնության օրինակով: Տարբեր տարրերի (կետ, մակերես, ծավալ, լույս և գույն) շաղկապումների համակարգերով Ռասկինը բացատրում էր արվեստի աստիճանական զարգացումը¹²: Դասական ճարտարապետությունից մեզ հասած փլատակների «վեհ լուսությունը» XVIII—XIX դդ. եվրոպական միտքը մղում էր դեպի դասականություն: Միջնադարի միստիցիզմից հեռանալու, ռոմանտիկների հնթակայությունից պոկվելու և լուսավոր, հստակ ու ներդաշնակ ձևերի արվեստին հասնելու նպատակով՝ Վինկելմանը, Լեսսինգը, Գյոթեն, Ֆրանսիացի էնցիկլոպեդիստները, նպատելոյան շրջանի արվեստագետները, ժխտում էին միջնադարը ու ձգտում վերականգնել հունա-հռոմեական արվեստների դասական ոգին: Անգլիան, որ պալլադիանների հետ սկիզբ էր դրել նոր դասականությանը, վիկտորյան շրջանում հառել էր գոթականին որպես արվեստների, հասարակարգի և հավատքի միասնությունը արտահայտող հասկացության: Նույն ճանապարհով էին ընթանում գերմանացի ռոմանտիկ կաթոլիկները (Նովակիս):

Գոթականի վերապարձը, որ պատմական առումով վերապրում (ռեվիվալ) էր, Անգլիայում ստացավ վերականգնման (ռեստորացիոն) նշանակություն, ի հայտ բերելով մի նուրբ տարբերություն, որի արմատները հարկ է փնտրել ազգային գիտակցության կամ ինքնորոշման հարցում:

Ռասկինը զուտ անգլիական մշակույթից սերված անձնավորություն է: Նրա թողած ազդեցությունը եվրոպայում մեծ էր: Նա չկառուցեց արվեստի ամբողջական տեսություն, բայց «ճշմարտության ճրագը ձեռքին», ոգևորությամբ պայքարեց արվեստի համար և դուավ, որ նրա էությունը «կարելի է հայտնաբերել ներքնային հաղորդվելով բնության հետ», իսկ բնությունից մինք ստանում ենք համակրանք և հարկ է մեր հերթին բնությանը համակրանք հատուցել»: Ռասկինի կարծիքով, ստեղծագործողի նպատակը «բատելը, պատճառաբանելը կամ ճանաչելը չէ, այլ տեսնելը և զգալը», որովհետև «անհունը, հիասքանչը՝ այն, ինչ մարդը կարող է ստուգել առանց հասկանալու, սիրել առանց սահմանելու, կալմում է արվեստի ամբողջ նպատակը»: Արվեստը արտահայտվում է գծագրության, նկարչության միջոցով, բայց արտահայտվում է ոչ թե այդ արվեստին հատուկ հնարքներով այլ «սիրո սկզբունքներով»:

Արվեստին խորապես հավատացող մի անձնավորություն, որպիսին էր Ռասկինը, լքավարարվեց քննական և պատմական աշխատություններով: Նա առանց ձեռնամուխ լինելու հասարակական-տնտեսական կազմակերպու-

¹¹ J. Ruskin, The Seven Zamps of Architecture, London, 1848.

¹² Նշենք Ռասկինի արվեստի զարգացման աստիճանավորումների սխեման.

ա) Գիծ (պրիմիտիվ արվեստ):

բ) Գիծ և լույս (հունական կերամիկա):

գ) Գիծ և գույն (գոթական ապակիներ):

դ) Ծավալ և լույս (Լեսսինգի դա Վինչիի և հետևորդներ):

ե) Ծավալ, լույս, գույն (Տիցիան և դպրոց):

զ) Ծավալ և գույն (Ջիորջոնե և դպրոց):

թյունների գիտական ուսումնասիրմանը, ելնելով «սիրո սկզբունքներից» և հույս դնելով մարդու անձնվեր համագործակցության վրա, իր իսկ միջոցներով հիմնեց Սենտ Զիրոջ Գիլդ արտադրական-տնտեսական կոոպերատիվը (1871), ուր միջնադարի վարպետների օրինակով փորձեց ստեղծել արվեստի ձեռագործ առարկաների արտադրություն: Մեքենայացված արդյունաբերության հակառակ ուղղությամբ ընթացող այդ կազմակերպությունը երեք տարի անց կազմավորվեց, չլուծված թողնելով կարևոր այն խնդիրը, թե արվեստի առարկան ի վերջո ձեռագործ աշխատանքն է: Թե՛ մեքենայով արտադրված¹³:

Ռասկինը խորապես համոզված էր, որ մեքենան քանդել է հասարակության հավասարակշռված կարգը: Նա գտնում էր, որ արվեստի և արդյունաբերության միջև հաշտություն չի կարող լինել և քանի որ մարդու ստեղծած մեքենայացված գործունեությունը բացասական է, ապա հարկ է վերադառնալ բնականին: Այս իրողությունը իբրև հակամիջոց և իդեալ Ռասկինը առաջարկում էր միջնադարը: Արվեստը, ըստ Ռասկինի, տվյալ ժողովրդի քաղաքակրթության մակարդակի ցուցանիշն է. աշխատանքը, հարստությունը և մշակութային արժեքները դեկավարվում և զարգանում են հասարակական-տնտեսական դրվածքին՝ հատուկ օրինաչափություններով: Ռասկինի կարծիքով, սույն հիմունքների գիտակցումը պետք է կազմեն արվեստագետի բարոյական դիրքորոշման էությունը, նրա գեղագիտական-էթիկական հայեցողությունների հիմնաքարը:

Ռասկինի ստեղծած տեսական-քննադատական մտքերի անմիջական, տաղանդավոր ժառանգորդը եղավ Ուիլյամ Մորիսը (1834—1896):

Մորիսի ամբողջ գործունեությունը ուղղված էր արվեստի ճանապարհով ժողովրդի կենցաղը ազնվացնելու գործին: Այդ իմաստով նա ումանալի էր, միաժամանակ, սակայն, մարմնավորում էր արվեստագետ-հասարակական գործչի այն կերպարը, որը ծնունդ առավ փորձնական պոզիտիվիզմի՝ դուռ անդիլակալն այդ հասկացության, ոլորտում: Ըստ այդ հասկացության, մարդու և արվեստի պատճառական կապերը արհեստավորին կամ արվեստագետին ստիպում են առարկայի կերպարը մշակել ոչ թե նրա ուրույն նշանակության, այլ մշակված առարկայի կյանքը բնորոշող՝ հասարակական իմաստով: Սակայն ստեղծագործությանը հասարակական իմաստ կարելի է հաղորդել միայն ձեռք բերված փորձնական իմացություններով: Ռասկինը պատկերավոր ձևով նշում էր, որ արվեստի գործը նման է այսբերդի լողացող սառցալեռան. «Մենք,—գրում է նա,—տեսնում ենք ծովի մակերևութից դուրս ծավալվող նրա մի հատվածը, իսկ սառցալեռը հպատակվում է ծովի խորքը զնացող հսկա հառվածին: Արվեստի ամենափոքր, ինչպես և ամենամեծ գործի խորքում գոյություն ունի մարդու պահանջները արտացոլող կյանքի նույն իրողությունը»:

Ռասկինի կարծիքով, ճարտարապետության բնագավառում իրականությունը վերարտադրելը նշանակում է խուսափել «ճարտարապետական երեք կեղծիքներից»: Դրանք են՝ շենքը կրող համակարգի քողարկում, շինանյութերի կեղծում և գեղազարդական տարրերի մեքենայացված մշակում, իսկ կեղծիքը ձևի և կառուցվածքի միջև առկա անհամաձայնության արգասիք

¹³ Այդ խնդրի լուծումը տրվելու էր XX դարի առաջին տասնամյակում, Գերմանիայում: J. Ruskin, Fors Clavigera, London, 1874.

է: Այս վիճակից դուրս գալու ելքը այն էր, որ արվեստագետը պետք է հետեւեր բնության օրենքներին և օրգանական միասնությամբ կերտեր ձեռն ու նրա բաղկացուցիչ բոլոր տարրերը: Այս միտքը այլեւ ոճի ըմբռնում չէր, այլ ձեռք իրականութեան հետ կապելու համոզմունք¹⁴: Ռասկինը, Մորրիսը, Կոլին, ձեռն տալով հասարակական նշանակություն, կարողացան հաղթահարել ոճական հասկացությունը, մի իրողություն, որին ճարտարապետները հասան միայն մեր դարի տասական թվականներին:

Մորրիսի կարծիքով, ճարտարապետության նկատմամբ պահանջները մասնագետներին հանձնելը անիմաստ է, որովհետեւ նրանք կառուցում են տները, ելնելով իրենց տեսակետներից, իսկ բնակիչը, մտնելով նորակառույց իր տունը, պետք է սովորի, թե ինչպես է կազմակերպված իր տնային կյանքը և ինչպես է ինքը ապրելու այդ տան մեջ: Հետևաբար, Մորրիսի խորհրդով, հարկ է մասնագետների և բնակիչների մասնակցությունը, ամեն մեկին՝ թիր ոգով ու իր ձեռքերով: Արվեստի գործը ծնվում է իրականությունից՝ արտահայտելու համար այն միասնությունը, որին կարող է հասնել մարդը հասարակության և կոլեկտիվ աշխատանքի ճանապարհով:

Արվեստագետ Մորրիսի նկարած կտավները, ապակիները, դրքերը, մանրանկարները, գորգերը թանգարանային առարկաներ են, դրանցից մի քանիսը պահպանվում են «Վիկտորյա և Ալբերտ» թանգարանում, իսկ թողած ուսումնասիրությունները հավաքված են 24 հատորներում:

Քաղաքական, գաղափարական և արվեստի համար տարած պայքարում Մորրիսը ձգտեց մարդու աշխատանքի միջոցով մշակույթը կապել կյանքին և եթե իր հետապնդած սոցիալիզմը հանգեց ուսուսյիայի, ապա մեծ աշխատողի ստեղծագործ գործունեության բարոյական օրինակը և այն իդեալը, ըստ որի արվեստը ստեղծում է «ժողովուրդը՝ ժողովրդի համար», պահպանում են իրենց այժմեականությունը¹⁵:

Բնության և մարդու փոխկապակցությունը արվեստի հիմնական խնդիրներից է: Ժամանակակից արվեստում բնության ըմբռնումը ձգտում է վերածննդի մարդակենտրոն հայեցողությունից մինչև անգլիական պանթեիզմը, ասել է թե մարդու գերիշխանությունից մինչև բնության գերիշխանությունը: XVII դ. իր նոտրը կառուցում է վերսայի ալգինները և ստեղծում մարդու և բնության կապը արտահայտող հավասարակշռված կերպար:

Ալգինների ճարտարապետությունը եղավ ազատ տարածությունը բարեկարգելու և բնակավայրերի սահմաններում ներդրավելու քայլ: Դեպի բնությունը շարժվելու միտումը Եվրոպայում արտահայտվեց XVIII—XIX դարերում: Այդ շրջանում ստեղծվեցին ալգինների գեղեցկագույն օրինակներ, քաղաքների գլխավոր ուղիներում բնությունը, թեկուզ ծառերի շարքերով, մտավ փողոց, և ստեղծվեցին պուրակները: XIX դ. երկրորդ կեսի ըմբռնմամբ դեմոկրատիան առաջադրեց բնության և մարդու միջև հաստատվելիք նոր ընտելություն, որը, սակայն, կուբիզմից հետո հեղաշրջվեց, երբ բնությանը փոխարինելու եկավ արհեստական միջավայրը¹⁶:

¹⁴ S. Langè, Problemi di storlografia e progettazione architettonica, Milano, 1969, p. 14—19.

¹⁵ W. Morris, Collected Works, 24 v London, 1910—14.

¹⁶ Այս ձգտումը գնալով գերիշխող է դառնում այսօրվա քաղաքաշինության մեջ, Տե՛ս A. e P. Smirson, Struttura urbana. Bologna, 1971.

Եթե Վերածնունդն արտահայտվեց արվեստի միջոցով, իսկ լուսավորականությունը՝ ձգտեց դրսևորվել փիլիսոփայության ուղիով, ապա ռոմանտիզմին իր հերթին փորձեց հասնել այդ երկու հայեցողությունների հավասարակշռման՝ մարդկային զգացմունքների ոլորտում: Այդ իմաստով Ֆ. Ելլինգի գեղագիտական իդեալիզմը որոշ ավելացություն թողեց արվեստի պատմության դարգացման գործում:

Ելլինգի համար արվեստը իմացություն է, փիլիսոփայական անսահման ուսմունք, որին պետք է ձգտել շարունակ ստեղծագործելով: Արվեստի գործն անսահման արտահայտող սահմանում է, հետևաբար ստեղծագործությունը բնությունը, Ելլինգի խոսքերով, այդ «քարացած իմացությունը» հայտնաբերելու անընդհատ ձգտում է:

Նոր դասականները էվոլյուցիոնիստներ էին: Ելլինգի գեղեցիկի գաղափարից, նրանք մասնատում էին արվեստի պատմությունը և իդեալ չափանիշի հիմունքներով արժեքների աստիճանավորված կարգ էին հաստատում¹⁷: Նման ըմբռնման համաձայն հունական դասական և իտալական Վերածննդի արվեստները համարվում էին արվեստի բարձրագույն արտահայտությունը, մինչդեռ միջնադարը և բարոկկոն մութ շրջաններ էին, որովհետև արվեստը շեղվել էր ճիշտ ճանապարհից:

Ֆ. Ելլինգը դասականների բացարձակ գեղեցիկի գաղափարը փոխարինեց անսահմանի իմացության գաղափարով, իսկ արվեստի պատմության շրջափուլերը՝ իմացության ձգտման անընդհատություններ: Դինամիզմի նման հասկացությամբ Ելլինգը փշրեց կլասիցիստների գեղագիտության իշխանությունը ու պատմաբանների առաջ բացեց միջնադարյան արվեստների, ինչպես և նախնադարյան շրջանների, արևելյան ժողովուրդների ստեղծած մշակույթի այնքան հարուստ աշխարհը¹⁸:

1830-ի և 1848-ի հեղափոխություններում ձեռք բերված քաղաքական ազատության միջնորդարժեք լուսավորականությունն ու ռոմանտիզմը կողմնորոշեցին XIX դ. տեսական-իմացական մտքի հիմնական ընթացքը: Ճարտարապետական առումով տվյալ ուղղություններից առաջինին բնորոշ եղան ռացիոնալիզմը և տեխնիկան, երկրորդին՝ արվեստին մշտնջենական կենդանություն հաղորդող էներգիան:

Իսկ ինչպե՞ս էր մեկնաբանվում ռոմանտիզմը: Այդ հարցին Շ. Բոդլերը տալիս է հետևյալ պատասխանը. «Ով ասում է ռոմանտիզմ՝ ասում է արդի արվեստ, այսինքն մտքեմություն, ոգևորություն, գույն, արվեստի բոլոր միջոցներով արտահայտված ձգտում դեպի անհունը»¹⁹: Բոդլերի համար արվեստը զգայնություն է, ամենալայն առումով՝ ազատություն: Նա գտնում էր, որ արվեստագետը բացարձակապես պահանջ չունի ինչ-որ փիլիսոփայական հասկացությունից ներշնչվելու: Այնինչ Օգյուստ Կոնտը այդ շրջանում հրապարակած իր «Փիլիսոփայության դասընթացներ» և «Խոսք պոզիտիվ իմացության մասին» գրքերով հաստատում էր հակառակը: Կոնտի կարծիքով, բնական գիտությունները իրականությունը քննելով, հաստատում են

¹⁷ Իդեալ գեղեցկության չափանիշը Վինկելմանի համար պատկերված է Բելվերերյան Ապոլլոնի արձանով, լեսսինգի համար՝ Լաոոկոնի խմբաքանդակով:

¹⁸ Ստրասբուրգի եկեղեցուն նվիրված Գյուլթերի ուսումնասիրությունը առաջին հավաստումն է, որտեղից սկիզբ է առնում միջնադարյան արվեստի վերագնահատումը:

¹⁹ Charles Baudlaire, Oeuvres complètes, Paris, 1868—80.

օրենքներ, որոնց հիմունքներով փիլիսոփայությունը կառուցում է ընդհանրացված համակարգ, որի ոլորտում հնարավոր է զարգացնել արվեստը:

Ռոմանտիկների հասկացությունը, ինչպես նշեցինք, այլ էր. ըստ նրանց բնության հետ կապը պետք է լինի անմիջական՝ արվեստի զգայնությամբ հաստատված և գիտության միջամտություններից զերծ: Ճարտարապետության մեջ հասնել գեղեցիկին, ըստ նոր դասականների և ռոմանտիկների, նշանակում էր ընթանալ անցյալի արվեստի ճանապարհով: Մինչդեռ այդ նույն շրջանում առաջանում էր նոր տեխնիկա, որը նշանավորում էր շինարարական արվեստի արդեն լայն բացված, ինքնուրույն ուղի: 1801-ին անգլիացի ճարտարապետ Տելֆորդը ներկայացրել էր լոնդոնի հսկա կամուրջի նախագիծը, Փարիզում կառուցվել էին Մադլենի (1824), լոնդոնում՝ Հիշերֆորի (1835) շուկաների լայնաթուղջ ծածկերը, Լաբրուատի ընկեր Հ. Հորոն առաջարկում էր մետաղյա հանդուգն կառույցներ²⁰:

Այդ շրջանում Արվեստի ակադեմիայի պահպանողական դիրքերում հնացած տեսաբաններն առաջարկում էին նոր տեխնիկան ձևայնորեն կադապարել անցյալի արվեստի մեջ: Էկլեկտիզմի այդ իստն շրջանում արդյունաբերությունը դեպի արվեստ ուղղելու ձգտումը կապված էր ճարտարապետական ձևերի տարրալուծման հետ: Այս երևույթը չի կարելի պայմանավորել օգտագործման նպատակների կամ ձևերի առաջացման հատուկ գործոններով: Պարզենք այս միտքը. բրոնզե և շոգունե ձևկտոններ, խոլակներ, տրիֆիֆներ էին տեղադրվում մամուլների, շոգեքարշերի, մեքենաների և կահույքների վրա, իսկ պատրաստված գիպը օգտագործում էին որպես ներքին պատերի հարդարանք:

Ճարտարապետական ձևի տարբադարձված տարրերից գեղազարդումները հորինելու փորձից բխեց մի այլ երևույթ՝ մետաղաշեն, ապակեպատ ջերմոցների, տաղավարների առաջացումը: Կլիմայական պայմաններում ջերմոցներում պահպանված էկզոտիկ բույսերը ցուցասրահներում մեկուսացված աֆրիկյան կամ ասիական բնության հատվածներ են: Մինչդեռ հսկա տաղավարներում սրև է երկրի արտադրած, աշխարհում տարածում գտած ապրանքների ցուցադրումը հիլոպագու հնարամտության, նրա գլոստարար ունակությունների, տարբեր ժողովուրդներին որակյալ ապրանքներով ապահովելու գիտակցման արտահայտություն էր: Արհեստականորեն միջազգային կենտրոն ստեղծելու նման միջավայրում մարդը կարող էր իրեն զգալ կարծես աշխարհի կենտրոնում կանգնած անհատ: Ֆ. Լը Պլեյը 1867-ին կառուցեց Փարիզի միջազգային ցուցահանդեսի շենքը, կենտրոնից դեպի դուրս աճող, ալիքաձև, ութ օղակաձև տաղավարների հաջորդականությամբ: Կենտրոնը և բոլոր ուղղություններով տարածվելը արտահայտում էին պետականության ուժը և անհատի նախաձեռնությունը²¹:

Շրջանակը, գունդը և բուրգը տվյալ հասկացությանը հարադատ երկրաչափական ձևեր են, որոնց վերաիմաստավորումը (ռացիոնալիզմի առումով) կազմավորվել է Բուլլիյի ու հատկապես Լդույի տեսությամբ և տարածում գտել նախագծերի միջոցով: Լդույի տեսության հիմնական էրեք դրույթները հետևյալն են. երկրաչափական և ճարտարապետական ձևվերը իրար համապատասխան են, ճարտարապետական ձևը «խոսում է»

²⁰ Ֆրանսիայում «երկաթի ճարտարապետության» ստեղծողները եղան Ա. Պլանսոն և Հ. Հորոն:

²¹ G. Piccinato, L'Architettura contemporanea in Francia, 1965, pp. 12—16.

(architecture parlante), այսինքն շենքի կերպարը դրսևորում է իր պատ-
դամը և վերջապես՝ մոնումենտալ կերպարը հնարավոր է կիրառել բոլոր տի-
պի շենքերում: Արդյունաբերությունը իր նոր հնարավորություններով նպաս-
տեց կոուլի դրույթների ընդարձակմանը, ճարտարապետական մոնումենտալ-
հասկացությունը վերածեց գաղութատիրական կապիտալիզմի հզորությանը,
նրա համընդհանուր արժեքը արտահայտող ձևային միջոցի: Քաղաքական
և տնտեսական սույն դրվածքին նվիրված ամենամեծ հուշարձանը կառուցեց
Գ. էյֆելը 1889-ին՝ իր անունը կրող փարիզյան աշտարակով:

XIX դարի երկրորդ կեսին շատ ճարտարագետներ մշակեցին պողպատ-
յա հանդուգն կառուցվածքներ: Նրանք էսական համարեցին ոչ թե պատրաս-
տի ձևը ինքնին, այլ կառույցի վրա ազդող ուժերի, նրանք հակադրվող-կրող
համակարգի սահմաններում առաջացած նոր ուժերի, դրանք հավասարա-
կշռելու, նյութի և ուժերի փոխկապակցությունները սահմանելու հրապուրիչ-
խնդիրները: Տիպարանական առումով նրանք նորություններ չարակենցիկ-
ն, ցուցահանդեսային այդ շենքերը կրկնեցին հինգ կամ երեք նավերի բաժան-
ման կենտրոնից վեր բարձրացող, բլրաձև, ընդերկայնական դահլիճների
բաղիլիկյան տիպը:

Ճարտարագետների առաջ դրված տեխնիկական խնդիրը եղավ միշտ-
ավելի հանդուգն, լայնաթիիչ ծածկեր հորինելը: Պակետների հանրահայտ
շենքում (1851) կենտրոնական դահլիճը հենակից հենակ ունի 22 մետր լայ-
նություն, 1885-ին Փարիզում կառուցված շենքում դահլիճի թուիչը հասնում
էր 48 մետր լայնության, իսկ 1889-ին Ֆ. Դյուֆերի և Կոնտամենի կառու-
յած Մեքսիկաների ցուցահանդեսի շենքում կենտրոնական տարածության
ծածկը հասնում էր 115 մ թուիչ ունեցող լայնության²²:

Ծածկի տարբեր լուծումներն ունեն երկու նշանակություն, որոնք կարելի
է ձևակերպել հետևյալ կերպ, տեխնիկայի առումով ծածկը ստանում է միշտ-
ավելի ընդարձակ տարածություններ սահմանելու նշանակություն, ճարտա-
րապետական իմաստով, սակայն, ծածկն ունի տարածությունը կերպարելու,
իր սահմաններում անսահմանը արտահայտելու իմաստ: Ձևը կենդանի է,
երբ ներդաշնակորեն կապված է դրսից և ներսից ազդող ուժերին, դրանցից
առաջինը միջավայրն է, շրջապատը, իսկ երկրորդը՝ գործառնությունը և պա-
րունակությունը:

Արժեքների հավասարակշռման ահա այս ոլորտում է գործել Ֆրանսիա-
յի ճարտարապետ Հանրի Լաբրուստը (1801—1875): 1830-ին վերադառնա-
լով Հռոմից, նա հիմնեց Փարիզում հանրահայտ դարձած արվեստանոց-դըպ-
րոցը և որպես ստեղծագործող անհատ, ձգտեց իրար համադրել շինարարա-
կան նոր տեխնիկան (ռացիոնալը) և ոճականը (ռոմանտիկը)՝ ստեղծելով մե-
տաղյա կառուցվածքով և քարակերտ պատերով իրականացվող շենքեր: Այս-
պես, անցյալ դարի կեսերին Լաբրուստը սկիզբ դրեց օրգանական տեխնի-
կիզմի և նոր դասականի մի համատեղման, որը հետագայում մեծ ազդեցու-
թյուն էր թողնելու Բրյուսելի և Ամստերդամի ճարտարապետական դպրոց-
ների վրա: Լաբրուստը իր տեսակետը հիմնավորում էր հետևյալ կերպ. շենքի
կայունությունը, հետևաբար կառուցվածքի ընտրությունը կախված է շինա-
նյութերի ընտրությունից և ոչ թե կրող տարրերի ծավալից, գեղադարձումը:

²² S. Giedion, Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton, Leipzig-Berlin, 1928, p. 42.
P. Beaver, The Crystal Palace, London, 1970.

պետք է համապատասխանի տվյալ շինանյութի բնույթին և լինի հարազատ շենքի ընդհանուր կերպարին²³։

Լաբրուստը կառուցել է ընդամենը օրկու շենք՝ Փարիզի Սենտ-Ժնեկե (1843—1850) և Ազգային գրադարանները (1858—1868)²⁴։

Սենտ-Ժնեկե գրադարանի ծավալը պարփակում է ներքին ամբողջ տարածությունը գրավող միակ դահլիճը։ Մեկը հինգի հարաբերությունն է ունեցող բառանկյունի դահլիճը ազատ թողնելու նպատակով՝ գրապահոցները տեղադրված են պատերի երկայնքով՝ երկհարկ շարքով։ Պալատական գրադարաններին հատուկ դասավորմանը համաձայն, ընթերցասեղանների շարքը կրկնում է ներքին տարածության քառանկյունի պատկերը։ Խիստ սիմետրիկ այդ կարգը տարածական առումով շեշտակիորեն ընդգծված է երկայնական ուղղությամբ ընթացող, ներքին տարածությունը երկու հավասար հատվածների բաժանող, հավասարաբաշյ սյունաշարքով։ Սյուներից դեպի ելրապատերի ձգված են թաղակիր ընդլայնական կամարներ, որոնց միջև բացվում են կամարակապ, մինչև գրապահոցների բարձրությունը հասնող խոր լուսամուտներ։

Անցյալի տիրապետության հետ առնչվող հատակագծային նման լուծումը հիշեցնում է Պեստումի, այդպես կոչված, բազիլիկան (530 թ. մ.թ.ա.), ուր նաոսը երկայնական առանցքով ձգվող ութ դորական սյուների շարքով բաժանված է երկու հատվածների, իսկ շենքի ծավալը ծածկված է մինչև պերիպտեր հասնող երկթեք տանիքով։ Նշենք նաև, որ հունական տաճարները ընդհանրապես միանավ են կամ եռանավ, բացառություն են կազմում դիտարկվող Պեստումի բազիլիկան և Լակինոսի տաճարը, որոնք երկնավ են։

Լաբրուստը եղել էր էկոլ-դե-Բոգարի ուսանող և արժանացել Հռոմի մեծ մրցանակին (1824)։ Նա քաջաժանոթ էր Կամպանիայի, Սիցիլիայի հունական տաճարներին։ Արդ ակադեմիական ձևական ըմբռնումին համաձայն Լաբրուստը նախագծեց Սենտ-Ժնեկեի գրադարանը՝ օրինակ ունենալով դորիական տաճարի երկնավ նաոսի արխաիկ համակարգը, իսկ երկթեք ծածկը, ձևական նշանակություն ունեցող երկու թաղերը, ինչպես և կամարներն ու սյուները իրագործեց այս շրջանում տարածում գտած մետաղե կառուցվածքներով²⁵։ Դահլիճը ամբողջությամբ առավ աղյուսաշար, արտաքուստ քարապատ պատերի մեջ, որոնց վրա հենեց ու ամրացրեց մետաղակապ թաղերը և կամարները։ Տարբեր շինանյութերով իրականացված արտաքին և ներքին կառուցվածքները իրար հետ կապված են շենքի ընդհանուր համակարգը հաստատող դասական կանոնների օրինաչափությունների հիմունքներով։ Տեսողական և զգայական տպավորությունների առումով, շենքը կերպարող գործոնների (քար, մետաղ, գեղազարդում) նման հորինվածքը ի ցույց է դնում ներքին տարածությունը և արտաքին շրջապատը ձևավորող ճաշակի այն չափավորված կարգը, որին ենթարկված է ճարտարապետական ձևը։

Փարիզի ազգային գրադարանը բաղկացած է ընթերցարանից և գրապահոցից։ Օրկու դահլիճների բարձրությունը նույնն է, այն տարբերությամբ,

²³ Th. Labrousse, Souvenir d'Henri Labrousse, Paris, 1928.

²⁴ Վերջինս ավարտել են Լաբրուստի աշակերտները՝ նրա մահից հետո։

²⁵ 1853-ին կառուցվեց Փարիզի կենտրոնական Մածկած շուկան՝ Լե Զալ Սանտրալ։ Հսկա այդ կառույցը մետաղից էր և ապակեպատ։ Նախագծել էր Վ. Բալտարը։ Հալը այսօր գոյություն չունի։

միայն, որ գրապահոցը կառուցված է շորս հարկ իրար վրա տեղադրված գրքերի շարահարկերով: Գրապահոցի ամբողջ կահույքը մետաղյա է: Երկ-թեք, ապակեպատ տանիքից լույսը ներթափանցում է գրապահոցի բոլոր հաստվածները: Ընթերցասրահի քառանկյունի դահլիճը, գրապահոցի ուղղու-թյամբ, վերջանում է արսիդով, նրա կենտրոնում տեղադրված ապակե պա-տր իրար հաղորդակից է դարձնում երկու դահլիճները: Ընթերցասրահը չու-դունի սյուներով բաժանված է ինը քառակուսի ենթահատվածների, դրան-ցից ամեն մեկը ծածկված է առաջաստաձև զմբեթով, որի կենտրոնում բաց-ված շրջանակաձև լուսամուտից ներս է խուժում բնական լույսը: Դահլիճը, ինչպես և գրապահոցը, լուսամուտ չունեն, լուսավորությունը առաստաղից է²⁶: Լուսավորված զմբեթը ստեղծում է ներքին տարածությունը դեպի լուսա-տու աղբյուրը ընդլայնելու տպավորություն: Նման հնարքից առաջանում է շարժունակության տպավորություն, որը հակադրվում է ընդհանուր հորին-վածքի դասական խստությունը: Կա մի այլ խնդիր. անցյալի և հատկապես արևելյան մոնումենտալ շենքերում լուսամուտների քանակը չափավոր է, որովհետև արևելյան հասկացությամբ տարածությունը կերպարող նյութը պետք է պահպանի իր միասնությունը: Իսկ լուսամուտը, այս առումով, առա-ջացնում է ընդհատում, հատկապես այն պարագայում, երբ տեղադրված է զուտ գործառնական նպատակով: Գլխավոր սառնցքների ուղղությամբ և հատկապես ուղղաձիգ և ծավալի կենտրոնում բացված լուսատու աղբյուրը շեշտում է շենքի մոնումենտալիզմը²⁷, Լաբրուստին կարելի է քննադատել այն առումով, որ նա մոնումենտալ ճարտարապետությանը վերաբերող հար-ցերին տվեց զուտ գործառնական նշանակություն: Իսկ եթե, երբեք գործառ-նության նկատառումներից, այդ պարագայում չեն արդարացվում Ազգային գրադարանի ընթերցասրահում կառուցված զմբեթները և ոչ էլ դրանց լու-սանցույց բացվածքները: Ճարտարապետը, անշուշտ, աշխատել է իր շրջա-նին հատուկ արվեստի հասկացությամբ: Սակայն այդ նույն շրջանում ար-դեն հայտարարում էր նկարչական ռեալիզմը, Դոմյեն հեգմանը էր ուղղում քաղբենիների հասցեին, Հ. Հորոն տեսականորեն նախապատրաստում էր պողպատյա կառուցվածքների նոր, ավելի հանդուժն համակարգեր, իսկ 1848-ի հեղափոխությունը արվեստի, գիտության և քաղաքականության միասնացման հույսեր էր ներշնչում: Լաբրուստը չունեցավ նման միասնու-թյուն իրականացնողի հանդեպությունը: Նրա նախագծերով իրագործված Փարիզի Սենտ-ժնեվեի և հատկապես Ազգային գրադարանի շենքերում, Լաբ-րուստը դիմեց երկնեզու արտահայտամիջոցների: Արդի տեխնիկայով նա կառուցեց գրապահոցը, իսկ իսլամական ճարտարապետությունը՝ հատուկ զմբեթավոր, առանձին ծավալների շարքով տարածությունը կերպարելու հասկացության հիմունքներով հորինեց գրադարանի գլխավոր դահլիճը:

Երևելքը, Սեմպերը և մասամբ Լաբրուստը առաջ քաշեցին ճարտարա-պետության գլխավոր հարցերից մեկը՝ կրող համակարգի և կերպարի միաս-

²⁶ Առաջաստալին լուսավորությունը կիրառել է Ա. Ալյուտն, իր նախագծած Վիկտորի գրադարանի համար, այն տարբերությամբ, սակայն, որ լույսը առաստաղից ներս է թափան-ցում դրանաձև, լուսատու բացվածքներից: Գլանաձև կամ քառանկյունի լուսատու հորերի մի-ջոցով մեծ դահլիճներ լուսավորելու եղանակը օգտագործել էին Լը Կորբուզյեն և Քենցո Բան-դեն:

²⁷ S. Giedion, Spazio, tempo ed architettura, Milano, 1954, pp. 208—219.

նության հարցը: Ընդ որում միասնություն ասելով, առավել շարժով հասկացվում էր կերպար, իսկ կերպարին տրվում էր ոճական իմաստ²⁸:

Որքան էլ ճարտարապետական ձևի մտավոր պատկերը միասնական լինի, սակայն, եթե շենքի կրող կառուցվածքը անշատված է կերպարից, միասնությունը չի իրականացվի: Իսկ երկատումը սկիզբ առավ այն ժամանակ, երբ ոճը՝ գերազանցորեն միասնական այդ երևույթը, ոճականացվեց, դարձավ անցյալի պատրանք, իսկ լավագույն իմաստով՝ կառուցվածքային հասկացություն: Ինչպես տեսանք, իբրև նշակետ Սեմյուրը ժամանակակից ճարտարապետության համար առաջարկեց վերածննդյան կառուցվածքը, իսկ Պյուսեն՝ գոթական ճարտարապետությանը հատուկ կառուցվածքային ըմբռնումը:

Վերջինիս ճանապարհով ընթացավ ճարտարապետ, գրող, հնագետ Վիոլե-լը-Դյուն (1814—1879): Իր կյանքի նշանակալից մասը նա նվիրեց գոթական շենքերի, միջնադարի մոնումենտալ համակառուցյանքի վերակազմությանը, հետեկելով, սակայն, ոչ թե այսօրվա հասկացությանը դիտական վերակազմությանը, այլ «մեկնաբանման» եղանակին: Ռացիոնալ ըմբռնումով Վիոլե-լը-Դյուն մեկնաբանեց ու ընդհանրացրեց գոթական ճարտարապետության շինարարական եղանակն ու տեխնիկան, դեդուկտիվ եղանակով վերլուծության ենթարկեց ճարտարապետության մյուս ոճերը և հետևողականորեն նվաճեց արվեստի տեսության բնագավառը:

1833-ին Ֆրանսիայի հուշարձանների պահպանության կոմիտեի նախագահ՝ գրող Պրոսպե Մերիմեի առաջարկով Վիոլե-լը-Դյուն ուսումնասիրում է Ֆրանսիայի պատմական շենքերն ու իր իսկ կազմած ցուցակի համաձայն և Պ. Մերիմեի կարգադրությամբ, 1840-ին ձեռնամուխ է լինում միջնադարյան շենքերը վերակազմելու մեծածավալ գործին: Մինչև 1853 թ. նա վերակազմում է Նարբոնի, Ամիենի, Շարթրի, Մանի, Ռեյմսի, Փարիզի կաթողիկոսները, ի վերջո՝ Կարկասոնի միջնադարյան ամբողջ քաղաքը:

Հավաքած նյութերով, Վիոլե-լը-Դյուն կազմեց XI—XVI դդ. ֆրանսիական ճարտարապետության բացատրական բառարանը²⁹:

Նոր դասականությունը առաջարկեց արվեստի համընդհանուր նշանակություն ունեցող սկզբունքներ: Դրանցից հիմնականը՝ իդեալ գեղեցիկի գաղափարը, ստացավ վերապատմական նշանակություն և մեծ ճանաչում գտավ հատկապես Վինկելմանի տեսության շնորհիվ³⁰: Ամբողջ խնդիրը, սակայն, այն էր, որ հունական դասական արվեստի ուսումնասիրությունից քաղած, ասենք, ներդաշնակության կամ համաշափության օրենքներն ինքնին թելադրում էին ձևի մշակման եղանակը՝ հասցնելով մինչև իսկ կերպարի հունականացված պատկերացման: Հիշենք Լ. Դավիդի՝ Սաբինների նկարը (Լուվր) կամ Ա. Կանովայի՝ Պաուլինա Բորգեզե քանդակը (Հռոմ): Պարզ է, որ ավանդությունը չի կարելի դիտել որպես արժեքների վերածափանակային պա-

²⁸ Մինչդեռ այսօր կերպարը միջավայրին փոխկապակցելը այն խնդիրն է, որը պետք է հարաբերել կլիմայական-աշխարհագրական պայմաններին, ազգային երանգավորումներին կամ ավելի խստապահանջ մոտեցումով՝ էկոլոգիային:

²⁹ E. Viollet-le-Duc, Dictionnaire raisonné de l'architecture Française du XIe au XVIe sc., Paris, 1854—68. E. Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture, Paris, 1872.

³⁰ Այսօր ես, որպես գեղեցիկի վերացական ենթակայական շափանիշ, առանց որոշակի հիմնավորումների, արմատացած է ճարտարապետական ձևի գեղագիտական հատկանիշները բացահայտելու գործում:

հետ, պատմությունը նոր իմաստներով շարունակ վերափոխում է ավանդական արժեքների նշանակությունը: Հետևաբար, արվեստի անցյալի գործերին ներհակ տրամաբանական կառուցվածքը կարող է ուսանելի լինել, բայց չի կարող թելադրել նոր պահանջներին համապատասխան ձևի մշակում, հատկապես գեղեցիկի հասկացություն առումով:

Վիուլե-լը-Դյուն շրջեց դասականների գեղագիտական տեսությունը և իդեալ գեղեցիկի գաղափարի փոխարեն առաջարկեց կառուցվածքային հասկացությունը, որը համընդհանուր է ոչ միայն տեսականորեն, այլև կապված է կառուցելու իրականության հետ, բխում է կառուցելու օրենքներից և այդ հիմունքներով հարաբերվում ճարտարապետական բոլոր ոճերին, այսինքն ստանում է պատմական վավերականություն: Մեկնելով կառուցվածքային-շինարարական իրողությունից, Վիուլե-լը-Դյուն կերտեց ձևի մշակման հետ առնչվող կանոններ և տեսական առումով հնարավոր դարձրեց նոր տեխնիկայի կիրառումը: Մնալով հանգերձ պատմականի, իր նախընտրությամբ՝ գոթականի սահմաններում, նրան հաջողվեց վերապնել անցյալի հանդեպ ուսմանտիկների ունեցած զգացմունքային վերաբերմունքը և հասնել ճարտարապետությունը խթանող սկզբնապատճառների գիտական հիմնավորման³¹: նրա կատարած վերակազմություններում ճշգրտության շափանիշ է ծառայել ճարտարապետական սարքերի գիտական, հնագետի փորձառությամբ արված ստույգ գնահատությունը: «Տրամաբանական բառարանում» ամեն մի տարրին տրված ստուգաբանությունից զատ, բացահայտված են նաև առանձին տարրերի միջև առաջացող շաղկապները, հնարավոր հորինվածքային հարաբերությունները: Ձևի համապատասխանությունների սկզբունքներով կատարած իր բոլոր քննությունները Վիուլե-լը-Դյուն ի սպաս դրեց գոթական շենքի տրամաբանական շարահյուսությունը հայտնաբերելու գործին:

Արվեստի գործը մարդու գեղագիտական ընկալումը առարկայացնող, պատմականորեն տարբերակված իրողություն է: Ըստ էության արվեստի հիմնական խնդիրն իր մեջ առնում է արվեստի ուղղությունը բնորոշող հրկու արմատական հասկացություն. ա) բնությունը, նրա ձևերը, շրջափուլային ընթացքը և կոսմիկական կառուցվածքը վերարտադրելու դասական սահմանումը, բ) հասարակարգը, նրան հատուկ դասակարգային հակադրումների դինամիզմը: Այս հասկացություններից առաջինը այսօր կորցրել է խորհրդանշական իմաստը: Ճարտարապետական նախագծման մեթոդաբանությունը այսօր նպատակ ունի գիտականորեն հիմնավորել և տրամաբանական միասնություն հաղորդել ճարտարապետական տարրերին ու կառուցվածքի բոլոր հատվածներին:

Ներկորդն ունի հասարակարգային նշանակություն, նրա բնույթը, ինչպես նշվեց, դինամիկ է, հետևաբար փոփոխական և հակադրվում է անցյալում բնությանը տրված կայուն, ներդաշնակ կառուցվածքին: Արդի արվեստի հեղաշրջումը հենց այն էր, որ մարդը բնության հանդեպ ունեցած իր հայեցողական դիրքորոշումից անցավ հասարակարգի զարգացմանը մասնակից դառնալու, գործնականորեն նրա վրա ազդելու դիրքորոշման: Արդեն ասվեց, որ XIX դարի երկրորդ կեսի ճարտարապետները ձգտում էին ներդաշնակել դասական արվեստի (կամ գոթական) սահմանումն ու տեխնիկա-

³¹ I-L. Benevolo, Storia dell'architettura moderna, Bari, 1960, p. 158.

յի զարգացումը: Նրանք փորձեցին դասական գեղագիտական օրինաչափություններով իրար համատեղել շենքի ներքին մետաղյա կառույցը և արտաքին քարաշեն պատերը: Վիոլե-լը-Դյուն, որը համաձայն էր Լաբրուստի այս մոտեցմանը, ենթադրում էր, որ այդ ուղղությամբ ընթանալով, հնարավոր է նոր տեխնիկան ենթարկել արվեստի դասական հասկացությունը և այդպիսով վերագտնել կերպարի ու տեխնիկայի միասնությունը: Վիոլե-լը-Դյուն կարծում էր նաև, որ հնարավոր է գոթական հատվող կամարների համակարգը, ցանցակերպ ջիլերով հյուսված ծածկերը օգտագործել մետաղյա շինարարության մեջ: Այս առումով հայտնի են Վիոլե-լը-Դյունի մի քանի նախագծերը, որտեղ մետաղյա կառուցվածքը և կրող պատը օգտագործված են միաժամանակ, ինչպես, օրինակ, 1864-ին նախագծած «Մածկած շուկան», «Լևֆիթատրոնաձև սրահ»³²:

Ռոմանտիկական այս ըմբռնումը, որը հարատևում է մինչև այսօր և ստացել է ազգայինը արտահայտելու նշանակություն, ժամանակավրեպ է: Անցյալ դարի ճարտարապետների կողմից առաջադրված հարցի էությունն այն էր, որ տեխնիկան ևս օժտված է կերպար ստեղծելու, ասել է թե նյութին (մետաղ՝ հետագայում՝ երկաթբետոն) տարածական-ժամանակային նշանակություն հաղորդելու հնարավորություններով³³: Հարցը, հետևաբար, ոչ թե նոր տեխնիկան ոճական հասկացությունը ենթարկելն էր, այլ նորամշակ առարկաներին մշակութային բովանդակությամբ օժտելը: Սենպերը թեև վերագտել էր տեխնիկայի և շինանյութի իսկական իմաստը, բայց նրանց հետագա զարգացման ընթացքը փակել էր կերպարը կաղապարող դասական գեղագիտության սկզբունքներով: Վիոլե-լը-Դյուն, որը պարզել էր կառուցվածքի նշանակությունը, նա էլ կանգ առավ գոթականի առաջ ու գոթական կառուցվածքը շփոթեց նոր տեխնիկայի հետ:

Բացահայտ է, որ արդի ճարտարապետությունը հիմնավորող խնդիրները պատմական են, ուստի նրանց էությունը արմատացած է անցյալում, առավել չափով լուսավորչականության և ռոմանտիզմի հասկացություններում: Այս առումով ռացիոնալիստական ուղղության ակունքները պետք է փնտրել ֆրանսիացի տեսաբան ճարտարապետներ Կ. Ն. Լըզուլի, Է. Օ. Բուլլենի և Ժ. Ն. Լ. Դյուրանի ուսումնասիրություններում, նրանց նախագծերում: Ճարտարապետ, գրող և դաստիարակ՝ Ժ. Ն. Լ. Դյուրանը (1760—1834) այսօրվա արվեստաբանների կարծիքով իր «Ճարտարապետության դասախոսությունների համառոտակի բովանդակություն» երկհատոր աշխատության մեջ մասամբ կանխել է արդի ռացիոնալիզմի արժարժած՝ հատկապես կառուցվածքին և գործունեությանը վերաբերող, խնդիրների բնորոշումը և նշել նրանց կարևորությունը³⁴: Դյուրանի տեսակետը պարզ էր, ըստ նրա հինգ օրդերների հիմունքներով շենքեր հորինելը ձևամոլություն է, որը գործնականում շենքը զրկում է հասարակական բովանդակությունից: Նախագծողը իր ուշադրությունը պետք է բեռնի անհատի, ընտանիքի և հասարակարգի

³² E. Viollet-le-Duc, Entretiens sur l'architecture, Paris, 1872.

³³ Պ. Սելվատիկո էստեռնի (1803—1880) և Կ. Բոյտոյի (1836—1914) նախաձեռնությամբ Պադովայի և Միլանի արվեստի ակադեմիաների ճարտարապետության բաժնում պարտադիր դարձան շինանյութերի, կառուցելու տեխնիկայի և շենքի ճարտարապետական նախագծման ուսմունքները:

³⁴ J.-N.-L. Durand, Précis des leçons d'architecture, Paris, 1802—05.

վրա նկնելով աշխատանքի և բնակվելու պահանջներին, Դյուրանը շենքերը դատավորում է ըստ այդ գործունեությունների և առաջարկում շենքի նոր տիպեր։ Գործառնությունների հիմունքներով շենքերը տիպերի բաժանելը, օգտավետության առումով դրանց հասարակական-բարոյական բովանդակություն հաղորդելը դարձավ արդի ճարտարապետության մեջ պատմական նշանակություն ունեցող տիպայնացման առաջին փորձը։

Նապոլեոնյան հաղթանակների պատմական այս շրջանում Դյուրանի համեստ խոսքը էնցիկլոպեդիստների իդեալների ճանապարհով տարածում դտավ Ֆրանսիայում և հատկապես Գերմանիայում։ Դեպի բացարձակ գեղեցիկը մղված ճարտարապետների ուշադրությունը Դյուրանը ուղղեց դեպի մարզը, խորհուրդ տվեց մի կողմ թողնել ճարտարապետական օրենքները, առումնասիրել առօրյան և այդ իրողությունից հանգել շենքի նախագծման։

Այս ամենից կարելի է հետևել. ճարտարապետական կառուցվածքը հասարակարգի կառուցվածքի հետ համատեղելու այդ շրջանի ռացիոնալիստների ձգտումը դարգացավ ուտոպիական սոցիալիզմում, ռեալ ըովանդակություն ստացավ գերմանական «գախլիխկայտի» ուղղրտում և մոտքը դործեց արդի բաղաբաշխության բնագավառը։ Ըստ այդ մեկնաբանության, կառուցվածքը կորցրեց բացարձակին հարաբերվելու դասական ըմբռնումը և ստացավ ինքնուրույն էություններից բաղադրված համակարգի նշանակություն։ Պետք է նշել նաև, որ տվյալ համակարգի սահմաններում էություններից ամեն մեկը ստանում է իր նշանակությունը այն դեպքում միայն, երբ հարաբերվում է մյուսներին։ Փոխաբերակցման այս գաղափարն իր հետ բերեց առարկայի և իրականության շաղկապի, այսինքն՝ գործառնության պաշտփար։

Գործառնականությունը (ֆունկցիոնալիզմ) ժամանակագրական առումով համեմատաբար նոր հասկացություն է և հանգամանորեն չի օգտագործվել անցյալի ճարտարապետությունը մեկնաբանող արվեստաբանների կողմից։ Այդ հասկացությունը իմաստավորվեց XVII դարի երկրորդ կեսերին, երբ վենետիկցի մի քանի մտավորականներ պայքար էին մղում բարոկկո ոճի գերիշխանության դեմ։ Բարոկկոն և նրա ճյուղավորումները կաթոլիկների կողմից համարվում էին պաշտոնական ճարտարապետություն, կրում էր Վատիկանի հովանավորությունը։ Այդ շրջանում հակառեֆորմիստ Հոմբը մեծ հեղինակություն չէր վայելում ո՛չ Վենետիկի հանրապետությունում, ո՛չ էլ Անգլիայում և Գերմանիայում։ Պատահական չէ, որ հենց այս երկրներում առաջացավ պատմականորեն կայունացած արժեքները՝ արվեստի պաշտոնական հայեցողությունները, վերաքննության ենթարկելու, այլ կերպ ասած, արվեստը դեմոկրատացնելու ձգտումը³⁵։ Փարիզը, Վայմարը, Վիեննան և Վենետիկը եղան այդ շրջանի մշակույթի ամենագործուն կենտրոնները։ Ըստ էության Ֆ. Միլիցիայի և հատկապես վենետիկցի Կ. Լոդովի, Ա. Մեմմոչի և Ֆ. Ալգարոտտիի տեսությունները կարելի է համարել ռացիոնալիզմի և ֆունկցիոնալիզմի սկզբնաղբյուր։ Դրանք ղգալի աղդեցություն ունեցան ֆրանսիացի Լըգուլի, Բուլլեյի և Դյուրանի վրա։ Արդի ճարտարապետության պատմության մեջ նշանակալից դեր է ունեցել տեսաբան-իմաստասեր Կարլո Լոդովին (1690—1761), որը համարվում է ժամանակակից գործառնականության հիմնադիրը։ Լոդովին չի թողել և ոչ մի աշխատություն. նրա մըտ-

³⁵ Վենետիկում համբավի էր հասել Զակարիա Սերիման (Շերիման, Նոր Զուղա, 1708—1784), հայալն գրողն իր «Ճանապարհորդություններ» գրքով։

քերին, հայացքներին տեղեկանում ենք Մեմմոյի և Ֆ. Ալգարոտտիի գրություններին³⁶:

Վենետիկցի արվեստաբանի քննադատությունը ուղղված էր Վերածննդից հետո զարգացում գտած ճարտարապետության, հատկապես հռոմեական ճարտարապետության բերնինյան ուղղության և ռոկոկոյի դեմ³⁷: Քաղաքականացված գեղագիտության տարածումը կանխելու նպատակով լոդոլին գեղեցիկի գաղափարը կապեց շենքի գործառնային նշանակության հետ: Կարևոր այս միտքը ոչ միայն հաստատում է այնպիսի մի դրույթ, որն այսօր ստացել է համընդհանուր կիրառում, այլև վկայում է գործառնության պատմական հիմնավորումը: Հետաքրքիր է, որ Վենետիկի հանրապետության անկախության այդ վերջին տարիներին լոդոլին, Ալգարոտտին, Մեմմոն (Գոլդոնին) պայքար էին մղում հանուն արվեստի ազատության և մինչև իսկ դիմադրում էին շենքի ճարտարապետությունը թելադրելու հավակնություն ունեցող ազնվականներին:

Լոդոլին ձգտեց ճարտարապետությունը ուղղել դեպի իրական կյանքը: Նա խորհուրդ էր տալիս ազատագրվել բարոյական սկզբունքներից, չկիրառել Վերածննդից հետո առաջացած հորինվածքային կանոնները, ձևամշակման և շենքերի տիպերի ավանդական սկզբունքները:

Արվեստի բնագավառում վենետիկյան դպրոցի հետապնդած «վերիդմը» բացահայտորեն արտահայտված է Գոլդոնիի «Հիշողությունների» հետևյալ տողերում. «ամբողջ ջանասիրությունը, որ Էնդուրիլ եմ իմ կատակերգությունները կառուցելու համար, նպատակ են ունեցել շաղավաղել բնությունը»³⁸: Լոդոլին ևս, որ Գոլդոնիի ժամանակակիցն էր, ուղում էր ճարտարապետությունը տանել դեպի «բնությունը»՝ ռացիոնալիստ հասկացությամբ, դեպի իրական կյանքը: Նրա կարծիքով, իրականության և ձևի միջև եղած կապը կարող է հաստատվել գործառնության ճանապարհով: Ինչպես տեսանք, գործառնության գաղափարը իր տեսական առաջին հիմնավորումը ստացավ բարոյական ղեմ մղված գաղափարական պայքարում: Մշակույթի և հասարակարգի դրանից առաջ գոյություն ունեցող համեմատաբար միահամուռ կազմում գործառնությունը դիմում էր որպես ճարտարապետական հասկացությանը վերաբերող անբաժանելի մի գործոն, որը շունք իր ուրույն նշանակությունը: Սկսած XIX դ. գործառնության գաղափարը, տեսականի և գործնականի առումով կապվեց շինարարության լայնածավալ գործունեության հետ որպես գիտության և ճարտարապետության միջև ռացիոնալ հիմունքներով համադրություն առաջացնող գործոն:

³⁶ A. Memmo, Elementi di Architettura lodoviana, Roma, 1786. F. C. Algarotti, Lettere sopra l'architettura, Roma, 1742—63. F. C. Algarotti, Saggio sopra l'architettura, Roma, 1756.

³⁷ Բարոկկոյի մյուս խոշոր ներկայացուցիչ Բորրոմինին նվազ չափով էր քննադատում լոդոլիի կողմից, և պատճառը հետևյալն է. Բորրոմինիի ճարտարապետությունը հիմնված է գծային և երկրաչափական ձևերի իմաստավորումների վրա, որոնց նշանակությունը ոչ թե մասնակի էր, այլ համընդհանուր: Ինչ-որ չափով ավելի հնարամիտ, քան Բերին, նա հորինվածքային կանոնների օգտագործման առումով ավելի ազատ էր, անհատական: Բորրոմինիի ճարտարապետությունը մեծ տարածում գտած լինելով հանդերձ, չէր կրում պաշտոնական արվեստի բնույթ:

³⁸ Այդ շրջանում Վենետիկում, որն ապրեց պետական անկախության կործանումը, ստեղծագործում էին Պիացցետտան, Տիսպոլոն, Գուարդին, Կանալետտոն, ինչպես և Վիվալդին, Կ. Գոցցին և Կ. Գոլդոնին:

ԱՐՎԵՍՏՐ ԵՎ ՏԵԽՆԻԿԱՆ

Ուսակինը Կարլայլից ժառանգեց լիբերալիզմի և սուդյունաբերության դեմ մղած պայքարի փաստարկումներու: Դա բողոք էր՝ ուղղված վիկտորյան շրջանի ակադեմիստ կոնվենցիոնալիզմի դեմ: Նշենք նաև, որ ակադեմիզմն ավելի հարազատ է ազնվականությանը, քան բուրժուազիային: Նոր դասականության կանոններում, ինչպես և ճարտարապետական հորինվածքային հարաբերությունները թելադրող օրենսգրքում բուրժուազիան գտավ արվեստի իդեալի, պուրիտան բարոյականության ինքնազնահատումը: Անցյալ դարի հիսունական թվականներին գերիշխող այս դրուժյունից խուսափելու համար սկսեցին հարազատ արտահայտամիջոցներ փնտրել անցյալի արվեստում:

Գուցե այս ըմբռնումն էր պատճառը, որ ռոմանտիզմի գերիշխանության այս շրջանում պրեռաֆայելիզմը հակադրվեց վերածննդին ու նրան հաջորդող ուղղություններին և առաջարկեց վերադարձ դեպի իտալական պրիմիտիվների նկարչական դպրոցը: Նման դիրքորոշումը բարոյականացված գեղագիտություն էր, որ գալիս էր Կարլայլից, այն տարբերությամբ, սակայն, որ եթե Կարլայլի կարծիքով ստեղծագործ ուժը վերագտնելու համար ժողովուրդը պետք է ծներ իր «հերոսը», ապա պրեռաֆայելիստներն առօրյան ազնվացնելու միսումներով տարված՝ առաջարկում էին «գեղեցիկի» հավատամբը: Եվ պրեռաֆայելիզմը հակադրվելով հանդերձ Անգլիայում իշխող հուլանդական դպրոցի նկարչությանը, չկարողացավ գտնել իր ուրույն ուղին: Պրեռաֆայելիստները գործելով բանաստեղծա-գեղանկարչական ռոմանտիկ ուրույնում, մշակեցին գեղազարդումների ամբողջ մի աշխարհ, որը հետագայում հանդես եկավ տարբեր ըմբռնումներով և հլակետային նշանակություն ունեցավ թե՛ արհեստների, թե՛ ճարտարապետության մեջ, հատկապես Ար Նովոյի և սեցեսսիոնիստների շրջանում¹:

Նարվիկում, Լոնդոնում, ինչպես և Գերմանիայում ակվարելիստները² բոլորից անկախ, որոշակի հասկացությամբ և տեխնիկայով հանդես եկան Գերմանիայում, ինչպես ցույց են տալիս Դյուրերի ակվարելները: Ավելի ուշ Անգլիայում ստեղծվել էր արդեն ջրանկարչության դպրոցը: XIX դ. երկրորդ կեսերին ջրաներկն ապրեց իր նոր վերելքը նաև այն պատճառով, որ այդ

¹ XIX դ. կեսերին Անգլիայում առաջացած արվեստի ուղղություն. գլխավոր մասնակիցներն են նկարիչներ՝ Դ. Գ. Ռոսսետտի, Ու. Հ. Հեյտ, Զ. Է. Միլեյ, Թ. Ուոլներ:

² Այդ տեխնիկան, որ իտալացիների համար միշտ էլ երկրորդական նշանակություն է ունեցել, օգտագործվել է գծագրերում՝ լուսաստվերային արժեքները շեշտելու նպատակով:

շրջանում ավելի հրատապ էր դարձել արտահայտամիջոցների անմիջակա-
նության խնդիրը: Գծագրության կառուցողական պարտադրումներից ավելի
ազատ գործող ջրաներկը նպաստեց վերարտադրելու ոչ թե ձևն իր ամբողջ
կառուցվածքով, այլ լույսերի և ստվերների խաղերը, բնության հոսունու-
թյունը, թարմությունը, մթնոլորտի հատակությունը: Ակվարելիստները, թե-
կուզև հովվերգական լիզայնությամբ, մոտեցան բնությանը, առանց արհա-
մարհելու նկարեցին պարզ մարդու առօրյան, վերագտան պատկերելու ազա-
տությունը, առարկան նկարչականորեն բնորոշելու հատկությունը: Դրանք
նկարչական այն դրույթներն են, որոնք կիրառում դրան իմպրեսիոնիստ-
ների կողմից: Մոնեի, Սիսլեի, Պիսսարոյի 1870-ին դեպի Լոնդոն կատա-
րած ճանապարհորդությունը այս առումով նշանակալից եղավ:

Այդ շրջանի նկարչությունը՝ թեկուզև ճարտարապետությանը զուգահեռ
ընթացքով, առավել որոշակի դեր ստանձնեց նոր արտահայտամիջոցների
որոնելու գործում: Այս տեսակետից ուշագրավ է այն, որ նկարիչների մեջ
առաջացած անմիջական լինելու ձգտումը և դրանից հետևած տեխնիկայի
նոր ձևեր փնտրելու պահանջը համընկան շինարարական տեխնիկայի զար-
գացման, ինչպես և շենքերի բովանդակությանը առավել չափով հասարա-
կական նշանակություն տալու ձգտումների հետ: Սակայն ճարտարապետնե-
րի համար դժվար էր այդ հասկացությամբ գործելը. հարկ էր փոխել ոչ
միայն պատվիրատուի մտայնությունը, այլև ստեղծել նոր մշակույթ:

Սկսած XIX դ. երկրորդ կեսից որոշիչ նշանակություն ստացան հարա-
բերակցորեն իրար պարտադրված, բայց նպատակադրումների առումով
իրար հակադրված երկու երևույթ՝ կառուցողական արվեստը և ոճականաց-
ված ճարտարապետությունը: Շրջապատը ճարտարապետականորեն բնորո-
շելու միջև այդ հարատևող ձգտումը փոխվել էր. այժմ կառուցել, նշանա-
կում էր առաջնահերթ նշանակություն տալ կամ տեխնո-կառուցողական
տեսակետին և կամ արվեստի միջոցներ օգտագործելու ուղղությամբ: Ժար-
տարապետական ձևի ջլատման հիմնապատճառները կարելի է փնտրել լու-
սավորական և ռոմանտիկ հասկացությունների հակադիր դրվածքում, որ-
տեղից առաջացան՝ ճարտարագիտության աննախընթաց զարգացումը և
ոճականացված ճարտարապետության տարբեր անվանումներ կրող ուղղու-
թյունները:

Տեխնոլոգի, Բրունելի, Պակստոնի, Կոնտումենի, Այֆելի, Վայսի, Հեննե-
բիգի կառուցած ցուցահանդեսների, շերմոցների շենքերը, կամուրջները, աշ-
տարակները, շուկաները, կայարանները, գործարանները իրագործվեցին՝
պահպանելով տնտեսական խիստ պայմանները և օգտագործելով գործա-
րաններում արտադրված հավաքովի տարրերը: Ավանդական նախատիպերից
անկախ, գործառնականորեն ճշգրիտ, երկաթբետոն և մետաղե կրեղ տար-
րերից բաղադրված ապակեպատ այլ շենքերը հաստատում են XVIII դ. վեր-
ջերի և XIX դ. անգլիական, ֆրանսիական, գերմանական ճարտարապետու-
թյան դպրոցների մեծությունը և արդի ճարտարապետության առաջացման
մեջ նրանց ներբերած վիթխարի նպաստը:

Ոճականացված ճարտարապետությունը գեղազարդումների միջոցով թո-
ղարկված կառուցվածքի ընկալում է: Նման հասկացությամբ կառուցված շեն-
քերում խախտվում էր գործառնության և բովանդակության համապատաս-
խանությունը, կարևորություն էր տրվում շենքի ներկայացուցչական իմաս-

տին, որն արտահայտվում էր շենքի մակերեսներին ոճական արտահայտչամիջոցների դրոշմումով: Այս առումով դիպուկ օրինակ է Ա. դը Բուգոնի և Կոնստանինի 1897-ին Փարիզում կառուցած Ժան-դը-Մոնմարդի, երկաթբետոնե ջիլերով, հատվող կամարներով և սյուներով կառուցված կեղծ գոթական եկեղեցին³:

Ձևը ճշմարիտ է, երբ ուրույն ուղիներով է հասնում իր էություն բացահայտմանը: Կառուցվածքային նոր համակարգերի հայտնաբերումը կառուցվող իրականության այն ճանաչումն է, որին կարելի է հանգել ձևային կադապրումներից ազատված ստեղծագործ աշխատանքով:

Նոր ճարտարապետություն առաջացնող նախապայմաններն անցյալ դարում մշակվեցին երկու հասկացությունների հիմունքներով. առաջինի համաձայն շենքի մակերեսներով ընթանում են կառուցվածքը քողարկող գեղապարզային կամ ոճական տարրեր: Պատմական միջավայր ստեղծելու նման ձգտումը հատուկ էր ռոմանտիկներին: Երկրորդ հասկացությունը՝ դասականը, օգտագործեց ոճականը, համաձայն կառուցվածքի ռացիոնալ իրողությունը:

Արվեստը և տեխնիկան գործելով մարդու չափանիշի, ինչպես և նրա հասարակական դործունեության սահմաններում, զուգահեռ կամ փոխհարաբերված ընթացքով սերտորեն առնչվեցին ճարտարապետական մտքի կադավորման, մարդու կերտած ճարտարապետականացված իրողության հետ: Արհեստական այդ միջավայրը ձևականորեն և կառուցվածքային առումով ամբողջացված իրողություն է և կառուցվում է բնությանը զուգահեռ կամ նրան պարտադրված: Այս առումով, ուստպիստեները և ռացիոնալիստները ռոմանտիկներ են. նրանց պատկերած քաղաքները, կառուցած թաղամասերը երկրաչափականորեն կարգավորված, հմտորեն սահմանված ժամալատարածական իրագործումներ են, ուր անտեսված է արդի կյանքը բնորոշող, խթանող գործոնը:

Բնությունը, Ֆ. Շելլինգի խոսքերով, «բարացած իմացություն է», ենթադիտակցություն և դիտակցություն: Այդ հակադիր դրվածքը ռոմանտիկները փորձեցին հաղթահարել իմացության բարձրագույն աստիճանին հասնող արվեստի ճանապարհով: Մտրդը ստեղծագործելու ընթացքում իրար է շաղկապում իմացության բացահայտ և անմեկին էություններ ու մեկից մյուսին անցնելով, ձգտում հասու դառնալ բնության խորհուրդներին: Այս առումով արվեստը ճշմարտություն է, իսկ իմացությունը զուտ զգայական ըմբռնողություն, որին կարելի է հանգել ստեղծագործական ուժ գործադրելով: Ռոմանտիզմը կրթեց և սնեց արվեստագետի անհատականությունը: Սակայն ճարտարապետության բնագավառում, եթե գոյություն ունի ոճերի ռոմանտիկ մեկնաբանություն, ապա ռոմանտիկ ոճ գոյություն չունի:

Ռոմանտիզմը իրականությունը պատկերացնող ձգտում է, իրականությունը որակավորող, մշակութային միջավայր ստեղծող հասկացություն: Այդքանով հանդերձ, բացասական էր ոճականացված ճարտարապետության առաջացումը, ինչպես և արվեստաբանների կողմից անցյալի արվեստը ոճական

³ H. Sedlmayr, Verlust der Mitte, Salzburg, p. 64—65.

⁴ Մեր դարի երեսնական թվականներին, նման ոլորտում խարսխված անցյալի կապը Գերմանիայում և Իտալիայում ճարտարապետությունը հանգեցրեց «հայմաթոնիստին» և կեսարիզմին: Տե՛ս Ա. Զալյան, Իտալական արդի ճարտարապետությունը, Երևան, 1975, էջ 15—47:

կաղապարումների միջոցով մեկնաբանելու՝ ուղղամտիկ շրջանին հատուկ պատմագիտության ձգտումը:

Արդի ճարտարապետությունը չի ժխտում անցյալի կապը, այլ կողմնորոշվում է դեպի անցյալը՝ ելնելով երկու հասկացություններից՝ պատմական և ապապատմական: Երկրորդ մոտեցման ռահվիրաներ եղան՝ Գրոփիուսը, Մոնդրիանը, Վան Դոեզբուրգը: Իսկ ձևամոլությունից սահմանազատված պատմական կապը հատուկ է գրեթե բոլոր ստեղծագործ ճարտարապետներին: Լը Կորբուզիեի կազմած Չանդիգարի հատակագծում ընկած է Պրինսի ճանապարհների ցանցը և նրա կենտրոնում տեղադրված կապիտուլը: Լը Կորբուզիեի մշակած մակերեսները, բաժանումները և տրիգլիֆների հետտակությունը և ծավալ-պիլոտի հորինվածքը առնչվում են հունական սյուռնաշար տաճարի հետ:

Աթենքի Դիոնիսիոսի թատրոնը, նրա առջև բացվող քաղաքային բնապատկերը, հին Հռոմի կառույցներում արտահայտված տարածական հասկացությունը կամ Ստոնիլիշի նախապատմական շրջանի արևի տաճարը ստեղծագործական ոգի են ներշնչել Լ. Քանին, Ա. Ալտոբիին և այլ ճարտարապետների: Աֆրիկայի կամ արաբական բնակավայրերի բջջային կառուցվածքը քաղաքի օրգանական հասկացություն է և այդ առումով այսօր միանգամայն այժմեական:

Պատմական հասկացությունը անցյալի ձեռն հալորդում է նորը թելադրելու դեր, ապապատմական դրվածքը հակադրում է այդ տեսակետին, ձեր դիտելով որպես դործնթացքում առաջացող, շարունակ կազմավորման մեջ գտնվող, իրականությունից վերարտադրված, առարկայացված բնորոշում: Հակադիր նման դրվածքում ճարտարապետության ճշմարտության չափանիշը կապված է իրարից տարբեր հարթությունների վրա գտնվող, հարաբերականորեն ինքնուրույն տեխնիկայի և արվեստի հետ: Տեխնիկան և արվեստը կարող են համարժեք լինել, երբ նպաստում են առարկայացված իրականությունը ճարտարապետականացված իրականության վերափոխելուն: Այս ձգտումի վավերականության հետադրոտումը կաղմում է ոչ միայն արվեստաբանության բնագավառը, այլև ստեղծագործական խթան է հատկապես նախագծողի համար՝ անկախ այն բանից, թե որն է պատմության հանդեպ նրա ունեցած վերաբերմունքը:

Կարողանալ տեսողական եղանակով ըմբռնել իրականությունը և արտահայտել առարկաների, երևույթների փոփոխականությունը՝ կապված ժամանակի հարաբերությունների հետ՝ ահա թե ինչն էր բնորոշ իմպրեսիոնիստներին: Դինամիկ հայեցողությունը¹, որ նկարչության մեջ զարգացում ապրեց էքսպրեսիոնիստների, կուբիստների, ֆուտուրիստների ջանքերով, այսօր նշանակալից դեր ունի բաղաբաշխության մեջ տարածական-ժամանակային նախադրյալների հիմունքներով՝ բաղաբի կերպարը ձևակերպելիս, հիմունքներ, որոնք հնարավոր են դարձնում բաղաբի կերպարը հորինել հավաքովի միավոր տարրերի, բնակելի միավոր ծավալների միջոցով, և կառուցվածքի վերածել նրա շարունակական զարգացումը:

Առաջադիր հարցը քննարկելուց առաջ հարկ է անդրադառնալ XVII—XVIII դարերի այն ժամանակահատվածին, որը ծնունդ տվեց արդի ճարտարապետությունը կազմավորող և հիմնական նշանակություն ունեցող այնպիսի նախադրյալներ, որպիսիք են՝ ֆունկցիոնալիզմը, ռացիոնալիզմը, բաղաբացիական շենքերի տիպաբանությունը և, վերջապես, խնդրո առարկա հարցը՝ դինամիզմը:

Պլատոնի «գաղափարների աշխարհը» և Արիստոտելի «փորձառությունների աշխարհը» երբեմն հակադրվելով, երբեմն ներդաշնակելով իրար, դարձնելով ընթացքում իշխեցին քրիստոնեական Եվրոպայում, և հատկապես Վերածննդի ժամանակ ելակետային նշանակություն ունենալով արվեստի բոլոր արտահայտչաձևերում, նրանք մասնավորապես բնորոշեցին ճարտարապետական ամբողջ հայեցողությունը:

Ինչ վերաբերում է Պլատոնի «գաղափարին»՝ նոր դասականները փոխեցին նրա բովանդակությունը և առաջարկեցին բացարձակ գեղեցիկի գաղափարը, ռոմանտիկները՝ բացարձակ էությունը, հսր, անհունը, այսպիսով, մշտնջենականության գաղափարը մնաց անփոփոխ: Անփոփոխ մնաց նաև փորձառությունը, անշուշտ այնքանով, որքանով առնչվում է ճարտարապետության հետ: Եվ դա այն պարզ պատճառով, որ շարունակվեցին օգտագործվել նույն սյուները, կամարները, թաղերը և զմբեթը: Այն ինչ փոխվեց, եղավ տարածության հեռանկարային հասկացությունը:

Մեր կարծիքով, հեռանկարը իրականությունը վերարտադրելու պիթագորյան ըմբռնում է, շնայած այն բանին, որ Պիթագորը ոչ մի ուղղակի կապ չունի հեռանկարի հետ: Պարզեմբ մեր միտքը: Ինչպես ասվեց, ճարտարա-

¹ A. Dörner, *Il superamento dell' „arte“*, Milano, 1964, p. 127—148.

պետական տարրեր հորինելու օրենքները մասամբ սահմանված էին ռալուդարաբ՝ տրակտատիստների կողմից: Շինարարական տեխնիկայով պայմանավորված օրինաչափություններն արտահայտվում էին մարդու համաշափությունների հարաբերություններով: Այս հիմունքներով զարգացվեց ամբողջ մի հասկացություն, որը կարող էր տարբերակվել ստեղծագործողից ստեղծագործող, բայց որպես հորինելու եղանակ՝ մշտապես մնում էր անփոփոխ: Մինչդեռ հեռանկարը ընձեռում է, թեկուզև հարաբերական իմաստով, տարածությունը պատկերելու ինքնուրույնություն: Առարկայական տարածությունը վերածել հեռանկարային պատկերի նշանակում էր ռեալը վերացարկել «մասնամասկական առարկայացված»², թվերի օրինաչափություններով կառուցված մի պատկերի, որի միջնադարյան հասկացության համաձայն, պարունակում էր նաև տիեզերագիտական ընկալում: Աշխարհը և տիեզերքը ղեկավարող օրենքների այս նույնությունը հետագայում հաստատեց նաև Նյուտոնը (1687): Ամբողջ խնդիրը այն էր, որ Վերածննդին բնորոշ տարածության պատկերման կայական (ստատիկ) հասկացությունը վերափոխվեց դինամիկ տարածական ժամանակային հասկացության: Մի բան, որ գերազանցորեն արտահայտվեց Պիացետտայի կամ Վերոնեզեի նկարչության մեջ, ուր ամեն ինչ շարժման մեջ է և, կարծես, աննյութի նկարչության լուրջում է եկներում: Այդ նկարներում կերպարները ուղղված են դեպի տարածության մեջ ազատորեն ընտրված (Վերածննդի նկարներում դրանք պարտադիր կետեր են) մի քանի կետեր, որտեղ և հանդիպում են նկարի բոլոր զուգահեռները: Ինչպես ասացինք, անհունի կիզակետերը տարբեր են, տարբեր են նաև կերպարներից կազմված խմբավորումները, այսինքն այսօրվա տեսական թվաբանության իմաստով՝ բազմությունները: Իսկ «բազմությունը պատկանում է հիմնական, անսահմանելի հասկացությունների թվին»³: Դրդ, այդ նկարներում մարդու կերպարը ինքնուրույն նկարագիր չունի, նրան չի կարելի անձնավորություն համարել, ինչպիսին է Ռաֆայելի «Աթենքի դրություն» որմնանկարում պատկերված փյուխսոփան: Վերոնեզեի նկարներում մարդը ռեալից բացարձակված, գրեթե առարկայացված էակ է, մասնակից է մասնամատիկական ընդարձակության, և նրա ճշմարիտ լինելը հեռանկարային է և ոչ թե ռեալ, պիթագորյան իմաստով՝ թվային: Հեռանկարը արվեստի գործի և դիտողի միջև գեղագիտական կապակցություն ստեղծելուց զատ, դիտողին հաղորդակից էր դարձնում պատկերված անհուն տարածությանը, որն իր էությանը ձգտում է, այսինքն՝ դինամիզմ:

Այս առումով առնվազն չափազանցություն է թվում այն կարծիքը, ըստ որի արդի ճարտարապետության մեջ արտաքին և ներքին տարածությունների փոխկապակցության հասկացությունը դիտվում է որպես Ռայտի մտահղացում, որը հետագայում ներմուծվեց Եվրոպա և ամբողջականացավ Միս վան դեր Ռոնի ջանքերով: Այս թեման իր էությանը և ճարտարապետական հորինվածքի նորանոր գլուխներով առկա է գերմանախոս երկրների ճարտարապետության մեջ: Հիշատակենք, այսպես կոչված, անգլիական Կրեսենտները Ռագուցինիի ու Ինյացի հրապարակի (Հռոմ) շենք-փողոց կապակցության լուծումը, Ֆ. Յուվարայի (1678—1736) Ստալինշեիում կառու-

² Ս. 2. Ավետիսյան, Իմացարանականի և տրամաբանականի փոխհարաբերությունը մասնամատիկայում, Երևան, 1973, էջ 25—26:

³ Ա. 2. Քարտաշյան, Տեսական և գործնական թվաբանություն, Երևան, 1969, էջ 6:

ցած ժողովրդության պալատի» (1730—31), Բ. Ալֆինբերի (1700—1767) կա-
րինյանոյի ժողովրդապետարանի հորինվածքները, Լ. Վանվիտելիի (1700—
1773) ամբողջ ճարտարապետությունը: Ոճական առումով այս շենքերը հո-
րինված են հատված դժերով, անկյունները կլոր են կամ սլունաշար: Պատե-
րի խուլ հատվածների համեմատությամբ բացվածքները գերշխող են, դար-
պերն ավելի գծադրային, բան բանդակային, ճարտարապետությունը լուսա-
ստովերային է, նկարչական⁴, գեղատեսիլ, սահուն, երաժշտական, հատկա-
պես երաժշտական, որովհետև ճարտարապետական թեման ընկալվում է
իր բնութագրի հաջորդական; մեկը մյուսին հետևող շարժունակ երևույթ:
Շարժունակության արգասիք պետք է նկատել նաև բնեռացումների խըն-
դիրը:

Արդ, միջնադարի քաղաքներում քաղաքապետարանի շենքերը արտա-
հայտում էին ֆեոդալական հասարակարգի քաղաքաշինական կերպարը:
Վերջինիս երկբևեռացած կազմը հետագայում հաղթահարվեց քաղաքների դի-
նամիկ աճման հետևանքով: Բաղմաբեռնացումը ի հայտ եկավ միայն XVI դ.
(Հոտմ), բայց հատկապես արտահայտվեց XVIII դ., երբ քաղաքների թա-
ղանթում բացահայտորեն ցայտուն դարձան ճարտարապետական հատուկ
արժեք ներկայացնող շենքերը, նրանց իրար շաղկապող ճանապարհները:
Քաղաքի կազմում հատուկ նշանակություն ունեցող շենքն իրեն էր ենթար-
կում շրջապատի դարձացումը, նույնիսկ նրա կերպարային հորինվածքը, և
պայմանավորում քաղաքի ներկայացուցչական ամբողջ կառուցվածքը: Երկ-
բևեռացվածից բաղմաբեռնացված կազմին անցումը հետևանք էր դինամիզ-
մի և այդ իմաստով է, որ այսօրվա տեսական միտքը բնեռացումը բնորոշում
է որպես քաղաքների կառուցվածքի տրամաբանական կազմը բացահայտող
քննական ստորոգություն:

Մի հատկորոշ փաստ ևս. եթե XVIII դ. կառուցվեցին թատրոնների
նշանակալից մասը⁵, ապա 1860—1890 թթ. կառուցվեցին Եվրոպայի և Ամե-
րիկաների բոլոր օպերա-թատրոնները՝ տարածա-գործառնական առումով
երկբևեռանի այդ դահլիճները: XVIII դ. վերջերին քաղաքական-սոցիալա-
կան հեղափոխիչ գաղափարների հետևանքով հունական թատրոնը կիշառ-
վեց որպես պառլամենտային դահլիճի նախատիպ: Երկկենտրոն այդ կազմը՝
ամֆիթատրոն և բեմ, արտահայտելու էր XIX—XX դդ. նորակառույց պառ-
լամենտների, հավաքույթների դահլիճների ճարտարապետականորեն բնո-
րոշված, գործառնորեն տրամաբանական կազմը, տարածական տվյալ հաս-
կացությունը հատկանշող կերպարային կառուցվածքը:

⁴ Դեռևս ուշ բարոկկոյի շրջանում նկարչական ճաշակը նկատելի է ճարտարապետական
գծագրություններում: Կարլո Ֆոնտանան (1638—1714) սովորեցնում է իր աշակերտներին՝
շեշտել զրաֆիկական կատարումը և գծագրությանը տալ լուսաստվերային ազդեցիկ տպավո-
րություն: S. Carlo Fontana, Studio di Architettura, Torino, 1737.

⁵ XVII դարում թատրոնի ավելի զրական հասկացությունը փոխվեց, դարձավ ներկայա-
ցում, որը պալատների սահմանափակ միջավայրից ծավալվեց ճարտարապետության և բե-
մանկարչության միջոցներով ստեղծված երևակայական տարածություններում: Այդ շրջանում
Եվրոպայում կառուցվեցին մի շարք թատրոններ: Ֆրանչեսկո Բիբինան (1659—1739) կա-
ռուցեց Հոտմի դ'Ալիբերտ թատրոնը, Վիեննայի հին օպերան, Նանմիի թատրոնը, Վերոնայի
ֆիլհարմոնիայի թատրոնը, իսկ Անտոնիո Բիբինան (1700—1774)՝ Յուրենցիայի Պերգուա
և Բոլոնիայի քաղաքային թատրոնները:

⁶ Անդլիական պառլամենտի դահլիճը նման է գոթական եկեղեցու խորանին: Քառանկյունի
դահլիճի կենտրոնում կառավարության կազմը և հակառակ ուղղության ներկայացուցիչները

Ճարտարապետական արտահայտությունը որպես կապակցության համակարգի միտք-ձև, մեր այս տեխնիցիզմի շրջանում դեռ պահպանում է իր վաղեմականությունը: Անցյալի ճարտարապետությունը բնորոշող կարևոր այդ իրողությունն մեջ, հակումը դեպի քաղաքաշինացված կամ ճարտարապետականացված ձևը, ի հայտ է գալիս առավել կամ նվազ չափով այն դեպքում, երբ ձևը դիտվում է որպես գործառնությունների վերարտադրված արտահայտություն, մի հանգամանք, որը ծայրահեղ դեպքում տանում է ձևի շեղորացմանը: Հիշենք, այսպես կոչված, պարունակիչ շենքերի տիպը մասնավորված է որպես մտքի, ուստի և գործառնությունները բովանդակող կերպընկալված արտահայտություն: Այս խնդրի ամենաուշագրավ կողմն այն է, որ անցյալի հասկացությամբ ձևը հայեցողություն էր, ուներ զեղազիտական-նշանաբանական իմաստ, մինչդեռ այսօր տեխնիցիզմը շարունակ փոփոխում է նրա բովանդակային, ուստի և կառուցվածքային բնույթը, միասնական կերպարը վերածում տարածություն-ժամանակ գործոններին ենթարկված՝ ձևի շարունակական լինելության: Շարունակությունը, որը սկիզբ առավ լուսավորչականության և ռոմանտիզմի շրջանում, իր ցայտուն արտահայտությունը գտավ իմպրեսիոնիստական նկարչության մեջ, իսկ հետագայում՝ նաև ճարտարապետության բնապավառում:

Արվեստի տարբեր տեսակների փոխադարձ ազդեցության և որոշ սկզբնապատճառների զուգահեռ գոյության փաստը օգնում է կապակցությունների այդ ոլորտում պարզել ճարտարապետության առաջընթացի տարբեր փուլերի իմաստը և թելադրում ելակետային որոշ ճշգրտումներ անել, դիցուք, շարժունակության խնդրի ըմբռնման մեջ: Այդ իմաստով հարկ է անդրադառնալ առաջին հերթին իմպրեսիոնիստների ուղղությանը, իմպրեսիոնիստ՝ նկարչների հասկացությամբ ձևը ստանում է ակնթափայլին նշանակություն: Իմպրեսիոնիստները ձգտեցին կյանքը պատկերել վաղանցիկ տպավորությունների և անվերադարձ րոպեների արձանագրումով և այդպեսով նրանք հղան նաևուրախիդմի շարունակողները: Առարկայի հանդեպ տեսական և վերացական մոտեցումը փոխարինվեց առարկայից ստացված անմիջական տպավորություններով: Իմպրեսիոնիստներին չէր հետաքրքրում առարկաների մարմնականությունը, նրանց պրավում էին առարկաների վրա արտացոլող լույսի խաղը, առարկաների միջև առաջացած կապակցությունը և հիմնականում արվեստագետի զգայությունից բխող նկարչական հրեւթը: Այսպիսի զգայության տեղ արվեստագետների համար միմիայն գույնը կարող էր դառնալ լավագույն արտահայտամիջոցը:

Իմպրեսիոնիստներն իրենց նկարներից վերացրին գրական բովանդակությունը, խուսափեցին նկարչական թեմաներում հատկանշել հերոսական

նստում են դեմդիմաց, կենտրոնից և հակադեմ, ասիմետրիկ բարձրանում են պառլամենտի անդամները: Նստատեղիները:

⁷ Իմպրեսիոնիզմ (Ֆրանսերեն էպրեսիոն) Impression բառից՝ տպավորություն: Արվեստի ուղղություն. կազմավորվել է Ֆրանսիայում, 1860-ից հետո, մի խումբ նկարիչների՝ Մոնե, Ռենուար, Սիսլե և Պիսսարո, որոշ չափով նաև Մանեի և Դեգայի մասնակցությամբ: Նրանց կոնկրետ առաջին ցուցահանդեսը բացվեց 1874-ին՝ Նադար լուսանկարչի սրահներում (Փարիզ): Արձագանքը հակասական էր. քննադատներից մեկը, օգտագործելով Մանեի «Էմպրեսիոն», արևածագը վերագրված նկարի առաջին բառը, ընդհանրացրեց այդ արտահայտությունը, նկարիչների արվեստն անվանելով էմպրեսիոնիստական:

իմաստավորումը, ինչպիսինն առկա է ումանսիկների մոտ, խուսափեցին ինչպես Պյուլի դը Շավանի այլարնությունից, այնպես էլ Արնոլդ Բեռկլինի նշանաբանությունից: Նրանց հետաքրքրում էր բնության կարծես պատահարար դիտված ու վայրկենյապես անհետացող պահը: Վերացվեց տարածականությունը բնորոշող երրորդ մեծությունը, առարկաների ծավալային պատկերումը վերածվեց մակերեսների, պլաստիկ կերպավորումը տեղի-ալեց դուռ տեսողական արտահայտությունը:

Իմպրեսիոնիզմը, ինչպես հաճախ ասվում է, քաղաքացիական արվեստ է: Կ. Մոնեն, Ա. Ռենուարը, Տուլուզ-Լոտրենը նախընտրում էին նկարել Փարիզի բուլվարներում ման եկող ամբոխը, քաղաքից ստացած տպավորությունները, կյանքի դրվագները: Բուլվարների սարքավորումները, շենքերը, ծառերը, ամբոխը նրանց նկարներում ստանում էր նույնանման նշանակություն: Առարկան կորցնում է ինքնուրույն իմաստը ու մնում է նրանից արտացոլված գույների տպավորությունը: Այս իմաստով իմպրեսիոնիստները չստեղծեցին նոր աշխարհայացք, այլ առաջարկեցին միայն նոր վերաբերմունք կյանքի հանդեպ: Ե. Բոդլերի այն խոսքերը, թե «հսկական ճամփորդները նրանք են, որոնք մեկնում են մեկնելու համար», իմպրեսիոնիզմի առումով նոր նշանակություն է ստանում: Վերապրել առօրյա կյանքը դուրսգրգիլու ու վաղանցուկ կերպով, փնտրել միայն այն, ինչը կարելի է նկարչականացնել, այս էր իմպրեսիոնիստների թողած ժառանգությունը:

Ճարտարապետության համար իմպրեսիոնիզմը նշանակություն չունեցավ: Սակայն ուշագրավ է հետևել հանգամանքը, իմպրեսիոնիստները շրջապատող իրականության առարկաները վերարտադրել են պատկերի անշարժ ստորոկտուրայի սահմաններում, իսկ նրանց իմաստային տարբերությունները հետեցրել են՝ փոփոխելով առարկային շրջապատող մթնոլորտը: Կ. Մոնեն թողել է «Ռուենի տաճարի» քառասուն տարբերակ, որոնք նկարված են օրվա տարբեր ժամերին և զանազան լուսավորությունների ժամանակ: Այդ նկարներում պատկերված առարկան նույնանում է մթնոլորտի հետ, հասկացողական նշանակություն է ստանում շրջապատող միջավայրի կենսատու ոլորտից: Ռեալիզմն պատկերված առարկան՝ ենթարկված մթնոլորտի փոփոխությանը, թողնում է շարժականի տպավորություն: Կերպարի և շրջապատի փոխկապակցությունների ոլորտում առարկան պահելով անփոփոխ, իսկ մթնոլորտը փոփոխական, իմպրեսիոնիստներն շարժումն արտահայտեցին տարածության մեջ և կենսատու լինելու ունակությամբ իմաստավորեցին շրջապատը: Դա վերադարձ էր դեպի բնությունը, վերադարձ, որին ձգտում էր դործարանների, շենքերի և օրեցօր աճող երթևեկության մեջ խեղդվող քաղաքը:

Քաղաքի կերպարի և կառուցվածքի միասնացումը կատարում է մարդը, այդ գործում մասնակից է, սակայն, գերազույն նշանակություն ունեցող մի գործոն ևս՝ բնությունը: Կանաչ տարածությունը մտել է քաղաք՝ սկիզբ առնելով նախ որպես պալատների այգի, ապա որպես մենատների պարտեզ և, վերջապես, XIX դարից սկսած, քաղաքի օրգանիզմում տեղադրված կանաչապատ տարածությունները ընդգրկվել և դարձել են քաղաքի սեփականությունը: Քաղաքներում ներդրված բնությունը՝ այգին, պարտեզը, պուրա-

⁸ A. Hauser, Storia sociale dell'arte, Torino, 1959, v. IV, p. 257 e sg.

վը հիմնականում կազմակերպված են՝ երկու հայեցողությունների հիմունքներով, որոնք հասել են մեզ ժառանգաբար: Մենք բնությունից բնական խողենելու բնապաշտական մոտեցումն է, մյուսը՝ բնությունը ճարտարապետականացնելու հասկացությունը: Առաջին մոտեցման համաձայն, քաղաքի օրգանիզմը ընդարձակելու ձգտումը մշտապես պայմանավորվելու ու շաղկապվելու է երկրամասի մակերևութաբանական կառուցվածքի հետ: Այդ իմաստով վերանում է քաղաքը շրջապատից անջատելու անցյալի ձգտումը, միաժամանակ, քաղաքացին վերագտնում է բնության հետ ունենալիք կապը, բավարարում կենսատու աղբյուրից սնվելու իր պահանջը: Մյուս մոտեցումը բոլորովին այլ է: Այն արտահայտվում է այգիների, պարտեզների մշակումներում, ուր գերիշխում է ճարտարապետական միտքը: Այդ իմաստով հարգարված բնության հատվածն ավելի սերտորեն է աննշվում քաղաքի կառուցապատման հետ: Այգիները, պարտեզները քաղաքի զարգացման ընթացքում ստեղծված ճարտարապետական արժեքներ են, իսկ բնական թողնված հատվածները, եթե չեն աղավաղվել անխնա նոր կառուցումներով, մասամբ կարող են ուղղություն տալ քաղաքի ընդլայնմանը, թելադրել հողամասերի լյուտրությունը և, որ հիմնականն է՝ ապահովել շրջապատի և քաղաքի բնական կապը:

Ինչպես իմպրեսիոնիստների նկարներում, այնպես և հոսմանյան փառիզում առարկան, շենքը, տարածությունը մշակված են Լրկաշափական պաթառություններ, մինչդեռ բնության ներգրավումը քաղաքի սահմաններում առաջացնում էր մթնոլորտային այն միջավայրը, որի կենսատու ոլորտում մարդը կարող էր կազմակերպել իր աշխատանքն ու հանգիստը: Այս իմաստով ռացիոնալ մտածողությունը կազմակերպված առօրյան ընթանում էր փոփոխականության, այսինքն շարունակության օրինաչափությունների հիման վրա: Ռացիոնալիստ ու ռոմանտիկ այս հակադիր հայեցողություններից հետևած դինամիզմը գնալով գերիշխելու է քաղաքների կազմավորման, ուստի և նրա կերպարը բնորոշելու խնդրում:

Հիշատակենք XIX դ. վերջերում և XX-ի առաջին տասնամյակներում նկարչության և ճարտարապետության մեջ փոխադարձաբար արտահայտված հիմնական մի քանի երևույթներ ևս, որոնք ելակետային նշանակություն ունեցան արդի ճարտարապետության կերպընկալման բնագավառում:

Պուանտիզմը⁹, եսթիմպրեսիոնիստական այդ ուղղությունը նկարչության մեջ նոր արժեքավորում տվեց լույսին:

Քիչ երանգավորված կամ մաքուր գույնի օգտագործումը, որ կիրառում էին Վան Գոգն ու Գոգենը, չէր բավարարում դեպի լույսը մղվող պուանտիստների հույզը, ուստի նրանք ձգտում էին ձեռք բերել տեխնիկական նոր հնարքներ: Այդ նպատակով նրանք դիմեցին գիտությանը ծանոթ մի սկզբունքի, ըստ որի լույսը բաժանելով յոթ հիմնական տարրերի և նորից բաղադրելով դրանք, դիտողը ստանում է լույսի ավելի ուժեղ տպավորություն: Գույներն իրար գումարելու այս փորձին դեռևս 1855—65 թթ. արդեն դիմել էին Տոսկանայի մալիկայության նկարիչները՝ հանձին Ֆատտորի, Լեգայի, Սինիորինի, Կոստայի¹⁰: Գույների բաժանման և բաղադրման հիմնական սկզբ-

⁹ Տվյալ արտահայտությունը կազմված է ֆրանսերեն պուան (point)՝ կետ բառից:

¹⁰ Իտալերեն մակկիա (macchia) բառից, որ նշանակում է արատ, սովեր և նկարչության մեջ՝ լայն քաված լուսավոր կամ մուգ գույն:

բունքները ներկայացվել էին քանդակագործ Ա. Չելիոնիի տեսական գործում (1836—86), իսկ Ջ. Սեզանտինին (1859—99) ստեղծել էր արդեն, այսպես կոչված, «գիմիդիոնիստ» ուղղությունը: Սակայն, եթե իտալացի նկարիչները ընտրել էին մուգ և լուսավոր մակերեսները իրար հակադրելու եղանակը, ապա պուանտիստները և հատկապես այդ ուղղությանը հիմնադրող Ջ. Սյորան (1859—91) ընտրեց մի նոր մոտեցում՝ դիմելով գունավոր կետերի և ստորակետերի, իմպրեսիոնիստների կողմից մասամբ գործածված հնարքին: Այդ կետը, որ ներկայացնում է գույնի ամենափոքր մակերեսը, թույլ է տալիս լույսը տարածել նկարի բոլոր հատվածներում, նույնիսկ ամենամուգ գույներին կից: Միմյանց հետ սերտորեն առնչվող կամ իրար հակասող կետերի, ստորակետերի եղանակով Սյորան իր նկարներում առաջին և ետին պլանների միջև ստեղծում էր լուսավոր մակերես, իսկ պատկերված կերպարը տեղադրում առաջին կամ երկրորդ շերտում, նրան տալով նվազ կամ առավել լուսավոր երանգավորում:

Սյորան իր կյանքի վերջին տարիներին սկսեց օգտագործել համաշափուլությունների հանրածանոթ կանոններ, ինչպիսիք են ոսկե հատումը և եգիպտական եռանկյունը (տե՛ս նրա «Ծվրոպական համբար» կամ «Պարադ» նկարները): Սա միանգամայն հասկանալի կողմնորոշումն էր, հիրավի կետը, ստորակետը ինքնին չունեն երկրաչափական կայունություն, հետևաբար, հարկ էր նկարը հորինել հարաբերությունների տրամաբանական կառուցվածքի հիմունքներով: Եվ, սակայն, պատկերված ձևը իմաստով մասնավորելու պահանջը պուանտիստների արվեստում կորցրել էր իր ամբողջականությունը, նրանք չէին կարողանում հասնել այդ նպատակին, որովհետև կիրառվող ախնիկայում դժգոհությունը և գույնը մնում են իրարից անշատ՝ մեկը որպես կառուցող տարր, մյուսը որպես նկարը պատող լուսավոր քող:

Լույսին ձգտելու պահանջը¹¹, անցյալ դարի կեսերին բացահայտվեց հատկապես Լոնդոնում և Փարիզում կառուցված, արդյունաբերության արտադրանքների համաշխարհային ցուցահանդեսների ապակեպատ, պողպատաշեն տաղավարների մեջ: Այդ տաղավարները հիմնականում իմաստավորված են բնության և ապակեպատ բոլոր ճակատներից ներս խուժող լույսի առկայության հանգամանքով և այնուամենայնիվ այդ տաղավարներն առավելակապես ճարտարագիտական են, ուստի արվեստի իմաստով՝ բավական չեզոք: Պողպատաշեն, ապակեպատ տաղավարը չունի իմաստավորված, ույրուն ձև, հետևաբար որպես կրավորական երևույթ ապրում է լույսի և բնության միջնորդի օրվա բոլոր ժամերին փոփոխվող իմպրեսիոնիստական միջավայրում:

Այս խնդրի առումով ուշադրության է արժանի կերպարագծված (պլաստիկ) տարածության, ուստի և հռանկարային ընկալման հարցի հատկապես Սեզանի, Վան Գոգի և ողող չափով Գոգենի ըմբռնումը: Եթե Վերածննդի վարպետներն առարկայական և հոգեկան աշխարհը վերարտադրում էին տարածության երկրաչափական, մտային պատկերի սահմաններում, ապա իմ-

¹¹ Այս երևույթը կապված է XII դ. ճարտարապետության, հատկապես դոթականում դարգացած գոթա շուրսի ճարտարապետության (Iicht-Architektur) հասկացությանը (տե՛ս Sachs-Badstübner-Neuman, Christliche Ikonographie in Stichworten, Leipzig, 1973 S. 236).

պրեսիոնիստները զանց առնելով որևէ նախադրյալ հայեցողություն, տարածությունը պատկերելու նշանակել հետևյալում էին իրողությունից ստացած անմիջական տպավորությունից: Այդպես կերպարագծված ավանդական տարածությունը փոխարինվեց ամեն մի նկարում ստացվող, հետևաբար և փոփոխվող տարածության հասկացությամբ:

— Հաղթահարվեց բնությունը բնականորեն պատկերելու դեռևս պատկերվածից հարատևող նատուրալիստական մոտեցումը և ելակետային նշանակություն ստացավ իրականության զգայական հակասությունից ելնող կերպավորման սկզբունքը: Տվյալ շրջանին բնորոշ էր արվեստագետի մեկուսացումը: Նրանցից ամեն մեկը կառուցեց պատկերների իր աշխարհը, նրանցից ամեն մեկը պայքարեց մյուսի դեմ, իրեն տեսավ իբրև ժամանակից դուրս գործող արվեստագետ (Սեզան) կամ բոլորից անջատ ընտրյալ (Գոգեն): Մինչդեռ Վան Գոգը կրելով իր մեջ անձնական ողբերգությունը, փորձում էր օգնել բոլորին՝ մարդուն պարզեցնելով իր նկարների, գույների երջանկությունը: Արվեստը ընտրանիների հատուկ շնորհը դարձնելու փարիզյան դպրոցի ձգտումին Վան Գոգը հակադրեց Ֆլաման դպրոցին հատուկ (տե՛ս Յ. Բոշ և հետագայում զարգացած Բյուրսելի, Անվերսի «սոցիալիստական» նկարչական դպրոցը)՝ ժողովրդի համար ստեղծագործելու պատգամը: Իմպրեսիոնիստների նկարներում առարկան վերարտադրվում էր գոնային արժեքների միջոցով, որոնք համընկնում էին գծային պատկերի հետ, հետևաբար գիծը կորցնում էր տարածությունը երկրաչափորեն կառուցելու գերիշխանությունը և նույնանում էր գույնի հետ, երբեմն էլ կորցնում իր արժեքը: Մինչդեռ Վերածննդի ժամանակ ռացիոնալ կիրպով պատկերելու հասկացությանը հատուկ էր գիծը և գույնը լույսի միակենտրոն աղբյուրին հպատակեցնելու միտումը: Այդ հասկացությունը ընդլայնելով՝ անցյալ դարի 90-ական թվականների նկարիչները առաջարկեցին բազմակենտրոնացման գաղափարը: Վան Գոգը հայտնաբերեց գույնի հեռանկարային նշանակությունը, հստակ գույնի՝ հեռավորությունը արտահայտելու ունակությունը: Այսպես, եթե կապույտը նկարներում առաջացնում է խորություն, ապա դեղինը առաջին պլան է մղում կերպարը: Գույնն ստանում է ինքնուրույնություն, վերանում են երանգավորումները, ստվերները: Անցումը մեկ պլանից մյուսը կատարվում է մաքուր, հստակ գույների կիրարկումով՝ առանց ներբերանգային փոխակերպումների: Վան Գոգը իմաստավորեց գույնը տարածականություն արտահայտող նշանակությամբ, իսկ Սեզանը իր հերթին վերագտավ պարզ ծավալների կարևորությունը: Ահա հենց դրանք՝ պարզ ծավալը և հստակ գույնը պետք է դառնային արդի ճարտարապետության ձևերը նկայելու, նրա ինքնուրույնությունը պահպանելու դրույթներ¹²:

Այսպես, դարավերջին նկարիչների և ճարտարապետների ղուգահեռաբար և փոխադարձ ազդեցություններով իրականացված հայտնաբերումները բերում են հետևյալ եզրակացության.

¹² Միավոր ծավալների միջոցով աշխարհը պատկերելու հասկացությունը հատուկ էր միջնադարի հայ ճարտարապետությանը. հեռանկարը պատկերվում էր միավոր արժեքների հորինվածքային հարաբերությունների, առավել կամ նվազ չափով շեշտված ծավալների, դրանց միջև և դրանց ու բնության միջև հաստատված կապակցությունների միջոցով: Նույն առումով նշենք, որ միակենտրոնացումը հատուկ էր ամեն մի ծավալին, իսկ ծավալներից կազմված համակառույցը ստեղծվում էր բազմակենտրոն տարածության հասկացությամբ:

— Վերանում է հեռանկարի տեսողական կենտրոնը, փշրվում է տարածության եռաչափ կառուցվածքը (ֆուտուրիզմ)։

— Հեռանկարին հատուկ կարճացման երևույթը և խորությունների արժեքավորումը արտահայտվում է՝ հակադրելով միմյանց հիմնական գույները և, այսպես կոչված, «ոչ գույները» (Դե Ստիլ, Մալեիչ՝ սուպրեմատիզմ)։

— Բաղադրյալ ծավալները չեն գտնվում նույն դիտողաշտում, դրանք ընկալվում են դիտողի շարժման ընթացքում և ստացված տպավորությունների շարքը ստեղծում է ամբողջության գաղափարը։ Ապակենտրոն հեռանկարի նման շարժունակ հասկացությունը բնորոշ էր վիեննական Սեցեսիոնին, իսկ մակերեսների միջոցով արտահայտվածը՝ կուբիստներին։

— Քաղաքաշինության բնագավառում բազմակենտրոնությունն արտահայտվեց անգլիական՝ քաղաք-այգու (1898), ամերիկյան Գրինբելդ-Քաունի (1928), Բերլագեի շենք-փողոց միավորների (Ամստերդամի ընդլայնում, 1902—1917) իրագործումներով։ Հոուարդի և Բերլագեի առաջարկները որոշիչ պետք է դառնային է. Սաարինիի նախագծած (երբեք չիրագործված) Հելսինկի գլխավոր հատակագծի համար (1918)։

Տարածությունը պատկերող խստորեն սահմանված եռաչափի կազմի հաղթահարումը հետևանքն էր այն շարժիչ ուժերի, որոնք բխում էին սոցիալ-տնտեսական իրադրության փոփոխություններից, զարգացումը խթանող հակադիր հասկացությունների դրվածքից։ Դրվածք, որը սկիզբ առավ նախ Միջնադար-Վերածնունդ երկբայությունից, ապա լուսավորչականության և ումանտիզմի հակամետ իրողություններից։

Վերը նշված տարբեր տեսակետների ճշմարիտ լինելու գնահատության մեջ վճռական են դառնում ինչպես արդի արվեստի ստեղծած բազմարժեք տարածության հասկացությունը, այնպես էլ շարժունակությունը։ Վերջիններից էլ սկիզբ առավ այսօրվա ճարտարապետությունը բնորոշող՝ սոցիալական տարածության գաղափարը, պատմականորեն թելադրված ու արդարացված այդ հասկացությունը։

Ոճն ըստ էության արվեստի գործում արտաբերվող՝ նշանաբանորեն (սեմանտիկա) և տեխնիկապես միասնական, պատմականորեն ուղղագծված այն երևույթն է, որը երբ արտահայտում է տվյալ շրջանի աշխարհընկալումը, ստանում է համընդհանուր նշանակություն: Ոճը, եթե այն գերազանցորեն ճարտարապետական է, իրեն է ենթարկում կերպարվեստը և կիրառական արվեստները:

Հիմնականում Արևմտյան Եվրոպայի երկրներում զարգացում գտած Ար Նովոյի բնորոշիչ տարրը թե՛ իմաստային, թե՛ ոճական առումով համարվում է ազատ գիծը: Դեռևս 1870—80 թթ. Անգլիայում ընդհանուր գործածություն գտած ոլորապտույտ ազատ գիծը տարածվեց նաև ճարտարապետության մեջ՝ նախ որպես հարդարանք, այնուհետև ամենալայն իմաստով օգտագործվեց որպես արվեստների լեզվական ձևակերպմանը միասնություն հաղորդող ելակետային գործոն: Այս առումով Ար Նովոյի առաջատար գործերից է բելգիացի ճարտարապետ Վիկտոր Հորտայի (Victor Horta 1861—1947) Բրյուսելում կառուցած Տասսել տունը (1892—1893)¹:

Ազատ գծի միջոցով ձևը իմաստով հատկանշելու հակումը խոր արմատներ ունի արվեստի պատմության մեջ: Այս իմաստով պրեռաֆայելիզմը, Արտս ընդ Կրաֆտը, օրիենտալիզմը, սիմվոլիզմը, նոր գոթականությունը մեծապես նպաստել են Ար Նովոյի առաջացմանը:

Կա, սակայն, կարևոր մի հանգամանք: Առարկաների մակերեսները գեղազարդող տարրից մինչև եռաչափ հորինվածքի մակերեսներին և ծավալներին շարունակություն հաղորդող ինքնուրույն էություն՝ այսպես մեկնաբանեց Ար Նովոն ազատ գիծը: Գծի՝ գեղազարդականից մինչև կառուցողականի հասցված դերը, անշուշտ, չէր կարող համապատասխանել ճարտարապետության սկզբունքին, այլ կարող էր գոյատևել գեղագիտական որոշ հասկացության ոլորտում միայն: Այս առումով Ար Նովոն ոճ չէ, այլ Արևմտյան Եվրոպայում մեծ տարածում գտած արվեստի մի երևույթ², որը ելակետային

¹ Ար Նովո (Art Nouveau) ֆրանսերեն նշանակում է նոր արվեստ և սկզբնապես օգտագործվել է բնորոշելու համար կիրառական արվեստների ոճը: 1895-ին Փարիզում Սամուել Բրինգի խանութը ցուցադրել և վաճառել է հանել արվեստի առարկաներ և որովհետև դրանք չուրահատուկ ոճով են պատրաստված եղել, Ս. Բրինգը խանութի ցուցատախտակի վրա արձանագրել էր Ար Նովո, այսինքն՝ նոր արվեստի գործեր:

Ար Նովոն հետագայում (1890—1910) հատկանշական դարձավ հատկապես կերպարվեստի և ճարտարապետության համար:

նշանակություն ունեցավ ճարտարապետության և կիրառական արվեստների հետագա զարգացման համար:

Վերլուծենք այս ուղղությանը բնորոշ ակունքը՝ պրեռաֆայելիզմը:

Դ. Զ. Ռոսսետտին, Ու. Հ. Հընտը, Զ. Է. Սիլլեն և Թ. Ուոլները 1848-ին հիմնեցին «Պրեռաֆայելիստների եղբայրությունը», և ինչպես հուշում է անվանումը, նրանց նպատակն էր վերադառնալ Ռաֆայելին նախորդած XIV.—XV դդ. իտալական արվեստին: Նման կողմնորոշումը զուտ ճաշակի հարց էր, այլ ուներ կերպրեկաման և իմաստային նշանակություն:

Գիրլանդայի (1449—1494), Ա. Պոլլայոլի (1433—1498), Ս. Բոտիչելլի (1445—1510), Լ. Սինյորելլի (1441—1523) գեղանկարչությունը զարգացնելով տարածության և ձևերի ավելի ինտիմ կապակցություններ, հաղթահարեցին տարածության և կերպարների կամայականորեն սահմանված փոխկապակցությունը՝ և ճանապարհ բացեցին աշխարհի իրականությունն անհատական վերապրումների ոլորտում արտահայտելու, մարդկենտրոն հայնցողության համար: Բոտիչելլին և մյուս արվեստագետները կարողացան անհատական ապրումները հասցնել համընդհանուր նշանակություն ունեցող աբստրակտությունների: Ընդ որում նկարիչները հարստացնում էին կտավները ծաղիկների, տարասեռ կենդանիների, նրբագեղ հանդերձների, կտավների, գորգերի՝ պատկերումով, որոնք նկարի ընդհանուր բովանդակությանը տալիս էին հեքիաթային բնույթ:

Պրեռաֆայելիստները փնտրում էին անհատական ապրումների, զգայական աշխարհի նկարչական լեզուն: Այդ իմաստով նրանց ուշադրությունը կենտրոնացավ Գիրլանդայի, Պոլլայոլի, բայց հատկապես Բոտիչելլի՝ նկարչության վրա: Նրանց հետաքրքրողը ոչ այնքան վերջիններիս փացաբանությունից վերցրած թեմատիկան էր, որքան նշանաբանական նոր իմաստավորումների ունակությամբ օժտված դարձային տարրերը: Զարգային պատկերների օգտագործումը բնորոշ եղանակ և պրեռաֆայելիստների համար, այն տարբերությամբ միայն, որ տվյալ թեմատիկան վերաիմաստավորելով նոր բովանդակությամբ, նրանց հաջողվեց գտնել գրաֆիկայի բնույթ ունեցող նկարչական լեզու:

Անցյալի արվեստների հետ կապակցություններ հաստատելը բնորոշ էր նոր կազմավորվող ուղղություններին: Եվ եթե սկզբնաղբյուրներ փնտրելու ձգտումը XIX դ. ակադեմիզմին, ռեիվալյաներին հակադրվելու հետևանք էր, ապա ձևընկալման անմիջականությունն արտահայտչամիջոցների հաստատությունը վերադառնելու տենչ էր միաժամանակ:

Այս երևույթը՝ աստիճանական զարգացման փուլերով իր դրսևորումը գտավ նախ ավելի ազոտ Սեզանի վերջին նկարներում, հետագայում որոշակի՝ կուրիստների, դադաիստների, ինչպես և Դեյր Ստիլի (1917), էսպրի նու-

² Տարածության և կերպարի կամայական ընկալումը արտահայտված է գերազանցապես հետևյալ նկարիչների ստեղծագործություններում՝ Պիեռո դելլա Ֆրանչեսկա (1410—1492), Անդրեա դել Կաստանյո (1423—1457), Դոմենիկո Վենեցիանո (1405—1461):

³ Բենեցցո Գոցցոլին (1420—1497) իր նկարներում պատկերում էր կտավներ, գորգեր, որոնց ոճական մշակումը մասնագետները համարում են հայկական:

⁴ Ս. Բոտիչելլի արվեստը մոտավորապես երեք և կես դար մատնվել էր մոռացության և պրեռաֆայելիստների մեծագույն արժեքներից եղավ վերագտնել և վերագնահատել հանճարեղ ստեղծագործողի նկարչությունը, ինչպես XIV և XV դարերի իտալական ամբողջ արվեստը:

վոյի (1920), իտալական ռացիոնալիստների (1927) գեղագիտական հայեցողութուններում: Պարզության ձգտումն իբ հերթին առաջ բերեց պրիմիտիվիզմ: Այժմեականութիւն ստացան աֆրիկյան արվեստները, նախապատմական շրջանի Փոքր Ասիայի, Իրանի, Մերձավոր Արեւելքի հնագույն շրջանների գործերը⁵, որոնք լույս աշխարհ էին բերվում այդ շրջանում լայնորեն ծավալված պեղումներով:

Պարզութիւնը՝ Ար Նովոյի ըմբռնմամբ էլը նշանակում վերադարձ դեպի հիմնական ձևերը կամ ինչ-որ պրիմիտիվիզմ: Այն հիմնականում հետապնդում էր արտահայտութիւն անմիջականութիւն: Սակայն Ար Նովոյի շրջանում կառուցված շենքերը պարզութիւն չունեն և ճակատներն ու ներքին հարդարանքները հաճախ ծանրաբեռնված են ամեն տեսակի դարձերով, և որոշ չափով հիշեցնում են ռոկոկոյան երանգավորումներ: Այդ կարելի է տեսնել բելգիացի Վ. Հորտայի, Հ. Վան դե Վելդի, Վիեննայի դպրոցին պատկանող՝ Օ. Վազների, Յ. Մ. Օլբրիխտի կամ ֆրանսիացի՝ Հ. Գիմարի (Փարիզի մետրոյի մուտքերը, 1900 թ.) ստեղծագործութիւններում: Հետևաբար, անմիջականութիւն ձգտումը հարկ է փնտրել Ար Նովոյին հաղորդակից պրեռաֆայելիստ նկարիչների մոտ, որոնց արվեստը, ինչպես նշել ենք, ավելի գեղանկարչական էր, ուստի ավելի հարազատ ճարտարապետի պատկերը նկարված: Գծային արտահայտչամիջոցներով, դիցուք Ու. Կեինին, Ս. Բրոդին վերադարձում էին շարժումը (Ու. Կեինի, «Պարուհու ցատկի գծային մեկնաբանութիւնը») և նկարում առկա ռեալ կերպարի վերացական իմաստը: Բացատրենք, թե ինչ նշանակութիւն ունեն այս մոտեցումը ճարտարապետութիւն համար: Պրեռաֆայելիստները որոշադրում են պատկերված թեման՝ առանց դիմելու կերպարների արտահայտչութիւնը, եղելութիւն ռեալ մեկնաբանութիւնը: Չեն օգտագործում նաև դիցաբանութիւնից ծանոթ կերպարներ կամ ավանդաբար հաստատված նկարչական արտահայտութիւններ: Այն ամենը, ինչ պատկերված է նրանց նկարներում, ունի նշանաբանական իմաստ, ռեալը առկա է այնքանով, որքանով կարող է դիտողին հուշել թեմայի հիմնական միտքը, նկարի ամբողջ շարահյուսութիւն՝ հեքիաթային, քնարերգական մթնոլորտում արտահայտված այդ հիմնական գործոնը:

Նման բավական բարդ ընկալումը վերադարձնում համար պրեռաֆայելիստները նկարչական թեման բաժանում էին տարբեր, հաճախ իրարից անջատ պատկերների, որոնք մշակված էին ռեալ իրերի նմանութիւն, իսկ իմաստային առումով՝ նշանաբանական էին: Նկարի հատվածները պրեռաֆայելիստները իրար էր շաղկապում ոլորապատկառ ազատ գծերով, որոնք լինելով իմաստային փոխկապակցութիւններ ստեղծող տարրեր, այդ առումով կառուցվածքային նշանակութիւն ունեին:

Եթե այս կարգի նկարից փորձենք հանել գծային կամ գույներով արտահայտված շաղկապները, նկարը մեծապես կիմաստազրկվի և կստանա իլլուստրատիվ նշանակութիւն: Ոլորապատկառ գիծը ռեալի և մտքի միջև կապակցութիւններ հաստատող հոսանք է՝ ճարտարապետական առումով տարբեր տարածութիւնները շաղկապող, նրանց սահմաններում ծավալվող

⁵ 1842-ին ֆրանսիական հյուպատոս Պ. Է. Բոտտուն հայտնաբերեց Նինիւը, 1845-ին անգլիացի Ա. Լ. Լայարը՝ Նեմրուդը, նույն տարին Զ. Է. Թելլը՝ Ուր քաղաքը, 1876-ին Հ. Շլիմանը սկիզբ դրեց Միքենեի պեղումներին և այլն:

գործունեությունը իրականացնող ֆունկցիա: Գործառնական, այդ զուտ զգայնական ուժը, երբ ամբողջապես ներթափանցում է ձևի մեջ, արվեստի արտահայտությունը ստանում է կերպարագծված (պլաստիկ) մշակում, մի բան, որն առկա է ինչպես Մունիխի, Վան Գոգի նկարներում, որոնցում առարկաները արվեստովում են, այնպես էլ Ս. Գաուդիի շենքերում, ուր շկան ուղիղ գծեր, այլ ամեն ինչ կոր է, մարմնային, ֆիզիկապես շոշափելի:

Ար նույնն փորձեց պատկերի և մտքի կապակցությունը դրսևորել առանց կրկնու տեխնիկական համակարգերի, նոր դասականի ակադեմիկ հասկացությունների ազդեցությունները և ուսմանտիկ զգայնությամբ օգտագործեց ազատ գիծը, դինամիզմը արտահայտող գրաֆիկական միջոցը⁶:

XIX դ. վերջերին Ար նույնը⁷ եվրոպական երկրներում հանդես եկավ տարբեր անվանումներով՝ Գերմանիայում կոչվեց՝ Յունգենդստիլ (Jugendstil), Ավստրիայում՝ Սեզեսլոնստիլ (Sezessionsstil), Իսպանիայում՝ մոդեռնիզմ (Modernism), Ֆրանսիայում՝ գիմարյան ոճ⁸ (style Guimard), իսկ Իտալիայում՝ Լիբերտի կամ Ֆլորեալե (stile liberti, stile floreale):

Ար նույնի հետապնդած հիմնական միտումները կարող են ամփոփվել հետևյալ կղրահանգումներում.

— Սահմանապատել կիրառական արվեստները ոճական վերալուսադրումներից և փնտրել նորը ժողովուրդների ձեռագործ աշխատանքներում⁹:

⁶ Եվրոպական զեղադիտական հայեցողության մեջ ազատ գծի նշանակությունը մեծ կարևորություն ստացավ հատկապես XVIII—XIX դդ. արվեստների քնազավառում և այս իմաստով հարկ է հիշել անգլիացի նկարիչ, փորագրիչ, գրող Ու. Հոգարթին (William Hogarth, 1697—1764): Նա 1753-ին լոնդոնում հրատարակած իր «The Analysis of Beauty» գրքում արվեստի քննական մտքի պատմության մեջ առաջին անգամ արվեստի գործը քննեց ձևը վերլուծելու հիմունքներով, Այդ իմաստով Յ. Յ. Վինկլեյմանի (1717—1768) և Գ. Ե. Լեսսինգի (1729—81) հետ մեկտեղ Հոգարթին կարելի է համարել եվրոպական զեղադիտության ուսմունքի հիմնադիրներից մեկը: Նրա մեր թեմայի հետ առնչվող մտքերից նշենք հետևյալը.

— արվեստի գործում հարկ է արտահայտել «փոփոխականության պահանջը».

— միտքը և աչքը հրապուրելու նպատակով նկարի շարահյուսությունը պետք է լինի «խառնթաց».

— ոլորապատյուտ և օձերնիաց գիծը Հոգարթը անվանում է՝ Line of Beauty, զեղեցկության գիծ:

Ու. Հոգարթը իր տրակտատում քննադատում է Վերածննդի զեղադիտության հիմնական ստորոգությունները՝ սիմետրիա, ճակատայնություն, զուգահեռություն, կենտրոնականություն և այլն, և այդ դիրքերից մեկնելով հակաճառում Լորդ Բըրլինգտոնի (Lord Burlington) նոր պալլադիանների, ակադեմիայի զեղադիտական հայացքների դեմ:

Սկսած XVIII դարից եվրոպական միտքը, փնտրելով ինքնուրույնության ուղին, ստեղծակալորվեց իտալական Վերածննդին, միաժամանակ, սակայն, դասական արվեստից և նույն Վերածննդից քաղեց բոլոր այն հայեցողությունները, որոնց հիմունքներով կարողացավ ստեղծել համաեվրոպական նշանակություն ունեցող դասական նոր արվեստը:

Այնչափ արվեստը վերաիմաստավորելու, նոր ճաշակը մշակելու գործում անուրանալի է Ու. Հոգարթի բերած նպաստը (տե՛ս F. Antal, Hogarth and His Place in European Art London, 1961).

⁷ Որպես եվրոպային հատուկ համընդհանուր երևույթ՝ կոչվեց նաև 1900-ի ոճ:

⁸ Հեկտոր Գիմար (Hector Guimard, 1867—1942), Վիկտոր Հորտայի հետևորդ, Փարիզում կառուցել է Կաստել Բերաժեն (1897—98), մետրոյի մուտքերը (1900) և նրանց հարադարձներում օգտագործել է բուսական զարդային ձևեր: Մետրոյի մուտքերի զեղադարձական եղանակը Փարիզում դարձավ հեղինակի առարկա ու ժողովրդականացավ Գիմարի կամ գիմարյան ոճի արտահայտությունը:

⁹ Ար նույնն իր հերթին տուրք տվեց, այսպես կոչված, օրինետալիզմին, հնդկական, արաբական, հատկապես ճապոնական արվեստի ազդեցությանը:

— Ձերբազատված XIX դ. ճարտարապետների կաշկանդվածութունից, լայնորեն օգտագործվեցին երկաթբետոնը, մետաղները, ապակին:

— Հ. Վան դե Վելդեն հիմնեց օրգանական արվեստը:

— XIX դ. վերջերին գերիշխող ոճական խառնաշփոթ ոլորտում Ար Նուվոն ներմուծեց ձևերկալման համընդհանուր հասկացություն և գեղագիտական-էթիկական նոր նկատառումներից ելնելով խրախուսեց արվեստագետներին հանդես գալու առօրյա օգտագործման առարկաների, կահավորումների, շենքերի հարդարանքների նորարար ձևերով:

— Հետևելով Ռասկինին, Մորիսին և Արտս ընդ Կրաֆտի արվեստագետներին, Ար Նուվոն հակադրվեց մեքենային և նկարիչներին, քանդակագործներին, ճարտարապետներին առաջարկեց վերագառնալ դեպի բնությունը, օգտագործել ոչ թե մեքենան, այլ արհեստավորի գործիքը կամ, ինչպես իրենք էին անվանում, «ձեռքը երկարացնող հնարքը»:

Այսքանից հետո հարկ ենք համարում հակիրճ բնութագրել Բելգիայի մտավորական այն միջավայրը, ուր կրթություն են ստացել Ար Նուվոյի առաջին կարկառուն դեմքերը՝ ճարտարապետներ Վ. Հորտան և Պ. Հանքարը, կիրառական արվեստները վերափոխող՝ Հ. Վան դե Վելդեն և Սերրյուրիեն-Բովեն¹⁰:

Անգլիայում, Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, Ավստրիայում, Իսպանիայում առաջացած արդի արվեստը կազմավորող մշակութային մեծ հոսանքների ոլորտում, 1880—95 թթ. Բրյուսելը դարձավ ամբողջ Եվրոպայի նոր մշակույթի կենտրոնը: Երկրի քաղաքական խաղաղ մթնոլորտը, նախապաշարունակներից զուրկ, ազատատենչ, կենսուրախ, մեծ ազգերի միջև ընկած փոքր այդ երկիրը, կարողացավ դառնալ հանդուգն մտքերի ամենից բարենպաստ միջավայրը:

«Արվեստը հավերժականորեն անմիջական և ազատ այն ձեռնարկն է, որի միջոցով մարդը ազդում է, վերափոխում և իր նոր մտքին է պատշաճեցնում իր իսկ միջավայրը»: Այս տողերը տպագրված են Օկտավ Մոդի (Octave Maus, 1856—1919), էդմոն Պիկարի (Edmond Picard, 1835—1924) 1881-ին հիմնադրած «Լ'Ար Մոդերն» (L'Art Moderne) շաբաթաթերթում, որը լույս տեսավ երեսուն տարի և արձագանքեց այդ ժամանակաշրջանի արվեստների ամենահանդուգն, նորարար մտքերին: Այս իմաստով «Լ'Ար Մոդերնը» պատմագետների համար անգնահատելի աղբյուր է: Հանդեսի շուրջը համախմբվեցին երիտասարդ արվեստագետներ Ֆերդինան Քնորֆը, Ա. Վ. Ֆինխը, մեծատաղանդ նկարիչ Ժ. Էնսորը (James Ensor), Ժ. Տոորոպը, որոնք 1884—93-ին հիմնեցին XX-ականների (Les XX) միությունը, որի քարտուղարը դարձավ Օ. Մոդը: Դեռևս 1884-ին Բրյուսելում կազմակերպված ցուցահանդեսին մասնակցել էին Ռոդենը, Ուինստեյլը, Մ. Լիբերմանը, 1886-ին՝ Ռենուարը, 1887-ին՝ Սյորան, Պիսարրոն, Մորիսն, 1889-ին՝ Վան Գոգը և Սեզանը: Որպես մշակութային կենտրոն Բրյուսել էին այցելում Ռեմբոն, Վերլենը, այնտեղ էր ապրում Վերհարնը: Իսկ էկոլ Լիբրը

¹⁰ Տվյալ հարցի վերաբերյալ Հ. Վան դե Վելդեն իր գրքում՝ Die Renaissance im Modernen Kunstgewerbe (Լայպցիգ, 1901) գրում է հետևյալը. «Այդ ժամանակ միասին չորսիս կատարած գործերը քննվեցին և նկարագրվեցին դրանք՝ նշելով բոլորին բնորոշ մի հատկություն՝ նորությունը: Այդպես էլ սկիզբ առավ Ար Նուվո (նոր արվեստ) տերմինը»:

(Ecole Libre) դարձել է բարձրագույն ուսումնական կարևոր կենտրոններից մեկը Եվրոպայում¹¹։

Օ. Մորը 1894-ին հիմնեց «Լա լիբերտե էստետիկ» (La liberté Esthétique) հանդեսը. որի միջոցով տարածում ստացան Ու. Մորիսի, Զ. Ռասկինի, Ս. Զ. Մեկիմորդուի (1851—1942), Ռ. էշբիի (1863—1942) մտքերն ու գործերը։ Այդ նույն հանդեսի միջոցով Զ. Վան դե Վելդեն տարածեց իր գաղափարները, ընթերցողին ծանոթացրեց արդի արվեստի մեջ Եվրոպայում և Ամերիկայում ծավալված դործունեություններին։

Տեսության բնագավառում տարված ուսումնասիրությունները, շարունակ կադմսկերպված ցուցահանդեսները և հատկապես Վ. Հորտայի կառուցած շենքերը, Վան դե Վելդեի իրագործած կահույքները բելգիական նոր արվեստի ամենադժգոյան արտահայտություններն են։

Այս ամենից հետո կարելի է առանձնացնել Ար Նուվոյի ճարտարապետական ձևերի մշակման երկու հիմնական մոտեցում։ Նախ՝ ծավալների և հարդարանքների հաղորդակցությունը հիմնված է մակերեսների վրա (Վ. Հորտա, Զ. Վան դե Վելդե, Զ. Ռ. Մեկինտոշ) և երկրորդ՝ ծավալների և հարդարանքների հաղորդակցությունը ներհամակարգային է, ձևը մշակվում է այդ երկու գործոնների միաձուլմամբ (Անտոնիո Գաուդի և Բարսելոնայում ու Վալենսիայում դարգացում դառած՝ կառաւոնիական դպրոցի ներկայացուցիչներ)։

Առաջարկված բաժանումը պայմանական է և, ինչպես կտեսնենք ուսումնասիրության ընթացքում, այդ երկուսի միջև հաճախ առաջանում են որոշակի փոխկապակցություններ, բազմաշերտ իմաստավորումներ։

✓ ԱՌԱՋԻՆ ՄՈՏԵՑՈՒՄ

Արդի ճարտարապետության պատմության մեջ բելգիացի ճարտարապետ Վիկտոր Հորտան (Victor Horta, 1861—1947) մուսք է դործել Բրյուսելում կառուցած՝ Տասսելի եռահարկ բնակելի կառույցի և, այսպես կոչված, Ժողովրդական տան (Maison du Peuple, 1897) շնորհիվ¹²։ Երկու շենքերն էլ հիշատակվում և վերլուծվում են մասնագիտական բոլոր դրբերում։

Տասսելի բնակելի տունը քառահարկ է, առնված է հարևան տների միջև և չունի կողմնակի լուսավորություն։ Հատակագիծը փողոցից դեպի գավիթ ձգված, մեկը երկուս և կեսի հարաբերությամբ քառանկյունի է։ Ներքին տարածությունը բաժանված է չորս հատվածների, փողոցի կողմում՝ բաշխված են ընդհանուր բնույթ ունեցող սենյակները, իսկ կես հարկով ավելի բարձր տեղադրված և դեպի բակը ձգվող հատվածներում կադմակերպված է ընտանիքի ավելի մտերիմ կյանքը։ Վերջին հարկում տեղ են գտել բոլոր սպասարկու բաժինները։ Շենքի երկրորդ հատվածում արտաքին

¹¹ Էկոլ Լիբրի բարձրագույն ուսումնական հաստատության Բյուզանդագիտության բաժնում՝ դասավանդել են Ն. Ադոնցը, Ս. Տեր-Ներսեսյանը, Զ. Գրեգորարը, Ալդտեյն են ուսանել Դ. Վարուժանը և Կոստան Զարյանը։

¹² Վ. Հորտայի կառուցած Ժողովրդական տունը ղոհ գնաց հողամասերի հետագա յուրացման աշխատանքների ժամանակ։ Հորտայի մասին՝ P. Francastel, L'Arte e la civiltà moderna, Milano, 1959, p. 188. B. Zevi, Architettura moderna, Torino, 1954, pp. 65—67.

պատին կից առկա է մետաղյա, փայտե աստիճաններով, երկու կողմերով դեպի ներս բացվող աստիճանավանդակը։ Ապակեպատ առաստաղից բնական լույսը ներխուժում է ներս։ Արտաքուստ քարեպատ ձակատն ունի մուտքի բարավորից վեր տեղադրված դուրս ընկած, ապակեպատ, բազմանիստ պատուհան։

Այժմ կանգ առնենք Վ. Հորտայի ներդրած այն լուծումների վրա, որոնք նորարարական էին արդի ճարտարապետության մեջ։ Միջանկյալ աստիճանների առկայությամբ նույն հարկի հատվածները տեղադրելով միևեկ կես հարկ հասնող տարբեր բարձրությունների վրա, սենյակներին ըստ էության տրվել է տարբեր որակավորում։ Սույն հնարքը քառանկյունի, բավական նեղ տարածությունը հաղորդում է պլաստիկ ձև, մի հատկանիշ, որը հետագայում ընդհանրացված ձևով կիրառում գտավ առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո կառուցված բնակելի շենքերում։ Հարկերի կերպարագծային նման կազմը ավելի ուշ իր Կորբյուզիեն անվանեց ազատ հատակագիծ (le plan libre)։

Վ. Հորտան շենքի արտաքին քարաշեն պատերից ներս օգտագործել է մետաղյա կառույց, այդ առումով շարունակելով Հ. Լարուստի մոտեցումը (հիշենք Փարիզի Սեն Ժենեռեի, 1843—50 և Ազգային գրադարանները, 1858—68)։ Բնակելի շենքերում արտաքին պատերը կառույցից անջատելու, մեկի և մյուսի համար տարբեր շինանյութեր օգտագործելու եղանակը այսօր էլ չի կորցրել իր այժմեականությունը։ Հորտան, սակայն, այդ շրջանի համար որոշ հանդգնություն ունեցավ և շենքը կրող մետաղյա կառուցվածքը դուրս բերեց ճակատի ապակեպատ հատվածներում։

1897-ին Բրյուսելում կառուցած Ժողովրդական տան (Maison du Peuple) ճակատները Հորտան իրականացրել է քարի և աղյուսի նեղ շերտերից, որոնց միջև տեղադրվել է ապակեպատված մետաղյա կառուցվածք¹³։ Մետաղը մյուս շինանյութերի հետ միասին ճակատային տարր դարձնելու ձգտումը արդեն առկա էր Անգլիայում։ Հիշենք Զոն Նաշի՝ Բրայֆոնում 1818-ին կառուցած Թագավորական տաղավարը կամ XIX դարում Միացյալ Նահանգներում իրագործված մի քանի շենքերը։ Շինարարական նման եղանակը հանգեցրեց շինանյութերի նոր արժեքավորման, որի հետևանքով քարը, աղյուսը գնալով վերածվեցին պատերը Երեսպատող նյութերի, իսկ կրելու գործառնությունը ընկավ մետաղի կամ երկաթբետոնի վրա։

Երեսպատումի և կառուցվածքի շլաստումը մեղմացնելու միտումով՝ Վ. Հորտան դիմում էր հարդարանքին։ Օրինակ, Տասսելի տան աստիճանավանդակի մետաղյա անկյունային սյունի խոյակը կազմող ոլորապատույտ մետաղների գծապատկերը՝ տարբերակվելով ընթանում է բազրիքի երկայնքի վրայով, վեր սլանում և որպես զարդակի տարր տարածվում ապակեպատ առաստաղով, մեկ։ Ոլորապատույտ, գունավորված գծերը հարդարում են խճապատ հատակը, պատերի մակերևույթները, մետաղյա հեծանները և առաստաղի նրանց կից հատվածները։ Մի շինանյութից մյուսին անցումը, ճարտարապետական տարբեր հատվածների փոխառնչվող լուծումները Հորտայի շենքերում ձեռք են բերում տրամաբանական կառուցվածքի ու կեպընկալման, սերտորեն կապակցված ամբողջականություն։ Այսուամենայնիվ անհնարին

¹³ S. Gledion, Spazio, Tempo ed Architettura, Milano, 1954, pp. 285—296.

է Հորտալին համարել նոր ոճի սկզբնավորող: Նրա կառուցած շենքերը արտացոլում են քաղաքացու ճաշակը, համահնչուն են նրա ապրելակերպին, միջավայրին և տեխնիկապես անթերի են: Սակայն չափազանցություն պետք է համարել տեխնիկապես և ձևականորեն, թեկուզև անառարկելիորեն գերադանց հարակցված հորինվածքը նկատել որպես ճարտարապետական նոր ոճի դրսևորում: Հորտալի կառուցած շենքերը կատարյալ են, բայց նրա մշակած ձևերի խորքում չեն կայանում նորարար մթերքի գոյացումը: Հետևաբար, նրան կարելի է դասել Ար Նուվոյի բեկդիական դպրոցի լավագույն ճարտարապետների շարքը, բայց երբեք նոր ոճի շատագույն:

Արվեստի ուսմանտիկ հասկացությունը՝ ժողովրդի ոգու արտահայտություն, Հորտալի մոտ մեկնաբանվեց իբրև զարդարվեստ՝ որոշ իմաստով քաղբենիացված թանկարժեք իրերի նշանակությամբ: Վերջին հանգամանքը լնորոշ եղավ նաև նրա պատվիրատուներին: Պատվիրատուն ճարտարապետության մեջ միշտ էլ ունեցել է կարևոր նշանակություն, նա հարկադրել կամ նպաստել է արվեստի գործերի իրականացմանը: Եվ քանի որ արվեստի նոր խոսքը տավում է՝ հաղթահարելով ժամանակաշրջանի պահպանողական հասկացությունը, ուստի այդ պարագայում հարկ է ճարտարապետին գտնել համախոհ պատվիրատու: Այդպիսի երջանիկ դիպվածով էր, որ Ա. Լոռը կարողացավ 1926-ին Փարիզում կառուցել Տրիստան Ցարայի¹⁴ մենատունը, և Կորբուզին՝ 1929-ին Գարլում Շալանի տունը, Լ. Միս վան դեր Ռոեն՝ 1930-ին Թուզենհատի մենատունը Բոնոյում, Ա. Գաուդին՝ 1905—10-ին Միլա տունը Բարսելոնում:

Վերադառնալով այդ շրջանում մեծ դարգացում գտած կիրառական արվեստների հարցերին, նշեմք դրանցից Էլակետային նշանակություն ունեցող այն հասկացությունները, որոնք առնչվում են ճարտարապետության հետ:

Մարդը կերպարային իմաստով դրսևորում է իր ազգային ինքնատիպությունը, իսկ կառուցվածքային համակարգի իմաստով, որն ավելի ընդհանրական է և տրամաբանական, պատկերում է իրականությունը: Ժամանակակից արվեստում նոր գոթականից դեպի գոթականացված ձևերի անցումը շուններ ձևական իմաստ, այլ կատարվել էր այդ ճարտարապետությանը հետևող հատուկ համակարգերի՝ հարաբերությունների հարատևությամբ: Զարգային տարրը կրում է ազգային նշանակություն, իսկ իր խորքում կառուցվածքային է: Եվ եթե XIX դ. կեսերին ազգային համալսվեցին որոշ ոճեր, ապա դարաշրջանի վերջերին գերիշխում էր արդեն ձևի ներսում ընթացող տրամաբանական կերտվածքը: Մինչ այդ, սակայն, էլեկտիվից պատվելու համար (և ոչ միայն ոճերի, այլև շինարարական համակարգերի), հարկ էր գտնել

¹⁴ Տրիստան Ցարա (Tristan Tzara, 1896— ?), ծագումով ումինացի, 1916-ին Ցյուրիխի Վոլտերի անվան կարաբնում ուրիշ արվեստագետների հետ հիմնեց արվեստի և գրականության մեջ դադայիզմ (dadaisme) ուղղությունը: Հիմնադիրներից՝ հատկապես գերմանացիներ Զուգո Բալ (Hugo Bal), Ռիխարդ Հյուլսենբեկ (Richard Hülsenbeck) և քանդակագործ Զանս Արպ (Hans Arp), նպատակադրել էին վերադառնալ արտահայտչամիջոցների պարզությանը ու այդ իմաստով ձգտում էին իրականությունը արտահայտել՝ վեր հանելով արտատրամաբանական այն նշանակությունը, որը կարելի լինի արտահայտել ձևի սահմանումներից անդին, առանց հպատակվելու թեկուզև ինչ-որ շարժով մտքերին ուղղություն տվող ինչ-որ համակարգի:

ընդհանրականն արտահայտող լեզուն: Տվյալ դեպքում բնիզիացի ճարտարապետների կիրառած շինարարական համակարգերի հարաբերականության սկզբունքը թույլ տվեց միաժամանակ օգտագործել ավանդականը և ասենք մետաղյա ավելի նոր կառուցվածքները: Այդպես Հաբրուստը Փարիզում իր կառուցած Սենտ-Փնևկեի և Ալգալյին գրադարանների ներսում օգտագործեց մետաղը, իսկ ճակատների համար քարաշեն պատը՝ սկիզբ դնելով երկհամակարգային կառույցներին: Վ. Հորտան, Պ. Հանքարը, Սերրյուրիե-Բովենը մետաղյա ներքին կառույցը արտաբերեցին ճակատային հատվածներում, առանց հասնելու, սակայն, ճարտարապետական լեզվի ընդհանրությունը: Եվ, այնուամենայնիվ, թող զարմանալի չլի՛ւ, որ այդ ընդհանրությունն ու համակարգերի կապը ճարտարապետները կարողացան հայտնաբերել կիրառական արվեստների միջոցով:

Արհեստային զգացողությամբ մշակված գործում գեղազիտական օրինաչափությունները շունեն առաջնահերթ նշանակություն: Սակայն միաժամանակ այդ կարգի գործերում մեծ կարևորություն են ստանում անխտր կերպով ամենատարբեր շինանյութերը՝ առանց առանձնացնելու դրանցից որևէ մեկը որպես ազնիվ կամ հասարակ նյութ, ինչպես այդ անում էր նոր դասականների գեղազիտական հասկացությունը:

Ստեղծել ոճային միասնություն, ավանդաբար փոխարկված բովանդակային իմաստով, սա ճարտարապետության համար մասնակի խնդիր է, և նման սկզբունքով առաջարկված լուծումները կարող են լավագույն դեպքում մասնակի նշանակություն ունենալ: Այս նույն ինչ-որ չափով ձգտեց ընդհանրացված լուծումների, սակայն անցյալի հետ խզումը և այժմեական լինելու առաջարկները իրագործվեցին միայն լեզվական խնդիրների սահմաններում: Մեզ հետաքրքրող շինարարական համակարգերի միջև հաստատվելիք կապակցությունները ստացան ավելի շարահյուսական իմաստ ունեցող լուծումներ, առանց հասնելու նոր ձևերի կառուցվածքային էությունը բնորոշող հասկացությունների: Կարելի է Ար. Նուվոն առավել ևս ոճական վերաբերմունք համարել, քան նոր ոճ ստեղծող ուղղություն:

Ճարտարապետական կերպարը զարգամիջոցներով իմաստավորելը և այդ հարդարանքները ոճական միասնություն առաջացնող լեզու համարելը տվյալ շրջանին բնորոշ գծերից էր և տարածում էր գտել հատկապես Ռասկինի, Մորրիսի տեսություններից: Նման դրվածքը մեծ նշանակություն ունենալով հանդերձ կիրառական արվեստների զարգացման մեջ, ըստ էության յուրովի փախուստ էր արդի արվեստի խնդիրներից: Հեռանալ իրականությունից, ապաստան դառնել երեակայության ոլորտում, փաստորեն սա այն էր, ինչ առաջարկում էին Ֆրանսիացի սիմվոլիստ գրողներ՝ Ժ. Մորեան, Ս. Մալարմեն¹⁵, Հանդիպելով ռացիոնալիզմին, արվեստագիտը սուզվում էր ռոմանտիզմի անկայուն աշխարհը և հանձնվում անձնական դիտարկումների,

¹⁵ Սիմվոլիզմ, Ֆրանսերեն՝ Symbole, նշան բառից: Գրական ուղղությունը ձևանշից Շ. Բոդլերին որպես հիմնադիր, ձգտեց բացահայտել իրերի և ոգու գաղտնի կապակցությունները: Սիմվոլիզմը սկիզբ առավ 1865-ին և իր շուրջ խմբավորեց այն-բանաստեղծներին, որոնք հակադրվում էին պարնասիաների «արվեստը արվեստի համար» գեղազիտական հասկացությանը: Այն փորձեց բառերի երաժշտական, նշանաբանական իմաստավորումներով թելադրել հոգեկան տրամադրություններ: Սիմվոլիզմի գլխավոր դիմերից էին՝ Ս. Մալարմեն, Ժ. Մորեան, բելգիացի Է. Վերհարներ, գերմանացի Ս. Գեորգեն:

փորձառութիւնների հոսանքին: Նման ըմբռնմամբ բանականութիւնը զարգանալու էր անհատականի ճանապարհով, իրականութիւնը ճանաչվելու էր՝ հետապնդելով հոգեկան բանականութեան ուղիները:

XIX դարի երկրորդ կեսին Գ. Վունդը զարգացրեց փորձնական հոգեբանութեան իր ուսմունքը և այն որպէս ժողովուրդների հոգեբանութիւն, ներգրեց պատմագիտութեան բնագավառում:

Տեխնո-սոցիալական նախադրյալները և տարբեր ուղղութիւններով ընթացող այն հայեցողութիւնները Ար Նովոն չկարողացավ ամփոփել ու սուաշարկել իրեն ճարտարապետութեան ամբողջական տեսութիւն: Ռոբերտ Ֆիշերն իր «Ձեռն տեսողական զգայնութիւնը» աշխատութեան մեջ (1873) դիտողի և բնական առարկաների միջև առաջացած միասնութիւնը և հաստատված կարգը արտահայտելու համար առաջարկեց ներզգայնականութեան (Einfühlung) հասկացութիւնը¹⁶: Ըստ արվեստի հոգեբանական մեկնաբանութեան, ղեղեցիկը հոգեկան կյանքի այն դրվածքն է, որի շնորհիվ պատահական թվացող բնութիւնը արվեստի գործում կազմակերպվում և դառնում է կարգ: Այդ իմաստով արվեստը անհատի հոգեբանական-բնախոսական էութեան շարունակ իրականացվող ընթացք է: Նման հասկացութիւնը օգնեց վերագտնելու կապը իրականութեան հետ, հաղթահարելու էկլեկտիզմը, իմաստավորելու անմիջականութիւնը:

Ն. Վան դե Վելդեն ներզգայնականութեան հասկացութիւնը որպէս հոգեբանական բաղադրիչ կիրառեց դարավերջի տեխնո-սոցիալական իրականութիւնը մեկնաբանութեան մեջ, իսկ որպէս ստեղծագործ, արվեստի զարգացմանը խորապէս պարտադրված անձնավորութիւն, փորձեց ճարտարապետական խնդիրներին տալ հատկապէս մարդկային իմաստավորում: Ն. Վան դե Վելդեն, ավելի ուշ այդ ուսմունքի հիմունքներով ղեկավարելու էր Վալմարի արվեստների դպրոցը: Նա եղավ հազվագյուտ այն արվեստադեաներից, որը կարողացավ ստույգ կերպով ձևակերպել, որ Ար Նովոյի և ռացիոնալիզմի կապը հաստատված է բանականութեան վրա և ցույց տվեց, թէ ինչպէս է իրերի կառուցվածքային կազմը կապակցում նրանց: Մշակված ամեն մի ձև, իրականութեան տրամաբանական արտահայտութիւնն է՝ պատկերված արվեստին հատուկ նշանաբանական միջոցներով: Ամեն մի նշանաբանական պատկեր, լինի զարդ կամ առարկա, երբ կառուցված է՝ պահպանելով իրականութեան և պատկերի կապակցութիւնը, արտահայտում է նրանց էութեանը բնորոշ ռացիոնալ գեղեցկութիւնը:

Այս իմաստով իմպրեսիոնիզմը, պուանտիլիզմը, սիմվոլիզմը և տարբեր ոճերի վերածնունդները փաստորեն փախուստ են իրականութեանից: Այդ պատճառով հարկ էր եղրափակել դարը՝ նորին սկիզբ տալու համար: Արդ, եթէ արդի ճարտարապետութեան պատմութեան մեջ կա մի անձնավորութիւն, որը գերազանց կերպով կատարել է այդ փոխանցումը՝ իր գրութիւններով, դասախոսութիւններով, առարկաների, կահույքների, գորգերի հնարագետ մշակումներով, կառուցած շէնքերով և դաստիարակչական եր-

¹⁶ R. Vischer, Der optische Formengefühl. Ein Beitrag zur Aesthetik 1873. Einführung մեր թարգմանությամբ՝ ներզգայնականութիւն, առաջին անգամ օգտագործել է Յ. Գ. Հերդերը իր „Vom Erkennen und Emfinden der Menschlichen Seele“ աշխատութեան մեջ, ապա Նովոյից, Ռ. Ֆիշերը այն ֆուլուլունգ հասկացութիւնը դիտեց որպէս արվեստի հոգեբանական մեկնաբանման ճանաչողական գործոն:

կարատե գործունեությամբ նպաստել է նոր ճարտարապետության և կիրառական արվեստների զարգացմանը՝ դա Հանրի Վան դե Վելդեն է։

Հ. Վան դե Վելդեն (1863—1957) նոր մոտեցումներով մեկնաբանել է արվեստի էությունը, հայտնաբերել անցյալի այս կամ այն շրջանի նկարչության, քանդակագործության, ճարտարապետության միասնությունը, և այս ամենից ելնելով արդի արվեստին հաղորդել նոր իմաստ. սա էր Վան դե Վելդեի ողջ գործունեության նպատակը։ Նա համոզված էր, որ եթե արվեստը կորցնում է միասնականության գաղափարը, կորչում է նաև այն, ինչ Վան դե Վելդեի բնորոշմամբ կազմում է արվեստի ամենագեղեցիկ հատկանիշը՝ լինել ամբողջությանը մասնակից գեղազարդական արտահայտչաձև, այսինքն, որպես քանդակ, նկար, զարդ և անքակտելի մասնակից ճարտարապետականին ընդհանուր գաղափարին։

Իսկ ինչպե՞ս գտնել արվեստները միացնող համընդհանուր լեզուն։ Վան դե Վելդեն գտնում է, որ արվեստներից յուրաքանչյուրի հատուկ արտահայտչամիջոցների տարբերությունները պահպանելով հանդերձ կարելի է հասնել դրան, եթե վեր հանվի նրանց այն զարդունակությունը, որը բխում է արհեստներին հատուկ ներդաշնակության հավասարակշռության օրինաչափություններից։

Արդի ճարտարապետության համար գեղազարդումը նույնանում է տարածական ձևավորման հետ, հետևաբար, ներհակ է ճարտարապետական արտահայտչականությանը¹⁷, այդ իմաստով նպաստում է որոշադրված տարածությունը մարդամոտ միջավայրի վերածելուն։ Իրերի առարկայական հատկությունները (մարմար, ապակի, մետաղ, փայտ և այլն), լույսը, տարածության կամ առարկաների կերպարանագծված մշակումը ճարտարապետական պատկերային արտահայտություններ են և կարող են նախագծողի կամ կիրառողի կողմից առավել կամ պակաս նշանակություն ստանալ այն ժամանակ միայն, երբ այդ բոլորը դիտվեն որպես տարածություն-միջավայր կապակցություն։ Տեսական իմաստով գեղազարդության արժեքավորումը ունի տարբեր ոճերին բնորոշ աստիճանավորումներ, որոնք փոխվում են ոճից ոճ, բայց հիմնականում արտահայտում են մարդ-տարածություն փոխկապակցությունը։ Այս ամենքին հասնելու համար Եվրոպան դեռ անցնելու էր երկու համաշխարհային պատերազմների դառն փորձություններով, իսկ մինչ այդ մարդ-տարածություն փոխկապակցությունը վերագտնելու համար հարկ էր մշակութային նոր արժեքներ ստեղծել, սոցիալ-տնտեսական պայմաններ նախապատրաստել։

Որո՞նք էին մինչև օրս այժմեականություն ունեցող այն դրույթները, որոնց հանգել էր Հ. Վան դե Վելդեն իր բազմաթիվ ուսումնասիրություններում։

Ահա դրանք՝

— նախագիծը ըստ էության պետք է լինի տրամաբանական, իսկ էտիկական իմաստով՝ բնությանը ներդաշնակ,

— շինանյութեր, նյութեր և կառույցներ մշակելիս հարկ է անաղարտ պահպանել նրանց առարկայական բնույթը,

— ճարտարապետության մեջ տարածությունը համակարգելու արժեքը

¹⁷ Ձեզաբե Բրանդիի կարծիքով այն ամենը, ինչ դուրս է ֆունկցիոնալ լինելուց, հարկ է ճարտարապետության բնադավառում համարել գեղազարդություն, տե՛ս Cesare Brandi, *Elemente o della architettura*, Torino, 1956.

համապատասխան է հասկացական այն բովանդակությանը, որը ստեղծագործողը ներդնում է իր գործում:

2. Վան դե Վելդեն¹⁸ 1895-ին Բրյուսելի Ուլկ արվարձանում կառուցում է իր բնակելի տունը՝ կից արհեստանոցով: Սեփական նախագծերով պատրաստել է տալիս ամբողջ կահույքը, մշակում հարդարանքները՝ պատրաստում խեցեղործական անոթները և տան մյուս բոլոր առարկաները: Ուլկի մենատունը դարձավ նրա գեղագիտական համոզմունքների ամբողջական իրագործումը, ամեն ինչ կառուցված է՝ ձևին տալով առարկայական հիմնավորում: Այդ շրջանում իշխող ներդգայականության հասկացության համաձայն, Ուլկի տան առարկաները և տարածությունը, անկախ նրանց ուրույն արժեքից, ունեն գծային կերպարի գեղազարդային նշանակություն և այդ իմաստով հոգեբանորեն ազդեցիկ են: Այդպիսի մոտեցմամբ կահույքների և այլ հարդարանքների ճշգրիտ օգտագործումն անհրաժեշտ էր լուծելու համար տան միջավայրի և յուրաքանչյուր սենյակի առօրյա գործունեության մշակման հետ կապված խնդիրները, որոնք նույնքան կարևոր են, որքան ֆունկցիոնալ դրույթները:

1895-ին Փարիզում «Մեկտն մոդեռնի» սրահներում ցուցադրած կահույքները¹⁹ և հատկապես 1897-ին Դրեդդենի ցուցահանդեսում ներկայացված ընդունարանը Վան դե Վելդեին բերին համաիվրոպական համբավ: 1900-ին Կ. է. Օստհաուզի առաջարկով վարպետը ձևավորում է Հագենի (Վեստֆալիա) Ֆուրվանգ Թանգարանը: Այդ շրջանից սկսած Վան դե Վելդեի գործունեությունը կապվում է գերմանացի արվեստագետների հետ և զարգանում այդ երկրի մշակութային ոլորտում:

Սաքս-Վայմարի մեծ դուքսի²⁰ հրավերով Վան դե Վելդեն 1902-ին հաստատվում է Վայմարում, ուր նոր հիմունքներով է կազմակերպում արհեստավորների ուղխասանքային եղանակը: 1906-ին կառուցում է Վայմարի Արվեստների և Արհեստների դպրոցը (Weimarer Kunstgewerbeschule), ուր 1906—1914 թթ. ստանձնում է տնօրենի պաշտոնը:

1901-ին հրատարակում է իր գլխավոր աշխատությունը՝ «Վերածնունդն արդի կիրառական արվեստներում» (Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe) և 1902-ին՝ «Կիրառական արվեստների ոչ մասնագիտական բարոյներ» (Kunstgewerbliche Laienpredigten): Այս ուսումնասիրությունները, ինչպես նաև բազմաթիվ այլ աշխատություններ ի ցույց են դնում Վ. դե Վելդեի համառ որոնումները տեսական և տեխնիկական խնդիրների ոլոր-

¹⁸ H. Van de Velde, Die Renaissance im modernen Kunstgewerbe, Berlin, 1901.

„ Kunstgewerbliche Laienpredigten, Leipzig, 1902.

„ Vom neuen Stil, Leipzig, 1907.

„ Essays, Leipzig, 1910.

„ Per il nuovo stile, Milano, 1966.

1881—1884 թ. չ. Վան դե Վելդեն հաճախում է նկարչության Ակադեմիան, Անվերսում մասնակցում է „Als ich kann“ և „Van Nu es Starks“ գրական աշուժների գործունեությանը, 1889-ին որպես նկարիչ անդամագրվում է XX խմբին (Les XX), 1890 թ. ժանոթանում է Ու. Մորբիսի, Զ. Ռասկինի, Շաիբների, Նիտչեի գործերին, որոնց ազդեցության տակ թողնում է դրական և նկարչական գործունեությունը, քաշվում կամպիլե գյուղը, ուր մենակության մեջ հասունանում են ապագա առաքելության մտքերը:

¹⁹ Ցուցահանդեսը Փարիզում առաջացրել է վեճեր, քննադատություններ. այդ առիթով Օ. Ռոդենը հայտարարել է՝ «Վ. դե Վելդեն բարբարոս է»:

²⁰ 1915-ին նույն դուքսի հրավերով. նրան հաջորդում է Վալտեր Գրոբիուսը:

տում: Նա ձգտում է հայտնաբերել մեքենայի աշխատանքի և ձեռագործ մշակման հանդիպման այն կետը, որը թույլ կտա մասսայական արտադրության եղանակով մշակված առարկային հաղորդելու գեղարվեստական արժեք: Հավատարիմ մնալով իր շրջանի խնդրականությունից ծնունդ առած պահանջներին, գիտական ուսմունքներին և գեղարվեստի հասկացություններին, Վ. դե Վելդեն վայմարում ծավալած իր գործունեությամբ հիմք դրեց ժամանակակից արվեստի դարգացման համար նշանակություն ունեցող մի քանի դրույթներին: Ահա դրանցից մի քանիսը: Երբ ստեղծվեն բոլոր արվեստների համագործակցությունը առաջացնող հիմունքներ, ապագայում կմշակվի գեղեցիկի նոր հասկացություն. ձեռագործ աշխատանքում, ինչպես և առարկաների մեքենայացված մշակումներում հարկ է դեկլարվել՝ ի գործ դնելով երևակայությունը. հարկ է զգայաբար ընկալված ձևին տալ տրամաբանորեն հստակ, մինչև իսկ խստաբարո կառուցվածք²¹:

XX դ. առաջին տասնամյակի տեսությունների համաձայն, կիրառական արվեստների և ճարտարապետության հիմնական խնդիրը ոչ թե արվեստի նոր հասկացություն առաջարկելն էր, այլ նոր դարաշրջանը հնից բաժանելը, այսինքն՝ ընդլայնել գեղագիտական արժեքների հանդեպ ունեցած անհատական չափանիշը, վերափոխել համբարական մոտեցումը արդյունաբերականի, հարստացնել գործարանային արտադրությունը արվեստի նշանակությամբ:

Այդ ժամանակ Գերմանիա նոր էր ոտք դրել ևկրոպական տարածականության կազմակերպված արդյունաբերական շրջանը: Համբավվոր գործարանատերերը մրցապայքարում առավել ազդեցիկ լինելու նպատակով, համաձայնեցին, ի տարբերություն առավել պահպանողական դիրքերում կանգնած անգլիացիների և ֆրանսիացիների, նպաստել արդյունաբերական դիզայնը: Այդ իմաստով մեծ դեր ունեցած վայմարի կիրառական արվեստների և արվեստների ու արհեստների դպրոցները, որոնց շրջանակներում տարածվեց այն սովորույթը, ըստ որի գործարանների արտադրանքը ձևավորվում էր տվյալ դպրոցներում՝ ուսանողների և դասավանդողների համագործակցությամբ: Աշխատանքը ծավալվում էր արհեստանոցներում, ուր փորձարկվում էին ձեռքի ու մեքենայացված աշխատանքի եղանակները և լսարաններում, ուր ուսանողը հետևում էր տեսության և արվեստների դասավանդումներին:

Հատկապես XIX դ. առաջացած արվեստի և տեխնիկայի բաժանումը, որը սատարվում էր ակադեմիաների կողմից, Գերմանիայում առաջացած գործարան-դպրոց համապոթականության շնորհիվ զնալով վերանում էր: Իրականությունը արդեն ներթափանցել էր գեղագիտության «փոշոսկրե դլալը» ու քանդում էր նրա տեսական պատնեշները: Նշենք, որ կերպարի և իրականության կապը սկիզբ դրվեց ամենահամեստ առօրյա օգտագործման համար մշակված առարկաներով՝ կահույք, կտավներ, անոթեղեն, ապակիներ, տպագրական գործեր և այլն:

Վ. դե Վելդեի Արվեստների դպրոցի շենքը հիմնված է արհեստանոց-լսարան սկզբունքի վրա, ուր փորձ է կատարված կոլեկտիվ աշխատանքակրում պահպանել արհեստանոցային հատուկ միջավայր: Նույն հակումը կա-

²¹ N. Pevsner, Pioneers of the Modern Movement from W. Morris to W. Gropius, London, 1936.

րելի է տեսնել Վ. դե Վելդեի 1914-ին, Քյոլնում կառույցած թատրոնի հորին-
վածքում, ուր հաստակարժի տրամաբանական կազմը պայծառ է և այդ իմաս-
տով օրինակելի, մինչդեռ ծավալները չնայած շեշտված են, սակայն, նրանց
տեղեկությունիկ ծածկերի մշակումը թողնում է անորոշության տպավորություն:
Լեռնամտիկ ռացիոնալիզմը այդպես էլ բնորոշ մնաց բելգիացի արվեստագե-
տի ողջ գործունեությանը:

1937-ին Քրեոլլեր-Մյուլլերի (Krölller-Müller) պատվերով Վ. դե Վել-
դեն կազմակերպեց և ձևավորեց Հոլանդիայում Օտերլոյի (Otterlo) թանգա-
րանը, որն ընդհատումներով ավարտվեց 1954-ին: Կյանքի վերջին տարինե-
րին ճանաչում գտավ նաև իր երկրի կառավարության կողմից: Նա 1926-ին
հրավիրվեց Բրյուսել որպես «Գեղազարդական արվեստների բարձրագույն
ինստիտուտի» տնօրեն և Գանի համալսարանի ճարտարապետական պատ-
մության դասախոս: Լ. Վան դե Վելդեն մահացավ 1957-ին, Օբերգեբերի ավա-
նում (Շվեյցարիա), բուրից մեկուսացած:

Գեղագիտական տեսությունում ավանդյալ բանականություն-երևակա-
յություն շաղկապի երկրորդ բաղադրիչը առավել նշանակություն ունեցավ Վ.
դե Վելդեի ստեղծագործություններում և այդ իմաստով, բնականաբար, նրա
գործունեությունը ավելի կարևոր եղավ կիրառական արվեստների բնագա-
վառում, քան ճարտարապետության համար: Յուրովի նշանակություն ունե-
ցող հարցերից կարելի է ընդգծել առարկաների և ընդհանուր առմամբ սա-
րածական նշանակություն ունեցող գծայնությունը, այսինքն գծի միջոցով
առավել ուժեղ արտահայտված եռանդի այն ձգողականությունը, որը կարող
է ձևը ոչ միայն նոր իմաստով մասնավորել, այլև դրավիշ դարձնել, առանց,
սակայն, հեռանալու ռացիոնալի սահմաններից:

Վորինգերյան էքսպրեսիոնիզմի արվեստի քննական վերլուծություններում
գիծը ստանում է ստորոգծության արժեք: Վ. դե Վելդեն ավելի բնորոշելով
այդ միտքը, առաջարկեց՝ գիծ-զգայնություն և գիծ-պատգամ ստորաբաժա-
նումները: Դրանք որպես ճարտարապետության և արհեստների իմաստակիր
լեզվական տարրեր «հաղորդում են» յուրաքանչյուր ազգի, յուրաքանչյուր
դարաշրջանի քաղաքակրթության արժեքը:

Գիծը օժտված է ձևաստեղծման ընթացքում երևակայականը ներդնելու,
կառուցվածքը և զարդը իրար միասնացնելու, արվեստների միջև համընդ-
հանրություն հաստատելու, առարկան ձևավորման միջոցով կենսաբեր ուժով
օժտելու եզակի ունակությամբ: Զևավորված առարկայի մակերեսներով ընթա-
ցող գիծը ստանում է առարկան մարդուն հաղորդակից դարձնելու իմաստը:

Նման հասկացությամբ Վ. դե Վելդեն անշատվեց պրեռաֆայելիստների
բանաստեղծագեղազարդական ոլորտից, հեռացավ գծին տրված՝ շինանյու-
թերի և մակերեսների միջև կապակցություններ հաստատող նշանակությու-
նից, որը հատուկ էր Վ. Հորտային, Պ. Հանքարին և գծին հաղորդելով կեն-
սատու ուժ կրելու իմաստը, առարկայի մշակումը հանձնեց ստեղծագործ
մտքի իշխանությունը²²:

Հետագայում Ա. Լոողին գծին հակադրեց ծավալը, իսկ գիծը և ծավալն
իրար հարաբերակցելու խնդիրն ավելի ուշ դարձավ վիեննական Սեցեսիոնի
նպատակը:

²² H. van de Velde, Les formules de la beauté architectonique moderne, Weimar,
1916, 1917.

XX դարի Արևմտյան Եվրոպայի արդի արվեստը չի կարելի գնահատել, առանց նկատի ունենալու Ֆլաման ծագումով Հ. Վան Վելդեի և իր ազդակից Վան Գոգի թողած տեսական և ստեղծագործական նշանակալից ժառանգությունը:

Զարլգ Ռեենիի Մեկինտոշ (1863—1928): Մեկինտոշը Վիեննայում 1900-ի ցուցահանդեսում ներկայացրած իր կահույքներով և նկարներով հասավ համաեվրոպական համբավի: Ստեղծվեց մի կարծիք, որի համաձայն նրա ստեղծագործությունները սերտորեն առնչվում են վիեննական Սեցես-սիոնին կամ ավելի լայն առումով Ար Նովոյի հետ: Չնայած տարածում գտած այս կարծիքին, հարկ է նկատել, որ Մեկինտոշի գեղարվեստական գործունեությունն իր բնույթով կապված է Արս ընդ Կրեֆտի հետ և նրա ուրույն դրսևորումներից է: Այս պարագայում ժամանակագրական տվյալը դեր չունի: Ինչպես անգլիական համամասն ուղղության ներկայացուցիչները, այնպես և ինքը՝ Մեկինտոշը հիմնականում ստեղծագործ արհեստավորներ էին: Բոլորի գործունեությունը բնորոշ բազմակողմանիություն հիմքը կազմում էր արհեստը, մասամբ՝ նկարչությունը: Այս իմաստով ևս նրանց հաջողվեց պահպանել ավանդականը, ժողովրդական առումով մոտենալ գործարանային արտադրության եղանակներին և նախապատրաստել արդյունաբերական դարաշրջանի արհեստների շրջափուլը:

Մեկինտոշի գլուխգործոցը՝ Դլազկոյի Արվեստի դպրոցի շենքը (1898—99) իր մտահղացմամբ պահպանել էր կառույցի երկրաչափական ձևի սահմանները՝ քսանականներին տիրապետող վերացյալ երկրաչափության հետ (պուրիզմ): Մեկինտոշի ստեղծագործությունն առավել ուժով էր դրսևորում մշակութային այն հարուստ տվյալները, որոնք խաբսիված էին իր հայրենիքի՝ Շոտլանդիայի գյուղական ճարտարապետության և արհեստների հիմքի վրա, արհեստներ, որոնց Մեկինտոշը տիրապետում էր գերազանցորեն:

Իննսունական թվականներին Դլազկոյի Արվեստի դպրոցի շրջանակներում Զ. Ռ. Մեկինտոշը, Մեկդոնալդը և Հ. Մկենրը հիմնում են արվեստի պատմության մեջ «Չորսերի» (The Four) անվանումը կրող միությունը: Այդ շրջանում Բրյուսելի դպրոցի, ինչպես և վիեննական Սեցեսսիոնի նվաճումների հանդեպ Լոնդոնի մտավորականների պաշտոնական միջավայրը անտարբեր էր: Ռասկինի, Մորիսի ստեղծագործությունները և նրանց առաջարկած հասարակական արվեստի տեսությունը ավելի մեծ ազդեցություն ունեին Կենտրոնական Եվրոպայում, քան իրենց մայր հայրենիքում: Նյութականի և տեխնիկայի ասպարեզում այնքան առաջադեմ վիկտորյան շրջանը, արվեստի ասպարեզում զուրկ եղավ հանդգնությունից: Այս իրավիճակը Ն. Պեգները մեկնաբանում է հետևյալ կերպ՝ «Քանի դեռ նոր ոճը մի հարց էր, որն առնչվում էր ազնվականության հետ, Անգլիան պահում էր նրա սանձերը, բայց երբ հարցը սկսեց վերաբերել ամբողջ ժողովրդին, առաջնությունը Անգլիայից անցավ այլ երկրներին»²³:

Արդի արվեստը ժողովրդականին հարաբերելու, ինչպես և արվեստի գործում ժամանակային-տարածականը բնորոշելու հանդգնությունը ցուցաբերեցին «Չորսի» շուրջ հավաքագրված մի քանի արվեստագետներ՝ երկրի

²³ N. Pevsner, I pionieri del movimento Moderno da W. Morris a W. Gropius, Milano, 1945, p. 67.

ծալրամասային քաղաք Գլազկոյում: Գլազկոյում նրանցից ամենատաղանդավորը՝ Մեկինտոշը, իր ծննդավայրում կառուցած Լևվանտի դպրոցի շենքում, Կենսոտնի համար գեղադարձած թեյաւաճներում և Հիլ Հաուսի մեջ (1898—1909), ծավալները և մակերեսները ջլատելու եղանակով հանգեց տարածությունների և ճակատների նոր արժեքներ ստեղծելուն: Եզակի հնարամտությամբ նրան հաջողվեց նոր կապակցություններ առաջացնել փայտե կամ մետաղե հարդարանքների և պատերի, ինչպես նաև կահույքների և ներքին տարածությունների միջև²⁴:

Մեկինտոշն ի վերջո գործում էր արվեստի կոլեկտիվ, այսինքն՝ սոցիալական հասկացության ոլորտում և այս իմաստով հավատարիմ մնաց Ռաս-կինին և Մորիսին: Նա հավատում էր արժեքների ընդհանրացնող տեխնիկային և ստեղծում էր առարկաներ, հպատակվում տեխնիկայի հատուկ օրենքներին, առանց, սակայն, հանդգնելու սահմանազատվել զգայականից:

Արվեստի գործը ավանդականից և սննդական հուզմունքներից անջատելու նպատակադրումը հատկանշական դարձավ կուրիստների համար, որոնք ցանկացան ոչ միայն նոր արվեստ ստեղծել, այլև կարծեցին, թե իդուր են ընդունվում անկախ նոր գիտություն ստեղծել և տվյալ օրինաչափությունների հիմունքներով հորինել ձև, որպես ընդթյանը զուգահեռ իրողություն:

Ըստ մեկինտոշյան ռեալիզմի, ստեղծագործողի երեակայության ազատությունը սահմանված է կառուցվածքի շրջանակներում, այսինքն, անկախ այն բանից, թե ինչպես է մշակված ձևը, ճարտարապետական հորինվածքում առկա կառուցվածքը սլահայանում և արտահայտում է ամբողջության իմաստը: Կարևոր խնդիրներից է նաև հետևյալը. XIX դ. վերջերին ձևը կորցրեց իր ամբողջականությունը և սկիզբ առավ ձևը մակերեսների մասնատումներով ընկալելու ձգտումը: Վերլուծելու, մասնատելու նման հասկացությամբ օժտված արվեստագետին, դիցուք, սենյակի խորանարդաձև պարզությունը այլևս չի բավարարում: Վերլուծական մտածելակերպն այդ սենյակը ձևավորողին մղում է պատերի հարթ մակերեսները ջլատել շրջանաձև և ուղիղ գծերով վերջիններիս ենթարկել հարդարանքը, կահույքը և նույն կոր-ուղիղ գծերի միջոցով վերակազմավորել մասնատված մակերեսների ամբողջականությունը: Նման ձգտումը կոչվում է «կորագիծ-ուղղագիծ ոճ» (Kurvilinear Stil), որը հատուկ էր նաև Ար Նուվոյին և խիստ բնորոշ կուրիզմի երկրորդ կամ, այսպես կոչված, վերլուծական (Période analytique) շրջանին (1910—12)²⁵: Ճարտարապետության այդ ձգտման վաղագույն օրինակներից են Մեկինտոշի՝ Լոնդոնում ձևավորած «Թեյարանը» (1897—98), Հիլի տունը Հելսենբրուգում (1902—1903, Hill House, Helensburgh), նրա գլուխգործոցը՝ Գլազկոյի Արվեստի դպրոցը և հատկապես գրադարանը (1907—1909): Իսկ տարածությունը հստակ, գերզարդարումներից զուրկ խորանարդներով

²⁴ Տե՛ս L. Benevolo, նշվ. աշխ., էջ 371—377:

²⁵ Կորագծերով կառուցված նկարներից նշենք Ժորժ Բրակի «Ջուլիանով մարդը» (1911), իսկ ուղղագծերի եղանակով՝ Պարլո Պիկասսոյի՝ «Մարդը ծխամորճով» նկարը (1911):

Կուրիզմն անցել է զարգացման երեք շրջան.

1—սեզանյան շրջան (1907—1909) (période cézaniene)

2—վերլուծական շրջան (1910—1912) (période analytique)

3—համադրական շրջան (1913—1914) (période synthétique)

վերականգնվողը եղանակը ավելի ուշ բնորոշ եղավ Ա. Լոոզի ճարտարապետությանը²⁶:

1900 թթ. գործող ճարտարապետները, նկարիչները, քանդակագործներն ապացուցեցին, որ XIX դարի արվեստագետներին բնորոշ ոճականությունը կամ անցյալին հառած լուծումները տարածություն, ինչպես և կերպարի նոր հասկացություն չունենալու արդյունք էին: Հիմնականում խոսքը վերաբերում է կերպարի և լեզվի միջև կապանալիք կառուցվածքային ընդհանրություններ հայտնաբերելուն:

Արվեստաբանը ինչպես էլ ցանկանա մեկնաբանել 1900 թթ. ստեղծագործող արվեստագետների աշխատանքը, նրանց ստեղծած ուղղությունները, մի բան պարզ է՝ մասամբ Ար Նուվոն և ֆովիզմ²⁷, բայց հատկապես կուբիզմը և դի Բրյուկեի²⁸ արվեստն իրենց հիմնական միտումներով զերազանցապես ուղղված էին դեպի ապագան:

ԵՐԿՐՈՐԴ ՄՈՏԵՑՈՒՄ

XIX դարի վերջերին և XX դարի սկզբներին Իսպանիան ապրեց բարեշրջման նշանակալից վերելք: Մադրիդը, Բարսելոնան զարգացել, դարձել էին արդյունաբերավարչական մեծագույն քաղաքներ: Հյուսիսում՝ Աստուրիաները, Բասկերի նահանգը հանքանյութերի հարստության պատճառով մեծացրել էին արդյունաբերության արտադրողականությունը և Բիլբաոի, Կատիկսի նավամատուցների միջոցով վերահաստատել էին փոխանակությունները Ամերիկայի հետ: Վերագտած կենսունակությունը համապատասխանեց մշակութային վերելք: Այդ վերելքի կարկառուն ներկայացուցիչներից եղան՝ Է. Գրանդոս ի Կամպիսյան (1867—1916), Մ. դե Ֆալյան (1876—1946), Մ. դե Ունամունոն (1864—1936), Խ. Օրտեգա ի Գասսեն (1883—1955), Պ. Պիկասսոն (1881—1973), Խուան Գրիս (1887—1927), Խուան Միլոն (1893) և բանաստեղծներ Ֆ. Գարսիա Լորկան (1899—1936), Ա. Մաչադո ի Ռուիզը (1875—1939), Ռ. Ալբերտին (1902), Զ. Դիեգոն (1896): Ինչպես բնորոշ է ամեն մի վերելքի, այդպես և իսպանական սկզբնական շրջանում կրեց արվեստի և մտքի օտարամուտ ազդեցությունները, և հատկապես Կատալոնիայի միջնորդությամբ ներմուծվեց ֆրանսիական սոցիալական երանգավորում ունեցող ռոմանտիզմը (Վիկտոր Հյուգո), Զոլայի նատուրալ-

²⁶ Ադոլֆ Լոոզի (Adolf Loos, 1870—1933) նման հասկացությամբ մշակված դործերից տե՛ս «Կերտներ Բար» (Kärntner Bar) Վիեննայում (1907), «Տրիստան Ցարայի» մենատունը Փարիզում (1926), «Մյուլլերի» տունը Պրագայում (1930):

²⁷ Ֆովիզմը ֆրանսերեն՝ Fauve (զազան) բառից: Ռաբրիակն իմաստով 1905-ին իրենց «զազան» անվանեցին այդ շրջանի պայմանականության, անկայունության, անձկության դեմ ըմբոստացած, ներհայեցողության ճանապարհով ճշմարտություն որոնող նկարիչները (Հանրի Մաթիս, Անդրե Դոնե, Ռաուլ Դյուֆե, Ժորժ Բրակ, Մորիս Վլամին և Ալբեր Մարկ):

²⁸ Դի Բրյուկե (Die Brücke) գերմաներեն՝ կամուրջ: Գերմանական էքսպրեսիոնիզմի ուղղություն, հիմնադրված 1903-ին՝ Դրեզդենում՝ Է. Խ. Քիրխների, Է. Հեգելի, Զ. Ծիդդ-Ռոտ-լուֆի կողմից: Այդ ուղղությունը եւ, որին մասնակից էին դարձել Մ. Պիկասսոն, Օ. Մյուլլերը, Ի. Նոլդեն, ըմբոստացում էր՝ արտահայտված գույների ուժգնության և կերպարների ապաձևությունների միջոցով:

ռեալիզմը, Ստենդալի մտային, զգայական աշխարհի անհատականությունը, ինչպես և գերմանական իդեալիզմը և նիցշեյան ըմբոստությունը²⁰։ Այդքանով հանդերձ, իսպանացի մտավորականների ազդեցությունը եվրոպական մշակույթի դարգացման վրա նշանակալից եղավ։ Խոսքը, անշուշտ, Պ. Մե-րիմեի և Ժ. Բիդեի կամ Մ. Ռավելի իսպանական օտարակերպությունների մասին չէ, այլ Պ. Պիկասոյի, Խուան Գրիսի, Խուան Միրոյի արդի արվեստի զարգացման մեջբերած նորամուծությունների։ Դրանց շարքում Անտոնիո Գաուդին այն եզակի անձնավորությունն էր, որի ստեղծագործ միտքն անսպասելիորեն պոեթիկաց ռացիոնալիզմով տարված Կենտրոնական Եվրոպայում։ Եվ եթե այդ շրջանում նրա կառուցած շենքերը թվացին արտառոտ, որոշ չափով քմահաճ, ապա նրա ստեղծագործությունների ուժգնությունը, մտքերի նոխուխուրդը և այն բնածին կենսատու ուժը, որը հորդում է նրա գործերից՝ մի բան, որ բնորոշ է նաև Պ. Պիկասոյին, այսօր էլ հարգանք ու մեծարանք են ներշնչում։

Ձևայած այն բանին, որ արդի ճարտարապետության պատմագիտությունը, բնդհանուր առմամբ, անտեսում է Ա. Գաուդիին։ Ջ. Ա. Պլացը (1930), Ն. Պեդրեր (1936), Վ. Կ. Բերենդը (1937), Ս. Գիդիոնը (1941), այսինքն արդի արվեստը ուսումնասիրող, դասական համարվող այդ հեղինակներն անուշադիր թողեցին մեծ իսպանացու գործը²⁰։

Բրունո Ջեին եղավ առաջին տեսաբանը, որը 1950-ին լույս տեսած «Արդի ճարտարապետության պատմությունը» աշխատության մեջ ուսումնասիրեց Ա. Գաուդիի ստեղծագործությունները, առաջարկեց նոր դրուժներ, որոնց հիման վրա հնարավոր էր բնորոշել նրա գործերը Ար Նովոյի և էքսպրեսիոնիզմի հետ ունեցած առնչություններում և ներգրավել, հետևաբար, Ա. Գաուդիին արդի ճարտարապետության պատմության էջերում։

Անտոնիո Գաուդի ի Կուրենս (1852—1926)։ Ժամանակագրությունը բացատրելի է, առարկելին պատմությունից դուրս մնալու փաստն է։ Նման կողմնորոշման՝ դիցուք ռացիոնալիզմը, Արևմտյան Եվրոպայում կարելի է հասնել, երբ գերիշխում է տեսական մտածելակերպի միագիծ ուղղվածությունը։ Այդ պարագայում պատմագետը ելնում է ոչ թե արվեստի երևույթից, այլ արվեստի երևույթին է իր տեսական հասկացությունը էնթալկում։ Իսկ եթե այդ անհնարին է, երևույթը պարզապես անտեսվում է։ Այդպիսին եղավ ռացիոնալիստների դիրքորոշումը Ա. Գաուդիի նկատմամբ։

Արվեստի գործը միշտ հարաբերակցված է պատմական այլ արժեքների հետ, նույնիսկ ձևը ընկալելու, մշակելու եղանակն առնչություններ ունի ժամանակաշրջաններով իրարից հեռու արվեստագետների միջև։ Այլապես ինչով բացատրել ճապոնական արվեստի ազդեցությունը, օրինակ, Տոկուդ Լոտրեկի վրա, կամ նեգրոնների՝ հատկապես նրանց դիմանկարների, թողած ազդեցությունը Պ. Պիկասոյի կուբիստական շրջանի նկարներում։

²⁰ Իսպանական մշակույթի բարեշրջման այդ երևույթն իսպանացիք անվանում են եվրոպականացում (europelzazione)։

²⁰ Բացառություն են կազմում մասնակի նշանակություն ունեցող երկու աշխատություններ՝ S. Dall, De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture Modern Stile „Mimotaure“, 1933, № 3—4 և S. Cassau, Gaudi et le Baroque, տե՛ս „Forme“, 1933, Բանասիրության համար նշանակալից է իսպանացի հետևյալ հեղինակների աշխատությունը՝ J. F. Rafols i F. Folguera, Gaudi el gran arquitecto espanyol, Բարսելոնա, 1928։

Անտոնիո Գաուդիի ստեղծագործության մեջ իրենց անդրադարձումն են գտել արվեստի որոշ ուղղություններ: Դրանցից, մեր կարծիքով, կարելի է նշել երեքը՝ բարոկկո, գոթական և տեղական ավանդույթը: Հարկ է նշել, սակայն, որ Ա. Գաուդիի՝ անցյալի կամ ժամանակակից արվեստների հետ ունեցած հարաբերակցությունները, առավել կամ նվազ նշանակություն ունեցող փոխարկված կերպարները, միշտ և անվերապահորեն վերամշակված են իսպանացու, ավելին կատալոնացու ոգով:

Պատմությունից հայտնի է, որ բարոկկոյի կառուցվածքային և կերպարային կարելիությունների ամենահանդուգն իրագործումները կարելի է տեսնել Իսպանիայում, Պորտուգալիայում և Գերմանիայում: Բոլոր մանրամասնություններով մշակված ձևը իսպանական բարոկկոյում նշանավորեց ոչ այնքան տարածական նոր կերպարայնություն, որքան ունեցավ առավելապես գեղադարձական նշանակություն՝ ոչ, սակայն, մակերեսը շոշուփող իմաստով, որը հատուկ էր Ար Նուվոյին, այլ պատերը, կամարները, սյուների, ալյուրների մինչև նյութի խորքը ձեզրող, նյութականորեն վավերականացված իմաստով: Նման հասկացության ծայրահեղ արտահայտությունը եղավ չուրիգերեսկոն (Churriguera)³¹: Այդ ոճի մասամբ սովորական հիշեցնող երանգավորումներով, իսկ մետաղե բաղրիքների և այլ զարդերի մշակումներով Ար Նուվոյից ազդված՝ Գաուդին կառուցեց Կալվետի տունը (Casa Calvet, 1898—1904): Բոլոր ազդեցություններով հանդերձ, Կալվետի տան ճարտարապետությունը չի կարելի կապել ինչ-որ ոճի կամ նույնիսկ տվյալ շրջանում գերիշխող մոդեռնիզմի հետ³²:

Ընդհանուր առմամբ, Գաուդիի ստեղծագործություններում անցյալի մշակույթի արձագանքները բաղմակողմանի են: Հալի է, սակայն, ընդգծել, որ դրանք նրա գործերում մշակվում են, ստեղծագործական ոգով վերափոխվում, որի հետևանքով ազդեցությունները չեն ընկալվում էկլեկտիկ հասկացությամբ, այլ ընդհանուր ձևի սահմաններում ստանում են բաղկացուցիչ տարրերի իմաստ: Ավելին, նրա կառուցած շենքերի երկրաչափական կազմը հորինվածքային իմաստով միշտ կայուն է, ստրուկտուրալ իմաստով խստորեն բնորոշված, բայց ձևի զարգացման ընթացքը բնորոշող հասկացություն իր էությունից չի արտաբերվում ձևի մակերեսի վրա, այլ մնում է միջկերպարային ոլորտում: Ուսցիոնալիզմի հասկացությամբ ձևի կառուցվածքային իմաստը միշտ կայունանում է արտաքուստ, հետևաբար ձևի նշանակության բացահայտումը, նրա ընթեռնելիությունը մակերեսից դնում է դեպի խորքը: Գաուդիի ստեղծագործություններում ձևը մշակված է այնպիսի երևակայությամբ, կերպարանագծված է քանդակային և գունազեղական այնպիսի ար-

31 Դե Չուրիգերա (de Churrigera) կատալոնիական ծագում ունեցող ճարտարապետների, քանդակագործների ընտանիք է (Jose Benito 1665—1725. Joaquín, N. 1674—1724. Alberto, N. 1676—1720), որոնք XVII և XVIII դարերում զբոսել են Մադրիդում և Սալամանկայում: Այդ ընտանիքի անունը կրող չուրիգերեսկո ոճը հատուկ եղավ նաև այլ ճարտարապետների համար՝ Լ. դե Ապեվալո (L. D. Apevaló) և Ֆ. Մանուել Վասկեզ (F. Manuel Vázquez), որոնք 1737—1764-ին կառուցել են Գրանադայի Չերտոզան: Չուրիգերեսկոն Իսպանիայից դուրս տարածում է դրել հասկացան Մեքսիկայում (սե՛ն Զակատեկասի—Zacatecas—կաթոլիկն): Որպես ոճ այն կազմակերպվեց՝ հիմք ունենալով կատալոնիայի փայտե քանդակների ոճը, հոմոմեական բարոկկոն և իզաբելա դե կաստիլայի ուշ գոթականը (XV դարի երկրորդ կես):

32 Ար Նուվոն Իսպանիայում կոչվեց մոդեռնիզմ (Modernismo):

ժեքներով, որ երկրաշափական կազմը վերախմաստավորվում է՝ ենթարկվելով ձևերնկալման մի այլ սկզբունքի, ըստ որի ձևը ստանում է տարածության մեջ աճելու շարժունակության արտահայտություն: Հետևաբար, Գաուդիի ճարտարապետությունը ոճականությունից անդին, հարկ է դիտել որպես տարբերային երևույթ:

Միլայի տունը (Casa Milà, 1905—1910) Բարսելոնայում անկյունային շենք է. ալիքաձև ճակատները չեն ունենում անկյունային ընդհատումները, ոլորապատույտ ձևի մեջ ձուլվելով, այսպես կոչված, գլխավոր և երկրորդական ճակատները: Ամեն մի հարկ՝ մյուսի համեմատությամբ, ունի տարբեր ստորաբաժանումներ, նման հնարանքներով վերանում են ուղղաձիգ հաղորդակցությունները (բացի ներքին լուսանցույց շրջակներից և աստիճանավանդակներից), ինչպես նաև կառուցվածքի և կերպարի անշատումը: Միլա տան ճակատները ատամնավոր մուրճով մշակված քարից են³³, պատերը շարված են աղյուսով, իսկ դուրս ընկած հատվածները իրականացված են մետաղյա տարրերով: Շենքի ամենանշանակալից հատվածը, սակայն, տանիքն է, որն իր երևակայական կերպարների նմանությամբ մշակված օդափոխության խողովակներով, ծխնելույզներով, լուսանցույց բացվածքներով և գունագեղ խեցեղենի երեսպատումներով³⁴ շենքի ողջ մակերեսից վեր ծավալվող բանդակային հսկա բնապատկեր է:

Որքան ինքնահնար է այդ տանիքն արտաբուստ, այնքան խստորեն կառուցիկ է ներքուստ: Գաուդին Միլա տան տանիքը կառուցել է գոթական ջիլերի եղանակով. զետնից վեր են սլանում հովհարի նման բացվող շոքսական նեղ կողով ամրացված աղյուսակերտ պարաբոլիդ ջիլեր: Ամեն մի խուրձ՝ մյուսից անկախ, կազմում է կրող մի համադրություն: Այդ հատկանիշը Գաուդին օգտագործում է խուրձերը տարբեր բարձրություններով զարգացնելու, հետևաբար, առաստաղին ոլորապատույտ ուրվագիծ տալու համար: Կամարների խուրձային համակարգի միջոցով, ինչպես ցույց են տալիս գոթական շենքերը, ընդհանուր կառույցը բաժանվում է իրարից անկախ գործող, բայց ամբողջական համակարգերի: Հնարք, որի միջոցով ճարտարապետը ծածկերը մշակում է ճկուն և կերպարանագծված ուրվագծերի նմանությամբ: Սրանից հետևում է արդի ճարտարապետությունում կիրառված մի հասկացություն, այսինքն՝ շենքի ընդհանուր կառուցվածքը միասնական լինելով հանդերձ, բաղկացած է ավելի փոքր, ինքնին ամբողջական համակարգերից, որոնց հաջորդականությամբ շենքը ստանում է ծավալային ճկունություն: Այդ հանգամանքը, որը բնորոշ է գաուդիյան ճարտարապետությանը և որպես հատկանիշ հետևում է գոթական հասկացությունից, այսօր լայնորեն կիրառված է քաղաքաշինության ծավալաառարածական մշակումներում

³³ Մեծ քանակությամբ քար օգտագործելու պատճառով այդ շենքը մականված է՝ Լա պեդրերա (La Pedrera), այսինքն՝ քարհանք:

³⁴ Իսպանական խեցեղենը հայտնի է վալենսիայում և Կատալոնիայում (ազդված նաև իսլամական արվեստից), արտադրում են գծապատկերներով զարդարված, գունագեղ սալիկներ՝ հատակներ երեսպատելու համար, իսկ Անդալուզիայում (արդեն XIV դ.), այսպես կոչված, ալիկատադոսներ (alicatados), որոնք պլինտոսներ են, կազմված խեցեղենի անկանոն կտորներից (alicates, XIII դ.): Հայտնի է քառանկյունի, բազմակող աձուկեսոն (azulejo): Իսպանիայում դրանք օգտագործվում են արտաքին ճակատների և իներքին պատերի երեսպատման համար:

(տե՛ս կոնստրուկտիվիստների առաջարկած պլաստիցիզմը, այսօր մեծ տարածում գտած բլոկ-սեկցիաները): Մածկի շեշտումը և այն շենքի գերիշխող տարրերից մեկը դարձնելու միտումը հատուկ է սկանդինավյան, անգլիական և գերմանական ժողովրդական ճարտարապետությանը:

Կոնստրուկտիվ Եվրոպայի արդի ճարտարապետության մեջ ձևը կերպարանագծելու ձգտումը հատուկ է էքսպրեսիոնիստական ուղղությանը: Էրիխ Մենդելսոնի Այնշտայնյան աշտարակը (1920), Ռուդոլֆ Շտայնի Գեոթեանումը՝ Դորնախում (1925—28), Հանս Պեուցինգի նախագծած Զալցբուրգի թատրոնը (Festspielhaus, 1920, 21), Հանս Շարունի շենքերը և հատկապես մինչև օրս դեռ ըստ արժանվույն չգնահատված Լ. Վ. Հերման Ֆինստերլինի (ծնված 1887-ին) նախագծերը վերը նշված հասկացության նշանակալից օրինակներ են: Տեխնիկայի զարգացումը իր հետ բերեց մեծ տարածություններ ծածկելու պահանջը: Եվ հետզհետե առաջացած բազմաթիվ տիպերի հետեւյալներով այսօր կարելի է արդեն գրել ծածկերի ճարտարապետության մասին, մի բան, որ դեռևս չի արվել եվրոպական ճարտարապետության պատմությանը նվիրված ուսումնասիրություններում:

Հարկ է նշել, որ ծածկերը շեշտակիորեն կերպարանագծված եղանակով մշակելու գաղափարն մոտեցումը իր ազդեցությունն է թողել և Կորբյուզիեի³⁵ (Ռոնշանի նոտր-դամ եկեղեցու և Զ. Միքելուչիի Աուտոստրատայի եկեղեցու (Chiesa dell'Autostrada del Sole 1964) հորինվածքում և հետագա այլ կառուցվածքներում:

1905—07 թթ. Գաուդին ռոմանտիկ պանթեիզմի հասկացությամբ կառուցեց կարծես բնության քարացած հատվածի: իմանությամբ արված ու Միջերկրականի լուսավոր պայծառությամբ ողողված Բատլյո տունը (Casa Battlò): Կլուր փոխանցումներով ոլորապսուլտ հեծաններին կապված սյուները, նրանց միջև տեղադրված ձվաձև շրջագծված պատուհանները, մուտքը և ցուցափեղկերը, օրգանական բջիջներից կազմված թաղանթի նման պատում են շենքի առաջին երկու հարկը: Մինչդեռ վերին հարկերում պատուհանների կանոնավոր հաջորդականությամբ դուրս են երկարում պատշգամբների դիմականման բազրիքները: Գունավոր կղմինդրե ծածկով տանիքը սլանում է վեր և ավարտվում բլուրների ոլորապսուլտ ուրվագծերի նմանությամբ: Հետաքրքիր է նկատել, որ դռնից ներս մտնելով, աստիճաններով բարձրանալիս և մուտք գործելով գլխավոր սենյակները՝ տարբեր չափերի տարածությունները քարայրների նման միմյանց հաջորդում են առանց ընդհատումների: Անցքերը միշտ նեղ են, ուստի մեկ սրահից մյուսն անցնելով՝ մարդ անակնկալի է գալիս: Բատլյո տան ձևկատը, սկսած երկրորդ հարկից, ամբողջապես երեսպատված է գունագեղ ածուկեխոնքերով:

Ճարտարապետությունը, որպես բնության ձևերի այլակերպություն, հատուկ էր Գյոթեի հասկացությանը: Արդ Ա. Գաուդին Բարսելոնայի համալսա-

³⁵ 1928-ին Լը Կորբյուզիեն այցելելով Բարսելոնա, Ա. Գաուդիի գործերին տվել է հետևյալ գնահատականը. «Նա իր սերնդի մարդկանց համեմատությամբ օժտված է ճարտարապետական մեծագույն ուժով» (տե՛ս «La Publicitat», 18.5.1928, Բարսելոնա): Իսկ Լուի Սլիվանը Սալվա Ֆամիլյա եկեղեցու վերաբերյալ գրել է. «Վերջին 25 տարիների ամենանշանակալից ճարտարապետական գործը», այն ճարտով նշանաբանված ոգի է: Այդ մասին տե՛ս Thomas E. Tallmadge, The Expiatory Temple of the Holy Family, Western Architecture, III, 1922, p. 37.

բանում հետևել էր Միլա Ի Ֆոնտանալսի (Milà y Fontanals) գեղագիտության և փրիլսոփայության դասընթացներին, իսկ Միլան երիտասարդության շրջանում ապրել էր Հոտմում և հաճախել Օվետեբկսի կազմակերպած նազարենների ուսմանտիկ շրջանակը։ Այդ շրջանում Գյոթեի ազդեցությունը Կատալոնիայում մեծ էր³⁶։ Գաուդիի ընկերը և համախոհը, գրող Խ. Մարգալը կատալոնեերենի էր թարգմանել մեծ գերմանացու գործերը։

Արևմտյան նվորպալում վերադարձը դեպի միջնադարի արվեստը նշանավորվեց ժողովրդական արհեստների վարձացմամբ և ազգային ոգու վերագտնումով։ Իսպանիան, որ XIX դ. վերջերին սկիզբ դրեց մշակութային այդ «վերածննդին» (Reneziencia), վերադարձավ արհեստներին և հակվեց դեպի ամբողջ երկրում լայն տարածում գտած իզաբելյան շրջանի ուշ գոթականը։ Եվ, հավանաբար, Վիտել-լը Գյուի մտքերի փոխանցումով, Գաուդին անդադարձել էր գոթական ճարտարապետությանը, բայց ստեղծագործողի ոգով վերափոխել և ձևերկալման իր հասկացությանն էր ենթարկել գոթական կառույցների համակարգը։ Այս իմաստով Գաուդիի նշանակալից գործերը դարձան Գյուելի (Güell) արհեստավորների թաղամասի մատուռը (1898—1915) և Սակրա Ֆամիլյա (Sagrada Famiglia, 1883—1926) անալաբա եկեղեցին։

Քննարկվող երկու եկեղեցիների կառուցալին յուրահատկությունները մեկնաբանելու առումով, վերհիշենք, որ գոթական եկեղեցիներում լայնաթուղք, վերասլաց թաղակիր կամարների և շատ բարձր սլացող սյուների վրա ազդող հորիզոնական հակազդումները չեզոքացնելու նպատակով, ճարտարապետները կառուցում էին շենքի առանցքին ուղղահայաց, թաղակիր սյուների ամբողջ բարձրությամբ և նրանց կամարներով կապված դիմհար արտակամարներ։ Պարզ է, որ առանց այդ արտաքին կամարների, ամբողջ կառույցի համակարգը կայունություն չէր ունենա։ Արդ, եթե որևէ մի կետի վրա ազդող հորիզոնական և ուղղաձիգ ուժերը բաղադրվում և ընթանում են դրանցից կազմված անկյունագծի ուղղությամբ, ապա ամբողջ հարցը կայանում էր կարելի հնարքներով անկյունագծով ընթացող ուժը մոտեցնել ուղղադիր։

Գաուդին չի դիմել դիմհար արտակամարներին, այլ պարզապես թեքել է սյուները անկյունագծի ուղղությամբ, կապել կամարը հակադիր թեք սյունին և ոտացել պարաբոլիկ, կրող տարրերի համակարգ։ Նշենք, որ Գաուդին երբեք չի օգտագործել երկաթբետոնը, այլ հետևելով Կատալոնիայի շինարարական ավանդությանը, կառուցել է աղյուսով և գոթակալի ավանդույթով՝ քարով, իսկ մետաղը օգտագործում էր դուրս ընկած տարրերը պահելու համար։ Պարաբոլիդ կամարներով նա կառուցեց Գյուելի այգու ջրուղին, իսկ պարաբոլիդ-հիպերբոլիդ համակարգով՝ Սակրա Ֆամիլյա՝ գոթական երանգավորումներ ունեցող, հսկա եկեղեցին։

Ուժերի անկյան հիմնական ուղղություններով ընթացող երեք զծերին Գաուդին մեծ նշանակություն էր տալիս, որովհետև ինքնին պարզ այդ համակարգը³⁷ կարելի էր դարձնում բարդ թվացող պարաբոլիդ-հիպերբոլիդ

³⁶ Udo Rukser, Goethe in der Hispanischen Welt, Stuttgart, 1958. Robert Pageart Goethe en España, Madrid, 1958.

³⁷ Տե՛ս «Diario de Barcelona», 9, II—1915. J. F. Ràfols, Gaudí 1852—1923, Barcelona, 1952. G. R. Collins, A. Gaudí 1852—1926. New-York, 1960.

կառույցների իրագործումը: Կառույցներ, որոնք թվաբանականորեն բնորոշվող են, համեմատաբար դյուրին իրագործվող և շատ արտահայտիչ³⁸:

Կատալոնիայում գործող նշանավոր ճարտարապետներ հուան Մարտորելի Մոնտելսը (J. Martorell y Montelles, 1833—1906), Դոմենեսի Մոնտանեսը (Domenech y Montanez, 1850—1923), ճարտարապետ, հնէաբան և գրող Էլիաս Ամատը (Elias Rogent Amat, 1821—1897) համագործակցեցին Գաուդիին և մի քանի այլ արվեստագետների հետ հիմնեցին մոդեռնիզմ կոչված ուղղութիւնը: Բայց նրանցից ոչ մեկը չունեցավ Ա. Գաուդիի ստեղծագործական կորովը: Ինչ իմաստ էլ ունենան այդ բացառիկ անձնավորությանը արվեստաբանների տված գնահատականները, անհերքելի է այն, որ Ա. Գաուդիի կերտած Գյուելի այգու, Բատլոն և Միլա տների տանիքների կերպարանագծված գունագեղ ծավալները, Գյուելի մատուռի, Սակրա Տամբլիայի հանդուգն, նորարարական կառույցները ներկայանում են երկրաչափական ճշգրիտ պատկերին առնչված, տեխնիկայի առարկայացված, նոր փորձառութիւններով հարստացած իրականութիւնը:

Եվրոպայում ծաղկող Ար Նույոյին, էքսպրեսիոնիզմին, ֆովիզմին, կուբիզմին Գաուդին հակադրեց թնկուզե շուրիկերեսկյան հասկացութեամբ վերամշակված, երեւակայութեան արտակարգ ուժգնութեամբ ուրվագծված, իր Կատալոնիայի ժողովրդի ոգուն հարազատ, պլաստիկորեն հզոր իրագործումները:

Այն հանգամանքը, որ քննադատներին դեռ մինչև օրս չի հաջողվել Գաուդիի ստեղծագործութիւնները դասել Կենտրոնական Եվրոպայում ստեղծված արվեստի ուղղութիւնների շարքը, ցույց է տալիս ըմբոստ այդ իսպանացու բռնած եղակի, ոչ մի ուղղութեան մեջ չկաղապարվող դիրքը և արդի ճարտարապետութեան պատմութեանը շարաւորողների սահմանափակութիւնը:

³⁸ Հայտնի է, որ պարաբոլիդ-հիպերբոլիդ ձևերի հարցերով չի հետաքրքրվել անտիկ թվաբանութիւնը, իսկ առաջին բնորոշումները սկիզբ են առել XVII դարում: Նման ուրվագծերով երկաթրետոնե թաղանթային ծածկերի առաջին իրագործումները կատարվել են միաժամանակ, թերևս իրարից անկախ տարբեր երկրներում: Առաջիններից եղան Իսպանիայի ճարտարապետներ Ֆելիքս Կանդելան (1910— ?) և էդուարդո Տորոխան (1899—1961): Այդ մասին տե՛ս Colin Faber, Candeala der Schalenbaumeister, München, 1964. Eduardo Torroja, Razón y ser de los tipos estructurales, Madrid, 1958.

XIX դարի վերջերին Վիեննան քաղաքաշինության և ճարտարապետության առումով համարվեց ամենամիասնական քաղաքներից մեկը՝ Արևմտյան Եվրոպայի այլ մայրաքաղաքների համեմատությամբ։ Նման որակումն ունի առավելապես ձևաբանական և կաղմարանական նշանակություն։ Եվ սոսկ հորինվածքային հարաբերությունների իմաստով այն դրսևորվեց քաղաքի հետագա ընդարձակման, նույնիսկ ռացիոնալիստական շրջանի կառուցապատումների մեջ։ Ընդհանուր առմամբ Վիեննային հարադատ դարձավ դասական արվեստի՝ թեկուզև ռոկոկոյան նրբագեղ պերճություններով հարուստ ձևը։ Սա կատարվեց այն ժամանակ, երբ անցած դարի հիսունական թվականներին որոշվեց փանդել հին քաղաքը շրջափակող պարիսպները և կառուցել Ռինգը¹։ 1857-ին կայսերական հրովարտակով հայտարարված մրցույթի հաղթող դարձավ Կ. Ֆ. Լ. Ֆորստերը (C. F. L. Förster), մինչդեռ վերջնական նախագիծը, հավանաբար, կաղմեց Մ. Լեորը (M. Löhr), 1859-ին²։

Անցյալում այսօրվա Ռինգի ուղղությամբ ծավալվող քաղաքի պատերը, արտաքին փոսերը (գրաբեն) շրջափակում էր ռոմանական, դոթական, Վերածննդի և բարոկկոյի շրջաններում կառուցված, ճառագայթաձև կաղմ ունեցող, ճարտարապետականորեն հագեցված կորիզը։

Վաթսուկական թվականներին հիմնադրված Ռինգի իրագործումով պահպանվել էր քաղաքի հին կողմը։ Քաղաքի կենտրոնախույս ուղղություններով ընթացող ճանապարհները հնարավոր էին դարձրել կենտրոնը կապել շրջապատի ազատ հողամասերի վրա տարածվող նորակերտ քաղաքային շրջանների հետ։ Պարիսպներից ազատված լայնատարած տարածություններում, օդակաձև պողոտայի երկու կողմերում կառուցվել էին պետական և մշակութային նշանակություն ունեցող շենքեր՝ Բուրգ թատրոնը, օպերան, Քաղաքապետարանը, Պառլամենտը, Համալսարանը, Արվեստի և բնագիտության թանգարանները, Արվեստի ակադեմիան։ Իսկ վերջիններիս միջև ընկած ազատ տարածություններում մշակվել էին այգիներ, կառուցվել շատրոններ, տեղադրվել էին արձաններ, կոթողներ։ Կառուցապատման այդ հըս-

¹ Ռինգ (Ring) նշանակում է օղակ և կիրառվում է քաղաքաշինության անվանաբանության մեջ հետևյալ իմաստով՝ հին քաղաքը շրջապատող երթևեկության պողոտա։ Այս իմաստով Ռինգ անվանումը բնորոշ է հատկապես Ավստրիայի, Գերմանիայի և մի քանի այլ երկրների քաղաքների՝ Լայպցիգ, Լյուբեք, Կոպենհագեն։

² Հավանաբար, որովհետև մինչ օրս պարզված չէ, թե ստույգ ով է նախագծել Ռինգը։

կա գործին մասնակցեցին տարբեր ազգերի ճարտարապետներ՝ Ավստրիայից՝ Կ. Ֆ. Հազենհաուերը, Լ. Ֆոն Ֆերսսելը, Գերմանիայից՝ Գ. Սեմպերը, Դանըալից՝ Թ. Է. Հանսենը, Հոլանդիայից՝ Է. Վան դեր Նեուլը։ Շինարարական այդ մեծածավալ ծրագիրն իրագործվեց մի քանի տասնամյակի ընթացքում՝ դառնալով մայրաքաղաքի ամենամարդջական արտահայտությունը։

Հետաքրքիր է նշել, որ նույն շրջանում (1853—69) Ժ. Է. Հոսմանը իրագործեց Փարիզի բուլվարների կառուցապատումը՝ դիմելով ճարտարապետներ Հիտորֆին և Բալտարին։ Հոսմանի մտահղացմամբ գերիշխող տարրը պետք է լիներ բուլվարը, իսկ նրա երկայնքով տեղադրվող շենքերի շարքը պետք է կազմվեր ինքնուրույն արտահայտությունից զուրկ ափայլին շենքերից։

Հոսմանյան մոտեցումը մասնակի էր, մինչդեռ Ռինգը կառուցողները ձգտել էին օղակաձև այդ պողոտայի քաղաքաշինական և ճարտարապետական իրողությունը արտահայտել իր ամբողջությամբ։ Հիրավի՝ բարոկկոյի և ուկոկոյի ոճավորումներով երանգավորված Վիեննան մինչև օրս պահպանել է մետրոպոլի անցյալում ունեցած նշանակությունը, որը տարածական առումով քանակական չէ, այլ հետևանք է ճարտարապետական և քաղաքաշինական մինչև վերջ մշակված ծավալա-տարածական լուծումների։ Արդ, այս ամենը ձեռք բերվեց շնորհիվ այն բանի, որ քաղաքի կենտրոնը տեղաշարժվեց կորիզային հատվածից դեպի հյւսիս և նորի միջև ընկած Ռինգի երկայնքը։

Ընդհանրապես քաղաքի զարգացման ընթացքը կամ այլ կերպ ասած, նրա դինամիզմը առավել ուժով արտացոլվում է քաղաքի շրջապատում ընկած հատվածներում։ Իսկ կենցաղի, մշակույթի ու վարչական առումով դինամիզմը ներգործում է հատկապես քաղաքի հին կենտրոնի վրա։ Վիեննայի օրինակում քաղաքի կազմի վրա ազդող ուժերի սահմանը գտնվում է Ռինգի երկայնքում, որտեղ փոփոխման ենթակա շրջապատի արվարձաններից դեպի կենտրոն ընթացող ուժերը մեղմանում են և երթևեկության մեքենայացված իրողությունից վերադառնում դեպի մարդուն հատուկ շփանիշին։

Հարկ է նշել նաև, որ Վիեննան ավանդաբար կապված է Ֆիշեր ֆոն էուլախի, Հիլդեբրանդի ստեղծած ճարտարապետական մշակույթի, ինչպես և դասական արվեստին խարսխված սեմպերյան մտքերի հետ։ Արվեստի հասկացությունն նման ոլորտում գործառնությունները, շինարարական տեխնիկան և նոր շինանյութերի օգտագործումը ճարտարապետականնում են և դրանով իսկ հարստացնում քաղաքաշինական միտքը։

Արդի քաղաքաշինության հիմնադիրներից մեկի՝ ավստրիացի Կամիլո Սիտտեի (1843—1903) հասկացությամբ, ճարտարապետի բարձրագույն նպատակը քաղաքի ձևակերպմանը միասնական բնույթ հաղորդելն է։ Նման մակարդակի հնարավոր է հասնել միայն՝ այն ժամանակ, երբ ճարտարապետական կարգը ղեկավարող օրինաչափություններով կիրառվում է քաղաքաշինական տարածական համակարգը։ Կ. Սիտտեի առավելագույն գեղափոխական բնույթ կրող սույն մոտեցումը բնորոշ եղավ 1860—1914 թթ. ավստրիական քաղաքաշինությանը և հատկանշեց վիեննական Սեցեսիոնի ճարտարապետական մշակույթը։

Ավստրիայի նկարիչ Գուստավ Քլիմտը (1862—1918)³ 1897-ին հիմնեց վիեննական Սեցեսիոնը՝ 19 արվեստագետների մասնակցությամբ։ Դրանց մեջ էին Օ. Վազնբեր, Յ. Մ. Օլբրիխը, Յ. Հոֆմանը։ Գ. Քլիմտը ընտրվեց Սեցեսիոնի նախագահ, և այդ պաշտոնը վարեց մինչև 1905 թվականը։ Իր նկարչությամբ և տեսական դրույթներով Քլիմտը նշանակալի ազդեցություն թողեց Ավստրիայի ճարտարապետության և կիրառական արվեստների վրա։ 1903-ին Յ. Հոֆմանը և Ք. Մոդերը սահղծեցին Վիենի Վերբշտետն անունը կրող կիրառական արվեստների միությունը, որը, ներշնչված Քլիմտի մշտքերով, առաջադրեց արվեստի և հասարակության փոխհարաբերության մի խնդիր, որի նպատակը կիրառական արվեստը կյանքի բոլոր բնագավառներին հաղորդակից դարձնելն է։ Արվեստի հասարակական առումով որակավորելու ձգտումը Վիենի Վերբշտետնն ժառանգել էր Մորիսից, Ռակինից և դերմանախոս երկրներում գործող Վան դե Վելդեից։

Սեցեսիոնը բառը (լատիներեն՝ անշատել, հատել) հիմնադիրների ընկալմամբ նշանակում էր բաժանում՝ պաշտոնական հովանավորություն վալելուց Ակադեմիայի պահպանողական արվեստից⁴։ Իսկ շինարարական տեխնիկայի առումով բաժանում նշանակում էր՝ անջատվել հնացած սխեմաներից, օգտագործել նորագյուտ շինանյութեր (երկաթբետոն) և քաղաքացիական շենքերի կառուցման մեջ կիրառել առավելապես ճարտարագիտական շինություններում տարածված միտաղյա համակարգերը։ Նշանակալի օրինակներից է 1905-ին Վիեննայում Օ. Վազնբերի կառուցած «Փոստի դրամարկը»։

Շինանյութը, տեխնիկան, արդյունաբերությունը և հասարակարգը միասին առած մի իրողություն է, որի խորքում հարկ է խաբսխվել ու մի կողմ թողնել զեղազիտական ինչ-ինչ համոզմունքներ։ Հարկ է նաև տվյալ իրողության զարգացման ուղու մեջ փնտրել պատմության շարունակությունը։

Նոր ճարտարապետություն ստեղծել չի նշանակում շինարարական նոր տեխնիկա կիրառել։ Այդ արել էին արդեն Վ. Հորտան՝ Բրյուսելում, Հ. Լաբլուստը՝ Փարիզում։ Նույնը արել էր Օ. Պերրեն։ Նա երկաթբետոնը օգտագործել էր Վիուլե լը Դուլի գոթական ստրուկտուրալիզմի ոգով, իսկ երբեմն՝ նոր դասականի ոճավորումով։ Հորտայի, Լաբլուստի, Պերրեի կառուցած շենքերում ձևի ընկալումը խաբսխվել էր միայն ոճական հասկացության ոլորտում։ Մինչդեռ խնդիրն այլ էր. հարկ էր ձևը սահմանադատել ոճական կապվածությունից, և արվեստի առարկան հաղորդակից դարձնել մարդուն։

Անգլիական Արտս ընդ Կրաֆտ, համաեվրոպական՝ Յուգենստիլ, Ֆլորենալ, Լիբերտի և այլ անվանումներով տարածում գտած Ար Նուվոն մասամբ միայն կարողացավ հաղթահարել մշակույթի բնագավառում իշխող պահպանողականությունը, իսկ ձևի և մեքենայով արտադրված առարկայի միասնության, ինչպես և ձևի ու պարունակության փոխկապվածության հարցերը բավարար լուծում չստացան։

Նախորդից ստացած ժառանգության տնօրինումը Սեցեսիոնի արվեստագետների սերնդի համար նշանակում էր հակադրվել քաղքենիների մտայնության մեջ արմատացած էկլեկտիզմին։ Արդ, էկլեկտիզմը հիմնականում

³ Գ. Քլիմտի մասին տե՛ս G. Klimt, Lexikon der Kunst, Bd. 2, S. 642—643.

⁴ Տե՛ս Jugendstil, Lexikon der Kunst, Bd. 2, S. 484—486.

հակադասական է, որովհետև անջատել գեղագիտական և կառուցային նշանակություն ունեցող ճարտարապետական տարրերը (սյուն, կամար և այլն) դասական կարգի օրինաչափություններից և հնարովի իմաստներով նբանց ինչ-որ նշանակություն տալ՝ դա մի կեղծիք է, որի հետևանքով խախտվում է ճարտարապետության դասական կարգի միասնականությունը: Նույն կեղծիքը առկա էր այն դեպքում նաև, երբ մեքենայացված եղանակներով արտադրված առարկաները երեսապատվում էին ավելի արժեքավոր նյութերով (ճենապակի): Մանավանդ, որ արհեստական այդ գեղազարդումը արվում էր, որպեսզի առարկան թողներ ձեռագործ աշխատանքի տպավորություն: Մեքենայով արտադրված առարկայի որակավորման խնդիրն արդյունաբերության մասշտաբով փաստորեն բարձրացվեց 1907-ին՝ Դոլշեր Վերկրունդի շուրջ հավաքված արվեստագետների կողմից (Հ. Վան դե Վելդե, Պ. Բեքենս): Սակայն մինչ այդ, արվեստի տվյալ դրուսթյունը գիտակցող վիեննական Սեցեսիոնի ճարտարապետների համար հիմնական խնդիրներից մեկը դարձավ կառուցվածքի և գեղազարդումների միջև առկա շաղկապի վերադառնումը:

Այս հարցի լուծմամբ լրացվում էին Ռասկինը և Մորիսը: Նրանց կարծիքով տվյալ խնդրի էությունն բացահայտումը պահանջում էր հիմնականում վերապահ լինել ձևի ոճական հասկացությունների մեջ, քանի որ նոր դադափարը՝ ձևի և նշանակության կապակցություններում ենթարկվելով ոճական հասկացությանը, կարող էր ստանալ իրականությունից կտրված նշանակություն⁵:

Ճարտարապետի համար ձևը, տարածությունն սահմանելու և շրջապատին հաղորդակից դարձնելու հասկացությունները առնչվում են շենքի կառուցյի և գեղազարդության հետ. երկուսն էլ փաստական ճշմարտություններ են, որոնց միջոցով մարդը բնորոշում է իր ապրելակերպին հատուկ միջավայրը: Ռասկինի և Մորիսի կարծիքով ձևի ճշմարտությունը կարելի է վերագտնել արհեստների ճանապարհով, իսկ արհեստը հիմնականում ձեռքի աշխատանք է և ավանդաբար հանգեցնում է զարդագեղության: Ելակետային այս հասկացության հիման վրա կարելի է ընդգծել հետևյալը: Անդլիացի արվեստաբանների մեկնաբանությամբ ճարտարապետական ձևը կարող է ընդհանրացված իմաստ ստանալ այն դեպքում, երբ գերիշխում է զարդագեղությունը: Այս տեսակետը գալիս, հաստատում է այն փաստը, ըստ որի ճարտարապետության մեջ ընդհանրությունն առաջացնող զարդը պարունակում է ազգային իմաստ, և այս պարագայում ևս արհեստը հանդիսանում է ընդհանուրի և ազգայինի կապակցության դրսևորում:

Կառուցվածքի և գեղազարդության հարցի անգլիական այս ըմբռնմանը հակադիր մեկնաբանություն առաջարկեց ավստրիացի ճարտարապետ Ադոլֆ Լոոդը: Նրա կարծիքով ճարտարապետությունը պետք է լինի զարդերից զուրկ, պարզ և հարակցված տվյալ գործառնությամբ:

Գեղապարդության հանդեպ Ա. Լոոդի ունեցած քննադատական վերաբերմունքը նրան մղեց ինտրինսիկ ձևի հասկացություն, որին կարելի էր հասնել, պարզեցնելով առարկաների մշակման տեխնիկան: Այլ կերպ ասած՝

⁵ Տվյալ հասկացությունը որոշ չափով հարատև է, օրինակ, պարզություն քարոզող Նույն Ա. Լոոդը, 1923-ին, «Չիկագո Տրիբյուն» լրագրի վարչական 32 հարկանի երկնաքերը նախագծել էր խոյակով, արակով և ակոսաձև փորվածքներով՝ ամբողջացած դորական հսկա սյունի նմանությամբ:

հարկ էր ձեռն և տեխնիկայի միջև ստեղծել անմիջնորդ կապակցություն։ Շաղկապումը պետք է լինի անմիջական և զուրկ ուժական փոխարկումներից⁶։

Չմիջնորդավորված կապակցության խնդիրը ինքնին թելադրում է արվեստի մշակման նոր տեխնիկա, որի շնորհիվ արտադրված առարկան՝ տեղադրվում շրջանին հատուկ ձաշակի դասերումների համեմատ, ձեռք է բերում որոշ ինքնուրույնություն։ Ինքնին արժեքավորված առարկան դործնական առումով հաղորդակից է դառնում մարդու առօրյային այլևս ոչ որպես զարդ, այլ որպես դործածական առարկա, այսինքն՝ մեզ շրջապատող մասն ինչը, լինի այն մեքենա, տուն, կահույք կամ քաղաք։ Այս իմաստով ճարտարապետությունը ևս ստանում է առարկայական նշանակություն⁷։

Նշենք նաև, որ ապրելայի ինքնուրույնության գաղափարը կուրիստոսների մոտ առաջացավ որպես նկարչության ներքին զարգացման արդյունք, թեև ճարտարապետության պատմության համեմատ, ժամանակագրականորեն փոքր-ինչ ուշացած։ Մեկինտոնը Գլազգոյում 1901-ին, Լոոզը Վիեննայում 1907-ին արդեն մշակել էին այդ մտքերը և կառուցել նման հասկացություններ։ Հետևաբար, այն կարծիքը, ըստ որի կուրիզմը հարկ է նկատել իբրև արվեստի, ուստի և ճարտարապետության բոլորովին նոր ըմբռնման ակունք, մեր կարծիքով անհիմն է։

Կենտրոնական նշանակություն ունեցող խնդիրը վերաբերում էր ձեռն։ Էլլեկտրիզմը հաղթահարված երևույթ էր, և ճարտարապետները փնտրում էին ձեռի ձևական իմաստից ավելի խորքն ընկած, ձեռի հասկացական բովանդակությունը, ձեռմաստը⁸, որի տրամաբանական մշակումը նոր նախագծումների հիմք կարող էր դառնալ։ Վիեննական Սեցեսիոնի ճարտարապետների ընկալմամբ տրամաբանական լինել նշանակում էր պահպանել դասական ոգին։ Սեցեսիոնիստների դասականությունը առնչվում էր շենքի կառուցվածքային հասկացության հետ։ Եվ եթե Վադենբերի, Օլբրիխի, Հոֆմանի ստեղծագործություններին բնորոշ են զարդավանդակային մշակումները, ոճական որոշ երանգավորումները, ապա ստեղծագործական այս դիրքորոշումը պետք է համարել Վիեննայի կիրթ, վայելչակերպ մթնոլորտին հաղորդակից լինելու պահանջի հետևանք։ Զարդը որակում էր ապրելակերպը, հարստացնում ձեռք, բաղմիմաստ կապեր հաստատում մարդու և առարկայի միջև։

Գոթականը հիմնականում կառուցվածքային ընկալում է և այդ իմաստով մեծ նշանակություն ունեցավ ճարտարագիտական մտքի զարգացման համար։ դասականին իր էությունը ուղիղն ալ մոտեցում է, որը նպաստել է ճարտարապետության ոճական կախվածությունից սահմանադաշտելուն։ Վիեննական Սեցեսիոնի ճարտարապետությունը զուրկ է ոճական ձևակեր-

⁶ Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen*, 1897—1900, Paris, 1911, *Adolf Loos, Trotsdem 1900—1930*, Innsbruck, 1932.

⁷ Զ. Կ. Արզանի խոսքերով՝ ճարտարապետական առարկան «գործառնությունների» պայծառ սահմանումի դեպքում վերագրում է իր էությունը բնութագրող սկզբունքը (il suo principio individualizante) G. C. Argan, *Progetto e destino*, Milano, 1965, p. 113.

⁸ Ձեռմաստ բառը մենք վերցրել ենք լեզվաբանությունից՝ (semem) սեմեմ, այսինքն՝ բառիմաստ հասկացության իմաստով և օգտագործում ենք Գ. Ս. Բրուսյանի «Փիլիսոփայություն և լեզու», Երևան, 1972 թ. գրքում տրված (էջ 126) հետևյալ մեկնաբանությամբ՝ «Բառի կենտրոնական նշանակությունը նրա բառային նշանակությունն է, բառի իմաստը»։

պումից, իսկ հորինվածքային իմաստով հարազատորեն դասական է: Դասական միտքը հնարավոր դարձրեց վերականգնել ձևի և կառույցի կապը, ճարտարապետության մեջ կիրառել շինարարական նոր տեխնիկան, իսկ քաղաքաշինության բնագավառում ձգտել նոր լուծումների մշակման:

1894—1897 թթ. 0. Վազնիրը կառուցեց Վիեննայի Մետրոյի Կարլսպլաց և Շյունբերուն կայանները: Մետրոկայանների լուծումներում (նշենք, որ այդ թիմայի շուրջ կատարած գծագրություններն ավելի բնորոշ են, քան կառուցված կայանները) Վազնիրը առաջարկել է վերգետնյա ծավալը կապել ստորգետնյա տարածությունը և տվյալ շրջանի համար որոշ շահով այդ նոր իրողությունը դրսևորել է նաև արտաքուստ: Քաղաքաշինական առումով առաջարկված խնդիրը կարևոր էր և զարգացում ապրեց Սանա էլիայի նախագծերում: Այս կապակցությամբ նշենք հետևյալ: Գետնի մակերեսը քաղաքներում գերիշխող երևույթ է, ընդհանուր առմամբ այդ մակերեսներին են հարաբերվում (փողոց, հրապարակ) շենքերի ծավալները⁹: Սույն իրողությունը այսօր աստիճանաբար սկսել է բազմաշերտ կառուցվածք ստանալ: Ստորգետնյա, գետնին հավասար և նրանից ավելի վերև ձգվող (թեկուղև կամրջատիպ) մակերեսները ոչ միայն արժեքավորվում են, այլև ճարտարապետը ձգտում է բազմաշերտ տվյալ կառուցվածքին տալ ծավալատարածային կերպար (օրգանապես, ասել է թե՛ բազմաշերտորեն լուծել երթևեկության, սպասարկումների հարցերը), սլաքարել մարդու կղզիացման դեմ՝ առաջարկելով տարբեր բարձրություններում և խորություններում ստեղծվելիք կապակցությունների նոր հնարավորություններ:

Այստեղից երևում է, որ բազմաշերտ տարածության առարկայացման գործում Վազնիրը դեռևս XIX դարի վերջերին բերել է թևե սահմանափակ, բայց դրական իր ավանդը:

Հմուտ ճարտարագետ, զգալուն արվեստագետ 0. Վազնիրը (1841—1918) մարմնավորում է ստեղծագործողի, կառուցողի և մտավորականի բազմակողմանի կերպարը: 1890-ին նա ստանում է Վիեննայի գլխավոր հատակագիծը պատրաստելու պատվերը: Այդ նախագծի հիման վրա 1894—97 թթ. կառուցվեց մայրաքաղաքի արվարձանները կենտրոնին կապող մետրոյի վերգետնյա ուղին: 1894-ին 0. Վազնիրը նշանակվում է Վիեննայի Ակադեմիայի ճարտարապետական ամբիոնի ղեկավար: Նրա մոտ են ուսանել Յ. Հոֆմանը, Յ. Մ. Օլբրիխը, որոնք Ա. Լոռզի և 0. Վազնիրի հետ վիեննական դպրոցի մեծագույն ներկայացուցիչներն են: 0. Վազնիրը հեղինակ է մի շարք գրքերի: Իր «Արդի ճարտարապետություն» աշխատությունում նա տեսականորեն առաջարկում է հիմնովին վերափոխել տվյալ ժամանակաշրջանի ճարտարապետական մշակույթի ուղղությունը՝ այն թեքելով դեպի արդի կյանքը: Վազ-

⁹ Տարածություն-շենք փոխկապակցության առումով հետաքրքիր է նշել, որ եթե պատմական Հռոմում շենքը գերիշխում է շրջապատի փողոցների և հրապարակների վրա, ապա Փարիզում գերիշխում է ազատ տարածությունը: Այնտեղ շենքերը թվում են ավելի փոքր, մասշտաբայնորեն խախտված: Վիեննայի Ռինգում, մինչդեռ, կարծես զտնվել է հռոմեական և փարիզյան ծավալատարածական լուծումների հավասարակշռված արտահայտությունը:

Տարբեր շենքեր վերգետնյա ուղիներով իրար հաղորդակից դարձնելու օրինակներից նշենք ճարտարապետներ էլիսին և Պիտր Սմիտսոն (Alison and Peter Smithson) Շեֆիլդի համալսարանի համակառույցը (1954), որի նախագծման համար հեղինակները հիմք էին ընդունել հետիոտն երթևեկության բազմաշերտ համակարգը:

ների մտքերը զգալի ազդեցություն թողեցին, այսպես կոչված, մոդեռն կամ պարզապես 1900-ի ոճ արվեստի ուղղության վրա¹⁰:

Վազները փորձեց բացահայտել արվեստի զարգացման էությունը՝ կապված առավել շափով ձևի, քան շինարարական տեխնիկայի հարցերի հետ: Այդ էկլեկտիզմի և ռեկվալ հասկացությունների համաձայն կայուն էր մնալու ձևի արտաքին, այսինքն՝ նրա ոճական իմաստը: Վազները շրջեց այդ տեսակետը, վերակոչեց ձևի ներքին իմաստը, հիմնականում նրա կառուցվածքային նշանակությունը, որը Շինկելի և Սեմպերի հասկացությամբ ռացիոնալ է և այդ իմաստով՝ դասական:

Այսօր էլ հորինվածքի դասականությունից ժառանգված ազդակները մնում են գործող: Հիշենք Միս վան դեր Ռոեի շենքերի վճիտ ծավալները, կայուն շափերը, Լը Կորբյուզիեի մոդուլները, համալսարանական օրենքների օգտագործումը (Լուիս Կան), Ա. Ալտուշի կառուցած Հենսո-Գուտցայտ շենքի (1959—1962), ինչպես և է. Գ. Ասպլունդի ճարտարապետության առավել բացահայտ դասականությունը*։ Մեր կարծիքով, դասական արվեստը կորցրել է իր առարկայական ուրույն նշանակությունը, բայց կերպրնկավման առումով՝ դեռ կենդանի է: Այսքանից կարելի է եզրակացնել, որ հարկ է քանդել ճարտարապետական մտքի ձևական կազմը, հրաժարվել ոճական տարրերից և անցյալից արդիականին հաղորդել դասականության մտային պատկերը: Մտային պատկերը իր հերթին կապված է ձևի գեղունության, այսինքն՝ սիմետրիային հատուկ այն օրինաչափությունների հետ, որոնց հիմունքներով կարգավորվում և դասավորվում են ճարտարապետական հորինվածքի հիմնական բաղադրիչները: Նման մոտեցումն իր իսկությամբ էմպիրիկ է և հակադրվելով ակադեմիաների տրակտատային մտածելակերպին, ճարտարապետից պահանջում է եզակի շնորհք, ուժեղ բնավորություն: Վազները այս առիթով նշում է. «Հարկ է հովանավորել միմիայն օժտված և ուժեղ բնավորության տեր ճարտարապետներին, որովհետև նրանց գործերը կարող են օրինակելի համարվել ապագա սերունդների համար»¹¹: Իսկ ուժեղ է նա, ով ազատ է և զգայնությամբ՝ էմպիրիկ:

Քննության առնենք Օ. Վազների գործերից «Փոստի դրամարկղը» (Վիեննա, 1905) և տեսնենք, թե Վիեննայի ճարտարապետի համար ինչ է նշանակում ձևի զարգացում հասկացությունը: «Փոստի դրամարկղը» ինքնամիոփ, սիմետրիկ, տրամաբանորեն պայծառ, երկրաչափորեն խիստ ընդգծված շենք է: Ճակատներում մակերեսների անցումները փոխարինված են հստակ անկյունագծերով, պլաստիկ արժեքներն արտահայտված են ոչ թե խորությունների միջոցով, այլ երեսպատումների, այսինքն՝ մարմարի, ճենապակու (տե՛ս Վազների «Մայրիկա տունը», Վիեննա, 1898) և երբեմն ծեփվածքի երանգավորումներով: Զարդերի համար օգտագործված են բրոնզը, երկաթը և կերամիկան: Նման հասկացությամբ ընկալված ճարտարապետության մեջ

¹⁰ Գիրքը ծանոթ է IV հրատարակության վերնագրով՝ «Die Baukunst unserer Zeit», Wien, 1914. Einige Skizzen, Projekte und Ausgeführte Bauten 1891—97, 1902—1922, Wien, «Qualität des Baukünstler», Wien, 1911.

* Հիշենք Լը Կորբյուզիեի՝ Հունաստանում, Իտալիայում կատարած գծագրերը և նախագծած որոշ շենքերը: Օրինակ՝ Մարսելի բնակելի տունը որպես մտահղացում առնչվում է Ֆլորենցիայի մոտ գտնվող, վանական համակառույցի՝ Զերտոզայի հետ:

¹¹ J. A. Lux, Otto Wagner, c. IV, München, 1914.

դասական կարգը մնում է պահպանված: Պլաստիկ արժեքները՝ փոխանակ-
ընթանալու դեպի խորքը, բերված են ճակատների մակերես: Նույն պատը
երեսպատումների միջոցով վերածված է մակերեսի և այս առումով ունի
շենքի ծավալը քուլալիող նյութի նշանակություն: Հարկ ենք համարում
զգուշացնել, որ նման մոտեցումը շունի զարդային իմաստ: Նրա նշանակու-
թյունը հիմնականում պետք է փնտրել շինանյութը ձևի հետ միաձուլելու
հասկացության ոլորտում: Նման մոտեցման համաձայն, երեսպատումը պա-
տի համեմատությամբ ստանում է առաջնահերթ նշանակություն: Իսկ պատը,
կորցնելով ծավալային իմաստը, վերածվում է շենքի արտաքին և ներքին
մակերեսները պատող գունագեղ, խնամքով մշակված թաղանթի: Հետևա-
բար, քանդակում է ձևի և կառույցի միասնական կապը, ձևի զեղունությունը
պահպանվում է որպես բնական հատկանիշ, իսկ մակերեսը, ծավալի համե-
մատությամբ, ստանում է ճարտարապետական միտք կրող տարրի նշանու-
կություն:

Մակերեսի և պատի, ձևի և կառուցելու եղանակի առնչության առումով
նշենք հետևյալը. 3. Ստորժիգովսկին իր հայտնի «Հայ ճարտարապետությու-
նը և Եվրոպան» աշխատության առաջաբանի «Հայկական հուշարձանների
նշանակությունը արդի ճարտարապետության համար» վերնագրված հատ-
վածում, հարուցված հարցի կապակցությամբ անդրադառնում է Օ. Վազների
«Փոստի դրամարկը» շենքի և Թալինի կաթողիկեի (VII) արտաքին պատերի
երեսպատումներին: Նա վերլուծում է երկու օրինակների մեջ պատը կառու-
ցելու եղանակները և հանգում հետևյալ եզրակացության. «Կես հազարամ-
յակ է, որ մենք՝ իտալական վերածննդի ուղիով ընթացող արևմուտքյանիս,
առավել չափով հետևում ենք ճարտարապետության արտաքին ձևերին, քան
կառուցելու եղանակին» և ապա ավելացնում է. «Վերածնունդը հազար տարի
անց յուրացրեց քրիստոնեական վաղ շրջանում հայերի մշակած հիմնական
դրույթները, իսկ շենքերը երեսպատվեցին համաձայն հռոմեացիների եղա-
նակի՝ շենքի կառույցի հետ շառնչվող հունական ձևերով»:

Երբ Ստորժիգովսկին ճարտարապետներին խորհուրդ էր տալիս ավելի
ուշադիր լինել հայերի կառուցելու եղանակի նկատմամբ, նա ելնում էր կա-
ռույցի և ձևի միասնության սկզբունքային նշանակություն ունեցող այն հաս-
կացությունից, որը, ինչպես շեշտում է վիեննացի գիտնականը, հատուկ է
հայ ճարտարապետությանը¹²:

Վազների կարծիքով դասականությունը արդիական իմաստով ոճական
հասկացություն չէ, այլ ձևը ընկալելու, արտահայտելու համակարգ, ուստի
հարկ է վերագտնել ձևի պարզությունը՝ արտահայտված թեկուզև լերկ,
ազատ մակերեսների միջոցով:

Վազները ձևի պարզությանը հասավ աստիճանաբար՝ մեկնելով տոսկա-
նա-Վերածննդի առաջին շրջանի ճարտարապետությունից: Իր փորձառու-
թյունների հիման վրա նա զարգացրեց երեսպատումը պատից անջատելու
արևմուտքյան հատուկ ձգտումը, որի հետևանքով պատը, հարաբերվելով շեն-
քի կառույցին, ոչ միայն ինքնուրույնություն ստացավ, այլև հնարավոր
դարձրեց ճարտարապետական հորինվածքում պահպանել դասական օրինա-
չափությունը, նույնիսկ երկաթբետոնե կամ մետաղյա կառույցների մեջ:

¹² J. Strzygowski, Die Baukunst der Armenier und Europa, Wien, 1918, v. I, S. 3—4.

Հարկ էր նաև, որ ինքնուրույնություն ստացած պատը հորինվածքային իմաստով ձևայնորեն կապվեր շենքի ընդհանուր կառույցին: Բերենք մի օրինակ. Վազնեբը «Ժողովրդական բնակելի տուն» նախագծում շենքի ձև-կատնեբը բաժանել է պատուհանի և բազրիքի շափը ունեցող և տաշերը հարկեբը շեշտող բառանկյունի ցանցով: Գունավոր սալիկներով, ակոսիկներով ընդգծված շենքի ձևականները պատող այդ ցանցը ձևային իմաստով հնարավոր դարձրեց պանելի օգտագործումը: Պանելն արդեն մուտք գործեց ճարտարապետության բնագավառը (տե՛ս նաև Վազնեբի մարմարապատ պանելներով կառուցած Կարլսպլացի մետրոկայանը): Մետաղյա շինարարության մեջ ծանոթ այդ տարրը քսանական թվականներին տարածում դտավ Գերմանիայում, և որպես պանելային շինարարություն (plattenbauweise) կիրառվեց է. Մալի կողմից (1924) Պրատենհայմի (Ֆրանկֆուրտ Մայնի վրա) բնակելի թաղամասի շենքերում:

Արժեքների վերաքննության այն ընթացքը, որը հակադրվեց իդեալիզմին և ումանադմին, տարբեր հապաղումներով զարգացում գտավ XIX դարի վերջերում, հիմնականում նպատակ ունենալով սահմանազատել արվեստը իդեալիստական տիպի հասկացությունների բացարձակված վիճակից: Նման հասկացությունների վերաքննությունը վերաարժեքավորեց ճարտարապետական մտքի ռացիոնալ որոշակիությունը և ճանապարհ բացեց դեպի իրականը, դեպի ճարտարապետությանը բնորոշ պատմականորեն ճշմարիտ դրսևորումները: Մտքերի նման ուրտում Գեսեգիտաը, Լինդգրենը և էլիել Սաարինեն Ֆինլանդիայում հիմք դրեցին, յապես կոչված, «ազգային ումանադ» ճարտարապետությանը: Շվեդիայում Կ. Վեստմանը, ներշնչված Մորիսի մտքերով և դանիացի Շրոպինի գործերով, մի շարք ճարտարապետների հետ ստեղծեց «ազգային ռացիոնալիզմ» անվանումը կրող ուղղությունը: Անգլիայում Մորիսի, Ռասկինի սոցիալիստ-ուտոպիզմը և Գլադստոնի դպրոցի ռացիոնալիզմը, Ֆրանսիայում «Բո զարի» պահպանողականությունը, Վիլելմ-լը-Դյուլի գոթական տեխնիցիզմը և վերջապես Գերմանիայում Շինկելի, Սեմպերի դասականությունը և «ազգային արվեստը» միասին ներկայացնում են դարավերջում դասականի և ումանադմի, ռացիոնալիզմի և ազգային հակադիր կողմնորոշումների ուրտում զարգացած ճարտարապետական մշակույթը:

Այդ նույն շրջանում Հ. Թենը, հումանիստ ռացիոնալիստի հասկացությամբ, իր «Արվեստի փիլիսոփայություն» գրքում (1885) առաջարկում էր արվեստի գործը մեկնաբանել՝ ելնելով միջավայրի պայմաններից: Մինչդեռ Օ. Շուադին ճարտարապետությունը դիտում էր որպես շինարարական տեխնիկայի կարելիություններում առկա, բնականոն զարգացող և պատմական կապվածություններից անկախ, որոշակիորեն սահմանված երևույթ: Բուրբուհարդն իր հանրահայտ «Կիկերոն» (1885) և «Վերածննդի մշակույթը Իտալիայում» (1860) գործերում գտնում էր, որ արվեստն ուսումնասիրելիս հարկ չկա ուշադրությունը կենտրոնացնել միմիայն տեխնիկական հարցերի վրա: Ռումանտիկ ոգու լայնախոհությամբ Բուրբուհարդը ընդլայնում էր արվեստի նշանակությունը՝ հասցնելով այն մինչև ամբողջ մշակույթն արտահայտող երևույթի աստիճանին: Նկատի ունենալով այս բոլորը և միաժամանակ Աբ. Նուվոյի, Յուգենստիլի ունեցած կարևորությունը, ուշագրավ է հիշատակել, որ Կենտրոնական Եվրոպայում ստեղծվում էին արվեստի օջախներ, որտեղ

նոր գաղափարներով տոգորված արվեստագետներին հնարավորություն էր տրվում ազատ միջավայրում լծվել ստեղծագործական աշխատանքի: Դրանցից Գերմանիայում հայտնի եղավ Դարմշտադի մոտակայքում ստեղծված Մատիլդեհոե անունը կրող «արվեստագետների համայնքը»: Հումանիզմի գաղափարներով տարված, գլոբիալան շրջանի Վայմարի ավանդների հետքերով ընթացող Հեսսենի իշխանը՝ արվեստասեր, մեկենաս է. Լ. Հեսսեն Հիմնել էր այդ համայնքը և իր շուրջը հավաքել երիտասարդ ճարտարապետ Պ. Բեռնսսին, նկարիչ Հ. Քրիստիանսենին, գծագրող Պ. Բուրկին, քանդակագործ Լ. Հաբիխին, գեղադարձող Պ. Հուբերին և ակնագործ Ռ. Բոսսելտին:

Հսեն իշխանի հրավերով, ավադրիացի ճարտարապետ Օ. Վազների աշակերտ Յ. Մ. Օլբրիխը (1867—1908) նախագծում է «արվեստագետների համայնքը»՝ բնակարաններից, արհեստանոցներից և ցուցասրահներից բաղկացած համակառույցը¹³:

Վիեննական Սեցեսիոնի հիմնադիրներից Յ. Մ. Օլբրիխը հատուկ զերզայնությամբ, հմուտ վարպետությամբ նախագծեց նաև շենքերի ներքին և արտաքին հարդարանքները, կահույքը, ամանեղենը, ալգինները և նույնիսկ սեղանատան սպասավորների հագուստը: 1889-ին սկսած կառույցը ավարտվեց երկու տարի անց, և 1901-ին համայնքի կոլեկտիվ ցուցահանդեսում բացվեց Մատիլդեհոեն: 1907-ին Օլբրիխը իրագործեց ցուցահանդեսների մեծ շենքը՝ Հոխցայտուրմը, դրանով իսկ ամբողջացնելով համակառույցը:

Այդ բոլոր գործերը մինչ օրս սլահպանել են իրենց ժամանակի հրապույրը. նման երկարակեցության պատճառներից կարևորն այն է, որ Օլբրիխը պիտեր տեխնիկական մեծ հմտությամբ առարկայացնել իր մտքերը, գիտեր ճարտարապետական մանրամասներին, ինչպես և արվեստի առարկաներին անհատական բնույթ տալու գաղտնիքը: Այս իմաստով նա կարողացավ իրագործել Վազների պատգամը. «անեղծ պահել բնական զգայնությունը» և որպես ստեղծագործող լինել ազատ:

Ճարտարապետական իմաստով Մատիլդեհոեի երկրաչափությամբ հորինած մեծ միասնությանը պատկանող շենքերը բաղմահատված ծավալներ են, որոնք համադրված են ոչ թե սիմետրիայի կարգով, այլ բաղմախմբությունների օրինաչափության համաձայն: Մի մոտեցում, որը կարելի է համարել քաղաքաշինական: Համակառույցի հորինվածքը թելադրող հիմնական պոթոնները չպետք է փնտրել հատակագիծը կարգավորող դործառնությունների միջոցով, այլ պետք է դիմել ծավալներին տրվող ճարտարապետական մշակումների ձևայնությանը և այն զգայականին, որը հատուկ է Օլբրիխին: Այս իմաստով Մատիլդեհոեն մնում է վիեննական դպրոցի լավագույն գործերից մեկը:

Մի այլ հատկանիշ. ծավալների դասավորման կարգը շարժունակ է: Ծավալները մշտապես կրում են այն նկատառումը, որ դիտողը գտնվելու է շարժման մեջ: Ծարժունակությանը մեծապես նպաստում են համակառույցին շաղկապված շրջապատի տարբեր բարձրություն ունեցող հարթակները, սանդղվանդակները, որոնց միջոցով ծավալները հարաբերակցվում են միմյանց և առաջացնում նոր, անսպասելի զուգադրումներ: Արտաքին և ներքին տարածությունների կապակցումն անընդհատ է և որպես ծավալատարածական լուծում՝ նորարարական: Նման ընկալումը հետագայում հարա-

¹³ L. Benevolo, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 381—391:

դատ դարձավ Ռայտի համար¹⁴, իսկ Եվրոպայում քսանական թվականներին կիրառվեց Միս վան դեր Ռոեի կողմից (տե՛ս «Աղյուսե տուն» նախագիծը, 1923, Գուրեևոմ կառուցած Վոլֆի տունը, 1926):

Օլբրիխի շենքերի մինչև վերջ մշակված մանրամասները ցույց են տալիս, թե ինչպես էր նա կարողանում տեխնիկական լուծումների և հորինվածքային հարաբերությունների միջև կապակցությունների մի ամբողջ համակարգ ստեղծել և հասնել ճարտարապետական նրբագեղ արտահայտչականության: Պրոֆեսիոնալ կյանքում կարելի է հասնել նման կատարելության, երբ գոյություն ունի նախագծողի, պատվիրատուի և արհեստավորի իդեալական համագործակցություն: Մասիլդենհոեի արվեստագետների համայնքի բնորոշ դժբից մեկն այդպիսի համագործակցությանը նպաստող բարենպաստ պայմանների ստեղծումն էր:

Ճարտարապետության պատմության առումով, սակայն, Օլբրիխի ներդրումն առավել չափով աննշվում է ձևի հարցերի հետ. տեխնիկայի իմաստով առաջինից չկատարվեց դեպի մեջնեյալացված արտադրությունը: Օլբրիխի սովետներ մնաց ձեռագործ աշխատանքի ավանդության սահմաններում:

Թերևս պահպանողական թվացող կառուցելու նման մոտեցումը համապատասխանում էր այդ շրջանի արվեստի հասկացությանը, ըստ որի ճարտարապետական հորինվածքում հիմնական միտքն արտահայտվում է կառուցային և իմաստային միավորների ստեղծմամբ: Նման հասկացության համաձայն ձևը և արտահայտման միջոցները, որոնց ամբողջությունը կազմում է արվեստի լեզուն, ունեն նույնանման կառուցվածք, և նրանց իմաստը հիմնականում ընկալվում է տեսողության միջոցով: Տեսողությունը, որպես գիտակարգ, Կ. Ֆիդլերի (1841—1895) բնորոշումով՝ սիխտբարկայտ (Sichtbarkeit), այսինքն տեսողականություն, ստանում է ճանաչողական իմաստ, իսկ արվեստի գործը դիտվում է որպես գեղագիտությունից տարբեր, ուրույն օրինաչափություններով վարդացող, իրականությունը արտահայտող երևույթ: Ֆիդլերյան հասկացությամբ գիտությունը և արվեստն առանց իրար հակադրվելու կարող են տարբեր ճանապարհներով մեզ հանգեցնել իրականության ճանաչողությանը¹⁵: Տեխնիկական պայմանավորվածությունից պոկված ձևի անհատականացումը ճարտարապետական հիմքը հանգեցրեց շենքի ձևակառուցմանը, նրա մակերեսները ընդարձակությամբ արտահայտելու միտումի: Այսպես, երեսպատումը ստացավ առաջնահերթ նշանակություն: Օլբրիխն ավելի առաջ գնաց այդ խնդրի մեջ: Նա իրարից անջատեց շենքի ծավալները, ստեղծեց իմաստակիր, հստակագծում կապակցված, լեզվականորեն շաղկապված ծավալների համակառույց: Ձևի ինքնուրույնության հետագա և վերջին քայլը կատարեց Յ. Հոֆմանը:

Արվեստագետի և արհեստավորի կապվածության ակունքները շատ հին են, բայց նրանց ավանդը Կենտրոնական Եվրոպայում կարելի է փնտրել

¹⁴ Յ. Լ. Ռայտը Եվրոպայում կատարած առաջին շրջապայության ժամանակ 1910-ին Գերմանիայում ցուցադրեց իր ստեղծագործությունները: Նույն թվականին Տյուրինգենի Վասմուտ հրատարակչությունը հրատարակեց Ռայտի գծագրությունների և նախագծերի հավաքածուն՝ *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von F. L. Wright*. 1911-ին երկրորդ հատորը՝ *F. L. Wright, Ausgeführte Bauten*. Երկրորդ հատորը բաղկացած է լուսանկարներից և անդլիայի ճարտարապետ Ռ. Աշբիի (C. R. Ashbee) առաջաբանից:

¹⁵ H. Faensen, C. Fiedler, Berlin, 1959.

միջնադարյան վարպետի կնւպարի, ինչպես նաև արվեստը ձեռքի դռն ճամբարելու հասկացութեան ուղորտում, այսօրվա ըմբռնումը՝ տեխնիկայի նոր հնարավորութիւններին, շինանյութերի կարելիութիւններին տիրապետելու պահանջի մեջ: Մասնագիտացման հետագա ձգտումը, ոակայն, հեռացրել է ճարտարապետին արհեստներից, նրան առավել շարժելով կապելով նախագրման սեղանին: Գերմանախոս երկրներում մի շարք ճարտարապետներ լրացրել են իրենց ուսումը Արվեստի և Արհեստավորների դպրոցներում (Kunstgewerbeschule): Այդ տիպի դպրոցները, որոնք ժամանակին հիմնականում նկարչութանից կախում ունեցող բաժիններ էին¹⁶, հիմնադրվել են XIX դ. կեսերին: Մեկինթոշը, Բերնսը, Լը Կորբյուզիեն, օրինակ, սկսել են նախ որպես նկարիչ, իսկ հետագայում անցել ճարտարապետության:

1897-ին ֆոն Սկալան Վիեննայում կազմակերպում է անգլիական կահույքի առաջին ցուցահանդեսը: Ավելի ընդհանուր առումով ժամանակակից արհեստների մշակույթը գերմանախոս երկրներին հաղորդելու առավելութիւնը ստանձնեց ֆոն Մութեսիուսը (von Muthesius):

Նման նախաձեռնութիւնները նոր հետաքրքրութիւն առաջացրին արհեստների հանդէպ: Սեցեսիոնի ճարտարապետներից Յ. Հոֆմանը 1899-ին նշանակվում է Կունցտպլեբերշտիպի դասախոս, իսկ 1903-ին՝ Ք. Մոզերի հետ նրանք հիմնում են Վիեննա Վերքշտետտե (Wiener Werkstätte) արհեստանոց-դպրոցը, որը թե՛ ճաշակի, թե՛ ձևագործ առարկաների տարածման իմաստով Գոլշեր Վերքշտետտեի հետ միասին մեծ ազդեցութիւն թողեցին Արևմտյան Եվրոպայում և նույնիսկ XIX դարի վերջերին արհեստների կենտրոն հանդիսացող Անգլիայում:

Օ. Վագների մոտ ուսանած, նրա մտքերին հավատարիմ Յ. Հոֆմանը (1870—1956) Ավստրո-Հունգարական կայսրութեան մայրաքաղաքի հասարակութեանը հայտնվում է որպես Սեցեսիոնի 1898-ին կազմակերպված ցուցահանդեսի բարեկարգող: Վայելչութիւնը, նրբազեղութիւնը և վագներյան շրջանի դասական ռացիոնալիզմը հետագայում բնորոշ հղան Հոֆմանի ամբողջ գործունեության համար: Նրա ղեկավարած Վիեննա Վերքշտետտեում արտադրած արվեստի առարկաների տարածումը մեծապես նպաստեց այն բանին, որ Վիեննան դառնա Եվրոպայի ճաշակը թելադրող կենտրոն:

Ար Նովոյի և Գլադգոյի արվեստի ազդեցութիւնը կրելուց հետո Սեցեսիոնը զնաց ինքնուրույն զարգացման ուղիով և տաս տարի անց անջատվելով Վագների Սեցեսիոնից, կոչվեց «Սեցեսիոնը Սեցեսիոնի մեջ» (Sezession in der Sezession): Այդ ուղղութեան, ինչպես և Գունստշաու (Kunstschau) հանդեսի հիմնադիրները եղան Յ. Հոֆմանը և նկարիչ Գուստավ Կլիմտը (Gustav Klimt, 1862—1919):

Հոֆմանը սկզբնական շրջանում կառուցեց Մոզերի, Մալի, Հեններերգի, Շրեյերի մենաստները և 1903-ին՝ Պուրքերսդորֆի բուժարանը: Արդի ճարտարապետութեան պատմութեան մեջ ռացիոնալիզմը կանխորոշող այդ շենքը պարզ է, բաղկացած է սվաղապատ, քիչ դուրս բնկած հարթ սալերով պսակ-

¹⁶ Մանթ և Նյուբանի (1465—1542) կիրառական արվեստի համար կատարած դժգոհները, իտալական արացեցուներ (տե՛ս Ռաֆայելի կարտունները Վատիկանի պիանալիտայում), Ֆլաման (Գորլեններ) կամ նկարիչ Շ. Լորենի (1619—1690) մասնակցութիւնը և նրա թողած մեծ ազդեցութիւնը XVII դ. հարգարանների, կահավորանների բնագավառում:

ված, տարբեր շափերի բացվածքներ ունեցող ծավալներով: Շենքի հասակադիր սիմետրիկ է, հարկերի պատուհանները, ըստ դասական հասկացության, տարբեր շափերի են: Ներքնաշենքի հատվածում ընթանում են կապույտ և սպիտակ սալիկներից կազմված դոսիներ¹⁷: Դրանց միջոցով Հոֆմանը եզրագծում է շենքի անկյունները, մակերեսները բաժանում ավելի փոքր հատվածների, այլ կերպ ասած, ծավալների եռաչափ արժեքները վերափոխում երկչափ արժեքների: Ռիզլի մեկնաբանությամբ, ասել է, թե շոշափելի վերափոխում է տեսողականի: Նրկու տարի անց Հոֆմանը ընդհանրացնում է այս թեման Սոկրի պալատի նախագծում, ուր գոտիները բրոնզից են, իսկ պատերը երեսպատված են նորվեգիայի սպիտակ մարմարով:

Հոֆմանը 1905-ին Բրյուսելից ստանում է Սոկրի պալատը կառուցելու պատվեր: 1914-ին ավարտված, նրբագեղությամբ հարուստ այդ շենքի ճարտարապետությունը հագեցված է ետիմպրեսիոնիստական և սիմվոլիզմի հատուկ բանաստեղծական ոգով: Միաժամանակ ուշագրավ է, որ շենքի ու այգիների ընդհանուր հորինվածքը կարգավորված է ռացիոնալ մտքի խորությամբ: Մոտեցման նման ճկունությունը թույլ տվեց Հոֆմանին ըստ շենքի կարեւորության շեշտել երբեմն ռացիոնալ կամ դասականը, երբեմն՝ սիմվոլիկը և գեղազարդականը: Նման բազմիմաստ մոտեցումը ոչ այնքան ձևի ձևական ընկալումի հետևանք էր, որքան որոշ պարագաներում ավանդական արտահայտելու պահանջի արգասիք: Այս հասկացությունը կարելի է դասել Վյալական կարգի էկլեկտիկ մի շարքը: Բերենք մի քանի օրինակ. 1914-ին Հոֆմանը կառուցեց Քյունի ավստրիական տաղավարը, 1934-ին՝ Վենետիկի Բիեննալեի տաղավարը: Այս երկու շենքերն էլ նախագծված են հունական դասականության ոգով, մինչդեռ Պրիմավիլեի տունը (1914) որոշ չափով պալադյան է: Արվեստագետի նման դիրքորոշումն, անշուշտ, հմայիչ էր, սակայն միաժամանակ նույն դիրքորոշումը սանձահարեց Հոֆմանի նոր ուղիներով ընթանալու կորովը¹⁸: Մի այլ հատկանիշ. նրա շենքերի ծավալները համաչափ են, իսկ ընդհանուր հորինվածքում թվում են մեկը մյուսից անշատ: Ազատ արվեստի կոչված (Freikunst) հասկացությանը հարազատ ուսյն մոտեցման ակունքները հարկ է փնտրել միջնադարի, ապա XIX դարի նոր գոթականության ոլորտում¹⁹:

Կ. Սիտտեն արդեն անդրադարձել էր այդ կարևոր իրողությանը և շեշտել տեսողության հարցը, հանգամանորեն վեր հանել արդի քաղաքաշինու-

¹⁷ Սակայն սույն մոտեցումը, ըստ Անդրեա Սիլիպոյի, տվյալ շրջանում Եվրոպայում տարածում գտած արեւելյան արվեստի ազդեցության հետևանք էր (տե՛ս A. Silipo, H. Hoffmann DEAU, v. III, Roma, 1969, p. 107).

¹⁸ Երբ 1914-ին Քյունի ավստրիական տաղավարը կառուցելու առիթով Հոֆմանը ծանոթացավ Վ. Գրոսփիտի ճարտարապետությանը, զգաց, որ նրանից բխում է հուժկու, գրեթե տարերային մի ուժ, որը ծանուցում էր նոր դարաշրջանի սկիզբը: Ավստրիացի ճարտարապետը հասկացավ, որ հարկ էր վերանայել անձնական հայեցողությունները, ընթանալ նոր ճանապարհով և այդ իմաստով ուղղություն տալ վիեննական դպրոցին: Այդ գործին, սակայն, լծվելու էր ոչ թե ինքը, այլ իր հայրենակից Ադոլֆ Լոոզը:

¹⁹ Ըստ Լ. Բենեդուկի, տվյալ հասկացության ավանդույթը գալիս է նույնիսկ ուշ անտիկ շրջանից: Նշենք նաև, որ այդ շրջանի անվանումը պատկանում է Ա. Ռիզլին և որպես արվեստի պատմության քննական ստորոգծություն, ընդգրկում է մեր թվարկության սկզբից մինչև IV դարը:

թյան բացասական, բայց բնորոշ գծերից մեկի՝ միօրինակության տաճնապալի խնդիրը²⁰։

Համաշխարհային համեմատությունները, սիմետրիան, կշռականությունը, ազատ կամ ուղիղ գծերը, ինչպես և ճարտարապետական հորինվածքը ղեկավարող այլ ստորոգությունները կազմում են ձևի բնական զարգացմանը ներհակ ոացիոնալ այն հասկացությունը, որը հատուկ է Գ. Սեմպերին։ Մինչդեռ արվեստի անկախության խնդիրը առաջացավ Ա. Ռիգլի առաջարկած «տեսողության տեսողություն» և «արվեստի կամք» (Kunstwolle) հասկացությունների հիման վրա²¹։ Երբեմնի հակադիր թվացող այդ տեսությունների ընդարձակ ոլորտում զարգացավ վիեննական Սեցեսիոնի շրջանի ճարտարապետությունը, նկարչությունը և կիրառական արվեստը։ Ավստրիական իրիլստիստիկայի դպրոցին պատկանող Ա. Ռիգլի և Կ. Ֆիդլերի տեսական-իմացական ընկալումները ոչ միայն համընդհանուր նշանակություն ստացան արվեստի բնական պատմության բնագավառում, այլև վիեննական Սեցեսիոնի արվեստագետներին հնարավորություն ընձեռեցին ստեղծելու Օ. Վադների ավանդած՝ արվեստագետի ազատության պահանջի վրա խորսխված այն հիմքերը, որի վրա բարձրացավ ճարտարապետական մտքի կառուցվածքը։ Այդ արվեստագետներից էին ճարտարապետներ Օ. Վադները, Յ. Մ. Օլբրիխը, Յ. Հոֆմանը, քաղաքաշինարար Կ. Սիտտեն և նկարիչ Գ. Քլիմտը։

Դառնանք մեր հարցին։ Ձևը կառույցից անջատելու ձգտումը, որը բնորոշ եղավ նաև երեսնական թվականների իտալական ճարտարապետության համար, ունի պատմական հիմնավորում։ Բացատրենք այս միտքը. միջնադարյան հասկացությամբ տարածությունը կազմակերպվում է առավել շափով տեսողության օրինաչափությունների հիմունքներով։ Նման մոտեցումն անվանենք բնական։ Վերածննդի, ուստի և նոր դասականի հասկացությամբ տարածությունն ընկալվում է որպես մտային պատկեր։ Ճարտարապետական իմաստով առարկայացումը կատարվում է բնությանը պարտադրելով երկրաչափականորեն սահմանված տվյալ պատկերը։ Այդ մոտեցումը անվանում ենք արհեստական։

Արդ, եթե քննության առնենք Օլբրիխի Մատիլդեհոե և Հոֆմանի Սոկլե շենքերի հատակագծերը, կտեսնենք, որ դրանք սիմետրիկ են, մակերեսները հավասարակշռված և կարծես չեն թելադրում վեր բարձրացող ծավալների ավելի ազատ համակարգ։ Հատակագծերում իշխող կարգը, նշված իմաստով, արհեստական է, մինչդեռ ծավալների հորինվածքը՝ բնական։ Հետաքրքիր է նաև այն հանգամանքը, որ այդ շենքերի ծավալներից յուրաքանչյուրը ինքնին համաշխարհ է, բայց իրար հարաբերված, նրանք թվում են

²⁰ «Շատ զարմանալի է,—գրում է Սիտտեն,—որ արդի քաղաքների հատակագծերում առկա ամենափոքր խախտումը աչքի է ընկնում, մինչդեռ անցյալի հրապարակներում առկա նման խախտումները վատ տպավորություն չեն թողնում։ Դրանք այնպիսին են, որ տեսանելի են դառնում միմյալին թղթի վրա, իրականում խուսափում են մեր ուշադրությունից։ Անցյալում հատակագծի հղացումը չէր վերաբարձրվում թղթի վրա, այլ կառույցները բարձրանում էին կամաց-կամաց, բնականում։ Եվ կառուցողները հեշտությամբ անդրադառնում էին, երբ ինչ-որ բան իրականում նեղություն էր տալիս աչքին, այդ պարագայում նրանք, առանց զլանալու սրբազրում էին համաշխարհային թերությունները։ Թող որպես օրինակ ծառայեն Սիենայի տաքերի շափերի հրապարակները» (տե՛ս C. Siffre, Der Städtebau, Wien, 1889. p. 40).

²¹ A. Riegl, *Arte Tardoromana*, Torino, 1959, A. Riegl, *Problemi di stile*, Berlin, G. Siemens, 1923.

մեկը մյուսի հանդեպ ինչ-որ շափով շնորհած: Մի այլ հատկանիշ. ծավալնե-
րի ամբողջականությունը չի ենթարկվում հեռանկարի կառնեմունքին, ուստի
համակառույցից ստացվող ներդաշնակությունը գաղափարները պետք է վերագրել
նախագծողների կապակցություններ ստեղծելու վարպետությանը: Ըստ էու-
թյան, հորինվածքային հարաբերություններ առաջացնել նշանակում էր հաս-
նել դասական հատակագծի և ուսմանտիկ ծավալայնության, այլ կերպ ասած՝
արհեստականի և բնականի, երկրաչափական կարգի և տեսողության աղա-
ստության, ներդաշնակ արտահայտչականություն:

Օ. Վազների գործերում մակերեսների սրված առաջնահերթ նշանակու-
թյունը Յ. Մ. Օլբրիխի հաղորդակից ծավալների ինքնուրույնությունը, մա-
կերեսների զուգադրումներով առաջացրած շարունակությունը և վերջապես
Յ. Հոֆմանի հետապնդած՝ տարածությունը կամ ծավալը հաճախ զուգահե-
ռաբար մշակված գեղազարդումներով արտահայտելու ձգտումը (այս առու-
մով հետաքրքիր է հիշել, որ պոմպեյան նկարչության շուրջը շրջանի գեղա-
զարդումների եղանակը Սեցեսսիոնին բնորոշ ճարտարապետական ընկալում-
ներ են): Կերպրեկալման նման մոտեցումը ավանդաբար կապված է նաև
Վիննային հարազատ ոսկոկության շենքերի, նրանց պատերի մակերեսներով
ընթացող, վալելաձև դարձաբանդակների ձևային ուղղու-
թյունով:

1897—1914 թթ. հարատևած վիննական Սեցեսսիոն կոչվող արվեստի
այս ուղղությունը, որպես իր ժամանակի նշանակալից երևույթ, Վիննայում
առաջացած արվեստի ավելի առաջադեմ ձգտումներին զուգահեռ (Ա. Լոռզի
ծայրահեղ ռացիոնալիզմը, երաժշտության բնագավառում՝ Շյոնբերգ, Ա.
Բերգ և Վեբերն) կարողացավ ստեղծել արդի ճարտարապետությանը նպաս-
տող նախադրյալներ: Հարկ է նշել, որ այս ուղղությունը որոշ չափով ան-
կումային բնույթ ունի: Չնայած այդ բանին, վիննական Սեցեսսիոնից հե-
տևեց իտալական լիբերտին (է. Բազիլե, Ռ. դ'Արնոնկո, Գ. Մորետտի, Զ.
Սոմմարուզա), այսպես կոչված, մոդեռն ոճը և մասամբ ֆուտուրիզմը:

XIX դարի քաղաքաշինարարները՝ Ու. Օուեն, Շ. Ֆուրիե, է. Կարե և արվեստաբանները՝ Զ. Ռասկին, Ու. Մորիս, տարված հումանիզմի գաղափարներով, ապավինած արդյունաբերական հեղափոխությունից առաջացած իրականությանը, հանդգնություն ունեցան կառուցել Կոմպանիլլայի՝ երազած «արևի քաղաքները» և հակադրել դրանք, ժամանակի անդամ և պլանադուրկ քաղաքներին¹։ Աշխատավորների և մտավորականների համար կառուցված քաղաք-այգիները ձուլվեցին շարունակ ընդլայնվող ավելի մեծ բնակավայրերի օրգանիզմում և վերածվեցին թաղամասերի։ Անկարող կարգավորելու քաղաքների քաոսը, մտավորականները ռեալ իրողությանը հակադրեցին իդեալ քաղաքը։ Մտավոր պատկերը իրականության հակադրելը ծանոթ երիվույթ է ճարտարապետության պատմության մեջ։ Այս իմաստով Վերածընդդի ճարտարապետներն իրենց ստեղծած կենտրոնական հեռանկարի համակարգի համաձայն կառուցեցին նորը, նպատակ ունենալով «շակութային այդ նոր դրվածքի օրինաչափություններով վերակազմավորել բազմակերպ, կրթման տարանջատ թվացող, բայց միշտ մարդուն հարաբերված գլուտելով հարուստ, միջնադարյան քաղաքի կերպարը։

Սակայն XIX դարի ճարտարապետությունն ընկալվում էր ոճականի, այսինքն արդեն մշակված ձևի իմաստով։ Արդ, երբ ոճից հետևում է ոճ, սկիզբ է առնում փոխառնված ձևի ինքնակալությունը, առաջանում է մտավոր պատկերի (կամ իդեալ քաղաքի) ու իրականության անհամատեղությունը։ Ասել է, թե արվեստը ստանում է արդի լինելու բնութագրումն այն պարագայում միայն, երբ վերահաստատվում է մտավոր պատկերի և իրականության կապը։ Ժամանակագրական առումով, սակայն, արվեստը արդիական համարելը հարաբերական է, հասկացությունների տեսակետից՝ փոփոխական։

Արևմտահվրոպական հասկացությամբ արդի լինել, նշանակում էր վերնախնայուն հակադրվել անցյալին, իսկ նորը կազմավորվում էր դարասկզբին բնորոշ ռացիոնալիզմի և էքսպրեսիոնիզմի հակադիր ուղղություններով²։

¹ Մումֆորդի խոսքերով՝ non plan of non-city (տե՛ս L. Mumford, The Culture of Cities, New York, 1932, p. 183)։

² Շ. Բոդլերի կարծիքով արվեստագետը կարող է վճռականորեն պահանջական լինել և կամ վճռականորեն արդիական, դիրքորոշումների տարբերությունը կրավորական «լինելու» կամ «պետք է լինել» ենթադրական ճշտումի մեջ է (տե՛ս Ch. Baudelaire, Salons, 1859, Œuvres complètes, Paris, 1868—70)։

Ռացիոնալ լինելը ճանաչողական մեկնակետ է, որը թելադրում է արվեստի գործը մշակելու, առարկան գործնականորեն վավերականացնելու հղանակ։ Ռացիոնալիզմը՝ պատմականորեն կապված լուսավորականությանը, ինչպես և Շինքելի, Սեմյակի դասականությանը, նաև Վիդլե-ը Դյուի ստորուկտուրալիզմին, Ար Նուվոյին և Դոյշեր Վերքեռնդին, իր ուրույն բնորոշումը գտավ Վ. Գրոփիուսի հիմնադրած Վայմարի դպրոցի մեթոդաբանության ոլորտում։ Լինելով տեխնիկայի շրջանին հատուկ շինարարական մշակութային նվաճում՝ ռացիոնալիզմը ձևաբանության առումով սկիզբ առավ անցյալ դարի գերմանական ռացիոնալ դասականության ուղղությունից։

Արդյունաբերության աննախընթաց զարգացման հետևանքով մասնագիտացած բանվորը, տեխնիկը, ճարտարագետը ի վիճակի եղան նպաստելու ոչ միայն տնտեսական ճյուղերի տեխնիկական վերակառուցմանը, արդյունաբերության մեքենայացմանը, այլև արտագործականության բարձրացման, այսինքն տնտեսակարգի կազմավորմանը։ Գիտատեխնիկական այս ոլորտը սատարեց ճարտարապետական-տեխնիկական մտավորականությանը և արդյունաբերական մեծ ձեռնարկությունները սկսեցին գործակցել ճարտարապետների հետ։ Այսպես, Վերտհայմը Ա. Մեսսելին կառուցել տվեց հանրային խանութը (Բեռլին, 1896), հետագայում նույն Վերտհայմը դարձավ է. Մենդելսոնի գլխավոր պատվիրատուն։ 1907-ին ԱէԳ էլեկտրական մեքենաների, սարքավորումների ընկերությունը Բեռլին հրավիրեց Պետեր Բերենսին (1868—1940) և հանձնարարեց նախագծել գործիքների, մեքենաների ձևավորում, մշակել ապրանքները ծրարելու, վաճառում ներկայացնելու միջոցներ, պատրաստել արտագրանքների ցուցահանդեսներ, կատալոգներ, մինչև իսկ ընկերության հատուկ գրությունների թղթի ձևավորումը։ Նոր փորձառությունների կիրառումը նպաստեց արդյունաբերական արվեստի զարգացմանը (գիզայն), որին մասնակից դարձան նկարիչներ, ձևավորողներ, և հատկապես ճարտարապետներ³։

Գեղագիտական մակարդակով և շինարարական առումով ճարտարապետական ձևի և արդյունաբերական արտադրանքի հարաբերակցումը նշանավորեց կառուցվածքային տարրերի ստանդարտացում, շինքերի տիպարայնացում։ Ելակետային մի գիրքորոշում, որը սկզբունքորեն հակադրվում է արվեստի գործը մշակելու ավանդական ընկալումին։

Նրբ կա արվեստի նոր խոսք ասելու պահանջը, օտարամուտ գաղափարները դրականորեն են ազդում տվյալ երկրի ստեղծագործ գործունեության վրա։ Այդպես էր տոսական թվականների Գերմանիան։ Արս ընդ Կրաֆտը Անգլիայից, Սեցեսսիոնը Վիեննայից, ինչպես և Հոֆմանի, Օլբրիխի, Վան դե Վեդդեի մասնակցությունը, 1910-ին Ֆ. Լ. Ռայտի ներկայությունն իր գործերի ցուցահանդեսի առիթով, և վերջապես 1903-ին Դրեզդենում ստեղծված Դի Բրյուքեն, 1911-ին Բյառու Ռայտերը Մյունխենում և էքսպրեսիոնիզմը բաղմաղան և տարանջատ այն երևույթներն են, որոնք կարող էին կազմավորման շրջանին բնորոշ անկալունություն թվալ, մինչդեռ իրականում դրանք նույնանման միտումներ ունեցող, տարածում ու կիրառություն գտած, արդի արվեստի կազմավորմանը նպաստող հասկացություններն էին։

³ Նման դրվածքի կարևորությունը հասկանալու համար բավարար է նկատել, որ այսօր գոյություն չունի առևտրական կամ արդյունաբերական գործունեություն, առանց գիզայնների մասնակցության։

Ժամանակակից, ռացիոնալիստ համարվող ճարտարապետներից շատերը սկզբնական շրջանում հարել են էքսպրեսիոնիզմին: Գրանցից են Միսլան դեր Ռոեն (լիբլենիստ-լյուքսեմբուրգ հուշարձանը, Բեռլին, 1926, քանդակած նացիստների կողմից), է. Մենդելսոնը (Այնշտայնի աշտարակը, Պոտսդամ, 1920), Հ. Պեոլցինգը (Ջրամբար աշտարակ, Պոզնան, 1911, Ֆեստշպիլ հատվ, Զալցբուրգ, 1920—21, նախագիծ), Ֆ. Հեորգերը (Քիլ հատվ, Համբուրգ, 1922—23), Մ. Բերգը (Ցուցասրահ, Բրեսլաու, 1912—13), նույն Գրոփիուսը, Բերենսը և օրգանականի հասկացությամբ՝ Շարունը, Աալտոն, Լը Կորբյուզիեն (Ռոնշանի մատուռը):

Սկզբնական շրջանում այս ուղղությանը հարած ճարտարապետներն աշխատում էին իրարից անկախ, ինքնուրույն արվեստանոցներում, որոնք երբեմն կցված էին արդյունաբերության (Սէգ, Հեոխտ) կամ առևտրի (Վերտհայմ) ընկերություններին և կազմակերպված էին որպես ճարտարապետական և կիրառական արվեստների համընդհանուր կենտրոններ: Նշանավոր անձնավորություններից հիշենք Թեոդոր Ֆիշերին (1862—1938), որի մոտ Մյունխենում ուսանել են Պ. Բոնացը (1877—1951), Բ. Տաուսը (1880—1938), Դ. Բեոմը (1880—1955) և Հ. Հերինգը (1882—1958), օրգանական ճարտարապետության սկզբնավորող⁴: Հ. Հերինգի տեսության հետևելով հետագայում ընթացան՝ Ա. Աալտոն, Լ. Քալե, Հ. Շարունը, Մեծ եղավ Պ. Բերենսի արվեստանոցի համբավը. նրա մոտ, Բեռլինում ուսանեցին Գրոփիուսը (1907—10), Մ. Վան դեր Ռոեն (1908—11) և Լը Կորբյուզիեն (1910—11):

1907-ի հոկտեմբերին Գերմանիայում հիմնադրվեց Դուլլեր Վերբերունդը, որի առաջին մասնակիցներն էին՝ Հ. Մուլլեգիուսը, Կ. Շմիդտը, Թ. Ֆիշերը, Ռ. Ռիմերշմիդտը, Հ. Պեոլցիգը և Հ. Վան դե Վելդեն՝ առևտրի և արդյունաբերության անվանի ներկայացուցիչների համագործակցությամբ:

Վերբերունդի նպատակն էր շրջանառության մեջ ներդնել արվեստի առարկան, այդ կերպ ձգտելով արվեստի և իրականության կապակցությունների վերահաստատմանը: Եվ որպեսզի առարկան անխախտ ձևով մատչելի դառնար հասարակությանը, հարկ էր քանակի և որակի հարցերը լուծել միասնաբար, առավելագույն չափով ապահովել տիպերի հերթականությամբ դասավորված, սերիաների եղանակով արտադրված առարկաների բանակը: Այլևս անհնար էր ելնել Մորրիսի կամ Ռասկինի ռոմանտիկ նկատառումներից և հանգել գոհացուցիչ լուծումների: Հարկ էր առանց երկբայելու արտադրությունը հանձնել մեքենային և ձևը մշակել տրամաբանական այնպիսի կառուցվածքով, որը համաբալլ լիներ մեքենայի ընթացքին: Հարկ էր՝ ստեղծագործողի ազատությունը ապահովելով հանդերձ, համախոհ միասնություն ստեղծել նախագծի և մեքենայացված արտադրության միջև:

Հերման Մուլլեգիուսը իր հողվածներով, գրքերով, դասախոսություններով և կառուցած շենքերի օրինակներով եղավ Դուլլեր Վերբերունդի ամենա-

⁴ Հ. Հերինգի օրգանականի հասկացությունը (Organhaftes bauens) տարբերվում է Ֆ. Լ. Ռայտի տեսակետից այնքանով, որ հարաբերվում է օրգանականի կազմավորման ընթացքին (գինամիկ հասկացություն), մինչդեռ Ռայտը շենքը դիտում է որպես արգեն կազմավորված օրգանիզմ (սե'ս H. Häring, Wege zur Form in die Form, I, 1925; H. Häring, Geometrie und Organik in Baukunst und Werkform, 1951).

դործուն մասնակիցը, արդի ճարտարապետության տեսական և գործնական ակադեմիկոսների մեջ շատագուժը⁵։

Արվեստի գործին մինչ այդ տրված կիրառականի բնորոշումը Մուսթե-դիուսը փոխարինեց արդյունաբերացված արվեստ հասկացությամբ։ Այդ առումով, սակայն, ձևի կառարելությունը մնում էր հարաբերված տրամաբանական կառուցվածքին, զգայականն անշատովում էր, իսկ կառարելությունը ստանում էր մասնակի իմաստ։ Ուստի, մեքենայացված արտադրանքում առարկաների որակը ապահովելու նպատակով, հարկ էր վերափոխել ձևին հատուկ ղեղադրական նշանակությունը։

1911-ին Վերբերունդի հայանի ժողովում Մուսթեդիուսը, խոսելով ձեռագործ և մեքենայի աշխատանքի տարբերությունների մասին, նշեց, որ մեքենան այլևս չի կարելի ձեռագործ աշխատանքը բազմացնող (Մորրիս) կամ կեղծ, նույնանման գործ կատարող միջոց համարել։ Մեքենան՝ ուրույն հատկություններով օժտված, ձևաբանական առումով նոր ոճի՝ մեքենայի ոճ (Maschinenstil) հասկացության պիսվոր գործուն է։

Տրամաբանականի շրջանակներում ստեղծված ձևի մշակման ընթացքում հանդես են գալիս ձևը հարստացնող, որակի և գործառնության առումով կայունացած նոր բաղկացուցիչներ, որոնք վավերացնում են ձևի փոխակերպված իմաստը։ Այս իմաստով գործածական առարկան վերաիմաստավորվում է որպես արվեստի գործի տարառեսակ, դառնում մատչելի և ձևավորման միջոցով ազդում մարդու վրա։ Գեղագիտորեն ներգործելու հատկությունը, օգտավետ լինելը, մարդու կենցաղին մասնակից լինելը՝ առարկային հասարակական նշանակություն տվող այն առանձնահատկություններն են, որոնք արվեստագետի կողմից հայտնաբերվելիս անհապաղ կայունացվում են, որպեսզի մեքենան կրկնողաբար արտադրի տվյալ տիպի առարկան։ Այստեղից բխում է առարկաների որակը ապահովող նորմերի հասկացությունը։ Հարկ էր անտեսել առանձին գործի կարևորությունը, սանձահարել արվեստագետի թոփրը և կաղապարել նրա մտքերը նորմերի շրջանակում։

Մուսթեդիուսը 1914-ին Գյոլնում բացված Վերբերունդի ցուցահանդեսի առիթով առաջարկեց ստանդարտի գաղափարը։ Եթե արդյունաբերության ստանդարտացմամբ այդ ճանապարհով կարելի էր հասնել առարկայի սոցիալ-տնտեսական նշանակությանը, ապա պարզ էր նաև, որ նույն նորմերն ու ստանդարտը խափանում էին ստեղծագործողի ազատությունը։ Այս վերջին դրույթի պաշտպան Վան դե Վելդեն, անշուշտ, իրավացի էր, թեև խնդիրը անոնյա տառանդամների, բողոքիչների հակացությունամբ վճռականորեն⁶ լուծվեց՝ հօգուտ մեքենայացված արդյունաբերության։

Արդի ճարտարապետության կազմավորման գործում նշանակալից դեր ունեցավ արդյունաբերական ճարտարապետությունը և հատկապես այդ բնագավառում կիրառվող ճարտարապետական լեզվի ռացիոնալ կառուցվածքը։ Վ. Գրոպիուսը կառուցելով Ֆագուս Վերբե արհեստանոցների ապակեպատ շենքեր (1911, Ալֆելդ ան դեր Լայնե) հետապնդում էր հիմնականում երկու

⁵ H. Muthesius, Das Englische Haus, III v., Berlin, 1904—05, է. Մուսթեդիուսի մասին՝ N. Pevsner, Pioneers of Modern Design, London, 1960, pp. 32—38. J. Posener, Anfänge des Funkzionalismus, Berlin, 1964, pp. 109—198.

⁶ H. van de Velde, Werkbund Diskussion, 1914. H. Muthesius, Die Werkbund-Arbeit der Zukunft, Jena, 1914.

նպատակ. վերացնել շինանյութերի դասակարգումը (աղնիվ և անաղնիվ) և արտահայտչական նշանակություն տալ տրամաբանական շարահյուսությունը:

Ընդհանուր առմամբ արդյունաբերական ճարտարապետության մեջ ձևը, գործառնությունները, տեխնիկան տնտեսականին սերտորեն կապված և շենքի գաղափարը վավերականացնող այն կանխադրություններն են, որոնց կիրառումը վերագտնում է ձևի և իրականության կապը: Սակայն, եթե մասամբ էկլեկտիզմի և հատկապես Ար Նովոյի շրջանում գերիշխում էր ձևը ոճականորեն երանգավորելու հասկացությունը, որը շատ բնորոշ էր տասական թվականների կենցաղին և մտավորական գրվածքին, ապա արդյունաբերական ճարտարապետության մեջ անցյալի փորձառությունները փոխառնությունը գրեթե անհնար էր: Արդյունաբերական շենքի հորինվածքի վրա աղ-դող գործառնությունները և տեխնիկական պայմանները շարունակ փոփոխման ենթակա էին, ուստի այդ տիպի շենքերի նախագծումը զերծ էր պատմական պայմանավորվածությունից: Զևաբանական կամ տիպաբանական առումով արդեն կիրառված հետևություններին դիմելով, ձևամշակման ընթացքում կարելի էր հասնել բյուրեղացումների, սակայն դրանով իսկ կարելի էր հակադրվել արդյունաբերության զարգացման ընթացքին: Սրանից հետևում է, որ արդյունաբերական ճարտարապետությունը իր բնույթով ինքնուրույն է, իսկ դրույթների փոփոխականությունը կազմում է նրա ուրույն հատկանիշը: Կա, սակայն, մի այլ հանգամանք. այս բնագավառում ձևի մշակմանը նախորդում է նախագծմանը ուղղություն տվող, զգայաբար ընկալվող ձևը, իսկ մշակումը ընթանում է տվյալ շրջանի մշակույթի գրվածքին համերաշխ: Գրոփիտաի Ֆագուս Վերքեն հորինվածքային հարաբերությունների իմաստով դասական է՝ թեկուզև շինքեյան հասկացությամբ, Մեսսեի Վերտհայմ վաճառատունը, Բերենսի ԱէԳ-ի համար կառուցած շենքերը (1908—1912) Սելդորֆում, Կոնստինկնտալ ընկերությունը Հաննովերում (1913—20), նոր դասականի, մասամբ ռոմանականի ոգով իրագործված մոնումենտալ կառույցներ են:

Դեռևս Ա. Պալլադին ժամանակին քաղաքացիական շենքերում (շուկա, վիլլա, գյուղացիական տուն) կիրառել էր դասական ճարտարապետությունը (տաճար, պալատ) վերապահված տարրերը, հորինվածքային օրինաչափությունները, քանդակով ճարտարապետական ձևի և տիպերի բացարձակապետության գաղափարը և ճարտարապետությունը հաղորդելով նոր, ավելի մարդամոտ իմաստավորում: Բերենսը, փոքր-ինչ ռոմանտիկ թեքումով, շարունակեց պալլադյան ուղղությունը և ճարտարապետական որակավորում հաղորդեց մինչ այդ անդեմության մատնված գործարանային շենքերին:

Եթե նկատի առնենք Հ. Պեոլցիգի վարչական շենքերը Բրատիսլավայում (1909), Պոզենում կառուցած ջրամբարը (1911), Բերենսի ԱէԳ-ի համար կառուցած շենքերը՝ լայնադիր ապակեպատումներով, կրող համակարգը արտաքուստ արտահայտելու իրողությամբ, գեղազարդումների բացակայությամբ, այս ամենը, անտարակույս, ռացիոնալիզմը նախապատրաստող տարրեր էին: Նույնը նկատելի է և Օ. Պերեյի՝ Փարիզում կառուցած Պոնթյու գարաժի օրինակում (1906): Դրանցում կիրառված սկզբունքները, սակայն, սոցիալ-տնտեսական առումով անբավարար էին, անտեսված էր նորաստեղծ տարրերը շինարարական ընդհանուր համակարգում ներդնելու (սերիաներ, ստանդարտ) խնդիրը: Միս Վան դեր Ռոոն հետագայում գործա-

դրեց շինարարական տարրերի ստանդարտացումը, բայց ձևընկալման առումով հավատարիմ մնաց դասական՝ ինքնամիփոփ ձևի հասկացությունը (Սիգրամ, Նյու-Յորք, 1958)⁷։

Արվեստի արդի հասկացությամբ դասականորեն կատարյալ ձևը կորցնում էր իր նշանակությունը, մասնատվում բազադրյալների, որոնցից ամեն մեկը մյուսի համեմատությամբ ստանում էր հարաբերական իմաստ։ Արվեստի հետաքրքրությունը կենտրոնացնում էր ոչ թե բացարձակ ձևի, այլ ձևատեղծման պատճառների, ինչպես և պատմական շրջափոխերին հատուկ արվեստի ընթացքը ղեկավարող՝ շարժունակության օրինաչափությունների վրա։ Սակայն հարկ էր պատմական ընթացքը կապակցել արդի ճարտարապետության ընթացքին։ Իսկ նման կապ պառչանում է այն պարագայում, երբ ուսումնասիրողը միաժամանակ ստեղծագործ է։ Այս առումով, ստեղծագործել չի նշանակում կերտել միայն նորը, այլ պարտավորված լինել պատմականորեն։ Այս առումով հանդուգն էր Վ. Գրոփիուսի որոշումը՝ Բաու-հաուզի ծրագրերից հանել արվեստի անցյալի պատմությունը։ Նրա կարծիքով հարկ էր նախ և առաջ մասնակից դառնալ նորին, այնուհետև ստեղծագործական ոգով մեկնաբանել անցյալը, որը լինելու էր ժամանակագրականորեն հեռացած, բայց արդիականորեն կենդանի արվեստ։

XIX դարի վերջերից մինչև հրեանական թվականները արդի արվեստի գերիշխող խնդիրներից էին՝ մեթոդաբանական առումով միասնության ձրգտումը, իսկ ձևաբանական իմաստով՝ նոր լեզվի ստեղծումը։

Ճարտարապետության ձևաբանության խնդրում մեծ էր նկարչության դերը՝ առաջին հերթին Ֆոլիդմի (Ֆրանսիա, 1905), էքսպրեսիոնիզմի (Գերմանիա, 1908)։ Պատահական չէ, որ Լը Կորբուզիեն, Պեռլձիգը, Մենդելսոնը, Օլբրիխը, Բերենսը նկարիչներ էին։

Յովերին հատուկ են ուժգին երանգավորումներով օգտագործված գույները, «երկչափ» տարածությունը (Մասիս), մեծ պարզությունը, առարկայական այլաձևումները, անմիջականությունը, դասականությունը։ Դասականության ոգին փոխանցվեց կուբիստներին և քառանկյան թվականներին բնորոշ դարձավ պուրիստ⁸ ճարտարապետությունը՝ որպես ճարտարապետության հորինվածքում կարգ հաստատող, պայծառ երկրաչափական ոգի (esprit de géométrie)⁹։

Կարտեզյան խտությունամբ ընկալված դասականությունը հարազատ եղավ Լը Կորբուզիեին¹⁰։ Այդ ոգով նա նախագծեց «Երեք միլիոն բնակիչների արդի քաղաքը» (1922), կառուցեց Ժաններե, Օդանֆան, Լա Ռոշ, Գարշ մենատները, էսպրի նովուի տաղավարը (1925)։ Պուրիստ ռացիոնալիզմի ոլորտում, ինչպես և Ա. Լոռզի ազդեցության տակ (տե՛ս Ա. Լոռզի կառուցած մե-

⁷ Ձևի կախվածության խնդիրը, ամբողջ էությամբ, զբաղվել էր վաթսուհինական թվականներին, երբ նախագծերում սկսեց օգտագործվել շարժունակության գործոնը (ճկունություն, փոփոխականություն, ապաձևություն)։

⁸ Պուրիզմ (հատականություն), լեզվի անաչարտությունը վերականգնելու, նորարարություններից մաքրելու, խտրական գրականությանը ծանոթ ձգտում։ Պուրիզմի կողմնակիցներն էին XVIII դ. Կրտակալի ակադեմիան, XIX դարում Մաննեին և իր հետևորդները։

⁹ Պլատոնի խոսքերով՝ Աստված երկրաչափություն է։

¹⁰ Le Corbusier, Vers une Architecture, Paris, 1923.

նատունը Տ. Զարալի համար, Փարիզ, 1923—28): Փարիզում ստեղծագործում էին՝ Ա. Լյուրսան, Մալլե-Ստեվենսը, Մ. Ռու-Ապիցը և հայազգի Գարբիել Գերեկյանը¹¹, 1932-ին Գ. Գերեկյանը և Մալլե-Ստեվենսը հրավիրվում են Յ. Հոֆմանի կողմից Վիեննա, մասնակցելու «Համաշխարհային Վերք-բունդդիզմի» թաղամասի կառուցմանը: Մինչև օրս հոգատարությամբ պահպանված զիդուցը պատմության մեջ ներկայացվում է որպես այդ շրջանին հատուկ քաղաքաշինական ճարտարապետական մոտեցումների օրինակելի նմուշ:

Այժմ քննության առնենք էքսպրեսիոնիզմը: Դի Բյուրեի նկարչական աշխարհն այլ է: էքսպրեսիոնիստ նկարիչները վերադարձնում էին կյանքի հանդեպ ունեցած հուսահատ, երբեմն կատաղի վերաբերմունքից բխած տեսիլքներ, ձևազերծված կերպարներ, որոնք խելահեղ հուզմունքների մթագին արտացոլումներ էին: էքսպրեսիոնիստները ձգտում էին ներքին զգացմունքների ամբողջական, չըողարկված արտահայտության¹²:

Եթե ձևի կառուցվածքային համակարգը բնորոշող ռացիոնալիզմը արտահայտում է ճարտարապետական մտահղացման տրամաբանական կերտվածքը, ապա էքսպրեսիոնիզմը՝ որպես դասականին հակադրվող երևույթ, բնորոշվում է ձևին հարաբերված իմաստային պարունակությանը տրվող գերակշիռ նշանակությամբ: Իսկ այս դեպքում, երբ երևակայականը կամ վերացականը շեշտելու դիտավորությամբ արվեստագետը այլափոխում է ձևը, խախտում պատկերի ներդաշնակ համակարգը, նա ենթարկվում է արվեստի պատմության մեջ մանիերիզմ կոչված ապաուսացիոնալ երևույթին¹³:

էքսպրեսիոնիստները, սակայն, տարբերվում են մանիերիստներից, ինչպես և իրենց ժամանակակից ֆովերից այն իմաստով, որ նրանց արվեստը առանձնահատուկ շեշտավորմամբ դրոշմեց կյանքի իրադրությունների հանդեպ նրանց ունեցած քննադատական վերաբերմունքը: էքսպրեսիոնիստների այս դրվածքը առաջադրեց արվեստագետի պարտավորվածության խնդիրը: է. Հոլդեյի, է. Լ. Կիրխների, Ժ. էնսորի նկարները տվյալ շրջանի ճգնաժամային հոգեվիճակի, ինչպես և պատմահասարակական իրադրությունների վկայությունները լինելով հանդերձ, միաժամանակ ի ցույց էին դնում տվյալ իրականության հանդեպ նկարիչ-արվեստագետի գործոն դիրքորոշումը: Ք. Քուլիցը, է. Դիկսը և Գ. Գրոսը նպատակադրվել էին արվեստի միջոցով ազդել մարդու վարքի վրա: Նման բարոյականությանը գործեցին Հ. Վան դե Վելդեն, Վ. Գրոփիուսը, Բ. Տաուբը, է. Մալը, Մ. Բեքը, Հ. Պյուժիզը:

էքսպրեսիոնիզմը նշանավորեց նաև ազգային ուրույն ոգու վերագտումը և վերադարձը դեպի արհեստներն ու ժողովրդական տների աիպը¹⁴: Նրան հագտումը հարազատ էր XIX դարի երկրորդ կեսի ճարտարապետության ռոմանտիկ-ազգային ուղղությանը, որը նոր-ռոմանականից մինչև նոր-դա-

¹¹ Knaurs „Lexikon der Modernen Architektur“, München, 1963, p. 95.

¹² Մարդու անգիտակցության ոլորտում կուտակված զգացմունքների արտաբերումը արվեստի ճանապարհով, գիտական հիմնավորում ստանալուց առաջ (Ս. Ֆրոյդ) կանխորոշվել է էքսպրեսիոնիստների կողմից: Այլ հարցերում ևս արվեստը նախորդել է գիտությանը, օրինակ՝ պայմանական ռեֆլեքսների հարցը մանրամասնորեն նկարագրված էր արդեն է. Ա. Պյուի կողմից:

¹³ Մանիերիզմ՝ 1520—1560 թթ. Տոսկանայում զարգացում գտած արվեստի շարժում, որի ներկայացուցիչներն են՝ Ջելլինի, Բեկկաֆումի, Ֆիրենտինո, Պետտրոնո, Բրոնզինո:

¹⁴ L. Miltner, L'expressionnisme, p. 49—74.

ասկանի հասկացութեամբ զարգացում ապրեց Գերմանիայում, Իտալիայում, Հոլանդիայում, Սկանդինավիան երկրներում և Ֆինլանդիայում, այսինքն բոլոր այն երկրներում, որոնք, համեմատած Անգլիայի, Ֆրանսիայի և Իսպանիայի հետ, նոր էին հասել իրենց անկախութեանը:

1900-ի արևմտահւրոպական ճարտարապետութեանը բնորոշ ուժանակ-ազդային, էքսպրեսիոնիստ և ռացիոնալիստ ուղղութիւնների համակարգում ուրույն տեղ էն գրաւում հոլանդացի Հ. Պետրոս Բերլագեի (1856—1936) ստեղծագործութիւնները:

Յլուրիխի պոլիտեխնիկումի շրջանավարտ, Ֆրանկֆուրտում աշխատած Պ. Բերլագեն 1881-ին հաստատւում է Ամստերդամում, ուր 1898—1903 թթ. իրագործում է իր լավագոյն գործերից մեկը՝ Ամստերդամի սակարանի շէնքը: Նույն շրջանում նրա կառուցած Ադամանդագործների տունը (1899—1900), Հոլանդիայի տունը Լոնդոնում (1914), քաղաքաշինական մեծ նախագծերը՝ Ամստերդամ Ձուլդ (1902—1915), Այա (1908), Ռոտտերդամ (1914), Ութրեխտ (1921) վարչական շէնքերը, ինչպես նաև հրապարակած հոգւածներն ու տեսական աշխատութիւնները նրան դարձրին նոր սերնդին ուղղութիւն տալով ամենակարկառուն անձնավորութիւնը: Ստեղծվեց «Բերլագեի դպրոցը», ուր կրթութիւն ստացան անվանի ճարտարապետներ Քրամերը, Վան դեր Մայը և Մ. դե Քլերը:

Բերլագեն սկզբունքորեն առաջարկում էր վերագտնել անցյալի շէնքերի հրապույրը կաղնող հանդարտութիւնը, ուստի առաջարկում էր լինել պարզ, բնական, անմիջական: Բերլագեի համար ձևը ճշմարիտ էր այն ժամանակ միայն, երբ իր ամբողջութեամբ ենթարկւում էր կառուցելու օրինաչափութիւններին: Նույն հասկացութեան համաձայն զարգացողութիւնները ճշմարիտ էին, եթէ լիովին միահշուտւում էին շէնքի օրգանիզմին: Այս իմաստով շինանյութը (Հոլանդիայում աղյուսը) ստանում էր միասնականութիւն ստեղծող զխավոր գործոնի նշանակութիւն:

Բերլագեի ժամանակակից ճարտարապետ Պ. Յ. Հ. Կուլպերսը (1827—1921) Ամստերդամում կառուցած Ռիիք Թանգարանի (1885) և քաղաքի դըլ-խավոր կայարանի (1889) շէնքերում վերադարձել էր աղյուսի օգտագործմանը՝ վերականգնելով պատը արտաբուստ շովաղելու ավանդական մոտեցումը: Պատը շովաղելու խնդիրը կապված էր նյութի անմիջական արտահայտչականութեան, այսինքն, շինանյութը անաղարտ վիճակում օգտագործելու հարցի հետ¹⁵: Ելնելով նման համոզմունքից, Բերլագեն բնական աղյուսը օգտագործում էր նաև սենյակների ներքին պատերի մեջ: Հայտնի է նաև Ֆրանկֆուրտում 1920—1924 թթ. Պ. Բերնսի կառուցած Հեոկստի վարչական շէնքի դահլիճը, որն իրականացված է ստալակտիտանման, մուգ կարմիր աղյուսաշար պատերով:

Արդիական ձևին ազդային բնորոշում տալու նկատառումով Բերլագեն, դե Քլերը, Քրամերը, հետևելով Կուլպերսի օրինակին, ընտրեցին կառուցելու ավանդականորեն կայուն միջոցները, վերամշակեցին ճարտարապետութեան ազդայինի առումով իմաստակիր տարրերը և հոլանդական մշակութիւն հատուկ ձևերկալման հասկացութեան համեմատ, ազդային տարրերը ներդրեցին ռացիոնալ կառուցվածքի համակարգում:

¹⁵ Արդիական ըմբռնմամբ բոլոր շինանյութերը (երկաթ, բետոն) բնութով կամ մշակման եղանակի արդյունքով ազնիվ են:

Աղգային ժառանգության ռացիոնալացումը Բերլագեն շնորհանրացրեց շենքի բոլոր հատվածների ընդհանրությամբ: Նրա հորինվածքներում գուգահեռաբար կալուն մնացին առարկայական և ենթակայական գործոնները, օրինակ՝ ավելի ժամանակակից կառուցվածքին գործակից դարձան պլանական նշանակություն ունեցող, թեկուզև զուսպ մշակումով ազգային գեղարվեստները: Եվ կամ հետեկելով Լաբրուսի՝ Փարիզում կառուցած Սենտ-ժենևիկի (1843—50) և Աղգային (1858—68) գրադարանների կամ Վ. Հորտայի «Ժողովրդական տան» (Բրյուսել, 1895—99) օրինակներին, Բերլագեն մեծ դաշիճների համար օգտագործեց պատերի հետ շահարկցվող մետաղյա թաղակերպ, ապակեպատ ծածկեր¹⁶:

Զիլումների չդիմող խստապահանջ ռացիոնալիզմը ծնունդ առավ 1917-ին, լեյդենում, Դե Ստիլ անվանումով՝ Պ. Մոնդրիանի, Ա. Բոբի, Վ. Հուսցարի, Յ. Յ. Պ. Օուդի և Բ. վան Դոեդբուրգի մասնակցությամբ: Մինչ այդ, սակայն, ռոմանտիկ ազգային և էքսպրեսիոնիզմի հետևորդները շինարարական հարցերում ապավինած մնացին Վիուե-լը Դյուի գործառնական ռացիոնալիզմի նոր գոթականությանը:

Բերլագեի ստեղծագործություններում առկա գործոններից ձևայինը միակողմանի զարգացում գտավ իր շրջանի մի շարք ճարտարապետների կողմից:

Շեշտել ձևի արտահայտչականությունը, նշանակում էր արտաբերել ձևի իմաստը թեղադրող առանձնահատկությունները և պլաստիկ մշակումների ուժով բնորոշել դրանք: Ձևի պլաստիկ ընկալումը բնականորեն հանգեցրեց էքսպրեսիոնիզմին: 1910-ին Միքայել դե Քլեբբը, Պ. Լ. Քրամերը և Մ. վան դեր Մայեն հիմնեցին Բերլագեի դպրոցին հակադիր հոլանդական էքսպրեսիոնիզմի՝ «Ամստերդամի դպրոցը» (1910—26), միաժամանակ հանդես եկան արվեստաբանական քննադատությամբ իրենց հիմնած «Վենդիգեն» ամսագրում:

Հոլանդացի այդ ճարտարապետների կատարած տարածական և ծավալային արժեքների բաղկացական հարուստ գյուտերը և շարունակ փոփոխվող պլաստիկ ձևերը յուրովի կերպարանք տվին նրանց կառուցած շենքերին ու ամբողջ թաղամասերին: Մ. դե Քլեբբի և Քրամերի նախագծերով կառուցապատվեց 1902-ին, ապա 1914-ին Բերլագեի մշակած Ամստերդամ Զուլդ քաղաքային շրջանը, որը համարվեց հին քաղաքի թաղանթում կատարված բարեկարգման և ապագա զարգացման լավագույն օրինակներից մեկը: 1918—21 թթ. Քրամերը կառուցեց «Այգեն հարդը» բանվորական թաղամասը: Հոլանդացի ճարտարապետներին հաջողվեց ստեղծել ճարտարապետական նոր լեզու: Եվ եթե ճարտարապետական արտահայտչամիջոցների հարըստացումը կատարվեց ավելի ազգային, քան թե եվրոպականի իմաստով, ապա հենց այդ կողմնորոշումն էր, որ բարենպաստ ազդեցություն գործեց հյուսիսային փոքր երկրներում: Ռացիոնալ կառուցվածքը ազգային բովանդակությամբ իմաստավորելը նշանավորեց էքսպրեսիոնիզմի մուտքը ավելի փոքր ազգությունների արվեստի մեջ: Ումանը (Բ. Ձևի) այդ ընթացքը դիտում են որպես Կենտրոնական Եվրոպայի ծայրամասային արտահայտություն, մինչդեռ իրականում նման բեկումը բեղմնավորվեց եվրոպական

¹⁶ H. P. Berlage, Gedanken über der Stil in der Baukunst, Leipzig, 1905. H. P. Berlage, Grundlagen und Entwicklung der Architektur, Berlin, 1908.

մշակույթը հողանրական, սկանդինավյան, ֆիննական և դանիական ժողովուրդների ստեղծած արվեստի հարստությամբ։ Այս առումով նշանակալից են Յ. Վ. Պ. Քլինտի կառուցած Գրունդվիգ եկեղեցին (Կոպենհագեն, 1920—40), Լ. Սոնքի կառուցած Տամպերեի դռմը (Ֆինլանդիա, 1902—07), Լինդգրենի, Է. Սաարինիի ստեղծագործությունները, ինչպես և Օ. Ալվիստի, Գ. Ասպլունդի, Ս. Լորենցի կառույցները Շվեդիայում։

* * *

Անցյալի ճարտարապետական ձևերի հարուստ ժառանգության մեջ ընտրություն կատարելը աղքատացման գործընթաց չէ, այլ պարզության հասնելու նպատակ։ Այդպես վարվեցին անցյալ դարում Պյոթեն, Շինքելը և Մեսսելը։ Նույն ձևով արտահայտչական միջոցների պատշաճ օգտագործումը, ընդհուպ մինչև երկրաչափական պարզագույն ծավալները, հասունության նշան է։ Այդպես շարժվեց նկարչությունը կուբիզմից սկսած, և դա է պատճառը, որ Լոռլի և Գրոփիուսի տասական թվականներին ստեղծած ճարտարապետությունը, եթե նվազ հրապուրիչ է արվեստի տեսակետից, ապա մշակույթի առումով առաջընթացի վկայություն է։

Կառուցվածքային օրգանիզմի ստեղծագործ մեկնաբանությունը սկզբունքային նշանակություն ունեցավ արդի ճարտարապետության կազմավորման հարցում։ Շենքի մակերեսների մշակումից ավելի էականին հանգելը նշանավորեց այն կապի վերականգնումը, որ պետք է հաստատեր տեխնոլոգիայի և բովանդակության, ինչպես և կառուցելու եղանակների ու դրածառնությունների միջև։ Կապակցությունների նման համակարգում միմիայն տեխնիկական հարցերին հարաբերված ձևաբանական խնդիրները չէին կարող պատշաճ լուծում գտնել։

Բացահայտ է, որ մետաղը և երկաթեռոնը խթանեցին շինարարական արվեստի զարգացումը, բայց այդ շինանյութերով կառուցված շենքերը պարզապես կրկնում էին քառանկյունի ցանցի երկրաչափական այն կառուցվածքը, որը վերամշակել էր Վերածնունդը և փոխանցել մեզ։ Ճիշտ է այն մեղադրանքը, ըստ որի Պերեն չհասավ երկաթեռոնի կարելիությունների այնպիսի մշակման, որին նույն շրջանում հասավ է. Ֆրեսխինեն (Օրլի հանգարը, 1916—24)։ Այնուհետև, Պերեն կատարելագործեց այդ շինանյութը և հասցրեց ազնիվ նյութի աստիճանին։ Նույնը արեց Միս վան դեր Ռոեն մետաղի խնդրում։ Սակայն Պերեն և Միսը՝ մշտապես հավատարիմ մնալով ռացիոնալիզմի գործառնական տեխնիցիզմին, ձեռնկալման խնդրում մնացին պահպանողական։ Իրոք, ձևաբանության ոլորտում տեխնիկան և շինանյութը՝ բոլոր հնարավորություններով հանդերձ, ինքնին ոչինչ չեն թելագործում ճարտարապետությանը, քանի դեռ կերպընկալման մեջ չի փոխվում երկրաչափական պատկերը։

Ռացիոնալիզմը, որ հասել էր համաշխարհային ճանաչման, ուղղություն տվեց արդի ճարտարապետությանը, 1914-ի շրջանում արդեն սպառել էր ձևաստեղծման հնարավորությունները։ Հ. վան դե Վելդեն, Հ. Մուլիսիուսը և Ա. Լոռը կերտեցին ֆունկցիոնալիզմի պատմական հիմքերը ճիշտ այնպես, ինչպես իր հերթին Դոյլեր Վերքբունդը նախապատրաստեց Բաուհաուզը։ Ֆունկցիոնալիզմը խախտեց ռացիոնալիզմի բյուրեղացման վիճակը, և

սկսած 1918-ից ռացիոնալ-ֆունկցիոնալիզմի հասկացութեամբ բեղմնավոր գործունեութիւն ծավալեցին և Կորբյուզիեն, Վ. Գրովիուսը, Միս վան դեր Ռոեն, Թ. վան Դոնգերուզը և Ռիտվիլը:

Սակայն ճարտարապետութեան պատմութիւնը մեկնաբանել որպէս ռացիոնալիզմի կամ տեխնիցիզմի, թեկուզև կողմնակի ներդրումներով հարըստացած միակողմանի երևույթ, ինչպէս այդ անում են, օրինակ, Յ. Յոդիգեն, Լ. Բենեդտին, Ջ. Մ. Ռիչարդսը կամ Ս. Գիդիոնը, սխալ է: Պատմական ճշմարտութիւնն այն է, որ ռացիոնալիզմին հակադրվեց էքսպրեսիոնիզմը: Ուստի պարզ է, որ այդ երկու ուղղութիւնների մեկնաբանումը կարող է որոշ լույս սփռել 1900—1914 թթ. ճարտարապետութեան հարցերում:

Ճարտարապետական մտահղացումը ժամանակի զգայնութեամբ ընկալված կյանքի մի հատված է: Որպեսզի կարելի լինի այդ իմաստով կազմակերպել տարածութիւնը, հարկ է տեխնիկական լուծումները, գործառնութիւնների կարգավորումը հարաբերել մարդուն: Հարկ է մշակել ձևը, տարածել ձևի բոլոր հնարավորութիւնները: Բերլագեի դպրոցին հատուկ որոշ ընկալումները՝ կապված կամարների միջնադարյան կերպարի հետ կամ Պերրեի հունական տաճարների օրինակով մշակած սյուները, անցյալի օրինակով կաղապարված հեծանները արդէ իրականութեանը չհամապատասխանող գեղագիտական նախընտրութիւններ են: Անցյալի կապը պետք է ընթանալ ոգու ճանապարհով և ոչ թե ձևի վերարտադրութիւնների միջոցով: Այս իմաստով Ֆ. Լ. Ռայթը զոթական ոգին է համարում օրդանական ճարտարապետութեան ամենակատարյալ արտահայտութիւնը¹⁷:

Հարցն այն է, որ փոխվել էր կառուցելու եղանակը, սյունը, հեծանը կամ ճարտարապետական տարրը կորցրել էին իրենց յուրովի նշանակութիւնը, և հետաքրքիրը այժմ ոչ թե այդ տարրերի ինքնուրույն արժեքն էր, այլ նրանց համագործակցութիւնը ընդհանուր կառուցվածքում:

Ռացիոնալիստական ըմբռնմամբ ճարտարապետի մտահղացումը կաղապարված է երկրաչափական ձևի մեջ, որը որպէս նախադրված պայման կազմում է ռացիոնալիստ մտքի մոդելը: Էքսպրեսիոնիստը, կարծես, դիտակցորեն մղում է ճարտարապետին տեխնիկական նոր լուծումներ որոնելու: Այս առումով նշանակալից է ճարտարապետ Մաքս Բերգի (1870—1947) նախագծով և ճարտարապետ Տրաուերի գործակցութեամբ Բրատիսլավում 1912—13-ին կառուցված «Հարյուրամյակի դահլիճը»: Ուժգնորեն ուրվագրծված, դինամիկ անցումներով հարուստ, լուսաստվերային խաղերով ճոխ, գմբեթածածկ, քառաբսիդ հսկա այդ դահլիճը (դահլիճի տրամագիծը 95 մ, գմբեթիինը՝ 65 մ) երկաթբետոնե ամենանշանակալից կառուցներից է, որի հանդգնութեանը հասնելու էր Պ. Լ. Ներվին իր մարդական պալատներով՝ Վիեննա 1958 (նախագիծ), Հոմի փոքր դահլիճը (1956—57) և մեծ դահլիճը (1958—59): «Հարյուրամյակի դահլիճին» այնքան բնորոշ ծավալատարածական լարվածութիւնը արտահայտում է ձևամշակման և տեխնիկայի միջոցների զարգացման Մ. Բերգի ցուցաբերած դրական մասնակցութիւնը:

¹⁷ F. L. Wright, op. cit. Առաջաբանում ասված է. «Գոթական ոգու վերածնունդը անհրաժեշտ է արդէ կյանքի արվեստի և ճարտարապետութեան համար: Գոթական ոգու վերագտնումը ավելի խոր իմաստ ունի, քան զոթական ճարտարապետութեան ձևի օգտագործումը. իր օրդանական ընտելթի համար այդ ոգին ես անվանում եմ զոթական ոգի, և կարծում եմ, որ իմ շէնքերը մեծ մասամբ մտահղացված են ու կառուցված զոթական ոգով»:

Դինամիզմը որպես արվեստի հասկացություն հիմնված է շարժունակության տեսողական ընկալման վրա: Ճարտարապետության ստորոգծության իմաստով տարածությունը ստանում է լուսաստվերային, այսինքն մթնոլորտի նշանակություն, ուր ձևերը, ճարտարապետական տարրերը կարծես շարունակ փոփոխվող ծավալատարածական հարաբերակցություններ են առաջացնում: Դինամիկ տարածության կազմակերպման առաջին օրինակներից պետք է համարել Օ. Բարտինդի Շաերնբերգեն, որը կառուցված է կենտրոնական դահլիճից դեպի եզրամասերը իջնող, մեկը մյուսին հենված պարաբոլաձև կամարների հաջորդումով: Մավալի առումով դինամիզմը քսանական թվականներին կիրառվեց Ք. Մալեի քանդակներում՝ Դե Ստիլի ճարտարապետների կողմից, իսկ բաղաբաշխության բնագավառում՝ վաթսուներկան թվականներին¹⁵:

Ուցիտնալիզմը, որը ծնունդ էր առել ուշ լուսավորչականությունից, ձդուց տրամախոհաբար լուծում տալ ինքնադեպ իրականությունից առաջացած խնդիրներին: Մեր դարի քսանական թվականներին, առաջին համաշխարհային պատերազմում պարտված, սոցիալիստական հեղափոխության, նրան հաջորդող վալմարյան սոցիալ-դեմոկրատ հանրապետության շրջանի Գերմանիայում նպաստավոր ազդեցություն թողեց երկրում ծավալվող ճարտարապետական գործունեության վրա: 1927-ին Միլանում խմբավորված ռացիոնալիստ ճարտարապետների շնորհիվ տարածում գտավ ֆաշիստական իշխանություններին ենթարկված Իտալիայում և հանդիսացավ արվեստի առաջադեմ միակ այն ուղղությունը, որը պայքար մղեց պետականորեն հաստատում գտած մոնումենտալիզմի դեմ: Ուցիտնալիզմի շրջանում հայտնաբերված պիլոտին, ապակեպատը, հստակ ծավալը, պատուհանների հորիզոնական շարքը, այսինքն ռացիոնալիստ ճարտարապետության հիմնական ձևապաշարը ամբողջությամբ կիրառվեցին միայն 1918-ին հաջորդող շրջանում:

Սոցիալ-տնտեսական նոր պայմանները, տեխնիկայի ասպարեզում եղած նվաճումները խրախուսեցին ճարտարապետներին՝ դիտական ճշգրտությամբ բնության առնելու ձևի և պարունակության վաճառքար կալունացած հարաբերակցությունները: Ուցիտնալ հասկացությանը բնորոշ՝ նախագծելու վերլուծական մեթոդաբանությունը հնարավոր դարձրեց հասնելու աղատ հատակագծի հորինմանը և այդ հիմունքների տրամաբանական հետևողականությամբ հանդելու նոր ձևերի մշակմանը:

Իսկ էքսպրեսիոնիզմը:

էքսպրեսիոնիստների մտակառույցին հատուկ ծավալատարածական նոր չափանիշների հայտնաբերումը, պլաստիկ և դինամիկ ձևերն արդեն առկա են Ա. Գաուդիի գործերում, նկարչական ընդհանրացում են գտնում Գլեզեր-նի Քեստեի շրջանակում, նոր ձևավորում ստանում՝ Բերհնսի, Մենդելսոնի, Հեդգեթի, Շտայնի նախագծած շենքերում:

էքսպրեսիոնիզմը արդի ճարտարապետության ամենակարևոր բաղադրիչներից մեկն է: Նա առկա է Ռայթի, Միս վան դեր Ռոեի, Գրոփիուսի կառույցներում, և երբ թվում է, թե հաղթահարված է, նորից է հայտնվում, ինչպես, օրինակ, լը Կորբուզիեի՝ Ռոնշանի ճարտարապետության մեջ, կամ

¹⁵ M. De Micheli, Le avanguardie artistiche, Del'900, Bari, 1966.

Միկելլուչիի վերջին շենքերում: Հանս Շարունն իր կյանքի ամբողջ ընթաց-
քում հավատարիմ մնաց էքսպրեսիոնիզմին: Նրա ստեղծագործություններից՝
«Ռոմեո և Ջիուլիա» բնականի համալիրը (1959) ու Բեռլինի «Ֆիլհարմո-
նիա»-ն (1963) դասվում են վերջին տարիների լավագույն կատույցների շար-
քը: էքսպրեսիոնիզմը արդի ճարտարապետության մյուս դեմքն է: Այն ու-
ցիոնալիզմի խստապահանջ երկրաչափությանը հակադրվող, շենքի պարու-
նակությունը անմիջականորեն մարդու հետ հաղորդակցության մեջ դնող,
ձևը դինամիկ պլաստիկությամբ օժտելու ձգտում է հետապնդում:

1918-ի նոյեմբերին Բեռլինում Մ. և Բ. Տաուբլը, Վ. Գրոփիուսը, Հ. Հե-
րինգը, Հ. Շարունը և նրանց հետ մեկտեղ մայրաքաղաքի լավագույն նկա-
րիչները, քանդակագործները, գրողները, երաժիշտները և թատրոնի մարդիկ
հիմնեցին Գերմանիայի նոյեմբերյան հեղափոխության անվանումը կրող
Նովեմբերգրուպե (Novembergruppe) արվեստագետների միությունը: Հա-
մաշխարհային առաջին պատերազմի դաժան փորձություններից հետո, Նո-
վեմբերգրուպեի նպատակն էր շարունակել և ծավալել դեռևս 1910-ին՝ ամ-
սադերի, մանիֆեստների, կաբարենների և ցուցահանդեսների միջոցով տար-
ված պայքարը պահպանողական մտավորականության դեմ, պայքար, որի
սկիզբը դրել էին էքսպրեսիոնիստները: Նովեմբերգրուպեի արվեստագետնե-
րը համոզված էին, որ արվեստի միջոցով ևս կարելի էր օգնել մարդուն՝
վերագտնելու իր ազատությունը: Նրանց ըմբռնումով, ամենալայն առումով,
նշանակում էր՝ ժողովրդի համար և ժողովրդի կողմից ստեղծված արվեստ:
Մորիսյան այդ հասկացությանը, սակայն, տրվեց ճարտարապետական նշա-
նակություն: Քանդակներով, ապակյա նկարներով և երաժշտականությամբ
ամբողջացած գոթական տաճարը Նովեմբերգրուպեի արվեստագետներին
ներկայանում էր որպես իրենց երազանքների լուսավոր իդեալ: Կոլեկտիվ
ստեղծագործական աշխատանքի գոթական չափանիշը, ումանտիկ շաղկա-
պով, համապատասխանում էր այդ արվեստագետների էթիկական զգայնու-
թյամբ ընկալված սոցիալիզմին: Նման դրվածքը մի անգամ ևս մղեց ար-
վեստագետներին դեպի ուտոպիան¹:

Շենբարտի մանրամասները որոշակի դեր կատարեցին եվրոպական մըտ-
քին այնքան բնորոշ ուտոպիան տարածելու գործում: Նրա չլուսավոր ար-
վեստի՝ գաղափարը դեռևս 1897-ին նպաստեց Դի Բրյուքեի նկարիչների մի-
տումներին, որպես ուղղություն տվող ներքին գործոն, որպես նկարչական
հասկացությունը կերտող հիմնական տարր: Շենբարտի նկարագրություննե-
րում արվեստի հայրենիքը գտնվում էր լուսավոր սլունաշարքերով, գունա-
վոր և տարօրինակ ձևերով կառուցված դղյակների հեքիաթային աշխարհում:
Շենբարտի բարեկամ Բ. Տաուբլը, ազդված նրա 1914-ին Բեռլինում լույս
տեսած «Ապակյա ճարտարապետություն» (Glasarchitektur) գրքովից,
1917-ին նախագծում է և իր հիմնած «Փրյուլիխտ» արվեստի հանդեսում
հրատարակում Ալպյան ճարտարապետություն կոչվող նախագծերի շարքը՝

¹ „Novembergruppe“, Lexikon der Kunst, Leipzig, 1975, Bd. 3, S. 590.

աստղածէ, լուսավոր տաճար, լեռների բարձունքից վեր սլացող ապակե պալատ, ցանցակերտ բետոնե գմբէթ: Այդ նախագծերը ուսումնական ինստիտուտի հանդերձ, շինարարական բնագավառում Տաուբի դեռ պատերազմից առաջ ձեռք բերած փորձառութիւնների անդրադարձումն են ճիշտ այնպէս, ինչպէս 1914-ին նրա նախագծով Քյոլնում իրականացված ապակյա գմբէթը, որը ճարտարապետութեան պատմութեան համար ցանցակերտ գմբէթի առաջին նմուշն է, ինչպէս 1912-ին նրա կառուցած նորարարական պողպատե տաղավարը:

Այդ շրջանի ճարտարապետների ստեղծագործական հանդուրժումն ու մտքերի հարստութիւնը դարգանում էին իրականութեան և երեակայականի բնդմնավոր ոլորտում: Ոլորտ, ուր արվեստագետն անդուր էր փոխելու քաղաքական-սոցիալական դրութիւնը, շեղվում էր իր ընթացքից և հանդում երեակայական դրականների աշխարհին:

Էքսպրեսիոնիստը Կ. Լիբկնեխտի բնորոշմամբ «բոլորնցքը սեղմում էր աստղերի դեմ, մեղադրում տիեզերքը և ոչ մի ելք չունենելով, հռչակում էր ինքն իրեն, փոխանակ պայքարելու, որպէսզի կերտվի մի նոր աշխարհ»²:

Նովեմբերգրոտիկի առաջին քայլը եղավ՝ «Անժանոթ ճարտարապետ» անունը կրող ցուցահանդեսի կազմակերպումը: Ցուցահանդեսի նախագահն էր Վ. Գրոփիուսը, իսկ ղեկավարողը՝ Բ. Տաուբը: Նորահայտ բազում ուժերի կողքին ցուցահանդեսը ի հայտ բերեց բացառիկ տաղանդով օժտված նկարիչ Հերման Ֆինստերլինին, որի աղւնցութիւնը ապագայում տարածվեց նկարիչներ Մասսոնի, Գրոկո՞, Գյոցի ստեղծագործութեան վրա, ինչպէս և ճարտարապետութեան ու քաղաքաշինութեան ընդհանրութիւնը:

Ֆինստերլինի ներկայացրած երեակայական շենքերի և քաղաքների նախագծերում հաղթահարված էր էվկլիդեսի եռաչափ երկրաչափութիւնը և իշխում էր դինամիզմը, Նեթալաբար գործող ուժերի հետապնդի միջոցով Ֆինստերլինը առաջացրել էր ուժերի խտացումներ, որոնց սահմաններում ուրվագծվում էր շենքերի կերպարը, կամ ավելի նոսր դժված ուժերի հետագծերով պատկերում էր տարածութեան մեջ մարդկանց գործունեութիւնների բաշխումը: Նման հասկացութեամբ վերանում էր փակ ձևի և բնութեան միջև գոյացած արհեստական պատնէշը, շենքը միաձուլվում էր քաղաքին, ճարտարապետութիւնը՝ քաղաքաշինութեան: Հաղթահարելով հեռանկարային եռաչափ տարածութեան վերածննդի հասկացութիւնը, Ֆինստերլինը վերականգնում էր անսահմանութեան գաղափարը: Նա գտնում էր, որ ճարտարապետական կիրառութիւնների տեսականացից դասական գեղագիտութեան օրինաչափութիւններով կայունացած ձևը կարող է արհեստական լինել, եթե այն չենթարկվի կյանքի հոսուն ընթացքին: Այս տեսականացի շենքի կամ քաղաքի գաղափարը վերածվում էր հասարակական կարգի զարգացման դինամիզմը վերարտադրող գործոնի, իսկ կայուն ձևը կորցնում էր իր գերիշխող նշանակութիւնը և ձևակերպման մեջ ենթարկվում կառուցվածքի օրին-

² K. Liebknecht, Briefe von Anfang August 1918, Berlin, 1922, III, p. 119.

³ Ashil Gorki, իսկական անունը՝ Ոստանիկ-Մանուկ Աղոյան, ծնվել է 1904 թ. նոյրդոմ (Վարի Հայոց ձոր), Վան, 1920-ին իր քրոջ՝ Վարդուշի հետ հաստատվում է ԱՄՆ Գորկին մահացել է 21 հուլիսի 1948 թ.: Գորկին արվեստի քննադատների կողմից նկատվում է որպէս Միացյալ Նահանգների արդի նկարչութեան Ռաֆիկանը:

⁴ G. C. Argan, op. cit., p. 213—17.

նաշարիություններին: Փոխարինելով ավանդական շինանյութերին՝ պողպատը, ապակին-երկաթբետոնը, գալիս էին վերացնելու արտաքին և ներքին տարածությունները իրարից բաժանող պատը և նրանց միջև հաստատելու շարունակ փոփոխվող հոսուն ընթացք⁵:

Ձևակերպման առումով այս տեսակետների մեջ ուշագրավ է հետևյալը. եթե Ֆինստերլինի նախագծերում օգտագործված պարուրաձև գծերը փոխվեն ուղղանկյունի հատվող ուղղաձիգ և հորիզոնական գծերի, էլիպտիկ ծավալները՝ խորանարդների, ապա մենք դուրս կգանք էքսպրեսիոնիզմից և կընկենք ռացիոնալիստների պատկերային սշխարհը (Ջ. Կ. Արգան): Արդ, դիտարկելով, որպես իրականությունը ղեկավարող կարգ, դրսևորում է իր ընթացքը ոչ միայն կառուցելու, այլև նախագծելու գործում: Ելնելով իր այս տեսությունից, Ֆինստերլինը առաջարկում էր շարունակական նախագծման դադարափարը, որը օժտված էր նորանոր շինանյութեր, ինչպես և միշտ ավելի հասնողուն տարածական վարկածներ կիրառելու ունակությամբ: Շարունակական նախագծման առաջարկը ենթադրում է ընդգրկումների անսահմանություն, նպաստում է ճարտարապետական բաղձնալուծմանի հարցերի բացահայտմանը, նրանցից ամենակենսունակների ներդրմանը: Այդ առումով կառուցվածքն իր հասկացական բովանդակությամբ ստանում է առաջնահերթ նշանակություն՝ ձևի մինչ այդ ունեցած կարևորության համեմատ: Սույն մոտեցումը թելադրում է կառուցվածքային երեք ստորոգություն.

- բառանկյունի ցանցը (ռացիոնալիստ մոտեցում),
- ազատ գծերի համակարգը (էքսպրեսիոնիստ մոտեցում),
- անկյունագծով կատարված հորինվածք (Ֆ. Լ. Ռայթի օրգանական մոտեցում)⁶:

Նման հասկացությունների գիտակցումը նախագծողի համար ունի ոչ միայն տեխնիկական նշանակություն: Այն իր հետ բերում է նաև սոցիալ-տնտեսական իրականության հետ կապելու իմաստ:

Հոլանդիայի համալսարանական հնագույն քաղաքներից Լեիդենում 1917-ին նկարիչներ Թեո վան Դոնդերգը, Պ. Մոնդրիանը, Բ. վան դեր Լեբը, Վ. Հուսցարը, ճարտարապետներ՝ Յ. Պ. Օուդը, Յ. Վիլսը և Ռ. Վան Հոֆը, քանդակագործ՝ Գ. Վատոնգերլոոն և բանաստեղծ Ա. Կոկը հիմնեցին «Դե Ստիլ» (De Stijl) հանդեսը՝ սկիզբ դնելով նույն անունը կրող արվեստի ուղղությանը⁷: Նոր տեսության հիմնական գաղափարները թերևս 1913—17 թթ. մշակել էր Պիտ Մոնդրիանը (1872—1944): Վան Դոնդերգի մտքերը և նեոպլաստիկ դպրոցի մշակած ծավալատարածական կառուցվածքի արտահայտչամիջոցներն այսօր մերվել են արդի ճարտարապետության լեզվական պաշարում:

Պ. Մոնդրիանը արտարկտ նկարչության փորձառություններից անդին, առավելագույն չափով խորամուկ էր եղել իր երկրի արվեստի ավանդական սկզբունքների մեջ: Նա քաջ գիտեր, որ հոլանդական նկարիչները նախօրոք մանրամասնորեն կառուցում էին նկարի հիմքում ընկնող երկրաչափական կերտվածքը: Մոնդրիանի համար բնության ձևերի արտաքին կերպարը փո-

⁵ Ֆինստերլինի այս մտքերը, որ հիմնված էին գինամիզի օրինակությունների վրա, կիրառեցին ռացիոնալիստները (տե՛ս F. Borsl, H. Finsterlin, Firenze, 1968).

⁶ Տե՛ս B. Zevi, Il linguaggio moderno dell'architettura, Torino, 1973.

⁷ «De Stijl» հանդեսը ընդհատումներով հրատարակվեց մինչև 1927 թվականը:

փոխական է, իսկ նրանց ներքինում գոյություն ունի մի այլ իրականություն, որը հավերժ է։ Այդ իրականությունը արտացոլվում է համընդհանուր նշանակություն ունեցող տարրերի հակադիր իրավիճակից։ Մոնդրիանի հասկացությամբ արդի նկարչության, բայց հատկապես ճարտարապետության համար հարկ էր գտնել երկրաչափական այն ավարտուն կառուցվածքը, որի օրինաչափությունների հիմունքներով կարելի լինի կազմակերպել ճարտարապետականորեն կարգավորված տարածությունը, որը կընդդիմի և դրանով իսկ կլուծի ամեն մի նոր ձևի կառուցվածք։ Դե Ստիլը նպատակ ունեւ հետևողականորեն հաղթահարել նախադրյալ ձևի գաղափարը, հորինել առարկայականորեն հարաբերված, կառուցվածքին ենթակա տարրերից բաղադրված մի համակարգ, որը ճշմարիտ էր լինելու ոչ միայն արվեստին, այլև քաղաքի ծավալատարածական կերտվածքին։ Արդի ճարտարապետության կազմավորումից ի վեր ֆունդամենտության է ենթարկվել նոր դասականների հատուկ այն դրվածքը, ըստ որի շենքը դիտվել է որպես ինքնուրույն էություն։ Այս իսկ առումով շենքի ինքնաբավ լինելու խնդիրը փոխվում էր և շենքը դառնում էր առարկայացված տարածությունը մասնակից, նախագծման մեթոդի առումով՝ մեկը մյուսով արտահայտելու հնարավորություն։ Այս մոտեցումը պահանջում էր հրաժարվել շենքի ձևկատային հասկացությունից և անցնել շենքի հատակագծային կազմին, պահանջում էր ծավալի ձևական կառուցվածքին հասնել շենքը և շրջապատը շաղկապող երկչափ տարածությանը⁸։ Նույն մակերեսը ընդարձակելու, ընդլայնելու գաղափարը նշանակում էր՝ հաղորդակցություն առաջացնել փակ և բաց տարածությունների միջև, ինչպես նաև նախագծի գոյացման ընթացքին տալ ներդաշնակ զարգացում։ Նեոպլաստիկ հասկացությամբ հակադիր գործառնությունների միջև հավասարակշռված ներդաշնակություն առաջացնելու՝ ճարտարապետությանը բնորոշ ձգտումը Ֆինստերլինի շարունակական նախագծման մեթոդով դրվում էր ավելի իրական հիմքերի վրա։

Գործելով մակերեսի սահմաններում, Մոնդրիանը հիմնականում վերահայեց ձևի և կառուցվածքի կապակցությունների հարցը։ Նա բաժանեց մակերեսը դեպի դրական արժեքները ձգվող ուղղանկյունի հատվող ուղղաձիգ և հորիզոնական գծերի։ Այդ կոորդինատները պայմանավորում են մյուս հնարավոր ստորաբաժանումները, որոնք, սակայն, կատարվում են ոչ թի անկյունագծերի օգնությամբ, մի բան, որ հատուկ է համաչափությունների դասական կարգին, այլ կոորդինատներին ուղղահայաց, քառանկյունի ավելի փոքր մակերեսների բաժանումներով։ Ստորաբաժանումները ենթակա չեն իվաբանական օրինաչափություններին։ Նրանք առանց ընդհատելու տարածության շարունակությունը, ստեղծում են տրամաբանական այնպիսի կարգ, որի հիմունքներով կարելի է կերտել նույն համակարգից արտաբերված ձևեր։ Տեխնիկական առումով անկյունը կազմում է շենքի ծրկու ուղղություններով ընթացող պատերի, կամարների, թաղերի ամրացման լուծումը։ Գեղագիտության տեսակետից շենքի անկյունագծային տեղադրումը, անկյունաքարերի

⁸ Դե Ստիլի հասկացությամբ շենքի և տարածության կապը իրագործվեց գետնահարկի, այսինքն անմիջականորեն մարդուն մատչելի մակերեսի ընդլայնումով։ Շենքերի բարձր հարկերի և ընուկյան միջև տեսողական, ինչպես և ծավալային առավել հաղորդակցություններ ստեղծվել առաջարկվեց Իտալիայում, 1962-ին Սեկոնդիանո ավանի կառուցապատման նախագծերում։

շնչոված շարքերը վերափոխում և հարստացնում են շենքի երկրաշփական ձևը: Բարոկկոյում անկյունների տրված զոգաձև, կորընթարդ կամ սլունային լուծումները թելադրիչ եղան նեոպլաստիկ ուղղության համար:

Մոնղրիանը, մեկնելով պատմական առարկայական իրողությունից, հանգեց մակերեսների (իսկ Թ. վան Դոնգելուդը՝ ծավալների) ձևային հարաբերություններին, այսինքն ղգայական ընկալումից (նկարչության ձանապարհով), մտավոր վերացարկումով տարածությունը կարգավորելու գաղափարին:

Կա մի այլ խնդիր. տարածությունը պատկերել որպես անսահմանություն՝ անիմաստ է ճարտարապետության համար, քանի որ տարածությունը ճարտարապետական նշանակություն է ստանում, երբ բաժանվում է արտաքին և ներքին հատվածների: Արդ, այդ բաժանումները կայուն են, երբ ծավալը սահմանող ուղղությունները ամրացված են ուղղանկյունների միջոցով, հոսուն են, երբ անկյունները բուժ են կամ բաց: Ուղիղ անկյունը հատուկ է ռացիոնալիստների ձեռնկալմանը, բուժը կամ բացը՝ օրգանականներին (Ֆ. Լ. Ռայթ):

Ձեր հիմնականում մարդուն պարտադրված համոզմունք է: Ժամանակավորապես կլինեն, սակայն, եթե համոզմունքը չափանիշ դառնար ու պայմանավորեր ձևի ընկալումը ժամանակի ընթացքում: Դե Ստիլի հետևորդները շրջեցին դասական այն հասկացությունը, ըստ որի տարածությունը պետք է նկատել որպես տրված, կայուն իրողություն: Նրանց համոզմունքով տարածությունը շարունակ կազմավորման ընթացքում գտնվող նյութ է, իսկ քաղաքային իրականությունը հարկ է ընկալել որպես հասարակական կյանքին համընթաց և շարունակ կազմավորման ենթակա իրողություն: Ճարտարապետական առումով տարածություն-ծավալ շաղկապը կորցրեց տեականորեն աներեք լինելու հատկանիշը, որին հետևեց դասական հասկացությամբ ծավալի տարրալուծում, նբա օրգանական միասնության կազմալուծում: Անորոշության այդ ոլորտում Մոնղրիանը առաջարկեց ուղղանկյունը և պատմական ու միջավայրի կապակցություններից անկախ, կոորդինատների համակարգով կայունացված հստակ մակերեսը: Իսկ Դե Ստիլի ճարտարապետների համար հստակ լինել նշանակում էր խուսափել բնական շինանյութերից և օգտագործել արհեստական նյութեր: Նման դրվածքը նոր թափ հաղորդեց նորագույն շինանյութերի արտադրությանը, որոնք արագ կիրառում գտան առաջադեմ ճարտարապետների կառույցներում:

Ձևակերտման հարցում Դե Ստիլի տեսակետը հետևյալն է. խորանարդը որպես սահմանափակ ձև ալլես նշանակություն չունի, իսկ ներքին տարածությունը կարող է նոր իմաստ ստանալ միայն այն ժամանակ, երբ այն դիտվում է որպես անհուն տարածության մասնիկ: Համաձայն այդ տեսակետի, շենքը սահմանող մակերեսներն առանց անկյունային ընդհատումների՝ կոորդինատական եռանիստ առանցքների հետագծերով երկարում են դեպի դուրս: Նման հնարքով վերանում է շենքի ձևկատների դասակարգումը (արտաքին, ներքին, կողմնակի): Ներքին տարածությունների սահմանումները և կատարվում են կոորդինատական համակարգի հիմունքներով, եվ եթե այս ամենին ավելացնենք նաև նույն կարգով սարքված կահույքը, ապա կունենանք նեոպլաստիկ հասկացությամբ կառուցված շենքի օրգանապես միասնացած պատկերը: Հիմնական գույներին՝ կարմիր, կապույտ, դե-

դին և նրանց հակադրվող «ոչ գույներին»՝ սպիտակ, սև, մոխրագույն օգտագործումը ամբողջացնում է արտաքին և ներքին մակերեսներին տրված՝ տարածությունը սահմանելու, բայց ոչ սահմանափակելու իմաստը⁹:

Արդի ճարտարապետության պատմության համար նեոպլաստիցիզմի նշանակալից օրինակներ են Ք. վան Դոեզբուրգի և Կ. վան Էնտերենի նախագծած բնակելի տունը (1923), Գ. Ք. Ռիտվելդի՝ Ուտրեխտում կառուցած Շրյուդերի (1924), ինչպես և Իպեդամի (1959) մենատները, կամ Պ. Օուդի 1924—25 թթ. բարեկարգած սրճարանը Ռոտերդամում:

Հոլանդացի նկարիչների՝ Մոնդրիանի և Վան Դոեզբուրգի ստեղծած նեոպլաստիկ ուղղության ազդեցությունը նշանակալից եղավ ֆունկցիոնալիզմի և ինտերնացիոնալիստ ոճի վրա¹⁰, իսկ մեթոդաբանության առումով կիրառվեց Բաուհաուզի դպրոցում: 1937-ից ի վեր մուտք գործեց նաև ԱՄՆ-ի Հարվարդ համալսարանը, ուր արդեն 1938-ին Վ. Գրոփիուսը վարում էր ճարտարապետության բաժնի տնօրենի պաշտոնը:

Մոնդրիանը համազգած էր, որ առարկայական և հոգեկան աշխարհն իր էությանը արտահայտվում է արվեստի միջոցով: Նա գտնում էր նաև, որ հնարավոր է բարելավել մարդու միջավայրը՝ ղեկավարվելով արվեստի շափանիչներով: Եվ Մոնդրիանի համար խնդիրը ոչ թե արվեստի բնագավառում գործելն էր, այլ կյանքի մակարդակի բարձրացումը՝ մինչև կատարյալ ներդաշնակության աստիճան: Մի աստիճան, ուր արվեստի ներգործությամբ վերափոխված կյանքը ինքնին վերածված լինի արվեստի մեծագույն գործի: Ճարտարապետության մեջ տվյալ շրջանում արժարժվող տարածության հարցը ըստ էության պարունակում է երկու տեսակետ.

— Ռացիոնալիստների, ըստ որի տարածությունն ընկալվում է որպես կայուն, փակ, անհաղորդակից խորանարդաձև ծավալ: Կառուցվածքը կապված է եռաչափ միավոր ծավալներից:

— Դե Ստիլի, ըստ որի տարածությունն իրար հանգեպ ուղղանկյունի, ուրույն գույներով բնորոշված, երկչափ հարթություններից բաղադրված ծավալ է: Կառուցվածքը բաղկացած է քառաչափ, այսինքն տարածություն-ժամանակ գործոններից:

Այդ տարիներին Հոլանդիայում տարածում գտած Ամստերդամի դրպորոցի¹¹ ռոմանտիկ-ազգային արվեստին, ինչպես և Մոնդրիանի և Ք. վան Դոեզբուրգի հայեցողական արվեստին հակադրվեց Յ. Յ. Պ. Օուդի և Վ. Մ. Դուդոկի ավելի իրական ճարտարապետությունը: Օուդին հաջողվեց հաղթահարել նոր պլաստիցիզմի տեսության վերացապաշտ գրվածքը, իսկ Դուդոկը, խորացնելով Ամստերդամի դպրոցի առավել չափով գեղազարդորեն ընկալված ազգային ոճը, գտեց ժառանգված ձևը ռոմանտիկ հաճելիություններից և ներդրեց քաղաքաշինության օրգանիզմի մեջ:

1918-ին Օուդը՝ դեռևս դե Ստիլ խմբի անդամ, նշանակվում է Ռոտերդամի գլխավոր ճարտարապետ: 1919-ին նա կառուցում է Տուշենդիքեն բնա-

⁹ B. Zevi, Poetica dell'Architettura Neoplastic, Torino, 1974, Storicità del Movimento De Stijl, p. 74—117.

¹⁰ Ինտերնացիոնալ ոճ անվանումը տարածում գտավ ԱՄՆ-ում լույս տեսած հետևյալ գրքի ազդեցությամբ՝ H. R. Hitchcock and Ph. Johnson, The International Style, Architecture since 1922, New York, 1932.

¹¹ R. De Fusco, Storia dell'Architettura contemporanea, Bari, 1974.

կելի թաղամասը, ուր բառանկյունի շենքերը նախագծված են Բերլազին հատուկ խստությամբ:

Օուդը ընդունում էր սիմետրիան, բնակարանների ուղղածիզ կարգի միապաղաղ դասավորումը, աղյուսե Լրեսպատումը, տանիքը: Սակայն եռանիստ խորշաձև շենքի անկյունները, նրանց զուգահեռ երկու կողմերի վրա բարձրացող լուսամուտների պատշգամբների շարքը հիշեցնում են նոր պլաստիցիդի դրույթներից մեկը, ըստ որի ծավալը ոչ միահամուռ ամբողջություն չի կազմում, այլ բաղադրված է իրար կցված, անկախ պահպանված պատերից: Այս առումով, շենքի անկյունների բաց միացումների լուծումը ստանում էր ելակետային նշանակություն: Զեքնկալման առումով Օուդի գործունեության այդ շրջանին բնորոշ էր նաև 1922-ին Ռոտերդամում կառուցած Օուդ Մաթենհաս թաղամասը: Բնակելի այդ վայրը կառուցապատված է եռանկյունի հողամասի անկյունագծերի և կողերի վրայով. իրար մեջ դասավորված չորս, միակենտրոն եռանկյունիների երկայնքով տեղադրված են Հոլանդիային հատուկ երկհարկ, երկթեք տանիքներ ունեցող նույնատիպ տների շարքեր: Թաղամասի միօրինակության աշխուժացումը կատարվում է գույների միջոցով և շենքերի միջև հաստատված հարաբերակցությունները տարբերակելով: Այս հորինվածքի մտային պատկերը համապատասխանում է Մոնդրիանի նկարներում առկա մակերեսների, գույների զուտ երկրաչափական կարգին: Մինչդեռ Օուդի 1924-ին կառուցած Հեթե վան Հոլանդ տների շարքը բոլորովին ինքնուրույն, մինչ օրս իր իսկությունը պահպանած ճարտարապետություն է: Երկհարկ այդ շենքերում Օուդը հրաժարվեց կիրառել կառուցվածքային համակարգերից առնված որևէ նախադիր պայմանավորվածություն: Նրա խառնվածքին խորթ էր Թ. վան Դոնգերուդգի ավանդած տեսական հիմունքներով շենքը ձևակերպելու եղանակը: Ազդված Բաուհաուզում կիրառում գտած առարկայականավածության (Sachlichkeit) տեսությունից՝ Օուդը ձգտեց վերականգնել շինարարական իրողությունը: հատուկ ճանաչողական նշանակությունը և այդ հիմունքներով կատարել նախագծումը¹²: Այլ կերպ ասած նա փորձեց նախագծման պահը համատեղել կառուցելու պահին:

Առարկայականավածության խստապահանջ այդ կարգում Ծ. Լ. Ռայթը առաջարկում էր վերոհիշյալ երկու պահերի միջև թեկուզև փոքր ընդմիջում թողնել, ուր կարելի լինի տեղադրել բնությունից ստացած զգացմունքի մի նշույլ:

Հանրահայտ է, որ Գրոփիուսը, Լը Կորբուզիեն, ինչպես և քսանականների ֆունկցիոնալիստները սկզբունքորեն բողարկում էին պատերի շինանյութը և շենքը ներկում սպիտակ գույնով: Կրող կմախքի և մակերեսները սահմանող պատի միջև արհեստական միջոցներով միատարրություն առաջարկելու ձգտումը այդ ճարտարապետներին մղեց բողարկելու պատի և կմախքի էությունը, որպեսզի շենքի կերպարն առավել շափով արտահայտի ճարտարապետական մտքի երկրաչափական պատկերը: Հասկանալի է, որ այդ պատկերի հստակ ամենաճշգրիտ իրադրոծումից էր կախված ռացիոնալիստների տեսության հավաստումը և շինարարական սեխնիկայի որակավորումը:

¹² Տե՛ս L. Mittner, նշվ. աշխ., էջ 113—144, „Neue Sachlichkeit“.

Սվազը, սպիտակ գույնը, Մոնդրիանի նախընտրած գույներից՝ առաջին՝ «ոչ գույնը» նկատվեցին որպես շենքը պատմական կապվածություններից անջատելու միջոցառում, որն իր հերթին նպաստեց համընդհանուր նշանակություն ունեցող ինտերնացիոնալ ոճի առաջացմանը: Կա, սակայն, մի այլ հանգամանք. սվազի և գույնի մշտականությունը խիստ սահմանափակ է, որի հետևանքով առաջանում էր մշտական հոգատարության խնդիրը: Անցյալում գրեթե անծանոթ այդ հարցը նոր կապ էր առաջացնում շենքի, այսինքն վերանորոգման ենթակա առարկայի և մարդու, այսինքն վերանորոգումը կատարողի միջև: Այսպես, ձևի ճշմարիտ լինելը և կառուցելու եղանակի հաջողությունը կախված են բնակիչների վարքից, սա ենթադրում էր ճարտարապետական ձևի պահպանման կոլեկտիվ մասնակցություն¹³: Նախագծի գծագրական արտահայտության իրական լինելու շափանիշը կապվում էր մարդու կենցաղի մակարդակի հետ, հետևաբար երկրաչափական պատկերի վերացական բնույթը նվազում էր այնքանով, որքանով բարձրանում էր կենցաղի մակարդակը, կոլեկտիվ ապրելակերպով: Ահա թե ինչու Օուդի կառուցած, մինչ օրս մեծ խնամքով պահպանված Հոեք Վան Հոլանդի շենքերը, Քիֆհոեք բանվորական թաղամասը Ռոտերդամում (1925) իրենց թարմության մարդասոտ ճարտարապետության հիացմունք են առաջացնում¹⁴:

Ջինվորական ասպարեզից ճարտարապետության անցած Վ. Մ. Դուզուկը 1915-ին ընտրվում է Հիլվերսումի քաղաքապետարանի գլխավոր ճարտարագետ և 1918-ից սկսած իրագործում է բնակելի թաղամասերի, հասարակական շենքերի մաքուր մի շարք: 1921-ին նա նախագծում է Հիլվերսումի հատակագիծը: Փակ և բաց մակերեսները կամ հորիզոնական և ուղղանկյուն զարգացումով ծավալները իրար հակադրելու դե ստիլյան ձգտումը, ինչպես և Ամստերդամի դպրոցի ուսանողիկ-ազգային ավելի մեղմ արտացոլումները կազմում են Դուզուկի ճարտարապետության հատկանիշը, նրա էլիվելտիկ զրվածքը:

Միջոցները նպատակին հարմարեցնելու արդի արվեստին հատուկ ձգտումից որոշակի դարձավ, որ տարածությունը շորս պատերով սահմանելու ընդունված կարգը չէր համապատասխանում այսօրվա մարդու ապրելակերպին, ոչ էլ գիտական առումով տարածության անվերջ անալիտիկական դադափարին: Հարկ էր տարածությունը բաժանել գործառնությունների սահմանող, նրանց շարունակությունը շեշտող առարկաների, երբեմն մինչև առատատաղ չհասնող բաժանիչ մակերեսների օգտագործմամբ (նշենք Միսի կառուցած տաղավարը Բարսելոնայում, 1929): Այլ կերպ ասած, ավանդաբար հաստատված համաչափություններով կատարյալ, ավարտուն ձևեր և նախապես սահմանված տարածության պատկերը փոխարինվեց շարունակ կառուցվող տարածության զաղափարով: Նկարչության և ճարտարապետության բնագավառներում այս հարցին վերաբերող զուգահեռաբար տարված հետազոտությունները հիմնականում հանգեցին երկու լուծումների. առաջարկվում էր կերտել ծավալն իրարից անկախ պահպանված մակերեսների միջոցով:

¹³ L. Benevolo, Եզդ. աշխ., էջ 530—550, v. II.

¹⁴ J. J. P. Oud, Holländische Architektur, in Bauhausbücher, № 10, München, 1926. J. J. P. Oud, Mein Weg in „De Stijl“, Rotterdam, 1961. H. R. Hitchcock, J. J. P. Oud, Paris, 1931.

առաջարկվում էր նաև շենքը կամ քաղաքը միավոր ծավալներով հորինելու մոտեցումը: Այս երկրորդը մասամբ առկա է Ք. Մալեիչի երկրաչափական ծավալների հորինվածքներում և առավել զարգացում ապրեց Յ. Յ. Պ. Օուդի, Մ. վան դեր Ռոեի ստեղծագործություններում: Իսկ քաղաքաշինական առումով այդ լուծումն իր արտացոլումը գտավ Կոր վան էնստերենի մշակած Ուստեր դեր Լինդելյի 1925-ի Բեռլին նախագծում:

Դուզդկը, հետևելով երկրորդ հասկացությանը, գործառնությունների դասակարգման համաձայն տարբերակեց շենքի ծավալները և հորինվածքային հարաբերություններում կիրառեց համաչափությունների դասական կարգը: Արդի ճարտարապետության պատմության մեջ Դուզդկը համարվում է ֆունկցիոնալ պլանտիցիդմի հիմնադիրը: Նրա կառուցած՝ Մինքելբերս դըպրոցը (1925), հոլանդացի ուսանողի տունը Փարիզում (1937—38), Բինեբորֆ հանրախանութը Ռոտերդամում (1929—30)՝ ծավալայնորեն հարուստ ստորաբաժանումներով ներդաշնակ Բերլզգի հանդարտ ճարտարապետության իդեալը մարմնավորող շենքեր են: Շենքեր, որոնք թեկուզև մի պահ, բայց, անտարակույս, դասականության ոգու թարմություն բերին արևմտյան մշակույթի խստապահանջ ռացիոնալիզմի ոլորտում¹⁵:

1920-ից ի վեր Արևմուտքում որոշակի անցում կատարվեց ուսուպիայից դեպի մեթոդների տեսական սահմանումը և դրանց դրական իրագործումը: Յ. Յ. Պ. Օուդը վերամշակելով հոլանդական դպրոցի և Դե Ստիլի տեսությունները, նախագծման հիմք դարձնելով դրանք և առանց խախտելու տեղանքի ծավալատարածական իրողությունը, հարազատ մնալով քաղաքի հոլանդական տիպաբանությանը, կառուցեց Հոեք վան Հոլլանդ և Քիֆ-հեոք բնակիչի թաղամասերը: Ծարտարապետության արտահայտչականության հարցում նեոպլաստիցիզմը մշտապես հարեց հատակագծերի բաժանումներ կատարելու, ճարտարապետական մակերեսներ բնորոշելու երկրաչափական օրենքին:

Թ. վան Դոնդերուդը, որը ճարտարապետություն էր եկել նկարչությունից, 1929-ին ստեղծեց Նոր քաղաքի մանրակերտը: Նրա առաջարկած «երթեկեկությունների» կամ նրա առաջարկով «կամրջակերտ» քաղաքը պետք է լինի բոլոր ուղղություններով ընթացող, անսահմանափակ, առանց փողոցների, հողի մակերեսվից կտրված, բարձրադիր շենքերով կառուցապատված: Դոնդերուդը իր «երթեկեկության քաղաք» (1929) ուսումնասիրությունում առաջարկում էր ոչ թե շենքերի տիպեր, այլ ծավալներ տեղադրող կառույցներ, երթեկեկության և հաղորդակցությունների հորիզոնական և ուղղահայաց ցանց: Եվ հենց այսօրինակ կառուցվածքն է, որ նա կոչում է քաղաք: Ազատ հատակագծի փոքր-ինչ անորոշ գաղափարը վան Դոնդերուդը փոխարինում է երկու հիմնական ուղղություններով զարգացող, ազատ, պլաստիկորեն հարուստ ծավալների կերպարով: Ռացիոնալիզմի սահմանները հաղթահարող հոլանդացի այս արվեստագետի տեսակետը՝ Գրոփիուսի առարկայակալվածության, իր Կորբուզիեի վճիտ սրամաքանականի տեսությունների հետ մեկտեղ, ավելի բեղմնավուն պետք է լինե՞ր ապագայի համար¹⁶:

¹⁵ W. M. Dudok, Übersicht über mein Werk, Amsterdam, 1954.

¹⁶ Փաստն այն է, որ այսօր Հոլանդիայում նոր հետաքրքրություն է առաջացել այդ մրտքերի շուրջը: 1961-ին «Ստրուկտուր» հանդեսը հրապարակեց Կոոս Բալթյոցի և Դիե վան Վոնեբոմի նախագծերը, որոնցում զարգացվում են Դե Ստիլի ավանդած մտքերը՝ հանգելով նոր, հետաքրքիր լուծումների:

Արդ, երբ ի հայտ է բերվում տարածութիւնը կազմակերպելու կառուց-վածքային մի համակարգ, որն օժտված է զարգանալու ունակութիւնով, զըմ-վար է նման համակարգից հրաժարվել: Տվյալ համակարգի սկզբունքներով են սկսում լուծվել հասարակական-տնտեսական և քաղաքին հատուկ բազ-մակողմանի հարցեր, որոնք արդի կյանքի և մշակութային արգասիքն են: Ապա-գա քաղաքին տրված Սանտ էլիայի մասնակի լուծումները, ուսույթիստների, էքսպրեսիոնիստների երևակայական քաղաքների գրավիչ պատկերացումնե-րը 1918-ից հետո թեև ենթարկվեցին ռացիոնալիստների մշակած տրամա-բանական տարածութիւն համակարգին, բայց և հարստացրին այն: Այստե-ղից ծնունդ առան գերմանական Զիդլունդը, ավստրիական Հոֆը: Լը Կոր-բուզիեն հանգեց ապագա քաղաքների ծավալատարածական կերտվածքների գեղագիտացված լուծումներին:

Հուլանդական դպրոցը Մոնդրիանի և Դե Սթյուրտի ներդրումների շնոր-հիվ դարձավ այն միակ դպրոցը, որին հաջողվեց կերտել տարածական այն-պիսի համակարգ, որը Ռիտվիլտին հնարավորութիւն տվեց կառուցել նորա-կերպ կահույքներ և մենատնիք, Օուլիին՝ նախագծել հասարակական բնույ-թի շէնքեր, իսկ Թ. վան Դոնդերոգին՝ հորինել ապագայի «կամրջակներ տ քա-ղաքի» կառուցվածքը:

Եթե քսանական թվականներին Օուդի, Դոնդերոգի, Վ. վան էնստերնի, ինչ-պես և Մ. վան դեր Ռոեի և Լը Կորբուզիեի ստեղծագործութիւնները կապ-ված էին պատմական, մշակութային որոշակի դրվածքի ազգային տարրեր աւանդների հետ, ապա նրանց ձգտումը նույնն էր: Եվ ինչպես շեշտում է Լ. Բենեուոլոն¹⁷, այդ ճարտարապետներից շատերը սովորեցին կամ ուղղակի ազդվեցին Բաուհաուզից, և ի դեմս Գրոփիուսի հիմնած դպրոցի, նրանք գտան գաղափարների հանդիպման, իրենց փորձառութիւնները հովանավո-րող, եվրոպական նշանակութիւն ունեցող կենտրոն: Գրոփիուսը հավակնու-թիւն չունեցավ նոր ոճ առաջարկելու նա առաջարկեց նոր մեթոդ, որի մի-ջոցով լավագույն ճարտարապետներին խրախուսեց խորացնել անձնական փորձառութիւնները, պահպանել շէնքերին, կառուցապատումներին տրվելիք մարդամոտ չափը, տեխնիկական լուծումների պատշաճ պայծառութիւնը, լինել համեստ, տրամաբանական և լծվել հասարակական կյանքը բարելա-վելու և գեղեցկացնելու գործին¹⁸: Բաուհաուզ անվանումը կրող արվեստների դպրոցը Վ. Գրոփիուսը (1883—1969) հիմնեց 1919-ին՝ Վայմարում: 1925-ին այդ դպրոցը տեղափոխեց Դեսսաու, իսկ 1933-ին Բեռլին, ուր և փակվեց նացիստների կարգադրութիւնով¹⁹:

Մեթոդաբանական առումով Բաուհաուզը հետապնդում էր ճարտարա-պետութիւն, նկարչութիւն, քանդակագործութիւն և արհեստների այն միաս-

¹⁷ L. Benevolo, Նշվ. աշխ., v. II, p. 584.

¹⁸ „Мастера архитектуры об архитектуре“ („Зарубежная архитектура конец XIX—XX вв.“), М., 1972. Սույն գրքի 323-րդ էջում հեղինակը գրում է, «Գրոփիու-սը զուրա չեկավ օհֆորմիստական իլյուզիաների օահմաններից, հուսալով, որ բանական ճարտարապետութիւնը կարող է հասարակութիւն մեջ ներդնել սոցիալական հարաբերու-թիւնների բանական և արդար ձևեր:

¹⁹ Համալսարանային առաջին պատերազմից հետո Վ. Գրոփիուսը հաջորդելով Վան դե Վելդեին, նշանակվում է Sächsische Hochschule für Bildende Kunst, Sächsische Kunst-
gewerbeschule ղեկավար: Նա 1910 թ. միաձուլում է երկու այդ ինստիտուտները և հիմ-
նում Staatliche Bauhaus.

նությունը, որը գոյութիւն ունի ակադեմիաների հիմնադրումից առաջ: Բառահարստի 1919-ին հրապարակված առաջին ծրագրում ասված է. «Մենք բոլորս՝ ճարտարապետներ, քանդակագործներ, նկարիչներ, պետք է վերահասանք արհեստին: Արվեստը պրոֆեսիա չէ, արվեստագետի և արհեստավորի միջև գոյութիւն չունի հիմնական տարբերութիւն: Մենք միասին կազմում ենք դասակարգորեն հավասար արհեստավորների մի համայնք»²⁰:

Ճարտարապետութեան մեջ կառուցելու գործընթացին առաջնահերթ նշանակութիւն տալը նշանակեց մեկնել առարկայական իրականութիւնից և հանգել ձեռի մշակմանը, սկսել արհեստներից ու հասնել արվեստին: Նշանակեց իրադեպ դառնալ նյութի և նրա հնարավորութիւններին, որպեսզի կարելի լինի վերագտնել արվեստի և արտահայտչամիջոցների ճշգրիտ հարաբերութիւնը: Սույն դրույթի վճռական ձևակերպումը կատարեց Վ. Գրոփիուսը, իսկ դրույթի համալրմանը մասնակից եղան Վան դե Վելդեն, Դոյչի Կերթրուդը, Մուսեգիուսը, Բերենսը և որոշ Վիֆուլ Վիներ Վերթշտատեն: Գրոփիուսի առաջին գործակիցները դարձան Յ. Իտտեն, Լ. Ֆայնիդերը, Գ. Մարբը, Ա. Մայերը, Գ. Մուխեն, Պ. Քլեն, Օ. Շլեմմերը, Վ. Կանդինսկին, Լ. Մոհլի-Նահին:

Ինստիտուտի առաջին ծրագիրը նախատեսում էր.

— վեցամսյա նախապատրաստական դասընթաց (շինանյութերի և ձեռի խնդիրների ծանոթացում),

— եռամսյա դասընթաց՝ նրկու ճշտելով. տեխնիկական ուսմունք (Werklehre) և ձևափշտում (Formlehre):

Ուսանողը սովորում էր միաժամանակ արհեստավոր վարպետի և տեսութեան դասատուի հետ: Զուգահեռ դասավանդումն ուներ սկզբունքային նշանակութիւն: Եռամսյա դասընթացն ավարտողը մի քննութիւն հանձնելով, ստանում էր արհեստավոր վարպետի ղրպում:

— Կատարելագործման շրջան (մոտավորապէս երկու տարվա տևողութեամբ): Այդ շրջանում արհեստավոր վարպետի ղրպում ստացած ուսանողը պետք է փորձնական աշխատանք տաներ հատուկ լաբորատորիաներում և շինհրապարակներում, սովորեւ ճարտարապետութիւն և շինարարութիւն: Մի քննութիւն հանձնելուց հետո ուսանողը ստանում էր արվեստի վարպետի ղրպում:

Արհեստից արվեստի հասնելու ճանապարհով Գրոփիուսը ձգտում էր հաղթահարել հիմնական այն հակադրութիւնը, որ դեռևս գոյութիւն ուներ համբարութեան և արդյունաբերութեան միջև:

Ռոմանտիկ հասկացութեամբ ստեղծագործել նշանակում էր ներհայեցողութեան ճանապարհով բնութեան ստեղծագործ բնութագրին մասնակից դառնալ և այդ վիճակված էր եզակի ունակութիւններով օժտված մարդկանց բնորանիւմ: Գրոփիուսը շրջեց այդ հասկացութիւնը, բնորոշեց արվեստի գործը որպէս վարից դեպի վեր, արհեստից դեպի արվեստ զարգացող, շարունակ կատարելագործման ենթակա գործունեութեան արգասիք: Հարկ էր, սակայն, վառ պահել իրականութիւնից ստացած տպավորութիւնների թար-

²⁰ H. Bayer, W. Groplius, Program des Staatlichen Bauhauses in Weimar, 1919, Boston, 1952, p. 16.

մությունը, խուսափել գեղագիտական, գաղափարանշական պայմանավոր-վածություններից և մասնակից դառնալ առարկան մշակելու և կամ օգտա-գործելու գործին:

Ձևը արվեստի բնագավառում գործելու արգասիք է: Արվեստը ինքնա-գիտակցում է և ինքնահաստատում: Արվեստի առարկան, երբ օժտված է լինում փոխակապակցություններ հաստատելու առարկայական ունակությամբ (Sachlichkeit), վերածվում է իրականությունը բնորոշող միջոցի և որպես այդպիսին տարածվում և թափանցում է հասարակական կյանքի դրվածքի մեջ, կերպավորում արտաքին աշխարհի հետ կայացող փոխակապակցու-թյունները: Եվ եթե նյութի ձևային բնորոշման հարցում մշակելու գործըն-թացն ունի գեղեցիկի նշանակություն, ապա գեղեցիկը կորցնում է կանխո-րոշիչ իմաստը և որոշիչ է դառնում որակի խնդիրը: Նրան հարակից, պատ-ճառականորեն հետևած օգտավետության (Nützlichkeit) հարցը ստանում է առարկա-իրականություն կապակցություննեղ հաստատող արժեք: Բաու-հաուզի մեթոդը կարելի դարձրեց նոր շաղկապ ստեղծել նյութի, ձևի և գոր-ծառնության միջև, այդ կապակցությունը հասցնել օրգանական ամբողջու-թյան աստիճանին, և այդ կերպ որակի հասցրած առարկան ներգնել իրա-կանության ռացիոնալ կառուցվածքի համակարգում: Որակը, այս իմաստով, ստանում է իրը կեցության հետ շաղկապող հատկանիշի նշանակություն:

Բաուհաուզում սարվող աշխատանքները կատարվում էին արդյունաբե-րական կենտրոններից ստացվող պատվերների հիման վրա: Այս հանդա-մանքով վերացավ ակադեմիական կարգով ընդունված՝ վարպետը աշակեր-տից տարբերելու հասկացությունը և հիմք դրվեց հասարակականորեն հա-վասարեցված կոլեկտիվ աշխատանքի: Տեսության և ձեռագործ աշխատան-քի զուգահեռ մշակումը նպաստեց, որպեսզի վերանան արհեստների և ար-դյունաբերության միջև գոյատևող հակասությունները և արհեստը համա-րության պատմական փուլից անցնի նյութական և հոգեկան արժեքների նոր միասնություն առաջացնող արդյունաբերական փուլին:

Բաուհաուզի գործունեությունը բաղմակողմանի եղավ: Տուրինգի ղեկա-վարների պահանջով 1923-ին կազմակերպվում է դպրոցի աշխատանքների ստուգատես-ցուցահանդեսը: Դասախոսություններով հանդես են գալիս Գրո-փիուսը, Կանդինսկին, Օուլը, կատարվում են Հինդեմիտի, Բուզոնիի, Ստրա-վինսկու, Քրենեբի ստեղծագործությունները, ցուցադրվում են Շլեմերի ձևա-վորած բալետները: Բաուհաուզի ուժերով կառուցվում է գրող և նկարիչ Գե-որգ Մուխի նախագծած «Ճառուղ ամ հորն» մենատունը՝ Բրոյերի կահույք-ներով: Մենատունը նախատեսված էր որպես սերիաներով արտադրվելիք, վան դե Վելդեի շենքի շուրջը իրագործվելիք թաղամասի բնակելի միավոր բլոկ:

Հասարակարգի միավոր-չափանիշի արժեքավորում ստացած բնակելի մակերեսը կազմեց փոխանցման այն գործոնը, որի միջոցով ճարտարապե-տությունը ստացավ քաղաքաշինական իմաստավորում: Ֆունկցիոնալ ճար-տարապետության հասկացությամբ ձևը այլևս չէր լինելու տարածությունը պատկերող կալոն կերպար, այլ՝ տարածության մեջ զարգացող, կյանքի կշռականությամբ ընթացող ծավալական սահմանում:

Լ. Բ. Ալբերտին մեկնաբանում էր մակերեսը որպես սահմանվածը ան-սահմանից բաժանող միջոց, իսկ հարթությունը որպես տարբեր արժեքի

տարածական խորություններ առաջացնող հեռանկարային նշանակություն ունեցող տարր²¹։

Դիժը, մակերեսը, դույնը մեկուսի առնված իմաստազուրկ են, մինչդեռ տարածությունը հարաբերված՝ նրանք բնորոշում են տարածությունը և պատկերը, նրա ընդարձակությամբ ծավալվող գործունեությունը։ Այս առումով Բաուզհաուզում Կլեի և Կանդինսկի անցկացրած դասընթացների իմաստն այն էր, որ ուսանողին ետ էր պահում ընդունված արտահայտչամիջոցների օգտագործումից, նրան մղում էր ճարտարապետական լեզվի նոր տարրերի հայտնաբերման։ Մշակված ձևը ինքնին արդեն իրականություն է, ուստի հարկ էր վերագտնել նոր իրականությանը համապատասխան ձևը։ Դասական հասկացությամբ վերարտադրված ընդլայն կայուն պատկերին, Դե Սուիրը և Բաուհաուզը հակադրեցին շարունակ փոփոխվող բնության իրողությունը։ Արտացոլման օրենքի հիմունքով, երկրաչափական պատկերը այլևս չէր բնորոշում տիպաբանորեն հաստատուն ճարտարապետական ձևը, այլ ենթարկված փոփոխականության օրինաչափություններին՝ պատկերը իր հերթին բնորոշում և կազմակերպում էր տարածությունը։ Այս իսկ տեսակետից ճարտարապետությունը վերածվում էր տարածությունը շարունակ վերամշակելու իմացության։ Մերժելով արդեն վավերացված ձևերի պլաստիկականությունը, Բաուհաուզի ուսանողները ձգտում էին լուծելու նախագիծն իր բոլոր մանրամասնություններով՝ կահավորումից մինչև շենք, շրջապատ և քաղաք։ Հարկ էր տարածությունը բնորոշել առարկայացվող ամեն մի մասնաամասով, հարկ էր սահմանել և անցնել հաջորդ սահմանումին, ինքնասահմանումին և քաղաքակերտել երկիրը։ Ահա մի ընթացք, մի գործունեություն, որտեղից բխելու էր մշակույթի տվյալ աստիճանին համապատասխան ձևը և գեղեցիկի բնորոշումը։

Դինամիկ նման հասկացության ոլորտում, առարկան, շենքը, քաղաքը, որպես կուսակցություն, պատկերում էին անսահմանի սահմանված զաղափարը։ Գրոփիուսի համար շենքը ծավալային սահմանում էր, նրա գեղագիտական նշանակությունը կախում ուներ բնակվելու, այսինքն մարդու վարքի աստիճանից։ Կյանք-արվեստ շաղկապը պարտադրում էր արվեստագետին մասնակից լինել կյանքի բոլոր երևույթներին։ Սա եղավ Վ. Գրոփիուսի իր ուսանողներին թողած պատգամը, նրան ստեղծած Բաուհաուզի նշանակությունը Արևմուտքում և Միացյալ Նահանգներում։

²¹ Սույն հասկացության ցայտուն օրինակներ են Ալբերտի Սանտ Անդրեան (Մանտովա, 1470) և Ֆ. Բրունելլեսկի Սանտ Սպիրիտո եկեղեցիները, (Ֆլորենցիա, 1444)։

Արդի ճարտարապետությունը ոճական հասկացության առումով նախագծողին չի մատուցում արդեն պատրաստի լուծումներ, այլ հաղորդում է մեթոդաբանական ցուցմունքներ, այսինքն, լուծումների հանդելու միջոցներ: Նոր ձևերի պաշարը կամ ինչ-որ ուղղության տեսական դրույթները չեն կարող հրաշխավորել նախագծի հաջողությունը, քանի որ կյանքի իրականությունը շարունակ փոփոխվում է, և ամեն մի նախագիծ վերածվում է տվյալ պահից կամ պահանջից արտաբերված անմիջական փորձառության: Գործառնությունը օժտված է առարկային բնորոշ հատկանիշները (օգտավետություն, կառուցողական ճշտություն) արվեստի գործին հաղորդելու բնույթով: Բայց գործառնությունն առավելապես մարդկային հասարակական պահանջները արվեստի գործում արտաբերելու տրամաբանական չափանիշ է: Դասական ճարտարապետության մեջ դեռ Վիտրուվիոյից ծանոթ գործառնային դրույթները՝ «ուտիլիտաս» և «ֆիրմիտաս», մասնակի դարգացում չունեցան: Պատճառը այն է, որ գեղագիտական կարգի գործոնները և ավանդաբար հաղորդված ձևերն իրենց ամբողջությամբ առած կազմում են ձևի մեջ պարփակված անխախտելի միասնություն:

Հետաքրքիր է նշել, որ գործունեության հասկացությունը՝ թեկուզև միամիտ-էմպիրիկ ընկալումով, ավելի բարձր արդյունքի էր հասել բնադաբար զարգացում գտած ժողովրդական ճարտարապետության բնագավառում, և սա է պատճառներից կարևորը, որ արդի ճարտարապետները ստեպները չեն հասնում նրանց ժողովրդի արվեստում:

Ինչպես հայտնի է պատմությունից, երբ առաջանում է մշակութային ճգնաժամ, գործառնության գաղափարը զարգանում է ու ստանում տիրապետող մշակույթի դեմ պայքարելու նշանակություն: Այս յուրահատկությանը ծանոթ էին լուսավորչականները, երբ գործառնության անունից պայքար էին մղում բարոկկոյի և ուղղակի դեմ: Նույնը կատարվեց և արդի շրջանում: Մի քանի ճարտարապետներ այդ գաղափարներով՝ ներշնչված հիմնեցին, այդպես կոչվող, ֆունկցիոնալիստ ուղղությունը: Գերմանիայում ֆունկցիոնալիզմը մարմնավորում էր կապիտալիստական և կալսերական շրջանի ճարտարապետության ամենաառաջնորդ ուղղությունը: 1926-ից սկսած այդ ճարտարապետները կազմել էին քաղաքական հետադիմական հոսանքին հակադրվող արվեստի բնագավառում պայքարի մղող միակ ուժը:

Ճարտարապետության պատմության շրջափուլերում ֆունկցիոնալիզմն ունեցել է կարգ հաստատելու սկզբունքային նշանակություն և հանդես է

եկել՝ կապված մնալով պատմական, միջավայրի ենթակայական բաղադրիչներին: Իրարից տարբեր այս բաղադրիչներով հանդերձ ֆունկցիոնալիզմի հիմնարար դադափարը ստացել է բազմապիսի կերպարանավորումներ, դիցուք Սենյեբրի պատմականացված ճարտարապետությունը, Յուգենդստիլը, Ար Նուվոն, Չիկագոյի դպրոցի ոճը, Մուսեոնիզի թեթևքենիական տան ոճը», օրգանականը, և Կորբյուզիեի առաջին շրջանի կուբիստական ձևերը, Բաուհաուզը՝ Գործառնության դադափարից ելնելով, մի շարք ճարտարապետներ մշակել են նախագծման դիտական մեթոդ, որը հնարավոր էր դարձնելու ռացիոնալ և որակյալ նախագծեր հորինել՝ ենթակայականի անկշռականություններից անդին:

1923-ին Գրուփիուսը մշակեց գործառնական պայմանների ձևակերպումը, հիմնված, այսպես կոչված, գոյաբանության (Wesensforschung) գիտական մեթոդի վրա: Հաննես Մայերը (1889—1954) ավելի առաջ գնաց. եթե մինչ այդ գործառնության հատկանիշներ էին համարվում տեխնիկան, շինանյութը և օգտավետությունը, ապա նա ընդլայնեց այդ հասկացությունը և որպես գործառնության հատկանիշ ընդունեց հասարակական պահանջները և հասարակական կառուցվածքը:

Շինարարության բնագավառում արդյունաբերական մեթոդների կիրառումը, արհեստական շինանյութերի օգտագործումը, տնտեսագիտությունը և քառական թվականների բնակելի տների մասսայական շինարարությունը զերկավարվում էին ֆունկցիոնալիզմի սկզբունքներով: Այս առումով շինարարությունն արդյունաբերականացնելու կարևոր գործը կատարվեց Գերմանիայում: Զուգահեռաբար նույն ուղղությամբ էին աշխատում Հոլանդիայում՝ Դև Ստիլ (ճարտարապետներ՝ Մ. Մ. Պ. Օուդ, Մ. Շտամ), իսկ Սովետական Միությունում՝ էլ Լեսիցկի և Վիստոմաս, Վիստեին դպրոցները²:

Չնայած ֆունկցիոնալիզմի կատարած որոշակի դերին, այնուամենայնիվ երբեք չի կարելի այն համարել արդի ճարտարապետության կազմավորմանը նպաստող բացարձակ գործոն: Ձևը, ինչպես ասում է Հերինգը, արտահայտություն է և ոչ թե գործարանային արտադրանքի արգասիք: Այս հարցը կարևոր է արդի ճարտարապետության ընդհանուր գնահատման համար: Միակողմանի մեկնաբանությունները կարող են մղել մասնակի երեվոյթների մասնակի ուսումնասիրմանը, սակայն դրանց ընդհանրացումը կարող է աղավաղել ճշմարտությունը: Ժիշտ է, և Կորբյուզիեն գրում է՝ «տունը բնակելի մեքենա է», բայց առաջարկում է և երկրորդ դրույթը՝ «ճարտարապետությունը գտնվում է օգտավետության հարցերից անդին, ձևը, շենքի բնույթը, տիպն են որոշում ճարտարապետության ճշմարիտ լինելը»:

Ձևը գիտական մեթոդին հաղորդակից դարձնուլը և այդ միասնությանը իմաստ հաղորդող մարդկային հասարակությունն է: Միաժամանակ հարկ է ընդունել, որ տեխնո-տնտեսական, գործարանային շինարարության, ինչպես և ձևամշակման խնդիրների իրարից տարբեր լուծումները ներկայացնում են արդի ճարտարապետության առանձին կողմերը: Ավելի ընդհանուր ձևով, դրանք վերաբերվում են արդի շենքը, թաղամասը, քաղաքը ձևակերպելու հարցերին:

¹ Hannes Meyer, Bauen in „Bauhaus Zeitschrift für Gestaltung“, II Jahrgang, № 4՝ 1928, Dessau.

² El Lissitzkyn, La ricostruzione dell'architettura in Russia, Firenze, 1929, p. 23.

Ճարտարապետական հորինվածքի սկզբունքները հիմնավորելու հարցում Գրոփիուսը հրաժարվեց օգտագործել ձևային որևէ սպիրիտրիզմ և նման դիրքորոշումից ելնելով, հեղաշրջեց հորինելու դասական կարգը, սկիզբ դրեց ճարտարապետականորեն գործելու նոր մեթոդականությանը, որը հաճախ կրում է ֆունկցիոնալիզմ անվանումը։ Նման դրվածքի համաձայն, միասնություն է առաջանում գործառնայինի և ձևայինի միջև, իսկ ստեղծագործական պահը նույնանում է կառուցողականի հետ։ Սա է ստեղծագործության ընթացքն առարկայացնելու դրոփիուսյան ճանապարհը։ 1925—26 թթ. Դեսսաու քաղաքում Գրոփիուսի նախագծով կառուցված Բաուհաուզի շենքը կարելի է համարել նշված հասկացության ամենադիպուկ արտահայտությունը։ Որոնք են շենքը բնորոշող գլխավոր հատկանիշները. երկու փողոցների հատման հանգույցին կից տեղադրված շէնքը եռաթև է, բաղկացած է երեք ծավալից՝ դպրոցական շենք, արհեստանոցների և հանրակացարան։ Դրանցից ամեն մեկը կազմում է եռաթևի մի հատվածը։ Նման լուծումով բացահայտ է գործառնությունների բաշխումը և հնարավոր է դառնում հոսանքուկայակցություններ առաջացնել ծավալների և աղաս տարածությունների միջև։ Լսարանների և արհեստանոցների շենքերն իրար են միացված դրանց միջև անցնող փողոցի վրայով ձգվող երկհարկանի կամուրջի միջոցով, ու։ տեղադրված են վարչական սենյակները և ճարտարապետության բաժնի լսարանները։ Արհեստանոցները հանրակացարանի հետ կապված են ավելի ցածր, ազատ սյուների վրա հենված միհարկանի շենքով, ուր տեղադրված են հավաքույթների դահլիճը և սեղանատունը։

Գործունեությունների ճշգրիտ բաշխումը, ձևային տարրերի պատշաճությունը գեղագիտական և բարոյական արժեքավորում են տալիս աշխատանքը և դաստիարակությունը ներկայացնող այդ կենտրոնին։ Նման պարունակություն արտաբերող ձևը չի կարող լինել մոնումենտալ, այլ առաջացրած կապակցությունների առումով և մարդու չափանիշին համապատասխան, ստանում է քաղաքաշինական նշանակություն։ Մարդ-գործունեություն-շրջապատ հարաբերումը շեշտվում է ճակատների մշակումի միջոցով։ Այսպես, լուսրանները և վարչական շենքերն ունեն լուսամուտների գոտիներ, արհեստանոցներն ապակեպատված են առաջին հարկից դեպի վեր, հանրակացարանն ունի մեկուսի պատուհաններ և պատշգամբներ։ Արտաքինից պատ-լուսամուտ թաղանթը ձգվում է երկրորդ հարկից դեպի վեր՝ սյուների գծից դուրս հրկարած դիրքով։ Առկա է եռաթև շենքի բազմալեզու մշակում և տարածություն-ժամանակ գաղափարի առարկայացում։ Շենքի ճակատային արտահայտությունը փոխարինված է դինամիկ դիտարկումով՝ Գրոփիուսի խոսքերով «...առանցքային սիմետրիայի անհիմաստ կեղծիքը զիջում է իր քայլը ափմետրիկ, ազատ խմբավորված, կշռական, աշխույժ հավասարակշռությանը»³։ Գրոփիուսը վերացրեց կայական սիմետրիան, նրա տեղը դրեց փոփոկապակցությունը, այլ կերպ ասած, ձևի դեմոկրատացումն առաջացնող գլխավոր գործոնը։ Հիմնական նշանակություն ունեցող այս գաղափարի համաձայն, ձևի և գործառնության կապը հաստատվում է շենքի շրջապատում

³ W. Gropius, The New Architecture and the Bauhaus, London, 1936, p. 56.

և նրա ներսում ծավալվող կյանքի աշխուժությամբ, իսկ եթե կտրվի այդ կապը, այսինքն վերանա կենսաբեր միջավայրը, շենքը կկորցնի իր ամբողջականությունը:

Միջավայրը ներքին և արտաքին ուժերի դաշտ է, ուր ձևավորվում, մարմին է ստանում ճարտարապետական միտքը: Նման ընթացքը ղեկավարող գլխավոր գործոններից է համաշափությունը, որը Հ. Վայլի կարծիքով քննության և արվեստի կազմավորումը կանոնավորող ստորոգություն է, գիտությունը արվեստին ղողող⁴ բնականոն երևույթ⁵:

Հայտնի է, որ եռաձև կերպարին հնարավոր է շարժունակություն հաղորդել, եթե բեկվեն թևերի ծայրամասերը (սվաստիկայի նման): Արդ Բաուհաուզը եռանցք շինություն է, շենքերն իրար միացած են կամրջանման կառուցներով: Նման լուծումը եռաթևի կայուն վիճակը վերափոխում է դինամիկի, տարածությունը ստանում է «բաց» լինելու, այսինքն կապակցություններ առաջացնելու հատկանիշ:

Ֆունկցիոնալիստների հրատապ հարցերից մեկը տարածությունը մարդկայնացնելու խնդիրն էր, այսինքն արդի մարդու գոյաբանական պայմանները առարկայորեն սահմանելը: Ինչպես հայտնի է, ճարտարապետական տարածության հիմնական գաղափարը ընկալվում է երկակիորեն՝ մեկ որպես ֆիզիկական տարածության հատված, ապա որպես կայուն տարածության ամբողջություն, որն իր բնույթով ներուժորեն դինամիկ է: Արդ, նշված սահմանումներից առաջինը վերաբերում է մարդուն՝ որպես ֆիզիկական տարածության միավորի, մյուսը՝ հասարակությանը, որպես տարածության ամբողջություն: Երկու մեծություն, որոնք իմաստ են հաղորդում այն ընթերցալիստներին, որոնց միջոցով միավոր տարածությունը կապվում է ամբողջական տարածության հետ, մարդուն հաղորդակից դարձնում ճարտարապետությանը: Նշված կապը հաստատող գործոնները (մի կողմ թողնելով գործառնությունների պահանջները) հիմնականում երկուսն են: Մեկն այն է, որ ձև ստացած տարածությունը առաջացնում է հոգեբանական բնույթի զգայական հակադրություններ (զոյակցական կապ), մյուսը՝ կերպար ստացած տարածական արժեքների վայելում (գեղագիտական հաճույք):

Նշված հարցերի ամենացայտուն ձևակերտումը ստեղծեց Գրոփիուսը, 1927-ի «Տոտալ թատրոն» (Totaltheatre) հատկանշական անվանումը կրող նախագծով: Էրվին Պիսկատորի համար արված նախագիծը հետապնդում էր հետևյալ միտքը՝ վերացնել բեմին արված տուփի ձևը⁶: Նման ձևավորումը վերածննդի ժառանգություն էր և համապատասխանում էր այդ շրջանի մարդու կայուն հեռանկարի այն հասկացությանը (Պալլադիոյի օլիմպիական թատրոնը, 1585), որ հանդիսատեսին պարտադրում էր դիտարկման հաստատուն, միակողմանի կետ:

Արդ, տարածություն-ժամանակ չափանիշը, որպես իրերի վրա ազդող կենսատու գործոն, արդի ըմբռնմամբ առավել ևս բացասում է տարրերի հարաբերությունները կայական համարելու գաղափարը և առաջադրում տարրերի միջև հաստատվող դինամիկ հարաբերությունների առարկայաց-

⁴ H. Weyl, La Simmetria, Milano, 1962, p. 73.

⁵ Այդ շրջանին հատուկ էր բեմադրողի և ճարտարապետի համագործակցությունը, հիշենք Պիսկատոր—Գրոփիուս, Ռայնհարդ—Պեուցիգ, Մայերհոլդ—Վալթանզով, Բարհին փոխգործակցությունը:

ված իրողությունը: Սույն դրույթի հիման վրա Գլյուկիուսը ստեղծում է «չեզոք», բայց շարժունակ բեմը՝ թատերական բոլոր տիպի փորձառությունները իրագործելու կարելիությունը օժտված տարածությունը: Նրա նպատակն էր «հանդիսատեսին մասնակից դարձնել ողբերգության գործողությանը»⁶: Դասական տեղադրում ունեցող գլխավոր բեմի առջևի հատվածում նա ստեղծեց շրջանաձև, շարժական երկրորդ բեմը, որը կես պտույտ կատարելով կարող էր այնպիսի դիրք ստանալ, որ հանդիսատեսները շրջապատեն այդ տարածությունը: Ավելին, ամբողջ դահլիճը առնված է «օղակաձև բեմի» մեջ և հատուկ բաժանումների բացվելով հանդիսատեսը գտնվում է թատերական իրողության կենտրոնում: Դինամիկ բեմի՝ տպավորությունը ամբողջացնելու նպատակով Գլյուկիուսը մտադիր էր դահլիճի եզրապատերի և թափանցիկ վարագույրների վրա արտաբերել թատերական իրողությունն ամբողջացնող կինեմատոգրաֆիկ պատկերներ: Նա լուսի միջոցով կառուցում էր վերացական տարածություն: Նուրբմ այս թատրոնը, ուր թատերական պատրանքը ռացիոնալ ճանապարհով նույնանում է իրականությանը, ստանում է կյանքի մի հատվածին տարածական սահմանում տալու նշանակություն: Գլյուկիուսը ձգտում էր արհեստական միջոցներով վերականգնել բնություն, հանդիսատեսի և բեմական իրողության այն միասնությունը, որը դալիս էր հույներից (բացօթյա Իմֆիթատրոն), առկա էր միջնադարում, երբ ներկայացումները տեղի էին ունենում ժողովրդի մասնակցությամբ՝ հրապարակում կամ շուկայում («Գերմանական բեմ» Reliefbühne) և որը վերացավ Վերածննդից հետո: Նույն համոզմունքներից մղված, բայց տարբեր ծրագրերով, Գլյուկիուսը նախագծեց խարկովի պետական թատրոնը (1930) և Մոսկվայի Սովետների Պալատը (1931): Այս նախագծերը, ինչպես և Տոտալ թատրոնին՝ մնացին չիրագործված:

Ենթեք բազմակողմանի պահանջների կարելիություններով օժտելու խնդիրը ավելի հրատապ դարձավ մեր դարի քսանական թվականներին՝ կապված տարածության միասնությունը պահպանելու հետ: Ֆունկցիոնալիստների տեսակետով, այս հարցը կլուծվեր, եթե հաղթահարվեին շինարարական բնույթի որոշ դժվարություններ: Անհրաժեշտ էր շենքի կրող կառուցվածքն ուղղակիորեն հաղորդակցության մեջ դնել շրջապատի հետ, հարկ էր հնարավորին չափ վերացնել շենքի ներքին միջավայրի և բնության միջև դոյուսթյուն ունեցող բաժանումը: Սա նշանակում է, որ չէր կարելի տեխնիկայի նորագույն նվաճումները կիրառել ուղղակիորեն, այլ հարկ էր նրանց տալ նոր մեկնաբանություն, հարկ էր անջատել պատը կրող կառույցից: Այնչափաման գաղափարը սկիզբ առավ վիեննական սեցեսսիոնիստներից, շարունակվեց ռացիոնալիզմի վաղ շրջանում և հանգեցրեց ձևային ըմբռնման և շինտեխնիկական խնդիրների նոր լուծումների՝ կրող կառուցվածքի և շենքը պարփակող մակերեսների միջև հաստատվող նոր հարաբերությունների

⁶ S. Giedion, Walter Gropius, Teufen San-Gallo, 1954, p. 63.

⁷ Ֆրեդ Քիսլերը 1923—24-ին արդեն ուսումնասիրել էր դինամիկ բեմի կարելիությունները և ինքը եղավ առաջինը, որ օգտագործեց տարածական բեմ (Raumbühne) անվանումը, և այդ ըմբռնմամբ 1923-ին Բեռլինում բեմադրեց Օ'նեյլի «Զոն արթան»: Քիսլերին են պատկանում «անսահման թատրոն»-ի (Endloses Theatre) գաղափարը, ինչպես և «մի բեմ երկու դահլիճ» թատրոնի նախագիծը, կատարված Բրուքլինի համար, և Վուդստոքի «Համաթատրոն» (1926):

հայտնաբերման: Գրոփիուսի եռահարկ Ֆադուս Վեբերի (1911) կառույցի կրող համակարգը մետաղից է, ձևկատները ապակյա թաղանթից: Այն հանդամանքը, ըստ որի ապակեպատը ղուրկ է կրելու ունակությունից, շեշտակիորեն արտահայտված է շենքի անկյուններում, ուր բացակայում են անկյունային կրող սյուները:

Լը Կորբյուզիեն 1914-ին առաջարկում է Դոմ-ինո երկաթբետոնով միաձուլված, կրող համակարգը (սյուներ, հարկերի բաժանման հարթակներ, ոսնդղաշար): Մետաղե կառուցվածքի նմանությամբ արված այս համակարգը հնարավորություն է տալիս վերացնել կրող ներքին պատերը և իրադրոժելի դարձնել «աղյուս հատակագիծը», այսինքն՝ շենքի ներքին բաժանումների անհամար համակցումներ և լուսամուտների տեղադրում ըստ գործառնությունների:

Լը Կորբյուզիեն «Մինիմում աուն» (maison minimum) հարցի լուծմանը ձեռնամուխ լինելուց առաջ, կառուցում է մի քանի մենատուն՝ Վոկլինսոն Վիլյան (1922), նկարիչ Օդանֆանի աունը, Լա-Ռոշ Ժաններե (1923) և Լիպշից (1924) տները: Այնուհետև նա ձեռնամուխ է լինում տուն-բնության շաղկապը հաստատող խնդրի լուծմանը և 1926-ին ներկայացնում է իր և Պ. Ժաններեի կողմից մշակված «արդի ճարտարապետության հինգ կետեր» բանաձևը⁸, իյո դրույթները, անշուշտ, յուրօրինակ ներդրումներ են և արտացոլում են ռացիոնալիստներին հատկանշված ճարտարապետական ուրույն լեզուն որոշադրելու, ընդհանրացնող սկզբունքներ մշակելու ձգտումը: Սակայն, թեև նշված դրույթները կազմում են այլ ճարտարապետների կողմից նախօրոք մշակված սեխնիկական հնարավորությունների, լեզվական արտահայտությունների բառապաշարը (Գրոփիուս, Գարնիե, Մեսսել), այնուհանդերձ «հինգ կետերը» իրենց մեջ կրում են ճարտարապետական նոր ձևակերտումներ մշակելու անսահման հնարավորություններ: Ահա այդ կետերը՝ «պիլոտի»⁹, տանիք-պարտեզ, ազատ հատակագիծ, հորիզոնականորեն ձգված լուսամուտ և ազատ ձևկառու:

Օգտագործելով արդի տեխնոլոգիայի բազմակողմանի հնարավորություններով օժտված «հինգ տարրերը», հնարավորություն է ընձեռնում շենքը հենել նուրբ սյուների վրա, իրագործել հարթ ծածկ, հարկերը ազատել ավելորդ տեղ գրավող և ավելորդ բեռ հանդիսացող պատերից, լուսամուտները ընդլայնել ըստ ցանկության: Ասել է, թե՛ շենքը նախագծելու եզրատուրքան սահմանումներ, որոնք հնարավորություն կտան ճարտարապետին բավարարելու ոչ միայն գործառնական պահանջները, այլև մշակելու շենքը քանդակային կամ երկրաչափականորեն հստակ ձևերով:

⁸ Le Corbusier et P. Jeanneret, Les cinq points d'une architecture nouvelle, in Oeuvres complètes 1910—1929, Zürich, 1937, p. 23.

⁹ Պիլոտի ֆրանսերեն (pilote բառից) լատիներեն (pila՝ փիլա) նշանակում է վաղաժամ հաստ ցից: Պիլոտիները օգտագործվում են որպես հենասյուներ այն դեպքում, երբ պահանջ է ներկայանում տունը փողոցի կամ ջրի մակերևույթից ավելի վերև պահելու: Հնագույն օրինակներից են Անդլիսիում, Սկանդինավիայում Մեդլիտիան շրջանի ցցերի վրա բարձրացված, դետից անջատված հատակով խրճիթները: Արդի ճարտարապետության մեջ առաջին երկաթբետոնի պիլոտիները օգտագործվել են Գարնիեն և Պերեն (Ֆրանկլին փողոցի տունը, Փարիզ, 1903), Լը Կորբյուզիեն՝ Պուասսիի Վիլա Սուվուայում (1929—31), Փարիզի Շվեյցարական հանրակացարանում (1932), Միացյալ Ազգերի Պալատի նախագծում (1927—28), Ուպես ընդհանրացում գտած տարր, պիլոտին օգտագործվել է Կաստիլյոնիի, Նիմայիի, Բանդեի կողմից:

լը Կորբյուզիեի ըմբռնմամբ նկարը, շէնքը, քաղաքը հարկ է կերտել ձևի նույն հասկացությամբ: Այս խնդրում նա մեկնեց նկարչությունից ու հանգեց ճարտարապետությանը: Պատկերայինի (ֆիգուրատիվ) և վերացարկվածի սահմանագծում կանգնած նրա նկարչությունը վերադարձնում է վառ գույներով աշխուժացած, առանց ծավալային շեշտավորումների հյուսված, իրերի աշխարհից կարծես թե պատահաբար առկա ճառարկաներ, որոնք իր իսկ խոսքերով՝ «բանաստեղծական հակազդեցություններ են առաջացնում»:

Հայտնի է, որ լը Կորբյուզիեի նկարներն ունեն իր ճարտարապետության ձևաբանական նույն արմատը, որոշ նկարներն նման են շենքերի նախագծերին կամ ներքին դասավորումներին: Այս առումով ուշագրավ է Խուան Գրիսի կարծիքը. ըստ նրա նկարչական հորինվածքը նման է «հարթ և գունավոր ճարտարապետության»: Այս գրույթը ընդունել էր լը Կորբյուզիեն և զարգացրել իր 1923-ին լույս տեսած «Դեպի ճարտարապետություն» (Vers une architecture) գրքում: Նա գրում է. «Մավալը և մակերեսը տարբեր են, որոնց միջոցով հայտնվում է ճարտարապետությունը: Մավալը և մակերեսը սահմանափակված են հարթությամբ: Հարթությունը ծնանող է»¹⁰: Հարթ «պլան» բառը ֆրանսերենում ունի երկակի իմաստ՝ հարթ մակերես և հատակագիծ: Եթե Գրիսի վերը բերված արտահայտության մեջ պլանն ունի առաջին նշանակությունը, ապա լը Կորբյուզիեի համար՝ երկրորդը: Մեր կարծիքով լը Կորբյուզիեի մոտ «պլան» բառը ներառում է իր մեջ նաև նրա նկարչության և ճարտարապետության միջև շաղկապիչ տարր լինելու իմաստ: Ասում ենք նրա, որովհետև պուրիզմը տարածում չունեցավ և մնաց որպես արվեստի ռացիոնալիստ փուլին հատուկ հասկացություն: Հարկ է, սակայն, նշել, որ կորբյուզյան արվեստի լեզուն հասկանալու համար միշտ պետք է նկատի առնել երկու գործոն՝ նկարչականը կամ ձևի ազատ մշակումը և «կարտեզյանը», որը կապված է գործառնությունների, շենքի, բուղաքի հորինվածքը կանոնավորող գծագրային կարգի և իր առաջարկած «Մոդուլորի» հետ:

Հիշված սկզբունքները, որ լը Կորբյուզիեն ներդրել է քսանական թվականների ամենակարևոր գործերում, կազմում են այդ շրջանի նրա ճարտարապետության ընդհանուր բնութագիրը: Այդ գործերից Պուասսի վայրում տեղադրված «Վիլլա Սավուան» կառուցվել է 1928—31-ին: «Հինգ կետերի» հիմունքներով նախագծված վիլլան մարմնացնում է նաև այլ գործոններ՝ կապ պուրիստ նկարչության հետ, երկրաչափական և ազատ ձևերի համադրում, շենքը որպես «ճարտարապետական ճեմուղի» դիտելու տեսակետ: Զևաբանական առումով շենքը կազմավորվում է պլիոտինների ցանցակերպ դասավորությամբ: Միմյանցից նրանց ունեցած հեռավորությունը (4.75 մ) սահմանված է՝ ելնելով շենքին մոտեցող, կանգառի համար կես շրջան անող մեքենայի գրաված տարածության չափով: Մեքենայի կանգառում կառուցված է կիսաբոլոր, փչել երկարած ծավալ, ուր տեղադրված են կանգառը, մի փոքր բնակարան, նախամուտք, մի սանդուղք և շենքի առանցքով ընթացող.

¹⁰ Օդանֆանը և լը Կորբյուզիեն 1918-ին (Après le cubisme մասիֆիստում) ազդարարեցին կուբիզմից հետո եկող արվեստի պեղություն: Նրանց ղեկավարած, 1920—1925-ին լույս տեսնող «Եսպրիտ նուվո» («Esprit nouveau») ամսագիրը զարձակ այդ ուղղության պաշտոնական հանդեսը: C. L. Riggislati, L. Corbusier a Firenze, Firenze, 1933, p. XXVII. «Controspazio», 1971, № 4—5.

նրա կենտրոնական միջուկը կազմող թեք ձևմուղին: Վիլլայի գետնահարկի քառակուսին, նրա մեջ առնված կիսաբոլորի հորինվածքներն առկա են ինքնուրույնի նկարներում, հետևաբար, նկարչականից դեպի ճարտարապետական փոխանցումը կատարվում է գործառնության միջնորդությամբ: Վիլլա Սավուլայի վերևի հարկի երեք կողերի երկայնքին տեղադրված են ընդհանուր դահլիճը, երեք ննջասենյակները և սպասարկումները, իսկ շորթորդ կողմում՝ բացօթյա հողահարթակը: Ինքնուրույն գրում է. «տան իսկական պարտեզը չի լինելու գետնահարկում, այլ դրանից վերև, 3,50 մ բարձրության վրա, այնտեղ հատակը ավելի չոր է, առողջավետ, այնտեղից շրջապատը կարելի է դիտել ավելի ամբողջական, քան գետնահարկից»¹¹: Շարունակելով բարձրանալ թեք ձևմուղիով, ոտք կդնեք տան ծածկի վրա: Ճեմուղին սկիզբ է առնում գետնահարկից, բացօթյա է և շենքի կենտրոնով հասնում է մինչև ծածկը, հնարավոր դարձնելով այն, ինչ ինքնուրույն անվանում է՝ ճարտարապետական դրոսանք (promenade architecturale): Ծածկից վեր են բարձրանում կիսաշրջան և ուղիղ ընթացող ծավալներ, որոնք կապում են գետնահարկի կիսաշրջան ծավալի հետ ու այդպիսով զարգացնում պիլոտինների վրա հենված, գրեթե քառակուսի ծավալի ներքևում սկիզբ առնող, դեպի վեր ավելի ճոխությամբ արտահայտված դինամիկ ծավալի թեման: Ճակատների երկայնքով ձգվում են ժապավենաձև լուսամուտներ, որոնցով ինքնուրույն լուծում է ազատ տարածության խնդիրը և երկրաչափական տարրական ձևեր կիրառելու ռացիոնալիստների հետապնդած նպատակը:

Կա, սակայն, մի նրբություն, խորանարդաձև ծավալի երեք կողերի երկայնքով սյուները բարձրանում են ճակատներից ներս ընկած դիրքով, իսկ հողահարթակին համապատասխանող կողի դեպքում, դրանք հպված են ճակատին: Ֆունկցիոնալիստների սկզբունքների նման խախտումը ի տույժ է դնում, որ ինքնուրույնն նախագծում է կերպարներ հորինելով: Դրանք գործառնային պահանջներից զատ համապատասխանում են նրա զգայնության մեջ սահմանված ձևային տրամաբանությունը:

Ինչպես հայտնի է, ճարտարապետության գրականության մեջ մեծ տեղ է հատկացվում տարածության հետ առնչվող հարցերին և մասնավորապես առկա տարբեր ուղղություններում հարուցված մեկնաբանություններին: Այս առումով հատկանշական են Միս վան դեր Ռոեի լուծումները:

Դիցուք բաց (կամ ազատ) հատակագիծ և հոսունուտ տարածություն՝ երկու հասկացություն, որոնք XIX դարի ժառանգություն են և հետևում են լուսավորչականների հետապնդած մարդու ազատության գաղափարից, ինչպես և այդին բնական պայմանների համաձայն մշակելու բարոկկոյին հակադրված ձգտումից: Զգտում, որը նշանակեց վերադարձ դեպի բնություն, բնական պայմաններ: Մ. վան դեր Ռոեի (1886—1969) նշված երկու հասկացությունների միջև հաստատեց օրգանական միասնություն, որն ստացավ հետևյալ ձևակերպումը՝ կառուցվածքի միջոցով չափակարգել բաց հատակագիծը և համադրել այն հոսանուտ տարածության հետ: Այս հարցի առաջադրումը չափազանց կարևոր եղավ ֆունկցիոնալիստների տարած՝ էմպիրիզմը հաղթահարող պայքարը ըմբռնելու համար:

Բաց տարածություն¹¹ հատկանիշների՝ թափանցիկության և շենքի ծա-

¹¹ Ch. Norberg-Schulz, Significa'o dell'Architettura Occidentale, Milano, 1974, p. 330.

վալի ժանրության մեղմացումն այն նվաճումներն են, որոնք իրագործվեցին անցյալ դարի կեսերին՝ ապակեպատ և պողպատե կառուցվածքով շինություններում: Դրանց հնագույն օրինակներից են Լոնդոնում և Փարիզում կառուցված միջազգային ցուցահանդեսների տաղավարները: Բայց տարածությունը, սակայն, որոշակի կերպարի հանգեց այն ժամանակ, երբ բազմահարկ շենքերի միջոցով ստացավ քաղաքային մասշտաբ: Այս առումով կարևոր եղավ Լ. Սլիվանի (1856—1924) ավանդը: Նրա նախագծերով կառուցվեցին Բուֆալոյի Գերենտին (1894—95) և Զիկագոյի Կերսն Պիտի Սկոտը (1899—1904): Այդ բազմահարկ շենքերը արտահայտում են շարունակ աճող ծավալի և շրջապատում հենակետ լինելու պատկերը և հաղորդում են բաղադրի կյանքին առարկայականորեն կապվելու գոյակցական իմաստ¹²:

1919-ին Միսը մշակում է մետաղե կառուցվածքով, լրիվ ապակեպատված, բաս հարկանի վարչական շենքի առաջին նախագիծը: Եռանկյունաձև հողամասի համար (Ֆրիդրիխշտրասսե, Բեռլին) նախատեսված այդ շենքը բաղկացած էր երեք իրարից աճատ, եռանկյունաձև աշտարակներից, որոնք միմյանց հետ հաղորդակցվում էին կենտրոնական կորիզի միջոցով, ուր տեղադրված էին հարկային սպասարկումները և ուղղաձիգ կապերը: 1920—21 թթ. նա նախագծում է մետաղե, ապակեպատ երկնաքերը Բեռլինում կառուցվելու համար: Շենքը բարձրանում էր երեակայական, անկանոն հատակագծի վրա, որն իր ձևով հիշեցնում էր Հանս Արպի քանդակները¹³: Միս վան դեր Ռոեի ճարտարապետական լեզուն հիմնված է հետևյալ սկզբունքի վրա. զարգացնել նյութի տեխնիկական հնարավորությունները և աստիճանաբար հասնել ձևի որոշադրմանն ու արվեստին: Նըշված օրինակներում կրող կառուցվածքը պարզեցված է մինչև կարելիության սահմանը, իսկ շենքը առնված է ապակե թաղանթի մեջ: Միսը դառնում է, որ կառուցելու նոր սկզբունքներն ակնհայտ են դառնում այն դեպքում, երբ չեն քողարկվում արտաքին պատերի միջոցով. շենքը չպիտք է արժեքավորել գեղադարձումներով կամ պատերի լուսաստվերային մշակումներով, այլ պետք է արժեքավորել իր կառուցվածքային էությունը, ինչպես և ապակեպատի վրա երկնքի շարունակ փոփոխվող պատկերների և շրջապատի տեսարանի արտացոլումներով, իսկ երեկոյան՝ իր ներքին լուսավորությամբ: Ձգտելով դեպի լույսը, շենքը ապրում է ներքին և արտաքին կյանքով, սասնակից դառնում քաղաքային իրականությանը¹⁴:

Միսը և Կոբլյուգեի և Գրոփիուսի նման անցել է արդի արվեստի բոլոր փուլերով՝ «չիրագործվելիք» նախագծերից սկսած մինչև միջազգային ճանաչում գտած գործեր: Մասնակից է եղել արվեստը սոցիալական առաջադեմ ուղղություններին հաղորդակից դարձնելու հոսանքին (Լիբկնիստին և Լյուքսեմբուրգին նվիրված հուշարձանը), երեք, սակայն, չի ընդառաջել պատվիրատուի պահանջներին կամ քաղքենիի ճաշակին:

Նա քարգործ վարպետի որդի էր, որն արհեստից հասել էր ճարտարա-

¹² Սլիվանը Գերենտի շենքի առիթով գրում է. «Կորովի ձևը գեղազարգումների միջոցով քողարկում է շենքը բանաստեղծական երեակայությամբ: Դա նշանակում է, որ եթե շենքը իսկապես արվեստի գործ է, ապա իր բնույթի և ֆիզիկական էության առումով, այն զգացմունքների արտահայտությունն է»:

¹³ Այս նախագծերը, ինչպես և Միսի աճողական ալիքով պահպանվում է Զիկագոյում:

¹⁴ L. Mies van der Rohe. Two Glass Skyscrapers, New York, 1947, p. 182.

պետություն, դարձել հմուտ շինարար¹⁵, նորագույն տեխնիկաներին բաշատեղյակ և տեխնիկական ամենափոքր մանրամասնությունը մշակող վարպետ (հայտնի է, որ իր Կորբյուզիեն և Ռայթը ստեպ աշխարհ էին անում նման հարցերը): Նա իր աշակերտներին սովորեցնում էր «...Բախտախնդրությունից և պատահականությունից պետք է հասնել ռացիոնալ պարզության և մտալին կարգի»: Միսն իր համոզմունքներում անաշու էր, այդ պատճառով Ռայթը բնադատում էր նրան: Անաշուությունը, սակայն, այդ շրջանի Գերմանիայում իշխող բաղադրական, սոցիալական, տնտեսական խառնաշփոթ դրության և աղգամոլ ուժերի դեմ դիմագրավող մարդկային հասարակության շահերը պաշտպանող ուժ էր, ընդհանրացված ձևով ասված՝ ճարտարապետ լինելու բարոյականություն:

1930-ին Գրոփիուսը նրան նշանակեց Բաուհաուզի տնօրեն, որը 1932-ին նացիստների ճնշման տակ Դեսսաուից տեղափոխվեց Բեռլին և մի տարի անց, վերջնականորեն փակվեց: Միսը խորապես համոզված էր, որ Գերմանիայում տիրող հասարակական և արդյունաբերական պայմանները հնարավոր է վերափոխել ճարտարապետության և նախագծման միջոցով: Այս առումով Միս վան դեր Ռոեին պետք է համարել Բաուհաուզի զաղափարախոսության պատրանքին մինչև վերջին պահը հավատարիմ մնացած ճարտարապետ:

«Ճշմարտության փայլը գեղեցկությունն է»։ Սբ. Ագոստինոսի այս միտքը, ինչպես վկայում է Պ. Բլեյքը, ուղեգիծ եղավ Միսի մտածելակերպում¹⁶: Այս սկզբունքի հիման վրա նա հանգեց ձևի բյուրեղացման բացարձակ դոսերմանն ու մարմնավորմանը: Նրան հաջողվեց տեխնո-տնտեսական կապը դարձնել միասնո ամբողջություն, իսկ նման միասնությունը կերպար է դառնում հենց կառուցվածքի հանգույցային կետերում, ուր արտացոլվում է ճշմարիտը, ուստի և գեղեցիկը¹⁷:

Այժմ, հնվելով լույսի խնդրի տարրեր մոտեցումների վրա, փորձենք նկարագրել ապակյա մակերեսը ընդլայնելու հարցին վերաբերող գլխավոր նվաճումները.

— Ապակյա մակերեսը դարգանում է, վերածվում շենքից դուրս երկարող ապակյա վահանի և ստանում է հետևյալ երեք լուծումները. առաջինում շեշտվում են հարկերի հորիզոնական բաժանումները (Գրոփիուսի Ֆագուս-վերբեն, 1911, իր Կորբյուզիեի Կլարտե տունը, 1932), երկրորդում՝ շեշտվում է սյուների ուղղաձիգ կարգը (Գրոփիուսի Վերբունդ ցուցահանդեսի գործարանը Քյոլնում, 1914, իր Կորբյուզիեի ծերանոցը Փարիզում 1932), երրորդը՝ ցանցակերպ է, արտացոլում է առաջին երկու լուծումների համադրումը (իր Կորբյուզիեի՝ Շվեյցարական հանրակացարանը Փարիզում, 1930—32), Բաուհաուզի (1918) և ճարտարապետ Հերխտնի Ռնոի պալատը (Նյու-Յորք, 1947—50), ուր ապակեպատ թաղանթը դուրս է բերված ճակատի գծից: Բոլոր այս օրինակներում ապակեպատ մակերեսը առնվում է շենքի ամբողջ ճակատը ուրվագծվող շրջանակի մեջ: Միսը եղավ առաջինը, որ

¹⁵ Մեր ժամանակաշրջանի ճանաչված շինարարներից մեկը՝ Մաքս Բիլն այսպես է բնութագրում Միս վան դեր Ռոեին իր մենագրության էջերում (տե՛ս M. Bill, Mies van der Rohe Milano, 1955, p. 7).

¹⁶ Peter Blake, Mies van der Rohe, in Pinguin Books, USA, 1960, p. 15.

¹⁷ Միսը սիրում էր ասել, որ «Աստվածը մանրամասն մեջ է» (նույն տեղում, էջ 32):

իախտեց այդ սահմանումը ու շենքը փաթաթեց ուղղագիծ կամ ոլորածեւ սահմանագծով ապակյա թաղանթի մեջ, ալյուխտով ստեղծեց արդի ճարտարապետության նախատիպերից մեկը: Այս տիպից են հետեւում Յ. Լ. Ռալֆի վարչական շենքը (1936—39), ճարտարապետներ Սքիդմորի, Օուինգի և Մերիի՝ Լեվեր-հատուը (Նյու-Յորք, 1952 և Զոն-Հանկոք բազմահարկը (Սան Ֆրանցիսկո, 1960), ճարտարապետներ Ֆենիկս-Ռայնորը (Դյուսսելդորֆ, 1957—60), Մ. Բեգայի Գալֆա-աշտարակը (Միլան, 1959): Այդ նույն սկզբունքով Միսը իրագործեց Սիգրամը (Նյու-Յորք, 1958):

Միս վան դեր Ռոնի ստեղծած մյուս նախատիպն է Բեռլինի համար նախագծած՝ Աշխատասենյակների շենքը (1922): Քառանկյունի հատակագծով, յոթհարկանի, ատտիկայով վերջացող այդ շենքը երկաթբետոնից է, սնկաձև սյուների միանում են հեծաններին, հարկերի հատակները բոլոր կողմերից դեպի դուրս երկարում են ու վերջանում բազրիք կազմող, ճակատների երկայնքով ձգվող գոտիներով: Դրանց միջև առնված են ճակատների ամբողջ երկայնքով զետեղված լուսամուտները:

Սույն մտահղացումն էլ մնաց թղթի վրա: Ե. Մենդելսոնը, որը երեկ ավելի մոտից էր ծանոթ այդ նախագծին, վեց տարի անց նույն սկզբունքներով իրագործեց Շոքենի հանրախանութը Խեմնիցում: Այսպես, Միսի ստեղծած ժապավենաձև լուսամուտներով շենքի կերպարն ունեցավ իր առաջին իրականացումը: Մենդելսոնին հետևեց Բերենսը, 1935-ին, Լինցում (Ավստրիա) իրագործած Մխախտի արդյունաբերության վարչական շենքով: Ծարտարապետական միտքն առարկայացնելու հարցը՝ կապված տեխնիկայի շինանյութի հետ, ֆունկցիոնալիստների հրատապ խնդիրներից մեկն էր, այն ընթացավ միտք-առարկա միասնությունը հայտնաբերելու ճանապարհով: Վնվազագույնը դեռ շատ է՝ Միսի հայտնի այս սկզբունքը եղավ այդ հարցին տրված նրա պատասխանը, նշված միասնությունը իրագործելու առաջադիր եղանակը: Միս վան դեր Ռոնն վերլուծության ճանապարհով հայտնաբերեց, որ շինարարության մեջ հնարավոր է օգտագործել ամենապարզ ուրվագիծ ունեցող պողպատե տարրերը: Դրանք, դիցուք, հատ աղյուսը կամ հատ քարը, կառուցվածքային միավորներ են, այլ կերպ ասած, սովորական շափի սահմաններում առարկայացված, իրենց էությանը բնորոշ բովանդակությունը պահպանող տարրեր: Այս սկզբունքի հիման վրա նա Ամերիկայում իրագործեց դեռևս 1922-ին, Բեռլինում նախագծած մլուքերը: Դրանք են՝ 1950—51-ին, Չիկագոյի Շոր լճի ափին կառուցած բնակելի, բազմահարկ երկու շենքերը և 1958-ին, Նյու-Յորքում կանգնեցրած Սիգրամը: Միսի շենքերում մշտապես իշխում են աներկբա տրամաբանությունը, հունական դասական ճարտարապետության ներդաշնակ կարգը, գոթականի կառուցվածքային ճշմարտությունը¹⁸, մեծ պարզության արտահայտված ճարտարապետական այն դրույթները, որոնք տարածում գտան Միացյալ Նահանգներում, Եվրոպայում, Ճապոնիայում, կիրառվեցին ճարտարապետության ֆակուլտետների ուսանողության կողմից: Միսյան «քառանկյունին» և կորեյական «պլաստիկ ձևը» արդի ճարտարապետության

¹⁸ Հակահրդհային պայմանների համաձայն, պողպատե կրող սյուները բետոնապատված են: Կառուցվածքային ճշմարտության իմաստը պահպանելու նկատառով, դրանք տեսանելի են առաջին հարկում:

այն հիմնադիր հասկացութիւններն են, որոնք կիրառված են բոլոր երկր-ներում:

Սակայն ճարտարապետի իրազործումներում միշտ լինում է մի ստեղծագործութիւն, որն առավել չափով է արտահայտում զգայականի և տրամաբանականի ներդաշնակ միասնութիւնը կերտված ձևը (Լը Կորբուզիե՝ Վիլլա Սավուա, Ռայթ՝ Ռոքի տունը, Միսի՝ Թուզենհատը (Բրոնո, 1930): Ավելին, Պ. Բլեյքի կարծիքով, արդէ ճարտարապետութեան համառոտ պատմութիւնը «հնարավոր է ներկայացնել երեք՝ Սավուա, Ռոք և Թուզենհատ տների սահմանում»¹⁹:

Թուզենհատի տունը թեք հողամասի վրա տեղադրված երկհարկանի շէնք է: Փողոցի կողմից նեղ լուսամուտով հազիվ ճեղքված խուլ պատերը սահմանում են տարածականորեն իրարից բաժանված երեք՝ ծավալներ: Հատվածակազմական այդ լուծումը հիշեցնում է Միսի՝ Բարսելոնայում Գերմանական տաղավարի (1929) և Բեռլինի ցուցահանդեսի շէնքի մեջ (1931) իրագործած միջնորմներով տարածութիւնը բաժանելու՝ դեռևս վաղ Դեզյուրգից սկիզբ առնող ձգտումը: Այս մոտեցումը Թուզենհատում ստանում է ծավալային շէշտավորում, ուստի և քաղաքաշինական իմաստավորում, ու միանգամայն համահնչուն է նույն Միսի 1923-ին նախագծած, այսպես կոչված «Ալյուսե շէնքի» հետ: Թուզենհատի առաջին հարկում տեղադրված են ննջասենյակները, զարածը: Նրանց միջև գտնվող լայն մուտքը տանում է դեպի կիսածածկ հողահարթակը, որտեղից բոլորաձև աստիճանը իջնում է ներքևի հարկը, ուր տեղադրված են մեծ դահլիճը և սպասարկու սենյակները: Միսը դահլիճը բաժանում է չորս հատվածի, բաժանող տարրեր են փայտակերտ կիսաբոլոր խորանը և օնիկսն միջնորմը: Խաչաձև սյուները պողպատից են՝ երեսպատված խրոմի շերտերով: Տան կահույքը, վարագույրները պատրաստված են նրա նախագծերով: Երկու հարթութիւնների վրա գտնվող, դեպի զառիթափը ուղղված գավիթներն ամրացնում են շէնքը բլուրին, իսկ տեղանքի թեք ընթացքին հակադրվող տեռասների բլուրին հաղորդում են ճարտարապետական կերպար:

Թուզենհատը և Բարսելոնայի տաղավարը (լրիվ քանդակած) կապված են արդի արվեստի լեզվական արտահայտչականութեան, նրան հատուկ կերպարը պատկերի ձևով հորինելու, վերացարկելու ճաշակի, տարածութիւնները հոսանոտ դարձնելու և միաժամանակ դասական ոգով սահմանելու ձգտման հետ: Միս վաղ դեր Ռոքի ավանդը եղավ հենց այս հակադիր հասկացութիւնների ճարտարապետականորեն իրագործված համադրումը:

ԹԱՂԱՄԱՍ

Արդի ճարտարապետութեան հարցերի քննարկումն ընթացավ գիտական վերլուծութեան հիմունքներով կապված բնակելի շէնքերի խնդիրների հետ, սկիզբ առավ ըստ էության ներսից՝ հատ բնակարանից, որպես ինքնուրույնաբար նախագծված միավորից: Սույն դրվածքին հետևեց տիպայնացված շէնքը, քսանական-երեսնական թվականների ճարտարապետութեան կարևոր այդ նվաճումը: Նման կողմնորոշումը նշանակեց նաև պարզ ձևերի և խրատապահանջ սկզբունքների կիրառում: Վ. Գրոփիուսի խոսքերով ասած՝ «Քափանցիկ կառուցվածքների» և «ծավալայնորեն լրիվ սահմանված այնպիսի

¹⁹ P. Blake, հօդ. աշխ., էջ 58:

տիպերի կիրառում, որոնց ներսում ամեն մի հատված բնականորեն ձուլվում է ամբողջության ծավալի մեջ»²⁰:

Գրոփիուսի այդ սկզբունքներով նախագծած 10—11 հարկանի «շերտավոր» շենքը ներկայացվեց Փարիզում և Բեռլինում սեփի ունեցած ցուցահանդեսներում (1929, 1930): Շերտավոր շենքի սկզբունքով կառուցվել են Ռոտերդամի Բերգբուլդեր թաղամասի շենքերը (նախարարապետներ՝ Վ. Վան Տիթեն, Յ. Ա. Բրիկման և Լ. Կ. վան դեր Վլու, 1934): Այս շենքերը մշակվել են՝ ելնելով սոցիոլոգիայի հիմունքներից և բանվորներին ամենաթիշ (մինիմալ) բնակարաններով ապահովելու նպատակով: Այսպես, բնակարանի ներսում կատարվող գործունեությունների քանակական հարաբերությունները սահմանելու եղանակով՝ մինիմալ տարածությունից սկիզբ առած բնակելի տարածության որոշադրումը: Սույն հիմունքներով Ա. Քլյանը մշակեց ժողովրդական տան նախագծեր, որոնք իրականացվել են Բեռլինի Ֆրիշվալդերուդ վայրում և Բադ Դյուրենբերգում (Մենսբերգ) 1927-ին²¹:

Գիտական մեթոդով մշակված բնակարանային բաշխումները ցույց տվին, որ ներքին տարածությունը ոչ թե դասակարգային պայմանավորվածություններով սահմանված ժառանգություն է, այլ ներքին ինքնաձևավորմամբ օժտված մեծություն: Գործառնությունների կարևորումը վերափոխեց բնակելի տարածության կամայական լինելու բնորոշումը, վերացրեց դասակարգային աստիճանավորումներ հաստատելու կարգը և ստացավ բնակարանի սահմաններում գործող դաշտի նշանակություն: Այս առումով բնակելի տարածությունը կապակցվում է առօրյա կյանքին, իսկ որպես նրա առարկայացված արտահայտություն կարող է ստանալ բազմաթիվ մեկնաբանություններ:

Անցումը շենքի ձևային ըմբռնումից դեպի նրա ներսում ծավալվող կյանքի կազմակերպումը հնարավորություն տվեց հայտնաբերել բնակվելու գործունեությունների համընդհանուր հիմքը, երկրաչափական պարզ ձևերով բազմազանությանը ձևային նշանակություն հաղորդելու եղանակը: Գրոփիուսը առաջարկեց քառանկյունի «շերտավոր շենքը», ուր բնակարանները դասավորված են ուղղաձիգ կարգով, իսկ շենքերը հեռացված են միմյանցից՝ համապատասխան առողջապահական ստանդարտներին: Ավելին, նա մշակեց թաղամասի գործառնային մինիմալ տարրերը և դրանց «դիագրամը» (1930), ուր ցույց է արված քառանկյունի հողամասի վրա տեղադրված երկայնաձիգ շենքերի շարքը, որոնց բարձրությունները և հեռավորությունները կարգավորված են՝ օդի, արևի և տեսադաշտի լավագույն պայմանները ապահովելու դիտավորությամբ²²:

Յունկցիոնալիստների հետապնդած նպատակներից էր, այսպես կոչված, «նոր-պահպանողական» քաղաքի ներքին բարելավումը: Հասարակագիտական նախադրյալների հիման վրա նրանք հաստատեցին նոր սերնդին համապատասխան բնակվելու կայուն պայմաններ՝ հիմնված ինչպես առողջապահական սկզբունքների, այնպես էլ ամեն մի անհատին մինիմալ մակե-

²⁰ W. Gropius, The new architecture and the Bauhaus, London, 1935, p. 21, 32.

²¹ Ա. Քլյանի ժողովրդական տան ուղղաձիգ հրատարակված է՝ „Modern Bauform“, № 2, 1934. J. Hoffman, L'Habitation Minimum, Stuttgart, 1930.

²² W. Gropius, Die Soziologischen Grundlagen der Minimalwohnung für die städtische Industriebevölkerung, „Die Justiz“, Berlin, Heft 8, V Band.

ընտրվում, ծավալվում, իսկ շահահասին մի սենյակով ապահովելու իրավունքի վրա²³։ Նոր ձևով նախագծվեցին ավանդական բնօրինակներից տարբերվող, վերահիշյալ պայմաններն ապահովող բնակարան-մոդելներ։ Դրանց բնագրի մեջ կարևորը վերաբերում էր գործառնական տարրերի միևնույն պահանջներին, ինչպես և տեխնիկական նորարար միջոցներին ու կառուցման արժեքի ամենաարդյունավետ սահմանումին։

Այդ հիմունքներով կազմավորված բնակելի շենքի տիպայնացումը նշանակալի շտկումներ մտցրեց թաղամասեր նախագծելու հին պատկերացումներում, իսկ բոլորովին նոր թաղամասերի կազմավորման հարցում՝ թեկադրեց երկու որոշակի համակարգ։ Դրանցից մեկը վերաբերվում էր շերտավոր տան տիպին, իսկ մյուսը՝ բաց տարածությունները շրջափակող փակ տնաշարին։ Առաջին համակարգի համաձայն, աստիճանավանդակ-բնակարան միավորը ծավալները կցելով իրար, շենքը երկարում է հորիզոնական ուղղությամբ։ Ենթերից ամեն մեկը դասավորվում է հողամասի վրա զուգահեռ կարգով, իսկ միմյանց հեռավորությունը սահմանվում է առողջապահական և բնապատկերի տեսողաշար ապահովող պայմաններով։ Երկրորդ համակարգը տարբերվում է առաջինից այն առումով, որ փողոցների միջև ընկած հողամասում շենքերը տեղադրվում են փողոցներին զուգահեռ՝ ամբողջ հողամասը շրջափակող տնաշարի կարգով։ Տնաշարի մեջտեղում ապատ մնացած հողամասը տրամադրվում է հանգստին և խաղերին։

Նոր պահպանողական քաղաքներին հատուկ հողամասերի բաժանման ավանդական կարգը չնախտող սույն համակարգի լավագույն օրինակներից է Կ. էն ճարտարապետի նախագծով Վիեննայում կառուցված Կարլ Մարքս Հոֆ թաղամասը։

Փողոցի և բակի սահմանում տեղադրված տնաշարը կարգավորում են դրսից և ներսից գործող ուժերը։ Իր հերթին, ազատ տարածությունների նկատմամբ միջանկյալ դիրքով տեղադրված բնակարանը, իր սևփական իմաստի հավելումով, ստանում է մարդու առանձնաբանը լինելու նշանակություն։ Հետևաբար, մարդկանց գործունեության հետ կապվող արտաքին տարածությունները և բնակարանը մարմնավորում են անհատի և կոլեկտիվի հարաբերակցությունը որոշադրող հիմնական գործոններից մեկը։ Այս ըմբռնումի հետևանքով ֆունկցիոնալիստները տարածությունը ընկալում են որպես հասարակական հաղորդակցություն իրագործելու միջոց։

Գրոփիուսը բնակարանների ուղղաձիգ դասավորում ունեցող շենքերով կազմված թաղամասի մոդելը հակադրեց մենատներով կառուցապատված, անզուսաքսոն ապրելակերպին բնորոշ հորիզոնական դասավորումով մոդելին (ընդունված էր՝ Հոուարդի, Գարնիեի և Ռայթի կողմից)²⁴։ Ըստ Գրոփիուսի առաջարկած մոդելի, շենքերի միջանկյալ հեռավորությունը պետք է հարաբերված լինի շենքի բարձրության հետ, իսկ շենքերի տեղադրումը պետք է անկախ լինի փողոցի ուղղությունից։ Փաղաքաշինական սույն սկզբունքների և երկուսից մինչև տասնմեկ հարկանի շերտավոր տների նախագծերի հիման վրա, ռացիոնալիստները փորձեցին վերացնել անցյալ դարի երկ-

²³ Տե՛ս երկրորդ ՁԻԱՄ-ի ակտերը, Ֆրանկֆուրտ ամ Մայն, 1929 և նույն ակտերում հրատարակված՝ W. Gropius, *Architettura integrata*, cap. X.

²⁴ W. Gropius, *Case unifamigliari, edifici medi o blocchi alti?* 3° CIAM, Bruxelles; 1930.

որորդ կեսերին մեծ տարածում գտած փակ տիպի տնաշարը և տներով կառուցապատված բակը:

Նույն խնդիրներին իր Կորբյուլիեն տվեց այլ լուծում: Նրա առաջարկով ծավալները չէին կարող իրարից կղզիացած լինել և պետք է տեղադրվեին հողամասի վրա ոչ թե շարքերով (Սպանդարտի թաղամաս), այլ ժապավենաձև, ներս և դուրս ընկած՝ «առամնավոր» (à redents) հատվածներով՝ շարունակ երկարելու հնարավորությամբ: 1923-ին ստեղծած շարունակական տնաշարի այդ տիպը նա տեսականորեն ամբողջացրեց 17 գծագրերով և լա Վիլ Ռադիուզ (La Ville Radieuse) անվանումով ներկայացրեց 1930-ին գումարված երրորդ ՉԻԱՄ-ի համագումարին:

Ճարտարապետական բազմազան լուծումներ թելադրող ռեզանը իր Կորբյուլիեն օգտագործեց քաղաքաշինական տարբեր նախագծերում: Տեղանքի կազմի համաձայն «ռեզանը» կարող էր լինել կորած և հատվածներով (Ալժե, 1931), ոլորապտույտ ձգվել ակվեդուկի նման՝ հնարանների վրա վեցրած (Ռիո, 1929), կորդիանտներ կազմել (Սան Պաուլ Լո, 1929), ընթանալ բեկված գծերի ուղղությամբ (Փարիզ, 1936): Այդ բեկումները շունեն գործառնային նշանակություն, այլ կապ են առաջացնում տեղանքի հետ: Իսկ շենքերից կազմված ժապավենը՝ ձգվելով մեծ տարածությունների վրա, ստեղծում է քաղաքի միասնական պատկեր:

Համաձայն նշված հարցերին տրված երկու հիմնական լուծումների, հարկ էր վերացնել տուն-փողոց երկբայությունը և ստեղծել գործառնություն իր հստակությամբ առարկայացնող բնակարանը:

Շերտավոր շենքը և ռեզանը երկու մոդելներ են, որոնք հատկանշում են համաշխարհային երկու պատերազմների միջև ընկած ժամանակաշրջանը: Սակայն դա չի նշանակում, որ նոր մշակույթն ի վիճակի եղավ սերնդեսերունդ ժառանգված, քաղաքաշինական արդեն պատրաստի մտքերը նոր հայեցողություններով փոխարինելու: Դեռ տիրապետում էր յոթնասունական թվականներին պատերազմին հետևած զաղութատերության և տնտեսական բարենպաստ շրջանում զարգացած քաղքենի մտավորականությունը: Եվ եթե քսանական թվականներին նման պահպանողական միջավայրում հնարավոր եղավ որոշ իրագործումներ կատարել, ապա դրա արժանիքը պատկանում է սոցիալիստ կառավարություններին, որոնք հովանավորում էին այդ հայեցողությունները:

Ճարտարապետական իմաստով անհասի և հասարակության փոխառաբերությունների բացահայտումը կապված է բնակելի տարածության տրամաբանական, առարկայական հարաբերակցությունը սահմանելու հարցի հետ: Պատմական անհրաժեշտության տեսակետից այդ խնդիր խարսխված է հասարակական հարաբերությունների «բնապատմական զարգացման» ընթացքի վրա և պայմանավորված է «միկրոսոցիալական» ու «մակրոսոցիալական» կապակցությունները արժեքավորող երևույթներով²⁵: Արևմտյան Եվրոպայում միայն հիսունական թվականներին էր, որ քաղաքի ընդարձակումը կասեցնելու դիտավորությամբ հնարավոր եղավ ստեղծել միկրոսոցիալական բազմությունների միավորումներ և, ավելի ընդհանուր առումով,

²⁵ Ա. Ա. Հովսեփյան, *Սոցիալական և հոգեբանական հարաբերակցությունը*, Երևան, 1973, էջ 33—35; А. В. Дроздов, *Человек и общественные отношения*, М., 1966, стр. 53.

բնակավայրային միավորները կապակցել հասարակության ամբողջությունը կարգավորող բաղմանշանակալից համակարգերի հետ։ Սակայն մինչ այդ, 1900-ին Անգլիայում հաստատված քաղաքաշինական օրենքը կատարելագործվում է 1919-ին, ապա 1925-ին։ Նորակաղմ օրենսդրության հիման վրա անգլիական նահանգների խորհուրդը նախաձեռնում է իր վարչությանը պատկանող հողամասերի քաղաքաշինական պլանավորումը, իսկ 1932-ի օրենքով տարածում է այդ օրենքը քաղաքաշինականորեն դեռ չկարգավորված հողամասերի վրա։ Մինչ երկրորդ համաշխարհային պատերազմը, սակայն, այս նոր օրենսդրության գործադրումը մնում է կամայական։

Արևմտանվրոպական մյուս երկրներում քաղաքաշինական օրենսդրության հաստատումը ընթացավ ավելի դանդաղ, Շվեդիայում և Ֆինլանդիայում այդ հաստատումը կատարվեց 1931-ին, Դանիայում՝ 1939-ին, Իտալիայում՝ 1942-ին, իսկ Ֆրանսիայում՝ համաշխարհային երկրորդ պատերազմից հետո։

Մեծ քաղաքների ընդհանուր նախագծի մշակումը ևս կատարվեց ուշացումով, Ֆրանսիայում Սենի քաղաքապետարանը 1919-ին հայտարարում է Փարիզի ընդհանուր նախագիծը կազմելու մրցույթ, և միայն 1939-ին սկսում է լրջորեն զբաղվել այդ հարցերով։ Նույն աշխատանքը Լոնդոնի համար կատարվում է 1927-ին, իսկ Բեռլինի համար՝ 1920 թվականին։ Հոռմի ընդհանուր նախագիծը ստեղծվում է 1931-ին, բայց նրա գործադրումը՝ մի քանի տասնյակ տարիներ հետո միայն։

Հոլանդական քաղաքներից դատ, միակ կարևոր կենտրոնը, ուր կարելի եղավ իրագործել կարգավորման ընդարձակ ծրագրերը, եղավ Ֆրանկֆուրտ ամ Մայնը։ Քսանական թվականներին այդ քաղաքի քաղաքապետարանը ձեռնարկում է ընդլայնման համընդհանուր կառուցապատումը՝ ճարտարապետ է. Մայի ղեկավարությամբ և նրա նախագծերով։ Նման բարենպաստ պայմաններում է, որ կառուցվում են Ռեոմերշտադը և Ռիդոֆ-վեսիտ թաղամասերը (1925—1931)²⁶։

Կայսրությունը կորցրած Ավստրիայում, սոցիալիստների վարչության շրջանում, սկիզբ առավ կառուցման մի հսկա գործունեություն²⁷։ Ավստրիայի լավագույն ճարտարապետների՝ Հոֆման, Հոլցմայստեր, Ֆրանկ, նախագծերով։ Վիեննայում կառուցվում է վերը հիշված Կարլ Մարքս Հոֆը՝ 1300 բնակարան, խաղաղաշտեր, մանկամասեր, լվացքատուն, բժշկական խնամքի կենտրոն, գրադարան, փոստ, խանութներ։ Ջանդլայտենհոֆի 1600 բնակարանով թաղամասն ունի նաև կինոթատրոն։

Ինչպես նշում է Լ. Բենեվոլուն, Արևմտյան Եվրոպայում ծավալված շինարարական գործունեությանը նպաստեց պետական միջամտությունը, որը գործադրվեց երկու կերպ. մեկը՝ մասնավոր ընկերակցություններին հատկացնելով հատուկ դուրույթություններ, մյուսը՝ հասարակական կազմակերպություններին հանձնելով բնակարանային շինարարությունը։

Անգլիայում գործադրվում է առաջին համակարգը. 1936-ի «բնակելի տների ակտ»-ի (Housing Act) շնորհիվ կառուցվել է մեկ միլիոնից ավելի

²⁶ Այդ շրջանում կառուցվում է 15.000 բնակարան։

²⁷ Միայն Վիեննայում կառուցվեց 60.000 բնակարան։

քնակարան²⁸։ Նման օրենքների հիմունքներով ղեկավարվում է հետևյալ երկրների շինարարությունը՝ Շվեդիա²⁹, Բելգիա³⁰ և Ֆրանսիա³¹։

Երկրորդ համակարգի իրագործումով, Ֆրանսիայում կառուցապատվում է Դրանս-ի Լա Մուեթ թաղամասը (1933, ճարտարապետներ՝ Բոգոլեն և Լոդա), Անգլիայում «Լոնդոն քաղաքի խորհուրդ» անվանումը կրող ընկերությունը էսեքսում կառուցում է Բիոկոնտրի ավանը։ Նույն համակարգը տարածում է գտնում Գերմանիայում, Իտալիայում³², Հոլանդիայում։

Նկատի ունենալով վերը նշված շինարարական մեծածավալ գործունեությունը, հարկ է ուշադրություն դարձնել նաև մի այլ հանգամանքի վրա. նոր-պահպանողական քաղաքը ընդգրկում է նախորդ շրջաններում կառուցած օդաչուիզմները, որոնք հիմնականում ուրվագծում են տվյալ քաղաքի ձևային հատկանիշները։ Արդի ճարտարապետությունը մեկնելով այդ հատկանիշները քննարկելու դիրքերից, միաժամանակ հասու է քաղաքական, տնտեսական և հասարակական այն գործոններին, որոնք նպաստել են նոր-պահպանողական տիպի քաղաքների կառուցմանը։ Նորը կերտելու համար ռացիոնալիստ ճարտարապետները հանդգնություն ունեցան վերափոխել տարածությունը կազմակերպող այն մոդելը, որը մինչ այդ հանդիսանում էր հասարակական խտրությունների հենարանը։

Ճարտարապետի իդեալիզմ, ըստ որի հնարավոր էր տարածական նոր մոդելի միջոցով հեղաշրջել կապիտալիզմի էությունը արտացոլող նոր-պահպանողական քաղաքների կաղմը։ Նման պատրանքներից առաջացած ժամանակավոր կամ մտայնության ամենացայտուն փաստերից է այն, որ այդ նույն ճարտարապետները կարողացան իրականացնել նոր շենքեր և թաղամասեր, օգտագործելով միմիային անցյալ դարից ժառանգված շենքերից երկու տիպ՝ մենատունը և բազմաբնակարան շենքը, ընդ որում չկարողանալով հաղթահարել շենքերի 4—5 հարկանի բարձրության սահմանը։

Նման իրադրությունից դրդված՝ ֆունկցիոնալիստ ճարտարապետները ստիպված եղան գործել ավանդական համակարգերի ոլորտում։ Այսուհանդերձ նրանք կառուցեցին արդի ճարտարապետության զարգացմանը նպաստող շենքեր։ Այս առումով հարկ ենք համարում նշել այդ համակարգերից գլխավորները։

— Կղզիացած մենատուն. այս տիպի տունը հնարավորություն է տալիս ուսումնասիրելու բնակելի տարածության հետ կապված խնդիրները և հանգել որոշակի ընդհանրացումների, դիցուք Բաուհաուզի կառուցած «Ճառուղ ամ հորներ» (Վայմար, 1923)։

— Մենատներից կազմված տնաշար՝ մեկ, երկու կամ երեք հարկանի։ Հիշենք 1932-ին Վիեննայի Վերբերունդգիդուլունգում Ռիտվելդի նախագծով կառուցված երկհարկանի տնաշարը։ Երեսնական թվականներին այս տնա-

²⁸ Housing Act-ին նախորդել են՝ Addison (1919), Chamberlain (1923), Wheatlay (1924) և Greenwood (1930) անվանումը կրող օրենքները։

²⁹ 1924-ի թվականով օրենքը։

³⁰ 1920-ին ուժի մեջ մտած՝ Société nationale des habitations à bon marché.

³¹ Լուզերի 1928-ի օրենքը։

³² Իտալիայում հիմնվում է Istituto per le case popolari նշված տվյալների համար տե՛ս L. Benevolo, նշվ. աշխ., v. II, p. 627—30.

շարքը դիտվում էր որպես մեկուսացված տան շարքը փոխարինող լավագույն համակարգ: Օրինակելի լուծումներ պետք է համարել Օուդի նախագծած, Հեոք վան Հոլլանդ (1924) և Քիֆհեոք (1925) թաղամասերը Ռոտտերդամում, ինչպես և Տեորտեն թաղամասը Գեսսաու քաղաքում (Բաուհաուզի իրագործում, 1926—28):

— Երեքից չորս հարկանի տուն, որ քննադատվեց 1929-ի և 1930-ի ՉիԱՄ-ի նիստերում: Լավագույն օրինակներից են Գրոփիուսի իրագործած Կարլսրուհեի (1928) և Բեռլինի թաղամասերը (1930), ինչպես և Բադ Դյուրերերգը (1930):

20—30-ական թվականների քաղաքաշինության հասկացության մարդու ստեղծած արհեստական միջավայրը, որպես տարածությունը կաղամկերպող հատուկ մոդել, հարկ էր, որ լինել հավասարակշռված և կայուն, իսկ որպես նորմատիվ համակարգ պետք է օգտագործվեր որպես քաղաքի իրադրությունը հետադոտելու, կարգավորելու մասշտաբ:

Քաղաքաշինական երևույթները ձևավորելու առումով այդ շրջանի ճարտարապետների առաջարկած շենքերի կայունացած տիպերը (stereotipo) երկրաչափական խստությունը սահմանված, պուրիտան ոգով մշակված ծավալներ են, որոնց պակասում է իրականության մշտաշարժ հատկանիշների արտահայտությունը: Սա նշանակում է, որ եթե ձևը հարկ է համարել մեր գիտելիքների ռացիոնալացված արտահայտություն, ապա հասարակության դարգացման տեսակետից ձևը ստանում է պատմական տվյալ պահը արտացոլող նշանակություն: Ըստ նման դրվածքի, կառուցվածքը իրականությունից ձևին հասնելու միջնորդավորող օղակ է, այն էլ ոչ շեղոք, այլ տարրերը ամբողջությամբ շաղկապող, տեխնիկայի առաջխաղացման ընթացքով պայմանավորված համակարգ:

Այս իսկ տեսակետից կյանքի մի հատվածը (բնակվել, աշխատել և այլն) երկրաչափական ծավալի մեջ պատկերելը նշանակում է կաղապարել այդ իրականությունը, նշանակում է նաև մանրամասն մշակման, բայց ապրիորի ընտրված ձևին ենթարկել եղելություններ և ընթացքներ, որոնց էությունը ծանոթ է մեզ որոշ չափով միայն:

Այսօր քննադատելով ֆունկցիոնալիստներին, ոմանք մեղադրում են նրանց՝ «պուրիտ» հասկացության մեջ³³: Մեր կարծիքով, սակայն, քննադատելի է այն, ըստ որի շինարարական այդքան ծավալուն գործունեությանը չհամապատասխանեց քաղաքաշինական նույնքան ստեղծագործ մասնակցությունը: Ժշմարիտ, եթե թաղամասերի ներսում խնամքով են լուծված հասարակական սպասարկումները, ապա նույն թաղամասերի տեղաբաշխումը արված է պատահական, ստեպ խախտվել է երթևեկության ցանցի ծանրաբեռնվածության չափանիշը կամ քաղաքի օրգանական հավասարակշռությունը: Հիմնականում պակասում էր քաղաքի բարեկարգումը և նրա հետագա աճը ղեկավարող օրենսդրական կարգը: Արդի ճարտարապետությունը դարգացավ 1870—1915 թթ. կուտակված փորձառությունների, թեև առաջադեմ, բայց էմպիրիկ մշակույթի սահմաններում:

Արդի ճարտարապետության վարպետները խոր հավատով ձգտեցին մարդու և ճարտարապետության մերձեցմանը՝ առաջնահերթ նշանակություն

³³ „Architecture d'Aujourd'hui“, № 182, 1975, p. 53.

տալով այն միջավայրին, ուր պետք է իրագործվեն փոխադարձ աշդ կապը: Հաստատվելիք այդ կապերի հատկությունները պետք է ներկայացվեն ընթեռնելի միջոցներով, այսինքն, ճարտարապետությանը հատուկ լեզվական ըմբռնումով: Արդ, անցյալում ոճը ունեւր մշակույթի համասերությունն արտահայտող նշանակություն, հիմնված ճարտարապետական լեզվի ձեային-համաշափական նույնատարր միջոցների օգտագործման վրա: Միանգամայն բնական է, որ նման ըմբռնումը մեր ապրած աշօրվա շրջափուլի համար կորցնում է իր նշանակությունը՝ զարգացման պատմության տեսակետից: Ոճական հասկացությունը անցյալի արվեստը առնում է փակ շրջանակի մեջ, դրանով իսկ միակողմանի ուղղություն տալիս անցյալի մեկնաբանությանը: Մինչդեռ այդ շրջանակից դուրս գալու փորձեր կատարվել են նաև անցյալում՝ օրինակ մանիերիստները ձգտել են անձնականացնել արվեստը ու այդ կերպ խախտել մշակութային համասերությունը (1523 թ. մինչև XVI դարի վերջը ծավալվող արվեստը), հակադրվել հումանիզմի հետապնդած ունիվերսալիզմին, այսինքն, արվեստի գործում օգտագործվող մակապատմական լեզվի գաղափարին:

Արդի ճարտարապետության համար ոճի հասկացությունը կարող է իմաստավորվել այնքանով, որքանով մատնանշում է այն արժեքները և մտքերը, որոնք ճարտարապետական գործում ստանում են մտքի և տեխնիկայի, ասել է թե իմաստայնորեն օրգանական արտահայտություն: Այլ կերպ ասած, երբ ստեղծագործման ընթացքում հայտնաբերվում է ճարտարապետական միտքը դրսևորող տեխնիկաիմաստային գործառնությունը, այդ դեպքում ձևը կարող է ստանալ լեզվական ընդհանուր նշանակություն, այսինքն ոճային իմաստ: Լը Կորբյուզիեի խոսքերով՝ «այսօր մեզ անհրաժեշտ է ոճային վերաբերմունք, այսինքն՝ ամեն մի ստեղծագործված գործում կայունացած բարոյական հարակցություն»³⁴: Նման մտածելակերպով Գրոփիուսը հայտարարում էր, որ Բաուհաուզը նպատակ չունեցավ ոճ ստեղծել, կամ դոգմաներ, բանաձևեր մշակել, այլ ձգտեց նոր կորով հաղորդել նախագծման գործին³⁵: Միաժամանակ, սակայն, հարկ էր նորաստեղծ լեզվի ընդհանուր նշանակությունը տարածել քաղքենի մտավորականների շրջանակներում: Այս առումով հարկ էր օգտագործել ամեն մի առիթ՝ ցույց տալու համար արդի ճարտարապետության վալենրականությունը: Հիրավի ամենահայտնի ճարտարապետները մասնակցում են միջազգային մրցույթներին, որոնք ունեցան հետևյալ հերթականությունը. «Ձիկագո Տրիբունի» վարչական շենքը (1922), «Միացյալ ազգերի պալատը» Ժնևում (1927), «Ուկրաինայի պետական թատրոնը» Խարկովում (1930), «Սովետների պալատը» Մոսկվայում (1931): Արդի ճարտարապետության վարպետներից և ոչ մեկը՝ Բերլազից մինչև Լոռզ, Մենդելսոն, Մայեր, Լը Կորբյուզիե, Գրոփիուս արժանանում է որևէ գնահատականի: Այդքանով հանդերձ, նրանց նախագծերը կարևոր են արևմտաեվրոպական ճարտարապետության պատմության համար:

Միջազգային բնույթ կրող մյուս ձեռնարկը ցուցահանդեսն էր 1927-ին գերմանական «Վերբրունդը» Շտուտգարդում կազմակերպեց բնակելի առն-

³⁴ Le Corbusier, Oeuvres complètes 1910—29, Zürich, 1956, p. 5.

³⁵ W. Gropius, The new..., p. 92.

րի երկրորդ ցուցահանդեսը: Միս վան դեր Ռոեն նշանակվեց ցուցահանդեսի փոխնախագահ, միաժամանակ կառուցվելիք «փորձարկային թաղամասի» նախագծի գլխավոր տնօրեն: Նա մշակեց Միջերկրականի ավերի գյուղերին հատուկ՝ մտերմիկ վայրի և արդի ճարտարապետության հոսանուտ տարածության միասնացումը պատկերող նախագիծը: Ենթերի նախագծման համար Միսը հրավիրեց մեծագույն ճարտարապետներին՝ Լը Կորբյուզիե, Գրոփիուս, Օուդ, Շտամ, Տաուտ եղբայրներ, Շարուն, Հիլբերտհայմեր, Դիոկեր, Ֆրանք, Բուրժուա, Շենկը, ինչպես և ռաճիփրաններին՝ Բերենս և Պեոլցիգ: Թաղամասը կրում է «Վայսենհոֆդիդունգ» անունը և համարվում է արդի ճարտարապետության մեծագույն իրագործումներից մեկը³⁶:

Յունկցիոնալիզմի ներընդունով նախագծված թաղամասերն այսօր դիտվում են բացասական առումով, քննադատվում են որպես անբերրի մտքերի արդասիք և միջավայրային հատկություններից զուրկ բնակատեղի: Եթե Վայսենհոֆդիդունգը չի նպաստում այսօր արժարժեղ միատարր թաղամասի հարցերի լուծմանը, ապա իր էությունը արտահայտում է քաղաքային միջավայրի վերափոխմանը նպաստող, բնակվելու նոր հասկացությունը³⁷: Այս թաղամասի ճարտարապետական բնույթը տարբերակված է նրբագեղությունից մինչև Օուդի և Շտամի խստապարզությունը, մինչև Շարունի շարժունակ ծավալները:

Միսի նախագծած տունը, որն ամենամեծն էր թաղամասում, ունի մետաղե կառուցվածք: Միասնական ծավալը պարունակում է տասներկու բնակարան, որոնց ներքին բաժանումները մեկը մյուսից տարբեր են և բնակչին լուծումներ թեկադրելուց զատ, հնարավոր է միջնորմները տեղաշարժել և հասնել նոր տեղաբաշխումների: Ծարժակախության հնարավորությունը առկա է նաև Լը Կորբյուզիեի երկու տներում, որոնք կառուցված են «ձ կետերի» սկզբունքով: Այդ տներից ամենամեծում դահլիճն ունի երկու հարկերի բարձրություն, մի լուծում, որը Լը Կորբյուզիեն ընդհանրացնելու էր իր Յունիթն դ'Աբիտասիոն բնակելի շենքերում: Գրոփիուսը կառուցում է մետաղե տարրերով և թեթև նյութերից պատրաստված պանելներով, ի ցույց դնելով հավաքովի շինարարության առավելությունները:

Տեխնիկական նոր լուծումների առումով Վայսենհոֆդիդունգը կոլեկտիվ ուժերով մշակված օրինակ է, իսկ քաղաքաշինական և ճարտարապետական առումով այդ դիդունգը մինչև օրս պահպանում է իր եղակի արժեքը:

ՔԱՂԱՔ

Կառույցի տիպաբանության և քաղաքի կազմաբանության միջև գոյություն ունի երկկողմանի հարաբերություն, որը պատմական անհրաժեշտության համաձայն պայմանավորված է հասարակական օրգանիզմին հատուկ օրինաչափություններով: Ինչքան էլ հնարավոր լինի քաղաքի կերպարը վերածել մտային պատկերի (իդեոգրամա), այնուամենայնիվ անկարելի կլինի մի գաղափարի միջոցով արտահայտած նրա բարդ կառուցվածքը: Քա-

³⁶ H. R. Hitchcock e P. Johnson, The International Style, New York, 1932, p. 42. Վայսենհոֆդիդունգը վերջին պատերազմում փնտվել է, ավերվել են Գրոփիուսի շենքերը, մինչդեռ կանգուն են Լը Կորբյուզիեի, Շարունի, Օուդի, Միսի և Շտամի շենքերը:

³⁷ C. Behrendt, Der Sieg des neuen Baustils, Stuttgart, 1927, p. 55.

դաքի ամեն մի հատվածը կրում է պատմական տարբեր փուլերում իրագործված ստեղծագործությունների դրոշմը, որոնք ամբողջությամբ առած կազմում են քաղաքի ձևային ու տարածական կերպարը: Այսպես, մինչև քսանական թվականները, Անգլիայում շարունակում է զարգանալ քաղաքայգիների փորձառությունը, մինչդեռ Կենտրոնական Եվրոպայում նկատվում է քաղաքը ձևայնորեն ամբողջացնելու, նրբագեղ միջավայր ստեղծելու՝ քաղքենի մտայնությանը այնքան հարազատ, այդ իդեալի իրագործումը: Ըստ էության գերիշխում էր քաղաքի ոճական-ոգեկան միասնությունն ամբողջացնելու, ամրացնելու ձգտումը:

Ավելի լայն առումով, սակայն, քաղաքը տեղաբանական սահմանների մեջ առնված քաղաքային իրադրությունների առարկայացված վկայությունն է: Քաղաքն ունի իր հասարակական աշխարհագրությունը և այդ սահմաններում ապրող բնակիչների բաշխումը, քաղաքի գոտիները, ինչպես և կապի ու հաղորդակցությունների ցանցը սահմանող օրինաչափությունը:

XIX դարի քաղաքների կայունացած կազմը վերափոխելու արդի քաղաքաշինարարների ձգտումը մինչև քսանական թվականները դրսևորվել է արմատական նշանակություն ունեցող մի քանի մտքերի ուղղությամբ:

Առաջին հերթին նշենք Տ. Գարնիեի (1869—1948) «Արդյունաբերական քաղաքը» նախագիծը, որն իր շրջանի ընդհանուր մշակույթի մեջ ստանում է օրինակելի արժեք³⁸: Հաջորդ ուղղությունը կապված է մի տասնամյակում ֆուտուրիզմից մինչև էսպրի նուվո զարգացում գտած մտքերին, որոնք առաջացել են վիեննական Սեցեսսիոնի և այդ շրջանի նկարչական հասկացությունների ոլորտում:

Առաջադեմ քաղաքաշինության³⁹ շրջանում, երբեմն հանպատրաստից, երբեմն անբավարար ու իրար հակադրվող ուժերի պայքարում է կազմավորվել տեխնիկական քաղաքակրթության կառուցվածքը: Ընդհանուր առմամբ գոյություն չի ունեցել տեխնիկայի տարբեր ճյուղերի զարգացումը ներդաշնակող միասնական պատկերացում: Տեխնիկայի բուռն, բայց չպայմանավորված զարգացման այդ շրջանում, քաղաքներում իրագործված սպասարկումների ցանցը, ինչպես և արդյունաբերական կենտրոնների տեղադրումը կատարվել են հանպատրաստից, որի հետևանքով էլ կրել են ժամանակավոր բնույթ: Քամահաճ այս ընթացքին ենթարկվեց նաև կառուցապատումը, որը սպասարկումների ցանցի նման կրել է փոփոխական բնույթ և այսօր խոչընդոտում է ապագա ծրագրերի իրագործմանը: Մասսայական շինարարությունը միշտ ավելի արագ է զարգացել, քան կարող են զարգանալ այդ երեւույթները համակարգող ծրագրերը, քաղաքի ընդհանուր նախագծի մշակումը: Քաղաքի ամբողջականության գիտակցումը արդյունք է դառն փորձությունների:

Ահա հենց այս առումով Գարնիեի գործը ստանում է հատուկ նշանակություն: Նրա աշխատությունը այսօր դիտվում է որպես Աթենքի Հրովար-

³⁸ «Արդյունաբերական քաղաքը» գործն ունի տեսական մաս և գծագրեր: Ընդհանուր հասակագիծը պատրաստ էր 1901-ին, մյուս գծագրերը՝ 1904-ին: Ամբողջական գործը լույս է տեսել 1917-ին:

³⁹ Առաջադեմ քաղաքաշինության ռահվերաները եղել են՝ Owen, Fourrier, Richardson Cabel, Proudhon. Այդ ուղղության վերջին մեկնությունը տվել է G. H. Wells, A Modern Utopia, London, 1905.

տակից առաջ լույս տեսած քաղաքաշինական առաջին հայտարարություն⁴⁰։

Արդի քաղաքաշինության հիմնավորման խնդիրը հարկ է դիտել՝ կապված արդյունաբերության զարգացման ընթացքի մեջ բացահայտված հասակական ուժերի ու քաղաքաշինական սեփական մտքի հետ։ Բացահայտ է, որ անցյալի քաղաքաշինական ըմբռնումը չէր կարող ընդգրկել քաղաքի արդյունաբերական շրջանի երևույթն ամբողջությամբ։ Բայց, որովհետև նոր թաղամասերը կառուցվում են՝ կցելով հին, նոր կենտրոնների կառուցապատումը կատարվում է նոր պահանջների և հին տեսության մոտեցումով, հասկանալի է, որ հարցի այս երկու կողմերը պետք է հակադրվեն միմյանց։ Ուստի քաղաքաշինությունը զարգանում է այն ժամանակ միայն, երբ նրա խնդիրները ուղեկցվում են քաղաքային երևույթների ուսումնասիրությամբ և գոյություն ունեցող քաղաքին հակադրելով, իդեալ քաղաքի ապագա պատկերն արտահայտող մոդելը։

Պարզ է, որ այսօրվա քաղաքի երևույթների ավելի համընդհանուր տեսությունը հանգեցուց առաջ եղել են պատմական նշանակություն ունեցող այլ մոտեցումներ, առաջարկվել են լուծումներ, որոնց մեծագույն մասը վերաբերել է արդյունաբերական կենտրոններին և այնտեղ աշխատող բանվորների բնակավայրերին։ Առաջադեմ ճարտարապետները նպատակ են ունեցել հիմնավորելու քաղաքը կազմավորող դրույթները, ինչպիսիք են՝ քաղաքային գործունեության դասավորում, կանաչ տարածությունների ընդարձակում, գործառնային ախպերի ստեղծում, բազմաբնակարան շենքերի ուղղորդում։

Սակայն հարցը դա չէր միայն։ Այդ խնդիրներից բխած ծավալատարածական լուծումներն իրենց հերթին բերում էին քաղաքային օրգանիզմի մասնատում։ Հետևաբար հարկ էր գտնել հատվածներն իրար շաղկապող մի տարր։ Գարնիեն իր «Արդյունաբերական քաղաքը» նախագծում խմբավորում է մարդկանց դասավորված գործունեությունը տարբեր գոտիներում, իսկ կանաչ տարածությունն ընդարձակելով, ստեղծում է գոտիներն իրար շաղկապող բնական պայման։ Տեսականորեն մասնակի, բայց հետաքրքիր այս լուծումը Գարնիեն չկարողացավ վերարտադրել նույնքան հետաքրքիր ճարտարապետական ձևերի մեջ։ Կարևոր եղավ, մինչդեռ, նրա և Լիոնի բաղադրապետ, սոցիալիստ Հանրի Հերիոյի համագործակցումը։ 1905-ին Լիոնի քաղաքապետ ընտրված Հերիոն քաղաքի գլխավոր ճարտարապետ է նշանակում Գարնիին։ Գարնիեն այնտեղ կառուցում է Մուլի սպանդանոցը (1909—13), Օլիմպիական ստադիոնը (1913—16), Գրանդ Պլանշ հիվանդանոցը (1915—30) և «Միացյալ Նահանգներ» կոչվող բնակիչի թաղամասը, որը տեղադրված է շցանկապատված կանաչ տարածության մեջ։

Ձևաբանական առումով Գարնիեն հետևում էր Գոդեհին և Շուադիին հաջադատ շինարարական ուղղորդումին⁴¹։ Այս հասկացությանը հասուկ է ֆրանսիական դպրոցի մեթոդաբանությունը, որի հետ առնչվում է նաև Օ. Պերրեի գործը։ Մշակութային այդ հասկացությամբ Պերրեն համաշխարհային երկրորդ պատերազմից հետո պատրաստեց Լը Հավրի վերակառուց-

⁴⁰ «La Charte d'Athènes», լույս է տեսել 1941-ին, պարունակում է Լը Կորբուզիեի կողմից վերամշակված IV ԶԻԱՄ-ի սրուճանները (1933)։

⁴¹ T. Garnier, Les grands travaux de la ville de Lyon, Paris, 1919, T. Garnier, Une cité industrielle. Etude pour la construction des villes, Paris, 1917.

ման նախագիծը: Այդտեղ նա սահմանեց բնակարանին հարաբերված ներքին և արտաքին տարածությունների կապը (լուջիաներ, առաջին հարկի այրմանշար) ու այդ լուծումով կապվեց Միջբերկրականի ճարտարապետությանը, միաժամանակ նորարար ոգով ստեղծեց քաղաքային նոր տիպայնություն:

Ճարտարապետական այն ուղղությունը, որն անցել է էկոլոգը Բուլարից, Գարնիից հասել մինչև Պերրե, անշուշտ ինքնատիպ է, թեև նա պահպանողական՝ ավանդական մշակութային պաշտոնական դիրքերից առաջ տանելու իր հավակնություններ: Եվ, չնայած այն փաստին, որ Լյուրսան իրագործել էր՝ Վիլթուվի դպրոցը (1932—35), Պինգլուսոնը՝ Սեն Տրուպելի հյուրանոցը (1933), Լոդըր՝ Սյուրենի դպրոցը (1932—35), Կլիշեում ժողովրդական տունը (1937—39), պաշտոնական մարմինները թշնամաբար վերաբերվեցին այդ տիպի ճարտարապետությանը: Պաշտոնական շրջանները հաղթության օրերի հրճվածք ապրեցին Փարիզի 1937-ի միջազգային ցուցահանդեսով: Անցյալի և նորի փոխդիլեդո մշակումներով կառուցված այդ տաղավարների ճարտարապետությունը, որն այնքան համահնչուն էր նաև նացիստական Գերմանիայի և ֆաշիստական Իտալիայի ոգուն, ժամանակավերապես փակեց արդի ճարտարապետության ճանապարհը:

Պարզ է, որ քսանական թվականներին բոլորովին այլ մակարդակի վրա էին գտնվում կերպարվեստի, ճարտարապետության առաջընթաց ուղղությունները: Գեղարվեստական այլ ընկալումով էր պատկերվում քաղաքային խնդրականը: Առարկայաշատ ֆուտուրիստների ուղղածի՞ք քաղաքի տեսիլքներին հակադրվում էր էքսպրեսիոնիստների ներիմացական աշխարհի պատկերը. ավելի հավասարակշիռ քայլով առաջ էին ընթանում Դե Ստիլը, Բաուհաուզը, էսպրի նուվոն:

Լը Կորբյուզիեի, Գրոփիուսի, Բ. Տաուտի համար ճարտարապետությունը և քաղաքաշինությունը անբաժանելի են: Ամեն մի նոր ճարտարապետություն՝ օգտագործելով արդի տեխնիկայի միջոցները և առարկայացնելով տարածության նոր հասկացությունը, ստանում է ամբողջական իմաստ այն ժամանակ, երբ ներընդգրկվում է արդի քաղաքի պատկերի սահմաններում: Այս իմաստով Լը Կորբյուզիեի Դո Մինոն Մենատուն շենքը (1922), Բաուհաուզում մշակված բնակարանի տիպը, կամ Գրոփիուսի շերտավոր բազմահարկ շենքը, Միսի աղյուսե շենքի նախագիծը, Ռիզվիլտի, Դեոգրուրգի, Հ. Շարունի ստեղծագործությունները (Բրատիսլավա, Մենատուն, 1928, Լեոբաու, Մենատուն, 1932), շրջապատի միջավայրում ներընդգրկված ճարտարապետական կառույցներ են:

Նշված շենքերի ամենացայտուն առանձնահատկությունը պետք է համարել պատի էությունը հիմնավորող հասկանիշների ժխտումը: Ավանդաբար հաստատված հասկացության համաձայն, չորս պատերի մեջ առնված այդ տարածությունը տուն-ապաստարան համարելը օրինական է, բայց կոլեկտիվ կյանքը կազմակերպելու տեսակետից այդ նույն գաղափարի հաղթահարումը հնարավոր դարձրեց կառուցապատվելիք տարածությունը դիտել որպես ծավալային միավորներից բաղադրված ամբողջականություն, այլ կերպ ասած նույն համակարգին ենթարկել անհատական և կոլեկտիվ տարածությունները, բնակելի բջիջը և քաղաքը:

Գրոփիուսը գրում է. «Ճարտարապետի իմ ըմբռնումն անխուսափելիորեն

րեն առաջնորդեց ինձ բնակարանների գործառնությունների ուսումնասիրության հանգել փողոցի ուսումնասիրությանը և փողոցից հասնել քաղաքի գործառնությունների բացահայտմանը⁴²։

Հարկ էր ուստի 1870—1914 թթ. ժամանակաշրջանում կուտակված քաղաքաշինական փորձառությունները դնել մի կողմ և սկսել սկզբից (Լ. Բենիվոլո), հարկ էր ճարտարապետի գործը բաժանել քաղաքիչ տարրերի, որպեսզի հորինվածքի խնդիրը դրվեր ամբողջ ընդհանրությամբ։ Այսպես, «Տունը տարաբաշխվում է իդեալորեն ձևազործ, պարզ տարրերի, իսկ նախադժուր բաժանվում է իրար հաջորդող փուլերի։ Նախ և առաջ մշակվում են հատվածները, որից ուսումնասիրվում է նրանց միախմբումը, նույն եղանակով թաղամասը բաժանվում է ծավալատարածական տարրերի՝ բնակելի բլրից, փողոցների, ընդհանուր բնույթի շինքեր։ Քաղաքը ընկալվում է որպես տարբեր թաղամասերից բաղադրված, գործառնությունների համաձայն դասավորված բաղնություն»⁴³։ Այս մեթոդաբանությունից հետևում է տարրերի գործարանային արտադրություն, նախագծի տնտեսականորեն ճիշտ մշակում և ամենակարևորը՝ տունը և քաղաքը նույն տարրերով ու նույն կառուցվածքով կերտելու հնարավորություն։

Լը Կորբյուզիեն ելնում է նույն սկզբունքներից, մի տարբերությամբ սակայն, որ եթե Գրոփիուսի համար տարրը շինարարական և գործառնական միավոր է⁴⁴, ապա կորբյուզյան հասկացությամբ տարրը ստանում է մարդկային գործունեության միավորի իմաստ։

Քսանական թվականներին հաստատվեցին համընդհանուր նշանակություն դառն հետևյալ մեծությունները՝ բնակելի միավոր, աշխատանքի միավոր և ազատ ժամերի զբաղմունքների միավոր։

1920-ին Լը Կորբյուզիեն մշակում է Սիտրոհան բնակելի տունը հետևյալ կազմով. կրող կառույցը հրկաթե սյուներից է, բնակելի բլրից զբաղվում է երկու հարկ, լուսամուտները բացված են քառանկյունի հատակագիծ ունեցող տան կարճ կողերի երկարությամբ։ Նման լուծումը հնարավորություն է տալիս Սիտրոհանի միավորները կցել իրար, արտաքին սրահներով սպասարկել տան հարկերը և կազմել «մենաստուն շենք» (immeubles villas) կոչվող բաղամհարկ, բնակելի տունը։ 1922-ին Փարիզի Սալոն դ'Օտոմոնում Լը Կորբյուզիեն ցուցադրում է «Երեք միլիոն բնակիչների ժամանակակից քաղաքը» նախագիծը։ Ուտոպիկ այդ քաղաքը կազմված էր երեք տիպի շենքերից՝ խաչաձև երկնաքերների կենտրոնում, վեցհարկանի ռեզանի տիպի տներ միջանկյալ գոտիներում և «մենաստուն շենք» տիպի տներ քաղաքի ծայրամասերում։ Հատակագիծը կառուցված է խաչվող Էրկու մայրուղիների կանոնավոր, քառանկյունի ցանցի և անկյունագծով ընթացող ճանապարհների սիմետրիկ համակարգի հիման վրա։ 1925-ին Փարիզի գեղարվեստական արվեստների միջազգային ցուցահանդեսում Լը Կորբյուզիեն օգտվում

⁴² W. Gropius, Նշվ. աշխ., էջ 39.

⁴³ L. Benevolo, Նշվ. աշխ., էջ 632.

⁴⁴ Հարկ է ստանդարտացնել և սերիաներով արտադրել ոչ թե տուն իր ամբողջությամբ, այլ նրա հատվածները, այնպես որ իրար բաղադրելով, այդ հատվածներից ստացվեն տների տիպեր, Տե՛ս A Meyer, Ein Versuchshaus des Bauhauses, München, 1925. „Bauhausbucher № 3 գրքի Վ. Գրոփիուսի առաջարկը, Հավաքովի տարրերով են կառուցված Դեսսաու քաղաքի Տեստեն թաղամասի տները (1923), ինչպես և Վալսենհոֆի երկու մենաստները (1927)։

է էսպրի Նուվո տաղավարից ու կառուցել տալիս «մենատուն շենք»-ի մեկ բնակարանը: Նույն ցուցահանդեսում ներկայացնում է քաղաքաշինական առաջին դրական նախագիծը՝ Լը Պլան Վուազեն (Le Plan Voisin):

Դասական ոգով մշակված երեք միլիոնանոց ուտոպիկ քաղաքի նախագծում առկա է քաղաքի նոր ծավալանության գաղափարը: Արդի երթևեկությանը հարմարեցված՝ քաղաքն ապրում է դրսի հետ փոխանակությունների միջոցով: Երկու մայրուղիների հատման մակերեսից ավելի վեր տեղադրված է կենտրոնը, որը դառնում է ուղղաթիռ-տաքսիների կայան, ինչպես և տարբեր հարթություններով ընթացող տեղափոխման արտաքին և ներքին միջոցների կենտրոնական կայան:

Հիմնական սկզբունքներում արդեն ամրացած քաղաքայնացման գաղափարը Պլան Վուազենում հարաբերված է գոյություն ունեցող իրականությանը՝ Փարիզի Ռիվոլի փողոցից անդին, Սենայի աջ ափին գտնվող հողամասերին: Այդ առաջարկի ղեկավոր թերությունն այն է, սակայն, որ նախագիծը քաղաքաշինական չէ, այլ ճարտարապետական: Լը Կորբյուզինն քանդակում է նշված շրջանի շենքերը, պահպանում միմիայն թափափուրական պայտուղը, Մադլենը և մի քանի այլ կառույցներ: Նա այդ հողամասերի վրա տեղադրում է մակերևութից ավելի վեր ընթացող արագընթաց երթևեկության ճանապարհների քառակուսի ցանցը ու նրանց միջև առնված խաչաձև երկնաքերները, ռեդանը և կանաչ տարածությունները:

Քաղաքաշինական հարցերը ճարտարապետականորեն լուծելու միտումը հարազատ է ֆրանսիական մտքին և Վոբանից մինչև Գարնիե ու Լը Կորբյուզին հաստատում գտած հասկացություն է: Լը Կորբյուզինն ռացիոնալիզմը յուրօրինակ է, որովհետև չի ընկալվում որպես ուրիշներին հաղորդվելիք, առաջադրվող մեթոդ (Գրոփիուսի տեսակետ), այլ որպես ինքն իրենով սընվող իրականություն, որն իր մշակված բոլոր մանրամասներով տեղադրվում է գոյություն ունեցող իրականության մեջ՝ ամբողջությամբ ու առանց փոխդիլումների⁴⁵:

Այստեղ հարկ ենք համարում նշել, որ հին քաղաքների հետ նորը կերտելը՝ հատուկ եղավ իտալացի ճարտարապետներին, որոնք մշակեցին այդ տեսությունը⁴⁶:

Ալֆեի համար նախագծված առաջին նախագծում (1930) Լը Կորբյուզինն հանգեց հասարակական և տարածական տվյալների միասնացած արտահայտությանը⁴⁷: Նա Ալֆեի հրվանդանում տեղադրում է վարչատնտեսական կենտրոնը, Կայսերական ամյուցի հողամասերում՝ բնակատեղ քաղաքը: Այդ երկու ծայրամասերը կապում է իրար 80—90 մ բարձրությամբ ընթացող խճուղիով, որի տակ տեղադրվում է 180.000 մարդու համար նախատեսված բնակարաններ: Նախագիծ հաջողության գրավականը ճանապարհի և շենքի, տարածության և ժամանակի, տեղանքի և գործառնությունների միջև հաստատվող, երթևեկության ու կապի արդի միջոցներին հարաբերված փոխկապակցությունների կայունացումն էր:

⁴⁵ Լը Կորբյուզինն իր մտքերը մշակում էր երեք միջոցներով՝ նախագծելով, գրելով և նկարելով:

⁴⁶ Ա. Զալյան, Իտալական արդի ճարտարապետությունը, Երևան, 1974, էջ 47—73:

⁴⁷ Երկրորդ նախագիծը (1931—34) նվազ հետաքրքիր է. հեղինակը ստիպված է եղել դիլումներ անել տեղում կիրառվող նորմաներին:

Ալժեի նախագիծը, ինչպես և Ռիո դե ժանեյրոյի, Մոնտեվիդեոյի, Սան Պաուլոյի, Բուենոս Այրեսի գծագրերը⁴⁸ ներկայացնում են արդի քաղաքաշինության գծերից մեկը, որը հնարավորություն ունի գործելու որպես նոր մշակվող նախագծերի ձևական-գործառնային կառուցվածք:

1935-ին հրատարակված «Լուսաշու քաղաքը» (La ville radieuse) գրքում ներկայացված մաքերը իր կորբյուզին գործադրում է տարբեր նախագծերում (Հելլոկուր, Սեն Կլու):

Այսքանից ակնհայտ է դառնում, որ արդի ուղղությունը ստեղծող ճարտարապետների պայքարը հաղթահարեց քաղաքը որպես հուշարձանային երևույթ նկատելու ակադեմիական տեսակետը և շեշտը դրեց գործառնականի վրա: Երկու տարբեր մոտեցումների պարզաբանումը, սակայն, մինչ օրս անորոշ է, որի հետևանքով, ճարտարապետությանը վերագրվում է գեղադիտական նշանակություն, մինչդեռ քաղաքաշինության տեխնիկան զնալով ավելի հզոր է դառնում:

Մի հարց էս. քաղաքն իր ամբողջությամբ առած անհնար է ենթարկել միանման օրենքի կամ ձևային սկզբունքի, որովհետև նրա ծավալատարածական կերպարը մարդու ստեղծած մշակույթի մասնակի արտահայտությունը չէ միայն, այլ իր ամբողջությամբ առարկայորեն սահմանված մշակում: Այս առումով քաղաքի կազմը հնարավոր է փոխել այն դեպքում միայն, երբ հիմնովին հեղաշրջվի քաղաքասոցիալական կազմը: Նկատի առնելով, սակայն, քսանական թվականների արևմտաեվրոպական հասարակական-պատմական իրադրությունը, տեսնում ենք, որ քաղաքաշինական խնդիրներն ունեցել են միմիայն մասնակի լուծումներ կամ առաջարկվել են իրականությունից վերացարկված քաղաքի պատկերներ:

Արդի ճարտարապետության վարպետները համոզված էին, որ պետք է մասնակից հանգել ընդհանուրին, ուստի երբ սկիզբ դրին քաղաքաշինական հարցերի ուսումնասիրությանը, ղեկավարում չէին, իսկ ժամանակը սուղ էր: Արդի ճարտարապետության ձևային լեզուն կազմավորվել է 1920—1930 թթ.-ի Բեռլինում ու Ֆրանկֆուրտում տեղի ունեցած շինարարական գործունեությունն ընդհատվեց 1928—31-ի տնտեսական ճգնաժամի հետևանքով, նույն շրջանում դադարեցվեց ժողովրդական թաղամասերի կառուցապատումը Վիեննայում:

Ճարտարապետական արտահայտության հարցում, գրոփիկոլայան քաղաքաշինությունը (Դամմերշտոկ, 1927—28, Սպանդաու-Հադելհորստ, 1929, Զիմենսշտադ, 1929, Բեռլինի երեք զիզլուդեները, 1929) հետապնդում էր ոչ այնքան տարածությունների կազմակերպում, որքան բնակելի բջջին վերաբերող տեխնիկական և տիպաբանական հարցեր: Ի դեպ, պետք է նկատել, որ ձևաբանական հարցերին տրված լուծումների զնահատման համար կարևոր եղան Բ. Տաուտի, Միսի, Շարունի մտահղացումները: Բ. Տաուտը իր «Քաղաքի տարրալուծումը» (1920) գծագրերի շարքում հասնում է ձևական և քաղաքաշինական բազմակողմանի արտահայտությունների, որոնց մեջ առկա է ճարտարապետական մտահղացումը քաղաքաշինական գործունեության ոլորտում առարկայացնելու նպատակը: Ելնելով կարևոր այս

⁴⁸ Այդ գծագրերը իր կորբյուզին կատարել է Հարավային Ամերիկայում ունեցած բախտությունների ժամանակ:

սկզբունքից, արդի պատմաբանները Բ. Տաուտին համարում են արդի քաղաքաշինության հիմնադիրը⁴⁰:

Արտաքին գործոններից բխող, մարդկային, հասարակական հիմունքներով ստեղծված ֆունկցիոնալիստների ճարտարապետությունը և առավելապես ձևաբանական իմաստ կրող էքսպրեսիոնիզմից հետևած ուղղությունը՝ իրար հակադրվող երկու իրողություններ են և այդ շրջանի պատմական ընթացքին հատուկ հասկացություններ:

Այդպես հնարավոր է դառնում պատկերել այդ ճարտարապետների հետապնդած ապագա քաղաքի կերպարը՝ մոդելը:

Ինչպես միկրոաշխարհի բնագիտական իմացություն⁵⁰, այնպես էլ քաղաքաշինության մեջ մոդելն ունի ոչ միայն մեթոդաբանական նշանակություն, այլև քաղաքի նոր լուծումները արտահայտելու հնարավորություն: Այս արտահայտչաձևը մեծ տարածում էլ չտեղ Վերածննդի տեալսատիստների գործերում: Հետագայում մոդելի հանդեպ ցուցադրվող հետաքրքրությունը նվազեց և միայն անցյալ դարի ուտոպիական-սոցիալիստների համար մոդելը դարձավ ապագա սոցիալիստական քաղաքի կերտվածքը արտահայտելու ճարտարապետական ամենակարևոր միջոցը: Եվ եթե նախաքաղաքաշինական շրջանում ուտոպիստների համար մոդելն ուներ վերացարկված իրականության նշանակություն, ապա առաջագիմ քաղաքաշինության շրջանում մոդելը ստանում է մեթոդաբանական իմաստ ու դառնում բնակարանից մինչև քաղաքի էությունն ուսումնասիրելու հնարք: Իսկ այսօր այն, որպես հասկացություն, ստացել է համընդհանուր ճանաչում:

Ուսումնասիրվող շրջանի քաղաքաշինության, քաղաքի ապագան պատկերելու հարցերի առնչությամբ մոդելի մասին եղած կարծիքները բաժանվում են երկու ուղղության:

Առաջինի համաձայն քաղաքը զարգանում է գիտական հիմունքներով (կենսաբանական, տեխնոլոգիական, հասարակական և այլն) և հետևանք է պատմական տվյալ փուլում ապրած իրադրության: Ուստի քաղաքաշինարարը կարող է հայտնաբերել նրա զարգացման օրենքները, բայց չի կարող ստեղծագործաբար միջամտել: Նման ըմբռնումը կապվում է քաղաքի ապագան որոշակի համապատասխանությանը ներկայացնելու պատկերային մոդելի հետ:

Ըստ երկրորդ ուղղության անհնար է գուշակել քաղաքի ապագան, քանի որ փոփոխվում է ինչպես կյանքը, այնպես էլ տեխնոլոգիայի և գործառնությունների իմաստը: Այս դեպքում կարևոր է ոչ թե ապագա քաղաքը պատկերող նախագիծը, այլ քաղաքի զարգացմանը համաբայլ ընթացող նախագծման գործողությունը: Նման դեպքում նախագիծը ստանում է քաղաքային տարածությունը կազմակերպելու, ապագա զարգացմանը համապատասխանող գիտելիքներ ձեռք բերելու միջոց:

Առաջին ուղղության համաձայն պատկերային մոդելը դրսևորվում է գծագրական արտահայտության մեջ: Ինչպես արդեն նշել ենք, Գրոփիուսը և իր Կորբուզիեն քաղաքի հարցերին անցնելուց առաջ նախօրոք մշակել են

⁴⁰ Kurt Junghanns, Bruno Taut 1880—1938, Berlin, 1970. DEAU. v. VI, p. 151—52, voce B. Taut di Franco Borsi.

⁵⁰ Լ. Ն. Քալաշնիկ, Մոդելը և մտային էքսպրեսիոնիզմը ֆիզիկական իմացության մեջ, Երևան, 1975:

բնակելի միավորը, ապա իրար կցելով, ստացել են գծային դասավորությամբ կազմակերպված բնակելի տան ծավալը: Իսկ այդ ծավալները գծային ուղղությամբ դասավորելով, հանգել են թաղամասի ու ստեղծել հարևանությունների կապն ապահովող թաղամասային միավորը:

Ուտոպիստներին ու ռացիոնալիստներին հատուկ պատկերային մոդելն օժտված է նախատիպ լինելու հատկությամբ: Այն ձգտում է արտահայտել բաղադրային և երկրային արդեն կալունացած և ոչ թե զարգացման ենթակա իրականությունը: Զիդլունգները, հոֆերը և հոլանդական թաղամասերը ստեղծվել են գոյություն ունեցող քաղաքային իրականության մեջ և այսպեսով հակասության մեջ են մեծ քաղաքի՝ մետրոպոլի կամ մեգապոլիի, քաղաքային հոսանքում միջավայրի հետ, ունեն օրինակելի լինելու մասնակի նշանակություն:

Մոդելը նախագծման մեջ օգտագործվելու դեպքում պետք է լինի ստույգ, բոլոր մանրամասներով ճշտված: Այս դեպքում այն ձգտում է նույնանալ նախագծի հետ (Բաուհաուսի մեթոդ)⁵¹:

Արհեստական նյութերի միշտ ավելի տարածում գտնող կիրառումը կապված է նաև ձևի ընկալման, նրա իրագործման հետ: Ռացիոնալիստների շնորհիվ ծավալների միացման հանգույցները, բացվածքների կտրվածքները կապված են բնական շինանյութի հետ: Մի հանգամանք ևս, գծային արտահայտչականության կարևորման հետևանքով գծայինը գործոն մասնակցություն է ստանձնում պատկերային մոդելի կազմավորման գործում, որի հետևանքով սերտ առնչություններ են առաջանում նկարչության և ճարտարապետության միջև: Բենեվոլոյի կարծիքով հնարավոր է մտային հարակցություն տեսնել Պ. Քլեի «Քաղաքային թաղամասի մեխանիկան» (1928) նկարի և մի շարք շինանյութերի նախագծերի միջև (Դամմերշտոկի թաղամասը Կարլսրուհեում, 1928)⁵²:

Մոդելների դասակարգման մեջ կա մի այլ տիպ, որը կոչվում է արդյունավետ մոդել ու օժտված է գործնականորեն մեկնաբանվելու ունակությամբ: Այդ մոդելը, սակայն, չի պատկերում ամբողջությամբ կիրառվելիք լուծումները, այլ տալիս է գոյություն ունեցող քաղաքային իրականությունը մասնակիորեն վերամշակելու, կարգավորելու հնարավորություն և օգտագործվում է նախագծային մշակումներին ուղեգիծ տալու իմաստով⁵³: Արդյունավետ մոդելի նշանակություն ունեն լը Կորբուզիեի հետևյալ աշխատության մեջ բնորոշված «մարդկային երեք հաստատությունները» (Les trois établissements humains, 1944)⁵⁴: Դրանք են՝ գյուղատնտեսական հաստատության միավոր, ժապավենաձև արդյունաբերական քաղաք, փոխկապակցությունների քաղաք: Նույն աշխատության մեջ լը Կորբուզիեն գրում է. «...փոխանակությունների քաղաքն էլ իր հերթին պիտի դառնա կանաչ քա-

⁵¹ G. Simoncini, Il futuro e la città, Bologna, 1970, p. 205.—06.

⁵² L. Benevolo, Նշվ. աշխ., էջ 641.

⁵³ Քաղաքաշինական մոդելներն ունեն հետևյալ դասակարգումը՝ կարգավորող մոդել, պատկերային մոդել, արդյունավետ մոդել: Այս մասին տե՛ս G. Simoncini, Նշվ. աշխ., էջ 204—207:

⁵⁴ Այս դրքում լը Կորբուզիեն ի մի է բերում այն որոշումները, որ սահմանվել էին Ասկորայի (ճարտարապետության բարեփոխման) շինարարների համագումարի 1942-ին տեղի ունեցած նստաշրջանում:

դաք»։ Ռացիոնալիստների հետապնդած նպատակներից եղավ քաղաքի մեջ կանաչ տարածությունների ներմուծումը։

Քաղաքի սահմաններում բնական պայմանները ուտեղծելու հարցով ճարտարապետները զբաղվել են դեռևս անցյալ դարի երկրորդ կեսերից։ Այդ շրջանի հասկացություն համաձայն մշակվել են վեցանյութի թաղամաս (Ռ. Զ. Հարտմանի Բեռլինի հատակագիծը), շրջանաձև կամ արբանյակներով շրջապատված քառանկյունի քաղաք (Պ. Վոլֆի նախագծերը) մոդելները։ Դրանք, նոր դասականության ոգով հետապնդում էին երկրաչափական իդեալ-կարգ հաստատելու գաղափարը և ըստ այդմ կանաչ և կառուցապատված տարածությունները իրար ներդաշնակելու խնդիրը լուծում էին ընդհանուր ձևի ստորաբաժանումների միջոցով։ Ռացիոնալիստների համար շենքերը և ավտոմեքենաների ճանապարհները չէին հպվում հողին, այլ հենվում էին սյուների վրա։ Այս հնարքով մեծապես վերահաստատվում էին քաղաքի բնական պայմանները ու ստեղծվում էր կանաչ քաղաքը (պատկերային մոդել)։ Մոդելը և երկրաչափական պարզ ձևը մտային պատկերներ են, որոնց միջոցով ռացիոնալիստները փորձեցին կարգավորել քաղաքների խառնաշփոթ վիճակը։ Փորձնականից առանձնացված տվյալներին նրանք տվեցին տեսական հիմնավորում։

1927-ին Լ. Հիլբերսայմերը ներկայացրեց ուղղաձիգ քաղաքի կառուցման տեսական նախագիծը, տալով հետևյալ բացատրությունը՝ «...որոշ իմաստով երկու քաղաքներ են, մեկը դասավորված մյուսի վրա. վերևինը բնակելի քաղաքն է իր հետիոտն երթևեկությամբ, ներքևինը՝ աշխատանքի քաղաքն իր մեքենայացված երթևեկությամբ։ Սույն դասավորումով երկու քաղաքների միջև հաստատվելիք կապը չի լինելու հորիզոնական, այլ ուղղաձիգ ու շենքի միջից»⁵⁵։

Լը Կորբուզիեն մշակել էր «երեքմիլիոնանոց քաղաքի» նախագիծը՝ հիմք ընդունելով Փարիզի բնակելի տարածության խտության ամենաբարձր չափանիշները։ Դեպի վեր էր զարգացնում շենքերը՝ բնությանը «վերադարձնելով» այդ հողամասի զգալի մասը։ Հիլբերսայմերը մեկնելով Ճզրիտ տրվյալներից, կորբուզյան նախագիծը դիտում է որպես և՛ «դեռ հորիզոնական զարգացում, և՛ ձևային բնույթ ունեցող քաղաքի առաջարկ»։

Հիլբերսայմերի խոսքերով «քաղաքներն անձնավորություններ են, որոնց դիմագիծը կախում ունի բնապատկերի հատկանիշներից, մարդկանց նկարագրից և այն դերից, որ քաղաքը կատարում է քաղաքականության և քաղաքատնտեսության մեջ»։

Հիլբերսայմերը եղավ այն առաջին քաղաքաշինարարը, որը որոշադրեց «Մեծ քաղաքի» քաղաքաշինական կառուցվածքը։ Նրա մտահղացման մտային ընկալումը մի կողմից առնչվում է նովմաբերուպեի մտքերին⁵⁶, մյուս կողմից արդեն առկա էր Բեռլինի Ունտեր դեն Լինդեն (1925), Ալեքսանդր-պլաց (1928), Կապկեպատ երկնաքերների, Ռախսբանկի (1933)։ Միս վան դեր Ռոնի նախագծերում այդ ընկալումը կապվում է նաև կոնստրուկտի-

⁵⁵ Ludwig Hilberseimer, Großstadtarchitektur, Stuttgart, 1927.

⁵⁶ Նա եղել է նովմաբերուպեի անդամ, իսկ 1925-ին լույս է տեսել մեծ քաղաքին վերաբերող նրա առաջին աշխատությունը (տե՛ս L. Hilberseimer, Großstadt Bauten, Hannover, 1925)։

վիստների, ինչպես և Հոլանդիայում, Ֆրանսիայում մշակվող տեսական մտքերի ոլորտի հետ:

30-ական թվականներին կոնստրուկտիվիստները կենտրոնացրին իրենց ուշադրությունը երկու հիմնական հարցերի շուրջ՝ բնակելի կոմունա (որը հարաբերվում է կորբուղւյան «պատշաճ մեծությամբ բնակելի տուն» մրտ-բին) և անմշակ հողերի քաղաքայնացում: Վերջինից առաջացավ ժապավի-նաձև քաղաքի գաղափարը և նրանից հետևեցին արդյունաբերական ժապա-վենաձև քաղաքի նախագծերը (Մ. Յ. Գինցբուրգ, Ի. Լ. Լեոնիդով)⁵⁷: Քաղա-քի այս տիպը հակադրվում է կենտրոնաձիգ ավանդական տիպին, ապահո-վում է հաղորդակցությունների (գետ, ճանապարհ, երկաթուղի) երկայնքով աշխատանքի վայրերի, բնակելի և կանաչ տարածությունների միանման, ընդհանրացված պայմանները:

Հոլանդիան միակ երկիրն է, ուր տեղական ավանդին հարաբերված ոացիոնալիզմը հանդես լավագույն իրագործումների: Այդ երկրում սոցիա-լական քաղաքային պայմաններն ու վարչական տնտեսությունը մեծապես նպաստել են քաղաքաշինարարների գործունեությանը:

Ամստերդամում քաղաքաշինության տարած իրացումների քաղաքակա-նության հետևանքով, 1928-ին քաղաքաշինության ինքնավար բյուրոյում Կ. վան Էնստերենի ղեկավարությամբ և վան Դոեդբուրգի մասնակցությամբ սկիզբ դրվեց քաղաքի ընդհանուր հատակագծի նախագծմանը, որն ավար-տեց և օրենսդրական ուժ ստացավ 1935-ին: Շարունակ վերամշակման են-թակա, բայց հիմնական հարցերում մինչև օրս իր վավերականությունը պահպանած ընդհանուր այդ հատակագծի հիմնական դրույթները հետևյալն են. գործունեության ապակենտրոնացում, գոտիների միջկառուցվածքային կապակցում, նույնատիպ շենքերի կրկնողություն, սառաբաժանումների հավելումով կատարվող քաղաքի ընդարձակում, շենքերի կառուցվածքին ենթակա կանաչ տարածությունների կազմակերպում⁵⁸:

Ամստերդամի վերոհիշյալ ընդհանուր հատակագիծը ամփոփում և եզ-րափակում է ոացիոնալիստ քաղաքաշինության կենտրոնական շրջանը, ներկայացնում է այդ հասկացության, թերևս, ամենադրական և ծավալուն իրագործումը:

⁵⁷ Ժապավենաձև քաղաքի մտահղացումը կապված է իսպանացի Ա. Սորիա ի Մատայի հետ (1844—1920), նա «էլ պրոգրես» ամսագրում (1882-ին) գրում էր. «Ժապավենաձև քա-ղաքը կարող է 500 մ լայնություն ունենալ և երկարել այնքան, որքան հարկավոր է: Այդ-պիսին է լինելու ապագա քաղաքը, նրա ծալրամասերը կարող են լինել Կադիկս, Պետերբուրգ, Բրյուսել, Պեկին: Ժապավենաձև հնագույն օրինակներն են՝ Մադրիդի «Պարսեր դե ռոնդա» (1859) և Բարսելոնայի հատակագիծը (ճարտ. Ի. Ջերդա):

⁵⁸ Ամստերդամի ընդհանուր և մասնակի հատակագծերը, բացատրադիրը հրատարակված են հետևյալ վերնագրով՝ *Groundslagen voor de Stedebouwkundige ontwikkeling van Amster-terdam*, 1935.

**ՌԱՑԻՈՆԱԼԻԶՄԻ ՏԱՐԱԾՈՒՄԸ ԵՎ ԱՆՑՈՒՄԸ ԴԵՊԻ
ՕՐԳԱՆԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ**

Ինչպես տեսանք, ճարտարապետության նոր ուղղության հիմնավորման հարցում առաջացած խնդրականը ըստ էության ընթանում էր նախագծման մեթոդաբանության ներսում և առաջարկվում էր նախագծման ընթացքը (և ոչ թե նախագիծը ինքնին վերցրած) համատեղել հասարակական իրականության հետ: Առաջարկվում էր նախագծի և իրականության կապը որոնել շինանյութերին հատուկ իրականության, արդյունաբերության մեջ ներդրված առարկայի և մարդու պահանջների իրականության ոլորտում: Ճարտարապետական ձևը ընդունել՝ ելնելով հասարակական կարգի բազմիմաստ կառուցվածքի իրականության շահանքից: Գրոպիուսի կողմից հիմնորեն ձևակերպված սույն դրույթները սկիզբ էին առել դեռ նախաքաղաքաշինական շրջանում Ռասկինի, Մորիսի սոցիալ-բարոյական հայեցողություններում, հետագայում Բերլագեի և Մոսեզիուսի կողմից վերաիմաստավորված ձևով, ինչպես և Վան դե Վելդեի ու Բեռենսի կողմից Վերքրունդում ձևակերպված՝ տեսողականության (Sichtbarkeit), ներզգայնության (Einfühlung) և տարածությունը կազմակերպելու (Raumgestaltung) տեսական սահմանումներով:

Ֆունկցիոնալ ռացիոնալիզմը վարդապետություն չէ, այլ շարունակ փոփոխող, զարգացման ենթակա իրականության լայնատարած հորիզոնում վերագտնված, մարդու բոլոր պահանջները գեղեցիկի օրինաչափություններին համապատասխանեցնելու ձգտում է: Այսպիսի ձևակերպում ստացած արվեստի ստեղծագործությունն ընդգրկում է կյանքի հետ առնչվող բոլոր երևույթները, գեղեցիկը ստանում է իրերի էությունը բացահայտելու իմաստ, առարկան մարդուն հաղորդակից դարձնելու գործոն: Կապակցումը, որպեսզի համընդհանրացված լինի, պետք է կատարված լինի ռացիոնալաբար: Նույն էքսպրեսիոնիստները հաղթահարելով արդի ճարտարապետության սկզբնական շրջանին հատուկ ըմբոստ լինելու դրվածքը, ներշնչումների համընդհանրություն դառն Բաուհաուսի մեթոդում:

Երբ 30-ական թվականներին ազգայնամոլությամբ տարված Գերմանիայի հետադեմ ուժերը պայքարի դուրս եկան արդի ճարտարապետությունը ստեղծողների դեմ՝ «ազգային» «ավանդական» արվեստը վերականգնելու դիտավորությամբ փակեցին Բաուհաուսը, նպատակ ունեին ճարտարապետական խնդիրները ներփակել ձևականության փակ շրջանակում, ուր ճարտարապետական ձևը հորինվում էր ոչ թե արտաբերվելով իրականությունից, այլ՝ ձևից հետևած միջոցներով:

Գրոփիուսի համար «ճարտարապետական խնդրի խորքում կայունացած է կյանքի օրենքը, որը պետք է հայտնաբերել»¹, իսկ ինքնընդհատված հարկ է կառուցել ճարտարապետական կերպարը ու վերադրել բնությանը: Երկու հասկացություն, որոնք տարբեր են և շեն հետապնդում պաշտոնական բռնադրոսիկ ուժով իրականությունը ձևի շրջանակում պարտադրելու նացիստների նպատակը:

Ճարտարապետության պատմությունը լուսաբանող առաջատար խնդիրներից ձևային կառուցվածքի խնդիրը հնարավորություն է տալիս հետազոտել անցյալի ճարտարապետական առարկան՝ շենքը, փողոցը, հրապարակը, բաղաբը: Միաժամանակ ձևային կառուցվածքը ընդունելով որպես ընդհանուր համակարգ, հնարավոր է դառնում ճարտարապետականորեն կազմակերպել արդի մարդու կոլեկտիվ կյանքի միջավայրը:

Ձևի և կառուցվածքի հարաբերության հարցը որոշակի լուծում է ստանում այն դեպքում, երբ կառուցվածքային սահմանում է տրվում տարածությունը: Այս հարցին վերաբերող տարբեր հայացքների համակարգում այդ սահմանումը համապատասխանում է պատմության տվյալ փուլին հատուկ սոցիալ-տնտեսական պայմաններին, տեղանքի էկոլոգիական հատկանիշներին, ավանդույթներին տրված նշանակությանը և ձևակալման տրվյալ շրջանի հասկացությանը: Այս առումով ոճը, երբ ընկալվում է որպես նշված սահմանումների ամբողջական արտահայտություն, պատմական փուլը բնորոշելուց դատ ստանում է համընդհանուր նշանակություն. կա, օրինակ, գոթականություն և «միջադարյան գոթական» դասական արվեստ և «նոր դասական»: Ոճի առաջացման ու նրա տարածման, այսինքն առանձին երևույթից դեպի նույն երևույթի ընդհանրացված ձևի անցումը, մի խնդրական է, որ գրավում է ճարտարապետի հետաքրքրությունը, մղում նրան վերագտնել անցյալի ոճերի տրամաբանական այն հիմունքները, որոնց օգտագործումը հնարավոր է դարձնում իրար հարաբերել կառուցվածքը և զեղազարդական սարքը:

Հայտնի է, թե ինչպիսի առնչություններով են արդի ճարտարապետության վարպետները կապված անցյալի արվեստին: Այսպես, միջնադարը ներշնչել է Մորիսից մինչև Օլբրիխը հաջորդող վարպետներին, վերածնունդը՝ ամբողջ ռացիոնալիզմը, սկսած Շենկելից և Սեմպերից, բարոկկոն՝ օրդանական շարժումը, հունական դասական արվեստը՝ ինքնուրույն, Վորբուրգից, գոթականությունը՝ XIX դարի ճարտարագիտությանը: Նման դիրքավորումից տարբերակվող ոճի ամբողջականությունը մասնատող XIX դարի և XX-ի երեսնական թվականների ռեվոլյուցիաները, ակադեմիզմից բեռլինյան խնդիրը և ժողովրդական արվեստների միջնադարյան վերամշակում և պահպանում:

Այսօր օգտվել անցյալից, նշանակում է մի կողմից թողնել ձևը և ուշադիր լինել այն գործընթացին, որը կերպավորել է այդ ձևը: Հայտնի է ինքնուրույն 1922-ին Բուենոս-Այրեսում կատարած բանախոսության հետևյալ միտքը. «Ես խոստովանում եմ, որ միշտ ունեցել եմ միմիայն մի դասատու՝ անցյալը, մի կարգապահություն՝ անցյալի ուսումնասիրությունը»: Այսբանից հետևում է, որ անցյալի հետ կապը չի ժխտվում (ինչպես արել էր Գրո-

¹ W. Gropius, Scope of total Architecture, London, 1956.

փիուսը), այլ կախում ունի մեթոդաբանությունից, անցյալի ձևերի և այսօրվա մարդու միջև հաստատվող կապերի եղանակից: Իսկ կապակցությունները հաստատող հիմնական տվյալներից մեկը կառուցվածքն է, ոչ թե ձևը կամ ապրիորի մտածված երկրաչափական կազմը, կամ գործառնությունների ուսումնասիրություններից հետևած արստրակտ տրամաբանությունները:

Կառուցվածքը բաղկացած է ճարտարապետական ձևի կազմավորմանը մասնակից ծավալման ու տարածական միավորներից և դրանք բաշխող ու խրար փոխկապակցող կապակցություններից: Այս վերլիկները տեղաբանական (topologico) և երկրաչափական բնույթ ունեն, սոցիալական առումով ավելի կարևոր են, քան տարրերը, որոնք, ի վերջո, արժեքավորվում են կապակցությունների միջոցով առաջացած հարաբերությունների հիման վրա: Այսպիսով, ամբողջությունը, առանձին տարրերի համեմատությամբ, ստանում է առաջնային նշանակություն:

Ըստ դասական հասկացության, տարրը (սյուն կամ շենք) մասշտաբային առումով ստանում է յուրովի նշանակություն և անկախ այն բանից, որ մասնակից է ամբողջությանը (սյուն, սյունաշար): Ծիշտ նույն ձևով էլ տարրերի կրկնողությունը՝ հիմնված համաչափության, համաչափությունների վրա, որոշադրում է տարածության միասնական օրենքը, իսկ այդ և այլ տարրերի կապակցությունն առաջացնում է տարածական կառուցվածքը: Այս առումով հարկ է նշել հետևյալը. եթե երևակայական գծերով խրար կապենք, օրինակ, գոթական շենքերի կառուցվածքը կազմող տարրերը, հնարավոր կլինի ստանալ այդ շենքերի հատակագծերը և ծավալներն իրար հաղորդակից դարձնող չափակարգված ցանցը: Երկրաչափական համակարգը թեև դրում է տարածությունը կազմակերպել ռացիոնալ չափականության հիմունքներով: Եթե այս միտքը վերաբերենք մշակույթի տարածման խընդիրներին, ապա այդ դեպքում կարելի է մտածել, որ գոյություն ունեն, օրինակ, ռոմանական, գոթական, հելենական կամ այլ մշակույթներին հարապատ տարածություններ, որոնց կառուցվածքը պատում է քաղաքները, երկիրը և հասնում տվյալ մշակույթի ազդեցության սահմանը:

Այսօրվա հասկացությամբ, երբ չափային ցանցը հարաբերում ենք մարդկային հասարակական կեցությանը և կենցաղի մակարդակի բարձրացման համաձայն հաստատում նրա չափանիշը, այդ դեպքում չափային ցանցը տնտեսապես օգտավետ է և լայն տարածում է գտել շինարարության բնագավառում, հատկապես վարչական շենքերի, հյուրանոցների և բնակելի շենքերի կառուցման մեջ:

Կա մի այլ հանգամանք, որ հարաբերվում է վերը նշված հարցին, բայց կապված է անցյալի ճարտարապետության հետ հաղորդակցվելու խնդրականին, դա հետևյալն է. հին քաղաքում նոր շենք տեղադրելը, ստեպ նշանակում է տվյալ տարածության կառուցվածքային կարգը լուսաբանել և նորը հյուսել գոյություն ունեցող ծավալների դասավորումը բնորոշող ցանցի սահմաններում:

Գ. Ասպլունդը՝ 1934—37-ին նախագծում է Գեոստեբուրգի (Շվեդիա) քաղաքապետարանին հավելված մի նոր շենք, որի ճակատը հորինված է հին շենքի սյուների հեռավորությունը և հարկերի բարձրությունը սահմանող

² J. Joeglicke, Geschichte der modernen Architektur, Stuttgart, 1958, S. 195—198.

նույն ցանցով: Ա. Աալտոյի Հելսինկիում կառուցված Հենսո-Գուտցայտ (1959—62) շենքն իր համաշափություններով, ճակատների կարրաբալի մարմարե սալերի շափերով, հաղորդակից է դառնում նոր դասականի ոճով կառուցված մոտակայքի շենքերին:

Նույն շրջանին պատկանող Լը Կորբյուզիեի Լա Տուրետ մենաստանը (1957) կառուցված է ուղղանկյունի ծավալով, որին Լը Կորբյուզիեն նվիրել է իր «Ուղղանկյան պոեմը» (Poème de l'angle droit, 1955) և ընդդռնում է ուղղանկյունը որպես տարածության անասելի երևույթ (phénomène d'espace indicible), ճարտարապետության բարձրագույն կատարելագործման արգասիք:

Մավալը (տարրը) ինքնին իմաստավորելը դասական հասկացություն է: Սակայն ինչպես հունական տաճարը պերիստիլի միջոցով կապվում է շրջապատին, այդպես էլ Լա Տուրետի ճակատների ուղղաձիգ կամ դուրս երկարող բառանկյունի բացվածքների շարքը, դրանցից ստացված լուսաստվերային երանգավորումները առաջացնում են կապակցություններ, որոնք համեմատության եզրեր ունեն Սիտոյի արբայարանի (1148) ճարտարապետության հետ: Նման մոտեցումով հորինված Լա Տուրետը ներգրավվում է սիստեմային ճարտարապետության տարածական կառուցվածքի համակարգում: XII դարի տարածական կառուցվածքում առնված այդ մենաստանը նկատվում է որպես ավանդականի հետ հաղորդակցվելու, ճարտարապետության մեջ պատմականության պահը արտահայտելու առաջարկ:

Ներքնդգրկել ու վերաիմաստավորել միջավայրային այն արժեքները, որոնք մշակել է մարդը դարերի ընթացքում, նշանակում է՝ հասարակական-պատմական իրադրության համաձայն վերագտնել բնություն-արհեստական միջավայրի հավասարակշռությունը, նշանակում է նաև, մեր նախագծած շենքերի միջոցով, խույս տալ կապակցություններ արգելակող ճարտարապետական պատենշներ ստեղծելուց:

Ինչքան էլ ճարտարապետի դիրքորոշումը նախագծման ընթացքում անհատական լինի, նա չի կարող անտեսել դիտության ընդհանուր կանոնների վավերականությունը: Նա չի կարող ստեղծել ելնելով ոչնչից, այլ պետք է կարողանալ մշակած ձևի յուրահատկությունը միաձուլել նույնքան յուրահատուկ կառուցվածքի հետ և ամեն մի նոր նախագծում վերագտնել ձևի ու կառուցվածքի, այդպես և տարրի ու համապատասխան համակարգի միջև կայացած փոխադարձ կախվածությունը:

Նման հասկացությամբ որոշադրված ճարտարապետական խնդիրը հաստատում գտավ 1930-ի ԶԻԱՄ-ի համագումարներում: Քաղաքական աննպաստ դրությունը խափանեց քաղաքաշինական նոր գաղափարների զարգացումը: Հետադիմականների հաղթանակը Գերմանիայում դրդեց ճարտարապետներին, արվեստագետներին և մտավորականներին, գաղթել դեպի ավելի ազատ երկրներ: Պաշտոնական հրավերով Սովետական Միություն են տեղափոխվում է. Մայլը³ և Հ. Մայերը⁴, նաև Բ. Տաուտը⁵: Ժամանակավոր-

³ 1930—33-ի տարիներին է. Մայլը աշխատել է Սովետական Միությունում, ուր մշակել է՝ Մազնիտոգորսկի, Ստալինսկի, Նիժնի-Տագիլի և Լենինականի ընդհանուր հատակագծերի նախագծերը (տե՛ս J. Bueckschmitt, Ernst May, Bauten und Planung, Stuttgart, 1964).

⁴ 1930-ին սկիզբ առավ Հ. Մայերի ճարտարապետական գործունեությունը Սովետական Միությունում, որը տևեց մինչև 1936 թվականը: Այս տարին տե՛ս Hannes Meyer, Architetture e Rivoluzione, scritti 1921—1942, Padova, 1969, p. 103—133, 159, 191.

⁵ Բ. Տաուտը Մոսկվա է գալիս 1932-ին, ապա հաստատվում Ճապոնիայում:

րապես Անգլիայում են ապաստանում Գրոփիուսը, Մենդելսոնը, Մոնդրիանը և ուրիշներ, իսկ հետո հաստատվում են ԱՄՆ-ում: Բառևճառը փակելուց չորս տարի անց Միս վան դեր Ռոեն տեղափոխվում է Զիլհագո:

Ֆունկցիոնալիզմը տարածվում է Անգլիայում և Սկանդինավյան նրկեր-ներում: Վաղ շրջանում նատուրալիստական գաղափարներով տարված Ռայ-թը ստեղծում է Բրոդեյք Սիտին (1932)՝ ռացիոնալիզմի դրոշմը կրող քաղաքային մոդելը: Նույն ուղղությունը արձագանք է գտնում Իտալիայում, ուր պաշտոնապես ընդունված կեղծ դասականի միջավայրում 1928-ին կազմակերպվում է իտալական ռացիոնալիստ ճարտարապետության առաջին ցուցահանդեսը և «Ռացիոնալիստ ճարտարապետության իտալական ուղղու-թյունը» (ՄԻԱՐ):

Համաշխարհային առաջին պատերազմի հաղթանակից հարստացած Անգլիայում էդուարդյան էկլեկտիզմը ներկայացնում էր քաղքենիական լայն խավերում տարածում գտած ոճական հատկանիշը: Պատմականորեն արմատացած դյուրահաճ, խառնաշփոթ ալդ ոճական իրողության մեջ անդլիացին գտնում էր իր ազգային արտահայտության հպարտությունը, քաղաքական ուժի հարատևման նշանաբանը:

30-ական թվականներին Անգլիայում դեռ գոյություն չունեի մշակութային այնպիսի միջավայր, որ արվեստի մարզում հնարավոր դարձներ առաջադեմ ուժերի զարգացումը: Եվ զարմանալի չէ այն փաստը, որ Պ. Բերենսը 1925-ին հրավիրվեց Անգլիա ու Նորհանմթնում կառուցեց մի մենատուն: Տեղում իշխող արվեստի պահպանողական ուղղության դեմ հակադրվելու դիտումով Պ. Բերենսը նախագծեց խորանարդաձև, լերկ պատերով մի տուն: Այսօր այդ շենքը դիտվում է որպես «նոր ուղղության» առաջին օրինակը Անգլիայում: Այս փաստը, երևի չափազանցություն թվա, եթե նկատի չառնենք վերը նշված մշակութային ընդհանուր դրությունը: Ավելի լայն առումով, սակայն, հարկ էր այնպիսի համոզմունքներ ստեղծել, որոնց միջոցով հնարավոր լիներ գերիշխող պաշտոնական արվեստին առընթեր դիմել ավելի վաղ շրջաններում զարգացած, նույն թելադրելու արժեքներով օժտված մտքերին: Այս գործին մեծապես նպաստեցին Կենտրոնական Եվրոպայում և ավելի ազատ մթնոլորտում աշխատող դոմինիոնների ճարտարապետները:

Արդի ճարտարապետության տեսական մտքի ձևավորման ընթացքը Անգլիայում սկիզբ էր առել 1923-ին, երբ Թարգմանաբար լույս տեսան Գրոփիուսի, Մենդելսոնի և լը Կորբյուզիեի գրական գործերը: Եվ ինչպես միշտ, ոգևորվողները երիտասարդ արվեստագետներն էին: Նրանք 1931-ին կազմեցին «ՄԱՐՍ» (արդի ճարտարապետության հետադուտական ընկերություն) խումբը, որը 1934-ին կապվեց ԶԻԱՄ-ի հետ ու դարձավ նրա անդլիական ճյուղավորումը: Պատմական ճշմարտության համար նշենք հետևյալը. եթե Գերմանիայում, Հոլանդիայում, Իտալիայում, Ֆրանսիայում և Սովետական Միությունում արդեն իրագործվել էին քաղաքաշինական նախագծեր, կառուցվել հետաքրքիր շենքեր, Անգլիայում իշխանությունների անտարբեր վերաբերմունքի հետևանքով ՄԱՐՍ-ի ճարտարապետների նախագծերը դեռ թղթի վրա էին:

1936-ին կարճատև ժամանակով Լոնդոնում հաստատվեցին Մոնդրիանը և Մոհոլի-Նաջին: Նրանք ևս թողեցին իրենց ազդեցությունը ամենատաղան-

դավոր արվեստագետների վրա, ինչպիսիք են ճարտարապետներ՝ Յորքեն, Մ. Ֆրայը, քանդակագործներ՝ Մուրը, Հեյտորթը։ Նշանակալից եղավ Հուն-դարիայում ծնված, Գերմանիայում կրթություն ստացած Ն. Պեմպերի ունեցած դերը։ Նա Անգլիայում հրապարակեց իր «Արդի ուղղության ռազմի-րաններ» Ու. Մորիսից մինչև Վ. Գրոփիուս» գիրքը, ուր ցույց էր տրվում նույն անդիպցիներին, արդի ճարտարապետության առաջացման գործում նրանց ունեցած կարևոր մասնակցությունը։ Պատմական նման ճշտումը կատարվեց ճիշտ ժամանակին։ Դա օտարի կողմից կատարված ազնիվ ներ-դրում էր ճգնաժամի այնպիսի շրջանում, երբ երկրի թրամ ուժերը ծարավ էին ինքնավստահություն ներշնչող մեկնաբանությունների⁶։

Մագդալդալուս, Անգլիայում կրթված Ս. Չերմյակի աշխատակցությամբ Մենդելսոնը իրագործեց Չելսեոմի բնակելի տունը, Չալֆորտ մենատունը (սրբ. Զիլում) և ծովափնյա հյուրանոցատիպ շենքը Բեքսլիի մոտակայ-քում։ Այս գործերին հատուկ հորինվածքային ձկունությունը, հնարամտու-թյունը և տեխնիկական բարձր որակը թողեցին իրենց ազդեցությունը։ Գրո-փիուսի ներդրումը, թեև դանդաղ ընթացքով, բայց ավելի հիմնավոր եղավ։ Նրա աշխատակիցն էր է. Մաքսուել Ֆրայը։ Գրոփիուսը իր գործունեությամբ փորձեց դառնել երկու երկրների ճարտարապետական մշակույթների այն կապակցությունները, որոնց ակունքը հասնում է մինչև Կոլը և Մորիսը։ Նույն Չելսե վայրում Մ. Ֆրայի հետ կառուցած մենատունը նորարարու-թյուն էր։ Գրոփիուսը հորինում է շենքը գործառնությունների վերլուծության եղանակով։ Իմպլիցիտի դպրոցի շենքով Գրոփիուսը հեղաշրջում է մինչ այլ ընդունված հատակագծային-ժամայային լուծումները։ Նա մեկնում է դպրոցի հիմնական դրույթներից (դասավանդում, զբոսանք, կոնկրետիվ զբո-սանքներ), հերթական մշակումով ամփոփում դրանք ժամայնի սահման-ներում ու տեղադրում շենքերը՝ նույն հորինվածքում ընդգրկելով աղատ, կանաչ տարածությունները։ Վերլուծական եղանակով հորինված այս իրա-գործումների միջոցով Գրոփիուսը ցույց տվեց կյանքը ճարտարապետակա-նորեն կազմակերպելու ձևը մարդուն պատշաճեցնելու եղանակը, որն այն-քան տարբեր է Մենդելսոնի փոքր-ինչ ձևավոր լուծումներից։

Մագդալդալուս ճարտարապետ Բ. Լուբեռլինը⁷, ուրիշ ճարտարապետ-ների հետ միասին, 1933-ին հիմնում է «Տեկտոն» (Tecton) նախագծող խումբը։ Նրանց նախագծերով իրագործված են Լոնդոնի կենդանաբանական այգու կառույցները (Պինգուին պոլը), Հայֆգեյտի բնակելի տները (խալա-ձև հատակագիծ, երկհարկ բնակարաններ), որոնք ըստ Լը Կորբուզիեի «հանգուցային նշանակություն ունեն» ճարտարապետների նոր սերունդին դաստիարակելու գործում։

Անգլոսաքսոն մշակույթում ռացիոնալիզմի թողած դրական ազդեցու-թյունը համապատասխանեց նախագծման գործում նոր միջոցներ կիրառե-

⁶ Ն. Պեմպերը մնաց Անգլիայում ու շարունակեց դասավանդել նախ Բեմբրիչում, ապա՝ Լոնդոնում։ Իր դասախոսությունները ամփոփեց «Արդի ճարտարապետության պատմություն» սովորածավալ գրքում։

⁷ Բերտոլդ Լուբեռլին՝ ճարտարապետ և գրող, 1930-ին հաստատվում է Անգլիայում, մաս-նակից դառնում Գրոփիուսի, Մենդելսոնի, Բոյսի հիմնած Արդի ճարտարապետության զի-տահետազոտական ընկերությանը (Modern Architecture Research Society), որի հիմնադիրն է անգլիական ռացիոնալիստական ընկերությունը։

լու ուղղութիւնն հետ, որի հետեանքով հաստատում գտաւ ոչ թե պատրաստի գաղափարներին հետեւելու սովորութիւնը, այլ նախագծման նոր մեթոդ մշակելու անհրաժեշտութիւնը, գեղագիտական պահը կառուցելու պահի հետ նույնացնելու միտումը: Նախագիծ-իրականութիւն շաղկապը օրգանական ճարտարապետութիւնն հասկացութիւնն է և բնորոշ է անդլոսաքսոն ու սկանդինավիան մշակութիւններին: 1940-ին Կոպենհագենում իրագործւած Բել-լափիստ թաղամասը (ճարտ. Ս. Յակոբսեն) օրգանական քաղաքաշինութիւնն լավագոյն օրինակներից է: Իսկ որպէս ընդհանրացման փորձի արդունք նշանակալից է Գրոփիուսի և Բրոյնրի նախագծով 1941-ին կառուցապատւած Նյու-Քենսիգտոնի (ԱՄՆ) բանվորական թաղամասը, ուր շենքերը հորիզոնականների ուղղութիւնով տեղադրւած լինելը փաստում է գրոփիուսյան մեթոդի կրած այլափոխութիւնը:

30-ական թվականներին գերմանական շրջանից առաջացած քաղաքաշինական մշակութիւնը նոր ուժերը ցրվել էին, փակվել էր Բաուհաուզը: Կենտրոնական Եվրոպայի քաղաքական ճգնաժամը շարունակվում էր առանց դադարի ու պետք է գտնել իր ողբերգական վախճանը համաշխարհային երկրորդ պատերազմում, մարդուն հասցնելով արժանապատւութիւն կործանման եզրին:

Ռեալիստ մտածողութիւնով օժտւած, ճիշտ ուղղվածութիւնով կողմնորոշված, քաղաքային իրադրութիւնն մեջ նոր կապ հաստատելու նպատակով դրական առաջարկներ արած ռացիոնալիստ ճարտարապետները զարգացրին քաղաքային գործառնութիւնն գաղափարը՝ հիմնվելով բնակավայրերի լափավոր բնակվածութիւնն ու մարդկանց գործունեութիւնն դասավորման վրա: Մական սրանք քաղաքի մասնակի հարցերին առնչվող, մեթոդական նշանակութիւն ունեցող դրուլթներ են, որոնց միջոցով անհնար է ընթացքի մեջ դնել քաղաքաշինական ավելի ծավալուն փորձառութիւններ: Հարկ էր դուրս գալ ռացիոնալիստ հասկացութիւնների սահմաններից և հետամտու լինել հասարակական ու հոգեբանական իրողութիւնը՝ առանց սահմանափակվելու քաղաքի կառուցվածքային ընդհանրութիւններով և նոր դրուլթներով հարստացնել նախագծման մեթոդաբանութիւնը: Այս առումով, հատկապէս 1940-ից հետո նկատելի է դառնում տարբեր երկրներում նախագծման նոր մեթոդների մշակումը: Է. Մայքըր լուսավորչականութիւնն և միջնադարյան ոճի նախապաշարումներով տարված, առաջարկել էր արդեն քաղաքը որպէս բջջային միավոր դիտելու գաղափարը: Եվ «բջջային ռացիոնալիստ քաղաքը» իր նախագծով հաղթահարել էր «քաղաք-այգի» հովվերգական ըմբռնումը:

Քաղաքը կազմաբանական ուրվագծերով (օրգանական միավորներ զարգացնելու գաղափարը առկա է Կ. Շտայնի՝ Ռադբոնի (ԱՄՆ) ընդհանուր նախագծում (1928) և համընդհանրացված ձևով մշակվեց Պ. Աբերքրոմբի՝ 1944-ին լույս տեսած զեկուցագրում⁵: Օրգանական միավոր հասկացութիւնն հիմքում ընկած է սպասարկումներով ամբողջական, համայնքի նույն կենտրոնին ձգվող անգլիական «դրացիական միավոր» (Neighborhood Units) թաղամասի կազմը: Այդ մոդելը հատուկ է անգլոսաքսոն ավանդութիւնը և

⁵ Ամերիկացի ճարտարապետներ Կլերենսը, Ս. Շտայնն արդի քաղաքաշինութիւնն հիմնադրներից են ԱՄՆ-ում: Շտայնը հիմք ընդունելով Հոուարդի «Համայնական քաղաքը», առաջարկում է «քաղաք-շրջան» քաղաքային ավելի տարածուն օրգանիզմի գաղափարը:

նույն ռացիոնալիստների կողմից հանդես է գալիս հետագա իրագործումներում: Օրինակ՝ Վ. Դրոփիուսի և Մ. Վազնեյի ղեկավարած Հարվարդի ուսանողների կողմից մշակված Կոնկորդի նոր կենտրոնի նախագիծը (1946)⁹, որն ուսումնասիրված է «Բնակելի թաղամասը որպես քաղաքաշինական խնդիր» (Housing as a town-building problem) գրքում: Եզրակացություններն ամփոփվեցին տասներկու կետում, որոնք կրում են նոր քաղաքի կառուցման ծրագիր (A Program for City Reconstruction) վերնագիրը: Այդտեղ տրվում են քաղաքի նոր կառուցվածքը սահմանելու մինչ օրս հիմնական համարվող բոլոր պայմանները: Դրանք հետևյալներն են. հարկ է ստեղծել քաղաքային թաղամասեր (townships), դրանց միջոցով սահմանել քաղաքի ընդարձակությունը: Իր հերթին թաղամասի մեծությունը պատշաճ է լինելու հետիոտների (ոչ ավելի, քան հինգ հազար բնակիչ) ու տեղադրված պետք է լինի ալգետիպ, պտղատու ծառեր ունեցող թաղամասի կենտրոնից ճառագայթաձև զարգացող, թաղամասը շրջափակող կանաչի հետ միացնող տարածություն մեջ: Երթևեկության գլխավոր ճանապարհը պետք է շրջանցի թաղամասը, իսկ ավելի նեղ ճանապարհները երակների նման պետք է թափանցեն բնակավայրի օրգանիզմի մեջ: Ներկայացված նախագիծում քաղաքը բաղկացած է վեց թաղամասից, որոնցից ամեն մեկն ունի իր կենտրոնը, իսկ ամբողջ քաղաքի համար նախատեսված է համայնքային ավելի մեծ կենտրոն: Այդպիսով, ավելի օրգանական կազմ ունեցող դրացիական միավորի հասկացությամբ վերախմաստավորված Վիդլունգը ստացել էր քաղաքային թաղամասի նշանակություն: Նման միավորների միջոցով հնարավոր է փոքր քաղաքներ ստեղծել, այսպես կոչված, քաղաքային տարբերակված միավորներ, որոնք կարող են տեղադրվել մեծ քաղաքների շրջակայքում ու ծառայել որպես մեծ կենտրոնների ապակենտրոնացման բնակավայրեր, և, որ ամենակարևորն է, քաղաքների անկանոն աճը չափավորող, այնտեղ ծավալվող խառնաշփոթ կյանքը կանոնավորող արբանյակատիպ միավորներ:

Նման միավորներ ստեղծելու գաղափարի հիմքում ընկած է հին քաղաքների թաղամասերին հատուկ՝ միասնաբար ապրելու ավանդույթը, որը պարունակում է այն դրական միտքը, ըստ որի հարկ է քաղաքաշինական ծրագրման կենտրոնում տեղադրել մարդու որոշակի պահանջները:

Հիմնական գաղափարն իր հետագա սահմանումն է ստանում դրացիական միավորների ստեղծումով, որոնց ավարտուն ձևը մշակվել է 40-ական թվականներին՝ հետևյալ դրույթների հիման վրա. բավարարել մարդու բնախոսական, մշակութային, հոգեբանական պահանջները, արժեքավորել և առաջին պլանի վրա դնել հետիոտն անցումներն ու կանաչ տարածությունները, ճանապարհների դասակարգումը կատարել գործառնությունների և տեղափոխման միջոցների համաձայն: Բնակիչների քանակը լինելու է բավական բարձր, որպեսզի կոլեկտիվ կյանքը աշխույժ պահպանվի, բայց ոչ այնքան, որ դժվար լինի իրար ճանաչելը (3000-ից մինչև 10.000 բնակիչ):

⁹ Դրացիական միավորը, տեսական առումով, մշակել է Կ. Պերրին. քաղաքաշինական առաջին իրագործումները կատարել են Կ. Շտայնը, Դ. Յունսոն և Հ. Ռայթը՝ հետևյալ վայրերում՝ Աննի Սայդ Գարդենս, իոնգ Ալանդ, Ռադքոն (տե՛ս Clarence Steine, Toward New Cities for America, Liverpool, 1958).

Դրացիական միավորների ծավալատարածական կառուցվածքը պետք է լինի սահմանված և քաղաքից տարբեր:

Այս մտքերի ծավալումն ու ընդլայնումը բերեց ոչ միայն քաղաքաշինական իմացությունների հարստացում, այլ հնարավոր դարձրեց վերափաստավորել մեծ քաղաքների մարմնում մերված հին թաղամասերը: Նույն մտքերի ամենանշանակալից գործադրումները հանդիսացան անգլիական և ամերիկյան «նոր քաղաքները» (New Town):

Ուտոպիական սոցիալիստների առաջարկած բնակավայր-աշխատավայր քաղաքային կենտրոնները տեղադրված էին քաղաքների արհեստական միջավայրից հեռու, պանթեիստ բարոյականությունը ընկալված բնության ծոցում (Գոդենի Ֆամիլիստերիոն և Գիզա գործարանը, 1871)¹⁰:

Ավելի անցյալին տուրք տվող այս հասկացությունը հատուկ էր նախաքաղաքաշինական շրջանի առաջագծած տեսություններին (Ռ. Օուեն, Շ. Ֆուրբե, է. Կոբե): Նոր քաղաքներ ստեղծելու խնդիրը, սակայն, չէր գտնվում համընդհանուր լուծում, եթե շատեղծվիր բնակավայր-աշխատավայր, մարդ-շրջապատ կապակցությունները մարդամոտ հիմունքները ծրագրելու սոցիալ-տնտեսական նոր համակարգը¹¹:

Անգլոսաքսոն երկրների համար կարևոր եղավ Պ. Զեդգեսի «կենտրոնականություն» տեսությունը: Զեդգեսը գտնում էր, որ յուրաքանչյուր քաղաքաշինական ծրագիր (town planning) պետք է պայմանավորված լինի մարդու պահանջների որոշակի բովանդակությամբ, այլ կերպ ասած, քաղաքային միավորների նախագծերում պետք է կենտրոնական նշանակություն տալ կոլեկտիվ պահանջներին, իսկ նախագծումը կատարել պատմականորեն հաստատուն գիտելիքների հիման վրա: Այս սկզբունքների համընդհանրացումով, Զեդգեսը քաղաքաշինական ծրագրումը հասցրեց գիտական մասնաձյուղի, առաջ քաշեց այն գաղափարը, ըստ որի, մարդկանց հաստատությունները, օրգանական և բնաշրջման ենթակա ամբողջությունների դիտելու հասկացությունը վերագրվում է առաջնային նշանակություն¹²: Ըստ տնտեսականորեն և հասարակականորեն ինքնաբավ քաղաքային մոդելի, լոնդոնի շրջակայքում առաջանում են նոր քաղաքներ՝ Ստիվենալը, Հարլոու, Կոռուլեյ: Դրանց օրգանիզմում կենտրոնականությունը ստանում է քաղաքի կենտրոնի արժեք և բնակիչների միջև կապակցություններ առաջացնելու իմաստ: Զեդգեսի տեսության էկոլոգիական բաղադրիչը պայմանավորեց քաղաքային նոր տիպերի մշակումը: Այսպիսով, կենտրոնականության շեդգեսյան գաղափարը կիրառում գտավ դրացիական միավորներում, սակայն կազմակերպված գործառնությունների ոլորտում շուտով հետևեց հասարակական կարգերի անջատում, մի բնակավայրում ապրողների մեկուսացում հարևան համայնքների ապրողներից: Մեկուսացմանը նպաստեցին նաև ֆիզիկական և տնտեսական պայմանները՝ տարածության սահմանափակումները (կանաչ գոտի, զոնավորում), գործառնությունների ընտրասերումը և տնտեսա-

¹⁰ J. B. Godin, Social solutions, in „Social Solutions“, № 10, 8-IX-1886, Paris.

¹¹ F. Engels, La questione delle abitazioni (1872), Roma, 1950, p. 72.

¹² 1911-ին Զեդգեսի կողմից կազմակերպված ցուցահանդեսը՝ Gedde's Cities and Town Planning Exhibition շրջում է Անգլիայի քաղաքներում, այնուհետև՝ Եվրոպայում և հնդկաստանում: P. Geddes, Cities in Evolution, London, 1915.

կան գործոնները¹³։ Նման իրադրությունից բխում են որոշակի ձգտումներ՝ համայնքներից հեռացնել այն ընտանեկան կազմերին, որոնց միջոցները տարբեր են, եկամտի տարբերություններից հետևած նույն մակարդակի ընտանիքների խմբավորում և դրանց միջև առաջացող ինքնանշատման երևույթ։ Ամերիկյան, ինչպես և անգլիական նոր քաղաքները այսօր կրում են «հարուստների» կամ «աղքատների» քաղաք անվանումը։ Կապիտալիստական երկրներին հատուկ այս կարգը բարդանում է, եթե նկատի առնենք էթնիկական միավորների հարցին վերաբերող անցյալի գետտոները և մեծ քաղաքներում էթնիկապես իրարից բաժանված թաղամասերի առկայությունը։

Կապիտալիստական քաղաքաշինության առումով հնարավոր է մեղմացնել հասարակական անջատումների երևույթը՝ ստեղծելով կառուցվածքային երկու համակարգեր՝ «խառն զարգացում ունեցող» և «մասնագիտացված համայնք»-ներ։ Դրանցից խառն զարգացումով (Mixed development) քաղաքային միավորը ձևավորվել է այսպես. միավորը պետք է արտադրի՝ առանց զատիչ դեր խաղալու, երկրի համայնքային կազմը, տնտեսական համակարգը և էթնիկական իրողությունը։ Նման բազմազանությունը պետք է համապատասխանեն շենքերի նույնքան բազմազան ձևավորումները, որոնց արժեքների տարբերակումը ձգում է տարբեր խավերի և այդ հանգամանքը նպաստում է բնակիչների «խառն» դասակարգմանը։ Տվյալ լուծումը ոգևորել էր Լ. Մումֆորդին¹⁴, իսկ Լ. Հիլբերսեյմերը գրում է. «Տարբեր տիպի շենքերով կերտած քաղաքային հորինվածքը հնարավոր է դիտել որպես ապագա հաստատությունների ձև»¹⁵։ Սույն սկզբունքներով իրադրված բնակավայրային թաղամասերի նշանակալից օրինակներից է Լոնդոնի Ռոհմալթերը։ Երկրորդ համակարգի համաձայն (Social Specialization) հնարավոր է հաղթահարել հասարակական անջատումների երևույթը, ոչ թե փոխելով քաղաքային միավորների ինքնին էությունը, այլ կապակցություններ առաջացնելու դրանց միջև ու այդ կերպ, միավորների գործառնական կղզիացումից հանգել բոլոր կենտրոններին ընդգրկող գործառնությունների բարձր, համընդհանուր համակարգի¹⁶։ Սա նշանակում է՝ ստեղծել քաղաքատիպ կամ դուռլատիպ կենտրոններ, երիտասարդների կամ տարիքավորների համայնքներ։ Շեշտելով տարբերակումները (որոնք ԱՄՆ-ում հասնում են քաղաքահասարակական, էթնիկական, կրոնական ստորաբաժանումների), ստեղծել կտա նոր կապակցություններ հաստատելու, կամ մի կենտրոնից մյուս կենտրոնը տեղափոխվելու համար։ Քաղաքաշինական առումով նման հասկացությունը պրագմատիկ է ու չի հիմնվում մոդելների վրա, այլ ելնում է այն համոզմունքից, որ միշտ էլ միջավայրի շարունակ փոփոխվող պայմաններն են թելադրում կենտրոնների կերպարային արտահայտությունը։

¹³ Վաշինգտոնի և Բալտիմորայի միջև ընկած Կոլումբիա կոլլոզ դրացիական միավորման մեջ կարող են բնակվել միայն այն ընտանիքները, որոնց տարեկան եկամուտը հասնում է 9—12 հազար դոլլարի։

¹⁴ L. Mumford, The Urban Prospect, New York, 1968, p. 75.

¹⁵ L. Hilberseimer, Un'idea di piano, Padova, 1967, p. 47.

¹⁶ W. Weaton, Form and Structure of the Metropolitan Area, in AA. VV. Environment for Man, Bloomington, 1967.

Սկանդինավյան երկրների իրագործումներում (Վելլինգբի) շեշտը դրվում է տարածության և միջավայրը մարդու շափանիշին համապատասխանեցնելու վրա: Ֆինլանդիայում և Դանիայում կառուցված քաղաքային միավորներում (Ստոկհոլմ, 1950, Բելլահոսի, 1951) նկատելի է Կենտրոնական Եվրոպայի ռացիոնալիզմի տեխնիկաների առկայությունը, դրանք տեղական ճարտարապետության և սպիտակեցրված համերաշխելու ձգտումը¹⁷: Նույն ուղղությամբ ընթացան իտալացի ճարտարապետները, որոնք «նոր ռացիոնալիզմ» անվանումով ստեղծեցին քաղաքային միավորների յուրօրինակ տիպեր¹⁸:

¹⁷ A. Aalto, Oeuvres complètes 1922—1960, Zürich, 1963.

¹⁸ Տե՛ս Ա. Զարյան, նշվ. աշխ., էջ 32—46:

Համաշխարհային երկրորդ պատերազմից հետո Լոնդոնը աճեց քաղաքը շրջապատող կանաչ գոտու սահմաններից անդին, կապակցությունների ուղիների երկայնքով, ընդգրկելով մինչև 60 կմ հեռավորության վրա գտնվող ավանները, որոնք մինչ այդ անկում էին ալյատեսակ օրգանիզմներ համախմբող սիմբիոզի դաշնակցությամբ¹։ Միաժամանակ վերջիններիս կից կառուցվեցին նոր կենտրոններ։ 1951—61 թթ. մայրաքաղաքը շրջապատող այս շրջանում արդեն բնակվում էր մեկ միլիոն մարդ։

Այսօր Լոնդոնը որպես մետրոպոլ մեծագույնն է Եվրոպայում, իսկ Նյու-Յորք, Նյու-Ջերսի և Տեկիո-Յոկոհամայից հետո՝ երրորդը աշխարհում։ Պարզության համար նշենք, որ մեծ Լոնդոնը և արտաքին շրջանը իրար հետ միասին կազմում են Լոնդոնի շրջանը, որը սոցիալ-տնտեսական, որոշ չափով և վարչական կազմով բաժանված է օղակների համակարգի։ Օղակների այս համակարգը պատկերում է ետպատերազմյան քաղաքաշինական այն քաղաքականությունը, որը հաստատվեց 1940-ին, Ս. Բարլովի նախագահած «Քաղաքական հանձնաժողովի զեկուցագրի» տվյալների և առաջարկների վրա։ Մրադրված կառավարական քաղաքականությունը օժանդակեց երկրի հյուսիսային և արևմտյան շրջանների աշխատավոր ուժերի հոսքը ուղղելու կենտրոնական և հարավային ավելի բարենպաստ վայրերը։ 1930—39 թթ. նման տեղաշարժեր առաջացան հատկապես կապիտալ նոր ներդրումների (բնակարաններ, դպրոցներ, երթևեկության ցանց) գործում։ Սկզբնական շրջանում կապիտալի միավոր արժեքը ավելի բարձր էր գնահատվում, քան գաղթած աշխատավորի արտադրական ունակությունը։ Մասնագետ երիտասարդները լքելով իրենց ծննդավայրերը և այնտեղ թողնելով ավելի տարիքավորներին, առաջացրին աշխատավոր ուժի անհավասար բաշխում։ Ընդհանուր առմամբ պակասեց արտադրողականությունը, իջավ կենցաղի մակարդակը։ Ծգնաժամային նման դրությունը ստիպեց կառավարությանը կաղ-

¹ Լայնատարած այս զարգացումը մարդու համար նշանակում է ամեն օր տեղաշարժվել տասնյակ կիլոմետրեր։ Արդեն 1938-ին քաղաքի էլեկտրական տրանսպորտի ցանցը հասել էր 24 կմ երկարության։ 1961-ի տվյալներով «Մեծ Լոնդոնի Ատլանի» իշխանությունը ընդգրկում էր 1605 քառ. կմ մակերես, ուր բնակվում է 8 միլիոնի հասնող բնակչություն։ Հետևաբար, բնակավայր-աշխատավայր սոցիալ-տնտեսական խնդիրը հասել էր մտահոգիչ իրողության, հատկապես, եթե նկատի ունենանք մայրաքաղաքը և շրջապատող արվարձաններն ու «Լոնդոնի պլանավորված շրջանի» որոշման սահմանումը, ընդհանուր մակերեսը հասնում է 11427 քառ. կմ, այսինքն՝ 65 կմ շառավիղ ունեցող տարածություն, ուր բնակվում են տասներկու և կես միլիոն մարդ (1961)։

մակերպել արդյունաբերության զարգացման, ուժերի և արտադրական կենտրոնների ծրագրավորումը: 1934-ին լույս տեսավ «Հատուկ շրջանների զարգացման և բարելավման ակտը»: Ըստ այդ ակտի երկրի հյուսիս-արևմուտյան հատվածում և Շոտլանդիայում նախատեսվում էին չորս հատուկ շրջաններ, ուր տեղադրվելու էին արդյունաբերական նոր կենտրոններ: Պարզ է, որ նպատակը դեպի հարավ ընթացող աշխատավորների հոսքը կանգնեցնելն էր: Բարլովի հանձնաժողովի զեկուցագրի (1940) և կառավարության սպիտակ գրքի առաջարկները (1944) հետևյալն էին.

— հիմնական արդյունաբերությունները զարգացնել անգործության մեծ առաքող կենտրոններում,

— արդյունաբերությունների մասնաճյուղային տարբերությունների հիմունքներով բնորոշել նորակազմ կենտրոնները,

— ավելացնել հատուկ շրջանների քանակը և 1945 թ. մի նոր ակտով (արդյունաբերության տեղաբաշխման ակտ) կազմակերպել զարգացման շրջաններ,

— առևտրի միևնույնությունը, որի ղեկավարությանը հանձնվում են զարգացման շրջանները, միաժամանակ կենտրոնացնում է արտաքին առևտրի հոգատարությունը, այդպիսով ուղղակի կապ է հաստատվում երկրի արտադրական ուժերի և ապրանքների վաճառահանման առավել շահավետ մրցակցության միջև:

Առևտրի գերատեսչությունը լիազորություն է ստանում զարգացման հնթակա հողամասերի վրա, պատասխանատու է դառնում նրանց իրացմանը՝ նոր գործարանների տեղադրման, կառուցման, ինչպես և կապիտալների ներդրման հարցում:

Միևնույնությանը տրված օրենսդրական, կազմակերպական այս հնարավորությունները ստեղծեցին մի հեղինակություն, որը նպաստելու էր լայնատարած և երկարատև ծրագրավորումների իրագործմանը: Բնական է, այդ ծրագրերը հանգրվանեցին քաղաքաշինարարների սեղանին, և նրանք էին, որ վերջնականապես կազմակերպելով քաղաքի խառնաշփոթ իրադրությունը, առաջարկելու էին բարելավման ու կառուցապատման նախագծերը: Լոնդոնի համար ընտրվեց ճարտարապետ Պատրիկ Աբերքրոմբին: Ելնելով Բարլովի զեկուցագրից, նա նպատակ դրեց նորովի կազմակերպել քաղաքացիների կյանքը և աշխատանքը, այսինքն ծրագրավորումը հիմնել հասարակական-տնտեսական պայմանների բարելավման վրա²:

Պ. Աբերքրոմբին հավատում էր, որ անկազմակերպ աճող քաղաքում կարելի է հավասարակշռված կազմ ստեղծել: Մարդահամարի ճշգրիտ տրվյալները (Բարլովի զեկուցագիր) կարող էին թելադրել քաղաքի զարգացման աստիճանական ընթացքը, կարելի էր տալ քաղաքում գործող տարբեր ուժերի հավասարակշռված սահմանումը: Սա էր անգլիացի առաջավոր քաղաքաշինարարների ամենախոր համոզմունքը: Հարցի այդպիսի դրվածքի նախադրյալներ կան միջնադարյան քաղաքի կազմում, իսկ արդի հասկացողությամբ դրանք առնչվում են Օուենի քառանկյունի ցանցով բաժանված բնակելի կենտրոնների, Մորրիսի և հատկապես Հոուարդի քաղաք-ալգու գաղափարի հետ: Քաղաքաշինության անգլիական ավանդը ելնում է այն մեծ փորձություններից և նպաստավոր պայմաններից, որոնց հիման վրա ծնունդ

² J. H. Forshaw, P. Abercrombie, Country of London Plan, London, 1943.

առավ Աբերքրոմբերի՝ «ՄԼԺ Լոնդոնի» նախագիծը³։ Նա ոչ միայն նկատի ունեցավ գոյություն ունեցող քաղաքը, նրան շրջապատող կանաչ գոտին, այլև նրա շրջակայքում տեղադրված ավանները։ Այս ամենը՝ բնակիչների և աշխատանքի վայրերի հնչյունների բաշխումների նկատառումով պետք է ապահովելին քաղաքի բարելավումը։ Հիմնականում Աբերքրոմբերի առաջարկները ամփոփված են հետևյալ հինգ կետերում՝

1. Բնակիչների բանակը (շուրջ տասը միլիոն) պետք է մնար անփոփոխ, այսինքն այդ ժամանակաշրջանում Լոնդոնում բնակվող մարդկանց բանակը չէր ավելանալու այն դեպքում նույնիսկ, եթե քաղաքի սահմանները ընդլայնվեին՝ հասնելով նոր շրջանների։ Ո՛չ բնակչության բնական աճ, ո՛չ էլ դրսից եկողների հոսանք, քաղաքը ապրելու էր ինֆնափոխմատուցման կարգով։

2. Քաղաքի վարչական կենտրոնի միջին խտությունը սահմանվում է 100 կամ 75 մարդ մի քառակուսի ակրի վրա (0,40 հեկտար), պարտադրվում էր 1.250.000 բնակչի հեռանալ և հաստատվել շրջանային հատվածներում, իսկ կենտրոնի ոչ վարչական մասերից հեռանալու էին 750.000 մարդ, պահպանելով խտությունը 136 անձ 0,40 հեկտարի վրա (ընդհանուր զուամարով՝ 2.000.000 մարդ)։ Բնակիչների խտության նոսրացումը պահպանելու նպատակով կենտրոնից արվարձաններն էին տեղափոխվելու գործարանային միջարք հաստատություններ։

3. Արգելվում էր Լոնդոնում և շրջակայքում նոր գործարանների տեղադրում։

4. Լոնդոնը զարգացնելու էր նավամատուցային սարքավորումներ ու այդ առումով դառնալու էր աշխարհի կարևորագույն կենտրոններից մեկը։

5. Պահանջվում էր հողամասի արժեքները հսկելու ավելի մեծ իշխանություն։

Նշենք, որ բնակիչների նման տեղաշարժում հնարավոր եղավ կատարել, քանի որ երկիրը պատերազմի մեջ էր և Լոնդոնի կենտրոնը ավերված էր։ Նման իրավիճակը պատմական այն հապավողապ առիթներից էր, որը պետք է օգտագործվեր։ Սակայն պատերազմի ավարտից հետո կռալիցիոն կառավարությունը հաջորդեցին լեյբորիստները, որոնք սկիզբ դրին «առուսերիտի» քաղաքականությանը, այդպես կորցնելով բարենպաստ պահը։

Վերը նշված հինգ կետը տեղական վարչական ղեկավարությունը առաջարկված այն մտքերն են, որոնք իրականացնելու համար քաղաքը բաժանվեց միակենտրոն չորս օղակների։ Ամեն մի օղակի կառուցապատումը կատարվելու էր՝ ելնելով բնակիչների թվից և խտությունից, հողամասերի օգտագործումից, արդյունաբերության տեղադրումից, ինչպես նաև ազատ տարածությունների՝ զբոսայգիների և հողամշակման հատվածների բաշխումից։ Ազատ հողամասերը, ինչպես առաջարկվում էր Հոուարդը, հավասարակշռիչ դեր էին խաղալու։

Անցնենք օղակների նկարագրությանը.

Առաջին օղակ՝ «իններս ռինգ», համընկնում է քաղաքի ամենահին մասի հետ (Սիուրի, Վեստմինստեր, կայարանների օղակ, Հոլբոռն, Ֆայնբերի։ Նրա ծրագրումը կատարվել էր 1943-ին և հիշվում էր որպես «Լոնդոն

³ P. Abercrombie, Greater London Plan, London, 1944.

Քառասորի Քառասորի» (ԼՔՔ): Բնակիչների խտությունը այս օղակում հասնելու էր՝ 200—250 անձ մի հեկտարում և մոտ 3 հա ազատ տարածություն ամեն 1000 բնակչի համար:

Երկրորդ օղակ՝ «Մուրուբբան ունի», շրջապատում է Չարինգ Կրոսը՝ 20 կմ շառավիղով ու կառուցապատված է ազատ տարածությունների անխնա օգտագործմամբ (կառուցապատման նշանակալից մասը կատարվել է երկու պատերազմների միջև ընկած ժամանակաշրջանում): Այս օղակում դրված խնդիրը հետևյալն էր՝ որակավորել և խմբավորել գոյություն ունեցող հաստատությունները, ստեղծել բնորոշված հասարակական խմբավորումներ: Բնակիչների խտությունը սահմանվում էր՝ 125 բնակիչ մեկ հեկտարի վրա:

Երրորդ օղակ՝ «Գրին բելդ ունի» հասարակական սեփականություն է (1938 թ. օրենքով), ինչպես նաև անհատական հողամշակման այգիների (որ պայմանավորված է չկառուցապատել) հսկա հողատարածություն: Նախագիծը նախատեսում է գոյություն ունեցող հաստատությունների հետագա զարգացումը, հովանավորում է ազատ տարածություններում ստեղծել մարմնամարզության կենտրոններ, խաղաղաշտեր, զբոսայգիներ և միմիայն հետիոտների համար նախատեսված ճանապարհների ցանցեր: Երրորդ օղակը սպասարկելու էր ամբողջ Մեծ Լոնդոնին: Բնակչության խտությունը՝ մոտ 40 անձ մեկ հեկտարում:

Չորրորդ օղակ՝ «տուտեր Քառասորի ունի» Մեծագույն տարածությունները երկրագործության համար հատկացված լայնարձակ հողամասերի օղակն է, ուր իրագործվելու էին ամենից կարևոր ծրագրումները: Այստեղ բնակվելու էին երկու միլիոնի հասնող քաղաքի կենտրոնական մասից հեռացողների մեծամասնությունը: Կարգավորվելու էին գոյություն ունեցող ավանները, ստեղծվելու էին նոր քաղաք-արբանյակներ:

Չորրորդ օղակը կատարելու էր քաղաքը և շրջապատը հավասարակշռողի դերը, այնտեղ էին բերվելու քաղաքից և երկրի այլ մասերից տեղափոխված արդյունաբերական հիմնարկությունները:

Մեծ Լոնդոնի 1944-ի նախագծում պատկերված տարածությունների բաշխման համալսականությունը փոփոխական է, իսկ կառուցապատումը սահմանված է կենտրոնից շրջանային ծալումասերը նվազող երկրամաս-խտություն հարաբերակցությամբ: Հողամասերի տեղադրական և կլիմայական պայմանները նման են իրար, և նախագծողները բնակավայրային ամեն մի միավորի համար սահմանել են 10.000 բնակիչ: Այս հարցում ևս որոշադրողը տեղադրումն է, այսինքն աշխատավայրերից և Միտից ունեցած հեռավորությունները: Քաղաքն իր ամբողջությամբ խոշոր իրողություն է, նոր կառուցապատումը պետք է կատարվեր ավելի ընդլայնված մարմնի վրա, առանց փոխելու կազմաբանական կառուցվածքը: Փոխվում էին գործունեությունների գործառնությունների բաշխումները, փոխվում էր քաղաքի դինամիկ հարաբերությունը: Այսօրանից հետևում է, որ գերբնակվածությունը չպետք է համարել գերխտացումների հիմնապատճառը, այլ գերբնակվածությունը հետևանք է այն իրադրության, երբ վարչական, արտադրական և ղեկավարման գործունեությունների բաշխումը համարժեք չէ քաղաքի կա-

⁴ P. Hall, Londra nel 2000, Padova, 1963, p. 93—95.

ռուցվածքային ընդհանրության հետ: Քաղաքի վրա ազդող ներքին և արտաքաղաքային ուժերից մեկը, ինքնին վերցրած, պետք է արտահայտի ընդհանուրը, իսկ մյուսը՝ մասնավորը, և հարկ է, որ դրանք կենտրոնական իրար հակադեմ բեկոններում: Այսպիսի դասավորումից ակնհայտ է, որ երկու բեկոնների դաշտում կատարվող քաղաքաշինական ծրագրավորումը կարող է արդյունավետ լինել, եթե միաժամանակ գործոն դարձվեն ընդհանուր և մասնավոր ուժերին: Քաղաքի ներհամակարգային հարաբերությունները պայմանավորող այս համակարգը նախագծողների ամենագլխավոր առաջարկներից է, որ արմատանում է Հոուսթոնի քաղաք-արբանյակ համակարգում և արտահայտում քաղաքի միավորների միջև հաստատվող ծավալների և հեռավորությունների հավասարակշռված կարգը: Նման սահմանում իր տրամաբանական կառուցվածքի համապարփակ բնույթով հարաբերվում է արեգակնային համակարգի՝ կենտրոն-արբանյակ խմբավորումների օրինակին, որպես քաղաքաշինություն դարձած տիեզերական օբյեկտ:

Ճանապարհների դասավորումը պայմանավորված է նույն օրինաչափություններով: Դրանց համաձայն «աղբային» և «շրջանային» ճանապարհները շփտք է հատեն բնակավայրերի տարածությունը, այլ միայն շոշափեն: Ծանապարհը պահպանվելու է կառուցապատումից ազատ վիճակում և սպասարկելու է բնապատկերում ուղղագծված ավաններին: Շրջապատի և ավանի կապը հաստատված է օղակաձև ճանապարհով, ալդտեղով ընթացող երթևեկությունը բաժանվում է ավելի նեղ փողոցների միջև և ներմուծվում քաղաքի օրգանիզմի մեջ:

Պատմական անհրաժեշտության առումով, քաղաքատիպ արբանյակների նախնական համակարգից հետևեց «նոր քաղաքներ» կառուցելու միտքը. դա հասունացած էր ու ներկայացնում էր երկրի քաղաքաշինական ծրագրումը իրագործելու միակ ճանապարհը: Քաղաքազոհները և վարչական օրգաններն արդեն հասկանում էին, որ չէր կարելի անխնա օգտագործել ազատ հողամասերը, մի կտոր հացի փոխարեն աշխատավորներին պարտադրել վատառողջ բնակարաններ ու զուտ շահագիտական պահանջներից ելնելով (ինչպես պատահեց երկու համաշխարհային պատերազմների միջև ընկած ժամանակաշրջանում) անխնա կառուցապատումներով խտացնել, օրինակ, Լոնդոնի արվարձանային ամբողջ շրջանը (Աբերբորմբիի նշած երկրորդ գոտին): Եվ, վերջապես, ավելի քան մեկ դար տևող շինարարական փորձառություններից հետո, հասարակական կարծիքը հասել էր այն համոզման, որ արդյունաբերական կենտրոնների կազմակերպումը, տեղադրումը, բնության պահպանման կարևորագույն խնդիրները և բնակավայրերի կառուցումը կատարվելու էին ամբողջ երկրի մասշտաբով: Այսքանից հետևում է, որ քաղաքաշինական ծրագրավորումը ընդգրկելու է տնտեսական, սոցիալական, էկոլոգիական, ինչպես և արտադրողական ուժերի, նյութերի բաշխման ու փոխադրամիջոցային բոլոր հարցերը: Դրանց լուծումը ներկայացնում է երկրի տնտեսական վատթար դրությունը բարելավելու հիմնական միջոցներից մեկը: Համաշխարհային երկրորդ պատերազմը և հաղթանակից հազիվ երկու ամիս հետո երկրի ղեկավարությունը ձեռք բերած՝ լեյբորիստական ուղղությունը⁵ կատարեց իր վճռական դերը:

⁵ E. Carter, Il futuro di Londra, Torino, 1967. P. Hall, Le città mondiali, Milano, 1966, p. 30—58, Londra*.

1946-ին լեյտորիստների «քաղաքների և երկրի ղարգացման մինիստրոսթյունը» կազմակերպեց ու պաշտոնական հաստատեց «Նոր քաղաքների կոմիտե», որը պետք է իրագործեր հետևյալ ծրագիրը. «քննել ընդհանուր այն հարցերը, որոնք կապված են սահմանադրության, կազմակերպչական ու վարչական խնդիրների հետ, ապա մշակել քաղաքների ղերբնակված շրջանների ապակենտրոնացման քաղաքականության հիմունքներ, որոնց միջոցով կարելի լինի «Նոր քաղաքներ» կառուցել: Տասը ամիս հետո, 1946-ի օգոստոսի 1-ին, լորդ Ռայֆի նախագահությամբ պատրաստվեց «Նոր քաղաքների» ակտը, որը դարձավ օրենսդրական ուժ ունեցող առաջին միջոցառումը: Առաջին քայլը եղավ Լոնդոնի ղերբնակված շրջաններից հեռացված բնակիչներին վերաբաշխել արդյունաբերական նորակազմ այն մասերում, որոնք ենթակա էին վերակառուցման: Սկզբնական նվաճումները նպատակ ունեցան հաստատել բնակարան-աշխատավայր կապակցություններ, լուծել երկկենտրոն գործունեության սարածական ու աշխարհագրական բաշխումը՝ կապված շրջանի հավասարակշռված միջավայրի հետ և կարգ հաստատել, այդպես կոչված, բնական մեխանիզմով զարգանալու ընթացքում: Այս կարգը ժամանակակից պայմաններում ճանաչվում է բավարար այն ժամանակ միայն, երբ միավոր-ամյանը շաղկապված է լինում շրջանի ընդհանուր համակարգի հետ: Արդ, որպեսզի նկատի առնենք բնակարանային ծրագրավորման և տրված լուծումների բազմազանությունը, վերցնենք բնութագրական երկու տիպ՝ քաղաք-այգին և շենք-միավորը, այլ կերպ ասած, բնակարան-պարտեզը և սպասարկումներով ամբողջացած, տարբեր բնակարաններից բաղկացած բնակելի ծավալը: Առաջինն իր բովանդակությամբ բնությանը հառած կենտրոն է, իսկ երկրորդն ինքն իր մեջ կազմակերպված, բնության ինչ-որ վայրում տեղադրված, բայց նրա հետ անմիջականորեն չկապված ծավալ է: Երկուսն էլ կարելի է նկատել որպես քաղաքների ղարգացման հոսանքներում իրագործվող բյուրեղացման ընդհատումներ, որոնց բնորոշիչ դերը բացահայտվում է համայնքի կյանքին հատուկ արտահայտություններում: Եթե ավելացնենք համայնքի կենսական ընթացքին բնորոշ մյուս պահանջները, որոնց կազմակերպումը դիտվում է որպես քաղաքային իրողություն, կտեսնենք, որ հիմնական ձգտումը մեզ տանելու է դեպի երկու լուծում. մեկը տեսականն է, ըստ որի քաղաքը հավասարակշռված կազմ է ունենալու, մյուսը վերաբերում է շարունակ փոփոխվող, շարժունակ ընթացքում գտնվող քաղաքային իրողությունը: Առաջին հայեցողությունը գտնում ենք անցյալի քաղաքների իդեալացած պատկերա-

ցումներում ու անգլիական մշակույթում, ինչպես և ֆրանսիական էսթետիզմում (լը Դուից մինչև Լը Կորբյուզիե) իբրև ավանգարականորեն հաստատված իրողություն: Զարմանալի չէ, որ Աբերբրոմբրի Լոնդոնի երկու նախագծերը, ինչպես և նոր քաղաքների երևույթը վճռականորեն կապված ու խորապես արմատացած են անգլիական մշակույթի այդ հայեցողություններում: Իսկ այսօր նոր քաղաքների փորձառությունը ցույց է տալիս, որ ավելի մեծ կենտրոնների պահանջներին համապատասխան արբանյակատիպ կենտրոնները դարձել են խիստ գործոն տարր: Նրանք են կանոնավորում քաղաքների շարունակ դարգացումը:

Քաղաքաշինության իմաստը հասարակարգի կազմը ղեկագիտական կերպարի վերածեն է: Սա նշանակում է նախագծել և առարկայացնել հասարակարգին համապատասխանող տարածությունը: Հարցի կարևոր կողմն է այն շափանիշի հայտնաբերումն է, որով կարելի է տարածությունը կազմակերպել, մեկնել մասնակի հարցերից և հասնել ընդհանուրի:

Այս հարցերը հատուկ արժեք ստացան համաշխարհային երկրորդ պատերազմից հետո, երբ Անգլիայում դրվեցին վերակառուցման խնդիրները և վերաբերմունքը նոր քաղաքների գաղափարի հանդեպ դարձավ ազդային քաղաքականության առաջատար նպատակ¹:

Ինչպես արդեն նշել ենք, Աբերբրոմբրի առաջարկով Լոնդոնի ընդարձակումը պետք է կատարվե՝ ապահովելով բնակելի խտության ցածր ցուցանիշներ, այս նպատակը իրագործելու համար քաղաքի հին հատվածներից ղեկի եզրամասերն էին տեղափոխվելու մոտ երկու միլիոն բնակիչ: Լոնդոնի ընդլայնումը չէր կատարվելու քաղաքի մակերեսի հաշվին, որի կանաչ գոտին՝ 8 կմ լայնությամբ, անձեռնմխելի պատենշ էր մնալու: Նորը կառուցվելու էր քաղաքից անդին, շրջակայքի աղատ հողամասերում²: Ավելացնենք, որ արդեն 1962-ին նորակառույց քաղաքներում բնակվում էին 365.000 բնակիչ, ըստ ծրագրի ամբողջական թիվը հասնելու է 555 հազար բնակչի: Հետևաբար, եթե 1946 թ. ընդունենք օրենսդրական կանոնադրության հաստատման և 15 նոր քաղաքների միաժամանակ կառուցման տարեթիվը, ապա սրանից հետևում է, որ 12 տարվա ընթացքում այդ ծրագրի ²/₃-ը իրագործված կլինի:

1946-ի անգլիական քաղաքաշինական կանոնադրությունը հաստատում է, որ քաղաքային հողատարածությունները հանձնված են վարչական հատուկ մարմնի հոգատարությանը: Նոր քաղաքների բնակիչները և արդյունաբերության գործիչները կարող են 99 տարվա սահմաններում վարձել և օգտագործել այդ հողամասերը: Վարչական մարմնին հնարավորություն էր տրվում տեղի դստնալ առևտրական հիմնարկներին: Օրենսդրական նման նախադրյալը հիմք դարձավ քաղաքաշինական միաձույլ այն միասնությունների

¹ M. Teodori, Architettura e Città in Gran Bretagna, Bologna, 1967, p. 74—99. P. Merlin, Les villes nouvelles, Urbanisme régional et aménagement, Paris, 1969.

² Նոր քաղաքներ իրագործելու, հողամասը ընտրելու օրենսդրական հիմքը կազմված է՝ Եինարարության և վարչական միևնույնության ստանձնած հետևյալ որոշումով՝ «...եթե միևնույն տեղական վարչության խնդրանքը հարցաքննելուց համոզվի, որ առաջարկված հողամասում նոր քաղաքի կառուցումը նպաստելու է ազգային շահերին, այն կարող է հրովարտակի միջոցով ընթացք ստանալ» (Կ. Բ. Պուրդոմ, Արբանյակ քաղաքների կառուցումը, Լոնդոն, 1949, էջ 499):

իրագործմանը, որոնք օժտված են կազմակերպչական ու գործառնային յուրահատկություններով:

Մրագրումը կատարվեց տարածության և ժամանակի կարևորագույն ազդակների ներդրմամբ: Այս սկզբունքը պարտադրում է, որ ծրագրման աշխատանքներն ընթանան քաղաքի զարգացմանը ղուգահեռ: Քաղաքների հավասարակշռված կազմը խախտման ենթակա, բայց և վերականգնվելու պարտականությունը թելադրող համակարգություն է, ուր տարածությունը ստանում է մնայուն լինելու իմաստ, իսկ ժամանակը շարունակ նորը թելադրող համարադր գործոնի նշանակություն: Հավասարակշռությունը ժամանակավոր երևույթ է, բնորոշը՝ զարգացումն է:

Նոր քաղաքների իրագործումն ընթացավ հետևյալ նպատակով. ընդհանուր պլանում հատկացված հողամասը հանձնվում էր ժամանակավորապես ռազմագրման կորպորացիային: Այս կազմակերպությունը կառուցման աշխատանքների առաջին օրից մինչև վերջինը մնում էր կազմակերպչական և վարչական միակ հեղինակությունը, ժամանակաշրջանի տեղությունը 10—15 տարի էր: Նոր քաղաքի բնակիչների թիվը կարող էր հասնել 20 հազարից մինչև 60 հազարի: Հողամասը շրջապատվելու էր 22 հազար հեկտար կանաչապատ կամ գյուղատնտեսության համար հատկացված աղատ տարածությամբ: Հետաքրքիր հանդամանք. պարտադրվում էր նախագծողներին պահպանել մշակված հողամասերը, և դա՝ երկու պատճառով: Նախ՝ երկիրը տնտեսական դժվարին ժամանակներ էր ապրում և ապա՝ հոռարդյան հայեցողությունները խորապես արմատացած էին անգլիացու մեջ:

Նախագծային առաջադրանքը մշակվում էր կորպորացիայի կողմից, իսկ հաստատումը տալիս էր մինիստրությունը: Այնուհետև նախագծի ներկայացվում էր շահագրգռված կողմին՝ մինիստրության ծառայողներ, տեղական հեղինակություններ, կալվածատերեր: Բոլորին իրավունք էր տրվում ներկայացնել իրենց կարծիքը, քննադատությունները, առաջարկները: Հասարակական կարծիքների փոխանակությունից և նախագծի վերջնական հաստատումից հետո կորպորացիաների վրա էր դրվում նախագծի իրագործումն ու աշխատանքների վարչական ղեկավարությունը: Կորպորացիան իր հերթին ենթարկվում էր քաղաքական և տնտեսական դեմք ունեցող կառավարական յոթ պաշտոնյայի, որոնց հետ աշխատակցում էին մի քանի հարյուրի հասնող մասնագետներ:

1946-ին ձեռնարկվեց 13 նոր քաղաքների իրագործումը: Դրանցից ութը ներգրավելու էին հատկապես Մեծ Լոնդոնի, ինչպես և Գլազգոյի բնակչության վերակշռող մասը, իսկ մնացած հինգում ի մի էին բերվելու Ֆայֆշիրի, Պետերիլի մի քանի հասամնաց գյուղերը: Նորթհեմփթոնշիրում կառուցվելու էր մետաղի արտադրության մեծ գործարան, և, վերջապես, Գալլեսի հարավային շրջանում ստեղծվելու էր հասարակական կենտրոն, քաղաքի մասշտաբին էր հասնելու գոյություն ունեցող արդյունաբերական համակառույցը³:

Իրագործումների սկզբնական շրջանը երկարատև էր: Վարչական բնույթի դժվարությունները տեղական հեղինակությունների և մինիստրության միջև

³ J. Vlet, Les villes nouvelles (New Towns): a Selected Annotated Bibliography UNESCO, 1960.

ևղած հակասությունները, տնտեսական ազգային ճգնաժամը, բյուրոկրատական խոչընդոտները մի քանիսն են այն դժվարություններից, որոնց հետևանքով նոր քաղաքների կառուցապատումը սահմանակցվեց բնակելի դանդաղության կառուցմանը: Պակասում էին քաղաքի ամբողջացնող կենսաբար կենտրոնները: Նորակառույց քաղաքները վերածվեցին, ինչպես ասվում է, մեծ ննջարանների: Հասարակական կյանքի զոյացման համար պակասում էին մշակութային կենտրոնների, սպասարկման, հանգստի կոլեկտիվ կազմակերպումը: Կենտրոնները զուրկ էին նաև պատմական ավանդական սովորությունները պահպանելու կենսունակ միջավայրից: Հարցը նաև այն էր, որ մարդիկ շտապում էին, իսկ քաղաքում առաջընթացն ու տնտեսական բարելավումը կատարվում էր զանդաղ ընթացքով: 1950-ին վերջ տրվեց առևտրի տիրին, երկիրը կարողացավ բարելավել տնտեսական դրվածքը՝ ընդլայնել ծրագրված պլանավորումները, նոր քաղաքներում աճող արդյունաբերությունը ներընդդրվել երկրի արդյունաբերության ընդհանուր համակարգում:

Նոր քաղաքների կերպարը սահմանող կարգը հիմնականում նույնանման է, տարբերությունները պայմանավորված են տեղանքի ֆիզիկական, կլիմայական, երբեմն պատմական նշանակություն ունեցող պայմաններով: Քաղաքաշինական հիմնական միտքը՝ «բջիջ-քաղաքն» է, օգտագործված Աբերրորմիի՝ Մեծ Լոնդոնի նախագծում: Տեղանքը կազմակերպվում էր երեխեկության լայն ցանցով: Ամեն մի թաղամաս կազմում է դրացիական մի միավոր՝ 5000—6000 բնակիչներով: Թաղամասը ամբողջացված է պարտադիր ուսումնաշրջանի դպրոցով, առաջնահերթ պահանջները բավարարող խանութներով, խաղաղաշտերով: Թաղամասի տարածությունը սահմանված է 500—600 մ շառավիղի երկարությամբ, որը համապատասխան է 10—15 բույս տեղող հետիոտն հեռավորության: Թաղամասերը, արդյունաբերական կենտրոնը, հասարակական ընդհանուր շրջանը, ուր ծավալվում են երրորդահերթ գործունեությունները, իրենց ամբողջությամբ կազմում են մի քաղաք-բջիջ և կապված են շրջակայքի ավելի մեծ համակարգի երթևեկելի ցանցի հետ: Բնակիչների օպտիմալ քանակը սահմանված է 60.000-ով, բայց կարող է տատանվել 30.000-ից մինչև 80.000: Քաղաքը լինելու է ապրելու և գործելու հավասարակշռված կազմակերպություն՝ արտահայտված բնակվել-աշխատել, սպասարկում-ազատ ժամեր գործողների հարաբերակցությամբ, այլ կերպ ասած, քաղաքը հնարավորություն է տալու կյանքի շրջաբերություն բացահայտմանը և զարգացմանը: Կյանքը պատկերելու նման մեկնարանությունը ոչ միայն դրսևորվելու է բնակավայրի կազմակերպչական դրվածքում, այլև թվադրող է լինելու ծավալատարածական, այսինքն, կերպավորման խնդրում:

Քաղաքի ողջ տարածքում արտահայտվող քաղաքային անդամակցություններն ունեն իրենց չափանիշը, ուր տարածական իմաստով նյութականացվում է գործունեության ընդարձակության շառավիղով: Որոշ հեռավորությունից անդին մարդը կորցնում է ուրիշների հետ կապեր հաստատելու հնարավորությունը, կղզիանում է և, այդպիսով, պատճառ դառնում կոլեկտիվի միասնության քայքայմանը: Ստեպ անհատը կղզիացած է մնում մեծ

⁴ A. E. Smalles, Geografia urbana, Padova, 1964, p. 33—58, „L'ambiente delle città“.

քաղաքներում և օտարանում, այսինքն, շեղոքանում, ուստի անհատին պետք է փոխարինել ավելի հուժկու տարրով: Տարր, որ պահի բոլորին, ազդեցիկ լինի, պահպանի իր գոյությունը մեծ տարածություններում, որ անհատների խմբավորումը կազմակերպված լինի որպես քաղաքի մարմնի մաս, բնիշ: Կոլեկտիվի այս միավորը, ինչպես նշել ենք արդեն, անգլոսաքսոն երկրներում կոչվում է դրացիական միավոր և կազմակերպված է կոլեկտիվ սպասարկումների շուրջը, որոնց կենսանիշը սահմանված է կոլեկտիվի շահանիշով՝ երեխաների դպրոցներ, բնակելի շենքեր, խանութներ, վարչական կենտրոն, հասարակական շենքեր, զբոսայգիներ, մարմնամարզության հրապարակներ: Նույն մասշտաբով կանոնավորվում է բնիշի տեղական երթևեկության ցանցը, իսկ շրջապատի այլ կենտրոնների կարևորությամբ համաշխարհում են արագընթաց երթևեկության ուղիները⁵:

Այստեղ ակնարկված հարցերը քաղաքաշինության երկարատև այն փորձառությունների արգասիքն են, որոնք կատարվեցին հատկապես արդյունաբերության հեղափոխությունից հետո, երբ քաղաքները բնական օրենքներով զարգացան՝ հանդիպելով խառնաշփոթ, քառասլին մի իրողության, որի հետևանքով նրանք մեծացան անսահման, անկանոն և անմարդկային: Պլանավորումը եղավ ծրագրային այն հսկա միջոցառումը, որը կարելի դարձրեց կոլեկտիվ միավորների քաղաքաշինական կազմավորումը: Այս իմաստով Հոուարդի քաղաք-այգի և միավոր քաղաքի առաջարկը գտավ իր զարգացումը, կիրառվեց նաև քսանական թվականներին: Կենտրոնական Նվրոպայում հաստնացավ ստանդարտ բնակավայրի միտքը, որը ընդհանուր առմամբ կոչվում է քաղաքի բնիշ, և հետապնդում է անհատական ու կոլեկտիվ կյանքը փոխադարձորեն կապակցելու նպատակ: Բնակավայրային նման իրողությունը որպես նախապատճառի և հետևանքի կապակցություն իր արտահայտությունն է գտնում քաղաքաշինական շարադրանքում: Այն վերացնում է իդեալ քաղաքի ռոմանտիզմը և հիմնվում սոցիալ-տնտեսական արդի մշակույթի, արդյունաբերության, մեքենայացման, տեխնիկայի առաջխաղացման կայուն հողի վրա: Այս խնդրում կարևորը կոլեկտիվ-միավորը գտնելն էր. տարբեր առաջարկներից անգլիացիներն ընտրեցին պատանիների դպրոցը և այն դարձրին բնակավայրին տրվելիք շահանիշի հենակետ: Նրեի դա էլ օգնի ապագա քաղաքացուն ավելի սերտորեն կապվելու նորաստեղծ միջավայրին:

Անգլիայի տնտեսական ռեժիմը հիմնված է աղատ շուկայի վրա, միաժամանակ և ըստ պահանջի կատարվում են պլանավորված միջամտություններ, որոնք հովանավորվում են կառավարության կողմից: Նոր քաղաքների հիմնադրումը սկիզբ դրվեց հենց այդ տիպի ձևավորումներից: Կորպորեյշնների 1962-ի զեկուցագրով հաստատվել էին մոտ 720.000 բնակիչ, իսկ ծրագրված էր 930.000 բնակիչ, այդ թվում նախատեսված էր նաև բնական աճը: Այդ ժամանակաշրջանում կառուցված բնակելի տների, դպրոցների, խանութների, արդյունաբերական հիմնարկների, ճանապարհների, տարբեր տիպի երթուղիների մեծաքանակ իրագործումները 1967-ին հասել էին քսան տարի առաջ պլանավորված ծրագրի կատարմանը: Սա մի ոգևորիչ իրագործում էր

⁵ E. T. Hall, La dimensione nascosta, Milano, 1968, p. 143—159.

⁶ G. Rigotti, Urbanistica, La composizione, Torino, 1952, p. 313—366.

կապիտալիստական երկրի քաղաքաշինության պատմության մեջ: Քսան տարվա ընթացքում հաղթահարվել էր, այսպես կոչված, բնական դաբացումը, որը մինչև այդ ղեկավարել էր քաղաքների աճման ընթացքը: Մասնակի և ընդհանուր ծրագրի այդ իրագործումների գաղտնիքը քաղաքական ղեկավարների միջամտությունն էր: Պետք է ավելացնել, որ ետպատերազմյան շրջանը նպաստեց այդ միջամտությունների կենտրոնացմանը: Դա լեյբորիստների և մի խումբ մասնագետների շնորհքն էր, որոնք վերամշակելով անգլիացի ուսույթատեսների հայեցողությունները, իրականացրին Կենտրոնական եվրոպայի նոր տեսությունները և Անգլիայում ստեղծեցին քաղաքաշինական նոր մշակույթ: Այդ շրջանում հետապնդվեցին հետևյալ խնդիրները.

— մետրոպոլի ապակենտրոնացում,

— հավասարակշռված համայնքների ստեղծում,

— ամբողջ երկրում գոյություն ունեցող և նոր կառուցվելիք բնակավայրերի ընդհանուր ծրագրավորում:

Մինչև քաղաքաշինական նոր քաղաքականության հաստատումը, Անգլիայում գերիշխում էր այն կարծիքը, ըստ որի քաղաքային հաստատություններին հաղորդվելիք ձևը և կառուցվածքը սերում են հայեցական գրույթներից, որոնց բնույթը, ծագումը խուսափել են մարդու ուշադրությունից, նրա հետադոտելու, կարգավորելու ունակությունից:

Կերպարը հոսող ուժերի, քաղաքի կազմավորման վրա ազդող ընթերաչափերից առաջացած խտացում է, և երբ այս իրողությունը ընդունվում է կրավորականորեն, այն ժամանակ նոր արժեքների պահանջից դրված ամենազգալուն անձնավորությունները դիմում են ուսույթային:

Դրական և գեղագիտական իրողությունների իրարից բաժանումը տանում է դեպի բովանդակության և ձևի անջատում: Եվ, որովհետև ամեն նախընկալված իրողություն ճանաչվում է որպես փորձնականից հետևած դրական նյութ, կազմակերպվում և իրագործվում է գեղարվեստական ձևի պատկերումով: Այդպես է և քաղաքաշինության հարցերում՝ աշխատանքի կազմակերպումը, արդյունաբերությունը, առողջապահական պայմանները, մշակութային, քաղաքական և ֆիզիկական կյանքը, անցյալի արժեքների պահպանումը, արդի կյանքի քաղաքացիական իրողությունը կազմում են քաղաքաշինարարի դրական նյութը և վերածվում են տարածականորեն միասնացված, տարածական կերպարների:

Այսպիսով, քաղաքաշինությունը վերածվում է հասարակական ամբողջ իրողությունից հետևող տարածական գործոնի, որն արտահայտում է մարդամոտ արժեքներ ներկայացնող ձևեր, ինչպես և վաղանցիկը և մոնումենտալը, ժամանակավորը և հավերժը, զուտ տեխնիկականից և տնտեսականից հետևած կերպարը և դասականորեն ընկալված մշտականը:

Քաղաքաշինական տարածության վրա ազդող ժամանակ-գործոնը չպետք է գերիշխի բացարձակապես, նա իմաստավորված է հակասականորեն: Էթիկական կամ հերոսական իրողությունն արտահայտող ձևը հավերժ է, ուստի ոչ անցողիկ, ոչ փոփոխական, նա պահանջ է, որքանով պահանջ է զուտ գործառնայինը, որոշ ժամանակաշրջանի համար կառուցվող շենքեր:

Քաղաքը կերպարող նախագիծը և իրագործումից հետո ստացած ձևը կարող են համահավասարվել, երբ շարունակություն ստեղծվի քաղաքաշինական տարածության հատվածի և ամբողջության հիմնական այն մոթերի միջև, որոնք կազմում են նախաձեռնման հիմունքները⁷:

Կառուցված նոր քաղաքների վերաբերյալ արժե նշել անգլիական «Արշտեկտչուրալ ռեյու» ամսագրի արտահայտած քննադատական կարծիքը՝

— անցյալի քաղաքների կենսաշատ միջավայրի հետ նոր քաղաքներում պակասում են հիմնական հատկանիշները,

— անհամաչափորեն են գերիշխում կանաչ տարածությունները, հետևաբար կառուցապատման ծավալային բնապատկերը շատ նոսր է, քաղաքը և շրջապատը կարող են շփոթվել,

— գերիշխում են ցածր հարկերով շենքերը, ստացվում է գյուղական տիպային շենքերի միօրինակ կրկնողության տպավորություն,

— քաղաքացիական կյանքը պատկերող շարադրանքի պակաս,

— ազատ շրջապատին կցված է ցածր խտություն ունեցող բնակավայրեր,

— դիզայնի միօրինակություն, ցածր որակի ստանդարտի ընդհանրացում,

— քաղաքի ընդհանուր կերպարի որակն անհամեմատորեն ավելի բարձր է, քան շենքերի տիպերի մշակումը:

Քննադատները հանգել են այն եզրակացության, որ դատելով այդ իրագործումներով, նախընտրություն է տրվում «առողջ միջակության»: Ձևաստեղծման հարցերում գերիշխել է ավանդականը, նախագծողները որոշ չափով անփութ են եղել նորի հանդեպ:

Ինչ վերաբերում է մասնակի կամ ամբողջ երկիրը ընդգրկող ծրագրումներին, կարելի է մի անգամ ևս հաստատել, որ քաղաքը՝ պոլիսը, քաղաքական տվյալ իրողության գործադրումն է: Այս իմաստով, անգլիական նոր քաղաքներն այդ երկրի համար եզակի մնացած օրինակելի իրագործումներ են: Նրանք ներկայացնում են քաղաքական, տնտեսական, սոցիալական քաղաքաշինորեն լրիվ ծրագրված օրինակներ, որոնց իրագործմանը մասնակից եղավ ամբողջ երկիրը:

⁷ G. Gullen, Townscape, London, 1961.

Օրգանական ճարտարապետության գրաված տեղը պատմության մեջ բացատրվում է այն յուրահատուկ բնույթով, որով օժտված է այդ հասկացությունը: Արվեստի և տեսության մարզում օրգանականը ժամանակի ընթացքում ստացել է բազմիմաստ նշանակություն և հնարավոր է ընդհանուր ասությունների միջոցով միայն սահմանել նրա էությունը: Դրանց հիմքում ընկած են գեղագիտական երկու ըմբռնում: Առաջինի համաձայն օրգանականը բացահայտում է արվեստի գործի բնապաշտական-նշանական բնույթը, ըստ որի ստեղծագործական ընթացքը ծավալվելու է բնության օրինաչափությունների նշանողությամբ (միմեզիս), երկրորդը՝ երկրաչափական-վերացական ըմբռնում է, ըստ որի օրգանականը կարող է ստեղծվող ձևերին և տարածությանը հաղորդել գեղագիտական, հաղորդական արժեք այն չափով սակայն, որքանով ձևը պարունակում է բնածին ուժ:

Ծանոթ է, որ բնագիտության մեջ օրգանականը վերաբերում է եղակիի և ընդհանուրի կախվածության, մասնակիի և ամբողջության փոխկապակցության և գործառնականորեն իրար լրացնելու հարցին: Հարաբերակցությունների բնականոն օրինաչափություն, որը հարաբերված արվեստի գործին նշանակում է ձևի իմաստային և գեղագիտական հարստացում: Բնության և ձևի կառուցվածքային հարաբերակցության գաղափարը հուշեց հույներին Օրգերի կազմաբանության բնապաշտական մոտեցումը, շենքի և բնապատկերի անբաժանելի կապակցումը՝ կատարված բնության օրինաչափությունների նշանողության հիմունքներով:

Նշանողության հասկացությամբ, Վիտրովիոն փորձեց ռացիոնալացնել բնությունը, ձգտեց հայտնաբերել մասնակին ընդհանուրին հարաբերելու նախապես սահմանված համաչափական օրենքը, և այդ օրենքի համընդհանրացումից հանգեց ներդաշնակության կատարելությունը արտահայտել «մարդը շրջանակում» (homo ad circulum) պատկերի միջոցով, մի գաղափար, որն այնքան ողբերել է Վերածննդի մարդկանց (Ֆ. դի Ջիորջիո, Լեոնարդո, Դյուրեր):

Օրգանականը Լ. Բ. Ալբերտիի կոնչիննիտասը (conciennitas) արվեստի գործում գեղեցիկի հատկությունն է, իսկ գեղեցիկը հատվածներն ամբողջության հարաբերող ներդաշնակ համաձայնեցումն է: Այս առումով հնարավոր է վերարտադրել գեղեցիկը թվային կամ երկրաչափական կանոնների միջոցով, որոնց համաչափային սահմանումները ստանում են նշանական իմաստ, ձևին հաղորդում ճանաչողական և պատմական նշանակու-

թյուն, այսինքն՝ կերպարային արտահայտություն, որը ռացիոնալ է և դրանով իսկ ընթերցելի է բոլորի համար¹:

Ըստ Վերածննդի տրակտատիստների (Ֆիլարետո, Ֆ. դի Ջիորջիո Մարտինի) օրգանականը սահմանվում է հետևյալ կերպ. իդեալ քաղաքը արտահայտում է մարդկանց դրական և գեղագիտական պահանջների միասնությունը՝ այնքանով, որքանով ամբողջական է քաղաքի ճարտարապետական կազմը, մասերը կազմում են միմյանց լրացնող և ամբողջացնող օրգանիզմ, իսկ նրա ձևական կառուցվածքը պատկերում է մշակույթի գաղափարի պլատոնիան՝ «իդեալական պետություն» բյուրեղացումը²:

Բարոկկոյի շրջանում փորձնականն ընդգրկվեց գեղագիտության մեջ, նվազեց արվեստի գործին վերացարկման ընթացքով որակական աստիճանավորում հաղորդելու ալքերտյան տեսության ազդեցությունը, մինչդեռ նկատի առնվեցին երևույթների արտաքին կողմերը:

Օրգանականը կորցրեց համընդհանուր նշանակությունը և դիտվեց որպես արվեստի գործի ձևային և կերպարանադժված մշակումն արտահայտող որոշիչ հատկանիշ: Ճարտարապետական առումով կառույցը նկատվեց որպես տարածությունների և ծավալների հորինվածքով շարունակական կապակցություններ առաջացնող, բաղմիմաստ օրգանիզմ:

Դասականի և բարոկկոյի հասկացություններով պատմականորեն հաստատում գտած օրգանականի դիալեկտիկական բնորոշումն այսօր պայմանավորված է ճարտարապետական ամբողջ մշակույթը բնորոշող երկու հակադիր կողմերի՝ օրգանականի և ձևայինի ուղղությունների առկայությամբ: Վ. Բերենդտի առաջարկած սահմանումի համաձայն, օրգանական է այն կառուցվածքը, որը դիտվում է որպես օրգանիզմ, աճում է իր գոյության օրինաչափությունների համաձայն, առանձնահատուկ կարգով, ներդաշնակ ուրույն գործառնություններին և շրջապատին: Զևայինը մինչդեռ այն կառուցվածքն է, որը դիտվում է որպես մեխանիզմ, ուր բոլոր տարրերը տեղադրված են բացարձակ կարգի համաձայն³: Ելնելով նշված պարզաբանումից, Բերենդտը օրգանական ճարտարապետությունը սահմանում է որպես աճման ենթակա արվեստ (formative art), իսկ ձևայինը՝ որպես ընտիր արվեստ (fins art): Առաջինը ներհայեցողաբար ընկալված, մյուսը՝ մտքի արտադրանք, մեկը որոնում է մասնակին, շարժունակ է, ընթանում է ուրույն կարգով, ձգտում բազմազանության, մյուսը՝ ռացիոնալը երկրաչափական է, ձգտում է համընդհանուր իմաստ հաղորդել ձևին:

Օրգանական ուղղությունը, որը հնարավոր դարձրեց մշակութային նոր կենտրոնների ստեղծումը (ԱՄՆ, Սկանդինավյան երկրներ), հակադրվելով հանդերձ արվեստի դասական-ռացիոնալ հասկացությանը, դեռ չի ստացել համընդհանուր արժեքավորում: Հիստոնական թվականներին օրգանական ճարտարապետությունը տարածում գտավ Արևմտյան Եվրոպայում, ազդեց ֆունկցիոնալ-ռացիոնալիզմի վրա: Դրան հաղորդեց ծավալային մշակումների առավել մեծ ազդատվություն, հնարավոր դարձավ անհատական և հոգե-

¹ A. Blunt, Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo, Torino, 1966, p. 31.

² R. De Fusco, Il codice dell'Architettura, Napoli, 1968, p. 224—34.

³ W. Behrendt, Modern Building, Its Nature, Problems and Form, New York, 1937—DEAU, v. IV, Roma, 1969, voce „Organismo“.

քանական գործոնների կիրառումը, գիշտականներից տարբերվող քաղաքային միավորների ստեղծումը, բայց շնչակեց համընդհանուր նշանակություն ունեցող այնպիսի հասկացություն, որը անկախ լինի Ռայթի կամ Ալալտոյի ճարտարապետություններից և ունենա ընդհանրացում գտած կառուցվածք: Ի դեպ հարկ է նշել, որ հնարավոր է այդ ճարտարապետների նախագծերի իրադրոժումից վեր հանել նյութական գործոններ, դրանց միջոցով հանդել օրգանական արվեստի ձևային-տրամաբանական տարրերի հայտնագործմանը: Այս տեսակետից իմաստավոր են Ռայթի առաջին մենատներին (Պրե-րիհաուզ, 1902, Ռոդերտ, 1908, Ռոբի, 1909) հատուկ հետևյալ հատկանիշները՝ խաչաձև հատակագծով տարածություն (Ուինսլու, 1893, Հիկքոկս, 1900 և Ուիլիսո, 1902 տները), հորիզոնականության շեշտում, հանգուցային կետերում տեղադրված ուղղաձիգ տարրեր, գծերի շարժունակություն (Քաուֆմանի տունը, 1936—39), հարթ տանիքներ, արտաքին պատերի երեսպատումը շենքի ներսում շարունակելու միտում, և հատկապես ճարտարապետական ծավալը շենքի ներսից դեպի դուրս զարգացնելու ձգտումը, որը Եվրոպայում ունի իր պոզահեռը «Շմարստվի տարածության ձևավորում» (Raumgestaltung) տեսությունում:

ճարտարապետական նման սահմանումներն այսօր ստացել են ոճ-կանոնագիր (codice-stile) անվանումը, որը որպես ճանաչողական ստորոգություն հնարավոր է դարձնում դասակարգել ճարտարապետական արտահայտամիջոցները: Այս առումով Ռայթի առաջին գործերը ստանում են պատմական հիմնավորում, կապվում են Ար Նուվոյի, ինչպես և վաղ ռացիոնալիստներ՝ Հոֆմանի, Բերեսնի, Պերրեյի, Լոռդի ոճականությունների հետ:

Այս հարցերի կապակցությամբ առաջ է գալիս գծի և պատկերի հարաբերակցություն, այսինքն պատկերին դժգոհական հիմնավորում տալու (մանիերիզմ) կամ գծերի միջոցով պատկերը հուշելու (աբստրակտ) խնդիրը (Չ. Բրանդի)⁴: Ռայթը ձևային միջոցների (պատկերներ) ճոխությամբ հաղթահարում է ռացիոնալիստների գծային միակողմանի պայմանավորվածությունը, օգտագործելով «աբստրակտը» և տարածական շարժունակությունը տարրալուծում է ծավալը հարթ մակերեսների, մակերեսները՝ գծերի, գծերը՝ անկյունների (Ունիթոնների տաճար, 1906): Նման մասնատումով ներքին հարդարանքները կապվում են շենքի ընդհանուր կառուցվածքին, հուշում ծավալները և հորինվածքին հատուկ տրամաբանությամբ մասնավորից հանում է շենքի ամբողջությանը: Ինչպես նշել ենք, սույն եղանակը հատուկ եկավ Մեկինտոշին, այդպես էլ Կոբիստներին, նեոպլաստիկների և որոշ չափով Բաուհաուզի մեթոդաբանությանը: Վերլուծականից համադրության հանգելը Ռայթի ճարտարապետության բազմալեզվությունը հուզող, նոր ներշնչումների աղբյուր լինելու յուրահատկությունը հաստատող հատկանիշներից է:

Ռայթի ձևային մշակման հետ առնչվող հարցերը քննելիս, անհրաժեշտ է ուշադրության առնել հետևյալը. երեսնական թվականների Կենտրոնական Եվրոպայի արվեստը Կոբիզմից մինչև Բաուհաուզը, Դե Ստիլը, պուրիզմը ազդել են նրա արվեստի վրա: Զևուրանական երեք կերպաբանության

⁴ C. Brandi, *Struttura e Architettura*, Torino, 1967, p. 29.

⁵ B. Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, Torino, 1973, p. 99—103.

կյունը, շրջանը, քառանկյունը կիրառում են գտել իր գործերում: Եռանկյունի հաստակագծով ծավալներ ունի Միս վան դեր Ռոեի վարչական շենքը Բեռլինում (1919), Ֆ. Հեոգերի՝ Կիլհհաուզը Համբուրգում (1922—23): Արդ եռանկյունի և քառակուսի բաղադրումով Ռայթը հորինում է Պրայսի աշտարակը (Օբլահոմա, 1955): Քառաֆմանի մենատունը (Fallingwater, 1934—39) հորինված է հորիզոնականորեն ձգված ծավալների և տարածությունների բաղադրումով, ծավալները ջլատումներ չունեն, իսկ ծավալաշափական հաստակությունը դրեկորում է արդի արվեստի մոտեցումը (Լոռզից մինչև Լը Կորբյուզիե):

Միջծավալային շերտերով և ծավալներով բաղադրված շենքի կառուցվածքը բնության հետ կապակցելու պայմանավորիչ հանգամանք է, որը Քառաֆմանի տան օրինակում կատարվում է անմիջականորեն և այդքանով տարբերվում է մեխանիկական բնույթ կրող ռացիոնալիստների՝ բնություն-շենք շաղկապը հաստատող մոդելից (Լը Կորբյուզիեի հինգ կետերը): Այդ շենքին հատուկ ծավալատարածական կազմը և բնապատկերի հետ միահյուսվելու լուծումը արտահայտում է օրգանականի իսկությունը, դրանով իսկ դառնում է արդի ճարտարապետության հետապնդած գլխավոր նպատակներից՝ շրջապատ-շենք միասնությունը առարկայացնող լավագույն օրինակներից մեկը: Այդպիսի շաղկապն իր էությունը բանաստեղծաճարտարապետական երևույթ է և արմատավորվում է գրականության ու կերպարվեստի մեջ:

Կորակազմ ձևը օրգանականի կաղմբաբանությամբ մեկնաբանված, կիրառում գտավ Ռայթի գործերում⁶, ինչպիսին են՝ Ջոնսոնի համակառույցի աշտարակ-լաբորատորիան (1950), Յակոբսի երկրորդ շենքը (1948), Մորիս վաճառատունը (1948) և Գուպենհեյմի թանգարանը (Նյու-Յորք, 1946—59): Այս վերջինը դեպի վեր լայնացող, պարուրաձև շենք է և կառուցվածքն աչպիսին է, որ ամեն մի կետի հորիզոնական փոխադրությունը համապատասխանում է ուղղաձիգ տեղաբաշխման: Նման հնարքով հորիզոնական-ուղղաձիգ հակադեմ ուղղությունները միաձուլվում են իրար հետ, հետևաբար, շենքի ներսում վերանում է ուղղաձիգ տարրը և փոխարինվում պարապով:

Պարապը ստանում է կենտրոնականության իմաստ նաև Շարունի համար, հատկապես Բեռլինի ֆիլհարմոնիայի շենքում (1963), ուր նստատեղերով շրջապատված բեմը գտնվում է մոտավորապես դահլիճի կենտրոնում:

Ռայթի ճարտարապետության օրգանական բնույթը բնորոշող կաղմաբանական դրույթներից կարևորագույնը՝ 30 և 60 աստիճանի անկյան կիրառումն էր:

Հորինվածքային այդ գործոնը գեղագիտական նոր չափորոշում հաղորդեց իր ստեղծագործություններին (Թալհենզին Ուեստ, 1938, Պրայսի աշտարակը, 1953—56):

Գիդիոնը գրում է՝ «Ուր որ Աալտոն գնա, այնտեղ է Ֆինլանդիան: Ֆինլանդիան իր գործերի խորքից հոսող ուժ է»⁷, իսկ ուժի աղբյուրը Աալտոն

⁶ Պարապը, որպես եռաչափ տարածությունը պատկերացնող միջոց, Ռայթը օգտագործել է. օրինակ վերցնելով Կոստանդնուպոլսի սուրբ Սոֆիան:

⁷ S. Giedion, Նշվ. աշխ., էջ 543—544.

դրավ իր երկրի գյուղացիական ճարտարապետության մեջ, նրա տնտեսական, հասարակական, աշխարհագրական իրողությունում, և մեկնելով առօրյայի փորձառություններից, հանգեց տեխնիկական, գեղադիտական խնդիրների միասնական լուծումներին⁵:

Նա պատկանում է արդի արվեստի վարպետների «երկրորդ սերունդին», ուսցիոնարիդի կերպարադերժ (non figurativo) ուղղության հասկացությանը, իրագործում է Վիլյուպիի գրադարանը (1927—35), Պիամիո բուժարանը (1929—33), Նման սահմանումը պայմանական է: Ալալտոյի համար առօրյային կապակցվել, նշանակում է դերժ մնալ ձևային նախապաշարուններից, ամեն մի նոր թեմայի հետ անմիջական կապ հաստատել, պահպանել թեմայից առաջացած ներշնչումի անմիջականությունը, չհապավել ճարտարապետական խոսքի ընթացքը⁶:

Ալալտոյի ճարտարապետության մեջ միշտ առկա է հուզական պահը, այստեղից էլ հետևում է իր ստեղծագործությունների տարբեր որակը (Վուլֆ-դրուրդի կենտրոնի ճակատների կոշտությունը, որը հակասում է հովհարաձև հատակագծի լուծմանը), բայց մարդու և բնության հանդեպ ունեցած խոր սերը: Նա կերպավորում է մի նոր աշխարհ, առաջարկում է միջավայրը կերտելու այլ մոտեցում, կյանք կազմակերպելու այլ եղանակ, որը գրավող է: Նրա շենքերի արտահայտած գեղադիտական խոսքն անմիջական է, գրավիչ, դաստիարակչական, իմաստով օգտակար: Գործառնության, տեխնիկայի և իմաստային առանձնահատկությունները հարաբերված են սկզբնական մտահղացման հետ: Ներշնչումը մնում է հետագա մշակումների սկզբնաղբյուրը: Այս իմաստով ուսանելի է իրաբ համեմատել Ալալտոյի նախնական դժագրերը և ավարտուն շենքեր:

Ալալտոյի դժագրերում ձևի արտահայտչական բաղադրիչը, սկզբնական դրուժյամը, նկարչական է, հետագա մշակումների ընթացքում առարկայանում է և դառնում ճարտարապետություն: Նրա շենքերի ամեն մի հատվածը (Սաինատալոյի քաղաքապետարանը, 1950—52, Օտանիեմիի պոլիտեխնիկումը, 1955—64)⁷ պատերը, առաստաղը, բացվածքները, ծածկերը, կահույքը, ինչպես և շինանյութը, գույնը ստանում են տարածությունը բնորոշող նշանի իմաստ: Այս առումով տարածության ճարտարապետական սահմանումը հարաբերվում է ձևային ստեղծագործության հետ, բացահայտում ճարտարապետի վերաբերմունքը հանդեպ մարդուն և բնությանը:

Գեղեցիկին և օգտավետությանը վերաբերվող անբաժանելիության գաղափարը Վիտրովիոն ստիպում է ճարտարապետությունը դիտել գործառնությունների դասակարգումների և դրանց համապատասխան տիպերի միջոցով: Ռայթի, Ալալտոյի, Շարունի, Հերինգի համար ձևի նշանակությունը չունի բազմաշերտ բնույթ, որովհետև ճարտարապետական արտահայտչականությունը կորիզանում է կենտրոնում, որտեղից ընդլայնվում է, հասնե-

⁵ Ալալտոն 1927—28-ին իրագործեց Տուրկոյի բնակելի տունը՝ բնտնի նավաղովի տարրերով: 1935-ին իր տիկնոջ՝ Աինոյի և Մարիե Գուլլիկսենի հետ հիմնում է կահույքի հավաքովի տարրերի արտադրության «Իթեկ» ընկերությունը: Այդ տարրերը կահույքի նեղ հասկացությունից անդին, առավել լափով մշակված են որպես ճարտարապետական հորինվածքն առարկայացնող մասնակի հատվածներ:

⁶ L. Benevolo, նշվ. աշխ., էջ 893:

լով մինչև ծավալատարածական իրողության սահմանմանը (Շարունի և Վ. Ֆրանկի¹⁰ «Ռոմեո և Յուլիա» բնակելի տները Շտուտգարդում, 1954—59)։

Ռացիոնալիստների համար սահմանումը կարող էր միմիայն երկրաչափական լինել, Գրոփիուսը ելնելով գործառնություններից, հանգում էր երկրաչափականին, ինչ Կորբյուզիեն նախապես էր ընտրում երկրաչափական կերպարը (ապրիորի պայման), ապա տեղադրում (ա պոստերիորի գործողություն) գործառնությունները։ Հերինգը մինչդեռ ձգտում էր ճարտարապետական ձևին հաղորդել ոչ թե գործառնությունը, այլ դրանից ստացված միտքը։ Նման հասկացությունը հակալուսավորչական է և հեռու է երկրաչափական օրինաչափությունների կարգից¹¹։

Ականգնանքի մտածելակերպի համաձայն, Ալալտոն հառած է փորձառական հասկացությանը, որը հակադրվածաբար է և համախոհ Կենտրոնական Նվրոպայի ռացիոնալիստների առաջարկներին» (Կ. Լ. Ռազգիանտի)։ Պետք է ասել, որ Ֆինլանդիան պատմական անհրաժեշտության առումով հասել էր լուսավորչականության էթիկական-քաղաքական դադարախախտությանը, մասնակից դարձել նոր դասականությանը¹²։ Ալալտոյի ճարտարապետությունը օրգանական լինելով հանդերձ կառուցված է տրամաբանական հիմունքներով։ Կյանքի ստեղծագործական էությունը հավատացող Ալալտոյի համար, վերապրելու, վերարտադրելու ձգտում։

Ճարտարապետությունը որպես արարք դիտելը նշանակում է ներգրավել ստեղծագործությունը անհատական արտահայտչականության ոլորտը։ Ինչ, հերթին ճարտարապետության մեջ առարկայացված ֆիզիկական տարածության և տեսականորեն ընկալված տարածության, ինչպես և գեղեցիկի ու օգտավետության, ձևի և պարունակության երկբայությունը ստանում է իր լուծումը ճարտարապետի ստեղծագործ ուժի համաձայն, ուղղված դեպի հասարակական հաղորդակցության իրադրոծումը։ Ուղղվածության գործոնը լոռզի, Պազանտի, Պերսիկոյի մոտ դառնում է բարոյական վերաբերմունք, Կորբյուզիեի համար՝ ռացիոնալ համակարգ, Գրոփիուսի մոտ՝ մեթոդ, իսկ Ռայթի, Ալալտոյի, Շարունի համար այդ գործոնը ստանում է օրգանական միասնություն նշանակություն։

Երեսնական թվականներին, հասարակական հաղորդակցության նոր միջոցների հայտնաբերումը հետապնդող ֆունկցիոնալիզմը և հիսունական թվականների օրգանական ճարտարապետության ուղղությունը, թվում էին, որ հանգել էին միջոցների և նպատակների պարզաբանմանը, մի նոր կարգի հայտնաբերմանը։ Այս պատճառով բացատրվում է ուտոպիստներից ժառանգված, ֆունկցիոնալիստների հետապնդած հիմնական մի հարցով, ըստ որի ճարտարապետությունը պետք է նկատել որպես հասարակական հարցերի վճռման, նրա դեմոկրատացման միջոց» (Ա. Իկոնինիկով)։ Հատկապես ֆունկցիոնալիստները ճարտարապետությունը դիտում էին որպես հասարակական կարգին մակադրված համակարգ և ոչ թե որպես հասարակական-

¹⁰ C. Parent, Scharoun ou l'espace dynamique, „Aujourdhui“, 1957—58, p. 38.

¹¹ Գրեգոտտին զբաղված մշակույթին է կապում Հերինգի հայացքները, որոնք հանդես են բերում դասականից խիստ տարբերակված գերմանացի ճարտարապետի մոտեցումը (տե՛ս V. Gregotti, L'Architettura dell'Espressionismo, „Casabella“, № VIII, 1961, p. 47).

¹² 1813-ից հետո Հելսինկին վերակառուցվել է Պետերբուրգի օրինակով, ընդհանուր հատակագիծը մշակել են Ա. Էրենշերմեր և Ժ. Կ. Լ. Էնգելը։

տնտեսական համակարգում գործող, նրա էությունը իրագործվող կառուց-
վածք: Կապիտալիստական երկրներին հատուկ նման միջավայրում գործող
առաջադեմ ճարտարապետները գիտակցում են այս դրությունը: Այդքանով
հանդերձ, տեսական ու փորձնական առումով, նրանք դեռ չեն հանգել ար-
տահայտչամիջոցների կանոնադրական կարգ հաստատելուն: Վերջին տաս-
նամյակների ճարտարապետական իրագործումները, մեծ մասամբ, կրում
են անձնական փորձառութունների բնույթ, և որքանով էլ դրանց արժեքը
կարևոր լինի, նրանց պակասում է համազգային պահանջմունքից բխած լի-
նելու հատկանիշը: Սակայն, ինչպես ցույց են տալիս վերջին տարիների
իրագործումները, երեսնական թվականներին մշակված արտահայտչամի-
ջոցների կանոնադրական կարգը պարունակում է հետագա զարգացման
ներուժանությունը:

Վերջին տասնամյակների արևմտյան ճարտարապետութունը ընդուն-
ված կարգի համաձայն, բնութագրվում է հետևյալ կերպ¹³. ազգային ուղղու-
թյուններ, տիպերի դասակարգում, իմաստային բնույթի համակարգում:

¹³ R. De Fusco, նշվ. աշխ., էջ 377: Ք. Նորբերգ-Շուլցը արդի ճարտարապետու-
թյան վերջին շրջանը անվանում է բազմակերպություն (pluralism):

Արևմտաեվրոպական ճարտարապետության և քաղաքաշինության ներկա փուլի համար բնորոշ է իրագործումների բազմակերպությունը: Այս երեւոյթը ցայտուն կերպով դրսևորվում է Լը Կորբուզիեի, Միքելուչիի, Սկարպայի, Շարունի, Քանի, Քանգեի, Զոնսոնի և այլ ճարտարապետների գործերում: Միաժամանակ, սակայն, այսօրվա ճարտարապետությանը պակասում է երեսնական թվականների ճարտարապետությանը հատուկ լեզվական միասնությունը: Մի շարք գործեր կրում են խիստ անհատականացված բնույթ: Կերպարի անհատականացումը հանդես է գալիս նաև որպես նախագծման ընդհանուր պայման և շատ հաճախ շենքը պատկերում է կառուցվածքային համակարգի սոսկ ձևային արտահայտությունը: Նման դրվածքի տարածման հետևանքով, խոսվում է արդեն քաղաքային միջավայրում առաջացած «տեսողական քոսոս»-ի մասին:

Մշակութային այդպիսի խայտառղետության պայմաններում պատմականությունը և ուտոպիան նվաճել են մեծ համակրանք: Բոլոր դեպքերում երկու երևույթները հանդես են գալիս յուրօրինակ ձևով իմաստավորված:

Անցյալ դարի ուտոպիական սոցիալիզմի համեմատությամբ ուտոպիան այսօր կորցրել է կապիտալիստական երկրներում հասարակական-տնտեսական իրադրությունը վերափոխելու հավատքը: Ծարտարապետական միտքը և քաղաքաշինական ծրագիրն արժեքավորվում են այն դեպքում, եթե դիտվեն որպես գոյություն ունեցող իրավիճակը բարելավելու, թեկուզև ուտոպիականորեն հետապնդված ձեռնարկ: Ուտոպիան ապագան թելադրող ձգտում է: Այս առումով, նման ձգտումը կարող է նպաստել, որպեսզի էմպիրիկ եղանակով տարվող աշխատանքներին հաղորդվի գիտական հիմնավորում և դրանց հիմքում դրված լինի ճարտարապետական միտքն ու քաղաքաշինական ծրագրավորումը:

Ինչ վերաբերում է պատմականին, ապա այդ՝ հասկացությունում էլ-լեկտիզմը կորցրել է իր վաղեմի իմաստը: Ծարտարապետներն իրենց ուշադրությունը այլևս չեն ուղղում Ռոմանականին, Գոթականին կամ Վերածննդին, անցյալի ճարտարապետությունը դիտում են ոչ թե ոճերի իմաստավորված պատկերավորումներով, այլ որպես միջազգային մշակույթին պատկանող ամբողջական ունեցվածք: Այս հարցում համոզվելու համար բավական է համեմատել Վիլլա Հադրիանի ընդհանուր հատակագիծը և Ծ. Լ. Ռյաթի՝ Ֆլորիդա Սաութեռն Կոլեջի հատակագիծը (1938—50), Ալտոյի՝ Կեմբրիջում (ԱՄՆ) իրագործած (1947—48) հանրակացարանի սանդղաձև միջանցքների ճակատային լուծումը և Լ. Վանվիտելլիի Կազերտային պալատի ա-

տրճանատունը կամ Բորրոմինիի Սան Վիտոլի (Հոռոմ) ներքին հորինվածքը և Ռայթի՝ Գուգենհայմ թանգարանի ծավալական լուծումը¹։

Ինքնին հասկանալի է, որ անցյալի հետ կապված ճարտարապետությունը պայմանավորված է երկու ուղղությամբ. մեկը վերաբերում է երկրի անցյալին, մյուսը, ավելի ընդհանուր բնույթ կրելով, հարաբերվում է ճարտարապետության ամբողջական պատմության հետ։ Երկու ուղղություններն ալյոթ դոլություն ունեն դուգահեռաբար։ Մշակութային նման դրվածքի ամենակարևոր արտահայտություններից է Սկանդինավյան երկրներում զարգացում ապրող նոր էմպիրիզմը²։

Էմպիրիկ հասկացությամբ զգայականից և փորձից ստացված ճանաչողությունը նշանակում է վերադարձ դեպի ժողովրդական բնազդական արվեստը, նշանակում է նաև հոգեբանական արժեքների կիրառումը գործառնությունների շարքում։ Ռացիոնալիզմին հատուկ արտահայտվածիքների հետ (հորիզոնական լուսամուտ, պիլոտի, ապակեպատ) առավել չափով հանդես են գալիս Սկանդինավիային հատուկ թեք տանիքը, ավանդական լուսամուտը, փայտը, աղյուսը, ժողովրդական գեղազարդումները։

Անհրաժեշտ է, որ ճարտարապետության նման թեքումը, և Շվեդիայում տարված քաղաքաշինական առողջ քաղաքականությունը կօժանդակեն, որպեսզի երկիրը դառնա Արևմտյան Եվրոպայի ճարտարապետության ավելի հավասարակշռված ընթացքը թեկադրող կենտրոն։ 1930—1950 թթ. տարածում գտած նոր էմպիրիզմի շրջանում նշանակալից են հատկապես էրիք Գուննար Ասպլունդի (1885—1940) և Սվեն Մարքելիուսի (1889) ներդրումները։

Ասպլունդը սկզբում ընթանում էր Շվեդիայում տարածում գտած նոր դասականության հետքերով, իսկ 1930-ին իրագործում է Շվեդական տաղավարը Ստոկհոլմում։ Միջազգային ճանաչում գտած այդ շենքում ամեն կարգի շինարարական տարր, հարդարանք, առանձնակի իրեր, որոշակի կերպով իրագործված են մեծ պարզությամբ ու ներշնչում են նորարարության զգացմունք։ Այս հատկանիշը, բայց հատկապես սեղմ միջոցնիրով արտահայտված թեմատիկ հարստությունը օգնեց ռացիոնալիստներին որոշ կաշկանդումներ հաղթահարելու գործում։

Այնքան մարդամոտ իր ճարտարապետությամբ Ասպլունդը կատարում է անցում նոր դասականից դեպի արդի ճարտարապետություն (Գեոտեմբուրգի քաղաքապետարանի ընդլայնում, 1937) և համադրելով ռացիոնալիզմը ռոմանտիզմին, առաջադրում է ճարտարապետական նոր հասկացություն, որը ազգային լինելով հանդերձ, կրում է համընդհանուր բնույթ³։

Ռացիոնալիզմը Շվեդիայում ուներ արդեն իր ավանդը. Ու. Ահրենը (Ֆորդի գործարան, 1929), Պ. Հեդկվիստը (Էսթիլստունայի ծածկած լողավազան, 1931) և, հատկապես, Ս. Մարքելիուսը (Հելսինգբորգի համերգային դահլիճ, 1932) ու Ն. Է. Էրիքսոնը (Գեոտեմբուրգի երաժշտական դահլիճ, 1935) նշանակալից գործերով բացահայտ արդյունքի հասան։

Միջազգային համրավի հասած դեղայներ, ճարտարապետ, քաղաքաշին-

¹ B. Zevi, Architettura e storiografia, Torino, 1974.

² Նոր էմպիրիզմ անվանումը անգլիական է (New Empirism) և բնորոշում է Սկանդինավիայում առաջացած ֆունկցիոնալ-ազգային ճարտարապետության երևույթը։

³ B. Zevi, E. Gunnar Asplund, Milano, 1948.

նարար Սվեն Մարքելիուսը ռացիոնալիստ է, առաջին գործից սկսած, նա հավատարիմ մնաց այդ ուղղության գաղափարախոսությունը և նրա էթիկական դրվածքին⁴:

Նշենք նաև, որ 1935-ին Նիլս Էինար Էրիքսոնի իրագործած Գետապլանտսենի մշակութային կենտրոնում (Թատրոն, Թանգարան, Համերգային դահլիճ) համերգների դահլիճը խոսում է այն մասին, որ Շվեդիայի ճարտարապետական մշակույթը դեռևս երեսնական թվականներին հասել էր արդեն այնպիսի հասունության, նրբագեղության, որ մինչև օրս այդ շենքերը, նրանց զարդագեղությունները պահպանում են իրենց թարմությունը: Մարքելիուսը իր որոշ իրագործումներով (մենատունը Քեվլինգե վայրում, 1945, Նյու-Յորքի Շվեդական տաղավարը, 1939) ցույց տվեց, որ ներկայացնում է միջազգային ավանդ դարձած ռացիոնալիզմի շարունակողը:

Կարևոր է ընդգծել, սակայն, ինչպես Շվեդիայում, այնպես էլ Դանիայում և Ֆինլանդիայում, նորարար ուղղությունները ներմուծվում են ազգային բովից անցկացվելուց հետո: Այդ հանգամանքը ընկալվեց և գնահատվեց, չնայած այն բանին, որ ճարտարապետության դարգացման ընթացքում տուրք տրվեց որոշ գավառայնությունների, այդքանով հանդերձ ավանդականի և արդիականի կապակցումը կատարվեց առանց տեղի տալու ծայրահեղ մտածելու ձևերին: Նման շարունակություն և ինչպես ցույց են տալիս Կոպենհագենի և Ստոկհոլմի ընդհանուր հատակագծերը⁵, շառաչակնով հանդերձ հեղաշրջող մաքեր, սույն իրագործումները ներդրվում են արևմուտյան մշակույթի ասպարեզում:

Ստոկհոլմի հանրային խորհրդի գործադիր բաժնի կողմից պատրաստված (Standspalkontor) և Ս. Մարքելիուսի ղեկավարությամբ կառմված է երկու ուղեգիծ: Առաջինը՝ մայր քաղաքի շրջակայքում ստեղծել արվարձանային տիպի քաղաքային շորս միավոր (քաղաք արբանյակ), երկրորդը՝ հին քաղաքի ներսում կառուցել նոր կենտրոն (city): Երկու տարբեր ուղղություններով գործող քաղաքային նոր միավորները դառնալու են որպես քաղաքը վերակենդանացնող գործոններ, նպատակ ունենալով Ստոկհոլմի միակենտրոն համակարգը վերափոխել բազմակենտրոն համակարգի և շրջակայքում տեղափոխելով արդյունաբերության ու շուկայի կենտրոնները, նոր ծավալայնություն հաղորդել օրգանիզմին⁶:

Աշխատել-բնակվել երկդրծունեության վրա հիմնված այդ ծրագիրը նպատակ ունի նոր հարաբերություն առաջացնել ստեպ լուծում չգտնող այդ խնդրի մեջ: Եվ, սակայն, քաղաքային միավորների միջոցով քաղաքի մայր կենտրոնից անկախ մնալու նպատակը չգտավ իր ճիշտ լուծումը: Քաղաքարբանյակները վերածվեցին քաղաք-հատվածների (town-section) և մայր քաղաքը ընդլայնվեց դեպի շրջապատը: Քաղաք-այգիներին հատուկ օրգանական անկատարությունը հայտնվեց ևս մի անգամ և այնպես, ինչպես պատահել էր անգլիական արբանյակների հետ (Վիլլինգբի, Ֆարստա):

Քաղաքային միավորների դերի հարցերը քննարկելիս անհրաժեշտ է

⁴ G. Johansson, Sven Markellus architetto svedese e internazionale, in „Casabella“, № 201, 1954, Milano, p. V.

⁵ Կոպենհագենի ընդհանուր նախագծի ծրագիրը իրագործվել է 1951—54 թթ., Ստոկհոլմինը սկիզբ է առել 1952-ին, որի իրագործումը տեղի է տանամայակից ավելի:

⁶ G. Gentili, Le città satelliti di Stoccolma, in „Urbanistica“, № 24—25, 1958, p. 134.

Հիշել, որ դրանց գոյության հիմնական սկզբունքներից է ծավալատարածական ամբողջության, արտաքին տեսքի բնորոշումը և ուրույնությունը: Քաղաքային միավորների որակական տարբերակում նշանակում է ոչ միայն առանձնահատկությունների ճանաչում, այլև ամեն մի միավորի ձևային բնորոշում:

Անցյալի քաղաքներից ծանոթ է. որ բնակավայրի ճարտարապետական ամբողջականությունը պահպանվում է, եթե տվյալ վայրի համանգային-տեղ-տեսական կարգը մնում է հավասարակշռված, մինչդեռ խախտվում է, երբ քաղաքային միավորի վրա ազդող ներքին և արտաքին ուժերի ոլորտում հայտնաբերվում են էական տարբերվող հատկանիշներ: Անդլիայում իրագործված արբանյակները, Ստոկհոլմի ընդհանուր նախագիծը դրսևորում են (սլաոմաբանների և տեսաբանների կողմից իդեալացված) միջնադարյան քաղաքի օրգանական միասնության հանգելու ձգտում: Հոուարտյան տեսությունից անցած, ուսմանտիկ-նացիոնալիստ շրջանակներում զարգացում գտած այս հասկացության արդյունքն այն էր, ինչ անգլիացիները անվանում են սուբտոպիա (subtopia)⁷:

Սուբտոպիան նշանակում է նոր կառուցապատումներից հետևած բնական պայմանների, քաղաքային արտաքին միջավայրի և կենտրոնի աստիճանաբար ընթացող անկում, մինչև Կոնհիկ աստիճանին հասած միջակուլյան համընդհանրացում: Նշանակում է նաև ցածրանիշ բնակչախտության մեկնորոնների, միջակուրեն ստանդարտացված, ֆուկլորիկ գունավորում ունեցող տարրերի ընդարձակումը երկրի ամբողջ տարածության վրա:

Այնքանով, որքանով հնարավոր է քաղաքի մայր կենտրոնի ծրագրման գործում կիրառել քաղաքային նոր հարցերին հատուկ մասշտաբը, այդքանով էլ ծրագիրը կենսունակ է և որոշակիորեն տարբերվում է քաղաք-արբանյակների համակարգից: Երթևեկության տիպերի ընտրասերումը, փողոցների դասավորումը տարբեր բարձրությունների վրա, գործառնությունների ճիշտ բնորոշումը, շենքերի տիպային ընտրությունը, միջակուլյունը հաղթահարելու նախագրյալներ են, որոնք կիրառում են գտել Ստոկհոլմում կառուցվող Նորմալմ կենտրոնի (դեռ չավարտված) նախագծում: Այսօր, հատուկ արժեք ներկայացնող Նորմալմի փորձից հետևում է, որ քաղաքաշինության ծրագիրը ծավալատարածական նոր հարաբերությունների միջոցով պետք է վերագտնի գոյություն ունեցող քաղաքի ուրույն արժեքները և այդ առանց դիմելու քաղաքային իրադրության վերացարկված պատկերին: Իսկ այս վերջինը, որպես իդեալացված մոդել, արտահայտվում է նախագծման գործում: Արդ, երբ իրականության և նախագծի հարաբերություններում առկա է դառնում ուսմանտիկ գործոնը, ճարտարապետական թեման ձևային ներդարձությամբ (irvoluzione) ստանում է փոխզիջական լուծում: Այս առումով շինարարական տեխնիկայի և նախագծման միջև գոյություն ունեցող հեռավորությունը հնարավոր է կրճատել, առաջնությունը տալով տեխնիկային: Սկանդինավյան երկրներում, հատկապես Դանիայի արդի

⁷ Սուբտոպիա, subtopia, հունարեն sub նշանակում է ցածր, հասարակ, նույնիսկ գեների, topia արտաքին տեսքի ներգործություն: Սուբտոպիա անվանումը առաջին անգամ ընթերցվել է „Architectural Review“-ի 1955 հունիսի և 1956 զեկտեմբերի հատուկ համարներում, վերահրատարակված հոգվածներից առաջինը կրում է հետևյալ վերնագիրը՝ Jan Nairn, Outrage London, 1955. Jan Nairn, Counter-attack Against Subtopia, London, 1957.

ճարտարապետությանը հատուկ այս խնդիրը ամբողջ ուժգնությամբ դրսևորված է Արնե Յակոբսենի (1902-ին ծնված) ստեղծագործություններում⁸:

Ազգայինի և միջազգայինի յուրահատկություններին կապակցված, հատուկ նշանակություն է ստանում այն հարցը, թե ինչ շափով Ա. Յակոբսենը օգտվում է ազգայինից: Անժխտելի փաստ է, որ դանիացի ճարտարապետը (այդպես էլ Աալտոն) երբեք չի հրաժարվել իր երկրի համբարության սովանդներին՝ ձգտելով միշտ իրար համագրել արդյունաբերացված համայնքի պահանջներն ու ազգայինը: Փոքր ազգերին յուրահատուկ այս ձգտումը զարգանում է միջազգային բնույթի ճարտարապետական համակարգերին (Բաուհաուզ, Դէ Ստիլ) զուգահեռ: Սովորույթների և բնապատկերի հետ կապը, ինչպես և պարզ առարկաների գեղագիտական հասկացությունը մեքենացված իրականության մեջ զգայականը ներդնելու պահանջ է, ինչպես և ապրկավայրում միջավայր ստեղծելու միջոց:

Ավանդականի կապը հաստատելու նպատակով Յակոբսենը հետապնդում է երկու ուղղություն. մեկի համաձայն ձգտում է ներդաշնակել շենքեր բնության հետ, մյուսի առումով իրագործում է մտային մոդելը ու այդպիսով ստեղծում բնակելի նոր միջավայր: Բերնեք մի քանի օրինակ. Գենտոֆտեյի Բելլավիստա (Կոպենհագեն) թաղամասի (1932—35) նույնատիպ տները, ատամնաձև շարքով միահյուսվում են ծովափնյա, անտառապատ շրջապատի հետ: Մայրաքաղաքի նույն շրջանի Սոհոլմ թաղամասի հորինվածքը (1950—1955) չի հարաբերվում տեղական ավանդին, այլ հիշեցնում է Հարավային Եվրոպայի գյուղական ճարտարապետությունը՝ երկհարկանի, դեպի վեր ձգված, ասիմետրիկ տանիքով, մեկը մյուսի հանդեպ տեղաշարժված բնակելի ծավալներ: Այլ երկրների ճարտարապետության պատկերային մոդելի յուրացումը ավանդական լինելու մի այլ ձև է, որը երևի գալիս է նկարչությունից: Կարլ Կրիստենսեն Ալբորգ վայրի արդյունաբերական կենտրոնը (1957) իր ճարտարապետությամբ միջազգային է: Գործարանային այդ համալիրի գործառնորեն բնութագրված ծավալների պարզ արտահայտչականությունը, կառուցվածքային հատվածների նրբագեղ մշակումը, տնտեսավետ միջոցների օգտագործումը ուսանելի հատկանիշներ են ու ցույց են տալիս, որ հնարավոր է ամենապարզ միջոցները կիրառելով հանդերձ ձևին հաղորդել համընդհանուր արժեք ունեցող ուրույն կերպար (սա է Մ. վան դեր Ռոեի թողած պատգամներից մեկը)⁹:

Ինչպես նշեցինք միջազգայինի և ազգայինի հասկացություններն առկա են սկանդինավյան արվեստի բոլոր բնագավառներում՝ դեզայն, համբարություն, կահավորում, ճարտարապետություն, քաղաքաշինություն: Օրինակ, աշտարակաձև, բազմահարկ բնակելի տունը (punkthus, կետային տուն), առաջին անգամ իրագործվեց Շվեդիայում (Ստոկհոլմի մոտակայքի Դանսվիքսթրապան, ճարտարապետներ՝ Բակջերեմ և Ռեինուս, 1945—48): Մ. վան դեր Ռոեի և Լը Կորբուզիեի բազմահարկ տների մտահղացումները

⁸ Գծագրիչ և նկարիչ Ա. Յակոբսենը հոր ցանկությամբ հետևել է ճարտարապետությանը Կոպենհագենի Արվեստի ակադեմիայի ֆակուլտետում: Նրա դասախոսներն են եղել՝ Ք. Ֆիսկերը, Ի. Բենսոսենը և Ք. Գոտլոբը, որոնց հետ այցելել է Իտալիա և Ֆրանսիա: 1961-ին ստացել է ճարտարապետության և արվեստի միջազգային մեծ մրցանակ:

⁹ T. Faber, Arne Jacobsen, Milano, 1964. S. Ray, L'Architettura moderna nei paesi Scandinavi, Bologna, 1965.

մնալու էին «դժագրական սեղանին ամրացած ճարտարապետական երազներ» (Ն. Պեվզներ), մինչդեռ «Պոնկաճառու» անվանումով աշտարակաձև տունը կիրառվելու էր բոլոր երկրներում՝ «շվեդական բնույթի հաղորդելով» նոսրակառույց թաղամասերին (Անդլիայում՝ Ռեհնմայսնի, Կովենտրի, Հարլու)։

Շվեդիան, Դանիան և Ֆինլանդիան արտասահման ներմուծեցին հատկապես աղգային գունավորում կրող կիրառական արվեստների արտադրանքներ (Դանիայի ճարտարապետներ՝ Քաարե Քլինտի և Քեի Ֆիսբերի նախագծած կահույքը)։ Սակայն արևմտաեվրոպական արվեստների ավելի լայն շրջանակներում այդ արտադրանքները մեծ հետաքրքրություն առաջացնելով հանդերձ, ապացույցեցին «աղգային»-ի սահմանափակ լինելը։ Հետևաբար, նոր էմպիրիզմի շրջանի արվեստը (ինչպես Իտալիայում՝ Նոր ռեստիզմը և նոր կիրևոտին) անշատվեց նորարար ուղղություններից և մեկուսացած մնաց Սկանդինավյան երկրների սահմաններում։

ՆՈՐ ԼԻԲԵՐՏԻ

Հիսունական թվականների շրջանում Իտալիայում առաջացած Նոր լիբերտի (Neoliberty) ճարտարապետական ուղղության նպատակն էր հակադրվել Անդլիայում, Ֆեդերատիվ Գերմանիայում, Սկանդինավյան երկրներում տարածում գտած ռացիոնալիզմի ծայրահեղ ուղղությանը, հատկապես ԱՄՆ-ում զարգացում գտած «Միջաղգային ոճ»-ի ձգտումներին։

Կերպարի պահանջը ցայտուն կերպով արտահայտում է Նոր լիբերտի առաջացնող ամենագործուն ուժը։ Ռացիոնալիզմը հանգելով որոշ ընդհանրացումների, չեղարացրել էր կերպարի նշանակությունը և նպաստել այն կարծիքի տարածմանը, ըստ որի հնարավոր է գործառնությունների կազմակերպումը կատարել համընդհանուր նշանակություն ստացած կառուցվածքային մոդելների միջոցով։ Այսպիսով, մարդկային գործունեության բաղմահողմանի հարցերը լուծվում էին ապրիորի սահմանված կառուցվածքային համակարգի միջոցով և այս վերջինին ենթարկում նախագծման գործը։

Ճարտարապետական խնդիրը հարաբերվում էր ձևին, այսինքն կառուցվածքը և կերպարը միաձուլող հիմնական գործոնին։ Եվ քանի որ կառուցվածքի զարգացումը պայմանավորված է պատմական անհրաժեշտությամբ, այդպես էլ կերպարն ունի պատմական իր ընթացքը։ Արդ, Նոր լիբերտիի հետևորդների կարծիքով, ռացիոնալիզմն ընդհատել էր կերպարի զարգացման շարունակությունն ու ընկել անորոշության ոլորտը։ Հետևաբար, հարկ համարեցին վերականգնել այդ կապը, վերադառնալով արդի ճարտարապետության վերջին արտահայտությանը՝ Ար Նովալդին (այս ուղղությունը Իտալիայում կոչվեց՝ կրեբրտի) և նպաստել նրա զարգացմանը։

Նոր ուղղությունը ծնունդ առավ Հյուսիսային Իտալիայում։ Տորինոյի ճարտարապետներ Ռ. Գաբբետին և Ա. Դ'Իզոլան իրագործեցին Նոր լիբերտիի լավագույն գործը՝ Բոտտեգա Դ'էրազմոն (1953—56)¹⁰։ Այս և այլ ճարտարապետների ստեղծագործությունները (Վ. Գրեգուտտի, Զ. Ստոպպինո և այլք) ուրույն արժեք ներկայացնելուց վատ, նպաստել են արդի ճարտարա-

¹⁰ P. Portoghesi, Dal neo-realismo al neo-liberty, „Continuità“, 1958, № 68, p. 65 sgg.

պատմությունը վերաբնակության ենթարկելու, որոշ տեսակետների վերահաստատումը ճշտելու գործին: Նման դիրքորոշումն ընդհանրացում է գտել և կոչվում է «պատմականության ձգտում»: Այն ստացել է հետևյալ սահմանումները. Սպանիայում՝ Գաուդիիզմ, Հոլանդիայում՝ Նոր դե Ստիլ, Ավստրիայում՝ Նոր Սեցեսսիոն, Անգլիայում՝ էնգլիշնես¹¹:

Հարցը ինքնին չի վերաբերում պատմական լինելուն, այլ կապված է հերկրաչափական-ձևաբանական որոշակի հասկացությունների հետ: Պատմության ժամանակագրական խախտումներով կատարված ընտրություններ, որոնք նպատակ ունեն լրացնելու ճարտարապետական այն արտահայտչաձևերը, որոնց ներուժությունը մնացել էր պահպանված: Այսպես, Նոր լիթերատի հետևորդներն իրենց ուշադրությունը ուղղեցին Մեկինսոշի գործերի, որոշ չափով Ռայթի, ինչպես և Ամստերդամի դպրոցի շուրջը: Նրանք փորձեցին պատմական կապակցությունների միջոցով հարստացնել ճարտարապետության արդի լեզուն:

Կերպարը ստեպ ճաշակից պայմանավորված երևույթ է, այդ առումով անցողիկ է և չի շոշափում ճարտարապետական խնդիրների խսկությունը (գործառնություն, կառուցվածք, ձև): Հետևաբար, հիսունական թվականներին առաջացած նորարարություններն անցողիկ բնույթ կրեցին, չնայած այն բանին, որ կերպար ստեղծելու պահանջը մինչ օրս պահպանում է իր նշանակությունը:

Ինչպես տեսանք, Սկանդինավյան երկրներում պատմականը ստացել էր որոշ չափով գավառային բնորոշում, Եվրոպայի այլ երկրներում՝ բազմապիսի մեկնաբանություններ: Ավելի ընդհանուր առմամբ, սակայն, «պատմություն» բաղադրիչը ստացել է այսօր անկախ լինելու համընդհանրացման ձգտող երևույթի նշանակություն¹²:

Քննարկվող հարցի վերաբերյալ կարևոր ենք համարում հիշատակել մի քանի ճարտարապետների մոտեցումների և դրանց հատկանշող առանձնահատկությունների մասին:

Պատմությունը դիմելու ամենաընդհանուր եղանակը եղավ ուցիոնալիզմի հաջողություններից ընդհատված ուղղությունների հետ նոր կապեր հաստատելը, ինչպես և մեր դարի սկզբից մինչև երեսնական թվականները զարգացում գտած ճարտարապետական լեզվի արտահայտամիջոցների կիրառումը: Օրինակ՝ ուրուլն ճանապարհով ընթացող Շարունը էքսպրեսիոնիստական ոգով իրագործում է Շուտագարդում՝ Ռոմեո և Ջուլիետա բնակելի տները (1954 և 1955), Բեռլինում՝ Ֆրիշարմենիան (1963): Այգլիսին է Ստիրլինգի և Գոռլանի՝ ճարտարագիտության ֆակուլտետը կենտրոնում (1963), որը բացահայտորեն կապվում է 1923-ին Մոսկվայում կառուցված Ք. Ս. Մելնիկովի՝ աշխատավորների ահումբի ճարտարապետության հետ: Լը Կորբուզիեն իր Ռոնշանի մատուռով (1950—55) վերադառնում է պլուրիզմին, մինչդեռ «միջերկրական» է ժաուլի տունը 1954: Լ. Կորբուզիեն Լա Տուրետ մենաստանի ճարտարապետությունը, ինչպես նշել ենք,

¹¹ Այդ անվանումն առաջարկել է Ռենատո դե Ֆուկոն (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 383—95):

¹² Եթե ճարտարական սեղանի քնննորակին կից դրված ճարտարապետության պատմության գիրքը քննադատների կողմից հնարած փայլուն պատկեր չէ, այլ ճշգրիտ բնորոշում է մշակույթի նոր ժաղաչություն և նախադժման գիտահետազոտական պահանջները բացատրող պայմանները (տե՛ս C. Dardi, Il giuoco sapiente, Padova, 1971, p. 28).

կապված է XII—XIII դարերի նույնատիպ շենքերին, բնությանը, ունի քառանկյունի մեջ շրջափակված հատակագիծ, ճակատների կերպարանագծված մշակում: Պլուրիդմին հակադրվող դրուլլներ, որոնք ներշնչում են ձևատեսիլման աղատություն և ողորդող աղղեցություն թողեցին այլ ճարտարապետների գործերում (Պ. Ռուդոլֆի՝ Արվեստի և ճարտարապետության շենքը Յալ համալսարանում, 1963, Քալմանի՝ Սիտի Հոլը Բոստոնում):

— Ճարտարապետության ավելի վաղ շրջաններին դիմելը հանդիսանում է պատմական լինելու նրկերող մոտեցումը: Էնրո Սաարինենի դիքթորշումն այս հարցում ավելի աղոտ է: Միջնադարի բնակավայրի ոճականությանը է նախագծված Յալ համալսարանի հանրակացարանը (1960), ուսմանականին է հառում ՄիՏ-ի մատուռը, Նոր-շիքսքիան է ԱՄՆ-ի դեսպանության շենքը Լոնդոնում, միջնադարյան ոգի ունի նաև ԲԲՊՌ ճարտարապետների խմբի իրագործած Վեյսակա աշտարակը Միլանում (1958):

Պատմականության արդի ուղղության ռահվիրան Լուիզ Քանը Սան Զինինիանոյի աշտարակներն էր մտաբերում, երբ նախագծում էր Ռիչարդի լաբորատորիաները (1957—1961), Կարկասսոնին՝ Ֆիլադելֆիայի կենտրոնի նախագծում, Հադրիանի Հոմին՝ Յոնուս Սալբի ինստիտուտի նախագծում (1959): Այլ գործերում (Ռուչստերի Նկեղեցին, Ադալթ Յեսուրում՝ սինագոգը) նա դիմում է լուսավորչականության շրջանի ճարտարապետներին՝ Բուլլե, Լուլ¹³:

— Այլ ձգտումի համաձայն, դասականությունը հաղորդակից է դառնում ռացիոնալիզմին: Այս հասկացության մեծագույն ներկայացուցիչներն են Գ. Ասպլունդը (Ստոկհոլմի Կրեմատորիան, 1935), Միս վան դեր Ռոեն (Բեռլինի Պոստդամբերշտրասսեի արվեստի ցուցասրահը, 1968), Վ. Գրոպիուսը (ԱՄՆ-ի դեսպանատունը Աթենքում, 1961), Ա. Յակոբսենը (Սաս երկնաքերը Կոպենհագենում, 1961) և Ջոնսոնը գրեթե իր բոլոր գործերում:

* * *

Մեծ տաղանդով նախագծված այդ շենքերը պատմահասարակական իրավիճակը մասնակիորեն պատկերող բազմակերպար իրագործումներ են: Արդ, ֆունկցիոնալ-ռացիոնալիզմը մերժեց անցյալը, բայց ստեղծեց ճարտարապետական գործը ղեկավարող ռացիոնալ հիմքը: Պատմականության արդի ձգտումը ռացիոնալիզմի պակասը լրացնելուց զատ, առավել չափով բխում է տեսությանը ռացիոնալ կառուցվածք հաղորդելու անհրաժեշտությունից:

Երկրաչափական քաղաքի մոդելը ռացիոնալիզմը հակադրեց օրդանական քաղաքի մոդելին (ձգտեց հասարակական-տնտեսական իրագրությունը տեղավորել ենթագրված համակարգի մեջ) և փոխանակ ձեռ հետեցնելու կառույցի շինարարական և գործառնային նախադրյալներից, հարեց ձևապաշարությունը: Այս դեպքում պատմականությունը հանդես եկավ լրացուցիչ գործակցի դերում, որոշ չափով նպաստեց քաղաքային իրավիճակից, էմպիրիկ միջոցներով արտածված փաստերը ձևակերպել ավանդականի օրինաչափություններով, դրանց ճշտումը կատարել «գեղագիտության» արդեն վերանայված դրուլլների հիման վրա:

¹³ M. Angrisini, Louis Kahn e la storia, „Edilizia Moderna“, 1965, № 86.

Արդի ճարտարապետության ձգնաժամի հատկանիշներից է՝ կերպարի արտահայտչականության կորուստը: Ի տարբերություն ուսմանտիկ և էլիկետիկ հասկացությունների, օրինակ, Լ. Քանը լրացնում է կերպարի պակասը, դիմելով պատմական աղբյուրներին՝ դեզայնի ձանապարհով: Այդ ուղղության մեջ կերպարը, մերժում, սակայն, ձևի համաձայնության, ոճերի հորինվածքային բացարձակության գաղափարը (Մ. Տաֆուրի): Քանի համար նոր թեման նոր առիթ է անցյալի հետ հաղորդակցվելու, և անկախ այն բանից, թե որ շրջանի կամ որ ժողովրդի արվեստի հետ է հաստատելու այդ կապը: Այդ իսկ պատճառով նա շրջում է ձև-գործունեություն կապակցությունը և հաստատում հետևյալը՝ «ձևը» անվանակոչում է «գործառնություն»: Նման հասկացությամբ Քանը «Կարտեզյան ռացիոնալիզմի» (Ֆ. Տենտորի) տրամաբանական պարզությամբ հանգում է ձևի տարրականությանը մերագոյնելու արդյունքին, բայց ձևի և ոչ թե գործառնության ձանապարհով: Սա էլ ձևապաշտ լինելու մի նոր եղանակ է:

Այլ է լը Կորբյուզիեի մոտեցումը: Նա պատմականի հարցում դիմում է արդի կերպարվեստի միջոցներին, ընտրությունը կատարում է իր մտքերի ուղեգծի հանդիսացող կուբիզմի և նկարչական իր կենսափորձում ակնառու դարձած ձևային փնտրումների սահմաններում: Այդ հիմունքներով նա կերտում է ժավալատարածական նոր կառուցվածք:

Լը Կորբյուզիեի ստեղծագործություններում նկարչականը և քանդակայինը միաձուլված են ճարտարապետական ձևի հետ միասին: Երկրաչափական հայեցողությունը և կերպարանագծված ձևը որոշակիություն են հաղորդում նրա մտահղացումներին: Առաջին շրջանում նա հարեց երկրաչափականին, Ռոնշանի մատուցով նախընտրություն տվեց երկրորդին, իսկ Չանդիգարի Արդարադատության պալատում կերպարանագծված ձևը պարփակեց երկրաչափականի սահմաններում ու այդպիսով հանգեց ձևամշակման երկու եղանակների համադրության: Հետևաբար, պատմականության կորբյուզյան գաղափարը, արտաքին գործոններից զատ (հունական դասական արվեստ, Միջերկրականի ափերի ժողովրդական տների ճարտարապետություն, իտալական և ֆրանսիական միջնադարի և վաղ Վերածննդի արվեստներ) արմատավորվում է արդի արվեստում, ժամանակագրականորեն բնորոշված ապրած շրջանի մշակույթով:

Այսպիսով, էմպիրիզմի, ռացիոնալիզմի, լիբերտիի և հարակից ուղղությունների «նոր» դիրքորոշումները, Քանի «պատմականությունը», լը Կորբյուզիեի անհատապաշտությունը մասամբ պատճառ եղան ճարտարապետության կղզիացմանը:

Արևմտյան Եվրոպայում արվեստի տեսությունը դեռևս չունի իր գիտական ամուր հիմքը: «Պատմականը», «ազգայինը» հիմնական թեմայից խուսափելու պատրանք է միայն: Եվ քանի լեռ ճարտարապետությունը չի խորացել քաղաքաշինական իրականության մեջ, հանդես կգան «նոր» ուղղություններ և երկրի քաղաքաշինությունը կընթանա հատվածաբար, էմպիրիկ անորոշությամբ:

Կապիտալիստական մեծ քաղաքներին բնորոշ երևույթներից է հասարակարգերի կազմալուծումը, քաղաքացուն տանջող մենակության զգացմունքն իր բոլոր բացասական հետևանքներով: Հասարակական այդպիսի երևույթների կրողը, միջավայրի ու ժամանակի առումով կենսափորձվածը՝ մարդն է: Անշուշտ, քաղաքն ունի անհատական կյանքը կոլեկտիվ կյանքին հարաբերելու ուրույն հատկություն: Հետևաբար, քաղաքաշինության բարձրագույն նպատակն է՝ ելք գտնել տվյալ վիճակից: Ճարտարապետական այժմեական ըմբռնումով ասված, շենքը պետք է ունենա համայնքային հաղորդակցության հատկանիշը, համապատասխան է լինելու քաղաքացու անհատականությանը, նպաստելու է հարաբերությունների հաստատմանը և քաղաքացու հասարակական դաստիարակմանը:

Այնպես, ինչպես շենքն ունի իմաստային նշանակությունը, արտացոլում է պարունակած գործառնությունը, հաղորդակից դարձնում իր իմաստին, իսկ կերպարի առումով պատկերում է մշակութային դրվածքը, երբեմն հիշեցնում իր ձևին հարակցվող իմաստների բազմազանությունը, այդպես էլ հրապարակը, թաղամասը, բայց հատկապես փողոցը, միապաղաղ չի լինում, երբ միասնական լինելով հանդերձ բազմազան է: Հետևաբար, կյանքի աշխուժացումը կապված չէ այնքան մասշտաբային հարցին, որքան կյանքը կազմակերպող կառուցվածքին: Մարդկանց հաստատությունները ստանում են քաղաքային բնորոշում այն դեպքում, երբ հարաբերված են կառուցվածքին և ոչ թե բնակավայրի ընդարձակությանը: Այս առումով, եթե փոքր շափերի բնակավայրը տնտեսապես լինի գործոն, հասարակական առումով միահամուռ, կարող է քաղաքային մակարդակի կենցաղով ապրել: Մի պայմանով, սակայն, որ ներդրված լինի ավելի մեծ կառուցվածքի համակարգում: Պարզ է, որ հիշյալ երևույթը պատմականորեն պայմանավորված է արևմտանվերսոպական կապիտալիստական համակարգով, ուր առաջադեմ ուժերի աննախընթաց զարգացումով հանդերձ, սեղի չեն ունեցել հասարակական և տնտեսական լուրջ տեղաշարժեր:

Անգլիացի ճարտարապետների փորձը ցույց տվեց, որ արբանյակատիպ համակարգը կարող է կիրառվել այն դեպքում, եթե պահպանվի հասարակական-տնտեսական հաղորդակցումների փոխադարձորեն կապակցված համակարգը (Դ. Ռ. Շիլդզի), և չկառուցապատվեն միավորների դասավորումը կարգավորող միջանկյալ տարածությունները: Համաշխարհային երկրորդ պատերազմից հետո Անգլիայում սկիզբ դրվեց կառուցապատման մեծածավալ գործունեության: Առաջին տասնամյակի արդյունքը, սակայն, գոհացու-

ցիւ շնորհալի: Պատճառը շահադիտական նկատառումներն էին, մակերեսորեն մշակված ծրագրերը, առկա վիճակը կարգավորելու թույլ միջոցառումները, որոնց հետևանքով քաղաքների և ավանների անսահմանափակ զարգացումը ոչնչացրել էր շրջապատի ազատ տարածությունները, համահարթել հողամասերի տեղադրական առանձնահատկությունները: Միօրինակությունն այլափոխել էր մինչև այդ հոգատարությունը պահպանված բնակավայրերի ուրույն պատկերը: Այդ իրադրությունը մտահոգեց մի խումբ անգլիացի մտավորականներին: Զ. Նեիրնը խստորեն քննադատում էր նոր կառուցապատումների, ինչպես և նախագծերի չափազանցորեն ստանդարտված առաջարկները, տիպային շենքերի միօրինակությունը և այն, որ սույն դրությունը սպառնում էր կարճատև ժամանակով անգլիական բնապատկերը վերափոխել անշուք պատերի: Եվ հեղինակը հանգում էր հետևյալին. եթե XIX դարի ուսուպիստներն ապագա քաղաքը պատկերում էին իդեալական լուծումներով, ապա ներկա կառուցապատումներն ու բարեկարգումներն այդ լուծումների հետ համեմատած, նման են երևակայությունից ու ձևաստեղծման ունակությունից զուրկ «ստորադաս-ուսուպիստների»:

Այսօր ականատես ենք այն ճգնաժամին, որը գոյություն ունի մի շարք հին քաղաքներում: Արդի կյանքի պահանջները վերափոխում են այդ քաղաքների ուրույն դեմքը, նրա հնագույն կորիզը չի կապվում զարգացման ընթացքում առաջացող նոր կերպարին և կառուցվող նոր շրջապատում մնում է կղզիացած: Քաղաքի կազմի և նրա կերպարի հեղաշրջման այդ ընթացքում հետզհետե որոշակի կերպարանք է առնում ապագա քաղաքը: Շարունակ զարգացող քաղաքն իր առանձին մասերում երբեմն կառուցապատվում է այնպես, որ այդ մասերին տրված քաղաքաշինական լուծումները որոշ չափով կարող են քաղաքային ապագա կերպարը թելադրող փաստեր դառնալ: Հեղաշրջվում է քաղաքների անցյալի կազմը, վերափոխվում կերպարը, բայց միաժամանակ պատրաստվում է ապագա քաղաքը, մի երևույթ, որը անսահմանափակ է, բազմապիղծմանի և գալիս է այն զործոններից, որոնք բնորոշում են այսօրվա կյանքը:

Հարկ է նշել նաև, որ որոշ նախագծերի իրագործումը նպաստում է հին կորիզի աշխուժացմանը (Ստոկհոլմի կենտրոնում կառուցված բազմահարկ շենքերը, Ռոտերդամում՝ Լինբանը, Բոլոնիայի կենտրոնի բարեկարգումը), պատմական արժեքների առկայությանը ու նորը շարունակ իրար դռնադռնվելով առաջացնում են կերպարների բազմաշերտ իմաստավորում և գործառնությունների այլազանություն¹: Գոյություն ունեցող քաղաքների կենտրոնում ստեղծված մասնագիտացված կենտրոնները՝ առևտրական, վարչական, կենցաղային, մշակութային, ներդրվում են արդեն գոյություն ունեցող թաղանթի համակարգում: Նոր միավորների հորինվածքը սովորաբար հիմնված է խանութների ցածր և շարունակական ծավալի ու բնակելի կամ վարչական բազմահարկ, շերտավոր շենքերի հակասության վրա: Վարչական

¹ Հին քաղաքներում ստեղծված առևտրական նոր միավորներում խանութները Ստոկհոլմի օրինակում տեղադրված են բնակելի շենքերին կից (ճարտ. Պելզեն, Տենգրոմ, Մաքսելիտա, Բակշտոմ, Ռեինուս, Բաուեր, Լալլերշտեդ, 1962—65), Ռոտերդամում կցված են վարչական-առևտրական շենքերին (Բաքեմա և Վան դեն Բրեդ, 1949—53), Բոլոնիայի հին շենքերում, մինչդեռ, ստեղծվել են համաբարոյալ կենտրոններ: Լինբանի համար տե՛ս Architektur und Städtebau. Ստոկհոլմի համար՝ „Architektur Wettbewerbe“.

գործունեությունը կազմակերպվում է հասարակական բնույթի աշխատասենյակներով (Լեդլի Մարտինի նախագիծը՝ Ուայտհոլի համար, 1965), մինչդեռ սեփական և համայնքային գործունեությունը կազմակերպվում է իրար խմբակցված համակարգերի միջոցով: Երկրորդ պարագայում հարկ է կառուցված ծավալը անկախ պահել հետիոտն ու մեքենաների մուտքերից: Այս կարգի շենքերի նշանակալից օրինակներից են Մ. վան դեր Ռոեի՝ Սիգրամը նյու-Յորքում, Ֆեդերալ Յենթրը՝ Զիկագոյում: Երկու դեպքում էլ Միզը նորակառույց ծավալը անջատում է հողամասի ավանդաբար ընդունված կապերից, սահմանում հողամասը երթևեկության ցանցի միջոցով և բարձրացնում շենքը որպես կապակցություններից անկախ ծավալ (ապակեպատ, բրոնզադույն ճակատները շեշտում են այդ հատկանիշը):

Կենցաղային կենտրոնները՝ թատրոն, կինո, ցուցասրահ և այլն, կոչվում են նաև շոպինգ-կենտրոն (shopping center) և լինում են հանրավաճառային տիպի (Համբուրգի օրինակը) կամ ավելի բարդ, կոչվում են՝ զնումների քաղաք (Shopping Town) և տեղադրվում են արվարձաններում կամ քաղաքից դուրս որպես առևտրի, հանգստյան, զվարճության խոշոր կենտրոններ²:

Գործունեությունների այլազանությունն ավելի դիպուկ է հին քաղաքներում: Այդ գործունեությունները հին քաղաքներում, ինչպես և նորերում խմբակցվում են իրար, համակարգվում որպես խառը տիպի միավորներ: Նման միավորներում խանութի շարքերը, ծածկված սլուռաշար ճեմուղիները նպաստում են շենքերի ծավալատարածական միասնությունը: Կոմբերնոլդի օրինակում երթևեկությունը բաժանված է երկու հարթությունների վրա՝ ներքևից՝ ավտոմեքենաների համար, վերևից՝ հետիոտների համար: Այդպիսով, խառն գործունեությունն իրենց դրսևորում են քաղաքի օրգանիզմում և առաջացնում գործառնությունների ու ծավալների միասնացում: Այս հանգամանքը ոչ միայն կարևոր է ճարտարապետական առումով, այլ հատկապես այն բանի համար, որ մեծապես նպաստում է փոխհարաբերությունների առաջացմանը³:

Գործառնությունների խիստ բաժանումն իրարից և քաղաքաշինական որոշ օրենքների կույր կիրառումը նախագծման գործում նպաստել են քաղաքի ստանդարտացման բացասական երևույթի առաջացմանը: Այսօր միօրինակությունը մտահոգիչ տարածում է գտել հատկապես Անգլիայում, ուր հարց է բարձրացվում քաղաքների անապատային տեսքի անմխիթար դրության մասին:

Ճարտարապետն առաջարկելով գոյություն ունեցող քաղաքային հատվածների կարգավորումը, գործում է նախապես գոյություն ունեցող իրադրության սահմաններում, իսկ նախագծելով նորը, նա ելնում է որոշ փորձառություններից: Պարզ է, որ ճարտարապետը չի կարող ստեղծել քաղաքային իրականություն, դա կախում ունի բնակիչներից և այդ կենտրոնի վրա ազդող, նրա ներսում գործող առնթերաշափերից:

Ճարտարապետի առջև ծառացած կարևորագույն խնդիրներից է՝ ստեղ-

² V. Gruen, Shopping Towns for America.

³ H. Bruckmann, D. L. Lewis, Esempi di pianificazione edilizia in Inghilterra, Milano, 1962.

ծել քաղաքի նոր կերպարը⁴։ Քաղաքակրթությունը ձգտում է միշտ ավելի լիարժեք դարձնել ձևը։ Քաղաքային միավորների ձևակերպման հարցում այդ բարձրագույն նպատակին հակասում է մեծ զանգվածների աճը։ Այսօր կորել է այն շափանիշը, որի միջոցով անցյալում սահման էր դրված գյուղի կամ ավելի մեծ կենտրոնների միջև։ Անցյալի սահմանները հետզհետե վերանում են։ Դինամիկ զարգացումն անսահմանփակ է, իսկ ձևը բնորոշվում է այն դեպքում, երբ գտնվում է ուրույն սահմանը։ Նման սահմանումը, սակայն, տարածությունը կայականորեն բնորոշելու ավանդաբար հաղորդված հասկացություն է և չի համապատասխանում շարժունակ տարածության գաղափարին։ Եվ, սակայն, փորձառությունը ցույց է տալիս, որ նախագծումը որպես մշակման և ծրագրման մոդել, կիրառելի է դարձնում երկու դրույթները ոչ թե ամբողջությամբ վերցրած, այլ նախընտրություն է տալիս մեկին կամ մյուսին։ Իսկ այն հարցը, թե երկու դրույթներից որն է գերիշխելու նախագծման գործում, հարկ է պատասխանը փնտրել անցյալի իրադրոժումների առարկայական բովանդակության կամ ավելի հանգամանորեն բնազդային ճարտարապետության ոլորտում։ Առանց ճարտարապետի միջամտության, իրադրոժված ժողովրդական այդ ճարտարապետությունը պահպանում է շարժականը՝ կայական համակարգում ներդնելու գաղտնիքը (հունական կղզիների, Իտալիայի և Իսպանիայի ծովափնյա տները)։

Արդի արվեստի շարժունակության գործոնը հատկանշում է էքսպրեսիոնիստ, ֆուտուրիստ և օրգանական արվեստները, որոնք ուրույն մեկնաբանությամբ կիրառում են գտել ֆինլանդական ճարտարապետության արդի ուղղությունում։ Քաղաքի համակարգում շարժունակության բաղադրիչը գործոն դարձնելու հասկացությանը հարող Ա. Աալտոն ստեղծում է երեք հարթություններով կառուցված Հելսինկիի հրապարակը (1961)։ Աալտոն նախագծել էր արդեն Իմատրայի շրջանը (1947), Սաինատսալոն (1949—52) և Օտանիեմին (1942—55)։ Հելսինկիի հրապարակին տրված լուծման համաձայն, հրապարակը փակ չէ, ոչ էլ կենտրոնաձիգ, այլ զարգանում է ազատ և երեք հարթությամբ միանում է շրջապատին։

Զեք, որպես ազատ զարգացում ընկալելն այսօրվա քաղաքաշինության հասկացություններից է, դինամիզմը ծավալատարածական կազմավորման ընթացքում ներգրավելու, ձևի բնորոշման մասնակից դարձնելու հնարք։

Նման հասկացությանը հարազատ, նշանակալից իրադրոժումներից է Դիպոլի ուսանողական կենտրոնը (Հելսինկի, 1965—67)։ Ճարտարապետ Ռեյնա Պիետտիլայի այդ համալիրն ունի մերթ կոր, մերթ ուղիղ ընթացող ծավալային սահմանումներ։ Անտառապատ բնության միջավայրում կենտրոնացած բազմաթիվ գործառնություններն իրար են շաղկնապլած այդ կառույցում, լուսամուտների բաժանումները կատարված են, կարծես կրկնելով ծառերի շարքը, քարապատ հատակները երկարում են մինչև շրջապատի ժայռերը, իսկ ազատ տարածությունները խորշաձև ներթափանցում են մինչև շենքերի սահմանը, տարբեր բարձրություններով տանիքը երկարում է դեպի դուրս, ընդգրկում է շրջապատը, առաստաղային լուսավորությունը լուսամուտային հետ միասին ստեղծում են բնության հետ ձուլվող արհեստական միջավայրը։

⁴ Th. Crosby, Il senso della città, Bologna, 1971, p. 23.

Կարծես բնույալաշտական մտքի⁵ առարկայացում դարձած Դիպոլիում գործառնությունները կազմակերպված են ազատ, բայց ռացիոնալ դասավորությամբ: Անկյունադժի երկարությամբ ընթանում է միջանցքը, նրա լայնությունը փոխվում է համաձայն անցորդների կազմած խմբավորումների, որն իր հերթին կախում ունի կից սենյակների տարողությունից: Նկարագրված հատկանիշներն ունեցող շենքը կորցնում է խիստ սահմանված ծավալի իմաստը, բաժանվում է իրար հետ հյուսված ծավալային միավորների, միանում ազատ տարածություններին և ամբողջականանում շրջապատի հետ:

Ռացիոնալ տրամաբանությամբ հորինված ազատ զարգացումով ձևը նույն դինամիկ օրինաչափություններին է ենթարկում ծավալը և տարածությունը: Նման ընկալումով մշակված ձևը ստանում է քաղաքաշինական իմաստ, թեև գրում քաղաքային միավորներ հորինելու սկզբունքը:

Օրգանականին հարակից հասկացությամբ Շարունը իրագործել է Բեռլինի Ֆիլհարմոնիան, մի տարբերությամբ սակայն, որ ֆինլանդացու ճարտարապետական ոլորտը բնապատկերային է, մինչդեռ Շարունինը՝ քաղաքային: Հոլանդացի Բակեման տեսնելով Ֆիլհարմոնիան, բացականչել է՝ «այդպես պետք է կառուցենք քաղաքը»⁶: Սույն հասկացության հետևանքով վերանում է ներքին և արտաքին տարածություններն իրարից բաժանելու դասական գաղափարը, և իրար շաղկապելով շենք-քաղաքը, առաջանում է քաղաքաշինացված ճարտարապետության (urbatettura) հասկացությունը:

30-ական թվականներին պուրիզմի առաջարկած երկրաչափական հստակ ծավալը պատենշ է հանդիսանում արտաքին և ներքին տարածությունների միջև և այդ հանգամանքից ելնելով, մարդը զգում է իրեն շենքից արտաքուսված: Կոլեկտիվ կապակցությունները մինչդեռ առաջանում են, երբ մարդը տարփակված է տարածության մեջ⁷: Հենվելով տարփակվածության գաղափարի վրա, մարդ-շրջապատ շաղկապը դիտվում է որպես ամենապարզ միավորը և գործառնությունների հիմքում ընկած պատճառական կապի տրամաբանական շաղկապներով հանգում ենք ծավալատարածական ավելի բարդ կառուցվածքների: Բազմակերպար ճարտարապետության (եթե գործառնությունները չունենան ուրույն բնորոշում) բազմակերպարայնությունն առաջացնում է խառնաշփոթություն, կորցնում իր իմաստը⁸: Այստեղից էլ առաջանում է ամեն մի գործառնությունը կամ նույն դասի մեջ մտնող գործառնություններին ուրույն կերպար հաղորդելու պահանջը: Այս առումով և, ինչպես նշում է Ռ. Վենտուրին, բազմակերպար ճարտարապետությունը չի «զոհարվում», այլ «ծնվում» է, այսինքն՝ սկիզբ առնելով առարկայական իրողությունից, կազմավորվում է օրգանապես:

Դասական դարձած հասկացությամբ, նախագիծը մշակվում է հերթականությամբ՝ հատակագիծ, կտրվածք, ճակատ, հեռանկար: Այս առումով

⁵ Ռ. Պիեռլիան գրում է. «Գոյություն ունեն երկու տիպի քարանձավներ՝ քարե և փայտե: Փայտե քարանձավը անտառանակ մարդու երազն է, նրա պաշտամունքը: Պաշտամունքը գործառնություն է, իսկ պաշտամունքի նպատակը տեղանքի բնույթը վերարտադրելն է» (աի՛ն R. Pletlitz, Dipoli „Arkitekti“, № 9, 1967).

⁶ Շարուն, նշվ. աշխ., էջ 7:

⁷ R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, Learning from Las Vegas, Cambridge Mass. 1972.

⁸ C. Norberg-Schulz, Existence, Space and Architecture, London, 1971, p. 13.

հատակագիծն ունեցել է ծավալը թեկադրելու նշանակություն: Օրգանակերտ (Հ. Հերինգ) բնկալումով շենքի կտրվածքի մշակումը ստանում է առաջնահերթ նշանակություն և որպես հորիզոնական և ուղղաձիգ դասավորումներն իրար հաղորդակից դարձնող հնար, օժտված է երկչափ հորինվածքը եռաչափ դարձնելու ունակությամբ:

Ա. Լոռզի առաջարկած՝ Ռաումպլան (Raumplan) տեսության հաջա-
ձայն ամեն մի ծավալային միավոր (սենյակ, միջանցք, սանդղատուն) ունի
իր գործառնությունը համապատասխանող չափայնություն, խախտելով հար-
կերի բարձրությունների միօրինակ կրկնողությունը, հնարավոր է դառնում
ստեղծել մեկ, երկու կամ նույնիսկ երեք հարթություններով կազմակերպված
բնակարաններ: Հարթությունների բազմակի լինելը հնարավորություն է
ստեղծում շենքի նույն ծավալում տեղադրել կոլեկտիվ սպասարկումները՝
ներհարկային անցումներ, ինչպես նաև փողոցների տված անվանումով՝ ներքին փո-
ղոցներ և, վերջապես, շենքի ծածկի վրա կառուցել մենատան տիպի բնա-
կարաններ՝ իրենց փողոցով: Քաղաքի մի հատվածը շենքի ծածկի վրա տե-
ղափոխելը ռոմանտիզմ չէ, այլ քաղաքային միջավայրում ապրելու պահանջ
(Լոնդոնի Լիլինգտոն փողոցում կառուցված բնակելի շենքը, ճարտ. Դարբորն
և Դերբ, 1971)⁹: Ավելին, այս տեսակետի համաձայն խախտվում է շենքի
ծավալի կերպարը և ստեղծվում, ավելի փոքր ծավալների միջոցով, ուժեղ
շեշտավորումներով հորինված շենքի կերպարը (Լ. Քանի՝ Ռիչարդո Մեդիկալ
Ուսերչ Բյուլինգը, Ֆիլադելֆիա, 1958—60):

Բազմակերպարայնությունը հատվածակազմ օրգանիզմի վերածելը բնո-
րոշ է Կանդիլիս, Յոսիչ և Վուդս ճարտարապետների խմբին (Տուուդ-լը-Մի-
րայի քաղաքային միավորը, 1963): Օրգանական միասնության հասնելու
համար դիտվում են երկու ուղղություն. առաջինի համաձայն նախագծումը
կատարվում է հատվածելով, ապա վերակազմելով օրգանիզմը, երկրորդը՝
մեկնում է բնակելի բջջից և առանձին-առանձին սահմանումներով, պատ-
ճառական կարգով հանգում ամբողջությանը: Երկրորդ հասկացությամբ իրա-
զորված բնակելի զանգվածներից հետաքրքիր են ճարտ. Ժ. Ուոցոնի՝
«Բիրբենհոն» (1960), Լիվերպուլի «Համանգային նոր կենտրոնը» (ճարտ.
Կոլին Ուիլսոն, 1960):

Այս տիպի բոլոր լուծումներում նկատելի է հետևյալը. ծավալային և
տարածական միասնությունները համադրվում են իրար կերպարային տար-
բերակումներով և բաց համակարգի օրինաչափությունների համաձայն:
Նման տեսությամբ իրագործված քաղաքային միավորը արմատների նման
երկարում է հողամասի տեղագրական պայմանների սահմաններում ու այդ-
պիսով շաղկապվում բնությանը: Բնությունը ևս մի անգամ դառնում է կո-
լեկտիվ կյանքին միասնություն հաղորդող գլխավոր գործոն:

Հետաքրքիր է մինչդեռ սույն տեսությանը հակադրվող մի այլ ձգտում,
ըստ որի հարկ է ելնել կոլեկտիվ իրողությունից և հանգել ծավալատարա-
ծական բնորոշմանը: Սույն տեսակետն առաջարկում են Սպանիայի մի քանի
մասնագետներ՝ Տալլեր դե արկիտեկտուրա խումբը¹⁰: Նրանց գաղափարը

⁹ „Architecture d'Aujourd'hui", 1972, № 161.

¹⁰ «Տալլեր դե արկիտեկտուրա» („Taller de Arquitectura") խումբը հիմնել է ճարտ.
Ռիչարդո Բոֆիլը 1964-ին, Բարսելոնայում: Խմբի մեջ են մտնում՝ ճարտարապետներ,
ճարտարագետներ, սոցիոլոգներ, մաթեմատիկոսներ, փիլիսոփաներ, բանաստեղծներ:

կապված է իդոմորֆիզմի հասկացության¹¹ հետ: Ճարտարապետական լեզվով ասված իդոմորֆիզմը կունենա հետևյալ բանաձևը՝ ստեղծել տարածությունը կազմակերպող մոդելավորված մի համակարգ, ուր կլեկտիվի և անհատականի, արտաքին տարածության և ներքինի, հոծ ծավալի և սնամեջի հարաբերությունները համապատասխան լինեն ստեղծված համակարգին: Ճանաչողական արարքում սահմանված առարկան իր հատկություններով և հարաբերություններով ներդրվում է համընդհանուր կառուցվածքին մասնակից լինելու նշանակությամբ:

Նախագծման դրծում իդոմորֆիզմը որպես մեթոդ նպաստում է թե՛ ճարտարապետական, թե՛ քաղաքաշինական խնդիրների լուծմանը: Նպաստում է նաև լուծումները հասարակական-սոցիալական հիմնական կառուցվածքին կապելու գործին, այդ հիմքից մեկնելու ու հանդելու կառուցվածքն արտահայտող ծավալատարածական ձևավորումներին:

Արդ, նկնելով օրգանական ճարտարապետության մինչ օրս կատարված իրագործումներից, պետք է նկատել, որ այդ իրագործումները որոշ չափով նախագծողի ենթակայական ապրումների արգասիք են: Այդ շենքերը կառուցելիս ստեղծ հնարավոր չէ օգտագործել շինարարական այնպիսի միջոցներ, որոնք դրական փորձառությունների հիման վրա համընդհանուր կիրառում գտնեն: Այդպիսով, օրգանական ընկալումով ստեղծված ամեն մի նոր շենք դառնում է տեխնիկական հանդգնություն, դրական-արտադրական գործունեությունում բացառություն կազմող տեխնիկական հնարամտություն:

Ֆունկցիոնալիստ-ուցիոնալիստների դրվածքը այլ էր: Ինչպես տեսանք, նրանք սկսելով բնակելի բջից, հասան բնակելի տանը և տնից զիջումներին, իսկ անցումները կատարվեցին շինարարական միջոցների զարգացման տրամաբանության համաձայն: Այս առումով 30-ական թվականների ճարտարապետներն առաջարկեցին մեթոդը, իսկ ձևի փոխարեն՝ կարգը: Նրանց մշակած համակարգերի տեսությունը, տարածության կառուցվածքն իր ամբողջությամբ որոշադրելու ձգտումը քաղաքաշինության բնագավառում կիրառում գտած սկզբունքներ են:

Այսքանից հետևում է՝ ծավալատարածական կառուցվածքը չպետք է ինքնանպատակ լինի, այլ նպաստելու է տեղանքը, կապակցությունները, գործառնական գոտիները սահմանելու գործին: Երթևեկության բազմահարթակ դասավորումը, բնակիչների քանակը, եռակարգ սպասարկումները պետք է ստանան ամբողջությանը վերաբերված որոշակի լուծում (Հուր, Պետերի, Կումբերնոլդ՝ քաղաքային միավորները Անգլիայում): Քանակական սահմանումի առումով անգլիական նոր քաղաքներում բնակիչների քանակը պահպանվում է 50.000—100.000-ի սահմաններում: Նոր մայրաքաղաքների նախագծերում բնակչության սկզբնական քանակը նախատեսվում է 100.000-ի շուրջ (Բրադլի, Չանդիգար, Իսլամաբադ): Քանակական նույն չափանիշով են նախագծված Վուֆեն արբանյակը Ֆեդերատիվ Գերմանիայում, Ֆրանսիայում՝ մեծ միասնությունները (grands ensembles)՝ Օլնի-սուրուա, Տուլուզ-լը-Միրաի, Իտալիայում՝ Սեկոնդիլանոն, Պոնտիեյլին, Հոլանդիայում՝ Վլաարդիգեն նորը¹²:

¹¹ «Փիլիսոփայական բառարան», Երևան, 1975:

¹² L. Benevolo, T. Giura, Longo, C. Melograni, I modelli di progettazione della città moderna, Venezia, 1969, p. 125—129.

Նշենք նաև, որ քառակական սահմանումները բացառիկ դեպքերում խախտվում են¹³: Դրանով հանդերձ, նախագծելու մեթոդը, հիմնված պատշաճ չափի միավորների¹⁴ և նրանցից բաղկացած խմբերի հաջորդականության վրա, տեսական առումով պահպանում է իր վավերականությունը: Այդ մեթոդի օգտագործումը ապահովում է բնակավայրը սպասարկումներին կապելու, հոսկարգ գործունեությունները հանգամանորեն բաշխելու գործին: Բայց այն չի լուծում բնակավայր-արդյունաբերություն փոխադարձ կապի խնդիրը: Նոր քաղաքների փորձառությունները ցույց տվին, որ փոքր միավորների դեպքում, երբ բնակավայրը, առևտրական կենտրոնը և արդյունաբերությունն ընդգրկված են ոչ մեծ հեռավորությունների վրա և շրջապատված են կանաչ տարածություններով, նշված դժվարությունները նվազում են: Մինչդեռ, եթե կենտրոնները ավելի մեծ են և բազմաթիվ, այդ դեպքում նրանց տեղադրումը «պետք է մի օրենքից հետևի, որը բնորոշում է քաղաքի ընդհանուր ձևը» (Լ. Բենեվոլո):

Այսպես, օրենքներից մեկի համաձայն առաջարկվում է եռակարգ գործունեությունները կենտրոնացնել ու դրանց շուրջը կազմակերպել բնակելի շրջանը (Կոնկորգի օրինակը): Այդ դեպքում անհրաժեշտ է, որ կենտրոնացված գործունեությունը լինի մի տիպի, իսկ նման սահմանումը ընդհանուրի դեպքում չի կարող բազմաթիվ համարվել:

Հակասական նման դրվածքը արտացոլվում է նախագծման, ինչպես և քաղաքաշինական ծրագրերում: Ճարտարապետը առաջարկում է ծավալատարածական մոդելը, քաղաքաշինարարն իր հերթին կուտակում է տնտեսական, հասարակագիտական, տեղագրական և էկոլոգիայում ընդգրկվող տեղյալներ: Ճարտարապետը քննում է բաշխումների մեքենականությունը, որոշադրում հաստատությունների ներքին հորինվածքը, իսկ ձևի ճշգրտումը մնում է անորոշ: Քաղաքաշինարարի հետաքրքրությունը վերաբերում է քաղաքի կամ հաստատությունների տարածքային համակարգին, բայց չի բնորոշելու ներքին կազմակերպության կերպարը: Նվազագույնությունների միջև դեռևս չի հաստատվել հասկացության հիմքը: Ճարտարապետները շարունակում են առաջարկել նախագծման, իսկ քաղաքաշինարարները՝ կառուցվածքային մոդելներ: Կապիտալիստական երկրներում չի գտնվել, և դա անհնար է, երկու մոդելներն իրար հարաբերելու կապը:

Վերևում նշված միակենտրոն հաստատությունը որպես առանձին փաստ դեռ ինքնուրույն երևույթ է և չի կարելի դրան վերագրել համընդհանուր ճշմարտություն: Արդյունաբերական համակարգերի մասնագիտացված բնույթը, տեխնիկայի առաջընթացն անհնար է դարձնում ընդունել քաղաքի մի տիպը և նկատել այդ տիպը մեկընդմիջ գտնված լուծում:

Տարբերակված լուծումներում առանձնահատուկ նշանակություն է ստանում այն ենթադրությունը, որի դեպքում հաստատությունների ընդհանուր

¹³ Լոնդոնի հարավ-արևմտյան շրջանում առաջարկվել է (1964) կառուցել 250,000 բնակիչ ունեցող Նոր քաղաք, 150,000-ի՝ Նյուբորի և Բլետլիի շրջաններում, իսկ Բաքսման և Վան դեն Բրեոցը նախատեսել են Նորդ Քեննեմերլանդում՝ 190,000 բնակիչ, Ամստերդամի արևելյան նոր շրջանում՝ 350,000 բնակիչ (տե՛ս P. Hall, Le città mondiali, Milano, 1966, p. 57—58):

¹⁴ Այդ բանաձևը որպես բնակելի միավոր (Habitation de grandeur conforme) առաջարկել է Լը Կորբուզիեն, Մարսելի բնակելի տան նախագծով:

ձևաբանությունը կախում ունենա բնակավայր-աշխատավայր կապակցությունից և ճարտարապետական առարկային հաղորդի ձևաբանորեն օրգանական արտահայտչականություն, լեզվական միասնություն:

Սակայն, ինչպես և ցույց են տալիս մեծ քաղաքների արվարձաններում կառուցված բնակելի թաղամասերը, կան բոլորովին նոր ստեղծված քաղաքներ (Հուք և Կոմբերնոլդ), ուր բնակելի շրջանը և եռակարգ գործունեությունները տեղադրված են առևտրական, արտադրական հաստատությունների միջև ազատ մնացած հողամասերում: Այս դեպքում քաղաքը կորցնում է իր էությունը:

Լուսավորչականության շրջանից սկիզբ առած, ֆունկցիոնալիստ-ռացիոնալիստների կողմից հետևողականորեն մշակված հիմնական դրույթն այն է, որ բնակվելու գործառնությունը քաղաքաշինության բնագավառում ստանում է առավել գործածական նախադրույթի նշանակություն: Ավելին, քաղաքային կառուցվածքը հարկ է սահմանել՝ գերադասություն ստալով բնակելի շրջաններին: Նշենք նաև, որ վերջին հարյուր տարիների ընթացքում գոյացած նոր-պահպանողական քաղաքները ազդում են նախագծումների վրա, նախ, որովհետև մի շարք նոր թաղամասեր կառուցվում են գոյություն ունեցող քաղաքային ցանցի սահմաններում և ապա, գոյություն ունեցող հաստատությունները, սովորույթները կրկնում են անցյալի քաղաքաշինության դրվածքը և վերջապես՝ դժվար է քաղաքաշինարարի համար կապիտալիզմի պայմաններում արմատախիլ անել անտեսական-հասարակական ավանդաբար արմատացած իրադրությունը: Արդ, այնպես, ինչպես տեխնիկայի առաջընթացը հարկ է տանել մարդու պահանջների սահմաններով, այդպես էլ նոր քաղաքների նախագծումը հարկ է հիմնել բնակավայր-աշխատավայր և եռակարգ սպասարկումների ռացիոնալ կառուցվածքի վրա և հասնել ճարտարապետական արտահայտչականության օրգանական միասնության:

Բերենք Չանդիգարի օրինակը. իր Կորբյուզիեի քաղաքաշինական հիմնական դրույթն է¹⁵ քաղաքային տարածքը բաժանել հատվածների (secteur) 800 . 1200 մ. չափով¹⁶, իր Կորբյուզիեն այս սկզբունքով սահմանեց Փենջաբի նոր մայրաքաղաքին հատուկ գործառնությունների տեղադրումը, քաղաքական, վարչական կենտրոնը՝ Կամպիդոլը, առևտրական ու արդյունաբերական կենտրոնները և բնակելի շրջանները, ուր բնակվելու են Հնդկաստանի հասարակարգին հատուկ 13 խավերը: Արդ, իր Կորբյուզիեն հետապնդելով բնակիչների դասակարգումը վերացնելու նպատակը, նախատեսում է բնակիչների համար բնակարանային և սպասարկումների նույն պայմանները, տիպարային խտությունը¹⁷:

Երթևեկությունը դասավորված է V 7 համակարգի համաձայն¹⁸, հաղոր-

¹⁵ Նույն սկզբունքով իր Կորբյուզիեն կազմել է Բուենոս-Այրեսի նախնական նախագիծը (1929) և Բոգոտայի ընդհանուր նախագիծը (1959):

¹⁶ Նույն սկզբունքով իր Կորբյուզիեն կազմել է Բուենոս Այրեսի նախնական նախագիծը (1928) և Բոգոտայի ընդհանուր նախագիծը (1959) (տե՛ս Le Corbusier, Modulor, II, Paris, 1955, pp. 222—37).

¹⁷ F. Tentori, Le Corbusier, In „Protagonisti della storia Universale“, № 4, Milano, pp. 77—79.

¹⁸ Ճանապարհների և փողոցների դասակարգումը կատարվում է հետևյալ կերպ՝ յոթ արագություն, երթևեկության յոթ տիպ և դրանց համապատասխանող յոթ ճանապարհ: Առաջարկված է ավելացնել ութերորդ տիպը (V 8)՝ հեծանվորդների համար (տե՛ս Le Corbusier, I tre insediamenti umani, „Continuità“, Milano, 1966).

դակցությունների արագընթաց ճանապարհներ (V1, V2, V3), ավտոմեքենաների երթևեկության փողոցներ (V4), հետիոտն փողոցներ (V5, V6) և բազալ բոլոր հատվածները հատուկ կանաչ լայն գոտիներ (V7), ուր տեղադրված են դպրոցները, մարմնամարզություն սարքավորումները:

Յունկցիոնալիստ-ռացիոնալիստների հետապնդած գործառնային և երթևեկության սահմանումը բերեց պատշաճ չափի քաղաքաշինական միավորների ստեղծմանը և դրանք նոր քաղաքների դեպքում ցանցակերպ դասավորելու եղանակին¹⁹: Լը Կորբյուզիեն նշում է, որ գծապրական կարգը ստեղծում է հնարամիտ և ներդաշնակ կապակցություններ, զգայականացնում մաթեմատիկական (բանական համաչափություններ) և զգալի դարձնում կարգը (տե՛ս «Vers une Architecture», 1923): Ավելացնենք, որ գծապրային կարգը հարաբերակցության մեջ է դնում քաղաքը և աշխարհապրական տարածքը, երկրաչափական համակարգին է ենթարկում քաղաք-բնության կապը, որոշ չափով սահմանազատում է քաղաքի ընդլայնումը, ռացիոնալ կարգին ենթարկում քաղաքային իրադրությունը²⁰:

Կարգն արտահայտում է՝ քաղաքական, հասարակական, տնտեսական կառուցվածքը, մայրաքաղաք Չանդիգարի դեպքում՝ ամբողջ երկրի դրվածքը: Ավելին, հատակագծային ցանցակերպ կազմն արտահայտում է հասարակարգի դեմոկրատիկ համակարգը: Այս բանում համոզվելու համար (մի կողմ թողնելով անցյալը) բավարար է բերել Բրազիլիայի օբիեկտը:

Լ. Կոստայի նախագծով Բրազիլիայի²¹ գծապատկերը կառուցված է արեւմտեւոր-արեւմուտք ձգվող գլխավոր առանցքի ու աղեղնաձև դրան ուղղանկյունի հատող երկրորդ առանցքի կարգով: Գլխավոր առանցքի արեւելյան ուղղությամբ տեղադրված է երեք իշխանությունների եռանկյունի հրապարակը (շենքերը կառուցված են Օ. Նիմայիի նախագծերով), մյուս ծայրում՝ երկաթուղու կայարանը, նույն ուղղությամբ դասավորված են վարչատնտեսական հաստատությունների շենքերը: Հորիզոնական առանցքով (12,5 կմ երկարության) տեղադրված են բնակելի գոտիները՝ կազմված ինքնարավ բնակելի շորս ծավալներով (super quadras): Նույն առանցքի մի ծայրում գտնվում է կենդանաբանական այգին, մյուսում՝ բուսաբանական:

Այսբանից հետևում է, որ կերպարային իմաստով Բրազիլիան ունի բյուրոկրատական-պետական բնույթ: Այդպիսի խոսքերով ասած, այդ «քաղաքի կերպարում սահմանված պատմական մի իրադրությունը մոնումենտալ առարկայացման հետևանքով, հասարակական իրադրությունը իր առաջնությունը

¹⁹ Ցանցակերպ հատակագծով (gridiron cities) քաղաքներ են՝ Նյու-Յորք Սիտի, Չիկագո, Սան Ֆրանցիսկո Այդ տիպի բաժանում են ունեցել նախին և հուսիսարևմտյան քաղաքները, նույն համակարգին է ենթարկվել ծավալային սահմանումը Տարածությունը ռացիոնալիստական կազմակերպելու, դուրսբերելի դարձնելու և հեռանկարային պատկերմանը նպաստելու համար Լ. Բ. Ալբերտին ստեղծեց ծավալատարածական ցանցակերպ բաժանումը՝ «ալբերտյան ցանցը» (տե՛ս E. Panowsky, La prospettiva come forma simbolica, Milano, 1966). Ծավալատարածական հարաբերությունների վրա է հիմնվում քաղաքաշինության օբեկտ-դրությունը:

²⁰ Քաղաքային միավորների զաղափարն առաջարկել էին արդեն ուսուպիստ-սոցիալիստները (տե՛ս Օռնե, Ներդաշնակության և համագործակցության ավանը, նախագծված 1817 թ. և Իկարա ավանի՝ գծապրական պատկերը, 1845):

²¹ G. C. Argan, Progetto e destino, Milano, 1965, p. 59. 1960-ին տեղի ունեցած Բրազիլիայի քննարկումը հանգեց հետևյալ եզրակացությունների. 1. Քաղաքն ունի բյուրոկրատական-պետական բնույթ, 2. Տեղադրված է անապատում, առանց ունենալու ջրը-

դիշել է պետականության վերացարկված գաղափարին»²²։ Այս է Բրա-
վիլիան, ուր պետականության գաղափարի բացարձակացումը փոխարինում է
երկրի հասարակական-տնտեսական իրադրությանը, ուր քաղաքաշինական
մտահղացումը չի նպաստում դեմոկրատական կարգերի հաստատմանը, այլ
ներշնչում է պետականության համընդհանրականություն» (Ջ. Կ. Արգան)։

Չանդիգարում բացահայտորեն առկա է ամեն մի քաղաքային տարրին
ուրույնություն հաղորդելու, կոլեկտիվ կյանքի պահանջները որոշադրելու,
դրանց ձև տալու ձգտումը։ Քաղաքի ամբողջ երկայնքով հյուսիսից հարավ
ձգվում է կանաչապատ «հանդստյան ձորը», իսկ դրան հատում է երկրորդ
ուղղանկյուն առանցքը։ Երկուսի հասման վայրում տեղադրված է առևտրա-
կան կենտրոնը։ Գլխավոր առանցքի հյուսիսում, քաղաքի և բնության սահ-
մանում՝ Կամպիդոլը Հեռվում, հյուսիսի ուղղությամբ իշխում է Հիմալայի
հսկա լեռնաշղթան։ Կամպիդոլի ծայրամասում, փոսից վեր է բարձրանում
«բաց ձևերը»՝ աշխատանք, բարեկամություն, արվեստ խորհրդանշող քան-
դակը²³։

Չանդիգարը կառուցված է բաց տարածության սկզբունքով, որի հետևան-
քով քաղաքին պակասում է անցյալի քաղաքներին հատուկ մտերմիկ միջա-
վայրը։

Այսօր մասնագետները ձգտում են իրար հակադրվող գործոնների՝ քա-
ղաքային միջավայր և բաց տարածություն, հաղորդակից դարձնել ու ներ-
դրավել քաղաքի ամբողջական կառուցվածքում։ Վերանում է, այդպիսով, գոր-
ծառնությունները իրարից խստորեն բաժանելու կարգը, լիազամասերի շեն-
քերի տիպերով սահմանադատելը և կիրառվում են ծավալատարածական
ավելի ճկուն լուծումներ՝ հատվածավորված տիպի շենքեր, քաղաքային մի-
ջավայր ստեղծող փոքր ձևեր։ Այսքանից հետևում է քաղաքաշինական նախա-
դեման գործի բաժանումը երեքի և այդ բաժանումից հետևած երեք մասնա-
գիտությունների առաջացում՝ գործարանային արտադրության ղեկավաներ (տի-
պային տարրերի մշակում), ճարտարապետ և քաղաքի ղեկավաներ (town
designer), երեքի մասնակցությամբ հնարավոր է վերադառնալ հորինվածքի
տեղադրական սկզբունքներին՝ գործառնությունների խմբավորում, էկոլո-
գիային կապված ծավալատարածական լուծումների ձևաբանական միասնու-
թյուն²⁴։

շանների ծրագրային նախագիծ։ 3. Նախագծման ընթացքում նկատի չեն առնվել ետնագա-
վառի տնտեսական պլանավորումը, երկրագործության բարեփոխությունը։ 4. Ընդհանուր հա-
տակափոքը չունի ապագա ընդլայնումին հարմարվելու ճկունություն։ Քաղաքաշինական առու-
մով Բրազիլիայի ընդհանուր հատակագիծը փակ տիպի է, այդ առումով նման է XIX դարի
քաղաքներին (տե՛ս B. Zevi, Sei?nell a nuova capitale sudamericana, „L'Architettura“
1960, № 51, pp. 608—619)։

²² G. C. Argan, նշվ. աշխ., էջ 62։

²³ Աշխատող և ստեղծագործող «ձևեր»-ի մասին նշանակալից էջեր է գրել Հ. Ֆոսիյոնը,
առմանական և գոթական արվեստներին նվիրված աշխատության մեջ և հատկապես «Ձևերի
կյանքը» գրքի՝ «Ձևերի զովասանք» գլխում։ Լը Կորրյուզիոն նույնպես հետևում էր Ֆոսիյոնի
արվեստի փիլիսոփայությանը (տե՛ս H. Focillon, La vie des Formes, Paris, 1934)։

²⁴ Էլիսն և Պետեր Սմիթսոնը հիսունական թվականներին առաջարկեցին հետևյալ ան-
խառնմանը՝ նույնականություն (identità), զարգացման ուղղագծեր (schemi di sviluppo),
խմբավորում (raggruppamento) և ենթակառուցվածք (infrastruttura), (տե՛ս Allison and
Peter Smithson, in „Uppercase“, London, №3, 1960)։

էլիսնի և Պետեր Սմիթսոնի մշակած «Մայրաքաղաք Բեռլին» նախագծում (1958) առկա են ֆունկցիոնալիստների դրույթները՝ երթևեկության բաժանում, գործառնությունների դասավորում: Բայց նրանց առաջարկած «հետիոտների ցանցը» և «քաղաքային տարածություններ» գաղափարները նոր են և հուշում են քաղաքային հատվածներին տարածական նույնություն տալու միտքը²⁵:

Այսօր, ուսուպիստների ամբողջ մի շարք, հիմնված քաղաքի բաց դարգացման գաղափարի վրա, հանգել են այդ մտքի ծայրահեղություններին: Վերջին տասնամյակում լույս տեսած ուսուպիստական նախագծերում քաղաքը պատկերված է եռաչափ ենթակառուցի կերպարով և այն նախադրյալի վրա, որ այն կարող է զարգանալ երեք ուղղություններով, որ կառուցվելու է հավաքովի տարրերով կամ սովորական հղանակով, իսկ այդ տարրերը, երբ հանում են, հնարավոր է փոխարինել նորերով: Այդպիսով, քաղաքը գտնվում է շարունակ կառուցման, ինքնաբերորոշման ընթացքում: Թելադրողը մարդկանց աճն է, նրանց ապրելակերպի փոփոխումը, տեխնիկայի առաջընթացը, գործառնությունների տեղաշարժը, տարածության մեջ շարունակ ձգվելու պահանջը: Դրույթներ, որոնք ամբողջությամբ պարտադրում են քաղաքային նոր միջավայրի ստեղծումը շարունակական ընթացքով (Պետեր Կուբի՝ Պլուգին Սիտի նախագիծը, 1964)²⁶:

Ուսուպիստների մի այլ խումբ առաջարկում է աշխատավայր-բնակավայր և եռակարգ սպասարկումները խմբավորել «մեծ չափի» կոռ ծավալների կամ, ինչպես ասվում է, հսկա պարունակիչների մեջ: Նրանց միջանկյալ, հորիզոնական դասավորումով տեղադրվում են արդյունաբերության կենտրոններ: Երթևեկության ուղիները քաղաքը հատում են պարունակիչների համակարգի երկայնքով, դասավորված են ստորգետնյա ուղիներից դեպի վերևի հաղորդակցության գծերը պակասող արագությունների հզորության աստիճանավորումով²⁷: Դա Հիլբերսայմերի «մեծ քաղաք»-ի գաղափարն է, որը իրագործվելու է հսկա պարունակիչների միջոցով (Պ. Սոլարիի առաջարկած Բաբել քաղաք-պարունակիչը շրջանակաձև է և ունի 1700 մ տրամագիծ): Լ. Քանի՝ «քաղաքի գաղափարը», Ժ. Կ. Բերնարի՝ «ամբողջական քաղաքը», Վ. Յոնասի կամ Պ. Մեյմոնի՝ «կոնաձև քաղաքը», Ա. Իսոցաբիի՝ «օդային քաղաքը» հարցերի արմատական լուծումը ներկայացնող առաջարկներ են, անշուշտ, ուսուպիկ, բայց բոլոր մանրամասնությունների լուծումը կատարված է այսօրվա տեխնիկայի հնարավորությունների համաձայն: Կան իրողություններ, որոնք անօխտելի են, ինչպես՝ «ծովային քաղաքը» (Sea-City), ուր ապրում են մինչև 30.000 մայր, այն տեղադրված է ափից 24 կմ հեռավորությամբ: Այդ քաղաքներում մարդիկ զբաղվում են ձկամշակման արդյունաբերությամբ, ծովային հանույթների մշակմամբ (մագնեզ, ուրեթ և այլն): Քաղաքն ինքնաբավ է, որովհետև արտադրում է էներգիա և մշակում է խմելու ջուրը²⁸:

1960-ին Քենցո Տանգեն վերջացրեց Տոկիոյի ապագա դարգացման ընդհանուր նախագիծը: Զարգացումը Տանգեի առաջարկով կատարվելու է մայ-

²⁵ Alison e Peter Smithson, *Struttura urbana*, Bologna, 1971.

²⁶ Peter Cook, *Architettura: azione e progetto*, Bologna, 1971.

²⁷ G. Simoncini, *Նշվ. աշխ.*, էջ 48.

²⁸ K. Tange, *The Japan Architect*, april, 1961.

րաբաղաբի ծովախորշը հատուկ, ձգված առանցքի երկայնքով: Քաղաքաշինական միտքը հետևյալն է. երթևեկության ներկառուցվածքային համակարգը շրջանակաձև իրար է կապելու հասվածաշար ծովի վրա կառուցվելիք քաղաքը: Նոր կառուցապատումները կառարվելու են երթևեկության ցանցին հաղորդակից տարբեր բարձրությունների վրա: Տանգեի նախագիծը հտուցիոնալիստ շրջանի ստոպիա է, պատճառաբանված է հիմնովին և այն աստիճան, որ ստացել է մեծ չափանիշի ճարտարապետության խնդրականը պարզելու միջազդային նշանակություն:

Քաղաքային միավորներից անցում կատարվեց մեծ պարունակիչներին: Դրանք Ս. Չերմայեֆի խոսքերով ասած տարածքային նշանակություն ունեն և դործում են որպես «քաղաքային տարրեր»²⁹: Այդ տարրերը կարող են ամրացված լինել հողին, նավարկել աիեղերքում, ծածանել ջրի երեսին կամ շարժվել հողի վրա: Տեխնոլոգիայի կարելիություններն անսահման են, մարդկանց աճը մղում է մեծ չափի իրագործումների: Եվ, սակայն, վիճելի է, որ նման քաղաքները կարողանան մարլուն հաղորդել իր գոյությունը հաստատող հիմքը: Քաղաքը կարող է, անշուշտ, պարունակել շարժական տարրեր, ունենալ ստորգետնյա և վերգետնյա ներկառուցվածք, լինել ճկուն և դարդանալու ենթակա, բայց չի կարող իր ամբողջությամբ շարժական լինել:

Կյանքը դարդանում է օրինաչափ, հասարակական և տնտեսական կառուցվածքը նույնպես: Մարդու ինքնավստահությունը դարձնում է կայուն կարգերի՝ ռեալ պայմանների միջավայրում: Մեքենայացված տունը կամ քաղաքը անցողականը հավերժացնելու պատրանք է:

Կառուցվածքը ձև առաջացնող գործոն է և արմատավորված է հասարակական-տնտեսական կարգերի խորքը, կառույցը իրականությանը կապող օրդանական համակարգ է:

Մարդը պահանջ ունի իր շրջապատը ձևակերպելու, կերպար ստեղծելու: Նա զգում է իրեն ազատ, երբ տարածությունը սահմանված է, ճարտարապետականորեն բնորոշված: Իսկ ճարտարապետությունը որոշակի երևույթ է և ընթեռնելի ձևի լեզվի միջոցով, լեզու, որն ունի գեղագիտական և գիտական կերտվածք:

²⁹ S. Chermayeff, *Advanced Studies in Urban Environment: Toward a Urban Model*, Yale, U. S. A., 1967, p. 4.

Դասական արվեստի հասկացությունը հիմնված է հակադիր երկու դրույթների վրա՝ գեղեցիկը պատկերող անփոփոխ մոդելը և շարունակ փոփոխվող զգայական ճանաչողությունը: Մոդելը համարվել է գերիշխող սկզբունք, իրողությունը կաղմակերպող բացարձակ կարգ: Այդ կարգը պատկերվել է երկրաչափական հարաբերությունների միջոցով՝ սահմանված եռաչափ տարածություն, որը դիտվել է որպես արվեստի գործը որոշադրող կառուցվածք, այն բացարձակ կարգին հանգեցնելու տրամաբանական հնարավորություն: Նման հասկացության հարազատ սահմանումը եղավ հեռանկարը, այսինքն ինքնուրույնության աստիճանի հասած արվեստի, ինչպես և շինարարական գործունեությանը մտավոր բնորոշում հաղորդելու տարածական համակարգը:

Արդի արվեստի նպատակներից է առարկայի ձևակերտումն անջատել տարածության բացարձակված շրջանակից և պատճառակցորեն կապել որոշակի իրականությանը: Լուսավորչականությունը սկիզբ դրեց գործառնային մտածողությանը (լոգիկ), բայց պահպանեց այն համոզմունքը, ըստ որի հնարավոր է տարածության մեջ շարժվող նյութը պարփակել երկրաչափական ձևի սահմաններում: Սույն հասկացությանը համաձայն հեռանկարային ընկալումը կորցրեց սկզբնական նշանակությունը, իսկ պարզ ծավալը ստացավ տարածությունը խորհրդանշելու իմաստ (Լոու, Բույէ): Լը Կորբյուզիեն ժառանգելու էր այս միտքը, այն տարբերությամբ սակայն, որ հստակ ծավալը ունենալու է զուտ գեղադիտական նշանակություն: Նոր հասկացությունների առաջացման տեսակետից Շինքելը առաջինն էր, որ առաջարկեց ոճի համապատասխանության խնդիրը հարաբերել շենքի գործնական իրականությանը: Սեմպերը բնորոշեց արվեստի գործը, հիմք ընդունելով պատմականը, տեխնիկայի դրույթները և ռացիոնալ-դասական հասկացությունը: Պաքստոնը շենքի կառուցվածքը կապեց գործադրանային արդյունաբերությանը, իսկ Վիլելմ-Լը-Դյուն տեսության հիմնական նախադրյալները հիմնվում են գոթականի կառուցվածքային ռացիոնալիզմի և գոթական շենքերի «հասարակական նշանակության» վրա:

Այս մտքերը տարբեր ձևերով արտահայտում են անցյալ դարի և դարասկզբի արվեստի հասկացությունների բնույթը: Հարկ է ճշտել սակայն, որ դրանք հիմնված են ձևի և գործառնության ղուգորդման վրա ու համապատասխան լինելով տեխնիկայի առաջընթացին, գիշում են բեկեռանության (ձև և գործառնություն, գաղափար և նյութ) դասական հասկացությանը: Արդի ճարտարապետությունը զարգացավ հակադրվելով պատմական անհրաժեշտությամբ բացատրվող նման հասկացություններին: Այս հարցում եղա-

կի տեղ է գրավում Ա. Լոռը: Նա տեխնո-գործառնային նախագործչներին հիմունքներով սահմանում էր շենքի կառուցվածքը, իսկ շենքի ծավալային, բացվածքների և խող պատերի հարաբերակցումը ենթարկում էր, այսպես կոչված, ազատ հեռանկարի տեսողական օրենքներին: Նույն եղանակով աշխատում էին Օլբրիխն ու Հոֆմանը: Անմիջական տեսողության օրենքները մշակվեցին կուբիստների կողմից, իսկ 1918-ից հետո կիրառում գտան Դէ Ստիլի և Լը Կորբուզիեի նախագծերում:

Արվեստի հաստատուն սկզբունքների հեղաշրջման այդ փուլում ռացիոնալիստները խղեցին ձևային արտահայտչականության պատմական կապը և գործառնային վերլուծության արտածական մտահանգումներից ելնելով նպատակադրվեցին ճարտարապետական լեզվի նոր «կանոնագիր» ստեղծել: Գործնականում, սակայն, ձևային նոր պատկերումները մշակվեցին մի կողմից՝ հանգնելով էվկլիդեսյան երկրաչափությանը (պուրիզմ), մյուս կողմից՝ պարզեցման ենթարկելով անցյալի ճարտարապետության ռեբրը (վիեննական Սեցեսսիոն, Ամստերդամի դարոց) կամ դիմելով ժողովրդական բնադրական ճարտարապետությանը (նեոռեալիզմ, նոր էմպիրիզմ, էնզիլշնես):

Հարակարծական այդպիսի պայմաններում որոշակի իմաստ է ստանում հետևյալը. ռացիոնալիզմը հրոժարվեց ձևը ձևից բխեցնելու սկզբունքից, այդպիսով, շենքի բնորոշումը կատարվելու էր մարդու պահանջները իրագործելու սկզբունքով: Ավանդարար ժառանգված մտապատկերը (մոդելը) կորցրեց իր նշանակությունը և իմաստ ստացավ նախագծման վերլուծական մեթոդը: Իմաստադրվեցին գեղազարդումները և ձևի ներկայանալիության նշանակությունը: Անցումը արաբին իմաստավորումից ներքինին նպաստեց, որպեսզի ճարտարապետական միտքը խարսխվի մարդկային հասարակական կառուցվածքի հենքի վրա: Այս իմաստով ճարտարապետությունը դիտվեց իրականությունից բխող, նրա առաջընթացին նպաստող գործունեություն:

Էքսպրեսիոնիզմը և նրան կապվող օրգանականը ներկայացնում են արդի ճարտարապետության մյուս դեմքը: Ռացիոնալիզմի խստապահանջ երկրաչափությանը հակադրվող, շենքի պարունակությունը անմիջականորեն մարդու հետ հաղորդակցության մեջ դնող ձևը դինամիկ կերպարանագծվածությունը օժտելու ձգտում էր:

Նախագծումն այսօր կատարվում է ոճ-կանոնագրի սահմանումներից անկախ, կյանքի առաջընթացում բացահայտված տվյալների հիման վրա, որոնք տրամաբանորեն կազմում են ճարտարապետական նախագծման և քաղաքաշինական ծրագրման կառուցվածքը: Կենցաղային պայմանները, մարդ-բնություն կապակցությունը, շինարարական տեխնիկան զարգացման փուլերում կրում են արմատական փոփոխություններ, որոնք ազդում են շենքի և քաղաքի կառուցվածքային համակարգի վրա, հետևաբար, արդեն իրագործվածը փորձարկման դաշտ է դառնում հաջորդ իրագործումի նախագծման գործում:

Առարկայական իրականությունն ուսումնասիրությունից է, որ առաջանալու է կառուցվածքային մանրակերտը և հանգեցնելու է այսօրվա քաղաքները վերափոխելու, նորը կերտելու արդյունքին:

- J. J. Winckelmann*, Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden, 1764.
C.-N. Ledoux, L'architecture considérée sous le rapport des arts, des mœurs et de la législation, Paris, 1804.
F. Algarotti, Lettere sopra l'architettura 1742—63, in Opere, Livorno, 1764—65.
J. F. Blondel, Cours d'architecture, Paris, 1771—77.
R. Blomfield, A History of Renaissance Architecture in England 1500—1800, London, 1897.
E. Lavagnino, L'arte moderna dal neoclassici al contemporanei, Torino, 1956.
F. Stahl, *K. F. Schinkel*, Berlin, 1911.

ԴՈՄԱՆՏԻՉ

- A. W. Pugin*, Contrast or Parallel between the Architecture of the 15th. and 19th. centuries, London, 1826.
A. W. Pugin, An Apology for the Revival of Gothic Architecture in England, London 1843.
William Morris, Collected works, v. 20, London, 1913.
John Ruskin, The Seven Lamps of Architecture, London, 1907.
H. Cole, Journal of Design, London, 1849—52.
J. Fergusson, History of Modern Styles of Architecture, London, 1862.
C. Bricarelli, Eugenio Violet-le-Duc e il rifiorimento degli studi medioevali nel secolo XIX, Roma, 1915.
R. De Fusco, L'idea di Architettura, Milano, 1968.
H. R. Hitchcock jr. Modern Architecture. Romanticism and Reintegration, New York, 1929.

ԱՐՎԵՍՏՐ ԵՎ ՏԵԽՆԻԿԱՆ

- E. Viollet-le-Duc*, Dictionnaire raisonné de l'architecture française, Paris, 1854—68.
G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, Frankfurt am Main, 1860.
A. Riegl, Spätromische Kunstindustrie, Wien, 1901.
T. S. Ashton, Iron and Steel in the Industrial Revolution, London, 1924.
S. Giedion, Bauen in Frankreich: Eisen, Eisenbeton, Leipzig, 1928.
J. de Baudot, L'architecture et le béton armé, Paris, 1916.
J. Vischer, L. Hilberseimer, Beton als Gestalten, Stuttgart, 1928.
P. Francastel, Art et Technique, Paris, 1956.

ԳԻՆԱՄԻՉՄԻ ՀԱՍԿԱՑՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

- H. Read*, Histoire de la peinture moderne, Paris, 1960.
A. Dorner, The Way beyond „Art“, New York, 1947.
K. Wachsmann, una svolta nelle costruzioni, Milano, 1960.
I. Cremona, Il tempo dell'Art Nouveau, Firenze, 1964.
R. Schunzler, Art Nouveau, Milano, 1966.
S. Tschudi Madsen, Sources of Art Nouveau, Oslo, 1956.
H. Van de Velde, Die Renaissance in modernen Kunstgewerbe, Berlin, 1901.
H. Van de Velde, Vom neuen Stil, Leipzig, 1907.
H. Van de Velde, Essays, Leipzig, 1910.
H. Muthesius, Die englische Baukunst der Gegenwart, Leipzig, Berlin, 1901.
H. Muthesius, Das Englische Haus, Berlin, v. I, 1904, v. II, 1905, v. III, 1908.
J. E. Cirlot, El Arte de Gaudi, Barcellona, 1950.
G. R. Collins, A. Gaudi, Milano, 1961.

- O. Wagner, Die Baukunst unserer Zeit, Wien, 1914.
 J. M. Olbrich, Ideen, Wien, 1900.
 E. Bayard, Le style moderne, Paris, 1922.
 L. Heves, Acht Jahre Sezession, Wien, 1907.
 W. C. Behrendt, Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur Stuttgart, 1920.
 L. Kleiner, J. Hoffman, Berlin, 1927.
 Th. Howarth, Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement, London, 1952.
 A. Perret, Contribution à une théorie de l'architecture, Paris, 1952.
 P. Jamot, A.-G. Perret et l'architecture du béton armé, Paris, 1927.
 T. Garnier, Une cité industrielle. Etude pour la construction des villes, Paris, 1917
 J. Badovici, A. Morancé, L'oeuvre de Tony Carnier, Paris, 1938.
 C. Sittl, Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen, Wien, 1889.
 E. Howard, Tomorrow: A Peaceful Path to Social Reform, London, 1898.
 R. Unwin, Nothing gained by Overcrowding, London, 1918.
 R. Unwin, Town Planning in Practice, London, 1909.
 F. Engels, Die lage der arbeitenden Klasse in England, Leipzig, 1845.
 F. Engels, Zur Wohnungsfrage, Leipzig, 1887.
 K. Marks, Der historische Materialismus. Die Frühschriften, Leipzig, 1932.
 ՌԱՅԻՆԱՍԻՂՄԸ, ԷՔՍՊՐԵՍԻՈՆԻՉՄԸ ԵՎ ՕՐԳԱՆԱԿԱՆ ԶԱՐԲԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ
 N. Pevsner, Pioneers of Modern Design, London, 1960.
 J. Posener, Anfänge des Funkzionalismus, Berlin, 1964.
 H. van de Velde, Werkbund Diskussion, 1914.
 H. Muthesius, Die Werkbund-Arbeit der Zukunft, Jena, 1914.
 W. C. Behrendt, Alfred Messel, Berlin, 1913.
 „Jahrbücher des Deutschen Werkbundes“, Jena, 1912—14.
 P. Behrens, Das Ethos und die Umlagerung der Künstlerischen Probleme, Darmstadt, 1920.
 T. Heuss, Hans Poelzig, Berlin, 1939.
 A. Loos, Ins Leere gesprochen 1897—1900, Berlin, 1925.
 A. Loos Trotzdem. Gesammelte Aufsätze 1900—1930. Innsbruck, 1931.
 H. Kulka, Adolf Loos: Das Werk des Architekten, Wien, 1931.
 „Le Corbustier, Vers une Architecture“, Paris, 1923.
 Urbanisme, Paris, 1925.
 La Ville Radieuse, Paris, 1935.
 Quand les Cathédrales étaient blanches, Paris, 1937.
 La Charte d'Atènes, Paris, 1943.
 Les Trois Etablissements Humains, Paris, 1944.
 Manière de penser l'Urbanisme, Paris, 1946.
 Le Corbusier et P. Jeanneret, Oeuvres complètes, v. I, 1937. v. II, 1947. v. III, 1947. Zürich.
 Le Corbusier, Oeuvres complètes, v. IV, 1946. v. V, 1953.
 Le Corbusier, Le Modulor, Paris, 1950.
 W. Gropius, Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses, Weimar, 1923.
 W. Gropius, Internationale Architektur, „Bauhausbücher“, № 1, 1925.
 W. Gropius, The New Architecture and the Bauhaus, London, 1935.
 W. Gropius, Rebuilding our Communities, Chicago, 1945.
 W. Gropius, Scope on the Total Architecture, New York, 1955.
 S. Giedion, Walter Gropius, l'uomo e l'opera, Milano, 1954.
 G. C. Argan, Walter Gropius e la Bauhaus, Torino, 1950.
 Mies van der Rohe, Das Schöne ist der Glanz des Wahre, Die Neue Zeitung, Berlin, 1950.
 B. Zevi, Mies van der Rohe e F. L. Wright, poeti dello spazio, „Metron“, 1950, 37, p. 6—18.

- L. Hilberseimer, Mies van der Rohe, Chicago, 1956.
 A. Drexler, Mies van der Rohe, Milano, 1960.
 G. C. Argan, Architettura dell'Espressionismo, in „Progetto e Destino, Milano, 1965.
 G. König, Architettura dell'Espressionismo, Firenze, 1967.
 U. Apollonio, Die Brücke e la cultura dell'Espressionismo, Venezia, 1952.
 P. Scheerbart, Architettura di vetro, Berlino, 1914.
 B. Taut, Ruf zum Bauen, Berlin, 1919.
 B. Taut, Alpine Architektur, Hagen, 1920.
 E. Mendelsohn, Considerazioni sull'architettura contemporanea, „Domus“, 1958, № 7.
 U. Conrads, G. Sperlich, Phantastische Architektur, Stuttgart, 1960.
- V. Scully, Storia dell'Architettura Moderna, Milano, 1963.
 B. Zevi, Poetica dell'Architettura neoplasticista, Torino, 1974.
 Th. M. Brown, The work of Gerrit Rietveld, architect, Utrecht, 1958.
 J. J. P. Oud, Mein Weg in „De Stijl“, Rotterdam, 1960.
 H. L. C. Jaffé, De Stijl 1917—1931, The Dutch Contribution to Modern Art, Amsterdam, 1956.
 H. M. Wingler, Das Bauhaus 1919—1933, Köln, 1962.
 J. Itten, Design and Form, the Basic Course at the Bauhaus, New-York, 1964.
- C. A. Sfaellos, Le fonctionnalisme dans l'architecture contemporaine, Paris, 1952.
 E. R. De Zurko, Origins of Functionalist Theory, New York, 1957.
 AA. VV. Environment for Man, Indiana Univ. Press, 1966 (l. 20, 3b).
 AA. VV. Planning for Diversity and Choice, Cambridge, 1967 (4, 2a).
- S. Ray, L'architettura moderna nei paesi Scandinavi, Bologna, 1965.
 R. De Fusco, Storia della architettura contemporanea, Bari, 1974.
 B. Zevi, Storia dell'architettura moderna, Torino, 1955.
 L. Benevolo, Storia dell'architettura moderna, Bari, 1960.
 R. Bianchi Bandinelli, Organicità ed astrazione, Milano, 1956.
 S. K. Langer, Sentimento e Forma, 1965.
 A. Aalto, Oeuvres complètes 1922—1960, Zürich, 1963.
- « Ք Ա Ղ Ա Ք Ա Յ Ի Ն » Կ Ա Ռ Ո Ւ Ց Վ Ա Մ Ք
- L. Quaroni, La Torre di Babele, Bologna, 1967.
 G. Grassi, La costruzione logica dell'architettura, Padova, 1967.
 L. Benevolo, Le origini dell'urbanistica moderna, Bari, 1963.
 C. Aymonino, Le origini dell'urbanistica moderna, „Critica marxista“, № 2, 1964.
 V. Gregotti, Il territorio dell'architettura, Milano, 1966.
 M. Tafuri, Teorie e storia dell'architettura, Bari, 1968.
 G. Samonà, L'urbanistica e l'avvenire della città, Bari, 1967.
 L. Rodwin, Le città nuove inglesi, Padova, 1964.
 G. Simoncini, Il futuro della città, Bologna, 1970.
 E. T. Hall, La dimensione nascosta, Milano, 1968.
 G. Simoncini, Storia del territorio, Firenze, 1974.
 S. Chermayeff, C. Alexander, Spazio di relazione e spazio privato, Milano, 1968.
 M. M. Webber, J. W. Dyckman, D. L. Foley, A. Z. Guttenberg, W. L. C. Wheaton, C. B. Wurster, Indagini sulla struttura urbana, Milano, 1968.
 L. Hilberseimer, Un'idea di piano, Padova, 1967.
 P. Cook, Architettura: azione e progetto, Bologna, 1970.
 Alison e Peter Smithson, Struttura urbana, Bologna, 1970.
 Th. Crosby, Il senso della città, Bologna, 1970.
 A. Rossi, L'architettura della città, Padova, 1970.
 H. B. Reichow, Die autogerechte Stadt, Ravensburg, 1959.
 C. Norberg-Schulz, Esistenza, Spazio e Architettura, Roma, 1975.
 C. Norberg-Schulz, Significato nell'architettura occidentale, Milano, 1974.

Տ Ա. Խ Տ Ա. Կ Ն Ե Ր

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 1

1. Մեֆեհաների պալատ, Փարիզ, 1850, հարտ. Դյաաներ և կոնստրուկտոր Կոստանանե:
2. Վերկրունդի քառուրդը, Քյոլն, 1914, հարտ. Հ. վան դե Վելդե:
3. Ազգային գրադարան, Փարիզ, 1858—68, հարտ. Հ. Լաբրուստ:
4. Կիլինհաուզ, Համբուրգ, 1922—23, հարտ. Յ. Հեռզեր:
5. Մեծ քառուրդը, Բեռլին, 1919, հարտ. Հ. Պեռլցիգ:
6. Արվեստի դպրոց, Գլազգո, 1898—1909, հարտ. Զ. Ռ. Մեկկենտոլ:
7. Ժողովրդական տուն, Բրյուսել, 1896—99, Մեծ դանլիեի ներքին տեսքը, հարտ. Վ. Հորտա:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 2

- 1—2. Կիլինհոլ քաղամասը, Ռոտտերդամ, 1925, հարտ. Յ. Յ. Պ. Օուլ:
3. Ամստելլան, Ամստերդամ, 1923, հարտ. Մ. դե Քլերֆ:
- 4—7. Տուշենդիկեն քաղամաս, Ռոտտերդամ, 1919, հարտ. Յ. Յ. Պ. Օուլ:
- 5—6. Օուլ Մաքսենսսե քաղամաս, Ռոտտերդամ, 1922, հարտ. Յ. Յ. Պ. Օուլ:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 3

1. Այգեն Հարդ, Բեակելի տներ, Ամստերդամ, 1921, հարտ. Մ. դե Քլերֆ:
- 2—4. Քաղաքապետարան Հիլվեսում, 1928—1930, հարտ. Վ. Մ. Դուրաֆ:
3. Ռոտտերդամ, քաղաքի կենտրոնը, 1955, հարտ. Բաֆհմա և վան դե Ռեմոֆ:
5. Հեմֆ վան Հոլանդ, Բեակելի տների շարք, 1924, հարտ. Յ. Յ. Պ. Օուլ:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 4

1. Պ. Քլե, Անտառում կառուցվելիք դղյակ, 1926:
2. Պ. Քլե, Քաղաքային քաղամասի մեխանիկան, 1928:
- 3—4. Ֆագուսվերեն, Ալֆելդ ան դեր Լայեն, 1911, հարտ. Վ. Գրապյուս և Ա. Մայեր:
5. Շենեֆերի ծավալատարածական հարաբերություններ, հարտ. Վ. Գրապյուս, 1930:
6. Բառնաուզ, դիրեկտորի աշխատասենյակը (նախագիծ), վայմար, 1923, հարտ. Վ. Գրապյուս:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 5

1. Փորձական քաղամաս, Սպանդաու-Հագելհորստ, 1929, 11 հարկանի բնակելի տուն (նախագիծ), հարտ. Վ. Գրապյուս:
2. «Զիկադ Դրիբուն»-ի վարչական շենք (նախագիծ), 1922, հարտ. Վ. Գրապյուս և Ա. Մայեր:
3. Բազմահարկ բնակելի տներ (նախագիծ), Վանգե (Բեռլին), 1931, հարտ. Վ. Գրապյուս:
4. Բնակելի քաղամաս, Բեռլին-Ջիմենշտադտ, 1929, հարտ. Վ. Գրապյուս:
5. Բնակելի քաղամաս, Դամմերշտոկ (Կարլսրոն), 1927—1928, հարտ. Վ. Գրապյուս:
6. Բնակելի քաղամաս, Տեռտեն, 1926—1927, հարտ. Վ. Գրապյուս:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 6

- 1—2. Բառնաուզ, Դեսաու, 1926, հարտ. Վ. Գրապյուս:
- 3—4. Տառալ քառուրդ (նախագիծ), 1927, հարտ. Վ. Գրապյուս:

5. Բնատն—կենտրոն, (մանրակերտ), 1953, նախագիծ «համագործակից ճարտարապետների», ղեկավար Վ. Դրոպյուս:
6. Քաղաքի առաջարկ, Շտուտգարտ, 1930, ճարտ. Վ. Հիլբերսայմեր:
7. Նյու-Քենսինգտոնի քաղամաս, Պենսիլվանիա, ԱՄՆ, 1941, ճարտ. Վ. Դրոպյուս, համագործակից՝ Մ. Բրոյեր:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 7

1. Քաղաքի նոր համակարգը, Կոնկորդ, ԱՄՆ, 1946, ճարտ. Վ. Դրոպյուս:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 8

1. Տուն—արվեստանոց նկարչի համար, 1923, ճարտ. Թեո վան Դոնգերուրգ և Կոր վան Էնստերեն:
2. Շենդերի մենատուն, Ուտրեխտ, 1924, ճարտ. Գ. Թ. Ռիավելդ:
3. «Երբևեկության փառաբան», նախագիծ, 1929, ճարտ. Թ. վան Դոնգերուրգ:
4. «Երբևեկության փառաբան», նախագիծ, 1929, ճարտ. Թ. վան Դոնգերուրգ:
5. Գույների համակարգը շենֆուս, 1922, ճարտ. Թ. վան Դոնգերուրգ:
6. Լ. Ռոզենբերգի մենատունը (մանրակերտ), 1923, ճարտ. Թ. վան Դոնգերուրգ և Կոր վան Էնստերեն:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 9

1. Բնակարանը որպես փառաբան կազմակերպող տարր, 1933, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
2. Մարդու երեք հաստատությունները, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
3. Խաչածև վարչական բազմաճակի շենֆ, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
- 4—5. Բնակելի տան ներքին ծավալների լուծումներ, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
6. Քաղաքի նախագիծ 3 միլիոն բնակիչների համար, 1922, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 10

1. Ժապավենածև փառաբան, Մադրիդ, 1882, ճարտ. Սորիա ի Մատա:
2. Ժապավենածև փառաբան, Միլիտանիե:
3. Ժապավենածև փառաբան, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
4. Բնակելի շենֆերի 3 տիպեր, Լը Կորբյուզիե:
5. Հին և նոր փառաբանների երբևեկության ցանցերի բաղադրատարրեր, Լը Կորբյուզիե:
6. Մոդուլո, Լը Կորբյուզիե:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 11

1. Արդի փառաբանի հատակագիծ, (նախագիծ), ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
2. «Պլան Վուազեն», Փարիզ, 1922—25—29, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
3. Շվեյցարական հանրակացարան, Փարիզ, 1930, ճարտ. Լը Կորբյուզիե և Պ. Ժանեներ:
4. Նոր փառաբան տեսք, Անվեր, 1933, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
5. Ալմե, նոր փառաբան տեսք, 1930, նախագիծ, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 12

1. Նոր փառաբանի նախագիծ, 1934, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
2. Ռիա դը Ժանելյո, փառաբանական առաջարկ, 1929, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
3. Սան Պաուլո, փառաբանական առաջարկ, 1929, ճարտ. Լը Կորբյուզիե: Բազմաճակի շենֆերի տիպեր, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
5. Փարիզի № 5 բաղամասի նոր կառուցապատում, 1936, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
6. Մոսկվայում, նախագիծ, 1933, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
7. Ֆոր Լ'Ամպերեռ, Ալմե, 1931, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
8. Մոնեմիլիոն, փառաբանական առաջարկ, 1929, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 13

1. Աղյուսաշեն տան նախագիծ, 1923, ճարտ. Միս վան դեր Ռոն:
2. Տեխնիկայի Լիենոթի ինստիտուտ, 1939, Զիկագո, ճարտ. Միս վան դեր Ռոն:
3. Երկնափերի նախագիծ, 1919, ճարտ. Միս վան դեր Ռոն:
4. Երկաթ բետոնե վարչական շենքի նախագիծ, 1922, ճարտ. Միս վան դեր Ռոն:
5. Տուրենհաու մենատուն, Բրյուս, 1930, ճարտ. Միս վան դեր Ռոն:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 14

1. Կրաուն Հոլ, Տեխնիկայի Լիենոթի ինստիտուտ, Զիկագո, 1952—1956, ճարտ. Միս վան դեր Ռոն:
2. Մանհայմի բատրոնի նախագիծ, 1953, ճարտ. Միս վան դեր Ռոն:
3. Գերմանական տաղավարը միջազգային ցուցահանդեսում, Բարսելոնա, 1929, ճարտ. Միս վան դեր Ռոն:
4. Բեակելի տուն, Բեռլին, 1931, ճարտ. Միս վան դեր Ռոն:
5. Ապակեպատ երկնափեր, նախագիծ, 1920—21, ճարտ. Միս վան դեր Ռոն:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 15

- 1—2. Տաղավար, Բրեսլաու, 1912—13, ճարտ. Մ. Բերգ:
- 3—4. Վաճառատուն Շոկեն, Շտուտգարտ, 1926, նախագիծ, ճարտ. Է. Մենդելսոն:
5. Նիկոլեցու նախագիծ (մանրակերտ), 1922, ճարտ. Օ. Բարտինեդ:
6. Տաղավար, Տորինո, 1948—49, ճարտ. Պ. Լ. Ներվի:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 16

1. «Նոյն վար» բեակելի տներ, ուրվագիծ, 1959—62, ճարտ. Ա. Աալտո:
2. Բնօրինի ֆիլմարմոնիայի համերգների դահլիճ, Բեռլին, 1956, ճարտ. Հ. Շարուն:
3. «Նոյն վար» երկնափերի նախագիծ, Բրեմեն, 1959—62, ճարտ. Ա. Աալտո:
4. Ուսանողական կենտրոն, Օտաենիմի, Պիպրի, 1965—67, ճարտ. Ռ. Պիետիլի:
5. Հանրակացարան, Մենսլիուսետ, ԱՄՆ, ճարտ. Ա. Աալտո:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 17

- 1—2. Ախոո, Դոտ Դարֆաու (Կիուրեկ), 1923, ճարտ. Հ. Հերինգ:
3. Նիկոլեցիի նախագիծ, Սիրակուզա, 1957, ճարտ. Է. Կաստիլիոնի:
4. Արդարադատության պալատ, Չանդիգար, 1951—1956, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
5. Ռոնջան, Եկեղեցի, 1950—1955, ճարտ. Լը Կորբյուզիե:
6. Դյուսելի մատուռ, Բարսելոնա, 1894—14, ճարտ. Ա. Դաուդի:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 18

1. Քաղաքի տներ, դիագրամ, 1902, Է. Հոուարդ:
2. Վեցանիստ բլրի մոդել, Վ. Կրիստալլեր:
3. Քաղաքը և արբանյակների մոդել, Ռ. Պիլատ:
4. Քաղաքի մոդել արբանյակներով:
5. Բլիչային քաղաքի մոդել, Վ. Կրիստալլեր:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 19

Անգլիական Եւր քաղաքների նախագծեր:

1. Հուկ (մեքենաների երթևեկության ցանց), 2. Ստիվենսի, 3. Ռոննմստոն, 4. Կաուլի, 5. Կորթի, 6. Կոմբերնոլդ, 7. Հուկ (հետիոտն երթևեկության ցանց):

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 20

1. Լը Միսի (մանրակերտ), ճարտ. Կանդիլիս, Յուիշ, Վուդ:
2. Տուլուզ—Լը Միսի, հետիոտն անցումների ցանց:

3. Բրազիլիա, ընդհանուր հաստակագիծ, հարտ. Լ. Կոստա
4—5. Չանդիգար, ընդհանուր հաստակագիծ, 1952, հարտ. Լր Կորբյուզիե:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 21

1. Ընդհանուր երթևեկության ցանց, Լեբելուզեն-Շտայնբյուխել, 1959, հարտ. Հ. Բ. Ռաիխով:
2. Փաղափ, հարտ. Հ. Հոլլայն:
3. Բարձրագույն հետախույզ երթևեկության ցանց, Բեռլին, 1953, հարտ. Ա. և Պ. Սմիրնև:
4. Ֆիլադելֆիա, երթևեկության ցանց, 1956, հարտ. Լ. Փան:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 22

1. Բլումսբուրի (Լոնդոն), հարտ. Պ. Հոդգինս:
2—3. Հետախույզ և մեքենաների ցանցերի երկհարկանի լուծում և նրանց կապերը, Բեռլին, հարտ. Ա. և Պ. Սմիրնև:
4. Փաղափի կազմը, հարտ. Ա. Լ. Ռոսսի և Դ. Մացցոլինի:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 23

1. Բնակելի աշտարակ, հարտ. Ու. Չալֆ:
2. Կ. Վակսման, մետաղե կառույց:
3. Հոսսո դի Սանտ' Անիեզե, Տերմ-բազար, Հոմ, հարտ. Բ. Ադդեն և Զ. Զիամպաոլի:
4. Բարսելոնայի ինֆենավար համալսարանի նախագիծ, 1969, հարտ. Լ. Պելլեգրին:
5. «Փաղափ կրատեր», հարտ. Շանեսակ:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 24

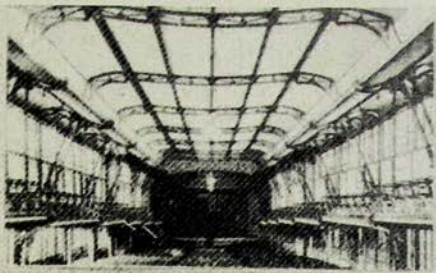
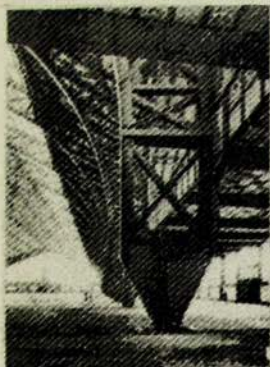
1. Մեքենայի հաղթանակին նվիրված աշտարակ, 1930, հարտ. Ն. Դյուլզերով: Պլաստիկ միավորներից կազմված աշտարակ, հարտ. Ա. Կուսմարի: Ավտոմեքենաների աշտարակ, հարտ. Վո Տոան:
2. Հավաքովի տարրերով կառուցվելիք աշտարակաձև տուն, 1970, հարտ. Պ. Պորտոգեզի, Վ. Զիլիստտի, Կ. Դե Դամիեիլիս:
3. Խարդումի (Նգիպտոս) օդանավակայանի նախագիծ (մանրակերտ), 1971, հարտ. Պ. Պորտոգեզի, Վ. Զիլիստտի, Ռ. Ռաչիտի, և այլք:
4. Գերմանական տաղավարի ծածկը, Մոնրեալ, 1967, Օ. Ֆրաի:
5. Փաղափի համակառույց, 1964, հարտ. Ա. Իսցաֆի:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 25

1. Տոկիոյի վերակազմավորման նախագիծ, 1960, հարտ. Ք. Տանգե:
2. Հասարակական կենտրոն, հարտ. Յ. Ֆրիդման:
3. Ամբողջական փաղափ, հարտ. Ժ. Կ. Բերեար:
4. Բարել, հարտ. Պ. Սուլերի:

Տ Ա Խ Տ Ա Կ 26

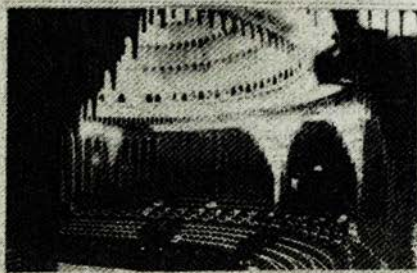
1. Փաղափի նախագիծ, Լ. Փան:
2. Օդային փաղափ, հարտ. Ա. Իսցաֆի:
3. Ապագա փաղափը, նախագիծ Մետամորֆիզմ խմբի:



7



6



4

5

1

2

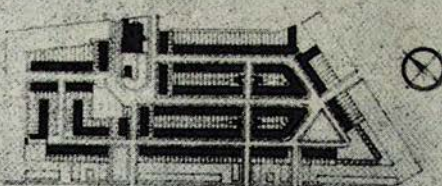
3



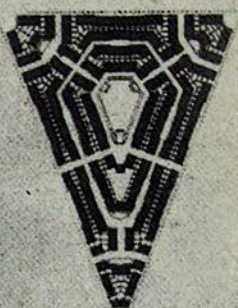
1



7



2

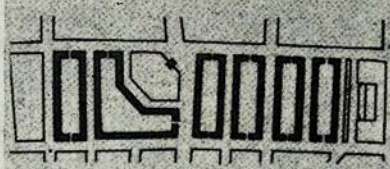


6

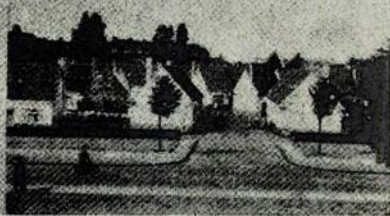


3

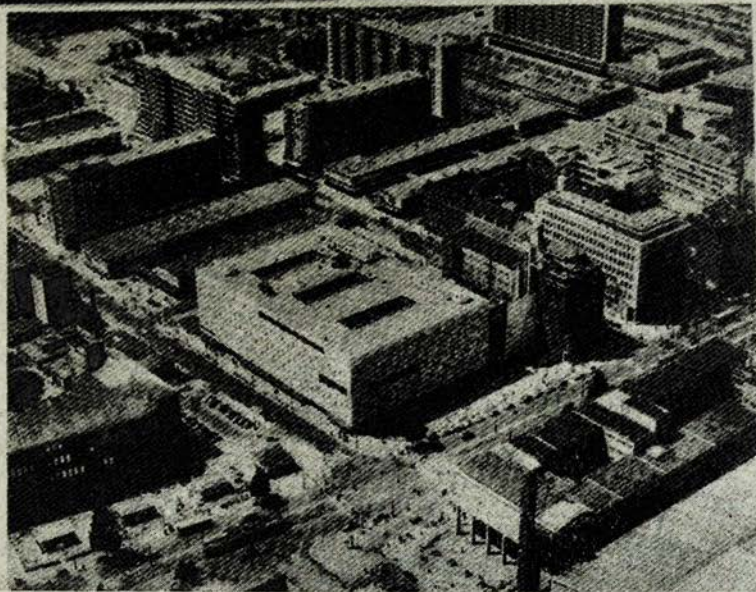
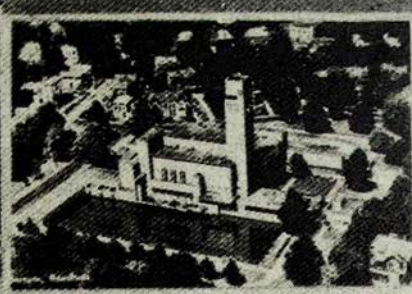
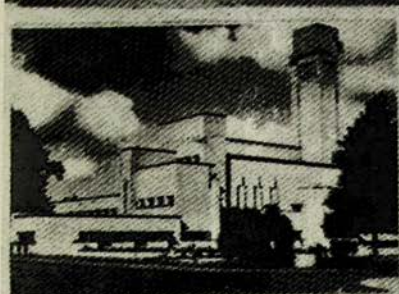
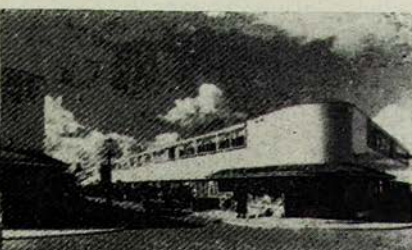
5



4



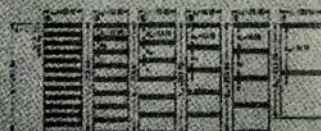
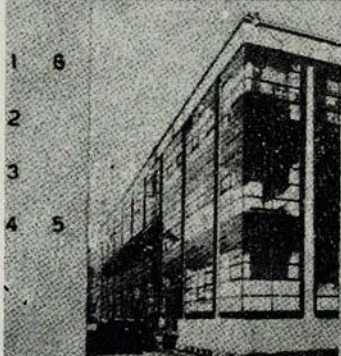
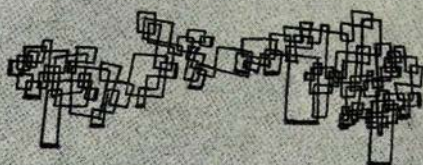
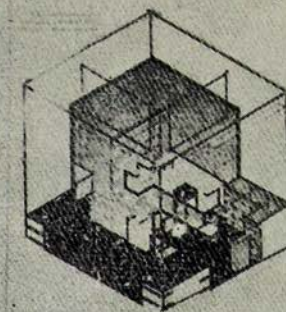
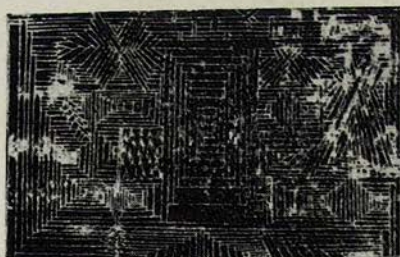
8

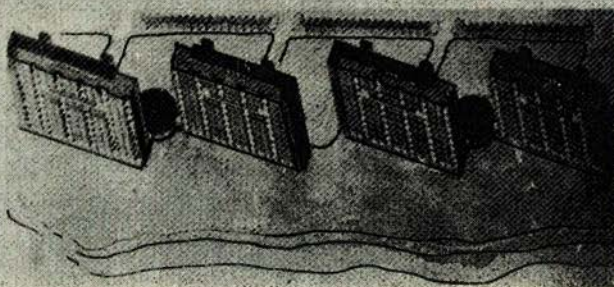
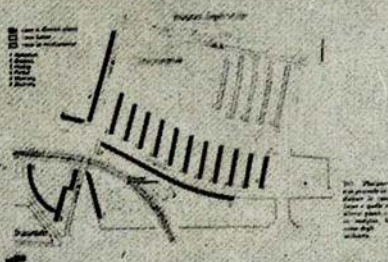
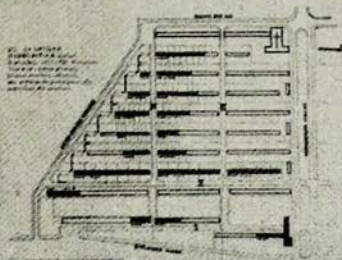
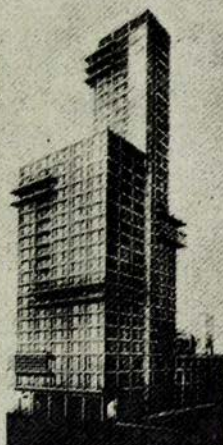
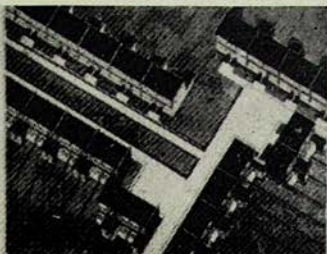
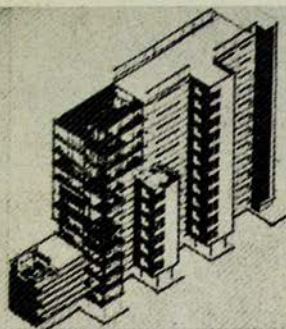


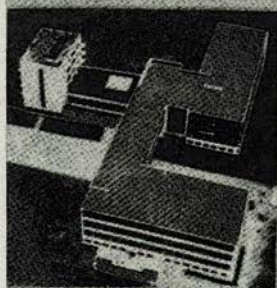
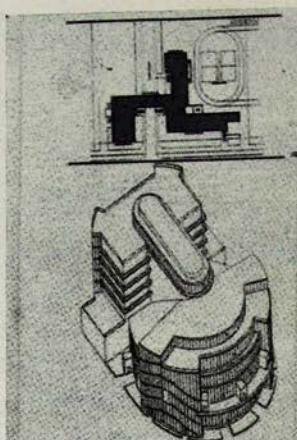
1 5

2 4

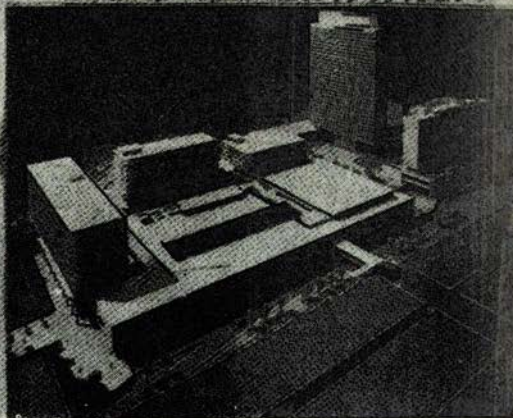
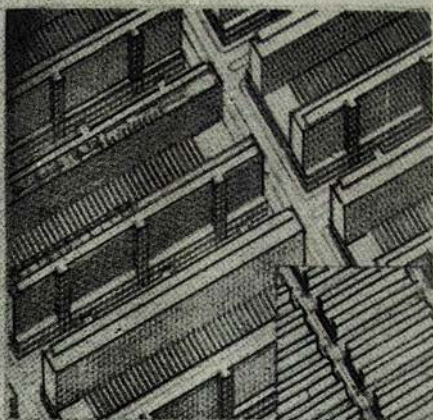
3

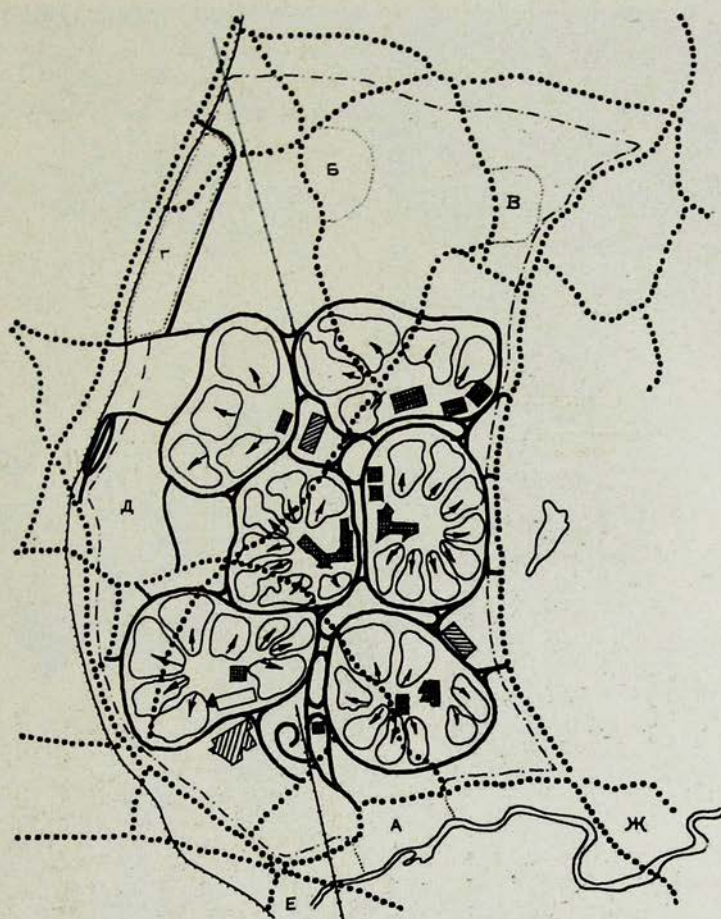


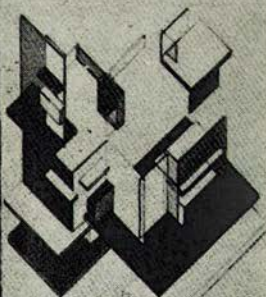
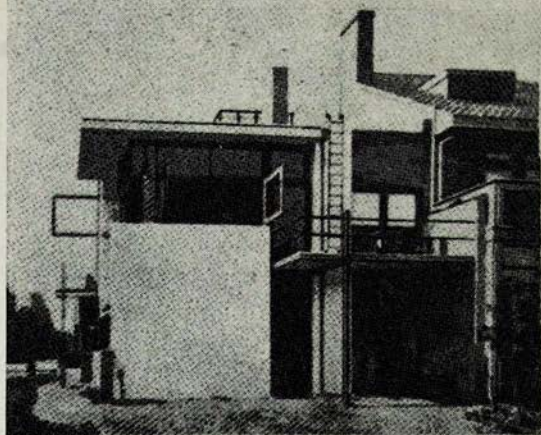
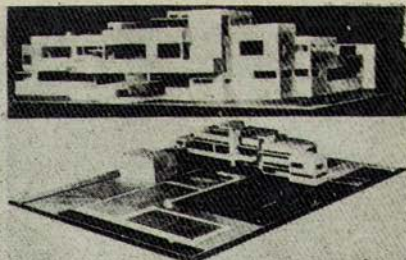
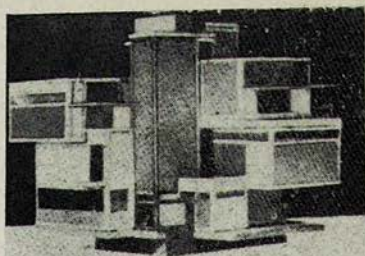




1 7
2
3 6
4 5

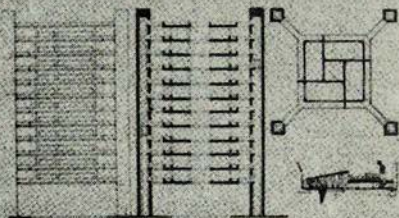


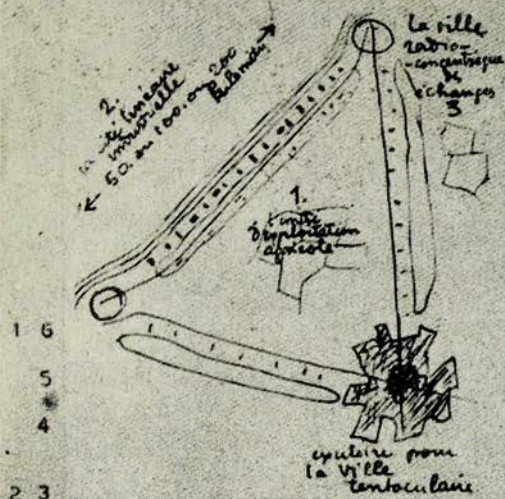
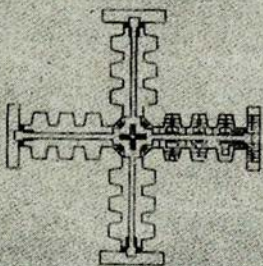
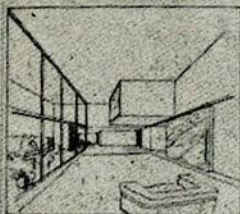
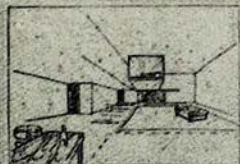
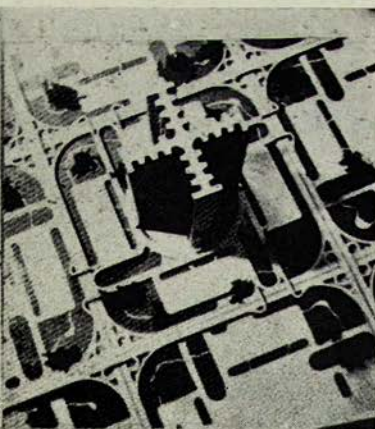
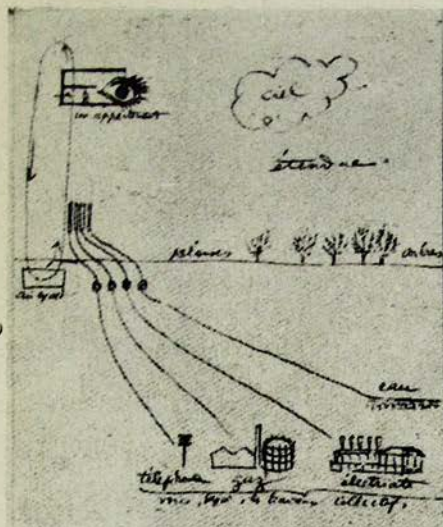




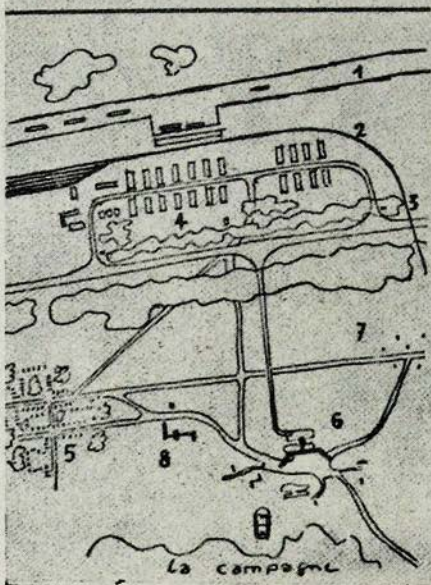
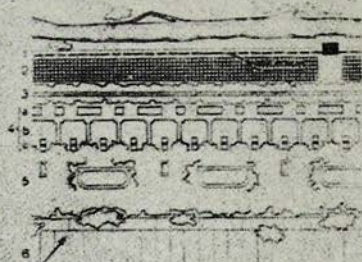
1
2
3

6
5
4

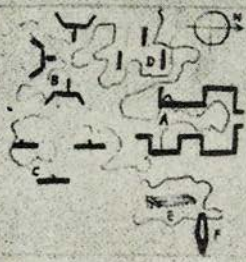
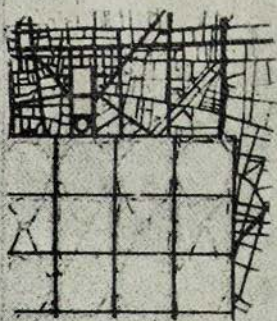


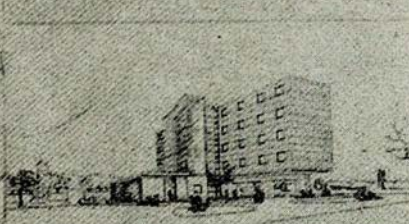
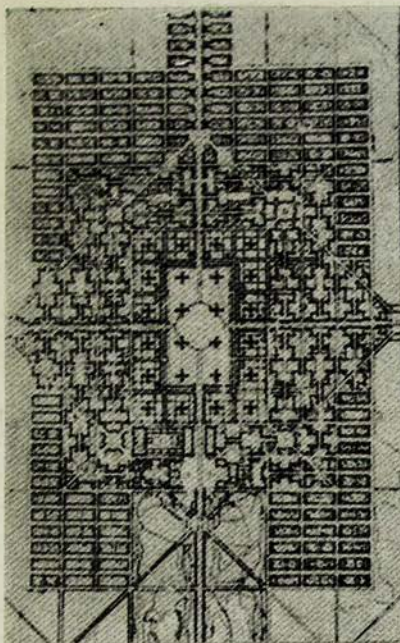


les 3 établissements humains



- 1 6
- 2 5
- 3 4



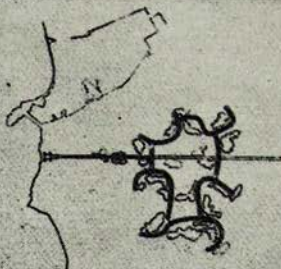




1

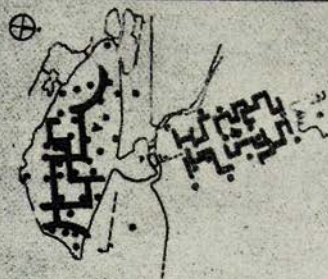


8



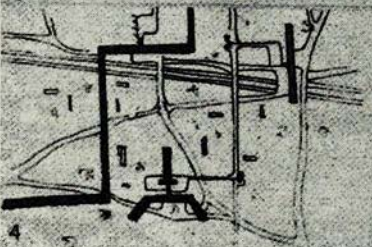
7

2

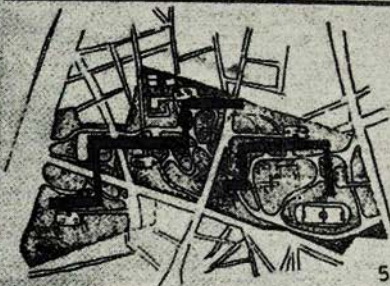


6

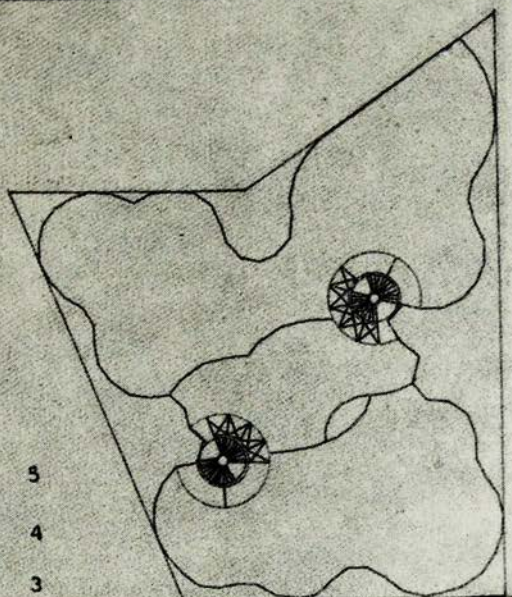
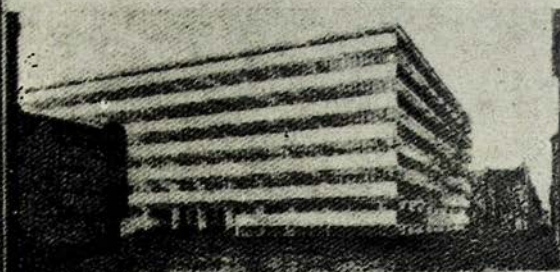
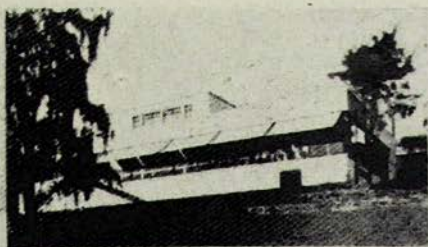
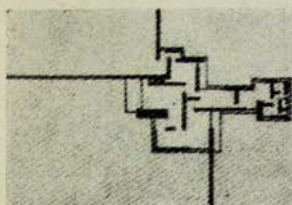
3



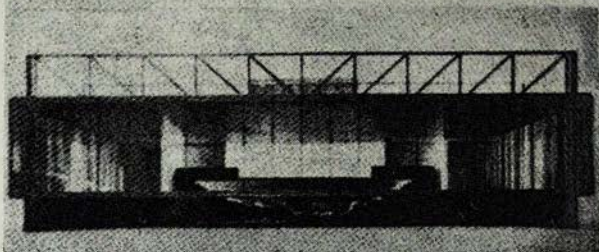
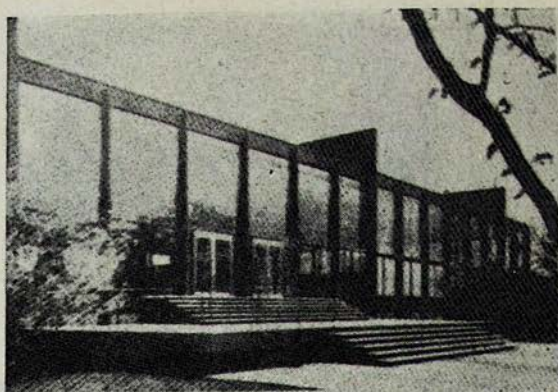
4



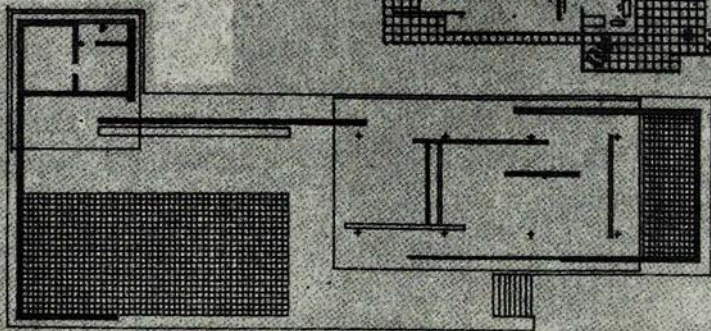
5

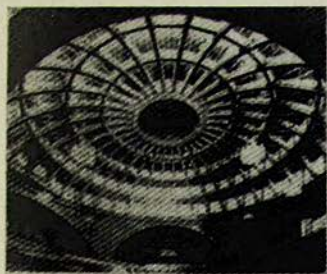


1 3
4
2 3

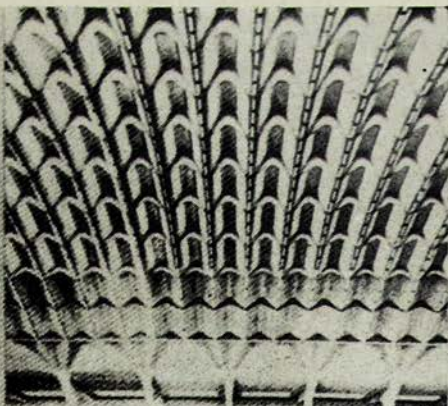


- 1
- 2
- 3
- 4
- 5





1



6



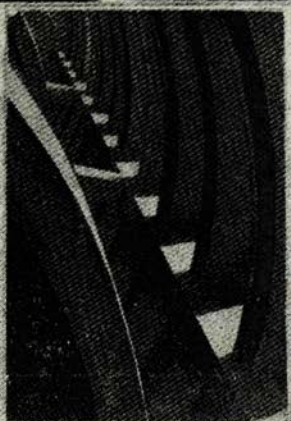
2



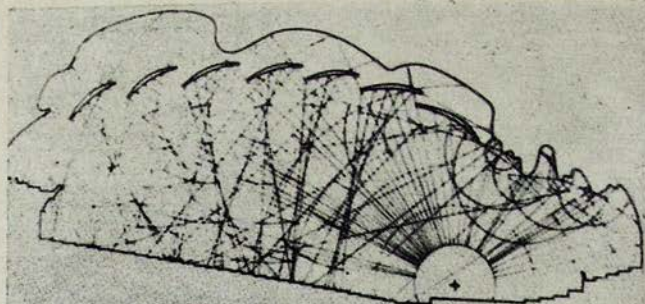
5



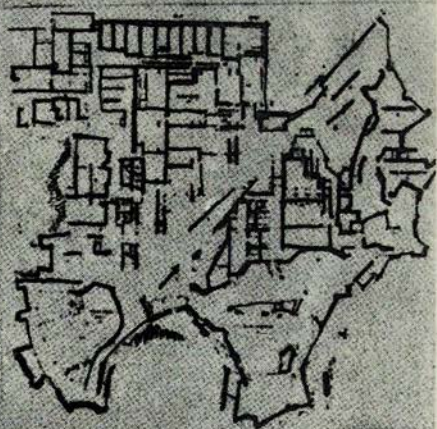
3

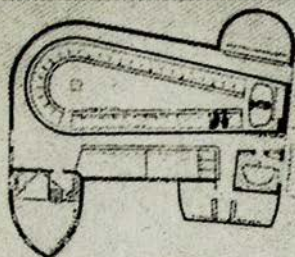
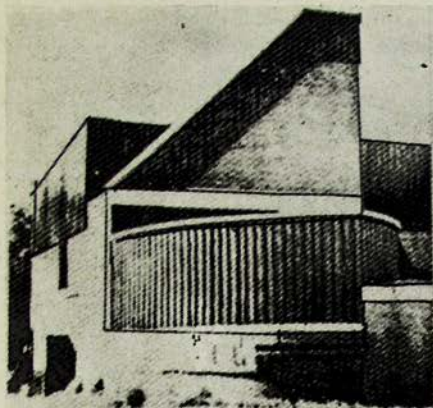


4

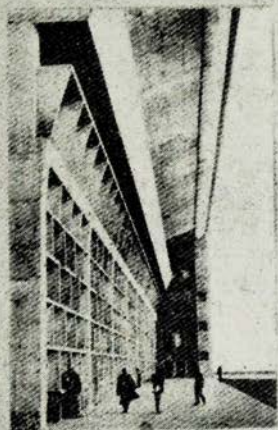


1 5
2
3 4





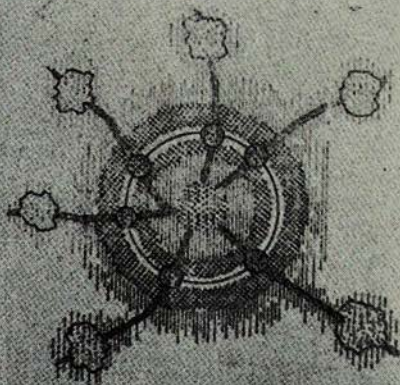
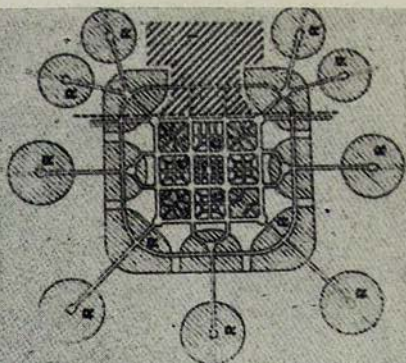
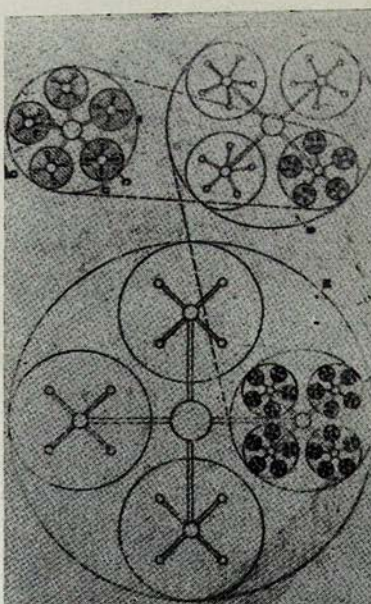
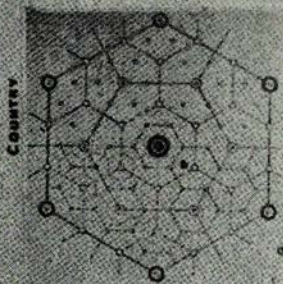
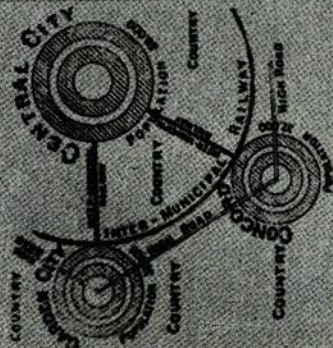
- 1 6
- 2 5
- 3 4

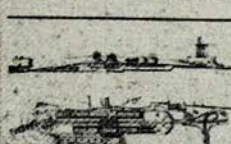
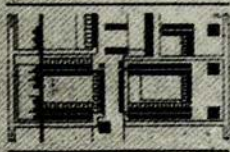
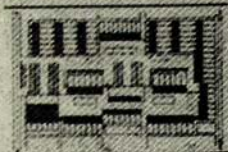


Nº 5.

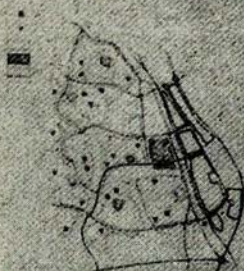
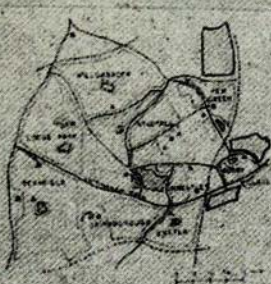
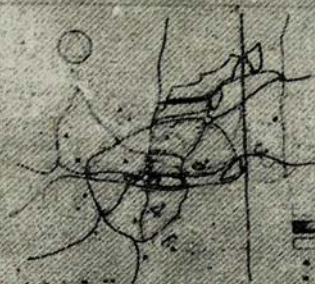
DIAGRAM

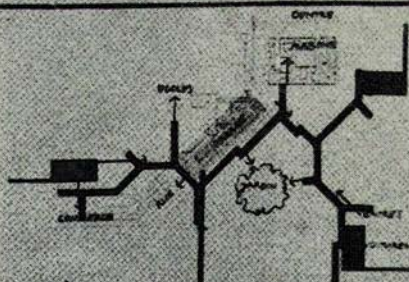
ILLUSTRATING CORRECT PRINCIPLE
OF A CITY'S GROWTH - OPEN COUNTRY
EVEN NEAR AT HAND, AND RAPID
COMMUNICATION BETWEEN OFF-ROADS



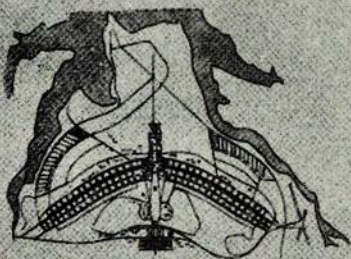
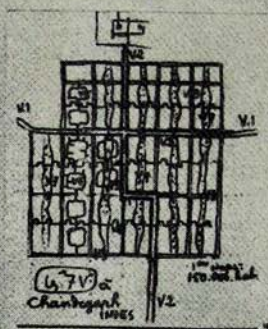
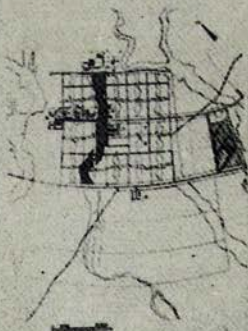
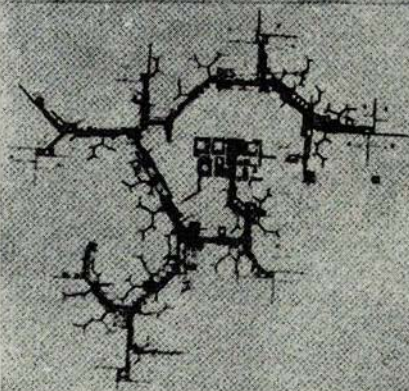


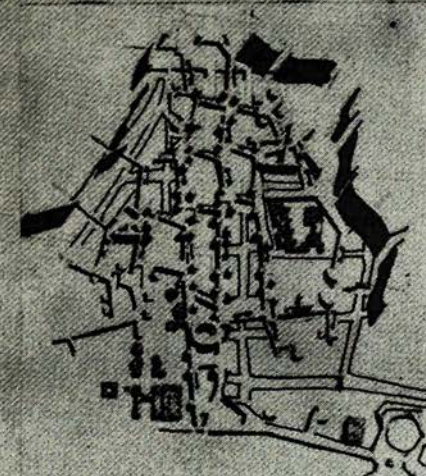
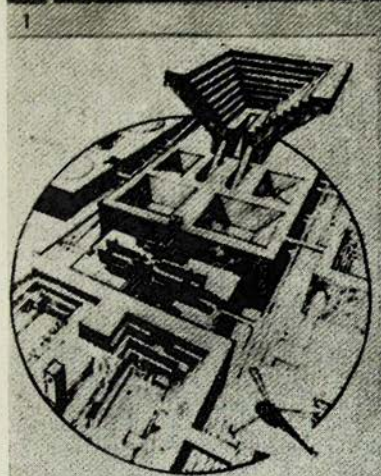
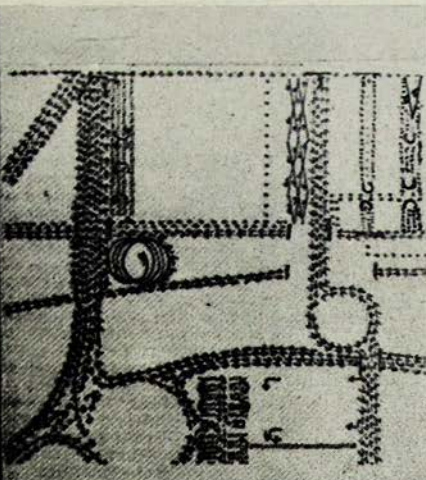
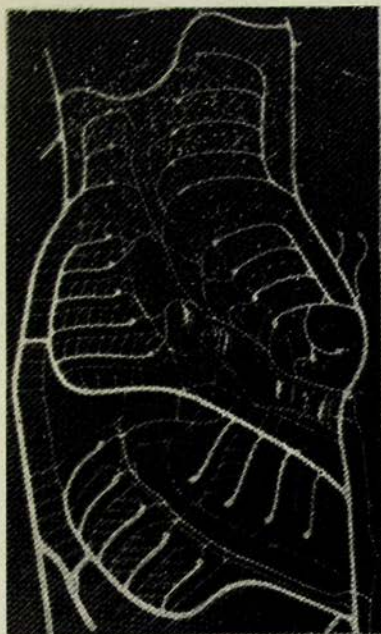
1 7 6
4 5
2 3





5
4
2 3



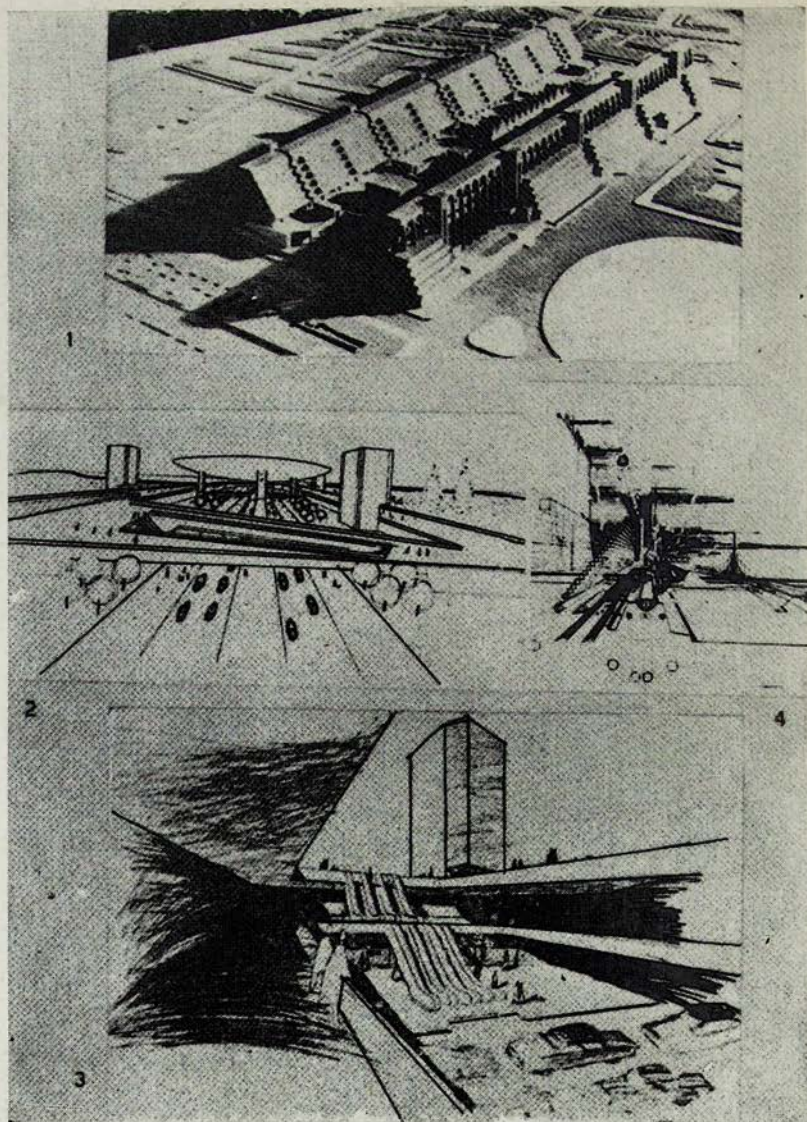


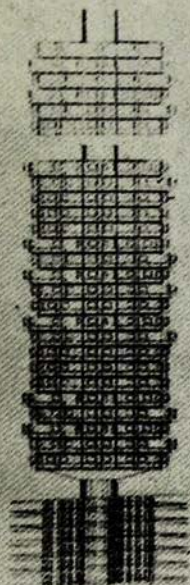
1

4

2

3





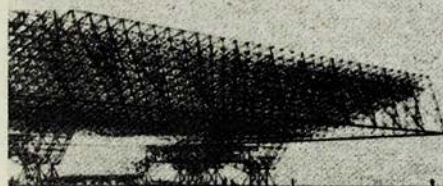
1



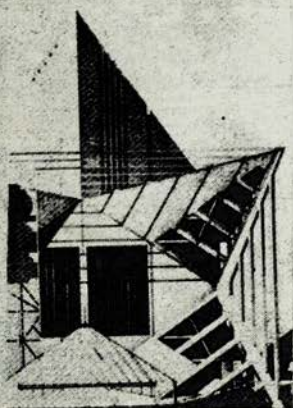
5



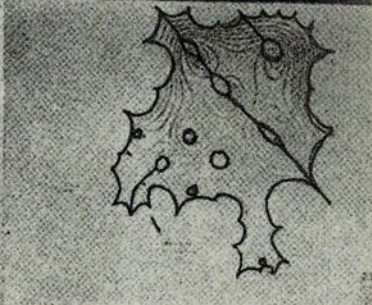
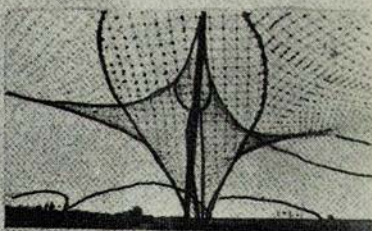
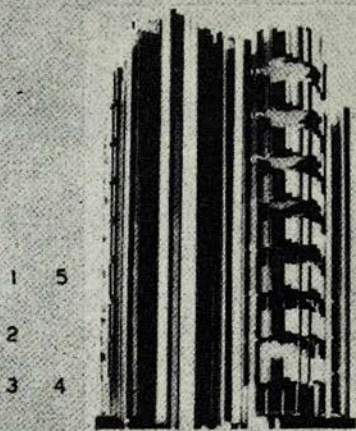
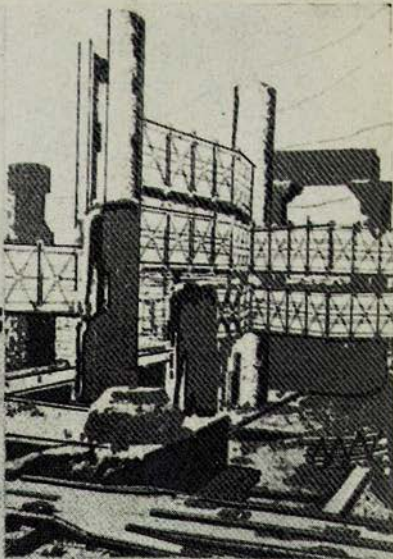
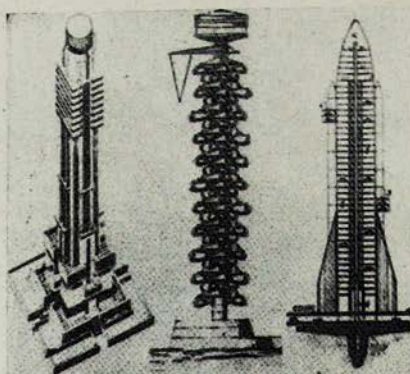
4

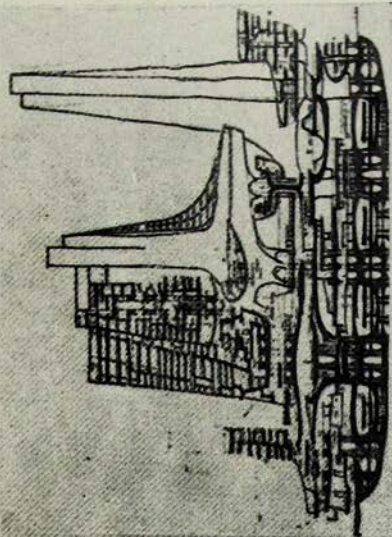


2

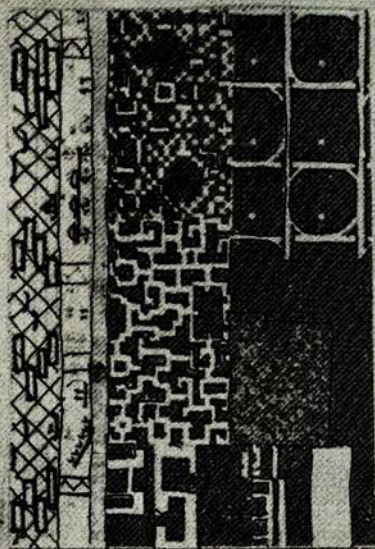


3



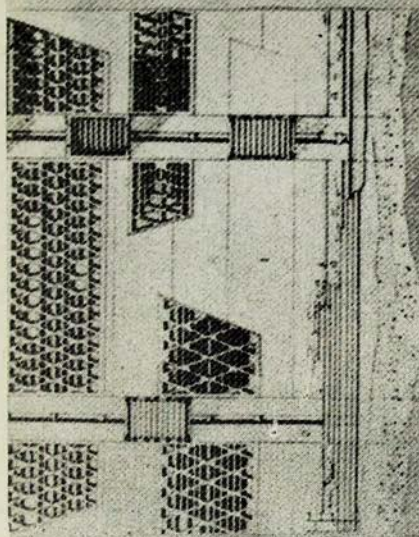
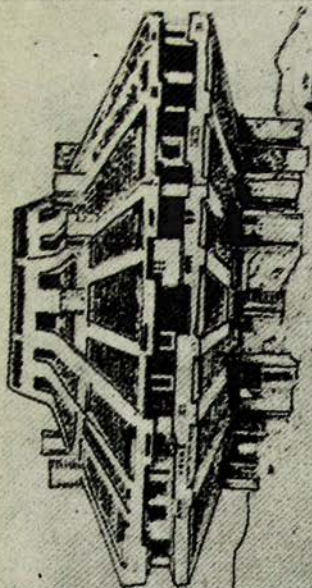


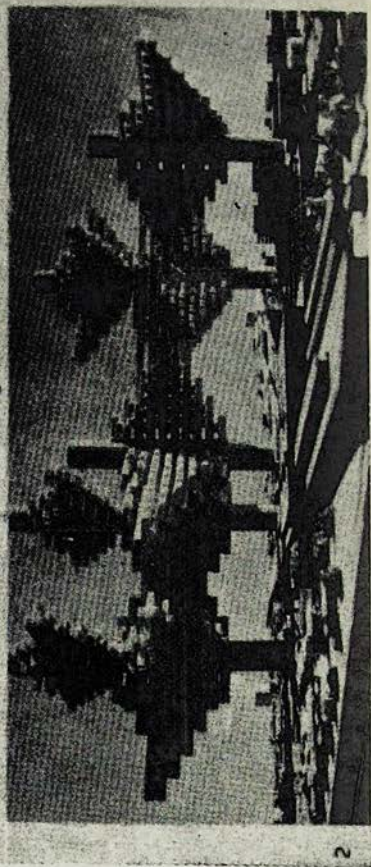
2 3



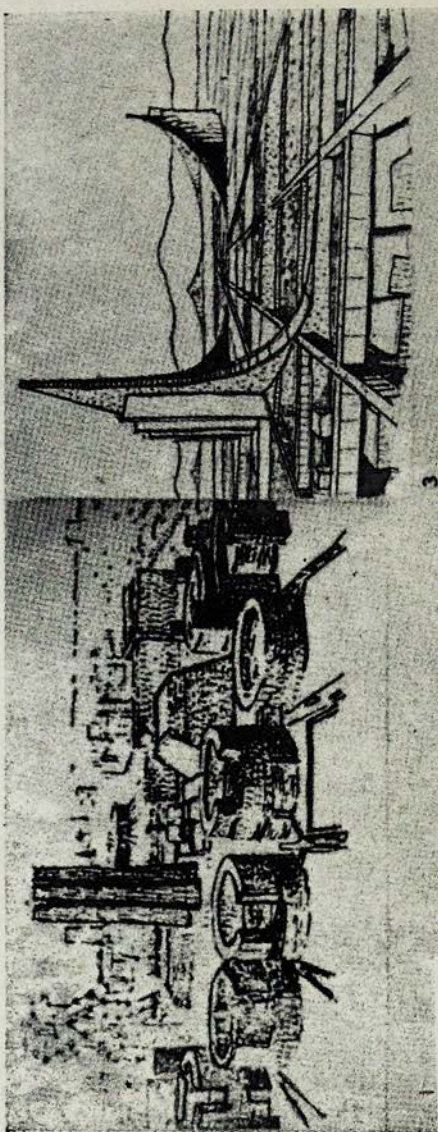
1

4





2



3

Բ ՈՎ Ա Ն Դ Ա Կ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն

Ինստիտուտի կողմից	5
Նախարան	7
Էմպիրիկ հասկացությունների անցումը դիտականին	9
Հարտարապետական ձևի ջլատումը	10
Նոր դասականություն	14
Թեմաների դմ (Նոր գորակներ)	21
Արվեստը և տեխնիկան	39
Ինեամիգմի հասկացության մասին	43
Ար Նուլո	52
Առաջին մոտեցում	57
Նրկըորդ մոտեցում	68
Վիեննական Սեցեսիոն	75
Թացիոնալիզմ և էսպրեսիոնիզմ (1900—1914)	90
Դե Ստիլ և Բաունաուզ	103
Ֆունկցիոնալիզմ	116
Շենք	118
Քաղամաս	127
Քաղաք	135
Թացիոնալիզմի տարածումը և անցումը դեպի օրգանական ճարտարապետություն	146
ԼՖեժ Լոնդոնը	157
«Նոր բաղաճներ»	162
Օրգանական ճարտարապետություն	169
Նոր էմպիրիզմ	176
Նոր լիրերտի	181
«Քաղաքային» կառուցվածք	195
Վերջարանի փոխարեն	198
Իրականություն	200



ԱՐՄԵՆ ԿՈՍՏԱՆԻ ՋԱՐՅԱՆ
АРМЕН КОСТАНОВИЧ ЗАРЯН

ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ, ԵՎՐՈՊԱՅԻ ԱՐԴԻ
ԾԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիր Ա. Հ. ՀԱՂԳԱՄՅԱՆ
Նկարիչ Լ. Ս. Իգիթյան
Գեղարվեստական խմբագիր Հ. Ն. ԳՈՐԾԱՎԱՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր Ս. Կ. ՋԱԲԱՐՅԱՆ
Սրբագրիչ Ջ. Խ. ՕՐՄԱՆՅԱՆ

ՎՖ 05306

Պատվեր 534

Հրատ. 4793

Տպաքանակ 2000

Հանձնված է շարվածքի 9.06.1978 թ.: Ստորագրված է տպագրության 19.01.1979 թ.: Տպա-
գրական 13,0 մամուլ + 13 ներդիր, պայման. 20,65 մամուլ, 15,2 + 26 տախտակ: Հրատ. 17.02
մամուլ: Թուղթ № 1, 70×108¹/₁₆, Գինը 3 ռ. 35 կ.:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան 19, Բարեկամության 24 գ.

Издательство АН Армянской ССР, Ереван, Барекамутян, 24-г.

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության էջմիածնի տպարան

Типография Издательства АН Армянской ССР, г. Эчмиадзин

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0072877

A ^{III}
4817