

ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ՇԵՆՔԵՐԻ ՖՈՒՆԿՑԻՈՆԱԼ ԵՎ
ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԿԱՆ-ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԱՅԻՆ
ԱՌԱՆՋՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՋ

Ճարտարապետության դոկտոր է. Ա. ՏԻԳՐԱՆՅԱՆ

Վերջին տասնհինգ տարում Հայաստանում և գլխավորապես Երևանում կառուցվել են մեծ թվով հասարակական շենքեր, որոնց ճարտարապետությունը կարևոր տեղ է գրավում հանրապետության գեղարվեստական և հասարակական կյանքում և, ինչպես մեզ թվում է, իր էությունով կարող էր և պետք է որոշիչ դեր խաղար սովետահայ ճարտարապետության գաղափարական ու գեղագիտական լուսաշրնթացում ժամանակակից փուլում: Այդ փուլը բնորոշվում է գեղարվեստական հայացքների և մասնավորապես ազգային ինքնատիպության խնդիրների նորովի մեկնաբանման նկատելի բեկումով 1955—1970 թթ. համեմատությամբ:

Մեր հողվածք տեսական և քննադատական բնույթ ունի և հողվածագրի ու ընթերցողի միջև փոխհասկացողությունը ավելի հստակ կառուցելու նպատակով անհրաժեշտ ենք համարում շոշափել ճարտարապետական ստեղծագործման մի քանի հիմնական դրույթներ, առանց որոնց պարզաբանման դժվար է խոսել մեր կողմից առաջ քաշված պրոբլեմների մասին:

Հայտնի է, որ ամեն մի հասարակական շենք կամ կառուցվածք ստեղծվում է միայն իրեն հատուկ ֆունկցիայի իրականացման համար: Այս ուղղությամբ տարիների ընթացքում սահմանվել են որոշակի հասկացություններ, ավանդույթներ, փորձ ու նորմատիվ պահանջներ նրանցից յուրաքանչյուրի համար առանձին-առանձին:

Այս խնդիրների մեջ առաջնահերթ տեղ է գրավում ներքին ֆունկցիոնալ պրոցեսների կազմակերպումը: Որոշակի տիպի շենքում ֆունկցիան կառուցվում է յուրովի և արտահայտում է նրա հասարակական նշանակությունը: Այսպես, օրինակ, դպրոցական շենքերում, որոնց հիմքում ընկած է մանրաբջիջ ստրուկտուրան, նպատակահարմար է բջիջների (դասարանների) խմբավորումը առանձին սեկցիաներում՝ նրանց նշանակությանն ու բովանդակությանը համաձայն: Նույնը կարելի է ասել բուժպրոֆիլակտիկ և այլ տիպի այլ շենքերի մասին: Ժամանակի ընթացքում փոխվում են դասավանդման կամ բուժման մեթոդները, բայց այդ շենքերի նշանակությունը՝ ուսման կամ բուժման ֆունկցիան, իր առանձնահատկություններով, մնում է անփոփոխ: Փոխվում են նաև հատակագծային հորինվածքները, բայց միշտ վերակազմավորվում են՝ ենթարկվելով գլխավոր ֆունկցիային:

Դաշխատիկա շենքերում՝ աշխատանքում, թատրոններում, բաց և ծածկած մարզական կառույցներում և այլուր հանդիպում ենք այլ ֆունկցիաների և դրանց համեմատ յուրահատուկ հատակագծային լուծումների, որոնք նույնպես ելնում են տվյալ շենքի ֆունկցիոնալ պրոցեսի նպատակահարմար կազմակերպման սկզբունքներից: Հատակագծային հորինվածքում ընդգծվում և կարևոր տեղ է գրավում դիտադաշիճը կամ տրիբունաներով շրջապատված մրցադաշտը՝ իրենց ֆունկցիան իրականացնող օժանդակ սենյակների կազմով: Որքան տրամաբանորեն է կառուցված ֆունկցիոնալ պրոցեսը, շենքն այնքան կատարյալ է իրականացնում իր հասարակական նշանակությունը: Այս ամենը մարմնավորվում է իրենց ֆունկցիային բնորոշ հատակագծային, հորինվածքային-տարածական և կոնստրուկտիվ համակարգերում:

Բերված դրույթներն արտահայտում են ճարտարապետական ստեղծագործման կարևոր, սակայն մի կողմը միայն: Մյուս կողմը, և դա մենք առանձնապես ենք շեշտում, կայանում է նրանում, որ ճարտարապետության մեջ ընդգծելով ֆունկցիան, մենք ոչ մի չափով չենք ֆետիշացնում նրա՝ որպես ճարտարապետական ստեղծագործության միակ կազմավորողի դերը: Մենք հենու ենք ճարտարապետության մեջ ֆունկցիայի՝ դեռ այսօր էլ իշխող սխալաստիկ հասկացություններից, որոնք արտահայտված են 1920-ական թթ. (Բրունո-Նաուտ, Հանս Մեյեր, Վալտեր Գրոպիուս) և ավելի ուշ գործող ճարտարապետների (Միս վան դեր Րոէ, Լ. Վինտուրի և ուրիշներ) «ֆունկցիոնալիզմի», «առցիոնալիզմի», «օրգանական» ու վերջապես «միջազային» ճարտարապետության պրոպագանդիստների հայացքներում: Այստեղ ուղղակիորեն բացասվում է ճարտարապետության էության գեղարվեստականությունը՝ այս դրույթից բխող բոլոր հետևություններով:

Ճարտարապետության տեսության և պրակտիկայի նման հիմունքները հենու են արվեստի սոցիալական նշանակությունից, ուստի և անընդունելի են: Մենք իրավունք չունենք մոռանալու շենքի բովանդակությունը, հենց ինքը՝ բովանդակությունն է թելադրում ֆունկցիան և ամեն մի կառուցվածք իր բովանդակությամբ համապատասխան մարմնավորվում է իրեն բնորոշ գեղարվեստական ձևի մեջ: Դրանց միասնության բացակայությունը կհանգեցնի անհեթեթության:

Այս միասնության կարևոր բաղադրիչն է կառուցվածքի կոնստրուկցիան, քանի որ ձևը առանց ճշմարտացի կոնստրուկտիվ հենքի փխրուն մարմին է, ինչպես փխրուն ու տձև կլինի մարդու մարմինն առանց նրա կրող կմախքի: Անտիկ, ինչպես և միջնադարյան ճարտարապետությունն իր ողջ էությամբ հաստատում է այդ միասնությունը: Այն կոնստրուկտիվ է բառի ամենալայն ըմբռնմամբ, բայց նրա կոնստրուկցիան, թելադրված լինելով նյութով և շենքի բովանդակությամբ, միաժամանակ օժտված է նաև բարձր գեղարվեստական արտահայտչականությամբ: Այս երևույթը պատահական չէ և սերտորեն կապված է մարդու՝ գեղեցիկի ձգտման (հոգեկան կառուցվածքի, պսիխիկայի) հետ: Մարդը բնությունից ժառանգած իր գեղարվեստական-գեղագիտական պահանջմունքները բավարարելու բնածին ձգտումով փորձում է գեղարվեստական ձև տալ այն ամենին, ինչ ինքը ստեղծում է:

Այսպիսով, կարելի է ասել, որ ֆունկցիան, կոնստրուկցիան և ձևը զարնվում են անխզելի փոխհարաբերության մեջ և, ինչպես նշել է Ա. Վ. Իկոննիկովը, «ձևը չպետք է հետևի միայն ֆունկցիային, կոնստրուկցիային, այլ պետք է վերաճի նրանց հիման վրա...»²: Այս պրոցեսում իր վճռական դերն ունի նաև ճարտարապետության գաղափարական ուղղվածությունը: Այս սինթեզն է, վերջիվերջո, ստեղծում իսկական արվեստը, կառուցվածքի ճարտարապետական-գեղարվեստական կերպարը:

1955 թ. գիտատեխնիկական հեղափոխության շրջանում սովետական ճարտարապետությունը մտավ իր զարգացման նոր փուլը: Ճարտարապետները խորապես զգում էին ստեղծագործական վերակառուցման անհրաժեշտությունը, լարված որոնում էին ճարտարապետության գեղարվեստական արտահայտչականության ուղիները շինարարագրության բարձր ինդուստրացման պայմաններում: Այս ընթացքում նկատելի բացասական գեր խաղացին հին ֆորմալիստական կոնցեպցիաների վերհիշումն ու նրանց օգտագործման փորձերը ճարտարապետների կողմից: Ճարտարապետության գեղագիտական և հասարակական էությունը լուծելու առաջին գործնական փորձերը՝ շենքերի ճակատների մշակումից նոր պայմաններում դուրս մղելով պլաստիկ միջոցները, տարվելով ապակեմոլությամբ, դիմելով ծավալների շոր երկրաչափական հա-

¹ А. В. Иконников. Художественный язык архитектуры. М., 1987. с. 15
Мастера архитектуры об архитектуре (Западная архитектура). М., 1972.

² А. В. Иконников. Указ. соч., с. 21.

մագրումների, վերջապես, ժառանգորդության, ավանդությանների և ազգային օգտագործման անտեսումը շուտով համոզեց, որ ընտրված սեգրունքները սխալ են:

1960-ական թթ. վերջերին արդեն նկատվեցին այդ ուղղության արդյունքները, որոնք քննադատվեցին մամուլում³: Նոր որոնումներն ընթացան ճարտարապետության մեջ գեղարվեստական-գեղադիտական և ազգային ինքնատիպության վերաարժեքավորման և վերաիմաստավորման, ֆունկցիա-կոնստրուկցիա-գեղարվեստական կերպար-համակարգի նորովի մեկնաբանման ուղիով:

Սովետահայ ճարտարապետության ոլորտում նույնպես զարգանում է այդ պրոցեսը և բավական ակտիվ ստեղծագործական ավյունով: Նոր որոնումները գործնականում մարմնավորվում էին այդ շրջանի հասարակական շենքերի ճարտարապետության մեջ:

Այս դիրքերից և տեսական դրույթներից ելնելով էլ մենք կարևոր ենք գտնում վերլուծել և արժեքավորել վերջին 20-ամյակում ծրեանում կառուցված մի շարք խոշոր հասարակական շենքերի ճարտարապետական-գեղարվեստական և ֆունկցիոնալ հատկանիշները տվյալ հասկացության ամենալայն ըմբռնումով:

Մեր քննության շրջանակներում ընդգրկված են մի շարք հասարակական շենքեր, որոնց համադրության միջոցով ուզում ենք ցույց տալ, թե որտեղ և ինչ չափով են լուծված (կամ չեն լուծված) ճարտարապետության հիմնական օրենքները՝ ֆունկցիայի, բովանդակության, գեղարվեստական ձևի և ազգային ինքնատիպության միասնությունը: Այդ շենքերը նշանակալից են ոչ միայն իրենց մասշտաբներով և բովանդակությամբ, այլև նրանով, որ ստեղծվեցին սովետական ճարտարապետության ուղղվածության բեկման սահմանակետում, երբ գեղարվեստական-գեղագիտական պրոբլեմները գիտատեխնիկական առաջադիմության փուլում դրվեցին նոր հիմունքների վրա, իսկ ճարտարապետության ազգային ինքնատիպության հարցը, հակառակ ռազմազգային ճարտարապետության ապազգային տեսության, նորից ճանաչվեց և փորձեր արվեցին ժամանակակից պայմաններում նրան տալ նոր մեկնաբանություն և նոր արտահայտություն:

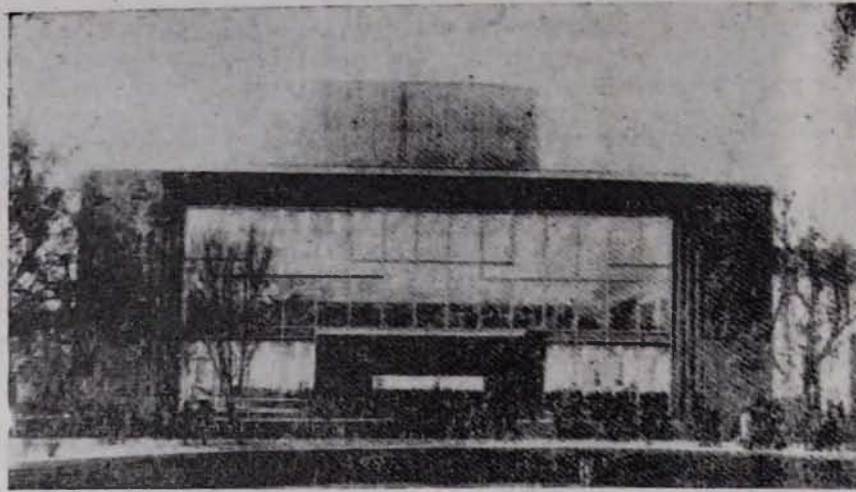
Այս բարդ ստեղծագործական պրոցեսը տարբեր հեղինակների մոտ ընթացել է տարբեր մեթոդներով ու մոտեցումներով և տարբեր են ստացվել նաև արդյունքները, դրսևորելով հեղինակների անհատականությունը:

Ժամանակագրական կարգով մեր վերլուծությունը ուզում ենք սկսել Գ. Սունդուկյանի դրամատիկական թատրոնի շենքից (1963—1965 թթ.), որը, ինչպես հայտնի է, բարձրացավ հրդեհից ավերված հին շենքի մոխիրների վրա, որ 1930-ական թթ. կառուցված էր ճարտարապետ Ն. Բաևի նախագծով: Նոր հեղինակների առաջ (ճարտ. Ռ. Ալավերդյան, Ս. Բուրխաջյան, Գ. Մնացականյան, ինժ. Ռ. Բադալյան) հարց էր դրված վերակառուցել և ընդլայնել հին թատրոնի շենքը՝ օգտագործելով հրդեհից հետո մասամբ պահպանված պատերն ու հիմքերը: Ինչ խոսք, դա դժվարին խնդիր էր, որի լուծման ընթացքում հեղինակները ցուցաբերեցին ստեղծագործական մեծ ճկունություն և հնարամտություն: Նրանց առաջարկած հատակագիծը բավարար լուծեց թատրոնի ֆունկցիոնալ պրոցեսի կազմակերպման բարդ հանգույցները: Ներքին տարածությունների կազմակերպումն ու ձևավորումը նույնպես ստացան թատրոնին վայել գեղարվեստական լուծումներ⁴:

³ Տե՛ս է. Ա. Տիգրանյան. Մեծ խնդիրների լուծման ճանապարհին.—«Սովետական արվեստ», Երևան, 1959, № 4, էջ 5—12; Մ. Գ. Բարխն. О новом этапе советской архитектуры.—Архитектура СССР, М., 1973, № 3, с. 56—61.

⁴ Տե՛ս Բ. Մ. Արությունյան. Новый театр в Ереване.—Архитектура СССР, 1966, № 10.

Առանձին դժվարություններ հարուցվեցին ներքին և արտաքին ճարտարապետության միասնության խնդիրներում (նկ. 1): Զմոռանանք, որ 1960-



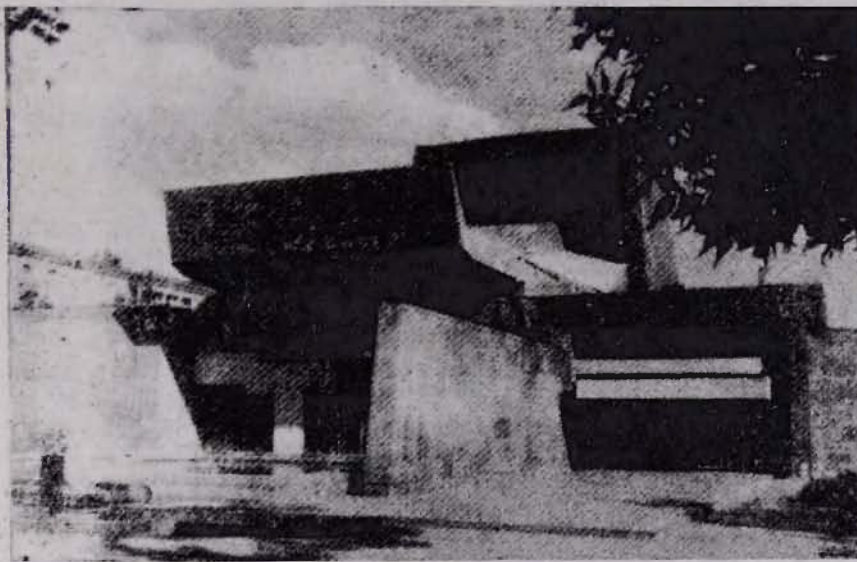
Նկ. 1

ական թթ. ճարտարապետության մեջ իշխում էին բետոնի մերկացումը ճակատներում, որպես կրող կոնստրուկցիայի հիմքը, և արտաքին հարթությունների ապակեպատման մոլուցքը, որպես գեղարվեստական արտահայտչականություն միակ միջոցների Սակայն թատրոնի հեղինակներին հաջողվեց գլխավոր շակատի ապակեպատումը մատուցել ոչ թե որպես մոդա, այլ որպես իմաստավորված հնարք՝ ձուլել շենքի ներքին սրահները արտաքին կանաչի հետ և դեպի դուրս բացել Մարտիրոս Սարյանի թովիչ վրձնով ձեմասրահի թիկնապատի երեսին կատարված գունագեղ պաննոն: Հեղինակները դրանով թատրոնի շենքերի ճարտարապետության մեջ մտցրեցին մի նոր հասկացություն՝ «թատրոնը սկսվում է դրսից»: Նրանք ապակին օգտագործեցին նաև կողալին ճակատում, նրա աջ մասում մի նոր տարրի՝ ձևաչափի աչքու բնական լուսավորության և արևի ճառագայթների առատ ներթափանցման համար: Ինչպես տեսնում ենք, այս շենքում ապակեպատումը միայն ձև չէ, այլ ճարտարապետական և տեխնոլոգիական տեսակետներից իմաստավորված միջոց:

Հեղինակների ստեղծագործական մտահղացումներից դուրս չի մնացել ճարտարապետության ազգային ինքնատիպության հարցը: Նման խնդրի առաջադրումը այն տարիներին, երբ ազգային ճարտարապետության մեջ վճռականորեն մերժված էր, պետք է դիտել որպես ստեղծագործական հայացքների խորություն և հեռատեսություն. ազգայինը նրանք կարողացան արտահայտել գեղարվեստական միջոցներով, միաժամանակ հեռու մնալով միջնադարյան հայ ճարտարապետության տարրերի մեխանիկական կրկնումից: Գլխավոր ճակատի ապակե հարթությունը վերցված է Անիի տուֆի շրջանակի մեջ, որի անկյունները ձևավորված են վարագույրի ծալքեր հիշեցնող քարե սյուների փոխարենով: Նույն ապակու միջին մասում, որպես գլխավոր մուտք, տեղադրված է ուղղանկյան ուրվագծով դարձյալ տուֆից կառուցված մեծ պորտալը իր կողքերում և վերին մասում հայկական ոճով կերտված բարձրաքանդակ կոմպոզիցիայով: Այս լուծումը հիանալի կոնտրաստի մեջ է ապակու հետ և, միաժամանակ, իր իմաստով և հնարքով գալիս է դարերի խորքից, բայց մատուցված է նոր ձևավորումով և թարմ հորինվածքով:

Սունդուկյանի անվան դրամատիկական թատրոնի շենքի ճարտարապետությունը այն օրինակն է, որտեղ (եթե հաշվի չառնենք մի քանի թերություններ) մեկը ելնելով մյուսից, ներդաշնակորեն գործում են շենքի ֆունկցիան. կոնստրուկցիան և դեղարվեստական արտահայտչամիջոցները, միաժամանակ նոր միջոցներով ճշմարտացիորեն արտահայտելով ազգային ոգին:

Ժամանակակից ճարտարապետության մեջ ազգային ավանդույթի փորձը ակնհայտ է նաև կամերային երաժշտության տան (1966—1977 թթ.) շենքում՝ առավել նրա համերգային դահլիճում: Լսող մեզ, հեղինակը (ճարտ. Ս. Քյուրքչյան) ներշնչվել է պատմական հուշարձանների ինտերիերի գեղարվեստական կերպարներով ու ծավալային հնարքներով, մատուցելով դրանք յուրովի: Շենքի ծավալատարածական հորինվածքը պարզ է՝ փոքր բարձրության ծավալների միջից վեր է խոյանում դահլիճի՝ հատած բուրգի ուղվագիծ ունեցող ծավալը (նկ. 2): Նոր է կոնստրուկտիվ լուծումը: Բուրգի գագաթից թեք հարթու-



Նկ. 2

թյամբ առաջ է մղված դահլիճի ծածկի երկաթբետոնե սալը, որն ավարտվում է դեպի վեր ծավալած դգալի ու հրավիրող բարձակով, որի նպատակն է կազմակերպել մուտքը դեպի շենք: Հատակագծի ընդհանուր պատկերը թարմ է ու գրավիչ: Սակայն որքան շինարարությունը մոտենում էր ավարտին, ավելի ու ավելի աչքի էր դարձնում շենքի ճարտարապետության կարևոր տարրերի ձևական մեկնաբանումը, որը սկսվեց այն պահից, երբ երկաթբետոնե բուրգը իր կեսոնաձև թեք կառուցվածքով երեսապատվեց քարով: Սնամեջ տարածությունը թեքությամբ քարով շարելը զուրկ է տեկտոնիկ հատկություններից և նման պատը պետք է փլվեր, բայց նրան պահում է թաքնված երկաթբետոնը: Սա աններելի կեղծիք է, ինչպես կեղծիք է թիկունքի կոպտատաշ պատի տեղադրումը ապակեպատ շրջանակի մեջ: Կեղծ է նաև մուտքի բարձակաձև ձևավորումը, որը դրված լինելով հորինվածքի առանցքի վրա և ողջ լայնությամբ ապակեպատված, հեմից գրավում է և հրավիրում: Բայց, երբ մոտենում ես նրան, դեմ ես առնում ջրավազանին: Մուտքը, ինչպես պարզվում է, կողքի եռ ընկած ծավալում է կազմակերպված: Ֆունկցիայի տեսակետից նույնպես թույլ են տրված վրիպումներ: Այսպես, օրինակ, հանդերձարանները ներքնահարկում են, զուգարանների կողքին, ուր կարող ես հասնել ողջ կողա-

սրա՛նը անցնելուց հետո՝ Ճիշտ չենք համարում ճեմասրահի միացումը համերգասրահի հետ։ Նստած ես դահլիճում և շարունակ զգում ես, որ թիկունքը բաց է, չես կարող կենտրոնանալ։ Այս հնարքը նպաստել է նաև ակուստիկական պայմանների վատացմանը։

Հաջող է լուծված համերգային դահլիճը։ Հունական թատրոնի օրինակները հիշեցնող բեմական մասը, պատերի թեք, վեր սահող հարթությունները, պատշգամբաձև ամֆիթատրոնը և այլն, ուղեղի տրամադրություն են ստեղծում և ունկնդրին ներդրեն նախապատրաստում շփվելու գեղեցիկի հետ, ներառելու երաժշտության հմայքը։ Այս ամենը հեղինակը խորը հոգեբանական ուժով է կանխազգացել և վերարտադրել ճարտարապետական միջոցներով։

Այս ստեղծագործությունը, նույնիսկ հաշվի առնելով վերը նշված մի բանի ֆորմալիստական միտումները (չարաբաստիկ բուրգը, ֆունկցիոնալ վրիպումները), իր ծավալատարածական հորինվածքով, ներքին տարածությունների ձևավորումով, որոշ դրվագներում քարի օգտագործման հնարքներով և այլ կողմերով կարելի է դասել սովետահայ ճարտարապետության արդի փուլի հաջողված գործերի շարքը։

Ֆունկցիայի կազմակերպման, ծավալատարածական հորինվածքի, բովանդակության ու ձևի միասնության տարածայնություններ ենք տեսնում Լենինի հրապարակում կառուցված պատկերասրահի շենքում, որի ստեղծումը, փաստորեն, սկսվեց 1940—1950 թթ. (ճարտ. Մ. Գրիգորյան, Է. Սարափյան)։ Սա նույնպես վերակառուցում է։ Սկզբում կար միայն նախկին արական գիմնադիայի սև և կարմիր տուֆի սրբատաշ շարվածքով շենքը (ճարտ. Սիմոնյան), որի ճակատներից մեկը՝ արևմտյանը (կողայինը), ուղղված էր դեպի Լենինի հրապարակը, իր պատերի հետև զետեղված ունենալով տարրեր բովանդակության հիմնարկներ (համերգային դահլիճ և մի շարք խանութներ) և կոչվում էր կուտուրայի տուն։ Երբ սկսվեց Լենինի հրապարակի կառուցապատումը, որոշվեց վերակառուցել կուտուրայի տան նշված ճակատը։ Նրա հարուստ հարդարանքը՝ խոյակներով որմնասյուները, հիանալի հյուսվածքով բնակները և ամբողջ պատը մտցվեց նոր, նույնաբայանի սպիտակ ֆելզիտի պատյանի մեջ, որի առաջ բարձրացավ 12 մ բարձրության ֆրոնտոնազարդ, խաչաձևվող թաղերով ծածկված կամարասրահ։

Սակայն այս միջոցառումները նոր, օգտակար մակերեսներ չտվեցին. ուստի, կուտուրայի տան վերակառուցումը ունեցավ իր շարունակությունը։ Այստեղ տեղավորված թանգարանները, այդ թվում՝ պատկերասրահը, իրենց պատմական եզակի արժեքավոր գանձերի ֆոնդերով խեղդված էին նեղ պատերի մեջ, ուստի շենքի ընդարձակման խնդիրը և դրա իրականացման անհրաժեշտությունը հրամայական պահանջ դարձան։ Ընդարձակման նախագծի մշակումը բնականաբար հանձնվեց նույն հեղինակներին, որոնք միտք հղացան հենց իրենց ստեղծած կամարասրահի վրա (նրա ֆրոնտոնից մի փոքր ետ) բարձրացնել աստիճանաձև աճող ծավալներ, որի համար օգտագուծեցին ներքին բակի գրեթե ողջ տարածությունը։ Այստեղ, հատակագծում 27×36 մ մակերեսով և 50 մ բարձրությամբ մտացածին մետաղական մի կարկաս բարձրացավ, որը հետո երեսպատվեց քարե պատերով։ Նոր ծավալը կամարասրահից 28 մ բարձր է և հորիզոնական ուղղությամբ մասնատված երեք աստիճանաձև ծավալների։ Այսպիսով, հրապարակի երկայնական առանցքի վրա, Լենինի արձանի դիմաց հայտնվեց հրապարակի գլխավոր կոմպոզիցիոն առանցքի հավակնությունը հայցող մի նոր շենք, որը, սակայն, իրականում խախտեց ողջ անսամբլի մինչ այդ հաջող գտնված հորինվածքի ամբողջությունն ու ներդաշնակությունը։

Քննարկվող շենքում հեղինակները հաշվի չեն առել թանգարանների գործունեության և այդ թվում՝ լայն հաճախելիության ֆունկցիան, նրանց շահագործային պահանջները։ Հատակագծում չեն լուծված այցելուների ընդունման և շարժման գրաֆիկները, բաժինների ցուցանմուշների դիտման խնդիրները։

ինչպես և չեն լուծված լուսավորության, պատուհանների դեպի երկրի կողմերի ուղղության պահանջները (վերջին հարկերի ապակեպատ մեծ պատուհանները նախում են դեպի արևմուտք)։ Ձևական տեղադրման բնույթ ունեն խաչաձևվող շքասանդուղքները, որոնք ստեղծել են այցելուների շարժման այնպիսի բարդ դրաֆիկ, երբ պատկերասրահի մի բաժնից մյուսն անցնելու համար պետք է սանդուղքներով նախ իջնել և ապա նորից բարձրանալ դիտումը շարունակելու համար։ Սրահների տեղադրման խճճվածություն, մակերեսների ոչ նպատակահարմար օգտագործում, բուֆետի և դասախոսությունների դահլիճի տեղադրում վերին հարկերում, սրահների և գիտական կոմպլեքսի կապերի անհարմարություններ և այլն՝ այսպես է լուծված պատկերասրահի և նույն շենքում գտնվող մյուս թանգարանների գործունեության ֆունկցիան։

Այստեղ ներքին ֆունկցիայի և ներքին ու արտաքին ճարտարապետության տարածական հորինվածքների միասնությանը հակադրված է լուկ արտաքին մարմնի մտացածին զանգվածը, որն ի վերջո ոչնչով չի հիշեցնում պատկերասրահ, չի կազմավորում նրա գեղարվեստական կերպարը։ Բովանդակության և արտաքինի, ձևակազմության հակասությունը ընդհանուր դարձրեց անանուն, անհասցե, անբովանդակ։ Ակնհայտորեն հանդես է գալիս կառուցվածքի ձևի և բովանդակության միասնության խախտում, շեշտվում նրա ճարտարապետության և լադաբաշինական միջավայրի կապի բացակայությունը։

Մի փոքր առաջ անցնելով նշենք, որ տեղանքի և քաղաքաշինական միջավայրի, ֆունկցիայի և ճարտարապետության գեղարվեստական խնդիրների անտեսումը տեղ են գտել նաև մարշալ Բադրամյանի պողոտայի վրա կառուցված Ստ. Շահումյանի անվան քաղլուսավորության տան շենքում (1968—1980 թթ., ճարտ. Հ. Առաքելյան, Մ. Գրիգորյան)։

1950—1960-ական թթ. գեղագիտական հայացքները առավել ցայտուն արտահայտվեցին «Ռոսիա» բազմադահլիճ կինոթատրոնի խոշորաչափ շենքի ճարտարապետության մեջ (ճարտ. Ս. Նաչիկյան, Հ. Պողոսյան, Ա. Թարխանյան, Ինժ. Գ. Գևորգյան, Ի. Մատուրյան)։ Ճարածական ողջ մտահղացումը այստեղ պարփակված է երկրորդ հարկում տեղավորված, ճոպանային համակարգով ծածկված երկու մեծ դահլիճների ծավալների մեջ։ Առաջին հարկը ամբողջովին հատկացված է փոքր դահլիճին, ընդհանուր ճեմասրահին և նրանց ուղեկցող օժանդակ սպասարկման համալիրին։ Հեղինակները փորձ են արել երկու հակառակ ուղղությամբ իջնող ճոպանների համակարգի սահուն կորությունն օգտագործելով բացահայտել մեծաթուխ ծածկերի գեղարվեստական հնարավորությունները (նկ. 3)։ Կոնստրուկտիվ լուծման տեկտոնիկ ստրուկտուրան տրամաբանական է և համոզիչ, սակայն դահլիճների բարձակային կախվածությունը փողոցի մայթի վրա հնչում է արհեստական, անտեղի և որոշ չափով մտացածին։ Վերին հարկի ծավալների տեղադրումը ապակեպատ առաջին հարկի վրա զգալիորեն նվազեցնում է ամբողջի կոնստրուկտիվ տրամաբանությունը։

Շենքի ներքին ֆունկցիոնալ և տեխնոլոգիական պրոցեսները կազմակերպված են պարզ ու հստակ գրաֆիկով։ Սակայն այդ կազմակերպվածության մեջ, մեր կարծիքով, հաշվի չի առնված հանդիսատեսների հոգեբանական տրամադրությունը։ Վերջինները, մուտք գործելով շենք, բնականաբար, սպասում են ազատվել փողոցի տրանսպորտի արագընթաց շարժումից և արտաքին ժխորից, սակայն արտաքին պատերի հոծ ապակիների ետևից փողոցը շարունակում է երևալ և հետապնդել ներսում գտնվողներին (այլ բան է, եթե շուրջը պուրակ լիներ՝ ինչպես Սունդուկյանի թատրոնի մոտ)։ Ներսում կա տարածքի ազատություն, ընդարձակություն, բայց չկա մտերմիկություն, հոգեկան անդորր։ Հրակայական ճեմասրահը կլանում է հազարավոր հանդիսատեսների։ Տարբեր հոգեկան վիճակի, տարբեր տրամադրության մարդիկ խոնավում են մի մեծ տարածքում, որի չափերը նսեմացնում են անհատի էությունը։ Իր չափերով, միստիկ ձևավորումով ճնշող ներքին սանդուղքներով բազմությունն ուղղվում է դեպի դահլիճները, որտեղ նրան սպասում է նոր հոգեկան բարվածություն։ Ճար-

տարապետական նման միջավայրը մարդկանց մեջ ակամայից առաջացնում է նյարդային գրգիռ, անզսպության նոպա, իսկ բոլորը միասին վերցրած հոգեպես չեն դաստիարակում մարդու բնավորությունը՝ հակառակ ճարտարապետության հասարակական նշանակության, որով նա պետք է հանդիսանա գեղեցիկի հետ շփվելու, ճաշակ ու նրբազգացություն ներշնչող ուժ։ Զէ որ ամեն ժամ այստեղով անցնում է 3000 մարդ։ Ոչ, այստեղ մենք բոլորովին էլ սենտիմենտալությունը աչքի առաջ չունենինք, այլ նկատի ունենք առողջ ոգու, դեղեցիկը հասկանալու և դեպի գեղեցիկը ձգտելու դաստիարակումը։



Նկ. 3

Երբ «Ռոսիա» կինոթատրոնը հանձնվեց շահագործման, ճարտարապետական հասարակայնությունը, և առհասարակ երեանցիք, անտարբեր չմնացին այս շենքի ճարտարապետության հանդեպ։ Շատ էին անսովոր նրա հորինվածքն ու արդի ճարտարապետության խնդիրների, մեր կարծիքով, ֆորմալիստական մեկնաբանումը։ Անսովոր, հետաքրքիր և վիճելի։ Մամուլում նա մեծ արձագանք գտավ։ Միջին կարծիք չկար։ Արտահայտվում էին կտրականորեն «կողմ» կամ «դեմ», սկսած Յու. Յարալովի հողվածից⁵, վերջացրած Կ. Խաչատրյանի քննադատությամբ⁶։ Եվ դա հասկանալի է։ Թամանյանական ճարտարապետական ավանդույթներով կառուցված Երևանում հանկարծ բարձրանում է մի շենք, որ իր օտար դեմքով խախտում է այդ կերպարը և ընդհանրապես դասական ավանդույթները։ Ոմանք այստեղ տեսնում էին նորարարություն սովետահայ ճարտարապետության բնագավառում, ոմանք էլ ապացուցում էին արևմուտքի ճարտարապետական ձևերի ոչ քննադատական ներմուծում սովետական ճարտարապետության մեջ նրա ստեղծագործական վերակառուցման փուլում։ Եվ իսկապես, «Ռոսիա» կինոթատրոնի ճարտարապետությունն իր բոլոր ասպեկտներով շատ վիճելի կողմեր ունի։

⁵ Ю. Я р а л о в. Кинотеатр «Россия». — Коммунист. Ереван, 23 июля 1975.

⁶ Կ. Խաչատրյան. Պրորկաններ, հոգսեր. — «Սովետական արվեստ», Երևան, 1977, № 2.

Մեր կարծիքով, կառուցվածքի ճարտարապետության մեկնաբանման մեթոդում հնչում է երկու հիմնական գաղափար՝ Առաջինը՝ ժամանակակից ինժեներական մտքի թռիչքը և գեղարվեստական հնարավորությունների բացահայտման ձգտումը: Երկրորդ գաղափարը, որը բխում է առաջինից, ջանում է ապացուցել, որ ժամանակակից ճարտարապետությունը ապագային է, քանի որ կոնստրուկտիվ միջոցներն ընդհանուր են ամենուրեք՝ արևելքում և արևմուտքում, ուստի ազգային ճարտարապետությունը ստանում է միայն տեղական կլիմայական առանձնահատկությունների գունավորում: Առաջին գաղափարի հաստատման համար հեղինակներին անհրաժեշտ էր ունենալ բարդ կոնստրուկտիվ ստրուկտուրա: Եվ դա նրանք ստեղծեցին երկրորդ հարկում տեղագրված երկու մեծ դահլիճները ծածկելով ճոպանային համակարգերով: Օրկորդ գաղափարը իրականացված է արհեստականորեն ստեղծված բազմաթիվ բաց դարավանդների (տերասների) միջոցով: Եթե առաջին գաղափարը հանդեպ բարդ կոնստրուկտիվ լուծման, հակահրդեհային անվտանգության է: էվակուացիայի նորմերի խախտման (մուտքերը և ելքերը դահլիճներում կենտրոնացված են մեկ հանգույցում, երկրորդ ելքերը բացակայում են), ապա երկրորդ գաղափարի մեկնաբանումը ստեղծեց ֆունկցիոնալ գրաֆիկի շարժման բարդացում, հանդիսատեսների պարտադիր վերելքն ու վայրէջքը աստիճաններով, էվակուացիայի ճանապարհների երկարացումը:

Ընդունված լուծման հակասական բնույթը, բացի վերևում ասվածներից, կայանում է նաև նրանում, որ ձգտելով կոնստրուկտիվ ճշմարտացիության, հեղինակներն իրականում թույլ են տվել այդ գաղափարի բացահայտման ձեւական բնույթ: Այդ մասին է վկայում վերևում հիշատակված դահլիճի՝ մայթի վրա կախված 18 մետրանոց բարձակային ելուստը, առաջին հարկերի ապակե պատերի վրա ծանրացած երկրորդ հարկի բեռը և այլն:

Քաղաքաշինական առումով «Ռոսիա» կինոթատրոնը չի կատարում տարածությունը կազմակերպող իր դերը, ինչը պետք էր սպասել նման խոշոր քաղաքատեղծ կառույցից: Հողամասի վրա նրա լայնակի տեղադրումը, դահլիճների բարձակային ելուստները հակասում են Հոկտեմբերյան պողոտայի կառուցապատման բնույթին, իսկ շենքն ամբողջովին իր մեծ մասշտաբով չի ձուլվում շրջապատող քաղաքաշինական միջավայրի հետ և այլն: Դրան պետք է ավելացնել և այն կարևոր փաստը, որ կառուցվածքն իր հորինվածքով և ճարտարապետական էությունը կամա թե ակամա հեռու է մնացել ժամանակի սուր՝ «տրադիցիա և արդիականություն» հարցադրումից: Ազգային ինքնատիպությունը չի արտահայտված: Ավելին, կառույցի ուսումնասիրությունը հուշում է, որ այդ հարցը սկզբունքորեն անտեսվել է հեղինակների մտահղացումներում:

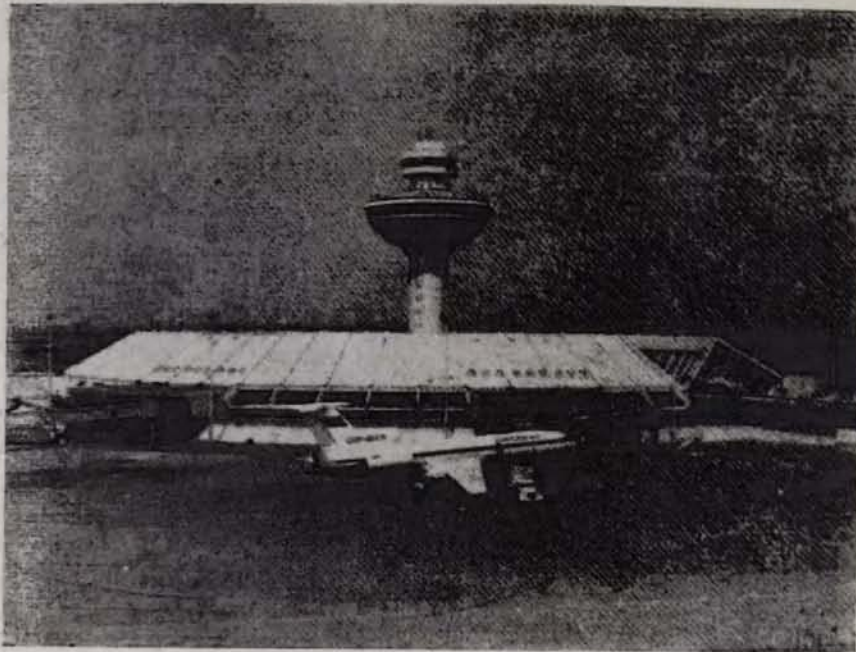
Սակայն «Ռոսիա» կինոթատրոնի շենքն ունի նաև անժխտիկ արժանիքներ: Դրանցից ամենակարևորը ժամանակակից ճարտարապետության ամենաէական խնդիրներից մեկի՝ ինժեներական մտքի նվաճումների կիրառումն է, կոնստրուկցիաների և ճարտարապետության ձևակազմության փոխհարաբերությունների լուծման գործնական նպատակասլացությունը: Եվ թեև կոնստրուկցիան այս դեպքում մնացել է լոկ կոնստրուկցիա ու չի գտել իր առողջ գեղարվեստական արտահայտչականությունը, այնուամենայնիվ, այս ստեղծագործության միջոցով հեղինակները սովետական ճարտարապետության բնագավառը ներմուծեցին ինժեներական մտքի նվաճումների համարձակ ու յուրահատուկ օգտագործման ձգտում: Սա շատ կարևոր հանգամանք է, որը մենք առանձնապես շեշտում ենք և որն ունեցավ իր տրամաբանական շարունակությունը բայց թե ինչպես և ինչ ուղիներով՝ կրնանք ստորև:

Ժամանակին ուշադրության արժանացավ նաև մի այլ խոշոր հասարակական շենք: Օդային տրանսպորտի աննախընթաց զարգացումը և ուղևորների

7 Э. Тигранян. Становление и развитие архитектуры общественных зданий. Советской Армении (1920—1980). Докторская дисс., 1981, с. 207.

թվի գերաճն արդեն 1970-ից խնդիր դրեցին Երևանում կառուցել նոր՝ արևմրտյան, հետագայում «Զվարթնոց» անունը կրող օդանավակայանը։ Նախագծումն սկսվեց 1976-ին, իսկ շինարարությունն ավարտվեց 1980-ին։ Հեղինակային կոլեկտիվը (Ճարտ. Ա. Թարխանյան, Ս. Խաչիկյան, Ժ. Շեխլյան, Լ. Չերքեզյան, ինժ. Ա. Բաղրամյան) նպատակ ուներ ստեղծել կայարանի նոր կոմպոզիցիոն համակարգ և նորովի կազմակերպել ներքին ֆունկցիոնալ և տեխնոլոգիական պրոցեսները՝ դուրս գալով գոյություն ունեցող կայարանների նախագծերի գրեթե տիպային դարձած միալար շղթայից։

Ուսումնասիրելով հայրենական և արտասահմանյան փորձը այս ասպարեզում, հեղինակները ստեղծեցին մի յուրահատուկ նախագիծ, որ իր հատակագծային և տարածական լուծումներով, հիրավի, եզակի առաջարկություն է։ Բայց նորարարությունը, ինչպես դա հաճախ է լինում, զերծ չէ հակասություններից։



Նկ. 4

«Զվարթնոց» օդանավակայանի հատակագիծը, որի վրա բարձրանում է նաև նրա ծավալատարածական հորինվածքը, կազմված է հատակագծում կլոր երկու զանգվածներից, որոնցից առաջինի՝ մեծ շրջանի մեջ տեղադրված է փոքրը։ Մեծ շրջանը իր հյուսիս-արևմտյան մասում ճեղքված է լայն անցումով ավտոտրանսպորտի համար։ Իր հենց նման անսովոր լուծումով «Զվարթնոցը» շահավետորեն տարբերվում է երկրի մյուս օդանավակայաններից, որոնք հիմնականում երկարուկ ուղղանկյուն հատակագիծ ունեն և ներքուստ էլ նույնատիպ են։ Այսպիսի հեղինակային առաջարկությունը ինքնին նորություն է։ Հայրենական կայարանաշինության ասպարեզում։ Բայց այդ նորը հասունացած չէ և լի է հակասություններով (Նկ. 4)։

Մեծ շրջանի առաջին հարկը, որ փաստորեն պայտաձև է, ծառայում է մեկնող ուղևորների սպասարկման նպատակներին։ Նրա ստորին հարկում տեղադրված է սպասասրահը, իսկ ավելի ներքև՝ ժամանող ուղևորների և նրանց ղեմավորողների համալիրը։

Ուղևորների այլ կարգի սպասարկումը՝ տոմսերի վաճառք, տեղեկատու-սեր, բուֆետներ, մոր ու մանկան սենյակներ և այլն, տեղադրված են փոքր շրջանում, որի հատակը գտնվում է մեծ շրջանի ստորին՝ սպասասրահի նիշի վրա: Շենքի այս երկու հատվածներն իրար հետ կապված են նույն սպասասրահ-ից սկիզբ առնող նեղ աստիճաններով, որոնք «տանում» են դեպի ճառագայ-թաձև դասավորված կամրջակ-անցումները: Սրանք հեռու և կորած ճանա-պարհներ են:

Այս կարճ նկարագրությունից արդեն հայտնի է դառնում շենքի ներսում մի քնդհանուր համակարգի բացակայությունը և ֆունկցիոնալ պրոցեսի զարգաց-ման մանրացումը: Սա շարժման գրաֆիկի մեծ բարդություններ է առաջաց-նում նույնիսկ փորձված ուղևորների համար: Նախ՝ մեծ դահլիճում նրա կո-րագիծ հատակագծի հետևանքով ուղևորների աչքում կորչում է ներքին տարա-ծություն ճակատայնությունը և ապա՝ կողմնորոշումը: Եթե շենքին մոտենա-լուց և համապատասխան սեկցիայի մուտքը գտնելուց հետո դրսում որոշակիո-րեն զգում ես քո տեղը ընդհանուրի նկատմամբ, ապա դահլիճ մտնելուց հետո կորցնում ես կողմնորոշումը: Անհայտ է, շրջանի որ կետում ես գտնվում, որ-տեղ է սպասասրահը, սպասարկող մյուս օղակները, նրանց կենտրոնը և որ-տեղ են դեպի նրանց կողմը տանող կամրջակները, այն դեպքում, երբ ուղևոր-ներին ուղեկցող մշտական շտապօգնականությունն ու երկյուղը պետք է վերաց-վենի հատակագծի և դրա հետ՝ ֆունկցիայի խնդիրների պարզ լուծման մի-ջոցով: Երբ ձեզ հաջողվում է գտնել դեպի փոքր շրջանը տանող ուղիները, ապա վերադարձը դեպի ձեր շարժման սկիզբը հնարավոր է միայն նոր որոնումների ճանապարհով: Ֆունկցիայի կազմակերպիչը պետք է լինի ճարտարապետու-թյունը և ոչ թե առաստաղներից կախված ցուցանակների սլաքները՝ «Սպա-սասրահ», «Բուֆետ» և այլն, որոնք, ի դեպ, ուղղված են դեպի անտեսանելի-նեղ սանդուղքները: Իսկ եթե հաշվի առնենք, որ մոտ ապագայում ուղևորների անցումը թռիչքի լինելու է վերևի՝ գործառնություն սրահից, ապա ակնհայտ է՝ դառնում սպասասրահի ներքին հարկում գտնվելու անիմաստությունը:

Ուղևորների շրջապատյալը երկու իրարից անջատված շրջանաձև ծավալ-ներում ապացուցում է ֆունկցիայի զոհաբերումը հորինվածքային գաղափար-ների իրականացմանը: Ժիշտ կլինեն, եթե բացառվեր նրանց խզումը և կայա-րանի ֆունկցիայի առաջին կարգի սպասարկման սրահներն ու նրանց օժան-դակ մասերը գտնվեին մի նիշի վրա և մի ընդհանուր տարածքի մեջ: Անբավա-րար է լուծված նաև ժամանած ուղևորների և նրանց դիմավորողների քաղաք մեկնելու տրանսպորտային միջոցների տեղադրման սխեման: Ավտոմեքենա-ների կայանատեղերը գտնվում են մեծ շրջանը բոլորող 2—3 դարավանդների վրա և շենքից դուրս գալուց հետո խիստ դժվար է գտնել քեզ անհրաժեշտ մե-քենան, ավտոբուսը: Անհարմարությունները վերլուծելիս տպավորություն է ստեղծվում, որ նախագծողների երևակայության մեջ իրար մեջ հագցված և իրարից մեկուսացած օղակներն անտարակույս ծնվել են ֆունկցիայի կազմա-կերպման հոգսերից առաջ, և միայն հետո այս պատյանի մեջ զետեղվել է մեծ հասարակական շենքի ներքին բովանդակությունը, այսինքն անտեսվել է ձևի ու բովանդակության միասնության անհերքելի սկզբունքը:

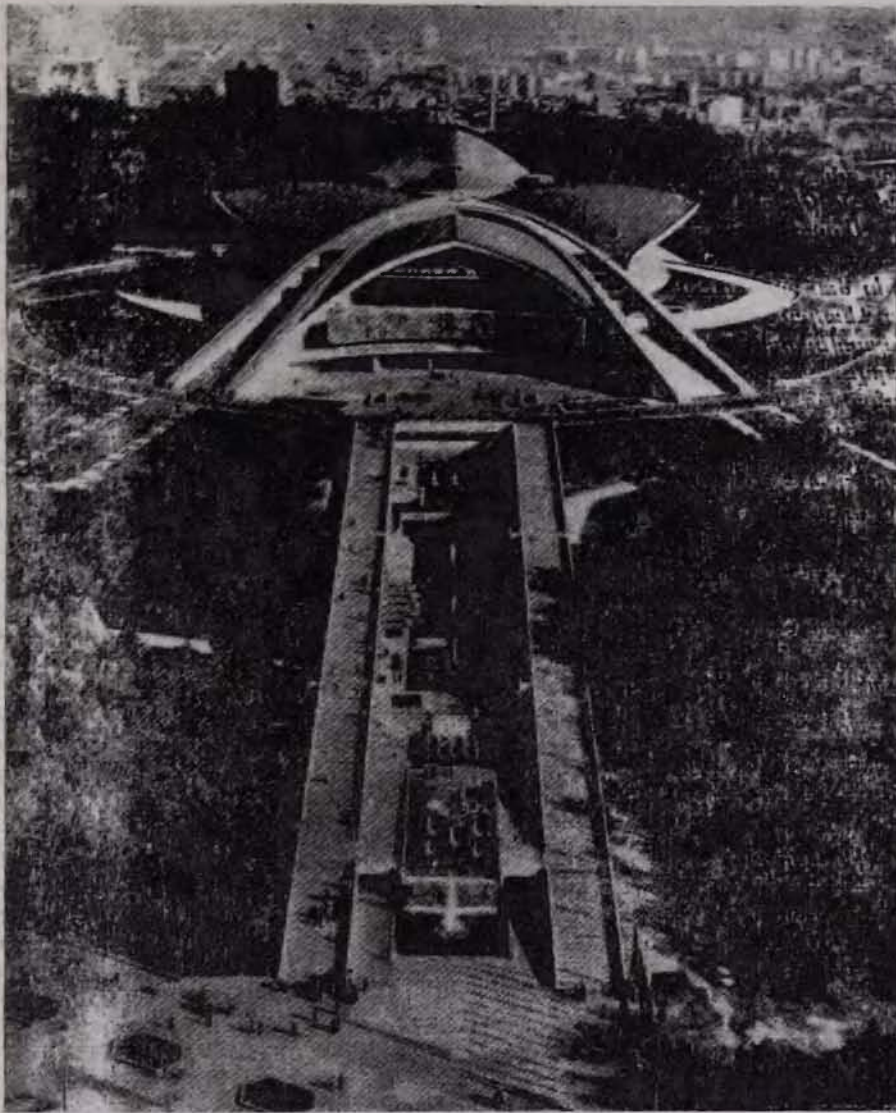
Կայարանային շենքի ծավալատարածական հորինվածքը գրավիչ է, աչքի է ընկնում կուռ ու հետաքրքիր ուրվագծով և սրանով նույնպես շահավետորեն տարբերվում է բազմաթիվ օդանավակայաններից: Հորինվածքում կարևոր տեղ է գրավում փոքրիկ օղակի կենտրոնից վեր խոյացող 8 մ տրամագծով, 45 մ բարձրությամբ սնկաձև ավարտով աշտարակը, որ հավաքում, կենտրոնացնում է կլոր ծավալները մի օպտիկական կետի շուրջը: Սնկաձև ծավալի վերին հար-կերը տրամադրված են օդանավակայանի գործունեությունը կառավարող հրա-մանատարական-դիսպետչերական կենտրոնին: Դրա տակ, 38 մ բարձրության վրա տեղադրված է կայարանի ռեստորանը: Ո՞ր ուղևորը կթողնի թռիչքի կոմպ-լեքսն ու կբարձրանա 38 մետր՝ ճաշելու: Կայարանի ֆունկցիան և ուղևորների հոգեբանական առանձնահատուկ իրավիճակը միանգամայն բացառում են այլոք

Եթե կոմպոզիցիայի հարցերին մոտենանք լուսանց խորամուխ լինելու բովանդակության մեջ, ապա կարելի է ասել, որ ընդհանուր հորինվածքում ինչ-որ թարմ, առկայծող միտք, անհատականություն կա: Կլոր, թեք տանիքների միջից վեր խոյացող բարձրությունը հեռավոր, անտեսանելի կապերով հարազատ է Զվարթնոցի տաճարի ուրվագծին, սակայն գա միայն գրավիչ կեղև է. որի տակ, սակայն, ֆունկցիոնալ պրոցեսը, ներքին բովանդակության իրականացումը չի գտել պատշաճ, պարզ և ուղեցուցային լուծում: Արտաքին ճարտարապետության, նրա ծավալների և ձևակազմության օրենքները պետք է միաձուլվեն ներքին տարածությունների տրամաբանական կազմակերպումով: Դժբախտաբար, շինքը զուրկ է գեղագիտական այն հատկություններից, որոնց տրամաբանված, ճաշակավոր առկայությունը հնարավոր է դարձնում խոսել ընդհանրապես ճարտարապետության արտահայտչականության մասին: Ծակատները հորշ են, ոչինչ չեն ասում մարդու հոգուն, մանրամասները աղքատ են ու դրա հետ մեկտեղ անիմաստ, զուրկ գեղարվեստական հատկություններից: Նույնը կարելի է ասել նաև ինտերիերի մասին, որի նշանակությունն ընդհանրապես իմաստավորվում է ներքին ֆունկցիայի գործողությունների համար համապատասխան գեղագիտական և հոգեկան միջավայրի ստեղծումով, որը, ցավոք, բացակայում է նոր օդանավակայանում:

Այս սկզբունքների ներազդեցությունները մենք իրավասու ենք որոնել մի ուրիշ խոշոր հասարակական շենքի՝ մարդահամերգային համալիրի (1977—1983 թթ.) ճարտարապետության մեջ: Ինչպես տեսնում է ընթերցողը, մեր ճարտարապետական վերլուծումների համար մենք ընտրել ենք ոչ միայն խոշոր, — չլե մեր շինարարական արվեստի բարձունքային կառույցները (նկ. 5): Ուզում ենք սկզբից նշել, որ իր մասշտաբներով այս վիթխարի, հույակապ և բազմաբովանդակ կառուցվածքը առանց վարանելու կարելի է դասել մեր երկրի և արևմուտքի նման բնույթի լավագույն նմուշների շարքը: Հեղինակները (ճարտ. Ա. Բարխանյան, Ս. Խաչիկյան, Կ. Հակոբյան, Գ. Մուշեղյան, Հ. Պողոսյան, ինժ. Գ. Ազիզյան, Ի. Մատուրյան) վարպետություն, ստեղծագործական լարված աշխատանք են ներդրել իրենց նախագծում: Պետք է խոստովանել, որ երկու մեծ՝ 5200 տեղանոց տրիբունաներով սպորտային (մրցադաշտի չափերը 63×30 մ) և 2300 տեղանոց համերգատեղանի բեմով և բեմական դեկորակալներով դահլիճների համատեղումը մի ծավալում, այն էլ փոխադարձ տրանսֆորմացիայի հնարավորությամբ, հաշվի առնելով նույնիսկ համաշխարհային փորձը այս ասպարեզում, խիստ մեծ, պատասխանատու և բարդ խնդիր է, որի լուծման մեջ ցուցաբերված է որոշակի հնարամտություն, սակայն վերջնական արդյունքը բավական հեռու է մեծ գաղափարի բավարար իրականացումից:

Նախ կառույցի վայրի մասին: Համալիրը տեղադրված է Ծիծեռնակաբերդ զբոսայգում, անհանգիստ, տեղ-տեղ ձորակներով ակոսված տարածքում, նրա հյուսիսային բարձունքի գագաթին: Դրանից ոչ հեռու տեղ է գտել 1915 թ. Եղեռնի հուշահամալիրը: Վայրի ընտրությունը վիճելի է և մենք չենք կարող համաձայնվել այս ընտրության հետ, բայց այդ հարցը մեր հոգվածի բնույթից դուրս է, ուստի մենք կանգ չենք առնի դրա վրա⁸:

⁸ Մեր հոգվածը արդեն հանձնված էր խմբագրությանը, երբ «Строительная газета»-ի «Архитектура» հավելվածի հունիսի 1-ի համարում (№ 11) այս համալիրի մասին հրապարակվեց միանգամից երկու բնդարձակ հոդված՝ «Несомненный успех» (арх. И. Мамлюков) և «Запрограммированная неудача» (арх. А. Петросян): Առաջինը սկզբում գոյացրելու էր կառուցվածքի ճարտարապետության արժանիքները և վերջում քննադատում է նրա առավել հարևոր կողմերը: Երկրորդ հոդվածը խիստ քննադատական է սկզբից մինչև վերջ: Այս երկու հոդվածների քննադատական մասը որոշ ընդհանրություններ ունի մեր հոգվածի՝ մարդահամերգային համալիրի գնահատմանը վերաբերող հատվածում արտահայտված մաքսերի հետ:



նկ. 5

Մաշդհահամերգային համալիրի համար հատկացված հողամասը շրջապատի նկատմամբ ունի իշխող դիրք, տեղանքը մեծ թեքությամբ իջնում է հյուսիս՝ դեպի Լենինգրադյան պողոտան։ Բլուրի դագաթին փոխած համալիրի ընդհանուր հատակագծի հիմքում արդեն իսկ ղգացվում է տարածական մեծ գաղափարի ներդրում։ Հատակագծային սխեմայում ընկած են գոգավոր կողմերով շենքի կենտրոն ուղղված շորս կորագիծ սեկտորներ, կազմելով հանդիսասրահների մի համընդհանուր համակարգ։ Սպորտային դահլիճի տրիբունաները տեղադրված են գլխավորապես մարզադաշտի երկայնական առանցքի երկու կողմում։ Լայնական հարավ-արևմտյան կողմի թիկունքում գտնվում է համերգային դահլիճը։ Երկու կից դահլիճները կարող են գործել միաժամանակ, ինքնուրույն ժրագրերով, բայց ունեն նաև փոխակերպման մի քանի տարբերակ-3 «Հանդես», № 4

ներ. անհրաժեշտության դեպքում մարզասրահի տրիբունաների առաջ շարժական աթոռաշարքերի տեղադրումով դաշիճի տարողությունը կարելի է հասցնել մինչև 7900 տեղի: Փոխակերպման մի այլ տարբերակի համար համերգային դաշիճի 1000 տեղանոց ամֆիթատրոնը հատուկ սարքերի օգնությամբ կարող է դարձվել դեպի մարզասրահ:

Սակայն չի կարելի ասել, որ կոնստրուկտիվ լուծման տեսակետից այս հետաքրքիր համալիրի բոլոր ներքին ու արտաքին որոշիչ հանգույցները լուծված են հավասարաչափ հաջողությամբ: Նախագծում տեղ են գտել մի շարք էական թերություններ:

Այստեղ էլ կոնստրուկտիվ կմախքը հանդես է գալիս որպես ինժեներական մտքի սիմվոլ. որը կարծես ուզում է հուշել, թե տեսն՞ք ինչեր կարելի է անել ժամանակակից երկաթբետոնի օգտագործման միջոցով: Մեզ թվում է, ինչ սա ձևական մոտեցում է, քանի որ այստեղ բացակայում է կոնստրուկցիայի գեղարվեստական հնարավորությունների վերահանումը, նրա միաձուլումը գեղարվեստական-գեղազիտական խնդիրների հետ, ինչպես դա կարելի է գտնել հունական և հայկական պատմական հուշարձանների ճարտարապետության մեջ: Ու շնայած դրան, երբ բլրի ստորոտից դիտում ես կառուցվածքը, այն հետաքրքրություն է առաջացնում, գրավում է ձեզ իր շփերով և ձգում դեպի իրեն: Բայց նրան մոտենալու համար պետք է հաղթահարել 28 մ բարձրություն: Այս երկուսի՝ շենքի և ստորոտի միջև փոխված են երկնյուղ լայն վերելքներ, որոնց միջև տեղավորված է շատրվաններից ցայտող և դարավանդներով հոսող չրի կասկադը: Չնայած իր փոքր թեքությանը, այս ճանապարհը բավականին հող-նեցուցիչ և ծանձրալի է (նույնիսկ վերելքի մեքենայացման դեպքում), բայց այդ մոտ 130 մ երկարության վերելքը հաղթահարվում է համբերությամբ հանուն վերևից կանչող կերպարի, որտեղ դուք սպասում եք գտնել անսովոր գեղեցիկը ու շփվել նրա գրավչության հետ: Վերջապես դուք վերին նիշի վրա եք և լայն, ապակեպատ դռներով մտնում եք շենք, և այդտեղից սկսվում է հիասթափությունը: Այստեղ ձեզ դիմավորող հազարավոր լամպերով ծածկված նախասրահի միջին մասի առաստաղի էլեկտրական լույսի առատությունը միայն շշմեցնում է, բայց դա դեռ ճարտարապետություն, արվեստ չէ: Բավական է այդ լույսի ծովում երկու-երեք լամպ հանգած եղավ, ողջ տպավորությունը նսեմանում է: Մինչդեռ իսկական արվեստի գործերում մի փշրված խոյակ կամ դարդաբանդակ, կամ թե ավելին՝ փրկված հուշարձանի մի բեկորը նույնիսկ չի մարեցնում ձեր հոգեկան բերկրանքը:

Վերջապես, անցնելով նախասրահն ու հանդերձարանները, դուք երևակայության մեջ դեռ վառ պահում եք գլխավորի հետ հանդիպելու հույսը, սպասում եք ձեր ոտքերի առաջ փոխված տեսնել ամֆիթատրոնը, խաղաղաշար իրենց գույներով և տարածականությամբ: Սակայն պարզվում է, որ այդ «գլխավորին», նպատակակետին հասնելու համար պետք է նորից հաղթահարել մի շարք սանդուղքներ և միայն հետո, սովորական հարթակից անցնելով մտնել դաշիճի ամֆիթատրոնի միայն առաջին հարկը: Թրկորոգ հարկը, առաջինի շարունակությունը հասնելու համար ձեզ սպասում են նոր վերելքներ:

Ճարտարապետության (ինչպես արվեստի և դրականության) էության մեջ հոգեկան և հոգեբանական ներգործության ասպեկտը վերջին տեղում չի դնում: Ճարտարապետության պատմությունից հայտնի է այս հատկանիշի ներգործությունը (պաշտամունքային և քաղաքացիական շենքերում): Ժամանակակից խոշոր (և ոչ միայն խոշոր) հասարակական շենքի արտաքին և ներքին ճարտարապետության առանձնահատկությունը վեհության, ոգևորության ներշնչանքի նպատակն է հետապնդում: Քննարկվող համալիրում այս ազնիվ ղեցաժողովներն աղքատացած են հեղինակների կողմից: Հոգեբանական ասպեկտի նկատմամբ ոչ հոգատար վերաբերմունք ցուցաբերելու հետևանքով:

Համերգասրահ անունը կրող մասը պարզվում է, որ փաստորեն թատրոն է, վերջինիս ոչ համապատասխան հատկագծով: Ե՛նչ գործ ունի. այստեղ թատ-

րոնը տեղի է ունենում և դեկորատիվների բարդ համակարգով: Սա իրականում խորը կցում է մարզասրահի ծավալին:

Չենք կարող անտաքներ մնալ նաև մարզական և համերգային (թատերական) դահլիճների փոխակերպման ընտրված տարբերակի նկատմամբ: Առաջինում 1000 տեղ ավելացնելու նպատակով բարդ մեքենաների միջոցով շրջել երկրորդի ամֆիթատրոնը մեղմ ասած՝ անհեթեթություն է, քանի որ մարզասրահի տրիբունաները նույնիսկ մեկ շարքով ավելացնելու դեպքում այդ 1000 տեղը, և դեռ ավելին, կարելի է ստանալ: Ընտրված փոխակերպումը տառապում է և այն բացասական կողմով, որ մարզական դահլիճում տեսանելիություն տեսակետից 1000-ով ավելանում է վատ տեղերի թիվը, քանի որ նրանք տեղավորվում են դեպի մարզադաշտի լայնական կողմը:

Մեր ուշադրությունից չի կարող վրիպել նաև տրիբունաների կտրվածքի (պրոֆիլի) ընտրությունը: Հեղինակները նախագծել են միահարկ ամֆիթատրոն: Դա վերջին 10—15 շարքերում նստած հանդիսատեսներին խիստ հեռացնում է մարզադաշտի տարբեր կետերից: Նպատակահարմար կլիներ դիմել կրկնակի ամֆիթատրոնին, որի շնորհիվ կկարճանար նշված տարածությունը, կկրճատվեր երկրորդ սանդղատների բարձրությունը մի կողմից, և մյուս կողմից հսկայաչափ դահլիճի ներքին տարածությունը կձևավորեր լրացուցիչ, բայց ինտերիերի դեզագիտական և մասշտաբային տեսակետից կարևոր մասնատումով: Սակայն դա կփոխեր արտաքին, նախօրոք ընտրված կեղևը, որը հեղինակները համառորեն շարունակել են պահպանել:

Այս բաղմանկողմանի բայց համառոտ վերլուծությունն ակամայից միտք է ներշնչում, որ հեղինակների ստեղծագործական երևակայության մեջ սկզբում ծագել է արտաքին հորինվածքը, որի կեղևի մեջ հետագայում զետեղվել է նրա զլխավոր բովանդակությունը (հիշենք «Ռոսիա» կինոթատրոնը): Ձևի և բովանդակության միասնության անտեսումը չէր կարող կոնֆլիկտ չառաջացնել այդ երկու կարևոր բաղադրիչների միջև և չստեղծել նրանց մեկնաբանության հակասական դրսևորում: Այս ամենից թերևս կարելի էր խուսափել, եթե հեղինակները փորձ անեին աղատվել նախօրոք հորինված կեղծ ու բարդ կերպարի գերությունից և ռեալիստորեն մոտենային հարցերի լուծմանը: Տեղին է ասել, որ ստեղծագործական հաստիքությունը և իր էությունը ոչ առողջ մտահղացումը պատճառ է դարձել տասնյակ միլիոնների նյութական անարդյունք ծախսերի, որոնք կարելի էր տնտեսել և ներդնել այլ, ոչ պակաս կարևոր կառույցներում: Արդյոք արդարացիված են այդ ծախսերը, եթե հիշենք, որ համալիրը տարվա մեծ մասը, մոտ 300 օր, անգործության է մատնված: Սա հիշեցնում է վերջերս ընդունված «պրեստիժային» շենքերի կառուցման ոչ ճիշտ ձգտումը, որը իրավացիորեն քննադատվել է ՍՄԿԿ XXVII համագումարում⁹:

Վերջապես կառուցվածքի ճարտարապետության ուղղվածության մասին:

Երբ խոսում էինք տվյալ ճարտարապետական գործի ձևի և բովանդակության մասին, մենք նշեցինք դրանց խզումը, ֆունկցիոնալ թերությունները և դրանց հետ կապված հոգեբանական ընկալումները, բայց դեռ չարժարժեցինք զեդագիտական-դեզարվեստական խնդիրներն ու ազգային ինքնատիպության պրոբլեմը, որոնք կազմում են արվեստի ամեն մի ստեղծագործության բաղկացուցիչ, անտրոհելի բաղադրիչները:

Դրանք բարդ ու լուրջ խնդիրներ են ոչ միայն հողվածում քննարկված շենքերի շրջանակներում, այլև գլոբալ իմաստով: Այսօր ողջ աշխարհում ճարտարապետության տեսության և պրակտիկայի առաջնահերթ խնդիրն են դարձել նրա զեդագիտական նշանակության, հումանիզմի, քաղաքացիական գիտակցության դաստիարակության պրոբլեմները:

Մոտավորապես 1970-ից սկսած մեզանում և արտասահմանում խիստ քննադատության ենթարկվեց Նախորդ շրջանի ճարտարապետությունը¹⁰: Այս

⁹ Տե՛ս «Архитектура» (приложение к «Строительной газете»), 1986, № 7, с. 1.

¹⁰ Տե՛ս «Декоративное искусство, 1970, № 10; Архитектура СССР, 1983, № 2; Архитектура (приложение к «Строительной газете»), 1983, № 2, 3, 5, 6.

քննադատությունը ունեցավ դրական նշանակություն. քանի որ նորից վերհանվեցին ճարտարապետությունը որպես արվեստ հասկացության նախկինում սխալ ըմբռնումները և դրվեց ազգային ճարտարապետական դպրոցների ձևավորման անխուսափելիության խնդիրը, նոր հետաքրքրություն հարուցվեց ազգային ինքնատիպության հարցերում:

Սովետական ճարտարապետության համար ազգային ինքնատիպությունը զարգանում է «ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական» նշանաբանով: Ցավոք, ոչ միայն մարդահամերգային համալիրում, այլ նաև «Լիոսիա» կինոթատրոնում և «Զվարթնոց» օդանավակայանի կայարանային շենքում ճարտարապետության ազգային ինքնատիպության խնդիրը աչքաթող է արված:

Երևանի մարդահամերգային համալիրի գլխավոր ճակատի ողջ երկարությամբ մուտքերի վերևում ձգված գունավոր տուֆի վրա փորագրված ժապավենաձև քանդակային կոմպոզիցիան կառուցվածքին ազգային գունավորում տալու լուրջ ձևական հնարք է: Քանդակը չի հնչում, որովհետև տեղավորված է օտար միջավայրում: Հարկ չկա ապացուցելու, որ ազգայինը պետք է ներդրված լինի կառուցվածքում ի սկզբանե, շենքի ներքին ու արտաքին հորինվածքը պետք է բխի ազգային մտածելակերպից, այնպիսի կուռ ամբողջությամբ, որը հատուկ է հայ ճարտարապետության դարավոր փորձին: Այս պարզ, բայց դժվար իրականացվող գաղափարի ճշմարտացի արտացոլումը մենք արդեն տեսել ենք Գ. Սունդուկյանի անվան դրամատիկական թատրոնի շենքի և Հայաստանի ազգագրության պետական թանգարանի (ճարտ. Ռ. Իսրայելյան) ազգային ճարտարապետության գեղարվեստական և կոնստրուկտիվ խնդիրները լուծող հուզական հորինվածքներում: Նույնը արդեն ուրվագծվում է Նյուսիսային կասկադի համալիրում (ճարտ. Ս. Գուրգադյան, Զ. Թորոսյան, Ա. Մխիթարյան): Այստեղ էլ ազգայինը խարսխված է ամբողջի մեջ, իսկ դեկորատիվ միջոցները գտնվում են հորինվածքի հարազատ միջավայրում:

Ավարտելով Երևանի խոշոր հասարակական շենքերի ֆունկցիոնալ և ճարտարապետական-հորինվածքային առանձնահատկություններին նվիրված վերլուծական-ընկերական ակնարկը, կարելի է գալ մի շարք կարևոր եզրահանգումներ:

Սովետական ճարտարապետության մեծ փորձը հարստացել է կոնստրուկտիվ լուծումների խիզախ մտահղացումներով՝ շահավետորեն տարբերվելով նմանատիպ օրինակներից: Սակայն այս մեծ ստեղծագործական խիզախումներում նկատելի են աչքի ընկնող հակասություններ, որոնք արտահայտվել են ներքին ֆունկցիոնալ և տեխնոլոգիական պրոցեսների համապատասխան ու բարձր մակարդակի կազմակերպման պահանջների խախտումով: Սա ճարտարապետության հիմնադիր օրենքի՝ ձևի, բովանդակության և կոնստրուկտիվ լուծման միասնության խզումն է: Այսինքն, խախտված է այն սինթեզը, որը վերջիվերջո արժեքավորում ու իմաստավորում է կառուցվածքի ճարտարապետական-գեղարվեստական էությունը:

Վերջապես, քննարկված խոշոր հասարակական շենքերի ճարտարապետությունը զուրկ է հումանիստական ջերմությունից, իր ներքին ու արտաքին հակասություններով կրում է սառը դատողության կնիքը: Հեղինակների ստեղծագործական սկզբունքները հեռու են մնացել ազգային ճարտարապետության արդի հրատապ խնդիրներից: Նրանց վեհությունը կեղծ է, որովհետև իրականում բխում է մեծ մասշտաբներից, ներքին տարածությունների մարմարով ու գրանիտով երեսպատումից: Այստեղ ամեն ինչ կա, բայց չկա արվեստ, չկան մարդու ընկալումների պատկառազդու տարրեր, վերջապես բացակայում է մարդասիրական ոգին:

К ВОПРОСУ О ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ И АРХИТЕКТУРНО-КОМПОЗИЦИОННЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ОБЩЕСТВЕННЫХ ЗДАНИЙ

Доктор архитектуры Э. А. ТИГРАНЯН

Резюме

За последние пятнадцать лет в Армении и, главным образом, в Ереване построено значительное количество общественных зданий, архитектура которых занимает важное место в художественной и общественной жизни республики. Этот этап характеризуется заметным переломом в новом осмыслении художественно-эстетических взглядов и особенно в вопросах национального своеобразия в архитектуре.

Известно, что каждое общественное здание строится для определенного назначения, осуществления определенной функции. Организация функциональных процессов по-разному компонуется в каждом типе зданий—мелкоячейковых (школы, больницы) и зальных (театры, крытые спортивные сооружения). Несмотря на разность функций общественных зданий их объединяет один главный аспект: насколько логично организован функциональный процесс, настолько полно осуществляет здание свою общественную функцию. Но это одна сторона вопроса. Другая заключается в том, что организация функции и ее воплощение в архитектурно-пространственную композицию и конструктивную структуру находятся в неразрывном единстве. Это основной закон архитектуры—единство формы и содержания. И, наконец, важны также средства художественной выразительности, которые вместе с остальными компонентами определяют национальное своеобразие архитектуры. Архитектура всегда национальна и всегда находится в движении, обогащаясь новыми привносимыми чертами в результате культурных взаимосвязей народов, и все новое воспроизводится в духе национальных (психических и других местных) особенностей данного народа.

Для разбора данных положений мы избрали наиболее характерные и крупные сооружения, построенные в Ереване: Драматический театр им. Г. Сундукяна (арх. Р. Алавердян, С. Бурхаджян, Г. Мнацаканян, инж. Р. Бадалян), Картинную галерею (арх. М. Григорян, Э. Сараян), киносалон «Россия» (арх. Г. Погосян, А. Тарханян, С. Хачикян, инж. Г. Геворкян, И. Цатурян), аэровокзал аэропорта «Звартноц» (арх. А. Тарханян, С. Хачикян, Ж. Шехлян, Л. Черкезян, инж. Р. Баграмян) и спортивно-концертный комплекс (арх. К. Акопян, Г. Мушегян, Г. Погосян, А. Тарханян, инж. Г. Азизян, И. Цатурян).

Если в здании театра авторам удалось достигнуть гармонического единства функции, содержания, художественной выразительности национального своеобразия, то в остальных сооружениях эти компоненты находятся в противоречивых взаимоотношениях.

Что касается зданий кинотеатра, аэровокзала и спортивно-концертного комплекса, то эти сооружения по своей сути противоречивы и интересны одновременно. Применение новых достижений инженерной мысли не нашло достаточно ясного конструктивного и архитектурно-художественного воплощения в проектах и в натуре. Кроме того, авторам не совсем удовлетворительно разработаны вопросы организации функциональных процессов, не учтены психологические и эстетические аспекты архитектуры. Нельзя не указать и на то, что архитектура этих строений осталась в стороне от решения задач национального своеобразия армянского зодчества на современном этапе. Стоит отметить также экономический и экологический аспекты этих сооружений. Это больше всего касается спортивно-концертного комплекса, строительство которого разрушило природную среду, потребовало затраты непомерно больших средств ради осуществления нерациональной и как бы предвзятой идеи.

Мы не стремимся полностью обесценить значение этих сооружений, поскольку авторы привнесли в советскую архитектуру опыт из области большепролетных строительных конструкций, выявления их художественных возможностей.