

ԵՐԵՎԱՆԻ ԱՅԿԻ-ՊՈՒՐԱԿՆԵՐԻ ԽԵՑՆԳՈՐԾԱԿԱՆ ՁԵՎԱՎՈՐՈՒՄԸ

ԱՆԱԼԻՏ ՖԼՋՅԱՆ

1950 թ. վերջերին սովետական ճարտարապետները կազմեցին մի համապարփակ ծրագիր, որով սկզբունքորեն նոր շրջան սկսվեց սովետական ճարտարապետության մեջ: Այդ ծրագիրը վերաբերում էր ոչ միայն հատակագծման ու քաղաքաշինության ընդհանուր սկզբունքներին, բնականի շինարարության մեջ տիպային նախագծերի նկատմամբ հետաքրքրություններին, այլև ընդգրկում էր արդյունաբերական, դպրոցական և հիվանդանոցային շենքերի, հատուկ մարզական համալիրների ճարտարապետությունը, դրանցից յուրաքանչյուրի առանձնահատկությունները բնորոշող հարցեր: «Տիպային» արտահայտությունը, որը մինչ այդ անթաղում էր լուրջ «տիպային, պատրաստի բլոկներից հավաքված շենք», հետզհետե նոր, ավելի լայն խմաստ ստացավ՝ համապատասխանելով «իր նպատակին ու դերին, մարդու և տվյալ կառույցի փոխադրեցությանը»: Ծրագիրը սկզբունքորեն նոր վերաբերմունք մշակեց նաև զբոսայգիների, պուրակների, մերձքաղաքային հատուկ գոտիների, շինություններով պարփակված աղատ տարածությունների կանաչապատման հարցերի նկատմամբ:

Այդ խնդրի իրականացման համար սկզբում հարկ եղավ դիմել նշանավոր ճարտարապետների՝ 1920-ական թվականների և 1930-ականի սկզբների «Կանաչ քաղաքի» ծրագրին: Ուսումնասիրվեց Արևմուտքի, մասնավորապես Ֆրանսիայի (Լ. Կորբուզիե և ուրիշներ), Ժապոնիայի, սկանդինավյան երկրների փորձը: Ստեղծվեց բնությունը ժամանակակից քաղաքի միջավայր մտցնելու նոր ծրագիր, որի սկզբունքները հիմնավորվեցին հոգեբանների, մանկաբույժների, բժշկագետների տվյալներով: 1920-ական թվականներին Երազած «քաղաք-այգին» նորից հառնեց ճարտարապետների առջև, այս անգամ արդեն ոչ թե որպես երազանք, այլ որպես անհետաձգելի անհրաժեշտություն, որպես մասնագիտական իր անհապաղ լուծումը պահանջող խնդիր: Եվ սկսվեցին առաջին քայլերը, վերաշինվեցին ԼՂԾԾ այգիներն ու զբոսայգիները: Հանվեցին շուգունե բարձրադիր ցանկապատերը, «ազատագրելով» այգի-զբոսայգիները, անմիջական կապ ստեղծելով դրանց և անցորդների միջև: Հաջորդ քայլը զբոսայգիների վերահատակագծումն էր, որպեսզի «կանոնավոր դասավորված» ծառուղիներն ու ծաղկաթմբերը իրենց տեղը զիջեին մարզագետիներին, արահետներին, փոքրիկ հրապարակներին, որոնց դասավորությունը պայմանավորում էր մարդու ոչ թե ծրագրված, այլ աղատ, անկաշկանդ կապը բնության հետ: Այգիները մտան քաղաքային անսամբլների մեջ, դրանք նախագծվում էին, նկատի ունենալով կոնկրետ շրջանի շինարարությունը, հաշվի առնելով նոր մարդու հանգստանալու, շփվելու ոճը, ժամանակի նոր ճաշակը:

Վերակարգավորվեցին լենինի պողոտայի զբոսայգիները, օպերային թատրոնի և Տերյան փողոցի միջև ընկած այգին, Բարեկամության փողոցի

մանկական այգին («Պուշկինյան») և այլն: Նոր դրոսայգիների ստեղծվեցին Մոսկովյան և Իսահակյան փողոցների միջև, Ալ. Թամանյանի հուշարձանի, Կոնստանտինովսկայանի նոր շենքի շուրջը և այլն: Այս կանաչ դանգվածները, ըստ էության, իրենց ներքին բազմաթիվ թեմաներն ունենին: Ճարտարապետներն աշխատում էին բաց չթողնել ժամանակի ընձեռած և ոչ մի հնարավորություն. նրանք բաղաձի այգիներում ու դրոսայգիներում գործադրեցին արվեստի գրեթե բոլոր ձևերը: Կառուցվեցին ավազաններ, շատրվաններ, ինքնատիպ սրճարաններ ու կրպակներ, օգտագործվեցին պատմական հնություններ՝ «վիշապաբարեր», Պիոներ պալատի դիմաց Կամերային երաժշտության դահլիճը երիզող դրոսայգում կանգնեցվեց զոհված պիոներների հիշատակը հավերժացնող հուշարձան-կոթող, արձաններ դրվեցին ամենատարբեր թեմաներով՝ սկսած պոետի կամ պատերազմի հերոսի արձաններից, մինչև Կարաբայի մարմարից կերտված «Զեռքերը» և այլն: Ընդհանուր կոմպոզիցիաներում կատարվում էր մանրամասների մշակում, ճարտարապետական փոքր ձևերի, ռեկլամի, պլաստիկ արվեստների օգտագործում. սրանք արվեստների համադրման աստիճանական իմաստավորման փուլերն էին բառի ժամանակակից առումով: Ճարածական այս պրոբլեմում, բնականաբար, փոքր դեր չէր հատկացվում և խեցեգործությանը:

Նվ այսպես, լանդշաֆտի պահպանումը, դրոսայգիների ու սյուրալիստիկ հատակագծերում բնականության ընդգծումը, աղատ ու անկաշկանդ կոմպոզիցիան, զբոսնող և հանգստացող քաղաքացու ճաշակի ու հասակի, գաղեցիկի նրա ըմբռնման հաշվառումը խթանում էին խեցեգործների, քանդակագործների և նկարիչների երևակայությունը: Ստեղծվեցին սկզբունքորեն նոր գեղարվեստական և գույն պլաստիկ ձևեր: Նկարիչը մանրազնին ուսումնասիրում էր դրոսայգու տարածքը, հաշվի էր առնում թեման, շրջապատի ճարտարապետական մասշտաբները, գունային ու ֆակտուրային հագեցվածությունը: Այդի-պուրակային խեցեգործությունը առանձին թեմա, նոր ժանր էր դառնում և արտփեսիոնալ խեցեգործի համար:

Հայ խեցեգործների առաջին քայլերն այս ստապերեզում արվեցին 50-ական թվականների վերջերին: Բ հայտ եկավ մի նոր նյութ՝ հրակավը (շամոտ), որի ֆիզիկական հատկությունները, տարբերվելով ավանդական կավից, հնարավորություն էին ընձեռում ստեղծել խեցեգործական առարկաներ արտաքին միջավայրի համար՝ մոնումենտալ խեցեգործություն: Մթնոլորտային նստվածքների, ջերմաստիճանի տատանումների նկատմամբ շամոտի դիմացկունությունը, նրա ճկունությունը որոնումների նոր ուղիներ բացեցին նկարիչների առաջ՝ կիրառական արվեստը կերպարվեստի, ճարտարապետության և բնության հետ համադրելու ասպարեզում:

Խեցեգործության հայտնվելը մեր քաղաքի միջավայրում նոր ուղի էր բացում, նոր վերելքի սկիզբ դրեցին գեկորատիվ-կիրառական արվեստում, որի հիմքում սկզբունքորեն հողևոր նոր խնդիրներ էին ընկած: Այդի-պուրակային խեցեգործության ստեղծումը Հայաստանում հնարավորություն տվեց ավանդական այդ արվեստը նոր դասակարգման ենթարկել: Հենվելով արվեստաբան Ն. Վ. Վորոնովի դասակարգման վրա¹, արդի այդի-պուրակային հայ

¹ Н. В. Воронов, Тенденция развития современной керамики («Искусство керамики», М., 1970).

խնամքը թույլ տալիս է դասել Լուսինի և Մարիամի, որն ընդգրկում է ղեկորատիվ քանդակ, սկահակներ, շատրվաններ, սլանդաններ, ցանկափայտեր (штaketnik), խճանկարչություն և այլն (առաջին ենթախումբը կազմող ոտանդարտ բաղադրամասերից սարքված խնամքը թույլ տալիս է Հայաստանում չկա, դրանց փոխարինում են բետոնե առարկաները)։ Հայաստանի համար ավելի տիպական են սկահակներն ու ղեկորատիվ քանդակը (համեմատյան դեպք՝ առ այսօր)։

Հայաստանի այգի-պուրակային խնամքը զարգացման առաջին շրջանին բնորոշ էր առօրյա գործածական իրերի ձևերի մոնումենտալացման ձևավորումը։ Դա բնական էր. խնամքը ամանների ձևերը ծանոթ ու հարազատ էին ինչպես նկարիչներին, այնպես էլ դիտողին։ Հարկ է նշել նաև, որ հայ ագի-պուրակային խնամքը ամաններն իրենց բնույթով բավական մոնումենտալ էին. դրանք զուգահեռական գործածական ամաններ էին, սափորներ, որոնց պլաստիկ ձևերն արտահայտում են նրանց դարավոր կոչումը, դերն ու նպատակը պայմանավորող հասկացություններ։ Պաշտոն, վերջնակ, մատուցել, լցնել այս հասկացությունները, որոնց շուրջը ձևավորվում ու կատարելագործվում էին ամանակների ձևերը, կարող էին նոր մոնումենտալ կերպարանք առնել, վերափոխվել ժամանակակից ինքնատիպ քանդակի, հուշարձանի։ Հարկ չկա ավելացնել, որ «կավի աման» իդեալական հասկացության մեջ ամփոփվում են մարդու հուզաշխարհի վրա ներգործող բաղադրիչ այլ լրացուցիչ գույնի, ձևի, ձևերի, բաղադրանքային փոխհարաբերություններ։ Տուն, բնություն, աշխարհ՝ հասկացությունները հեշտությամբ են խորհրդանշվում ամանների ձևավորում. այսպիսին է նրանց ծագման պատմությունը։

Ինչպես ինտերյերային-կենցաղային ղեկորատիվ խնամքը թույլ տալիս է, այգի-պուրակային խնամքը թույլ տալիս է սկսել զարգանալ երկու ուղղությամբ. ա) խիստ ազգային գծագրությամբ օգտագործելով այս ասպարեզում եղած հարուստ ժառանգությունը և բ) հույժ ժամանակակից ոճով, հենվելով արդի մարտարապետության հետ կապված ղեկորատիվ նոր ձևերի վրա։ Ընդգծենք, որ այս առհասարակ երկու ուղղությունների գոյությամբ ու նրանց հետագա փոխանցման թույլ տալիս է պայմանավորվում արդի հայ կիրառական արվեստը։

Նախապես ասենք, որ բնական ու խոր կապ ունենալով մյուս հանրապետությունների խնամքի և արվեստի զարգացման ընթացքի հետ, հայ խնամքը թույլ տալիս է զարգացումն ունի իր ուղղակի առանձնահատկությունները։ Առաջինն այն էր, որ վերը նշված երկու ուղղությունները հաճախ համատեղվում են միևնույն վարպետի աշխատանքներում, ազգայինն ու արդիականը պարզապես դառնում են նրա ստեղծագործության տարբեր կողմերը, տարբեր «խնամքներ», որ իր առջև դնում է նկարիչը, ելնելով կոնկրետ տեղից ու թիմայից։ Երկրորդ առանձնահատկությունը՝ ստեղծագործության ազգային բնույթն է, ինտերյերային խնամքի թույլ տալիս է փոքրածավալ պլաստիկայի, ուղղանկյուն խնամքի թույլ տալիս է նկարչի որոնումներն ու սեփական լուծումներն են։ Մարտարապետական, այգի-պուրակային խնամքը թույլ տալիս է առավելապես արտահայտվում էր ազատ պլաստիկայի ասպարեզում։ Ջրոս-այգիների մարտարապետական տարածքը, նրա նորովի մեկնաբանումը, կապը քանդակի ասպարեզում արդիական որոնումների հետ՝ իրենց արտահայտությունն էին գտնում առաջադրված խնամքի լուծման մեջ։ Գաղտնիներում, կանաչուտներում երևացին ազատ կոմպոզիցիոն բնույթի շամոտիք

բազմաթիվ գործեր, որոնք հետապնդում էին՝ պլաստիկ արտահայտչականություն, բնության հետ ներդաշնակություն, համադրություն շրջապատի քարերի, ծառի կեղևի, ազատ օդի և ցերեկային բնական լույսի հետ:

Նշված երկու ուղղություններն ու նրանց բարդ փոխներգործությունը առավել ցայտուն են խեցեգործների ավագ սերնդի ամենագործուն ներկայացուցիչներից մեկի՝ Հմայակ Բղեյանի գործերում*։ Միաժամանակ, նրա ստեղծագործություններում ավելի քան Հայաստանի խեցեգործներից որևէ մեկի մոտ արձագանք են գտնում ժամանակի բոլոր նորությունները, և անցած երկու տասնամյակների ընթացքում նրա ստեղծագործական որոնումները հայելու նման անդրադարձնում են այն էական փոփոխությունները, որ տեղի են ունեցել Սովետական Միության, ինչպես նաև համաշխարհային խեցեգործության մեջ:

Մայիս դուրս բերված կամ գազոնում պրված դեկորատիվ ձևերն այն կալուսություններ շունեն, որոնք հասուկ են քարակերտ գործերին: Հարցը այստեղ ոչ միայն քարի մեջ մարմնավորված հավերժության ավանդական զգացողությունն է կամ թեմատիկան, որը մոնումենտալ արվեստում ավելի քաղաքական բնույթ է կրում, արտահայտում ժողովրդի պատմության առավել կարևոր իրադարձությունները, հավերժացնում հերոսների հիշատակը և այլն: Դեկորատիվ արվեստներն ընդհանրապես ավելի ոչարժույթ են: Պատահական չէ, որ ձևավորման արվեստը դեկորատիվ արվեստի ճյուղերից մեկն է: Զևավորման աշխատանքը, վերջին տարիներին իրավացիորեն դառնալով կիրառական արվեստի մի առանձին ասպարեզ, այդուհանդերձ, մնում է, ուսումնառելով հատկապես ընդգծել, դեկորատիվ-կիրառական արվեստի յուրաքանչյուր վարպետի պրոֆեսիոնալ խնդիրը: Պատահական չէ նաև, որ արվեստի տեսությունը մշտապես կանգ է առնում հատկապես «արվեստների համակարգման» հարցի վրա: Խեցեգործը նաև ձևավորող է: Կիրառական արվեստի գործերով ձևավորվում են սրահներ, սենյակներ կամ փողոցներ ու այգիներ: Այս տարածություններում շարժունություն կա, բեմական ինչ-որ բան, որը կարելի է փոփոխել, այլ կերպ դասավորել ձևավորող առարկաները: Այսպիսին է այս ասպարեզի առանձնահատկությունը, և հենց դա էլ կազմում է նրա գեղեցկությունն ու հմայքը: Այդ գործերով ձևավորվում են «բեմահարթակն» այնպես, որ մարդը կարողանա անկաշկանդ շարժվել, գործել:

Կիրառական առարկաների հետ մարդու հարաբերություններն ազատ են: Դրանք ակտիվ վերաբերմունք են պահանջում դիտողից, սպառողից: Ավելի քան պլաստիկ արվեստների մյուս ձևերը՝ այդ առարկաները անտեսանելիորեն ներխուժում են մարդու ապրելակերպի մեջ, մրցակցելով այդ առումով միայն ճարտարապետության հետ:

Հ. Բղեյանի գործերը հետաքրքիր են նրանով նաև, որ այսօր դրանք վկայում են մոդայի անցողիկությունը, փոփոխությունների վերաբերյալ մեր այն պատկերացումները և թե ինչպիսին պետք է լինի տարածության մեջ ազատ դրված խեցե առարկան: Երևանի Ֆիլհարմոնիայի մեծ դահլիճի առջևի այգու համար 1962 թ. նկարիչը շամոտից պատրաստեց վեց դեկորատիվ սկահակ:

* Երևանի այգի-պուրակային տարածքի խեցեգործական ձևավորման մեջ հիմնականում գերակշռում են Հ. Բղեյանի գործերը: Այդ պատճառով էլ սույն հոդվածում առավել մեծ ուշադրություն է դարձվում նրա գործերի վերլուծմանը:

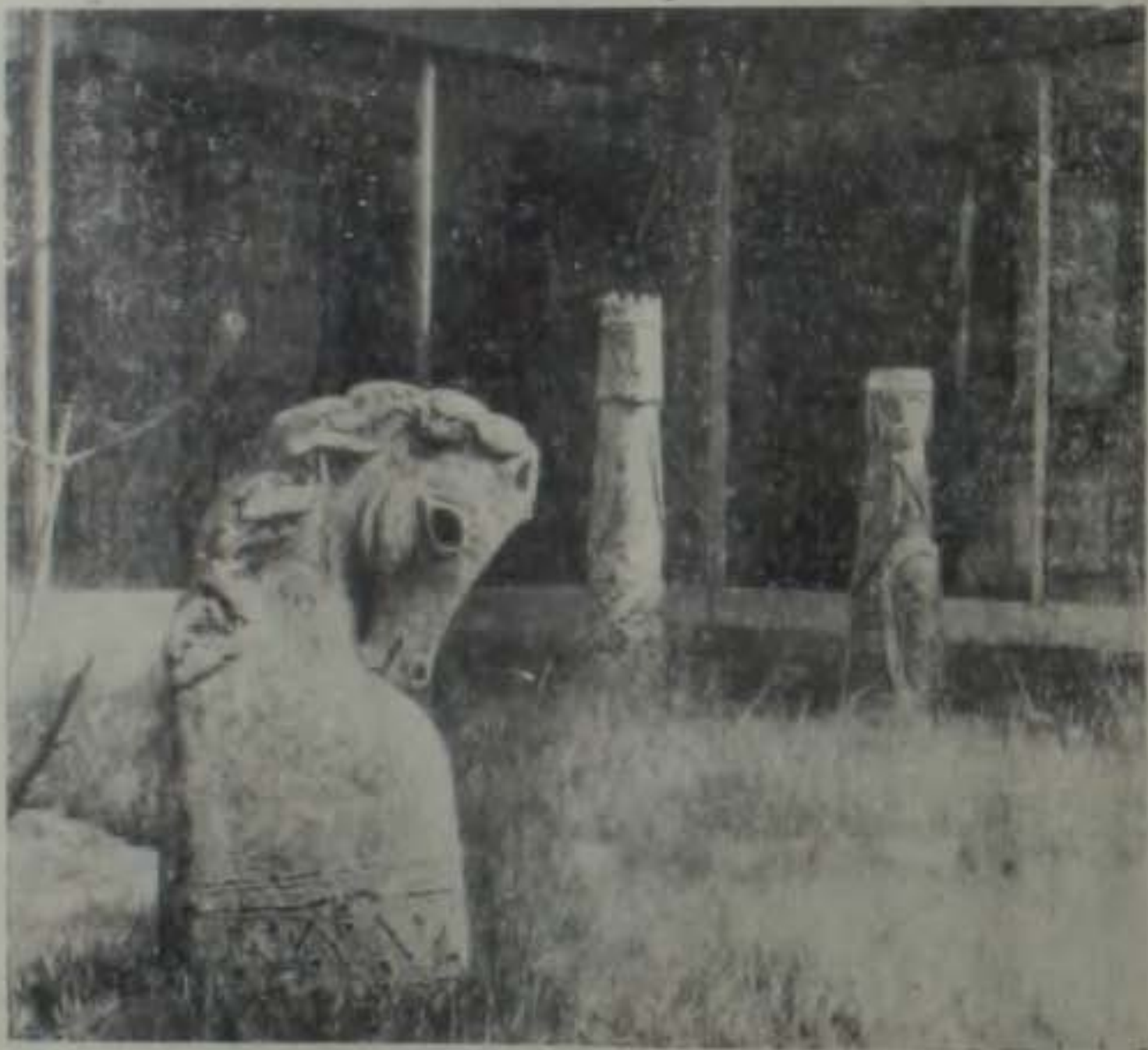
Դրանք տարբեր բարձրության (70-ից մինչև 200 սմ) ուղղաձիգ, կոնաձև սորձեր են, պարզ, լակոնիկ, 60-ական թվականներին լայնորեն տարածված գծիկ-փորվածքներով և տարբերվում են անցյալի հայ գյուղական խեցեամանների ձևերից: Խոշոր, մշակված մակերեսը թեթևակի ներկված է. օխրայի կենդանի երանգը հնարավորություն է տվել նկարչին ներքին կապ ստեղծելու շրջապատի հողի ու կանաչի հետ:

Իրենց տեկտոնիկայով դրանք ավելի մոտ են ժամանակակից ճարտարապետությանը, հարադատ են նրա ծավալներին: Սակայն հարկ է նշել, որ այդ սկահակներն իրենց ուրվագծերով, ծավալի ու պլաստիկայի հասկացությանը, նոր ճարտարապետությանը հարապատ լինելով, չէին մերվում այն շենքին, որի առջև դրվեցին (1930-ական թվականներին ճարտարապետ Ա. Թամանյանի նախագծով կառուցված և պատերազմից հետո միայն ավարտված ֆիլհարմոնիայի շենքը): Դադոնի տարածքն ու սկահակների ծավալները շենքի կիսաշրջանաձև, հսկայական լուսամուտներով ու մուտքերով հոյակերտ կիսառլորտից անջատվում, առանձին էին «կարգացվում»: Կառուցողական երկու դարաշրջան, ծավալների ըմբռնման երկու միանգամայն տարբեր սկզբունքներ էին այստեղ հանդիպել, շատնդծելով ներդաշնակություն: Այս առումով համադրման խնդիրը լուծված չէր: Մնում է ենթադրել, որ նկարիչն այդ խնդրով նույնիսկ չէր մտահոգվել: Ըստ երևույթին, արվեստագետը իր խնդիրն համարել էր ավելի համեստ. իրեն փոքր պուրակի տարածք էին տվել, և նա իր սկահակները դրել էր այդ տաբածքում, բոլորովին շանհանգստանալով ֆիլհարմոնիայի դասական շենքի վեհաշուք հալանություններ: Այնուամենայնիվ, շենքի ավարտից 20 տարի անց, նրա առաջ ստեղծված կանաչ գոտին և այնտեղ տեղադրված սկահակները նոր հնչեղություն ստացան ու մերվեցին դիտողի ընկալումներում: Հ. Բդեյանը չգնաց ոճավորման (ստիլիզացիա) ճանապարհով: Նա սկահակները շատնդծեց «Թամանյանի ոգով», որ միանգամայն հնարավոր էր: Նրա սկահակներն այնպիսիք էին, ինչպես պետք է լինեին 1960-ական թվականների սկզբներին՝ պարզ, թեթևակի ներկված շամոտե ծավալներ: Դրանք տեղագրեց այնպես, ինչպես այդ թվականներին էին հասկանում «սկահակների անսամբլը», «այսպես ավելի գեղեցիկ է» սկզբունքով: Պետք է ասել, որ այդ սկահակներն իրենց «գերիսպիրը» կատարեցին՝ երևանցիների ընկալումներում. դրանք միահյուսվել են քաղաքի այդ հատվածի հետ, մտել այդ հատվածի, ազատ օդի, կանաչի մեջ: Թող որ դրանք առանձին կղզյակ են կազմում, սակայն եթե այդ ամբողջ համալիրում դրանց ներկայության բացարձակ անհրաժեշտությունը չկա, չկա նաև զրանց հանելու անհրաժեշտությունը:

Շնդվելով դեկորատիվ խեցեգործության ասպարեզում Հ. Բդեյանի արվեստից, ասենք, որ միանգամայն այլ էր այդ նույն տարիներին ստեղծված մեծածավալ պաննոյի ճակատագիրը (հեղինակներ՝ Մ. Քամալյան, Դ. Դանիելյան), դրված Թամանյան փողոցի այն մասում, որ ընդհուպ մոտենում է քլրին: Պաննոն, որ ջրավազանի ֆոնն էր, իր ջնարակն վառ գույներով, դտնված էր տեղին և թողնում էր կենդանի տպավորություն: Մայթերով երիզված դբոսայգու համար, որը, ըստ էության հենց Թամանյանի փողոցն է, այդ պաննոն ճիշտ էր լուծված: Այնտեղ պատկերված ծովի հատակը 60-ական թվականների ամենասիրված թեմաներից էր (ի դեպ, Լենինգրադի, Մոսկվայի



Նկ. 1. Զ. Բղեյան, Հայֆիլհարմոնիայի մեծ դահլիճի այդու սկահակները, 1962 թ.



Նկ. 2. Զ. Բղեյան, Իրևանի Շախմատի տան ինտերյերի ձևավորումը

Կիևի խեցեգործները, հետևելով Մերձբալթիկայի նկարիչներին, այս մոտիվը օգտագործում էին զանազան ձևերով, երկնապուշ սալիկներով, ձկների ու ջրիմուռների անկաշկանգ գծանկարով զարգարելով ավազանների, շատրվանների հասակը, դեկորատիվ պատերը և այլն)։ Սակայն տարածքը վերակառուցվում էր, հարստանում նորանոր հուշարձաններով, ստանում գաղափարակերպարային նոր հնչեղություն։ Ելրի գագաթին՝ ճիշտ ավազանի ու պաննոյի վերևը, սովետական իշխանության 60-ամյակը խորհրդանշող հուշարձան-կոթող կառուցվեց՝ իր հզոր ուղղաձիգ խոյանքով (ճարտ. Ջ. Խորոսյան)։ փողոցի սկզբնամասում դրվեց Ալ. Բամանյանի հուշարձանը (քանդակագործ Ս. Հովսեփյան)։ Այս երկու մոնումենտների միջով, ըստ ճարտարապետների նախագծերի, կծղվի աստիճանավոր փողոց, որը, միաժամանակ, հայ մշակույթը, նրա տարբեր ժամանակահատվածներն ու ասպարեզները հավերժացնող կառույցների մի ամբողջ համակարգ կլինի։ 1960-ական թվականներին դրված խճանկար-պանոն այս համակարգում չի կարողանա իր գոյությունը պահպանել։ Բնականաբար, այն պետք է հանվի, թեև իր գոյության ընթացքում այն լրովին կատարել է իր դերը զարդարելով պուրակը։

Ֆիլհարմոնիայի սկահակները դնելուց ութ տարի անց, Հ. Բդեյանը նմանօրինակ մի այլ գործ ստեղծեց։ Շախմատի տան առջև (ճարտ. Մերեշչյակովա) նկարիչը սկահակների մի նոր խումբ կանգնեցրեց, տալով նրան նոր լուծում։ Այստեղ հարցադրումը շատ ավելի շահեկան էր. միասին էին գործում ճարտարապետն ու խեցեգործը։ Այս համագործակցության շնորհիվ շենքի ճարտարապետական ծավալը, նրա վրայի քանդակային ուղիները դրվագված շախմատի ֆիգուրները, շենքի առջև և դեպի մուտքը տանող ծառուղիներում դրված խեցե ծավալները փոխհամաձայնեցված էին, և որոշակի պլաստիկ կերպարային մի ամբողջություն կազմեցին։ Սյուների վրա բարձրացված շենքի եռանկյունի ծավալների, դրվագված ֆիգուրների եռանկյունաձև ուրվագծերի առավել հնչեղությունը սեծապես նպաստում են շամոտե դեկորատիվ սկահակները։ Իհտողն այստեղ արվեստագետների մտահղացման բացահայտման ակտիվ մասնակիցն է դառնում։ Նա, կարծես, մտովի շախմատի մի վերացական պարտիա է խաղում, որտեղ ֆիգուրների դերսրում շանդես են գալիս և շենքի սեծածավալ պրիզմաները, և խեցե սկահակները, և պատերին դրվագված ֆիգուրները։ Շամոտե սկահակ-ֆիգուրները (արքա, թագուհի, նավակ, ձի և զինվոր), միևնույն ֆիգուրները պատերի վրա այլ պլաստիկ լուծումներով, միաձուլվում են Շախմատի տան ընդհանուր կերպարին։ Կերպարվեստի և դեկորատիվ արվեստի մասնակցությունը ճարտարապետական մտահղացմանը արդյունավետ եղավ. այն օգնեց շենքի թեմայի, նրա դերի բացահայտմանը։

Նշենք, որ շախմատի շամոտե ֆիգուրներում, նրանց կերտվածքում կա որոշ ազդային երանգավորում։ Ընդհանրացված կոնաձև ֆիգուրների դեմքերը հայ բանահյուսությունից են, որոնց երկրաչափական ձևերը հիանալիորեն ձուլվում են շենքի ճարտարապետությանը։ Շամոտի խոշոր ֆակտուրային մակերեսը օրգանապես շաղկապվում է Շախմատի տան տուֆի շարվածքին։

Դրան հակառակ, Հայկական ՍՍՀ Ժողտնտեսության ցուցահանդեսի ձևավորումը խեցե առարկաներով շահողված օրինակներից է։ Այստեղ դրվել էին մի շարք արվեստագետների՝ Հ. Բդեյանի, Հ. Սիմոնյանի, է. Բերոյանի

և այլոց խեցե սկահակները: Անսամբլ ստեղծելու հարկ չկա, սկահակները ղետեղված են ուր պատահի, առանց հատուկ նպատակի, դրանք դուռ ժամանակավոր ձևավորող տարրեր են և ցուցահանդեսի վերակառուցման, նորոգման դեպքում դրանք կփոխարինվեն նորերով:

Այդի-պուրակային խեցեգործության մեջ են մտնում նաև արդյունաբերական համալիրներում, գործարանների ու ֆաբրիկաների հանգստի գոտիներում դրված խեցե սկահակները, ղեկորատիվ քանդակները, որմնաքանդակները:

Այդ պոտիները հանգստավայր են սալատանքի բնդմիջման ժամանակ, օրվա մնացած ժամերին՝ ղեկորատիվ աշգիներ, բնականաբար, այդ աշգիները ձևավորվում են արտագործության հետ կապված որոշակի թեմատիկայով. ղետեղվում են ցուցադրական ազդեցություն ստեղծողներ, դիագրամներ, աշխատանքային գրաֆիկներ և այլն: Սակայն ձևավորումը կարող է և ազատ լինել թեմատիկայից:

Հայաստանում, Ետպատերազմյան շրջանում, նմանօրինակ աշխատանք է կատարվել ՀՍՍՀ ԳԱ խաղողագործության ինստիտուտի շենքի բակում, որտեղ օգտագործված է ղեկորատիվ խեցեգործությունը: Այստեղ, 1967 թ. տեղադրվել են 60—100 սմ բարձրությամբ շամոտե մի քանի սկահակներ և մի խեցե պաննո՝ «Բերքահավաքը» (250—500 սմ), բետոնե հիմքի վրա (հեղինակ՝ Հ. Բդեյան): Բետոնի գույնը ֆոն է ծառայում բազմաֆիգուր, սիմետրիկ կոմպոզիցիայի համար, որի կենտրոնում կենաց ծառն է: Մառի երկու կողմերում խաղող հավաքող կանայք են՝ զամբյուղներով: Ֆիգուրներից յուրաքանչյուրի շուրջը փորված գոգավորությունը ընդգծում է ուրվապատկերը, ուրիշ հաղորդում կոմպոզիցիային: Հեռանկարային է խեցին բետոնի վրա մոնտաժելու տեխնոլոգիան:

Խաղողագործության ինստիտուտի շուրջը տեղադրված խեցեգործական անսամբլը հետաքրքիր է նաև գեղանկար պաննոյի և շամոտե ծավալային սկահակների համատեղումով: Եղենք, որ գեղանկարչության և քանդակի առանձնահատկությունների օգտագործումը խեցեգործության մեջ 1970-ական թվականներին դարձավ հայ խեցեգործների ստեղծագործության առաջնահերթ խնդիրը և գտավ նոր, ինքնատիպ լուծումներ հրիտասարդ խեցեգործների աշխատանքներում: Հ. Բդեյանի կատարածը այս ասպարեզում անդրանիկ փորձերից էր, ուստի որոշ խնդիրներ լուծված են մակերեսայնորեն: Նշված պաննոն կարող էր կատարված լինել նաև մոնումենտալ կերպարվեստի այլ տեխնիկայով՝ խճանկար, սգրաֆիտո և այլն: Այստեղ ուշագրավ է մոնումենտալ կերպարային պաննոյի ստեղծման փորձը նոր նյութով՝ շամոտով: Ատագայում, երիտասարդ նկարիչներ Ն. Գաբրիելյանի և Ի. Սողոմոնյանի ստեղծագործություններում ղեկորատիվ-խեցեգործական և գեղարվեստական-գունային հարցերը գտնում են նոր, ուրույն լուծումներ:

Արվեստների սինթեզի պրոբլեմը, որը միշտ ծագում է մարդու շրջապատում դրված բացօթյա խեցեղենի շուրջը, մեր օրերում ստանում է բարդացված, բաղաձևերտ բնույթ: Որքան ավելի խորանում և պրակտիկ նշանակություն է ձևաքերում արվեստների սինթեզը ժամանակակից բաղադրարարության մեջ, որքան ավելի բաղադրան են դառնում այդ ձևերի արտահայտչա-

կանոթյան միջոցները, այնքան բազմազան են դեկորատիվ արվեստագիտ-
ների և, մասնավորապես, խնդրականների հնարավորությունները՝ ցուցադրե-
լու ըրենց վարպետությունը, վարդարելու մեր բազաթը:

САДОВО-ПАРКОВАЯ КЕРАМИКА ЕРЕВАНА

АНАИТ ФЛДЖЯН

Резюме

Первыми шагами в Армении в создании садово-парковой архитек-
туры были ликвидация чугунных решеток и перепланировка парковых
пространств. При проектировании новых комплексов архитекторы ста-
ли строго придерживаться идеи сохранения естественного ландшафта.

Художники-прикладники активно включились в оформление этих
комплексов, стали углубленно работать над созданием принципиально-
новых изобразительных и чисто-пластических, декоративных форм из ке-
рамики. Использование нового материала—шамота—позволило худож-
никам выйти на новую стезю и начать поиски в области синтеза прик-
ладных искусств с изобразительными искусствами, архитектурой и
природой.

Выход керамики во внешнюю среду создал новую линию в армян-
ском декоративно-прикладном искусстве, дал возможность нового раз-
деления этого традиционного искусства на виды.

Армянская парковая керамика стала развиваться в двух направ-
лениях: сугубо национальной очерченности, использующей обширное на-
следие в этой области, и остросовременной, основанной на новом, свя-
занном с современной архитектурой, прочтении декоративной сосудной
формы. Армянская керамика в своем развитии имела и определенные
особенности:

1. обе названные тенденции часто совмещались в творчестве одного и то-
го же мастера; 2. национальный характер творчества.