

ՀՏԴ 719+727.7

ՀԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆ

Ա.Ա. Մելիքյան

**ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԱԶԳԱՅԻՆ  
ԴԻԶԱՅՆԻ ՁԵՎԱՎՈՐՄԱՆ ՄԻՋԱՎԱՅՐ**

Դիտարկվել են Խորհրդային Հայաստանի ճարտարապետության զարգացման փուլերը 1920-1980թթ. ժամանակահատվածում: Ժամանակագրական հաջորդականությամբ վերլուծվել են հայ ազգի նշանավոր ճարտարապետների գործունեությունն ու ավանդը ազգային ճարտարապետության պահպանման գործընթացում, ինչպես նաև այն նշանավոր ճարտարապետական կառույցները, որոնցում իր արտացոլումն է ստացել ազգային դասական ճարտարապետությունը՝ իր հերթին խթանելով ազգային դիզայնի զարգացմանը քաղաքային միջավայրի ենթատեքստում: Առանձակիորեն վերլուծվել է Ալ. Թամանյանի ավանդը Երևանի ստեղծման գործընթացում, ինչպես նաև մայրաքաղաքի նոր տարածական գեղարվեստական հայեցակարգը: Դիտարկվել են թամանյանական ազգային ճարտարապետության հայեցակարգը՝ որպես ազգային ճարտարապետության ու դիզայնի ձևավորման միջավայր, և հայ կոնստրուկտիվիստների (Կ. Հալաբյան, Գ. Քոչար, Մ. Մազմանյան) ազդեցությունն ազգային դասական ճարտարապետության վրա: Ուսումնասիրվել է Ալ. Թամանյանի կողմից նախագծված՝ Ալ. Մպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի շենքը՝ որպես ազգային ճարտարապետության և դիզայնի սինթեզի վառ օրինակ: Ուսումնասիրվել է Երևանի կենտրոնի միջավայրային հատակագծման հայեցակարգը՝ որպես ազգային ճարտարապետության առանձնահատկությունների դրսևորում արդեն ավելի ուշ ժամանակահատվածում (1950-1960թթ.): Մանրամասն դիտարկվել են նշված ժամանակահատվածում նշանավոր ճարտարապետների նախագծած կառույցները (Մատենադարան, Կասկադ, «Արարատ» գինու և կոնյակի գործարան, Գլխավոր պողոտա և այլն), որոնք իրենց մեջ կրում են թե՛ միջնադարյան, թե՛ դասական և թե՛ հաջորդող ճարտարապետական նոր ուղղությունների շունչը՝ զուգահեռ բարձրացնելով ազգային դիզայնի գաղափարը:

**Առանցքային բառեր.** ազգային ճարտարապետություն, դիզայն, գործառույթ, հայեցակարգ, քաղաքային միջավայր, Երևան:

Ժամանակակից քաղաքային միջավայրի ձևավորման գործոնները հավասարաչափ բաժանվում են ճարտարապետության և դիզայնի միջև:

Ճարտարապետի և դիզայների ստեղծագործությունն ինչ-որ տեղ նման է ռեժիսորի գործին, ով կազմակերպում է և՛ բեմադրությունը, և՛ դրա տարածական կառուցվածքը:

Հայաստանի փորձն էապես տարբերվում է այդ դասական սխեմայից. ճարտարապետությունը հանդիսանում է միջավայրի կազմավորման հիմնական, իսկ դարի առաջին կեսին՝ միակ գործոնը: Ուստի հայկական դիզայնի ձևավորման ու զարգացման գործընթացում չափազանց մեծ է ճարտարապետության դերը: Առաջին հերթին դա վերաբերում է ճարտարապետության միջավայրային (քաղաքաշինական) և ձևակազմական (պլաստիկ լեզվի) դրույթներին:

Հայաստանի ներկա միջավայրի ձևավորման մոդելն իրականացվեց Երևանի հատակագծում: Ճարտարապետության ակադեմիկոս Ալ. Թամանյանի հատակագիծը, փաստորեն, ուղղված է քաղաքի բոլոր շերտերի սկզբունքային տրանսֆորմացիային: Ժամանակի դժվարին պայմաններում Ալ. Թամանյանին հաջողվեց մշակել այնպիսի տարածական հայեցակարգ, որում համատեղվեցին հասարակության մեջ տեղի ունեցող սոցիալական փոփոխություններն ազգային պետականության գաղափարների հետ: Վերջինի իրականացումն այնպիսի խոշոր քաղաքաշինական մոդելի միջոցով, ինչպիսին էր նախկին սոցիալիստական հանրապետության մայրաքաղաքը, երևի թե իր ժամանակին միակն էր: Նախկին ԽՍՀՄ-ում կոմունիստական գաղափարախոսությունը, ինչպես հայտնի է, ազգային մշակույթի զարգացմանը վերապահում էր զուտ ձևական տեղ և դեր: Եվրոպայում սոցիալիստական սիստեմի գոյության ընթացքում անհնարին է գտնել օրինակ, ուր քաղաքաշինության խնդիրները դրվել են ազգային պետականության տեսանկյունից:

Ալ. Թամանյանի համար հին հայկական ճարտարապետությունը իդեալ էր: Դրա նոր մեկնաբանությունը Թամանյանը սինթեզեց դասական ճարտարապետության համամարդկային հումանիստական ձևերի հետ: Այդ հարցում նա ևս առաջիններից մեկն էր: Երևանի միջավայրի թամանյանական մոդելը պատմական պահանջին համապատասխանող սոցիալական պատվերի պատասխանն էր: Սակայն այստեղ առանձնահատկությունն այն էր, որ զարգացող կոմունիստական գաղափարախոսության պայմաններում Թամանյանի մոդելը դուրս էր այն կաշկանդող սահմաններից, դա պատասխան էր ազգային սոցիալական պատվերին:

Երևանից դեպի Հայաստանի մյուս քաղաքներն ու բնակավայրերը տարածվեցին մայրաքաղաքում մոդելավորված միջավայրային ձևերն ու հորինվածքային սկզբունքները (ի դեպ, Երևանի առաջնության ավանդույթը հիմնովին հաստատվեց 20-րդ դ. ողջ ժամանակաշրջանի համար):

Ինչպես հայտնի է, Երևանը հատակագծված էր իբրև իդեալական քաղաք՝ 19-րդ դ. դասական սխեմայով: Հաստատված 1924թ. սկզբին՝ այն առաջիններից էր նախկին խորհրդային քաղաքների շարքում, որոնք ստացան պետականորեն հաստատված գլխավոր հատակագիծ: Այդ շրջանում «կոմունիստական իդեալական քաղաքի» մոդելը դեռևս մշակված չէր. միայն 1930-ական թվականների սկզբին էին ստեղծվելու «սոց. Քաղաքի» տարբերակները:

Մինչդեռ Հայաստանում 1915թ. Եղեռնին և 1918-1920թթ. ազատատենչ պայքարին հաջորդեց ազգային վերածննդի գաղափարը:

Հայաստանի մայրաքաղաքի նոր տարածական գեղարվեստական հայեցակարգը միանգամայն համահունչ էր ազգային վերածննդի գերխնդրին և, որպես գործող քաղաքականություն, որդեգրվեց Խորհրդային Հայաստանի ղեկավարների կողմից: Ազգային գերխնդրի հետապնդումը թույլ տվեց 1920-ական թթ. հայ ճարտարապետությանը, չնայած նրա բացահայտ ռետրոսպեկտիվիստական միտումների, խուսափել գավառականությունից, իսկ Երևանը՝ իր ճարտարապետական ձևավորմամբ, դարձավ այն գլխավոր «թատերաբեմը», ուր ծավալվեց 20-րդ դ. հայ մշակույթի զարգացումը:

Ճարտարապետական ձևերի ազդեցությունը նյութական մշակույթի բոլոր ասպարեզներում համատարած էր: 1920-ական թթ. տարածական միջավայրն ընդհանրապես ձևավորվում էր գործնականում միայն ճարտարապետության հաշվին: Դիզայն հասկացողությունն իբրև այդպիսին գոյություն չուներ:

Թամանյանական ազգային ճարտարապետության հայեցակարգում դասականը ձևաստեղծման գործընթացի կոնստրուկտիվ հիմքն էր: Մինչդեռ նրա պոետիկան որոշվում էր ձևի ազգային տարբերակներով: Քարե ճակատային հորինվածքները, օրինակ, իրենց վրա էին կրում Դվինի, Զվարթնոցի, Արուճի, Անիի ազդեցությունը՝ երբեմն հասնելով բավական մոտ մեջբերումների (շքամուտքեր, քիվեր, եզրակալներ, ճակտոններ և այլն):

Միջավայրի մեկնաբանումն էսթետիկական տեսակետից գրեթե ամբողջովին դրսևորվում էր քարե ճակատների պլաստիկ ձևաստեղծումներով: Ճակատների ղեկորատիվ հարդարումներում պահպանվում էին դասական հայ ճարտարապետության ռացիոնալ ղեկորատիվ լեզվի ավանդական սկզբունքները:

Երևանի հատակագծում արտահայտված Ալ. Թամանյանի միջավայրային հայեցակարգը հիմնված էր իդեալական քաղաքի տարածքի միասնականության սկզբունքի վրա. փողոցների և հրապարակների իդեալացված համակարգ, հավասարաչափ կառուցապատում:

Քաղաքի հատակագիծը որոշվում էր նրա հիմնական մասը շրջապատող օղակով: Ընդգծվում էին գլխավոր առանցքները՝ գլխավոր և հյուսիսային պողոտաները: Մեկը մյուսի մեջ բացվող տարածությունների դասական համակարգը թելադրում էր քաղաքի գլխավոր հրապարակի տարածական պլուժեն՝ զարմանալիորեն վերաճելով օվալի և սեղանի համադրման: Եվ, իհարկե, ընդգրկված էր նաև կարևորագույն կառույցների դասական համալիրը (խոսքը քաղաքի տաճարային հորինվածք ունեցող երկու գլխավոր կառույցների մասին է՝ Կառավարական տան և Ալ. Մալենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի, որոնք միացվում էին հյուսիսային պողոտայի առանցքով): Հյուսիսային պողոտայի շեղ առանցքը՝ հակադրված ուղղանկյան հավասարակշիռ հատակագծին, պայմանավորված էր տարածքի ազգային դոմինանտով՝ Մասիս սարով: Արարատի դերն ու նշանակությունը Թամանյանի տարածական մոդելի ստեղծման մեջ անչափ կարևոր էր:

Թամանյանի ճարտարապետությունը, համապատասխանելով դասականության կարևորագույն օրենքներից մեկին, միաժամանակ արտահայտվում էր երկու տարածական մակարդակների վրա: Այդ կերպ Թամանյանը և նրա գործընկերները՝ նոր դասականներ Ն. Բունիաթյանը, Ֆ. Ադայանը, Ն. Բակը (Երևանում), Ղ. Սարգսյանը (Գյումրիում), վարպետորեն կազմակերպեցին քաղաքային տարածությունների սցենոգրաման, ստեղծեցին քաղաքային ինտերիերներ՝ հիմնված ճարտարապետության հումանիստական արժեքների վրա, որոնց գլխավոր որակը կազմում էին ազգային էսթետիկական պատկերացումները [1]:

Դրանով իսկ թամանյանական դպրոցի ճարտարապետությունն առանձնանում էր իր ժամանակաշրջանի համատեքստում, և այն վճռական ազդեցություն ունեցավ Հայաստանի մշակույթի զարգացման և մասնավորապես միջավայրի մոդելավորման վրա, երևույթ, որի շրջանակներում տեղի ունեցավ փոխազդեցությունը դիզայնի հետ:

1920-ական թթ. Հայաստանի քաղաքների միջավայրը փաստորեն ձևավորվում էր շենքերի ճակատների ճարտարապետական արտահայտչամիջոցներով: Սակայն ճարտարապետական միջավայրի դասական հավասարաչափությունը 1920-ականների վերջին սկսեց խախտվել: Պատճառը ներմուծվող մոդեռնիստական ճարտարապետության անսովոր լեզվական դարձվածքներն էին: Տեղի ունեցավ վճռական նահանջ ազգային դասական քարե ճակատներից դեպի բետոնյա դինամիկ հորինվածքներ՝ արտահայտելով գործառույթային կոնստրուկտիվիստական ոճի ծրագիրը: Տարածության ձևի թամանյանական հայեցակարգի հանդեպ դա հակազդադափար էր՝ հակադրված ազգային դասական ճարտարապետական լեզվի գաղափարախոսությանը [1]:

Հայաստանն այդ պահին ո՛չ տեխնիկապես, ո՛չ էլ մշակույթի զարգացման տեսակետից պատրաստ չէր միջավայրի նման վերաիմաստավորման: Հասարակայնության գիտակցությունն ամբողջովին տոգորված էր ազգային պետականության հաստատման գաղափարով՝ ձգտելով այն արտահայտել ավանդական ձևերի վերականգնման միջոցով:

Երիտասարդների կողմից ակտիվորեն քարոզվող ճարտարապետական նոր հովերն այնուամենայնիվ չունեցան լայն տարածում: Նոր ուղղության առաջնորդներ Կ. Հալաբյանը, Գ. Քոչարը, Մ. Մազմանյանը ստեղծեցին ճարտարապետական նոր հայեցակարգ՝ հիմնված տարածական միջավայրի կազմակերպման ազգային պատկերացումների վրա: Հրաժարվելով ավանդական ձևերից՝ նրանք նպատակ ունեին կապ հաստատել ժողովրդական ճարտարապետության հատակագծային կոնստրուկտիվ սկզբունքների հետ:

Երկաթբետոնյա կառույցների իրականացումն անհնարին էր զուտ տեխնիկական պատճառներով՝ պայմանավորված անհրաժեշտ տեխնոլոգիական փորձի և շինանյութերի բացակայությամբ: Շենքերը կառուցվում էին քարից, այնուհետև երեսպատվում՝ նմանակելով երկաթբետոնյա տեկտոնիկայի լեզուն: Բնական է, նման ձևով շատ դժվար էր պահպանել ոճի մաքրությունը՝ կառուցել ժապավենային պատուհաններ, կախված ծավալներ ու

հարթ տանիքներ: Այնուամենայնիվ, կոնստրուկտիվիստական ոճով կառուցված շենքերը խիստ առանձնանում էին Երևանի ու Գյումրու դասական քարե միջավայրում:

Դիմադրությունը, որ դասականները ցույց տվեցին ժամանակակից շարժմանը, մեծ ազդեցություն ունեցավ նրա ջատագովների վրա, որոնք ստիպված եղան ընդունել սեփական դիրքորոշման ավելորդ արմատականությունը և պատշաճը հատուցել զուտ ձևակազմական սկզբունքներին:

Միաժամանակ անհրաժեշտ է նշել կոնստրուկտիվիստների ազդեցությունը նոր դասականների վրա՝ հարկադրելով վերջիններին վերանայել իրենց հայեցակարգը ճարտարապետական կառուցվածքների ռացիոնալության տեսանկյունից:

1930-ական թթ. կեսերին հայկական ճարտարապետության մեջ տեղի ունեցավ նահանջ էսթետիկական տեսակետների բևեռային դիրքերից: Երկու հայեցակարգերը մոտեցան միմյանց՝ ի հայտ բերելով ճարտարապետական լեզվի նոր երանգ: Այն պայմանականորեն կարելի է անվանել ռացիոնալ դեկորատիվ լեզու: Դասականները սկսեցին ռացիոնալ-կոնստրուկտիվիստական դարձվածքներ օգտագործել (Բունիաթյան): Կոնստրուկտիվիստների շենքերի ճակատներին հայտնվեցին դասական օրդերային ճարտարապետության տարրեր («Մոսկվա» կինոթատրոն, փոստատան նախկին լուծումը): Շենքերը զուտ քարե կերպարանք են ստանում (ԱՄԿ-ի շենքը): Այդ շրջանում ստեղծվում էր սոցիալիստական դարաշրջանի գլխավոր կառույցը Հայաստանում՝ Թամանյանի ժողտունը (Ալ. Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի շենքը), որն իր մեջ հավասարաչափ ընդունեց հայ դասական ճարտարապետության լեզվական գլխավոր առանձնահատկությունները՝ ձևի դեկորատիվիզմն ու տեկտոնիկ կառուցվածքի ռացիոնալիզմը:

Ի դեպ, ռացիոնալ-դեկորատիվ լեզվի ակունքները երևացին արդեն 1920-ական թթ. վերջերին և արտահայտվեցին շենքերի ճակատներին ավանդական ձևերի մեջբերումների տեսքով: Գաղափար, որն ինչ-որ տեղ հիշեցնում է 1970-ականների պոստմոդեռնիստական հնարքները (ձևական նշանների սկզբունքը): Եթե փորձենք ավելի հեռուն նայել, ապա դասական հայ ճարտարապետությունը ևս ակտիվորեն օգտագործում էր նշանների սկզբունքը, ընդ որում՝ դա վերաբերում է ոչ միայն ձևական ռեմինիսցենցիաներին, ինչպես, օրինակ, անտիկ ձևի սյունը Հովհանավանքի գավթի ճակատին: Նման ձևակազմական դարձվածքները վերածննդյան են և միայն հաստատում են Վերածննդի և ավելի վաղ ժամանակաշրջանի Հայաստանի ճարտարապետությունների միջև եղած հումանիստական սկզբունքների միասնությունը:

Ճարտարապետական լեզվի նշանային բնույթը դարձավ հայկական ճարտարապետության գլխավոր սկզբունքներից մեկը հենց այն պատճառով, որ հիմնված էր նրա ներքին կառուցվածքի ռինկրետիկության վրա, այսինքն՝ զուսպ կոնստրուկտիվ ռացիոնալիզմի և արտաքուստ ընդգծված պատի հարթության դեկորատիվ հարդարանքի ներդաշնակ միասնության վրա:

Այսպիսով, հայ ճարտարապետության ռացիոնալ-դեկորատիվ լեզուն սինկրետիկ է իր էությամբ և մշտապես իբրև սկզբունք պահպանում է արտաքին նշանային կառուցվածքը, որի իմաստն ուղղված է դեպի ռետրոսպեկտիվ ձևերը:

Ամփոփելով 1920-30-ական թթ. ճարտարապետական փորձը՝ պետք է նշել, որ ավանդական լեզվի պահպանման սկզբունքը ոչ միայն Թամանյանի ճարտարապետությանն է բնորոշ: Կոնստրուկտիվիստների լուծումներում արդեն իսկ սկզբնական շրջանում երևում են ավանդական նշանների օգտագործման միտումներ, ինչի հետևանքով արդեն 1930-ական թթ. սկզբին Երևանի, Գյումրու, ինչպես և մյուս քաղաքային միջավայրերում հաստատվեցին ճարտարապետական լեզվի ավանդական նշանները: Եվ քանի որ այդ նշանները բացահայտորեն պատկերվում էին ոչ միայն դասականների, այլ նաև մոդեռնիստների ճարտարապետության մեջ, հաստատվում է այն միտքը, որ արդի հայ ճարտարապետությունն իր զարգացման գլխավոր ծրագիրը տեսնում է ռետրոսպեկտիվ միտումների տարածման մեջ:

Ի դեպ դա համընկավ արվեստների հանդեպ խորհրդային գաղափարախոսության ռետրոսպեկտիվիստական ուղղության ընդունմանը: Կազմավորվող ստալինյան կայսրությունը որոնում էր սեփական պլաստիկ լեզվի արտահայտման ձևեր: Իբրև այդպիսին ընդունվեց դասական լեզուն՝ համատեղված ազգային ձևերին: Ակտիվ գործարկվեց գաղափարական հիմնական կարգախոսը. ձևով՝ ազգային, բովանդակությամբ՝ սոցիալիստական: Դասական-ազգային սինթեզը վերաբերում էր կարգախոսի երկրորդ մասին:

Հայաստանում, սակայն, ստեղծվել էր անսովոր վիճակ, որը և հանդիսացավ ճարտարապետության զարգացման համար հզոր խթան: Դասականի և ազգայինի սինթեզման սկզբունքը, կոմունիստական գաղափարախոսությունից անկախ, ավելի վաղորոշ ընդունվել էր Թամանյանի և նրա դպրոցի կողմից իբրև ազգային պետականությունն արտահայտող ճարտարապետության գլխավոր միջոց: Ինչպես տեսանք, կոնստրուկտիվիստները ևս, թեև որոնում էին սեփական այլընտրանքային ուղի, գործնականում չհրաժարվեցին ազգային արժեքներից: Ուստի նրանց կառույցներում ավանդական տարրերի հայտնվելը պետք չէ վերագրել նորարարների պարտությանը ստալինյան գաղափարախոսությանը: Ավանդական ճարտարապետության լեզվական դարձվածքները կոնստրուկտիվիստների կողմից ավելի շուտ ընդունվեցին իբրև ազգային պետականության համընդհանուր գաղափարախոսության արտահայտություն: Եվ հենց այդ երկու այլընտրանքային սկզբունքների մերձեցումը բերեց ռացիոնալ-դեկորատիվ ազգային ճարտարապետական լեզվի արդի տարբերակի ստեղծմանը, ինչը նշանավորվեց այնպիսի կառույցներով, ինչպիսիք են Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնը, «Մոսկվա» կինոթատրոնը, նախկին «Սևան» հյուրանոցը, ԱՄԿ-ի շենքը, «Արարատ» գործարանի գինու մառանները [2]:

Ն. Բունիաթյանի «Սևան» հյուրանոցը՝ իր բնորոշ ուրվագծով, բարձրացող աշտարակով, ռացիոնալ-կոնստրուկտիվիստական կառույց էր, և, միաժամանակ, մուտքի հանգույցը լուծված էր դասական երանգներով: Նման կոնստրուկտիվիստական բնույթ ունեւր և գինու մառանների

շենքի՝ Հրազդանի կիրճի վրա դուրս եկող ճակատը (ճարտ.՝ Գ. Քոչար, Ռ. Իսրայելյան), որի ռացիոնալ տեկտոնիկան անսպասելի ավարտվում է դասական սյունաշարով: Հետագայում, երբ կշարունակվի այս կառույցի շինարարությունը, այն կենթարկվի նոր ժամանակաշրջանի պահանջներին: Սակայն ընդհանուր դասական ոճի մեջ ցայտուն երևում է ռացիոնալ և դեկորատիվ սկզբունքների միասնականությունը:

Ինչպես նշվեց, կոնստրուկտիվիստներն իրենց հերթին ակտիվորեն օգտվեցին դասական ճարտարապետության բառարանից: ԱԱԿ-ի շենքի, «Մոսկվա» կինոթատրոնի, Գյումրու քաղաքապետարանի ծավալատարածական հորինվածքը կազմված էր երկրաչափական պարզ ձևերից: Դրանք պարտադիր սիմետրիկ էին և արդեն իսկ այդ պատճառով դուրս էին մնում ընդհանուր կոնստրուկտիվիստական ուղղության ձևակազմական սկզբունքներից, բայց հենց այդ հանգամանքի՝ ծավալատարածական հորինվածքի սիմետրիկության շնորհիվ մոտենում էին դասական լուծումներին: Շինությունների դեկորը, արտաքին հարդարանքը, որոնց տեկտոնիկ լեզուն բացահայտ դեկորատիվ էր, ևս լի էին դասական մոտիվներով և տարրերով օրինակ՝ Երևանի քաղաքապետարանի, «Մոսկվա» կինոթատրոնի ճակատներին օրդերային որմնասյուների դեկորատիվ համակարգը: Եվ եթե առաջինի համար լուծումը բացահայտ ձևական է, ապա հաջորդ օրինակի դեպքում այն շատ ավելի տեկտոնիկ է՝ կապված քարե կոնստրուկցիայի հետ: Նման ոճական երկնշանակ էսթետիկական սկզբունքով լուծվում էին նաև շենքերի ինտերիերները, չնայած դրանք արտահայտչականության տեսակետից այնքան էլ պերճախոս չէին:

Ինտերիերների հարդարման նյութը հիմնականում կազմում էին սվաղն ու գիպսը, (որմնասյուներ, քիվերի եզրակալներ), իսկ դիզայնի տարրերը (ջահեր, բռնակներ) պատրաստվում էին բրոնզից [1]:

Նշված կառույցներից առավել պակաս է ազդված դասական ձևերից ԱԱԿ-ի շենքը: Այն, կարելի է ասել, ավելի է մոտեցել ազգային ճարտարապետության սկզբունքներին: Կոնստրուկտիվիզմն ինքն է դարձել արտաքին ձև՝ օգտագործված իբրև պատկերային մոտիվ: Այդպիսին է մուտքի սուր անկյունը, որի պարտադիր կոնսոլը չեզոքացնում է դասական ուրվագիծ ունեցող սյունը կամ երկթմբուկ քարե աշտարակներն ու ժապավենաձև պատուհանները:

Անկասկած, միջավայրի էսթետիկական կազմավորման էպիկենտրոնը դարձավ օպերային թատրոնը (սկզբում՝ ժողտուն)՝ Թամանյանական վիթխարի կառույցը: Թեև համալիրի երկու դահլիճների շինարարությունը տարիներ ձգվեց (1920-ականների վերջից մինչև 1953թ.), դրա ազդեցությունն արդի հայ ճարտարապետության կազմավորման գործընթացի վրա մեծ էր արդեն իսկ նախագծային փուլից: Փաստորեն, այդ ժամանակահատվածն ընդգրկում է ճարտարապետության զարգացման երեք շրջան՝ 1920-ականների սկզբնական, 1950-ականների ռացիոնալ-դեկորատիվ ճարտարապետության և 1930-ականների վերջից մինչև 1950-ական թթ. հետթամանյանական փուլերը:

Օպերային թատրոնի վերջնական կերպարի կազմավորման համար վճռական դարձավ միջին հատվածը, երբ տեղի էր ունենում դասականների և նորարարների մերձեցումը, նրանց սկզբունքների միասնության գործընթացը: Համեմատելով Թամանյանի մի քանի տարբերակները՝ կարելի է եզրակացնել, որ նախագծման ընթացքում տեղի է ունենում թատրոնի ճարտարապետական լեզվի բյուրեղացում: Հիմքում ընկած էին համաշխարհային և ազգային ճարտարապետության դասական ձևերը՝ հակիրճ երկրաչափական ծավալները, մոնումենտալ մասշտաբը, անսասան տեկտոնիկան:

1939թ., երբ ավարտված էր շենքի առաջին հերթի շինարարությունը՝ օպերային թատրոնի մասը, արդեն բացահայտ երևաց հսկա տաճարի (ինչպիսին պատկերացնում էր այն Թամանյանը) էսթետիկական հայեցակարգը: Երևանի կենտրոնում վեր խոյացավ եռահարկ ծավալը, որ հիշեցնում էր Զվարթնոցի տաճարը: Չորս կողմից ազատված կառուցապատումից՝ շենքը կանգնած էր շեղ անկյան տակ Երևանյան փողոցների նկատմամբ՝ շրջված դեպի Մասիսը: Թամանյանի մտահղացմամբ նման դիրքն ավելի մեծ ավոյվ էր ընդգծում կառույցը քաղաքի տարածքում՝ հաղորդելով նրան համազգային նշանակություն: Ինչպես և իր ժամանակին Զվարթնոցը, օպերային թատրոնի ճարտարապետությունն ազգային պետականության գաղափարները տարածում էր ամբողջ Հայոց աշխարհի վրա: Անկասկած, այս շենքն առավել մեծ չափով էր արտահայտում ազգային պատկերացումներն ապագայի վերաբերյալ, նրա վերածննդի ինքնահաստուցման որոշ չափով իդեալացված պատկերը:

Օպերային թատրոնի շենքը, ինչպես նշվեց, կառուցվեց նաև հայ ճարտարապետության զարգացման հաջորդ փուլում՝ 1930-ական թթ. վերջերին: Այդ ընթացքում տեղի ունեցավ ռացիոնալ միտումների որոշակի թուլացում: Սակայն օպերայի թատրոնը պահպանեց իր ազդեցությունը իբրև ազգային գաղափար: Պարադոքսալ է, բայց ստալինյան գաղափարախոսության ազգային կարգախոսը, համաձայն որի՝ համընդհանուր խորհրդային ոճի սահմաններում ազգայինն իբրև արտաքին դեկորատիվ ձև դատապարտված էր արագ վերացման, Հայաստանում կատարեց հակառակը: Եվ կենտրոնի՝ այդ գործընթացը խաթարելու բոլոր ճիգերն արդյունք չունեցան. Հայաստանում ազգային մշակույթը սոցիալիստականից հզոր եղավ:

Այդ գործընթացում ամենամեծ դերն ընկավ ճարտարապետության վրա, որն իր հերթին փոխազդեցության ալիքները տարածեց նյութական մշակույթի մյուս բնագավառների վրա:

Ազգային հայեցակարգը, այնուամենայնիվ, ուներ իր եզրերը և չէր տարածվում մշակույթի սահմաններից դուրս, բնականաբար՝ նաև քաղաքական ասպարեզի վրա: Այստեղ ամբողջովին տիրապետում էր կոմունիստական գաղափարախոսությունը, և ազգայինի ցանկացած պոթելում արմատախիլ էր արվում: Դրա վկայությունն են հալածանքները, որոնց կոմունիստական ղեկավարությունը ենթարկում էր ազգատենչ հայ մտավորականությանը:



Այն, որ Հայաստանում ճարտարապետական միջավայրն ուներ ազգային ավելի վառ երազներ, քան մյուս խորհրդային հանրապետություններում, ունի իր պատճառները: Դրանք գլխավորապես հետևյալ երեքն են:

Առաջինը՝ արդեն 1920-ականների սկզբին Հայաստանում կազմավորվեց հզոր ճարտարապետական դպրոց, որի բոլոր անդամների՝ թե՛ դասականների և թե՛ նորարարների գործունեությունն ազգային նպատակ ուներ: Առանձնակի էր, իհարկե, ակադեմիկոս Ալ. Թամանյանի դերը՝ որպես առավել ամբողջական, հիմնավորված և, գլխավորը, տաղանդով իրականացված ազգային ճարտարապետական ծրագրի հեղինակ:

Երկրորդ՝ ազգային ճարտարապետության թամանյանական հայեցակարգն ուներ ամուր դասական հիմքեր, որոնք ոչ միայն չէին հակասում, այլև համընկնում էին կոմունիստական գաղափարախոսության ուղղությանը: Հնարավոր է թույլ տալ այն միտքը, որ Թամանյանի՝ ազգայինը դասականին միացնելու հայեցակարգը տեսական հիմք հանդիսացավ Կրեմլի տեսաբանների համար: Համենայն դեպս, Թամանյանի ազդեցությունը կայսրության սահմաններում ազգային ճարտարապետության մոդելի տարածման հարցում ընդունված է տեսության կողմից:

Եվ, վերջապես, երրորդն այն է, որ ճարտարապետական լեզուն մյուս արվեստների համեմատ առավել վերացական է: Ճարտարապետության դասական ընդհանրական ձևերը, ուտիլիտար գործառույթը, կոնստրուկտիվ հենքը, քաղաքաշինության համամարդկային օրենքները լավ միջոց էին ազգային ճարտարապետությունը գաղափարախոսական հարցականներից որոշ չափով պաշտպանելու համար: Այն, ինչն արտահայտվում է ճարտարապետական լեզվով, նույնպես միանշանակ ու հասկանալի չէ, ինչպես գրականության ու պատկերային արվեստների դեպքում: Պատահական չէ, որ ճարտարապետության, ինչպես և երաժշտության ասպարեզում խորհրդային գաղափարախոսությունն իր նետերն ուղղեց ֆորմալիզմի՝ իբրև նոր, ըմբոստ գաղափարներ տարածող երևույթի դեմ: Եվ հայ ճարտարապետներին, խաղարկվելով դասական լեզվական դարձվածքների տակ, հաջողվել է երկարաձգել իրենց ազգային պետականության տարածական հայեցակարգի իրականացումը:

Սակայն արդեն 1930-ականների վերջին, երբ կյանքից հեռացավ Թամանյանը, և ձերբակալվեցին Բունիաթյանը, Քոչարը, Մազմանյանը, տեղի ունեցան որոշակի փոփոխություններ: Նրանց տեղը զբաղեցրեցին Մ. Գրիգորյանը, Ս. Սաֆարյանը, Հ. Մարգարյանը, Զ. Բախշինյանը և ուրիշներ: Ճարտարապետների այս նոր կազմն ավելի զգայուն էր գաղափարական կոչերին, և նրանք եռանդով լի էին՝ իրականացնելու խորհրդային երկրի միասնական միջավայրային մոդելը: Նույն ժամանակահատվածին է վերաբերում նաև 20-րդ դարի հայ ամենախոշոր ճարտարապետներից մեկի՝ Ռաֆայել Իսրայելյանի ակտիվ գործունեությունը:

Իսրայելյանի ստեղծագործական ուղին առանձնանում էր իր ներքին դրամատիզմով: Նրա գործունեությունը գաղափարախոսական ճնշմանը գիտակցաբար հակառակվելու օրինակ էր:

Իր ողջ էությանը նա դիմադրում էր ճարտարապետության ապագազայնացմանը (առավել մեծ ուժով Իսրայելյանի նույն կոնֆորմիստական դիրքորոշումն արտահայտվեց 1950-ականների երկրորդ կեսին, երբ սկսվեց ճարտարապետության տեխնոկրատացումը): Այնուամենայնիվ, Իսրայելյանը նույնպես պատկանում է իր ժամանակին [3]:

Ինչպե՞ս դրսևորեց իրեն հայ ճարտարապետության նոր սերունդը խորհրդային գաղափարախոսության ամենադաժան ու կտրուկ շրջանում՝ 1937-1953թթ.: Մերունդ, որն իրեն համարում էր թամանյանական ավանդների շարունակող, նրա ազգային գաղափարները պահպանող: Սակայն ամեն ինչ գնաց փոքր-ինչ այլ ճանապարհով: Հայաստանի քաղաքներում, գյուղերում և առաջին հերթին Երևանում սկսվեց միջավայրի դասականացման շրջան: Կառուցվում էին շենքեր դասական սկզբունքներով՝ առանց ազգային տարրերի: Այդպիսին էին Մ. Գրիգորյանի և Ս. Սաֆարյանի բնակելի տները, Հ. Մարգարյանի, Ս. Սաֆարյանի հասարակական շենքերը:

Առավել խոշոր փոփոխություններ տեղի ունեցան քաղաքաշինության ասպարեզում: Թամանյանի «Երևանի գլխավոր հատակագիծ»-ը ենթարկվեց լուրջ վերափոխման: Հատակագծի գլխավոր հատվածը հարմարեցվեց ազգային պետականության գաղափարին:

Ամեն ինչ սկսվեց նրանից, որ վերակառուցվեց օպերային թատրոնի շուրջ եղած հանգույցը: Առանցքներից մեկն անվանվեց Ստալինի պողոտա և համարվեց քաղաքի գլխավոր փողոցը. այն կտրեց անցավ կանաչ պուրակը: Պողոտան կառուցվում էր հավասարաչափ ռիթմով՝ դասական ոճի շենքերով: Հետագայում պողոտայի հեռանկարն ամփոփվելու էր առաջնորդի մոնումենտով, որի կառուցումը սկսվելու էր պատերազմում տարած հաղթանակի կապակցությամբ:

Ստալինի մոնումենտը չափազանց մեծ էր (քանդ.՝ Ս. Մերկուրով, ճարտ.՝ Ռ. Իսրայելյան) և իշխող դիրք ուներ ամբողջ քաղաքի տարածքի վրա: Եթե համեմատենք, Լինինի արձանն իր անվան հրապարակի վրա, որը պատերազմի շեմին իրականացվեց դեռևս թամանյանական հատակագծով, շատ ավելի փոքր էր չափերով (քանդ.՝ Ս. Մերկուրով, ճարտ.՝ Փարեմազով, Վարդանով)՝ կանգնած խիստ դասական պատվանդանի վրա: Անցնելով առաջ՝ նշենք պարադոքսալ փաստ. Ստալինի արձանի պատվանդանը, հակառակը, ուներ ընդգծված ազգային հորինվածք, այստեղ գործում էր իսրայելյանական ազգային ճարտարապետության հայեցակարգը:

Թամանյանի հատակագծից չէին իրականացվում Հյուսիսային և Գլխավոր պողոտաները՝ հատակագծի հիմնական առանցքները:

Ստալինի պողոտան, հատելով Գլխավոր պողոտան, ընդհատեց ազատ տարածության հոսքը: Զբոսայգու առանցքի վրա կառուցվեցին բնակելի երկու շենք, առաջինը՝ Երևանի գլխ. ճարտ. Մ. Գրիգորյանի կողմից, մյուսը (հետագայում)՝ ճարտ. Ս. Սաֆարյանի:

Քաղաքաշինական գլխավոր սկզբունք դարձավ սիմետրիան: Երևանի կենտրոնական հրապարակի վրա Թամանյանի Կառավարական տնից հետո Պրոմկոոպերացիայի շենքը (ճարտ.՝ Ս. Սաֆարյան, Վ. Արևշատյան) սիմետրիայի օրենքով կրկնեց առաջինի

ծավալատարածական հորինվածքը: Այդ լուծումն ուղղեց հրապարակի առանցքները, սակայն արդյունքում խոչընդոտվեց Թամանյանի շենքի թմբուկի և Հյուսիսային պողոտայի շեղ առանցքի իրականացումը: Համապատասխանաբար մերժվեց նաև Թամանյանի՝ քաղաքի կենտրոնին որոշակի ազգային հնչողություն հաղորդելու նպատակով հյուսիս-հարավ առանցքի միջոցով հրապարակի տարածությունը դեպի Արարատ բացելու գաղափարը: Հեղինակի այս մտահղացումը կյանքի կոչվեց միայն 21-րդ դարի սկզբին:

Հաջորդ քայլը եղավ Մասիսի ուղղությամբ տեղակայված երկու ծավալների միացումը նեղ կամարի միջոցով (ճարտ.՝ Մ. Գրիգորյան, Է. Սարապյան): Իր հերթին հրապարակի և ողջ կենտրոնի տարածքում Կառավարական տունը կորցրեց իրեն վերապահվող դոմինանտի դերը: Գլխավոր շենքի դերը շուտով կստանձնի ազգային պատկերասրահի շենքը, որը գտնվում է կենտրոնից քիչ հեռու, բայց բարձունքի վրա: Շենքին կտրվի խիստ դասական ձևերով լուծում (ճարտ.՝ Մ. Գրիգորյան) [4, 5]:

Երևանի կենտրոնական հրապարակը մնում էր ճարտարապետական էսթետիկայի և էթիկայի չափանիշ: Այստեղ էին իրականացվում թամանյանական ազգային ճարտարապետության վերաբերյալ նոր պատկերացումները, իսկ դրանք գնալով հեռանում էին ազգային պետականության սկզբունքներից՝ դառնալով դեպի դասականը: Այդպիսին են հրապարակի հաջորդ երեք կառույցները՝ նախկին Մշակույթի տունը, հյուրանոցի և փոստի շենքերը (ճարտ.՝ Մ. Գրիգորյան, Է. Սարապյան):

Այդպիսով, Թամանյանի մահից և կոնստրուկտիվիստների ձերբակալումից հետո շատ շուտով արդի հայ ճարտարապետության ռացիոնալ դեկորատիվ ազգային լեզուն մերժվեց՝ փոխարինվելով զուտ դասական դարձվածքներով: Արտաքուստ գուցե և դա այդքան ցայտուն չէր (մինչ այժմ ճարտարապետական գիտությունն այդ հանգամանքի վրա անհրաժեշտ ուշադրություն չի դարձրել՝ համարելով, որ թամանյանական ազգային պետականության ճարտարապետական սկզբունքներն անփոփոխ պահպանվում էին նրա սաների կողմից): Բանն այն է, որ արտաքուստ իրոք որոշակի ժառանգորդականություն պահպանվում էր. նախ՝ Թամանյանի լեզուն ևս դասական հիմք ուներ, և հետո՝ ակնհայտ էր կառուցապատման ընդհանուր մասշտաբի և պլաստիկ միասնականության պահպանումը, ինչն ապահովվում էր Հայաստանի քարերի օգտագործման շնորհիվ:

Սակայն ավելի խոր ուսումնասիրությունը բերում է այն եզրակացության, որ արդեն 1930-ական թթ. վերջին արդի հայ ճարտարապետության զարգացման գործընթացում տեղի են ունենում ապազգային միտումներ, որոնք գնալով կընդունեն ավելի բացահայտ ձևեր: Իր հերթին այդ երևույթը կառաջացնի ազգային ճարտարապետության հանդեպ զուտ ձևական, արտաքին մոտեցում: Ապաազգայնացման միտումն առաջ բերեց ազգային ուղղության վերականգնման ձգտում, ռացիոնալ-դեկորատիվ ճարտարապետության սկզբունքների զարգացում: Այդ գործընթացը նախ և առաջ կապված է Ռ. Իսրայելյանի ստեղծագործության հետ:

Հատկապես մեծ էր իր ժամանակաշրջանի համար Իսրայելյանի երկու կառույցների նշանակությունը՝ «Արարատ» գործարանի գինու մառանները և Ստալինի մոնումենտի պատվանդանը, որի վրա հետագայում կանգնեցվեց «Մայր Հայաստան» արձանը: Գինու մառանների գլխավոր ճակատը՝ երեք կարասներով, դեկորատիվ միտումների ծայրահեղ արտահայտություն էր: Եվ չնայած շենքի այդ հատվածը որոշակիորեն հիշեցնում էր իտալական պալացոն, սակայն ամբողջ կառույցը՝ բազալտե առնական տեկտոնիկայով ու ծավալների հատուկ դասավորությամբ (նախ և առաջ ժամացույցով աշտարակը), պարզորոշ վկայում են հայ ճարտարապետության ռացիոնալիստական սկզբունքներին հետևելու մասին [3]:

Ինչպես արդեն նշվեց, ծայրաստիճան ազգայնացված էր նաև մոնումենտի պատվանդանի ճարտարապետությունը: Ազգային ճարտարապետական լեզվի էությանն օրգանապես համապատասխանող այս կառույցում մոնումենտալ մասշտաբի հասնող ծավալների երկրաչափական ռացիոնալիզմը զուգակցված է քանդակային ձևերի դեկորատիվությանը:

Մոնումենտի՝ վարդակներով շքամուտքի լուծումը մեծ ազդեցություն ունեցավ հայ դեկորատիվ արվեստի վրա, որի շրջանակներում էր նաև այժմյան դիզայն հասկացողությունը: Ռացիոնալ-դեկորատիվ ազգային ճարտարապետության շարքերում առանձնակի տեղ են զբաղեցնում և՛ Ս. Սաֆարյանի՝ նախկին լենինիզմի ինստիտուտի շենքը Բաղրամյանի պողոտայի վրա, և՛ հատկապես Գիտությունների ազգային ակադեմիայի ու Բյուրականի աստղադիտարանի համալիրները: Նշված համատեքստում պետք է հիշատակել նաև Գ. Աղաբաբյանի ծածկած շուկան և սառցակոմբինատը [4]:

Եվ, վերջապես, դասականության ամենամեծ ջատագովը՝ Մ.Գրիգորյանը, նախագծեց Մատենադարանը՝ ոճավորելով այն միջնադարյան ճարտարապետության ոգով:

Հասարակական խոշոր կառույցներն աչքի են ընկնում նաև իրենց ինտերիերային լուծումներով: Դրանց ձևավորման մեջ օգտագործվող միջոցները մեծ չեն, նյութը՝ սակավ տեսակի: Հիմնականում տարածությունը, ավելի ճիշտ՝ պատի ու առաստաղի հարթությունները մշակվում են գիպսե բարձրաքանդակներով: Մատենադարանում կիրառվում են քարը և քարե ձևերը (մայրեր, կամարներ): Մատենադարանի և Ակադեմիայի գլխավոր շենքերը նկարագարովում են ազգային թեմաներով որմնանկարներով և խճանկարներով: Մատենադարանի առջև ավելի ուշ կկանգնեցվեն քարե արձաններ՝ ստեղծելով սինթեզի լավագույն օրինակներից մեկը: Ինտերիերի ձևավորման առավել դիզայներական դրույթները՝ փայտե և մետաղե տարրերը (դռներ, ջահեր, նստարաններ, բռնակներ), իրենց վրա կրում են ճարտարապետական ձևերի ազդեցությունը: Առաջին հերթին դա վերաբերում է դեկորատիվ տարրերին: Այս ասպարեզում չափազանց մեծ է Ռ. Իսրայելյանի դերը:

Ինչպես և նախորդ շրջաններում, այս տարիներին ևս հայ ճարտարապետության զարգացման գլխավոր կենտրոնը Երևանն էր: Իսկ «գավառը», ինչպես միշտ, հետևում էր մայրաքաղաքին և, իհարկե, չէր կարող ունենալ նույնանման խոշոր կառույցներ: Այսպիսի սխեման Հայաստանի միջավայրը դարձնում էր միասեռ ու ներդաշնակ: Դասական ազգային

ոճով կառուցվեց նախկին Լենինի հրապարակը Գյումրիում (ճարտ.՝ Ս. Երկանյան, Զ. Բախշինյան):

Ավելի հաջող միասնական քաղաքաշինական լուծում ստացավ Վանաձորի նախկին գլխավոր՝ Կիրովի անվան հրապարակը (ճարտ.՝ Հ. Մարգարյան, Զ. Բախշինյան):

Ընդհանուր առմամբ ճարտարապետական միջավայրի ներդաշնակությունն ապահովում էր ձևաստեղծման միասնական լեզուն՝ դասական կանոններով, ազգային դարձվածքներով ու սկզբունքներով: Դրան մեծ չափով նպաստում էին քաղաքաշինական ընդհանուր դասական կանոնների օգտագործումը, կառուցապատման միասնական մասշտաբը և, իհարկե, քարը, գլխավորապես՝ վարդագույն արթիկ-տուֆը: Բոլոր այս հատկանիշներն ամուրի հիմք էին միասեռ ճարտարապետական լեզվի կազմավորման համար, ինչը և դարձավ ամբողջական միջավայր հասկացողության էսթետիկական պատկեր ստեղծելու միջոց: Ինչ վերաբերում է էթիկական դրույթին, ապա դա գործնականում սոցիալիստական բարվոք հասարակարգի ազգային տարբերակ իրականացնելու փորձ էր: Սակայն այդ մոդելը որոշակիորեն տարբերվում էր ազգային պետականության արտահայտման սկզբունքից, որում ազգայինը տարածության կազմավորման խնդիրներում ոչ թե ձևական, այլ խորը իմաստային նշանակություն ուներ:

1950-ական թթ. կեսերին ավարտվեց դասական կանոններով միջավայրի մոդելավորման գործընթացը: Սկսվեց քաղաքաշինության ու ճարտարապետության զարգացման նոր շրջան, որը որդեգրեց արդյունաբերական շինարարության եղանակները, միջավայրի տիպարային նմանակումը, պլաստիկ լեզվի տեխնիցիստական դարձվածքները: Ազգային ճարտարապետության համար սկսվեց շատ ավելի բարդ ու դժվարին շրջան:

1954-55թթ. սկսվեց խորհրդային ճարտարապետության զարգացման նոր շրջան, ինչը պայմանավորված էր ընդհանուր քաղաքականության փոփոխմամբ:

Խորուշովյան «ձնհալը» գաղափարական կապանքների որոշ թուլացման միտում ուներ: Խորհրդային գրականությունում ու արվեստում զգացվեցին նոր հովեր, ասպարեզ եկան նոր ստեղծագործական կանոններ: Սկսվեց արվեստի գրեթե բոլոր ձևերի արտահայտչամիջոցների արդիականացում: Փաստորեն, առաջին անգամ խոսվեց դիզայնի մասին: Որոշակիորեն զգացվեց արևմուտքի ազդեցությունը: Այս ամենը տեղի էր ունենում և ճարտարապետության մեջ: Կտրուկ վերափոխման ենթարկվեց մասնագիտության լեզուն, և դրա գաղափարական դերը հասարակության մեջ պետք է ծառայեր ժողովրդի լայն զանգվածներին: Ինչ-որ տեղ դա նշանակում էր վերականգնել խորհրդային ճարտարապետության սկզբնական շրջանի՝ 1920-ականների սկզբունքները: Բայց 1950-ական թթ. կեսերին նոր հեղաշրջումն ավելի շուտ պայմանավորված էր հետպատերազմյան եվրոպական ճարտարապետության դիրքորոշումներով (Աթենյան խուտոխայի սկզբունքներով ֆունկցիոնալիստական միջավայրի ստեղծում): Քաղաքաշինության ասպարեզում դա նշանակում էր հրաժարվել պարագծային կառուցապատումից, ճակատային պատկերներից և անցնել ազատ կառուցապատման, որի հիմքում ընկած էր միկրոշրջան հասկացողությունը: Ճարտարապետական լեզվի տեսանկյունից

դա նշանակում էր հրաժարվել Կրեմլյան խորհուրդներում խիստ դատապարտված «ավանդույթներից ու զարդարանքներից», ինչպես բնութագրվեց ստալինյան շրջանի ճարտարապետությունը: Նոր լեզուն պարզեցվում էր, դրա գեղարվեստական ասպեկտը ենթարկվում էր գործառական ու կոնստրուկտիվ կառուցվածքին:

Հիմնովին վերափոխման ենթարկվեց օգտագործվող շինանյութերի տեսականին: Երեսապատվող երկաթբետոնյա կոնստրուկցիաները և շենքերի բնակարանների լայնամասշտաբ ապակեպատումը ստեղծվեցին ճարտարապետական նոր տեկտոնիկ կառուցվածք:

Միջավայրի էսթետիկան արագորեն սկսեց փոփոխման ենթարկվել՝ զարգացնելով տեխնոկրատական միտումները: Վերակառուցումն իր հետ բերեց լուրջ թերացումներ: Ճարտարապետական նոր մոդելը պարտադիր ենթարկվելու էր գործարանային շինարարության պահանջներին: Իսկ դա նշանակում էր միանման լուծումների և նույնիսկ կառույցների բազմաթիվ կրկնություններ:

Խնայողականությունը դարձավ գլխավոր չափանիշներից մեկը: Ճարտարապետությունը, հակառակ իր ավանդական գործառույթի, սկսեց արագորեն ենթարկվել շինարարությանը:

Այսուհետ ճարտարապետական գեղարվեստական լեզվի ազատ զարգացման խնդիրը խորհրդային ճարտարապետության մեջ ունենալու էր լուրջ հակառակորդ՝ ի դեմս շինարարական համալիրի: Բնականաբար, նման ստեղծագործական կաշկանդվածության պայմաններում առավելապես դժվարացավ նաև ճարտարապետության ազգային գործառույթի իրականացումը: Պարադոքսալ է, բայց հենց խրուշչովյան «ձնհալի» շրջանում, երբ արհեստների զարգացման համար ավելի մեծ ազատություններ էր տրված, ճարտարապետությունը արագորեն սկսեց կորցնել գեղարվեստական որակը: Ճարտարապետական միջավայրը սկսեց համատարած ենթարկվել միանմանության պայմանին: Իրար նմանվեցին առանձին շենքեր, թաղամասեր, քաղաքներ:

Տասնամյակների ընթացքում կազմավորված դասական ճարտարապետական դպրոցը խորը ճգնաժամ ապրեց: Ճարտարապետներից շատերի համար դժվարին կացություն ստեղծվեց. նրանց հետագա գործունեությունը պահանջում էր սեփական սկզբունքների կտրուկ փոփոխություն: Հասկանալի է՝ բոլորը չէ, որ կարող էին առանց կորուստների կատարել այդ անցումը:

Ամենևին ոչ լավագույն ստեղծագործական շրջան ապրեցին Մ.Գրիգորյանը, Ս.Սաֆարյանը, Կ.Աղաբաբյանը, Կ.Հակոբյանը, Հ.Հակոբյանը, Է.Սարապյանը, Հ.Մարգարյանը, Զ.Բախշինյանը, Է.Տիգրանյանը և շատ ուրիշներ: Որոշ ճարտարապետներ, տեսնելով և գնահատելով իրադրությունը, ընդհանրապես հեռացան ակտիվ նախագծային աշխատանքից, զբաղվելով դասավանդմամբ, գիտությամբ կամ ղեկավար աշխատանքով:

Բացառիկ ստեղծագործական նոնկոնֆորմիզմ ցուցաբերեց հայ խոշորագույն ճարտարապետ Ռ. Իսրայելյանը, ով որոշ ժամանակաշրջան ընդհանրապես դադարեցնելով

ճարտարապետական նախագծման աշխատանքները՝ սկսեց զբաղվել դիզայնով և կիրառական արվեստով: Եվ այս առումով որոշ վերապահումներով կարելի է ասել, որ Իսրայելյանի ստեղծագործության մեջ այդ կարճ հատվածում տեղի ունեցավ հակառակ գործընթաց՝ դիզայնի և կիրառական արվեստի ազդեցություն ճարտարապետության վրա:

Ընդհանուր առմամբ, այն, ինչ տեղի ունեցավ, որոշ նմանություն ուներ 1930-ականներին, երբ դիրեկտիվ կերպով արգելվեց մոդեռնիստական ճարտարապետությունը: Սակայն, 1950-ականներին վերակառուցումն ավելի դժվար ստեղծագործական արգելք էր:

Դասական լեզուն անհամեմատ հեշտ էր ընկալվում կոնստրուկտիվիստների կողմից, քանի որ այն հիմնվում է համընդհանուր հասկացողության վրա: Սա ակնհայտ էր մանավանդ Հայաստանում, ուր ռացիոնալ-դեկորատիվ ուղղությունը փաստորեն ապահովվում էր երկու ուղղությունների գոյատևմամբ: Մինչդեռ 1950-ական թթ. իրադրությունն այլ էր. տեղի էր ունենում ընդհանուր նահանջ՝ ճարտարապետական արվեստի ազատ ստեղծագործական սկզբունքներից դեպի շինարարական տեխնոկրատական պրոցեսի հաստատում, իսկ ճարտարապետական իրականության մեջ տեղի էին ունենում զարմանալի փոփոխություններ: Դիմակների նման նրա վրայից պոկվում էին «զարդարության և ավելորդության» տարրերը: Իհարկե, բանը չէր հասնում ուղղակի քանդումների, սակայն արդեն շենքի կառուցման ընթացքում փոփոխվում էր շինության ճարտարապետական լեզուն: Օրդերները, քիվերը ծայրահեղ պարզեցվում էին: Վերացվում էին զարդանախշերը, աշտարակները (օրինակ՝ Երևանի Պետական Համալսարանը, ռադիոյի տունը, երկաթուղային կայարանի շենքը, շատ բնակելի տների ճակատներ և այլն) [6]:

Այսպիսով, հայկական ճարտարապետության մեջ ի հայտ եկավ պոստմոդեռնիստական երկրորդ ալիքը: Բայց շարժումը դեպի այն ուներ հակառակ ընթացք. դասական լիարժեք հորինվածքները պարզեցվում էին՝ ընդունելով նշանների դարձվածքներ, որոնք հիշեցնում էին ավանդական ձևերը: Եթե 1920-30-ական թթ. պոստմոդեռնիստական միտումները կարելի է անվանել պրոտոպոստ-մոդեռնիստական (նախապոստմոդեռնիստական), ապա 1950-ական թթ. պոստմոդեռնիզմը կեղծ էր («կեղծ պոստմոդեռնիզմ»):

Ճարտարապետության հանդեպ նոր պահանջները խանդավառությամբ ընդունվեցին երիտասարդ սերնդի կողմից, և արդեն իսկ 1950-ական թթ. ավարտին Հայաստանում սկսեց կազմավորվել նոր դպրոց: Ճարտարապետների նոր սերունդը, թվում է, ներքուստ պատրաստ էր վերափոխումների և վերին աստիճանի զգայուն էր թարմ գաղափարների ու արտահայտչական լեզվի հանդեպ: Արագությամբ սկսեց տարածվել ինֆորմացիան արևելյան ճարտարապետության փորձի մասին, ճարտարապետներից շատերի աշխատասեղաններին հայտնվեցին ամերիկյան, եվրոպական, ճապոնական ամենաառաջադեմ ճարտարապետների ստեղծագործությունների պատկերները: Նոր սերնդի կուռքերը դարձան Կորբյուզեն, Ռայթը, Միսվանդեր Ռոյեն, Տանգեն:

Նոր դպրոցի ստեղծումը համընկավ «Հայկական կոնստրուկտիվիզմի» հայրեր Գ.Քոչարի և Մ.Մազմանյանի՝ երկարամյա աքսորից հայրենիք վերադառնալու հետ: Նրանք անմիջապես գլխավորեցին ավանգարդիստական նոր շարժումը՝ ապահովելով կենդանի կապը սերունդների ու ժամանակակիցների միջև: Նույնաման դեր ստանձնեց նաև Մ.Սաֆարյանը՝ 1930-50-ականների դասական կարկառուն վարպետներից մեկը:

Հաջորդ երեք տասնամյակների ընթացքում նոր դպրոցը ստեղծեց մի շարք խոշոր կառույցներ՝ որոշակի փոփոխություն մտցնելով միջավայրի պատկերներում՝ արդիականացնելով դրանք: Սակայն դպրոցի գլխավոր նվաճումները կապված էին այդ գործունեության սկզբնական շրջանի հետ (1950-ական թթ.), երբ Հայաստանում գործնականորեն իրականացվեցին միջավայրային նախագծման սկզբունքները: Իսկ նախագծման միջավայրային սկզբունքներով քաղաքի ամբողջ տարածքն ընդունվում էր իբրև ամբողջականություն, ինչը հակադրվում է քաղաքի պրագմատիկ բաժանմանն ըստ գործառական գոտիների:

Միջավայրի ամբողջականությունը դրված էր նաև Թամանյանական քաղաքի մոդելի հիմքում և պայմանավորված էր կառուցապատման միասնական մասշտաբով, լեզվական գունային միջոցներով: Քաղաքի ողջ տարածքը կազմում էր նաև փողոցների ու հրապարակների միասնական ցանց, որում ընդգծված էին առանցքներն ու գլխավոր կառույցները՝ դրմինանտները: Բայց, միաժամանակ, այդ համակարգի փողոցները, հրապարակները, բակերն ու դրանց տարածքները սահմանափակող շենքերը հակադրված էին իբրև ընդդիմակայություններ: Միչդեռ միջավայրային սկզբունքը քաղաքը դիտում է իբրև միասնական, որի «քարե մարմինը» և դատարկությունները հակադրված չեն:

Ըստ միջավայրային հատակագծման սկզբունքի՝ ծավալները լուծվում են տարածության մեջ, որն իր հերթին մոդելավորված է «առանց եզրերի», այն չունի խիստ բաժանում ներթադամասային, բակային տարածությունների և արտաքին, ճակատայինի՝ փողոց-միջանցքներ, պարփակ հրապարակներ: Դա ներթափանցող տարածքների համակարգ է, որն ուղղակիորեն կապված է դեմոկրատական քաղաքի արդի պատկերացումների հետ: Միջավայրային հատակագծումը արևմտավրոպական գաղափար է՝ որոշակիորեն հակադրված ֆունկցիոնալիստական սկզբունքներին: Միջավայրի միասնական համակարգը թափանցում էր նաև շենքերի բակեր:

Միջավայրային հատակագծման կարևորագույն հատկանիշն այն է, որ միջավայրի կազմավորման մեջ ճարտարապետությանը համահավասար մասնակցում է դիզայնը: Դրա շնորհիվ ստեղծվում են տարածության միջանկյալ կապեր. հարթությունը և ծավալները ներթափանցող համակարգ են հաստատում:

Դիզայնը մասնակցում է տարբեր ձևերով՝ ինֆորմացիոն համակարգ, խանութների շարք՝ վառ ցուցափեղկերով ու ցուցանակներով, տրանսպորտ, լուսավորության սարքեր, բարեկարգման տարրեր և այլն: Դիզայնն ու ճարտարապետական փոքր ձևերը տարածության



մեջ կատարում են ինտեգրացիոն դեր, և միջավայրի տարբեր գործառական շերտեր միմյանց չեն հակադրվում:

Միջավայրային սկզբունքով տարածության կազմավորման առաջին նախագծերն իրականացվեցին Գյումրու կենտրոնում, ուր միասնական համակարգ կազմեցին նախկին Մայիսյան ապստամբության հրապարակն ու դրանից ելնող ճառագայթները՝ Աբովյան փողոցը, Արագածի փողոցի նորաստեղծ էսպլանադը և ավելի ուշ՝ նախկին Կիրովի փողոցը: Գաղափարային փողոցներից հանվեց տրանսպորտային երթևեկությունը:

Շուտով՝ 1960-ական թթ. սկզբին, նույն միտումներն արտահայտվեցին Երևանի հատակագծային փորձում, ընդ որում՝ ավելի մեծ մասշտաբով:

Քաղաքի տարածքների դեմոկրատացումը նախ և առաջ հետևեց հատուկ կարգադրության, որի համաձայն՝ պետք է վերացվեին քաղաքի պուրակներն ու այգիները շրջապատող բոլոր մետաղյա ցանկապատները: Եվ երբ դրանք հանվեցին, արդեն իսկ տեղի ունեցավ տարածությունների (այդ թվում՝ օպերային թատրոնի շուրջ) ազատ ներթափանցում:

Սակայն, գլխավորը նոր տարածական հայեցակարգն առարկայացնելն էր հատակագծային խոշոր միջոցառումների շնորհիվ: Ամբողջական միջավայրային հատակագծմամբ ընդգրկվեց Երևանի կենտրոնի մեծ հատվածը, փաստորեն՝ Թամանյանական հատակագծի սահմաններում (հետագայում այդ սկզբունքը տարածվեց քաղաքի ավելի հեռավոր մասերի վրա ևս): Վերջին գլխավոր հատակագծի համաձայն (1951թ.)՝ թամանյանական շատ սկզբունքներ մոռացության էին տրվել: Այժմ տեղի էր ունենում դրանց վերականգնումը: Դրանցից կարևորագույնը՝ Հյուսիսային և Գլխավոր պողոտաների, Օղակաձև զբոսայգու կառուցապատումն էր:

Երևանում միջավայրային հատակագծման փորձարկումը սկսվեց Աբովյան փողոցի մի հատվածում (ճարտ.՝ Ֆ. Դարբինյան և ուրիշներ): Փողոցը, ըստ նախագծի, պետք է վերականգներ իր երբեմնի հասարակական գործառույթը՝ քաղաքի գլխավոր փողոցի դերը: Երթևեկության մասը զգալի նեղացվեց, ինչի հաշվին լայնացվեցին մայրերը, որոնք դարձան յուրատիպ էսպլանադներ զբոսայգու համար:

Ամբողջ փողոցի մակերեսը և երթևեկության մասը ծածկվեցին բետոնե դեկորատիվ սալիկներով, որոնք տարբերվում էին մասշտաբով, բայց շնորհիվ նյութի ու նկարվածքի՝ ամբողջական հարթության պատկեր էին ստեղծում: Էսպլանադների հատակագծման մեջ կարևոր տեղ էր զբաղեցնում պարտերային կանաչը, որն անկանոն «բնական» ձևով շրջապատում էր փողոցի երկու կողմերի բարձր ծառերը: Այդ օրինակով, երբ հորիզոնական հարթությունները, հակադրվելով ուղղաձիգ տարրերին, միաժամանակ միասնականություն են հաստատում, լուծվում էր ողջ փողոցի տարածական հորինվածքը:

Փողոցի հետիոտն շարժման համակարգը լուծվում էր աճող ոլիմփ ձևով՝ նախ փողոցի հարթությունը, հետո ցածր նստարանների շարքն ու ինտերիերային լուսավորության սարքերը, որոնք տարածության մեջ անջատում էին լոկալ հատվածներ՝ հաղորդելով միջավայրին

մարդկային մասշտաբ: Նույն դերը կատարում էին և ոչ մեծ ջրավազանները՝ ցածր քարե պարապետներով և խճանկարով ծածկված հատակով:

Ուղղաձիգ միջանկյալ մակարդակը կազմում էին դեկորատիվ քանդակները (պղնձից, խեցեղենից)՝ գրեթե բոլորը մարդու հասակից ոչ շատ բարձր: Փոքր-ինչ ավելի բարձր մակարդակը կազմում էին պերգոլաները, լուսավորության լամպերը և վերջապես բարձր ծառերի սաղարթները՝ գմբեթների տեսքով կախված փողոցի վրա: Ուղղաձիգ ռիթմը փոխանցվում էր նաև տների ճակատների վրա, որոնք փողոցի երկու կողմերում ընդհանուր բարձրություն ունեին: Նախկին Աստաֆյան փողոցի այդ հատվածը 1920-30-ականներին արդեն վերակառուցվել էր և իրենից ներկայացնում էր տարբեր տների խայտաբղետ պատկեր: Որոշ շենքեր 19-րդ դարից այնուամենայնիվ պահպանվել էին: 1960-ականներին քանդվեցին նաև դրանք: Տեղում կառուցված շենքերն իրենց հերթին ծայր աստիճան արդիական էին ճարտարապետության լեզվի առումով և ուղղակի հակադրվում էին շրջակա կառուցապատմանը: Ընդհանուր էր բարձրությունն ու մասշտաբը: Այդ շենքերի ճարտարապետությունն ավելի շատ ուղղված էր դեպի միջավայր՝ ձգտելով հաստատել միասնականություն: Այդ խնդրին էին ծառայում ճակատների հարդարանքը՝ բաց ֆելզիտ, ցեմենտի երեսապատված դրվագներ, հարթությունների ռիթմ, իսկ առաջին հարկի մակարդակի լուծումը (դեկորատիվ քարի և խճանկարի դրվագներ) խանութների ցուցափեղկերի մետաղյա ձևավորման միջոցով անմիջականորեն կապվում էր փողոցի դիզայնի հետ: Նույն խնդրին էր ծառայում նաև գովազդը, որին հատուկ լուծումներ էին տրված [2]:

Այսպիսով, Երևանի կենտրոնի օրինակով առաջին անգամ ամբողջական ձևով իրականացվեց քաղաքի միջավայրային հատակագծման սկզբունքը, որտեղ ճարտարապետության հետ միասին լայնորեն կիրառվեցին դիզայնի տարբեր ձևերը: Սակայն միջավայրի նման մոդելավորման գործընթացում տեղի էր ունենում պատմական շերտերի ոչնչացում:

1960-ական թթ. ճարտարապետական սկզբունքները ոչ պակաս չափով, քան 1920-30-ականներին, ելնում էին միջավայրը վերափոխող ռադիկալիզմից: Խորհրդային պրագմատիկ քաղաքականությունը բացարձակապես անկարող եղավ միացնել ժամանակակիցն ու պատմականը: Այդ իսկ պատճառով դատապարտված էին այն հազվադեպ հայեցակարգային նախագծերը, որոնցում փորձ արվեց վերացնել նշված հակասությունը:

Միջավայրային հատակագծման հայեցակարգը լայն տարածում ստացավ Երևանի կենտրոնում. Աբովյան փողոցին հաջորդեցին Մայաթ-Նովայի պողոտան և Օդակաձև զբոսայգին՝ ընդգրկելով օպերային թատրոնի մեծ տարածքը՝ կազմելով ամբողջական, գեղարվեստական բարձր մակարդակով լուծված համալիր:

Նախագծման միջավայրային սկզբունքը զարգացում ունեցավ Օդակաձև զբոսայգու տարածքում (ճարտ.՝ Մ. Հայրապետյան, Մ. Քյուրքչյան և ուրիշներ), որի կենտրոնական առանցքի վրա կառուցվեցին մի շարք հասարակական շենքեր, սրճարաններ, Կամերային

երաժշտության տունը, Շախմատի տունը, մետրոյի կայարանը, որոնց գումարվեցին նաև հուշարձանները: Այսպիսով, Օղակաձև զբոսայգու թամանյանական գաղափարը, թեպետև տարածական հատված ձևով, այնուամենայնիվ իրականացվեց 1960-ական թթ. երիտասարդ սերնդի ջանքերով: Անկասկած, արժեքավորն այն է, որ իրականացումը կատարվեց արդիական միջոցներով, միասնական միջավայրի սկզբունքների կիրառմամբ:

1960-ական թթ. վերակենդանացվեց նաև Հյուսիսային պողոտայի բացման գաղափարը, ճիշտ է՝ արդեն ոչ թե երկու գլխավոր հրապարակները կապող փողոցի, այլ լայն փոխափանցվող հրապարակների տեսքով:

Սակայն այս անգամ պողոտայի իրականացումը բխվեց անլուծելի տնտեսական դժվարությունների: Հաջողվեց միայն իրականացնել օպերային թատրոնը շրջապատող մեծ քառակուսին՝ կապելով այն Օղակաձև զբոսայգու ու Սայաթ-Նովայի պողոտայի միասնական միջավայրին: Ավելի ուշ կկառուցվի Հյուսիսային առանցքի նոր հատվածը՝ կասկադը (ճարտ. է Ջ. Թորոսյան, Ս. Գուրգադյան, Ա. Մխիթարյան):

Օպերային թատրոնի հանգույցը Թամանյանի հատակագծում հենակետային տեղ էր զբաղեցնում միջավայրի ամբողջականության տեսանկյունից: Սակայն այստեղ առկա էին նաև միջավայրի ինտեգրմանը խոչընդոտող տեխնոկրատական միտումներ (խաչվող մայրուղիները տարանջատեցին քառակուսին փոքր հատվածների): Հետագայում տեխնոկրատական միտումներն ավելի զարգացան, և միասնական լուծումներ չհետապնդվեցին: Հակառակը, երբ սկսեց զարգանալ ստորգետնյա ուրբանիզացիան, այս հանգույցում նախագծվեց ոչ թե ստորգետնյա տրանսպորտային հանգույց, որը և հնարավոր կդարձներ ամբողջացնելու օպերային թատրոնի շուրջ ընկած տարածքը, այլ նախագծվեց ստորգետնյա հասարակական կենտրոն՝ թողնելով վերգետնյա միջավայրը մասնահատված:

1970-ականներից ի վեր տեխնոկրատական մտածողությունը գերակշռում էր՝ հետզհետե չեզոքացնելով միջավայրային նախագծման ուղղությունը: Սակայն մինչ այդ դեռ ժամանակ կար, և 1960-ականները լի էին միջավայրային նախագծման գաղափարներով: 1968թ. Երևանի 2750 ամյակի կապակցությամբ կառուցվեց Շահումյանի զբոսայգին՝ տարածելով ջրային մակերեսների համակարգն ու քաղաքային այգու տարածքը (ճարտ.՝ Լ. Սադոյան), ուր և կառուցվեց Երևանի դրամատիկական թատրոնի նոր շենքը: Խոշոր նախագիծ էր Գլխավոր պողոտան (ճարտ.՝ Ս. Զարյան): Բայց այստեղ արդեն նկատելի էին փոփոխվող միտումները: Տարածությունների ազատ սկզբունքը փոխարինվում էր կոշտ ֆորմալիզացված երկրաչափական համակարգով: Միաժամանակ, պողոտայի բացումը պայմանավորված էր Երևանի պատմական միջավայրի քանդման ամենախոշոր միջոցառումով:

Գլխավոր պողոտայի տարածքում տեխնոկրատական միտումները որոշակիորեն երևացին նաև ճարտարապետության որակի կորստում՝ նախ և առաջ տեկտոնիկ և մասշտաբային իմաստով:

1960-ական թթ. սկսած ճարտարապետությունը զգալի նվաճումներ ունեցավ ոչ միայն միջավայրային նախագծման և խոշոր հասարակական շենքերի իրականացման փորձում: Դրանցից շատերը լուծվում էին ճարտարապետության և դիզայնի սերտ կապի միջոցով՝ «Ռոսիա» կինոթատրոն, Երիտասարդների տուն, Մարգահամերգային համալիր: Սակայն և այս ասպարեզում գնալով խորացան տեխնոկրատական միտումները: Միաժամանակ սկսեց գործել հայ ճարտարապետության դասական ավանդների ներքին ուժով աշխատող զսպանակը. տեխնիցիստական, սառը ճարտարապետական լեզվին հակադրվեցին ազգային ձևերի կիրառման նոր սկզբունքները [6]:

Կրկին փայլեց Ռ.Իսրայելյանի տաղանդը: Իսրայելյանը նոր փորձ կատարեց արդիականացնելու դասական ազգային ճարտարապետական լեզուն: 1960-70-ականներին կառուցվեցին Սարդարապատի համալիրն ու թանգարանի շենքը: Վերջինս խորհրդային ճարտարապետության մեջ համարվեց օրինակելի՝ ազգային խնդիրները արդիական միջոցներով արտահայտելու տեսանկյունից [3]:

Իսրայելյանը մեծ ազդեցություն ունեցավ արդի հայ ճարտարապետության զարգացման ընթացքի վրա՝ վերստին հաստատելով ազգային գաղափարը: Սակայն երբեմն դա արվում էր անմիջականորեն միացնելով տեխնիցիստական հենքն արտաքին ձևական ազգային շերտին (Սունդուկյանի թատրոն, ճարտ.՝ Ռ.Ալավերդյան, Գ.Մնացականյան, Էրեբունի թանգարան, ճարտ.՝ Բ.Արզումանյան, Շ.Ազատյան): Այս միտումը գնալով խորացավ՝ հասնելով ճնշող չափերի: Ազգային մեկնաբանվող նշաններից նախ և առաջ կամարային ձևը դարձավ ճարտարապետական լեզվի ամենատարածված դարձվածքը:

Նման լուծումների մեխանիզմը որոշակի կապ ուներ դիզայնի հետ. ճարտարապետական ձևը՝ մեկնաբանված անջատ նրա ներքին կառուցվածքից և բազմացված (հատկապես, երբ դա արվում էր տիպարային նախագծերում), դիտվում էր իբրև միջավայրի տարր, սակայն չհասնելով ճարտարապետության տարածությունն ամբողջացնող աստիճանի: Պատահական չէ, որ նման ձևերն անջատվելով՝ շինության ծավալների ինքնություն տեսքով տեղափոխվեցին տարածության մեջ (օրինակ՝ ազատ կանգնած կամարներն այգիների համալիրում): Նույնը կատարվեց նաև ինտերիերներում:

Այնուամենայնիվ, Իսրայելյանի ճարտարապետության խորը գաղափարները հնարավորություն տվեցին գտնել ազգային ճարտարապետական լեզվի համար զարգացման նոր ուղիներ: Նախ և առաջ դա վերաբերում է Զ. Թորոսյանի ստեղծագործությանը: Նրա նախագծերով կառուցված մի շարք հուշարձաններ և հատկապես խոշորագույն կառույցը՝ «Կասկադը», դարձան 20-րդ դարի հայ ճարտարապետության բազմաճյուղ գործընթացում ազգային լեզվի առաջնակարգ լինելու գաղափարի ևս մի հաստատում:

Այստեղ տեղի էին ունենում և ավելի խորը գործընթացներ՝ պայմանավորված արդի հայ ճարտարապետության վերջին տասնամյակների զարգացման ընթացքում ակնհայտորեն արտահայտված արևմտյան պոստմոդեռնիզմի միտումներով ու սկզբունքներով:

Այս երրորդ «չգիտակցված» պոստմոդերնիստական շրջանը ծնունդ առավ իբրև այլընտրանք, ավելին՝ որպես լուրջ հակադրություն խորհրդային ճարտարապետության տեխնոկրատական զարգացմանը: Եվ եթե արևմտյան ճարտարապետությունն այդ նույն հակադրականությունն արտահայտում է դասական ձևերը հեգնական նշանների տեսքով օգտագործելու միջոցով, ապա Հայաստանում դա արվում էր սուկ ազգային, հեգնանք չընդունող ձևերի միջոցով: Ազգային պոստմոդերնիզմն իր զգալի ազդեցությունը թողեց նաև դիզայնի վրա:

Սակայն «Հայկական պոստմոդերնիզմ» երևույթի ներքին մեխանիզմը ժամանակին չհայտնաբերվեց ու չուսումնասիրվեց, ինչի հետևանքով չպարզաբանվեցին և նրա եզրերը համաշխարհային արդի ճարտարապետության հետ: Համապատասխանաբար, դա իր ազդեցությունը թողեց միջավայրի կազմավորման մյուս ձևերի վրա, նախ և առաջ՝ դիզայնի:

**А.А. Меликян**

### **АРХИТЕКТУРА СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ КАК СРЕДА ФОРМИРОВАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОГО ДИЗАЙНА**

*Рассмотрены этапы развития архитектуры Советской Армении начиная с 1920-х до 1980-е гг. Проанализированы деятельность выдающихся архитекторов и их вклад в сохранение национальной архитектуры. Подробно рассмотрены вклад Ал. Таманяна в создание нового Еревана и пространственно-художественная концепция столицы. Проанализировано воздействие армянских конструктивистов (К. Алабян, Г. Кочар, М. Мазманиян) на классическую национальную архитектуру. Рассмотрены здание Оперы, спроектированное Ал. Таманяном, как яркий пример синтеза национальной архитектуры и дизайна, и концепция средовой планировки центра Еревана, для выявления особенностей национальной архитектуры. Рассмотрены также архитектурные здания Матенадарана, Каскада, коньячного и винного заводов, спроектированные известными архитекторами того времени, с чертами как средневековой, так и классической архитектуры, прослежены новые направления армянской архитектуры с национальным дизайном.*

**Ключевые слова:** национальная архитектура, дизайн, функция, концепция, городская среда, Ереван.

**A.A.Melikyan**

### **ARCHITECTURE OF THE SOVIET ARMENIA AS AN ENVIRONMENT FOR THE CREATION OF NATIONAL DESIGN**

*The stages of development of Soviet Armenia architecture from 1920 to 1980 are considered in the article. The performance of outstanding Armenian architects and their contribution to the preservation of national architecture is analyzed. The contribution of Al. Tamanyan at the process of establishment of new Yerevan is discussed in detail, as well as spatial-artistic concept of the capital is revealed. The impact of Armenian constructivists (K. Halabyan, H. Kochar, M. Mazmanian) on national classic architecture is discussed. The Opera building designed by Al. Tamanyan, as a vivid example of synthesis of national architecture and design is presented. The concept of environmental planning of the city center, as identifying feature of the national architecture is revealed. Architecture buildings of Matenadaran, Cascade, "Ararat" wine and brandy factory, projected by famous architects of the time, which carry the spirit of both medieval and classical architecture are observed in detail. New directions of Armenian architecture with national design are revealed.*

**Keywords:** national architecture, design, function, concept, urban environment, Yerevan.

## Գրականություն

1. **Долуханян К.Л.** Архитектура Советской Армении: 20-е годы. Ереван: Советакан грох, 1980. 162 с.
2. **Арутюнян В.М., Асратян М.М., Меликян А.А.** Ереван. М.: Стройиздат, 1968. 305 с.
3. **Хостикиан Г., Азизян Ц.** Рафаел Исраелян. Ереван, 1974. 176 с.
4. **Հարությունյան Վ.Մ.** Սանվել Սաֆարյան. Երևան: ՀՀ ԳԱԱ հրատ., 2002. 68 էջ
5. **Хостикиан Г.** Марк Григорян. Ереван, 1976. 97 с.
6. **Григорян А.Г., Товмасын М.Л.** Архитектура Советской Армении. М.: Стройиздат, 1986. 320 с.

**Մելիքյան Արտաշես Արսենի, ճ.թ., դոց.** (ՀՀ, ք. Երևան)-ԵՃՇՊՀ, ղիգայնի ամբիոն; բջջ. (091)221138

*e-mail:* [artashesmelikyan@rambler.ru](mailto:artashesmelikyan@rambler.ru)

**Меликян Арташес Арсенович, к.архит., доц.** ( РА, г.Ереван) – ЕГУАС, кафедра Дизайна; моб.:(091)221138

*e-mail:* [artashesmelikyan@rambler.ru](mailto:artashesmelikyan@rambler.ru)

**Meliquan Artashes Arsen, doctor of Philosophy (Ph.D) in Architecture, associate prof.** (RA, Yerevan) - YSUAC, chair of Design;

*cell: (091)221138 e-mail: [artashesmelikyan@rambler.ru](mailto:artashesmelikyan@rambler.ru)*

Ներկայացվել է՝ 10.04.2012թ.

Ընդունվել է տպագրության՝ 05.06.2012 թ.