
К ВОПРОСУ ОБ ОЦЕНКЕ АРХИТЕКТУРНОГО НАСЛЕДИЯ А. ТАМАНЯНА

Э. А. ТИГРАНЯН

Творчество Александра Таманяна вошло в историю советского зодчества как одна из ярких страниц его развития. Значение этой справедливой и общепризнанной оценки тем более велико, что творческие принципы и идейная направленность архитектурной школы великого мастера зародились и утвердились в период после первой империалистической войны, когда в мировой архитектурной мысли и практике ощущались неустойчивость, растерянность, часто порождавшие формалистические концепции.

Советская архитектура этого периода (20-х годов) характеризуется смелым экспериментированием, активизацией архитектурной мысли, появлением многочисленных творческих группировок. Горячие теоретические дискуссии между ними порою переходили в острую борьбу. Так образовались АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов, 1921 г.), ОСА (Объединение советских архитекторов, 1925 г.), ВОПРА (Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов, 1928 г.) и т. п.

В теоретической и практической деятельности этих объединений часто обнаруживались формалистические тенденции, одностороннее понимание художественных задач архитектуры в эпоху социализма, полное отрицание возможности использования культурного наследия прошлого. В результате появилось немало серых, невыразительных сооружений, архитектура которых, лишенная колорита и эстетических начал, была оторвана от родной почвы.

Появление в этот период принципиально нового, прогрессивного по содержанию и ярко самобытного по художественной выразительности творчества Таманяна было воспринято как явление большой теоретической и практической значимости. Оно привлекло внимание широких кругов культурного фронта страны. «Весь архитектурный мир удивлялся и восхищался его искусству зодчего и строителя...»¹. Но особенно важную роль сыграли творения Таманяна в решении узловых задач национальной архитектуры на новом этапе ее развития.

Тем не менее в последнее время (1960-е гг.) в специальной литературе бытует мнение, будто бы «...заразительное, но архаичное...» творчество Таманяна «...во многом способствовало отходу известной части

¹ А. В. Щусев, Выдающийся зодчий (сб. «Дружба», кн. II, М., 1960, стр. 419).

советских архитекторов от новаторского отношения к проектированию»². Не говоря о голословности этого и подобных выступлений (о них будет сказано ниже), оно глубоко ошибочно. В нашей стране, да и за рубежом, Таманян воспринят именно как новатор. Его архитектурная школа, отличившаяся реализмом и ясностью принципов, стала школой воспитания новых поколений архитекторов.

Таманян явился первым зодчим в Армении, а, возможно, и в СССР, глубоко осознавшим требования и задачи национальной образности в условиях социалистического строительства и своими смелыми творениями положившим начало становления и развития архитектуры Советской Армении.

Отношение Таманяна к преемственности культурного наследия было далеко от копирования готовых форм и образов. Отказавшись от порочного метода украшения фасадов зданий национальным орнаментом, стилизаторства, вредной тенденции «экзотического» или «колористического» эффекта, имевших место в предреволюционной архитектуре Баку, Тифлиса, Еревана и других городов, Таманян выдвинул принцип гармонического отражения и сочетания в архитектурном произведении комплекса факторов: социалистический строй, климатические особенности, градостроительная среда, местные материалы и жизнеспособные архитектурно-строительные традиции народного зодчества. Особое значение придается народно-бытовым традициям и эстетическим запросам общества. Таманян твердо придерживался ленинского принципа отношения к культурному наследию: «Не выдумка новой культуры, а развитие лучших образцов традиций, результатов существующей культуры с точки зрения мировоззрения марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»³.

Отношение Таманяна к наследию и методам его использования нашли отражение в одной из ранних его работ ереванского периода деятельности—комплексе сооружений Ереванской гидроэлектростанции (ЕрГЭС-1), построенном в ущелье Раздан в 1923—1926 гг. Об этом объекте очень лаконично выразился сам автор: «В общей композиции архитектурных сооружений гидроэлектростанции я пытался использовать методы древней армянской архитектуры и местные строительные материалы (базальт). Необходимость композиционной увязки объемов сооружений и плоскостей их фасадов с базальтовыми скалами ущелья диктовали самые элементарные формы и грубую обработку камня»⁴. Этот творческий метод позволил Таманяну создать новый художественный образ современного промышленного здания.

Творческий талант Таманяна нашел выражение также в градостроительстве, что наиболее ярко отразилось в генеральном плане Еревана

² С. А. Хан-Магомедов, Новаторство и консерватизм в творчестве архитектора («Вопросы современной архитектуры», сб. I, М., 1962, стр. 44).

³ В. И. Ленин, Полн. собр. соч., т. 41, стр. 462.

⁴ А. И. Таманян, Творческий отчет («Архитектура СССР», 1935, № 5, стр. 3).

(1924 г.). Он и здесь не пошел по пути модных тогда стандартных урбанистических решений, а создал проект оригинального и колоритного, в то же время современного города.

В критике Таманяна и его современников допускается грубая ошибка: поверхностно анализируется их деятельность, не учитывается неразрывность времени и творчества художника.

За последнее десятилетие в периодической печати и даже в учебных пособиях обращает на себя внимание некоторая отрицательная оценка национальных архитектурных школ почти всех республик. В этом вопросе у некоторых авторов выработалась стереотипная оценка всех этапов развития архитектуры, в разных вариантах утверждающая, что национальное зодчество в СССР шло по пути механического копирования наследия, архаизации, в результате чего «...В ряде столиц советских республик, народы которых освободились от национального гнета, появились общественные здания в духе старой национальной архитектуры»⁵.

Поражает своей тенденциозностью и ошибочностью общая оценка архитектуры Советской Армении 1930—1950-х гг., данная в третьей главе того же пособия. Автор главы, один из редакторов этой книги, Н. П. Былинкин пишет: «Особое место в истории советской архитектуры занимают работы архитекторов и инженеров Армении. Принято считать — и мы часто находим это в литературе довоенной и послевоенной — что работы всех армянских архитекторов дают нам пример подлинно творческого овладения наследием. Однако это не верно. Здесь редко можно встретить оригинальную разработку самого типа жилого дома, органически отвечающего климатическим условиям Армении...»⁶. Бесспорно, творческое овладение наследием трудно найти в работах всех архитекторов Армении (как и других республик), но утверждать, что это явление «редко можно встретить» равносильно отрицанию успехов армянских архитекторов.

Острые этой критики, как видно из дальнейшего изложения, направлены против творчества Таманяна. Это он «толкнул» армянских зодчих к копированию «...арсенала средств, заимствованных из памятников Армении...», и освоение наследия сводилось к формальному использованию «...тех приемов, которые в прошлом были правдивы, а теперь превратились в подражание творчеству старых мастеров»⁷.

Весьма полезно вспомнить, как расценивают школу Таманяна крупнейшие мастера советского зодчества И. В. Жолтовский и А. В. Щусев.

И. В. Жолтовский в письме от 30 декабря 1958 г., касаясь значения творчества Таманяна и отмечая в нем прогрессивное начало, призывает армяноких зодчих вдохновляться им: «Пусть архитекторы Армении, следуя примеру Таманяна, и впредь создают для народа прекрасные творения настоящего искусства»⁸.

⁵ «История советской архитектуры» (1917—1958), М., 1962, стр. 19.

⁶ Там же, стр. 266.

⁷ Там же, стр. 267.

⁸ «Александр Таманян», Ереван, 1960, стр. 103.

А. В. Щусев, анализируя архитектурные особенности здания Дома Правительства, отмечает: «В этом произведении Таманяна древние традиции мастеров Армении говорят живым языком современности, что придает сооружению силу художественного воздействия, присущего подлинной классике»⁹. Определяя место творчества Таманяна в советской архитектуре, А. В. Щусев пишет: «Архитектурными работами Таманяна гордится не только Армения, но и весь Советский Союз, который должным образом оценил наследие этого великого мастера архитектуры Советской Армении»¹⁰.

И это объективная правда. В Советском Союзе творчество Таманяна признано и высоко оценено. В 1942 г. за проект здания Дома Правительства ему была присуждена Государственная премия СССР, посмертно.

Однако отдельные критики Таманяна и многих других мастеров старшего поколения почему-то оспаривают эту правду. Они критикуют Таманяна, отрывая его деятельность от времени, рассматривают его творчество с позиций переходного периода (50—60-х гг.). Кроме того, в этой критике берутся под сомнения достижения всего пройденного этапа. Этот метод ошибочный и вредный. Он может привести к обесцениванию пройденного этапа советского зодчества, лишить его фундамента. Уже написано немало работ, несправедливо критикующих творчество мастеров старшего поколения.

Эта тенденция часто встречается в литературных выступлениях С. А. Хан-Магомедова, посвятившего много статей проблеме национальной архитектуры¹¹. И, как правило, в них сама постановка вопроса носит субъективный, тенденциозный характер. Такой же характер носят и его выводы. Так, например, он необоснованно упрекает Таманяна в архаичности, считает его возродителем средневекового зодчества. Эта характерная, формальная манера необъективного мышления особенно ярко проявилась в одной из его статей, где автор утверждает, что ряд мастеров якобы придерживался того мнения, что «...для развития национальной архитектуры необходимо, чтобы классический ордер сочетался с национальными деталями...» и что эта концепция «...постепенно получила широкое распространение и вызвала огромное количество всевозможных архаических стилизаций, начиная с по-своему талантливых построек А. Таманяна, А. Щусева, С. Дадашева, М. Усейнова, А. Курдиани и др...»¹². Далее Хан-Магомедов отмечает, что деятельность Таманяна и Щусева «...объективно вела к возрождению национальной замкнутости в творчестве архитекторов отдельных республик»¹³.

⁹ А. В. Щусев, указ. соч., стр. 428.

¹⁰ Там же, стр. 430.

¹¹ «Советская архитектура», М., 1970, стр. 19; «Теоретические проблемы советской архитектуры», вып. II, М., 1970; «Декоративное искусство», 1964, №№ 1, 2; «Советская архитектура», сб. I, М., 1962.

¹² «Известия Академии строительства и архитектуры», 1962, № 2, стр. 97.

¹³ Там же.

Хан-Магомедов, видимо, не разобрался в том, что Таманян обращался не к классическому ордеру, а к приемам классической архитектуры, в том числе и к армянской классической архитектуре, стремился проникнуть в тайны древних мастеров, раскрыть внутренние закономерности архитектурных композиций и формообразования, а это вовсе не «архаическая стилизация». Такое органичное, логичное слияние отдельных элементов или принципов разных архитектурных школ и есть процесс освобождения архитектуры от узких национальных рамок. Это необратимый закон взаимного обогащения различных национальных школ, путь к зарождению в них интернациональных черт. Это можно проследить в творчестве Щусева (театр в Ташкенте), Курдиани (стадион «Динамо» в Тбилиси), Усейнова (многоэтажные жилые дома в Баку) и других зодчих, которые, создавая сооружения нового типа, не могли не обратиться к опыту и достижениям советского и мирового зодчества. Это есть преодоление национальной замкнутости, но никак не «огромное количество всевозможных стилизаций», как это квалифицирует Хан-Магомедов. Если бы он глубже вник в процесс формирования национальных архитектурных школ и судил бы об архитектуре не по орнаментам, а по всему архитектурному замыслу, по его планировочному и пространственному решению, а, главное, проанализировал бы творчество мастеров архитектуры не с позиций 60-х годов, а с учетом особенностей исторического периода, в котором творили критикуемые им мастера, то, безусловно, он не стал бы утверждать, что «творчество Таманяна еще в тридцатые годы без достаточных оснований и критики было поднято на щит и пропагандировалось как пример безусловно правильного подхода к освоению национальных традиций»¹⁴. Следует отметить, что творчество Таманяна не пропагандировалось. Оно своей правдивостью, новизной и вдохновляющей силой привлекало всеобщее внимание.

Резкой и тенденциозной критикой Таманяна особо отличился В. Быков в своей рецензии «О книге «История советской архитектуры». Возмущенный тем, что в рецензируемой им книге архитектура Дома Правительства недостаточно раскритикована, он обрушивает свой гнев и на составителей этого учебного пособия, и на автора сооружения: «Вот и вся характеристика здания, которое может служить одним из самых наглядных примеров формально-эстетического творческого метода и неправильного, реставраторского отношения к наследию прошлого... Вся композиция здания основана на традиционных приемах русского классицизма XVIII-XIX вв. Исходя из этих примеров, скомпонованы анфилады помещений, найдены их формы и пропорции, определена технологическая структура объемов здания и его фасадов»¹⁵.

Прежде всего хочется отметить, что злобный, необъективный тон рецензии не внушает доверия. Кроме того, мы полагаем, что любой, тем более строгий критик, обязан хорошо знать критикуемый объект. Быко-

¹⁴ Там же, стр. 98.

¹⁵ «Архитектура СССР», 1964, № 1, стр. 49.

ву следовало ближе ознакомиться с армянским архитектурным наследием и историческими условиями становления архитектуры Советской Армении. Планировочная и объемно-пространственная композиция Дома Правительства обусловлена общей градостроительной средой и условиями ансамбля площади Ленина, на которой возведено это здание, и вовсе не есть механическое заимствование готовых приемов классицизма, как утверждает Быков. Архитектура Дома Правительства продиктована также содержанием самого сооружения как общественного здания нового типа. Архитектура фасадов связана с тектоническими особенностями естественного камня и вековыми традициями его использования, творчески развитыми Таманяном в своих творениях в соответствии с новыми требованиями времени.

Это можно наглядно проследить в разработке всех фасадов Дома Правительства, из которых особой ценностью и неувядаемой прелестью обладают: фасад, обращенный в сторону трапециевидной части площади (бывш. Наркомзем), и главный фасад, оформляющий часть овала площади.

В архитектуре первого (Наркомзема) мы видим новую, своеобразную композицию и тектонику стены. Основной конструктивный и пластический элемент этого фасада—система арок, опирающихся на простенки двухэтажной высоты. Углы простенок оформлены полуколоннами, между которыми создана треугольная в плане ниша (разгрузка массы стены.)

В этой оригинальной композиции автор заимствует из наследия только законы формообразования, традицию обращения с материалом, тектонические и строительные приемы возведения зданий в стране сильных землетрясений.

Этот принцип также ярко отображен в аркаде главного фасада. Перспективного вида мощные арки опираются на пучок круглых колонн, две из которых спаренные, а две другие расставлены по сторонам, с отступом. Колонны объединены базой и капителью прямоугольного очертания. Вся монументальная аркада воспринимается как цельная каменная конструкция, несущая нагрузку верхних этажей.

Новаторские устремления Таманяна особенно ярко выразились в проекте Народного дома в Ереване (ныне Театр оперы и балета и Большой концертный зал филармонии), созданного им в конце 1927—начале 1928 гг. Известно, что начиная с XIX в. в мировой практике театрального строительства уже ощущалась тенденция переустройства технологической схемы классического театра с его порталом, глубинной стеной и сценической коробкой. Считалось, что эта схема исчерпала свои возможности, устарела и тормозит развитие режиссерской мысли. В воздухе витала идея нового театра, со сценой и залом нового типа с взаимной трансформацией. Эта идея живет и сегодня. В этом направлении был создан ряд проектов, по-разному решающих эти задачи. Естественно, некоторые из них страдали и формалистическими предложениями, неизбежными в период создания принципиально новой архитектурной структуры.

Таманян, создавая проект Народного дома, учел весь опыт театрального строительства и новые требования театра, увязав их с конкретными социальными условиями времени. Ему удалось создать театр с принципиально новым планировочно-пространственным решением.

Основная планировочная идея Народного дома—двухзальность, центральная общая и четыре вспомогательные сцены, возможность многократной трансформации сцены и зрительных залов—была неожиданной и смелой новизной, закрепившей передовую роль Советского Союза в области архитектуры театра в первой половине XX-го столетия.

Другая особенность этого уникального сооружения—яркий национальный характер его архитектуры. Выложенные из гранита замечательные аркады и колоннады фасадов, необычный трехъярусный силуэт, боковые дворики, тонкая резьба деталей и орнаментов являют собой удивительное единство архитектурного замысла, материала и конструкций. Г. Бархин, высоко ценя этот театр, указывает, что он «...был запроектирован еще в конце 1926 г., т.е. в период увлечения конструктивизмом; однако и по плановому решению цельным симметричным замкнутым сооружением, и еще в большей степени по своему архитектурному оформлению с широким использованием национальных архитектурных мотивов Армении этот проект резко отличался от того, как у нас проектировались театры в то время, и поэтому этой работе акад. Таманяна не было тогда уделено того внимания, какого она заслуживает по своим высоким качествам»¹⁶.

В своих творческих поисках Таманян не замыкался в узких национальных рамках, а широко обращался к передовым традициям мирового зодчества и, особенно, к русскому классицизму. В его творчестве эти традиции оживают, развиваются в новых художественных образах.

Дом Правительства и Народный дом—творения эпохальные. В них отражена современность, политические идеалы народа. В этих творениях органично соединены традиция и новаторство, национальное и интернациональное. Это живые и гармоничные художественные образы, поразительные своей мудрой простотой, вдохновляющие своей величием. Такие творения веками служат поколениям как одна из побед мировой архитектуры.

В Армении школа Таманяна нашла своих продолжателей. Назовем некоторых из них: М. Григорян, С. Сафарян, О. Маркарян, А. Тер-Аветикян, Р. Израелян, Г. Агабабян, Г. Таманян, С. Манукян, Т. Марутян и многие другие мастера армянского советского зодчества.

Так в 20-е годы, в период деятельности различных творческих организаций, в период становления советской архитектуры был заложен фундамент армянской советской архитектуры.

¹⁶ Г. Б. Бархин, Архитектура театра, М., 1947, стр. 118.

Вопреки иногда высказываемому мнению о том, что якобы «...прогрессивная для своего времени архитектурная идея Дома Правительства, некритически повторяемая последователями Таманяна, привела в последующем к излишней архаизации»¹⁷, следует заметить, что, во-первых, непонятно определение «излишняя архаизация», т. к. архаизация—явление отрицательное и одинаково неприемлемо ни в каких дозах, ни в «достаточной», ни в «излишней», и, во-вторых, последующие поколения не повторяли своего великого учителя, а шли по его пути как представители единой национальной архитектурной школы. Разве можно сказать, что архитектура Матенадарана (арх. М. Григорян) и комплекса Академии наук Армянской ССР по улице Барекамутян в Ереване (арх. С. Сафарян), или винных подвалов треста «Арарат» (арх. Р. Израелян), Бюраканской обсерватории (арх. С. Сафарян), ванного здания в Арзни (арх. О. Маркарян) либо центрального крытого рынка в Ереване (арх. Г. Агабабян) и многих других жилых домов, общественных и промышленных зданий и сооружений, осуществленных в период между 1932—1950 гг., повторяют Таманяна? Конечно нет! В каждом из них ощущается индивидуальность автора, его творческий почерк. Их объединяет ленинское понимание культурного наследия и задач национальной образности в архитектуре, так правдиво и заразительно выраженное в творениях Таманяна.

Естественно, может возникнуть вопрос: чем объяснить противоположные мнения в оценке творческого наследия мастеров советской архитектуры, чья деятельность развернулась в 20—50 гг.?

В советской архитектуре 50-х гг. наряду с развитием реалистического направления и прогрессом строительного производства появились также проекты и здания, страдающие формальным отношением к эстетическим проблемам архитектуры. Авторы таких произведений художественную выразительность сооружения искали в осложненных планировочных и пространственных решениях, нагромождении фасадов большим количеством архитектурных и скульптурных деталей. Эта порочная тенденция украшения, квалифицированная «излишеством в архитектуре», тормозила развитие строительной индустрии. В ноябре 1955 г. ЦК КПСС принял решение «Об устранении излишеств в проектировании и строительстве», положившее начало новому этапу развития архитектуры, характеризующемуся ориентацией на научно-технический прогресс в строительстве и борьбой с эстетическим формализмом.

Благодаря этому решению научно-технический прогресс стал все активней проникать во все области архитектуры и строительства. Развитие строительной индустрии, расширение рамок применения железобетонных и металлических каркасных конструкций нашли широкое применение во всех советских республиках. Особое значение приобрело типовое проектирование.

¹⁷ «Всеобщая история архитектуры», т. II, М., 1963, стр. 550.

Однако не всеми зодчими были правильно восприняты задачи и значение научно-технического прогресса, его гармоническое сочетание с художественно-эстетическими проблемами архитектуры, в результате чего в архитектурной практике появились проекты, авторы которых при индустриальном методе строительства исключали эстетическое начало в архитектуре. Чрезмерное увлечение алюминием и стеклом, неоправданное увеличение этажности зданий, жесткий геометризм объемов в конце 50-х годов выдавались за основные художественные и композиционные признаки современности.

Особые затруднения возникли в проблеме национального своеобразия в архитектуре.

При условиях индустриализации строительства, унификации конструктивных решений установилось мнение, что начало научно-технического прогресса означает «конец» традиций и преемственности вообще, а национальной архитектуры в частности. Само понятие «национальная архитектура» было признано отжившим и нежизнеспособным.

Именно тогда стали появляться статьи и исследования, в которых критиковалась почти тридцатилетняя деятельность национальных архитектурных школ, в том числе их лучшие творения. Главная ошибка этой критики — отрыв от исторических условий прошлого, рассмотрение пройденного пути с позиций переходного периода.

Так появилась неуверенность в возможности существования и развития национальных архитектурных школ. Такое отрицательное отношение к недавнему прошлому породило во многих республиках игнорирование местных архитектурно-строительных традиций, климатических особенностей. Отказ от национального своеобразия привел к механическому копированию всего того, что создавалось в крупных центрах страны, а зачастую к копированию архитектурных новинок Запада. Появилась вредная тенденция нивелировки архитектурно-художественного образа зданий и даже облика городов в целом¹⁸.

Такое ошибочное, одностороннее понимание значения научно-технического прогресса в СССР вскоре было преодолено.

Ленинский принцип бережного отношения к культурному наследию и основной метод советского искусства — социалистический реализм — вновь стали основой подъема архитектуры. Появляются новые аспекты развития национальных архитектурных школ, намечаются пути расширения рамок понятия «национальной архитектуры». Дальнейшее развитие получает и понятие ансамблевости застройки. Новые формы находят проблема синтеза архитектуры и изобразительных искусств.

Эти черты можно видеть в архитектуре Ленинского мемориального центра в Ульяновске (арх. Б. Мезенцов, М. Константинов, Г. Исакович), в ансамбле застройки проспекта Калинина в Москве, здания Управления

¹⁸ «Архитектура СССР», 1975, № 3, стр. 26, 28.

«Каракумстрою» в Ашхабаде (арх. А. Ахметов, Ф. Алиев), дворца культуры им. В. И. Ленина в Алма-Ате (арх. В. Ким, Ю. Ратушный и др.), Государственной филармонии в Тбилиси (арх. И. Чхенкели) и других сооружений, осуществленных во многих городах СССР приблизительно после 1968 г.

Эти достижения и поиск новых аспектов при решении задач национальной образности в архитектуре Армянской ССР вылились в процесс формирования армянского зодчества в современных условиях. Они наличествуют в архитектуре театра им. Сундукяна (арх. Р. Алавердян, С. Бурхаджян, Г. Мнацаканян), комплексе лабораторий Института радиофизики (арх. С. Гурзадян, М. Манвелян), мемориала «Егерни» (арх. А. Тарханян, С. Калашян, худ. О. Хачатрян), мемориала Сардарapatской битвы (арх. Р. Израелян, скульпторы А. Арутюнян, С. Манасян, А. Шагинян), гостиницы «Ани» (арх. Ф. Дарбинян, Э. Сафарян), стадиона «Раздан» (арх. К. Акопян, Г. Мушегян, констр. Э. Тосунян) и многих других сооружений, возведенных в период между 1966—1974 гг.

Этот период для зодчества Советской Армении явился временем пересмотра и творческой перестройки национальной архитектуры в свете новых задач современности.

Таким образом, проблема национальной архитектуры в СССР обнаруживает тенденции нового подъема, имея единую идейную направленность и определенную целеустремленность. Этот подъем не оторван от родной почвы, неразрывно связан с достижениями прошлого периода.

Критикам Таманяна и достижений национальных архитектурных школ Армении и других республик следует пересмотреть свое отношение к пройденному этапу, к наследию и помнить, — как отметил Л. И. Брежнев, — что «наша наргия всегда уделяла и уделяет огромное внимание развитию социалистической по содержанию, национальной по форме и интернационалистической по духу культуры каждого из советских народов»¹⁹.

Ա. ԹԱՄԱՆՅԱՆԻ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅԱՆ
ԳՆԱՂԱՏՄԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋԸ

Է. Ա. ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ

Մ. Մ Փ Ո Փ Ո Ւ Մ

Այնքանզր Թամանյանի ստեղծագործությունը սովեական ճարտարապետության կարևոր և լուսավոր էջերից է: Այս գնահատականը առավել կարևոր նշանակություն է ստանում, եթե հաշվի առնենք, որ մեծ վարպետի ճարտարապետական դպրոցի գաղափարական ազդեցությունն ու ստեղծագործական սկզբունքները ծնվել, ամրացել և ճանաչում են գտել XX դ. 20-ական թվականներին, երբ համաշխարհային ճարտարապետական մրտքն ու

¹⁹ «Правда», 27.VII 1973.

պրակտիկան ապրում էին տնվստահության, անկայունության և ֆորսալիզմի շրջան, որպիսի պայմաններում թամանյանի առաջավոր ինքնատիպ արվեստը գրավեց երկրի ճարտարապետական հասարակայնության ուշադրությունը:

Այդուհանդերձ, 60-ական թվականներից տեղ է գտել այն կարծիքը, իբր թամանյանի «արխաիկ» սաեղծագործությունը նպաստել է սովետական ճարտարապետների մի զգալի մասի հեռացմանը նախագծման նորարարական սնվորենքներից: Թամանյանի ժառանգության նման գնահատականը ընդհանուր ոչինչ չունի օրյեկտիվ գիտության և քննադատության հետ և հետևանք է նախ՝ թամանյանի և նրա ժամանակի սխալ ըմբռնման, և ապա՝ նրա ստեղծագործության 60-ական թվականների դիրքերից վերլուծելու սխալ մեթոդը: