

ՀԱՊԿՏՈՒԹՅԱՆ
ԵՒ
ԱԶԳԱՅՐՈՒԹՅԱՆ
ԻԱՏԻՏՈՒՏԻ
ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
4

I

ՄԻՋԳԻՏԱԿԱՐԳԱՅԻՆ
ՀԵՏԱԶՈՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Լևոն Արթուրյան

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից-անդամ
ՀԱԻ

ԹԱՄԱՆՅԱՆԻ ԺՈՂՏՈՒՆԸ. ԱՌԱՍՊԵԼԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ, ԳԱՂԱՓԱՐԱՆՈՍՈՒԹՅՈՒՆ, ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

Թամանյանի Ժողտան՝ ապագա Օպերայի և բալետի թատրոնի շինության օրինակով հողվածում ցույց են տրվում ճարտարապետի պատկերացումները տարածքի և դրա պատմամշակութային արմատների միաստիկ աղերսների մասին: Թամանյանի Ժողտունը, ինչպես և իր ընդդիմախոսների՝ երիտասարդ պրոլետար ճարտարապետների կոնստրուկտիվիստական պատկերացումները դիտարկվում են Վլադիմիր Պապենիի առաջարկած «Մշակույթ Մեկ» և «Մշակույթ Երկու» մոդելների շրջանակում: Բացահայտվում է Թամանյանի ստեղծած յուրահատուկ «Մշակույթ Երկուս»-ը, որը միավորում է կլասիցիզմը և միջնադարյան հայկական ճարտարապետությունը: Ցույց է տրվում նաև Թամանյանի երևակայած տաճարի բազմաշերտ առասպելաբանական և արխետիպային համատեքստը:

Հիմնաքաներ՝ Թամանյան, Ժողտուն, կոնստրուկտիվիզմ, Մշակույթ Մեկ, Մշակույթ Երկու, ստալինյան ճարտարապետություն, ազգային ճարտարապետություն, տոնական շքերթ:

Յղացման նախապատմություն

Ալեքսանդր Թամանյանի Ժողովրդական տունը՝ *Ժողտունը*, որն այսօր կերպարավորվել է Օպերայի և բալետի թատրոնի տեսքով, չափազանց խոսուն օրինակ է ճարտարապետական շինության՝ ոչ միայն բուն ճարտարապետական, այլև գաղափարախոսական և, ինչն ավելի հազվադեպ է, նաև առասպելաբանական համատեքստերի ուսումնասիրման համար:

Առհասարակ, Օպերայի և բալետի թատրոնը Թամանյանի ամենաառեղծվածային շինությունն է: Այն մարմնավորում է ճարտարապետի պատկերացումները տարածքի և դրա պատմամշակութային արմատների *միաստիկ* աղերսների մասին: Թամանյանը համոզված էր, որ այնտեղ, ուր ինքը մտադիր է իրագործել իր վիթխարի հղացումը, երկու հազար տարի առաջ գործել է երգի՝ Վահեվախյան հեթանոսական տաճար: Այս համոզմունքը նա հայտնել էր Մարտիրոս Սարյանին, երբ նոր էր սկսում իրագործել *Ժողտան*՝ ապագա թատրոնի կառուցումը: Այդ մասին իմանում ենք վիպագիր Հայկ Խաչատրյանից, ում համար Սարյանը վերարտադրել էր նշված գրույցը: Ընդ որում, Սարյանն, իբրև թե, թերահավատությամբ է ընդունել Թամանյանի միտքը՝ առանձնապես այն պատճառով, որ ճարտարապետը մտադրվում էր քանդել նույն տարածքում գտնվող միջնադարյան Գեթսեմանի մատուռը¹, բայց 1963-ին, երբ վիպագրին պատմում

1 Գեթսեմանի մատուռը տեղակայված էր հենց այսօրվա Օպերայի և բալետի թատրոնի

էր իրենց գրույցի մասին, արդեն համոզված էր, որ Թամանյանն այն ժամանակ «կատակ չէր անում»²: Երևի Թամանյանի՝ դարեր թափանցող այդ տեսիլքն է ոգեշնչել վիպագրին իր «Արտավազդ» վեպի գլուխներից մեկի գործողությունները ծավալելու հենց այդ երևակայական Վահեվահյան տաճարում³:

Մեզ համար հետաքրքիր է, որ Թամանյանը երգի տաճարը, որն ուղղակիորեն աղերսվում էր իր նախատեսած Օպերայի թատրոնին, պատկերացնում էր որպես Վահեվահյան՝ նվիրված ռազմի աստված Վահագնին և, ինչպես իր կողմից ավելացնում է Հայկ Խաչատրյանը, Վահագնի տարփածու սիրո դիցուհի Աստղիկին: Այսինքն՝ երգի տաճարն առնչվում էր նաև սիրո և ռազմի գործառույթներին, ինչը կարծես թե պարտադիր չպետք է լիներ երգի ապագա տաճարի համար: Մենք դեռ կվերադառնանք Թամանյանի երևակայած տաճարի այդ «հավելյալ» հատկանիշներին:

Հնագիտական նախաշերտեր

Պարզ չէ, թե որտեղից էր գալիս ճարտարապետի համոզմունքը Վահեվահյան տաճարի վերաբերյալ⁴: Համենայն դեպս, մինչ օրս այդ իրողությունը հաստատող որևէ հավաստի վկայություն չկա: Շենքի հիմքերը փորելիս՝ ի հայտ եկավ մ.թ. 1-ին կամ 2-րդ դարերի կարասային թաղում⁵, կան նաև չվավերացված և չստուգված տվյալներ նույն ժամանակաշրջանին վերաբերող դրամների և արձանիկների մասին, որոնք իբրև թե հայտնաբերել էին շինարարական աշխատանքներ իրականացնողները:

Զարմանալի է, որ Թամանյանը 1930-ին չփորձեց ստուգել իր համոզմունքը՝ շենքի հիմքի համար փոքր փորելու ժամանակ հնագիտական հետազոտական աշխատանքներ իրականացնելու միջոցով, թեև այդ տարիներին (1923–1933 թթ.) ղեկավարում էր Հնությունների պահպանության պետական կոմիտեն: Հետազոտվել է միայն մեկ պատահական գտածո՝ վերոհիշյալ կարասային թաղումը: Տարածքի համակարգային հետազոտման մասին հազիվ թե կարող էր խոսք լինել, քանի որ հողային աշխատանքները հեշտացնելու համար Թամանյանն անգամ պայթեցումների էր դիմում⁶:

Համոզմունքն, ըստ երևույթին, այնքան խորն էր, որ Թամանյանը քանդում է 12–13-րդ դդ. կառուցված Գեթսեմանի մատուռը⁷: Ճիշտ է, այն՝ անշուք

տեղում [տե՛ս Ղաֆադարյան 1975, 45]:

2 Տե՛ս Խաչատրյան 1975, 270–271, ծան. 76:

3 Տե՛ս Խաչատրյան 1975, 77 և հաջորդ էջերը:

4 Թամանյանի այդ համոզմունքի մասին գիտեին նաև ճարտարապետի ընտանիքում, ինչպես 1988 թ. ինձ ասաց նրա թոռը՝ Ալեքսանդր Թամանյան-կրտսերը:

5 Ղաֆադարյան 1975, 16:

6 Տե՛ս Թամանյան 2000, 529 (№ 379): Ի դեպ, 2008 թ. Օպերայի և բալետի թատրոնի հրապարակի ողջ տարածքը փորվեց՝ ստորգետնյա ավտոկայան կառուցելու նպատակով. շինարարական աշխատանքներն այս անգամ էլ կատարվեցին առանց հնագիտական հսկողության:

7 Թամանյան 2000, 502 (№ 375.1):

ձևով վերակառուցվել էր 1679 թ. ավերիչ երկրաշարժից հետո⁸, բայց Թամանյանը կարծես թե գեղագիտական կամ հակակրոնական նպատակներ չէր հետապնդում: Առաջին հայացքից՝ Թամանյանի այդ եկեղեցավեր գործողության մեջ նկատվում է եկեղեցիների դեմ ընդհանուր խորհրդային արշավը: Սակայն, ելնելով Երևանի տարածքում կրոնական շինությունների հանդեպ նրա ընդհանուր մոտեցումից⁹, կարելի է ասել, որ Թամանյանն ընդհանրապես հակված չէր վերացնելու եկեղեցական կառույցները (եթե, իհարկե, դրանք չէին խանգարում Երևանի իր տեսլականին):

Ինչպես և Գեթսեմանիի դեպքում՝ «Մոսկվա» կինոթատրոնի տեղում գտնվող Պողոս-Պետրոս եկեղեցու քանդման ժամանակ՝ 1931-ին, նույնպես չեն ձեռնարկվել հնագիտական հետազոտական աշխատանքներ և վերահսկողություն¹⁰, չնայած որ Պողոս-Պետրոսի տակից հարուստ հնագիտական նյութեր էին դուրս գալիս և անփութորեն ոչնչացվում աշխատանքների ժամանակ. հնագետ Աշխարհբեկ Քալանթարն իրավացիորեն ենթադրում է, որ դրանք վաղ՝ հավանաբար Վանի թագավորության ժամանակաշրջանի տաճարային շինության հետքեր են¹¹:

Թամանյանն, ի դեպ, Պողոս-Պետրոս եկեղեցին անփութ քանդելու մասին տեղեկությունը ստանալուն պես՝ արագ արձագանքում է, բայց նորից հարց է ծագում, թե ինչու նրա երևակայած տաճարից ոչ շատ հեռու գտնվող վայրը նրան կարծես զուտ պաշտոնական պարտականությունների համատեքստում էր միայն հետաքրքրում: Դեռ կվերադառնանք կոնկրետ անցյալի հանդեպ Թամանյանի այդ «անտարբերությանը», երբ անդրադառնանք դեպի երևակայական, վերացական անցյալը նրա ետադարձ հայացքին:

Գաղափարախոսական «մեղադրանքներ»

Թամանյանը անցյալը մանրակրկիտ հնագիտական և ճարտարապետական տվյալների հիման վրա վերակառուցելուց ավելի գերադասում էր ոճավորված ստեղծագործությունը: Նրա նպատակն էր նոր՝ խորհրդային երգի և պարի տաճարը կառուցել իր ենթադրած հեթանոսական նախատիպ տաճարին համահունչ տեսքով և ճիշտ նույն տեղում: Այնպես որ, կարելի է ասել՝ Գեթսեմանի մատուռի «բախտը չբերեց», որ գտնվում էր այդ վայրում (միգրցե հենց այդ պատճառով էլ գտնվում էր այդտեղ. հիշենք Պողոս-Պետրոսի ոչ թե երևակայական, այլ իրական՝ թեպետ և չբացահայտված վաղնջական նախորդներին):

Կարող է տպավորություն ստեղծվել, թե Թամանյանը նախապատվությունը տվել է հեթանոսական, ոչ թե քրիստոնեական ժամանակների ճարտարապետությանն ու իրողություններին, մինչդեռ իրեն մեղադրում էին, որ ոչ թե

8 Ղաֆադարյան 1975, 45–46:

9 Տեն, օրինակ՝ Марутян 2014, 69:

10 Հնությունների պահպանության կոմիտեն Պողոս-Պետրոս եկեղեցին քանդելուց առաջ նույնիսկ չի չափազրել այն [Ղաֆադարյան 1975, 33, ծան. 2]:

11 Քալանթար Ա., Երևանը՝ հնագույն քաղաք // «Խորհրդային Հայաստան», 1933, №232 [ըստ՝ Քալանթար 2007, 274]:

քաղաքացիական շինարարությամբ է զբաղվում, այլ՝ եկեղեցաշինությամբ¹², այդ թվում և Օպերայի շենքի կապակցությամբ: Ի դեպ, Օպերայի շենքում, իրոք, նկատվում են Զվարթնոց տաճարի հետ մի շարք ակնհայտ մանրամասներ և կառուցվածքային նմանություններ: Այսօր այդ նմանությունը բազմիցս քննարկվում է թե՛ մասնագիտական և թե՛ լրագրական հրապարակումներում: Թամանյանն ինքն էլ չէր թաքցնում *Ժողության* ճարտարապետական աղերսները Զվարթնոցի հետ¹³, իսկ պաշտոնական եզրակացություններում ուղղակիորեն նշվում էր հայկական ազգային՝ եկեղեցական կառույցների հետ *Ժողության* արտաքին տեսքի նմանությունը¹⁴:

Թեև եկեղեցաշինության մեղադրանքն, անշուշտ, վերաբերում է գաղափարախոսությանը՝ մեր հոգվածի վերնագրի երկրորդ բաղադրիչին, այդուհանդերձ այստեղ դրան հատուկ չենք անդրադառնա: Թամանյանի ընդդիմախոսները՝ երիտասարդ պրոլետարական ճարտարապետները, նրան մեղադրում էին այդ ժամանակների համար ոչ-պակաս ծանր գաղափարախոսական սխալ գործելու մեջ՝ *Ժողությունը* հայտարարվում էր ժամանակավրեպ՝ *պրոլետարիատի* արդի պահանջներին չհամապատասխանող:

«Ժողովրդական» ընկալման տարրնթերցումները

Այս հակադրությունը և, առհասարակ, Թամանյանի ստեղծագործությունն ու ժառանգությունը լավ հասկանալու համար՝ հարկ է նրա, ինչպես և իր հակառակորդների ստեղծագործությունն ու գործունեությունը դիտարկել ընդհանուր խորհրդայինի և մասնավորապես՝ հայաստանյան խորհրդայինի համատեքստում: Չնայած այն հանգամանքին, որ Թամանյանը 1919-ին Ռուսաստանից գալիս է Հայաստան արդեն ակադեմիկոսի կոչումով և իր ուրույն *կլասիցիստ*ական ոճով, որն անդադար քննադատում էին ընդդիմախոսները, այնուամենայնիվ նա իր դարաշրջանի մարդ էր, ով զգում էր ժամանակի պահանջները և անգամ, ինչպես կտեսնենք, մեկ քայլ առաջ էր ընդհանուր խորհրդային միտումներից: Փորձենք դա ցույց տալ նրա՝ Օպերայի և բալետի թատրոնի շենքի՝ հեթանոսական երգի և պարի տաճարի նորովի արտահայտման օրինակով:

Թամանյանն Օպերայի և բալետի թատրոնի շենքը տեսնում էր Ժողովրդական տան կերպարով, որի անվանումն իսկ ցույց է տալիս այդ նոր «տաճարի» մասին ճարտարապետի պատկերացումը: Հատկանշական է, որ նրա նախագծի հակառակորդները՝ երիտասարդ պրոլետարական ճարտարապետները, քննադատում էին հատկապես «Ժողովրդական» անվանումը¹⁵: «Ժողովրդական» եզրույթը նրանք հասկանում էին բանվորական՝ *պրոլետար* համատեքս-

12 Դրա մասին տե՛ս, օրինակ, Ս. Գեյստի 1934-ի ակնարկում վերադառնալով՝ «*Չուսայթափվեք, ես ձեզ համար պայքարելու եմ մինչև վերջ...*» [հմմտ. Երզնկյան 2012, 44–46, 236–237]:

13 Օրինակ՝ նա ապագա Ժողոտնը պատկերացնում էր որպես Զվարթնոցի և Կոլիզեոմի համաձուլում. այս մասին տե՛ս Մարկ Գրիգորյանի՝ շուտով հրատարակվելիք հուշերում (շնորհակալություն եմ հայտնում Մարկ Գրիգորյան-կրտսերին՝ այս տեղեկությունը տրամադրելու համար):

14 Թամանյան 2000, 462–463 (№ 358), հմմտ. նաև 448–450 (№ 349):

15 Микаэлян 2016.

տում: Մինչդեռ Թամանյանն իր ժողովրդական տունը նախատեսում էր ավելի լայն առումով՝ «ժողովրդի» համար՝ առանց դասակարգային տարբերակման:

Ժողովունը պիտի բաղկացած լիներ երկու մասից՝ ձմեռային (փակ) և ամառային (բաց), որոնք պիտի ունենային ընդհանուր բեմահարթակ և առանձնանային կամ միանային միջնորմով՝ երկաթե բարձացող վարագույրով¹⁶: Կամերային տիպի ներկայացումները (օպերա, բալետ ևն) տեղի էին ունենալու փակ տարածքում՝ ներկայիս օպերայի և բալետի դահլիճում, իսկ զանգվածային տոնախմբությունների ժամանակ միջնորմը բարձրանալու էր (դրա *կոնսյուրուկի*ով հետքերից է՝ այսօրվա շենքի աջքի ընկնող զանգվածեղ և բարձր վերնամասը), և երկու տարածքները միանալու էին (նախատեսված էին նաև շարժական *պարպեր* և այլ անսովոր լուծումներ, որոնք արդեն իսկ քննադատում էին վերադաս մարմինները՝ կոնստրուկտիվ և ֆինանսական տեսանկյունից¹⁷):

Պրոլետարական ճարտարապետների՝ Ժողտան քննադատությունը ոչ միայն պատկերացում է տալիս, թե ինչ գաղափարախոսական մթնոլորտում էր իրականացվում Թամանյանի երևակայած Երևանը, այլև քննադատության տեքստից բացահայտվում են մի քանի կարևոր՝ ժամանակին հատուկ իրողություններ, առանց որոնց՝ Թամանյան-ստեղծագործողին և նրա ստեղծած շենքն ու հրապարակը դժվար կլիներ հասկանալ: Հատկանշական է, որ ընդդիմախոսները ժողովրդական *լոռին* հակադրում են ժողովրդի (*պրոլետարիատի*) նոր *ատոյան*:

Մի կողմ թողնելով նամակում բերված ճարտարապետական անհամաձայնություններն ու քննադատությունը, որոնք ուղղված էին Ժողտան էկլեկտիկ և ազգային ոճով լուծման դեմ¹⁸, շեշտենք այն մեղադրանքը, թե Թամանյանի Ժողտունն իբր գալիս է *անցյալից*, մինչդեռ պրոլետարական ճարտարապետների մշակույթի դարբնոցները, որոնք առաջարկվում էին կառուցել Ժողտան փոխարեն, միտված էին լինելու *ապագային*: Պրոլետարական ճարտարապետների՝ ապագայամետ ուղղվածությունը պայմանավորված էր իրենց հեղափոխական դիրքորոշմամբ, որը չէր ճանաչում անցյալը, հակված էր ոչնչացնելու այն՝ հանուն ապագայի կառուցման: Արվեստագիտական դաշտում հեղափոխական այս մոտեցումն առանձնապես հարազատ էր *ֆուրորիստ*ներին, ինչը երևում է հենց իրենց «ապագամետ» անվանումից: Եւ ուստի զարմանալի չէ, որ Թամանյանին ընդդիմադիր պրոլետարական ճարտարապետներից ոմանք, օրինակ՝ Միքայել Մազմանյանը և Կարո Հալաբյանը, հարում էին *ֆուրորիստ*ական ուղղությանը¹⁹:

16 Նման վարագույրի առավելությունների և թերությունների մասին տե՛ս Թամանյան 2000, 468 (№ 360.10), 472 (№ 361.1):

17 Թամանյան 2000, 486–90 (№ 365):

18 Տե՛ս Микаэлян 2016:

19 Հմմտ. Պրլտեան 2009, գլ. Ժ:

«Մշակույթ մեկ» և «Մշակույթ երկու»

Պրոլետարական ճարտարապետների ստեղծագործական գործունեությունը ծավալվում էր գաղափարախոսական մի շրջանակում, որը Վլադիմիր Պապենոնին պայմանականորեն անվանում է «Մշակույթ Մեկ»²⁰: Այդ մշակույթին բնորոշ է հենց հեղափոխական՝ անցյալը հերքող սկզբունքը, մյուս կարևոր բնորոշիչը նույնպես հեղափոխական ծագում ունի. դա *էգալիտարության*՝ հավասարարության սկզբունքն է: Այս երկու գլխավոր սկզբունքներն են պայմանավորում Մշակույթ Մեկի ճարտարապետական արտահայտությունները՝ տարածվածությունը՝ տարածվելու ունակությունը, հորիզոնականությունը և հավասարապաշտությունը: Նամակում նշված «պրոլետարական մշակույթի դարբնոցներն», իրոք, ետհեղափոխական 1920-ականներին ստեղծվում էին ամենուրեք Խորհրդային Միությունում:

Ուշագրավ է, որ Ժողտունը նույնպես կրում էր Մշակույթ Մեկի հատկանիշները՝ սակայն տոնի, այլ ոչ թե առօրյայի պարագայում, և շինության հորիզոնական կտրվածքում: Կարելի է ասել, որ թամանյանական Մշակույթ Մեկը իրականանալու էր բախտինյան տիպի համաժողովրդական տոնում²¹: Չիրականացված կոնստրուկտիվ՝ Մշակույթ Մեկին բնորոշ լուծումները լրացվում են նաև այլ կոնստրուկտիվ մտահղացումներով և հնարքներով, որոնց անդրադարձել եմ մեկ ուրիշ առիթով²²: Սակայն ուղղաձիգ կտրվածքում՝ նույն շինությունը ներկայացնում էր լրիվ այլ՝ հակառակ միտում, որը Պապենոնին անվանում է Մշակույթ Երկու:

1930-ականների սկզբին *էգալիտար* Մշակույթ Մեկին փոխարինելու է գալիս *հիերարխիկ* Մշակույթ Երկուրը: Դա չի նշանակում, թե նախորդ շրջանի *էգալիտար* գաղափարախոսությունը, որն ուներ հստակ հեղափոխական հենք, վերանայվում է. չէ՞ որ այդ սկզբունքով էր պատկերացվում կոմունիստական ապագան: Մշակույթ Մեկի իդեալն ուղղակի տեղաշարժվում է դեպի անորոշ ապագա²³: Մշակույթ Երկուն, ի հակադրություն Մշակույթ Մեկի հորիզոնականության, համաչափության, ընդարձակման ունակության ու ընդհանրապես՝ շարժունակության, իրեն դրսևորում է որպես ուղղաձիգ, հիերարխիկ, կարծրացած և անշարժ²⁴:

Գաղափարախոսական և գեղագիտական այս նոր միտումի հաղթանակը նախկինի հանդեպ լավ երևում է 1931-ին հայտարարված՝ Մոսկվայում կառուցվելիք Խորհուրդների պալատի՝ շուրջ 160 նախագծերի տարապատկերում և Բ.Իոֆանի հաղթած նախագծում, որը նախատեսում էր *մոնումենտալ* շինություն՝ պսակված Լենինի հսկայական արձանով:

20 Паперный 2006, 407.

21 Հմմտ. Бахтин 1965:

22 Արրահանյան 2016:

23 Паперный 2006, 146:

24 Паперный 2006, 41–142:

Ի տարբերություն Մշակույթ Մեկի, որը հեղափոխական սկզբունքով ժխտում է անցյալը՝ Մշակույթ Երկուսին հատուկ է հայացքը դեպի անցյալ։ Դա նույնպես լավ երևում է Խորհուրդների պալատի մրցույթին ներկայացված նախագծերի տարապատկերից²⁵։ Բայց եթե ստալինյան Մշակույթ Երկուսը հայացք էր դեպի վերացական՝ կայսերական տիպի անցյալը, ապա Թամանյանի հայացքը դեպի անցյալ միավորում էր կլասիցիզմը և միջնադարյան հայկական ճարտարապետությունը։

Ժողովունն ի ցույց է դնում հայաստանյան՝ թամանյանական Մշակույթ Երկուսի թե՛ նմանությունը և թե՛ հիմնովին տարբերությունը ստալինյան Մշակույթ Երկուսից։ Եւ, ինչն առանձնապես կարևոր է, Թամանյանի Մշակույթ Երկուսը ձևավորվում է 1920-ականների վերջին՝ նախքան ստալինյան Մշակույթ Երկուսի ծնունդը։ Մինչդեռ, հաճախ Թամանյանի և իր հետևորդների ճարտարապետության վերաբերյալ կարելի է լսել «ստալինյան» որակավորումը։ Ճիշտ է, 1934-ին՝ Թամանյանի վերջին նախագիծ-էսքիզը լիովին հետևում է ստալինյան Խորհուրդների Պալատին՝ նույն տրամաբանությամբ պսակվելով Լենինի հսկա արձանով²⁶, սակայն այդ նախագիծը չի իրականացվում, ու Օպերայի և բալետի թատրոնի կառուցումն ավարտվում է՝ արդեն առանց ճարտարապետի, տիպիկ թամանյանական Մշակույթ Երկուսի ձևով։

Առասպելաբանական սխեմաներ

Վերջապես, վերադառնալով վերնագրում ամրագրած *առասպելաբանականին*։ Մենք դեռ ոչինչ չենք ասել Թամանյանի երևակայած տաճարի «վահեվահյան» որոշչի մասին։ Թե՛ *Ժողպանը*, թե՛ նրա խմբագրված ներկայիս տարբերակին կարծես հատուկ չէ Վահագն աստծո որևիցե հատկանիշ։ Ճիշտ է, 1934թ. Մոսկվայի Խորհուրդների պալատին հարող տարբերակում կարելի է տեսնել Վիշապաքաղի աղերսներ, եթե օգտվենք Պալատի հաղթած նախագծի մասին Ֆ.Լ. Ռայտի դիպուկ դիտարկումից, թե այն ավելի կսազեր վիշապասպան Սուրբ Գևորգի ժամանակակից դրսևորմանը²⁷։ Բարեբախտաբար, Ժողտան այդ վերջին տարբերակը միայն ժամանակավոր արտաքին ազդեցություն էր, որը շտկվեց հետագայում։ Սակայն, կարծում եմ, որ Թամանյանի «տաճարն», այնուամենայնիվ, ունի վիշապաքաղային աղերսներ՝ միայն թե շատ խորքային առասպելաբանական մակարդակում։

Դա կապ ունի շինարարական գոհի հետ. ցանկացած տուն, առանձնապես տաճար, բարձրանում էր շինարարական գոհից²⁸, ինչպես որ Վեդաների առաջին գոհ Պուրուշայի մարմնից ծավալվում է Տիեզերքը [Ռիզվեդա, X. 90]²⁹։

25 Хан-Магомедов 2016.

26 Խորհուրդների Պալատի տեսքով Ժողտան ձևափոխման գաղափարը պատկանում էր, ըստ երևույթին, Ս.Տեր-Գաբրիելյանին [տե՛ս Մագմանյան 1960, 179–185]։

27 Паперный 2006, 35.

28 Байбурин 1983, 60–61, 187.

29 Տարբեր ժողովուրդների մեջ նույն տիեզերածին մոտիվի մասին տե՛ս Мелетинский 1976, 202–204։

Կարելի է ցույց տալ, որ այդ մոդելը սկիզբ է առնում արխաիկ մենամարտի մոտիվի զարգացումներից³⁰: Ամպրոպային աստվածը սպանում է իր վիշապակերպ հակառակորդին³¹, որի մարմնից (հետագայում զոհաբերածի մարմնից) որևիցե ուղղաձիգ կառույց է աճում (հիշենք Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը երկնային տաճարի մասին³²): Նման աճի սխեման ընդհանրապես սնում է ուղղաձիգի սկզբի մասին պատումները³³:

Թամանյանի զվարթոցատիպ տաճարի, ինչպես և Մշակույթ Երկուսի ցանկացած, առանձնապես՝ արխաիկ շինության ուղղաձիգությունը, կարծում եմ, պետք է որ կապ ունենա վերը համառոտ ուրվագծված առասպելաբանական սխեմայի հետ: Այս առումով, Ռայտի նշած դիտողությունը Խորհուրդների պալատի մասին, բացի սրամիտ *վիզուալ* համադրումից, ստանում է նաև առասպելաբանական համատեքստ, եթե հիշենք, որ պալատը, որպես նոր գաղափարախոսության (կրոնի) մարմնավորում՝ իր ստեղծողի արձանը գազաթին, քանդում, ոչնչացնում է իր «հրեշային» հակառակորդ քրիստոնեական եկեղեցին, որի Քրիստոս Փրկիչ անունը փաստորեն ցույց է տալիս գազաթի «աստծո» իսկական հակառակորդին:

Նորից հիշենք Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը՝ այս անգամ այն դրվագը, որտեղ ամպրոպային աստծո կերպարով Քրիստոսը ոսկե մեծ կռանով (ամպրոպային աստծո տիպիկ զենքով) հարվածում է դժոխքի մեհյանին և նրա հրեշ տիրոջը, մշակութաբանական-հնագիտական մեկնաբանությամբ՝ քանդում, ոչնչացնում է հեթանոսական սրբավայրը, որի տեղը բարձրանում-կառուցվում է Էջմիածնի Մայր տաճարը³⁴:

Թամանյանն, ինչպես տեսանք, Գեթսեմանի մատուռի և ընդհանրապես քրիստոնեության դեմ չէր պայքարում, բայց իր կառուցած թատրոնի նախակարապետ Վահեվաշյան տաճարն արդեն իր «տիրոջ» Վիշապաքաղ անվամբ հուշում է, թե ինչ պայքարի և հաղթանակի հետ պետք է որ առնչություն ունենար: Հետաքրքիր է, որ խորհրդային 1930-ականներին, երբ կրոնականը և միստիկ առասպելաբանականը չէին կարող հանդես գալ ուղիղ տեքստով, ի հայտ էին գալիս երգիծական կամ զուտ հումորիստական ձևով՝ երբեմն (եթե ոչ մեծ մասամբ) հեղինակից իսկ չգիտակցված: Այսպես, Վահրամ Ալազանը Թամանյանի Ժողտան մասին 1932-ին գրել էր հետևյալ բանաստեղծությունը.

*Յերկներ յերկիր (ոչ յերկինք),
Յերկներ քաղաքն Յերևան...
Ընդ յերկունքի՝ դրամ ու թիվ յելաներ,
Ընդ յերկունքի նախահաշիվ յելաներ,*

30 Абрамян, Демирханян 1985.

31 Այս տարածված պոմեի մասին տե՛ս Иванов, Топоров 1975, 51–76:

32 Ագաթանգեղոս 1983, 414–417 (§ 735–738):

33 Արրահամյան 2001; Абрамян 2015.

34 Արրահամյան 2001:

Ընդ յերկունքի՝ խոսարում անթիվ յելաներ,
 Գիշեր ու փիվ յելաներ:
 Ընդ յերկունքի՝ Ժողպուն բնավ յելաներ³⁵:

Ալազանը բնավ չէր կարող իմանալ իր՝ Վահագնի երգի *պարողիայի ար-
 խնդրիպային* համատեքստը, երբ արխաիկ տիեզերածնական այս հիմնում չեզո-
 քացնում էր երկնքի դերը (երևի աթեիստական նկատառումներով): Նա, փաստո-
 րեն, հիմնի արխետիպային սխեման (երկինքն ու երկիրը միանում են ուղղաձիգ
 կառույցով, այստեղ՝ եղեգնով) մոտեցնում է մեկ այլ տիպի (ուղղաձիգ կառույցը
 բարձրանում է վիշապի սպանության հետևանքով), որին հարում է Վահագնի
 անվան «վիշապասպան» ստուգաբանությունը և Վիշապաքաղ մակդիրը³⁶:

Այսպիսով, երևակայված տաճարի *Վահեվահյան* որակումն ունի բազ-
 մաշերտ առասպելաբանական-արխետիպային համատեքստ, որի մասին Թա-
 մանյանը եթե չուներ էլ հստակ պատկերացում, ապա ուներ որոշակի կանխա-
 զգացում: Միգուցե իր ստեղծած տաճարի *վահեվահյան* հատկությունները դեռ
 կդրսևորվեն ապագայում՝ անսպասելի ձևով, ինչպես որ դրսևորվեցին տաճա-
 րի «երգի և սիրո» հատկությունները³⁷:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Սկզբնաղբյուրներ

ԱԳԱԹԱՆԳԵՂՈՍ 1983

Ազաթանգեղոս, Հայոց պատմություն (աշխատասիրությամբ Ա. Ն. Տեր-Ղևոնդյա-
 նի), Երևան, ԵՊՀ հրատ., 1983:

Ուսումնասիրություններ

ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ 1990ա

Աբրահամյան Լ. Հ., Քառսը և կոսմոսը ժողովրդական ելույթների կառուցվածքում.
 Ղարաբաղյան շարժումը ազգագրագետի հայացքով // Մշակույթ, 1990, № 2–3,
 14–21:

ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ 1990բ

Աբրահամյան Լ. Հ., Ծեսը, նախաթատրոնը և Թատերական հրապարակը // Բեմ,
 1990, № 1, 7–19:

ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ 2001

Աբրահամյան Լ. Հ., Զոհի մարմնից աճող երկնային տաճարը. Գրիգոր Լուսավորչի
 տեսիլքը ազգաբանական տեսանկյունից // Հայոց սրբերը և սրբավայրերը. ակունք-
 ները, տիպերը, պաշտամունքը (խմբ. Ս. Բ. Հարությունյան, Ա. Ա. Քալանթարյան),
 Երևան, «Հայաստան», 2001, 361–367:

ԱԲՐԱՀԱՄՅԱՆ 2016

Աբրահամյան Լ. Հ., Ազգային և ստալինյանի միջև. Թամանյանի Երևանը մշա-
 կութաբանի տեսակետից // Գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, Երևան
 քաղաքի պատմության թանգարան, 2016, 5–11:

35 Վահրամ Ալազան, «Պարողիա» [տե՛ս Երզնկյան 2012, 117]:

36 Абразян 2015, 122–123:

37 Այս մասին տե՛ս Աբրահամյան 1990ա; 1990բ:

ԵՐԶՆԿՅԱՆ 2012

Երզնյան Ա. Լ., Արամայիս Երզնյան. դեմք՝ լեզենդ (2-րդ հրատ.), Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2012:

ԹԱՄԱՆՅԱՆ 2000

Թամանյան Ա. Հ., Փաստաթղթերի և նյութերի ժողովածու, Երևան, «Գիտություն», 2000:

ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ 1975

Խաչատրյան Հ. Հ., Արտավազդ, Երևան, «Հայաստան», 1975, 284 էջ:

ՂԱՖԱՌԱՐՅԱՆ 1975

Ղաֆադարյան Կ. Գ., Երևան. միջնադարյան հուշարձանները և վիմական արձանագրությունները, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1975, 252 էջ:

ՄԱՋՄԱՆՅԱՆ 1960

Մազմանյան Մ. Դ., Մեծ արվեստագետը // Ալեքսանդր Թամանյան: Հոդվածներ, փաստաթղթեր, ժամանակակիցները նրա մասին (խմբ. Հ. Ս. Մազմանյան, Մ. Դ. Մազմանյան), Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1960, 179–185:

ՊԸԼՏԵԱՆ 2009

Պըլտեան Գ. Յ., Հայկական ֆուտուրիզմ, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2009:

ՔԱԼԱՆԹԱՐ 2007

Քալանթար Ա. Ա., Հայաստան. քարե դարից միջնադար // Երկերի ժողովածու, ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ, Գիտական ժառանգություն-4, Երևան, «Գիտություն», 2007, 273–279:

АБРАМЯН 2015

Абрамян Л. А., Архетип вертикали и каменные вишапы // Վիշապ քարակոթողները (խմբ. Ա. Ե. Պետրոսյան, Ա. Ա. Բորիսյան), ՀՀ ԳԱԱ ՀԱԻ, Երևան, «Գիտություն», 2015, 121–135:

АБРАМЯН, ДЕМИРХАНИЯН 1985

Абрамян Л. А., Демирханян А. Р., Мифологема близнецов и мировое дерево // Պատմա-բանասիրական հանդես, 1985, № 4 (111), 66–84:

БАЙБУРИН 1983

Байбурин А. К., Жилище в обрядах и представлениях восточных славян, Ленинград, «Наука», 1983.

БАХТИН 1965

Бахтин М. М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, Москва, «Художественная литература», 1965.

ИВАНОВ, ТОПОРОВ 1975

Иванов В. В., Топоров В. Н., Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах // Типологические исследования по фольклору, Москва, «Наука», 1975, 44–76.

МЕЛЕТинский 1967

Мелетинский Е. М., Поэтика мифа, Москва, «Наука», 1976.

МАРУТЯН 2014

Марутян А. Т., Из истории сохранения и застройки исторического центра Еревана (XIX–начало XXI века // Պատմամշակութային ժառանգություն, Գիտատեղեկատվական հոդվածների ժողովածու, պրակ 1, Երևան, «Պատմամշակութային արգելոց-թանգարանների և պատմական միջավայրի պահպանության ծառայություն» ՊՈԱԿ, 2014, 60–91:

ПАПЕРНЫЙ 2006

Паперный В. З., Культура Два, 2-е изд., Москва, «Новое лит. обозрение», 2006.

Էլեկտրոնային հղումներ

МИКАЭЛЯН 2016

Микаэлян К., Мы призываем не допустить постройку “Народного дома” по проекту академика Таманова // Новое время, 24 марта 2016: <http://www.nv.am/kultura/49596-2016-03-24-06-19-24> (24.03.2016).

ХАН-МАГОМЕДОВ 2016

Хан-Магомедов С., Архитектура советского авангарда, кн. 2, гл. 4.5 // Конкурс на проект Дворца Советов (1931–1933): http://www.alyoshin.ru/Files/publika/khan_archi/khan_archi_2_085.html (27.06.2016).

*Լևոն Ամայկովիչ Աբրամյան, ԿԼԵՆ-ԿՈՐՐ. ՆԱՆ ՐԱ
Ինստիտուտ արխեոլոգիայի և էթնոգրաֆիայի*

НАРОДНЫЙ ДОМ ТАМАНЯНА: МИФОЛОГИЯ, ИДЕОЛОГИЯ, АРХИТЕКТУРА

Ключевые слова: Таманян, Нардом, конструктивизм, «Культура Один», «Культура Два», сталинская архитектура, национальная архитектура, праздничный парад.

На примере Нардома (Народного дома) Таманяна, в будущем Театра оперы и балета, обсуждаются представления архитектора о мистической связи места с его историко-культурными корнями. Таманян был убежден, что там, где он намеревался построить Нардом, две тысячи лет назад «действовал» языческий храм песни. Его целью было построить советский храм песни и танца (оперы и балета), созвучный с предполагаемым языческим прототипом, точно на том же месте. Причем он представлял свой Нардом как сплав средневекового армянского храма Звартноц и древнеримского Колизея. Нардом должен был состоять из двух частей – зимней (закрытой) и летней (открытой), которые должны были иметь общую сцену и разделяться или соединяться перегородкой – поднимающимся и опускающимся железным занавесом. Оппоненты Таманяна, молодые пролетарские архитекторы, считали Нардом анахронизмом, не отвечающим современным требованиям пролетариата. Нардом Таманяна, как и конструктивистские представления его оппонентов обсуждаются в рамках моделей «Культура Один» и «Культура Два», предложенных Владимиром Паперным. В отличие от отрицавшей прошлое постреволюционной «Культуры Один», «Культуре Два», сменившей ее в начале 1930-х, была свойственна именно оглядка на прошлое в поисках имперских образцов. В статье выявляется своеобразная «Культура Два», созданная Таманяном, которая соединяла классицизм со средневековой армянской церковной архитектурой. Обсуждается также многослойный мифологический и архетипический контекст воображаемого Таманяном храма.

*Dr. Levon H. Abrahamian, Corresponding Member of NAS RA
Institute of Archaeology and Ethnography*

TAMANYAN'S PEOPLE'S HOUSE: MYTHOLOGY, IDEOLOGY, AND ARCHITECTURE

Keywords: Tamanyan, People's House, constructivism, Culture One, Culture Two, Stalin-epoch architecture, national architecture, festival parades.

Using the case of Tamanyan's People's House, the future Theater of Opera and Ballet, the article presents the architect's perception of a mystic link between a place and its historical and cultural roots. Tamanyan was convinced that at the spot where he planned to build his People's House, a pagan temple of song was located. He aimed at constructing a Soviet temple of song and dance (opera and ballet) which would correlate with the supposed pagan prototype and would be built at the very same spot. The People's House he envisioned as a combination of the Armenian medieval temple Zvartnots and the Roman Coliseum. The People's House was planned to consist of two sections, the winter (closed) and summer (open) ones, which would have a common stage and would be separated or united by a partition—the rising and dropping iron curtain. Tamanyan's opponents – the Young Proletarian Architects, considered his People's House an anachronism which did not face the current demands of the proletariat. Tamanyan's People's House, as well as the constructivist concepts of his opponents are discussed in the frames of the Culture One and Culture Two models proposed by Vladimir Papernyi. In contrast to the post-revolutionary Culture One which denied the past, the Culture Two that replaced it in the beginning of the 1930s, was characteristic for its looking back into the past for imperial patterns. In the article, the specific Culture Two is discussed created by Tamanyan. It combined classicism with the medieval Armenian church architecture. The article discusses also the multilayer mythological and archetypal context of the temple imagined by Tamanyan.