

ԱրմԱրք

Հայկական Ճարտարապետության Լեզուն

2018 Հուլիս (N1)

ՌԵԳԻՈՆԱԼԻԶՄԸ ՀԱՅԿԱԿԱՆ
ՄՈԴԵՐՆԻԶՄՈՒՄ



Ի հիշատակ Հրաչ Գալստյանի՝
ամենահզոր մտածողներից մեկը
Հայաստանում

Վերսալ
2018

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԱԽԱԲԱՆ 1

ԱԶԳԱՅԻՆՆ ՈՒ ԱԶԳԱՅՆԱԿԱՆԸ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻՆ
Հարցազրույց ազգագրագետ Լևոն Աբրահամյանի հետ 5

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԲԱՅ ՏԵՔՍՏ
Հարցազրույց ճարտարապետության պատմաբան
Քոլին Դելիսի հետ 11

ԻՆՏԵԼԼԵԿՏՈՒԱԼ ԵՎ ԻՆՏՈՒԻՏԻՎ ՆԱԽԱԳԾՈՒՄ:
ՌԵԳԻՈՆԱԼ ՄՈՂԵՌՆԻԶՄԸ ԱԼԳԱՐՎՈՒՄ (ՊՈՐՏՈՒԳԱԼԻԱ)
Հարցազրույց ճարտարապետության պատմաբան Ռիկարդո
Ագարեզի հետ 18

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏ ԶԻՄ ԹՈՐՈՍՅԱՆԸ: ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ
ՄՈՂԵՌՆԱՑՈՒՄԸ
Հարցազրույց ճարտարապետ Դավիթ Ստեփանյանի հետ 26

ԻՍՐԱՅԵԼՅԱՆԸ ՈՐՊԵՍ ՄՈՂԵՌՆԻՍՏ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏ
Տիգրան Հարությունյան 35

ԱՊԱՐԱՆԻ «ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴ» ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԸ
Դավիթ Ստեփանյան 42

ՀԱՃՆԻ ՀԵՐՈՍԱՄԱՐՏԻ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԸ
Դավիթ Ստեփանյան 49

ՄՈՂԵՌՆԻԶՄ, ՊՈՍՏՄՈՂԵՌՆԻԶՄ, ԹԵ՞ ՌԵԳԻՈՆԱԼ
ՄՈՂԵՌՆԻԶՄ: ՄՈՂԵՌՆԻՍՏԻԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՏԵՂԱՅՆԱՑՈՒՄԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ
Եվա Էսս-Սարգսյան 59

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ, ՆՈՐ-ԴԱՍԱԿԱՆ ԵՎ ՌԵԳԻՈՆԱԼ
ՄՈՂԵՌՆԻՍՏԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀ 75

ՆԱԽԱԲԱՆ

«ԱրմԱրք»-ը միջազգային հետազոտական հարթակ է՝ նվիրված հայկական ճարտարապետության խնդիրների ուսումնասիրությանը (www.armarch.net/am): Այն հիմնադրվել է 2017 թ.-ին ճարտարապետության պատմաբան Թալին Գրիգորի և ճարտարապետության քննադատ Եվա Էսս-Սարգսյանի կողմից: «ԱրմԱրք»-ի գործունեությունը սկսվեց «ԱրմԱրք» հայկական մոդեռնիստական ճարտարապետության առցանց հանրագիտարանի նախագծով (<http://armarch.net/en/encyclopedia>), որի նպատակն էր լուսանկարել հայտնի և հատկապես անհայտ մոդեռնիստական կառույցներ Հայաստանի տարբեր անկյուններից և ներկայացնել դրանք առցանց շտեմարանի տեսքով:

Դաշտային աշխատանքների և դրան հաջորդող հետազոտության ընթացքում մենք հասկացանք, որ հայկական մոդեռնիստական ճարտարապետության մի ստվար հատված (որի մեծ մասը լքված է, անհայտ, չփաստագրված), շատ յուրահատուկ է հատկապես այն պատճառով, որ արտահայտված տեղային ճարտարապետության հատկանիշներ ունի: Մենք հայտնաբերեցինք բազմաթիվ դասական մոդեռնիստական կառույցներ, որոնք այնուհանդերձ ավանդական (ազգային) ճարտարապետության էլեմենտներ ունեն՝ հիմնականում արտահայտված պոստմոդեռնիզմի ձգտող կամ դեկորատիվ միջոցներով:

Հայաստանն այսօր բազմաթիվ խնդիրների առաջ է կանգնած, և անտեսված ու հետզհետե փլուզվող պատմական ճարտարապետական ժառանգությունն այդ խնդիրներից մեկն է: Մոդեռնիստական ճարտարապետության դեպքում հարցն առավել բարդ է, քանի որ այս ճարտարապետությունը գրեթե չի ընկալվում որպես ճարտարապետության ազգային ժառանգության մասնիկ: Այս մոտեցումը կարող է բացատրվել այն հանգամանքով, որ հայկական ճարտարապետական

ավանդույթը սկսվում է վաղ միջնադարյան եկեղեցական ճարտարապետությամբ (չնայած որոշները այն հասցնում են ընդհուպ մինչև ուրարտական մշակույթ) և ավարտվում է 20-րդ դարի նոր դասական թամանյանական դպրոցի ճարտարապետությամբ, որը 1960-ականներին տեղ տվեց օտար, տեղային ավանդույթների հետ ոչ մի կապ չունեցող մոդեռնիստական ճարտարապետությանը: Այս երկու ճարտարապետական ավանդույթները՝ միջնադարյան եկեղեցականն ու թամանյանականը, որն իր հերթին եկեղեցականի թարգմանությունն էր արդի աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ, համարվում են ազգային ճարտարապետական ժառանգության հիմնական մասը: Իսկ մոդեռնիստական ճարտարապետությունը սիրվում և գնահատվում է հիմնականում մասնագետների կողմից, մինչդեռ լայն հանրությունը, այդ թվում նաև պետական շրջանակներում, ընկալում է խորհրդային մոդեռնիստական ճարտարապետությունը, որը գուրկ է ավանդական ճարտարապետության հետ որևիցե ճանաչելի աղերսից, որպես խորթ զավակ: Մոդեռնիստական ճարտարապետության այն հատվածը, որը քիչ թե շատ ծանոթ է հանրությանը, կամ պատկանում է ինտերնացիոնալ ոճի ուղղությանը (առավելապես նեո էքսպրեսիոնիստական, ֆուտուրիստական ճարտարապետությունը), կամ ընկալվում է որպես քաղաքային պեյզաժի առօրյա, սովորական մի մասնիկ:

Բացահայտելով ավանդական ճարտարապետությամբ ոգեշնչված մոդեռնիստական ճարտարապետության այս հատվածը՝ մենք կարող ենք պնդել, որ մոդեռնիզմը Հայաստանում ինքնատիպ, տեղական հատկանիշներ էր ձեռք բերել, ինչի արդյունքում կարող է համարվել ավանդական ճարտարապետական մշակույթի արդի շարունակականություն: Սակայն Հայաստանը միակ երկիրը չէր, որը ավանդույթների վրա հիմնված մոդեռնիստական ճարտարապետություն էր ստեղծել: Ռեգիոնալ մոդեռնիզմը, որը այս տիպի ճարտարապետությունը նշահարող կոնվենցիոնալ տերմինն է, միջազգային

մոդեռնիստական ճարտարապետության և սեկենթաուղղություն է, որը ակտիվացավ հատկապես 1960-ականներին:

Սակայն թե՛ ռեգիոնալ մոդեռնիզմ տերմինը, թե՛ այն ճարտարապետությունը, որն այն նշահարում է, հակասական մեկնաբանություններ ունեն մասնագիտական շրջանակներում: Այս ճարտարապետական ուղղության կառուցվածքային և ռճական առանձնահատկությունները դեռ հստակ բնորոշում չունեն: Դրա սահմանները հստակ ուրվագծված չեն, և հաճախ վիճելի է, թե որտեղ է սկսվում ռեգիոնալ մոդեռնիզմը և որտեղ է այն ավարտվում, քանի որ այն հաճախ նմանվում է նոր-ազգայնական պրոպագանդայի կամ ձգտում դեպի պոստմոդեռնիզմի:

Այս ձեռնարկի նպատակն է քննարկել ռեգիոնալ մոդեռնիզմի առանձնահատկությունները հատկապես հայկական մոդեռնիստական ճարտարապետության մեջ և ընդլայնել այս քննարկումը միջազգայնորեն: Այստեղ մենք համախմբել ենք տարբեր մասնագետների հարցազրույցներ և հոդվածներ, ովքեր խոսում են ավանդույթի և դրա տեղային առանձնահատկությունների մասին: Բոլոր այս նյութերը համատեղ կազմում են ամսագրի համընդհանուր նարրատիվը, որը նպատակ ունի ի վերջո օգնել հասկանալ, թե ինչպես կարելի է ռեգիոնալ մոդեռնիզմ տերմինը և ֆենոմենը կիրառելի դարձնել հայկական ճարտարապետության դեպքում:

Ազգագրագետ Լևոն Աբրահամյանը խոսում է ազգային, ազգայնականության և ավանդույթի վերաբերյալ խորհրդային իշխանության վարած քաղաքականության մասին: Ճարտարապետության պատմաբան Քոլին Դեվիսը կասկածի տակ է դնում ռեգիոնալ մոդեռնիզմը՝ որպես տերմին և ճարտարապետական ֆենոմեն, մինչդեռ ճարտարապետության պատմաբան Ռիկարդո Ագարեզը հակադարձում է տերմինը՝ որպես մոդեռնիստ ռեգիոնալիզմ և կիրառում է այն ուսումնասիրելու համար 20-րդ դարի Պորտուգալիայի ճարտարապետության մի ստվար հատված: Ճարտարապետ Դավիթ Ստեփանյանը խոսում է հայկական ռեգիոնալ մոդեռնիզմի

երկու հսկաների՝ Ջիմ Թորասյանի և Ռաֆայել Իսրայելյանի մասին, մինչդեռ ճարտարապետ Տիգրան Հարությունյանը Իսրայելյանի ճարտարապետությունը դիտարկում է որպես մաքուր մոդեռնիզմ: Ճարտարապետության քննադատ Եվա Էսս-Սարգսյանը ամփոփում է ռեգիոնալ մոդեռնիզմ տերմինի և ճարտարապետության մեկնաբանությունները միջազգային և հայկական ճարտարապետությունների օրինակներով: Հոդվածին հաջորդող հայկական եկեղեցական, նոր դասական և ռեգիոնալ մոդեռնիստական ճարտարապետությունները ներկայացնող պատկերասրահը վիզուալ ամփոփում է տալիս հայկական ճարտարապետական ավանդույթի շարունակականության թեզին:

Մենք հույս ունենք շարունակել այս ամսագրում բարձրացված հարցերի շուրջ քննարկումը կայքում հրապարակվող նյութերի և մեր հետագա այլ հրապարակումների միջոցով: «ԱրմԱրք» հանրագիտարանը մշտապես համալրվում է նոր նյութերով, իսկ ներկայացված փաստագրական տեղեկատվությունը՝ ճշգրտվում և հավելվում: «ԱրմԱրք»-ը ընթացիկ նախագիծ է և զբաղվում է ոչ միայն մոդեռնիզմի, այլև հայկական ճարտարապետությանն առնչվող բազմաթիվ այլ հարցերի ուսումնասիրությամբ:

Եվա Էսս-Սարգսյան

ԱրմԱրք
Համահիմնադիր, գլխավոր խմբագիր




ԱԶԳԱՅԻՆՆ ՈՒ ԱԶԳԱՅԻՆԱԿԱՆԸ ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՏԱՐԻՆԵՐԻՆ
Հարցազրույց ազգագրագետ Լևոն Աբրահամյանի հետ

Լևոն Աբրահամյանը պատմական
գիտությունների թեկնածու է, պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ
թղթակից անդամ | Պատմության ֆակուլտետ -
Հնագիտության և ազգագրության ամբիոն

ԱրմԱրք: Ի՞նչ ասել է ազգային մշակույթ:

Լևոն Աբրահամյան: Ազգայինը այն է, ինչ տվյալ մարդկանց խումբը ընկալում է որպես իրենք: Հատկապես վերջին դարերում, նոր ժամանակներում այդ նույնականացումը սկսեց անվանվել ազգային, մինչ այդ ազգայինը այլ կերպ էր հասկացվում՝ որպես էթնիկ, որպես մերը: Սովորաբար կար մերը և ոչ մերը, որը վայրենի, քառտիկ է: Կա մեր աշխարհը և մյուսների աշխարհը, որը վայրենի է: Դա շատ լավ երևում է հին հույների օրինակով, որտեղ կային հելլենները, իսկ փասցածը բարբարոսներ էին: Բարբարոս նշանակում է մոթոմոթացող, այսինքն անհասկանալի: Այս մոտեցումը կար ոչ միայն հելլենիստականի նման բարձր քաղաքակրթություններում, այլ նաև արխայիկ ժողովուրդների մոտ: Ուրիշ բան, երբ հետո մշակույթները սկսում են փորձել իրար հասկանալ: Այստեղ արդեն առաջանում են տարբեր մշակույթների ընկալում, որտեղ մենք մեր մշակույթը այդ ընդհանուր համակարգում տեղադրում ենք որպես ավելի լավ, իսկ ուրիշներինը՝ ավելի վատ: Կամ ընդհակառակը, ինչպես օրինակ ճապոնացիների մոտ՝ չինականը լաֆս էր իրենց համար, իսկ ճապոնականը՝ վայրենի: Բայց գլխավորն այստեղ այն է, որ քոնը մի բան է, որը քեզ տարբերակում է ուրիշներից: Հետագայում, երբ ստեղծվում են պետություններ, մարդիկ պետության կազմում միավորվում են ոչ թե ազգակցական կապերով, այլ այն հանգամանքով, որ կիսում են նույն մշակույթը. նույն թերթերն

են կարդում, նույն ռադիոն լսում, այսօր նույն ինտերնետից են օգտվում:

ԱրմԱրք: Ձեր վերջին վիդեո-լեկցիան վերնագրվել է «Թամանյանի Օպերան ազգային և ստալինյանի միջև»: Ի՞նչպես է այստեղ ազգայինը հակադրվում, տարբերակվում ստալինյանից:

Լևոն Աբրահամյան: Թամանյանին մեղադրում էին նրանում, որ նա ազգային մոտիվներ է մտցնում իր ճարտարապետության մեջ: Այն ժամանակ ազգայինը կամ այն, ինչ Պապերնին մշակույթ 1 է անվանում հերքվում էր, պետք է մի նոր հեղափոխական աշխարհ գար, որը լինելու էր ինտերնացիոնալ, ոչ թե ազգային: Ստալինյան այն ձևակերպումը, որ մշակույթը պետք է լինի ձևով ազգային, բայց բովանդակությամբ սոցիալիստական, հետո է գալիս: Սկզբնապես հեղափոխական մշակույթը հենց ապազգայինն էր, այն ժամանակվա ֆուտուրիստների մոտ այն համոզմունքն էր, որ ազգայինը՝ որպես առանձին խումբ, որպես տարբերակում մեզ ուրիշներից և հպարտացում դրանով, պետք է վերանա:

ԱրմԱրք: Իսկ ի՞նչն էր համարվում որպես ազգայինի արտահայտում մշակույթի մեջ այն ժամանակ:

Լևոն Աբրահամյան: Օրինակ այն, որ Թամանյանին մեղադրում էին եկեղեցաշինության մեջ, որը համարվում էր ազգային: Նա ոչ թե արտակալ եկեղեցի էր կառուցում (Օպերայի շենքի օրինակով, մեջքերումը՝ ԱրմԱրքի), ինչպես Խորհուրդների պալատը պետք է լիներ, այլ բառացի վերարտադրում էր Զվարթնոցի կառուցվածքը: Թամանյանի ազգայինը եկեղեցականն էր:

Բայց այդ առաջին հեղափոխական փուլը նաև ազգաշինական էր: Այն տարիներն է, երբ բազմաթիվ այբուբեններ են ստեղծվում Խորհրդային միության անդամ տարբեր ազգերի համար, որպեսզի բոլորը հավասար լինեն Խորհրդային կազմի մեջ: Ստալինն ասում էր, որ երկու նացիոնալիզմներից մեկը մեծ ազգային

շովինիզմն է, մյուսը՝ փոքր ազգերի նացիոնալիզմը: Առաջին հեղափոխական փուլում առավել վտանգավոր էր համարվում առաջինը, այդ պատճառով փորձ էր արվում խրախուսել փոքր ազգերի ինքնատիպության պահպանումը: Պապերնին ճիշտ նկատում է, որ երբ հայտարարվում է Խորհուրդների Պալատի մրցույթը, առաջադրանքի մեջ արդեն արդեն երևում է հայացք դեպի հետ, դեպի ազգայինը: Օրինակ՝ կոնստրուկտիվիզմը սկսվում է պախարակվել ճարտարապետության մեջ, և առաջ է գալիս ստալինյան էսթետիկան; Արդյունքում, օրինակ այնպիսի կոնստրուկտիվիստական շենքի վրա, ինչպիսին Կինո Մոսկվայի շենքն է, առաջանում են ազգային մոտիվներով դեկորներ: Նույնը անում էր Թամանյանը, բայց մինչ ստալինյան գաղափարախոսության հաստատումը: Իսկ հիմա այդ մոտեցումն արդեն դառնում է պաշտոնական, չնայած ժամանակին Թամանյանին շատ են պախարակել ազգային, եկեղեցական մոտիվներ օգտագործելու մեջ:

ԱրմԱրք: Այսինքն ազգայինի վերաբերյալ այս գաղափարախոսությունը պաշտոնական որոշում էր, որը հակադիր ուղղություն ուներ լենինյան և ստալինյան ժամանակներում:

Լևոն Աբրահամյան: Որոշակի հակասականություն կա, իհարկե, բայց նպատակը երկու դեպքում էլ նույնն էր, որ ազգերն ի վերջո պետք է վերանան և հանգեն մեկ կոմունիստական հասարակության, մեկ սովետական ազգի: Սրանք ֆուտուրիստական տեսություններ են, որն անհեթեթություն է: Օրինակ՝ հյուսիսային ժողովուրդների ազգագրության ուսումնասիրության մեջ մի այսպիսի լոգունգ կար, որ պետք է իրենց օգնել թռիչք կատարել իրենց «նախնադարյան» վիճակից դեպի սոցիալիզմ չանցնելով կապիտալիզմ: Ինչո՞ւ է մշակույթ 1-ի հեղափոխական ուժը փոխվում մշակույթ 2-ի՝ վերտիկալ, հիերարխիկ կառույցի ու կուլտի, հավասարապաշտությունը

դառնում է անհատի պաշտամունք: Ինձ թվում է, որ դա գալիս էր հենց այն հանգամանքից, որ Ստալինը կոմկասցի էր, նա սերում էր պատրիարխալ վրացական հասարակությունից, ու նաև այս պատճառով է գուցե, որ նրան մշակութային գաղափարախոսության մեջ անցյալը մեծապես ներառված է, ի տարբերություն պրոլետարիատական մշակույթ 1-ի, որտեղ անցյալը ամբողջովին հերքվում էր: 1920-ական թվականներին բոլոր փոքր ազգերի այբուբենները դառնում են լատինատառ, որպեսզի կախում չլինի ռուսական մշակույթից մեծ մշակույթի շովինիզմից խուսափելու համար: Իսկ Ստալինյան գաղափարախոսությունը հակառակն էր անում. փոքր ազգերի այբուբենը դարձավ ռուսատառ, այսինքն ազգայինը սկսում է ճնշվել: Եվ այսպես, շարունակվում է մինչև խրուշչովյան ձևալի ժամանակներ, երբ անցյալում արգելված շատ բաներ դառնում են թույլատրելի: Եվ հետաքրքիրն այն է, որ երբ տրվում են ազատության որոշակի աստիճաններ, առաջինը ազգայինն է առաջ գալիս: Երբ ինչ-որ բան թույլատրվում է, չթույլատրվածը գլուխ է բարձրացնում, և դա ազգայինն է: Ընդ որում՝ ազգայինը ամենահեշտն արտահայտվում է ազգագրականի ձևով, այդ պատճառով սկսվում է խրախուսվել ֆոլկլորիկը, որն առավել անվտանգ է:

ԱրմԱրք: Այսինքն կարելի՞ է ընդհանրացնել, որ Խորհրդային տարիներին եղել է ազգայինը որպես քաղաքական գաղափարախոսություն և գործիք օգտագործելու երեք շրջան՝ լենինյան, ստալինյան և խրուշչովյան:

Լևոն Աբրահամյան: Այո՛, առաջին փուլը, փաստորեն, հեղափոխական ճարտարապետության մեջ կոնստրուկտիվիստական շրջանն է ջարդել ամեն ինչ, բերել նորը, բայց դրա հետ մեկտեղ խրախուսվում է ազգային ֆոլկլորիկը: Հետո գալիս է ռուսացումը, իսկ 30-ականների վերջերին ստեղծվում են արդեն ազգային արհեստական մշակույթները: Պարադոքսալ ֆենոմեն է իրականում. 30-ականների սկզբին ազգայինը

համարվում է վտանգավոր, իսկ վերջերին յուրաքանչյուր անդամ ազգ պետք է արդեն ունենար իր ազգային էպոսը, օպերան, մշակույթը, որոնք կեղծ ազգային մշակութային կառույցներ էին:

ԱրմԱրք: Բայց վերջինս ստիլիզացված ազգայինի հիման վրա նորովի սինթեզված, արհեստական մշակույթ է:

Լևոն Աբրահամյան: Սինթեզվում էր ստալինյան ժամանակ, իսկ ավելի ուշ՝ 1960-1970-ականներին արհեստական ֆոլկլորայինի միջիցդուրս է գալիս իսկականը աուտենտիկ ֆոլկլորը, որն արդեն չեն ստեղծվում: Սրանք ոչ թե պետականորեն ձևակերպված մշակութային ավանդույթներ են, այլ իրական գոյություն ունեցող: Սա այն ժամանակն էր, երբ ազգագրագետները իրական ֆոլկլորն էին սկսում հավաքել գյուղերի ժողովրդից, ոչ թե արհեստականորեն ստեղծված ազգային օպերայի կամ էպոսի շրջան: Այսինքն, այս շրջանում որպես ազգային դառնում է ազգագրականը: Ուսումնասիրելով գյուղացուն փորձ էր արվում վերգտնելու անցյալը: Ազգագրությունը դառնում է օտարից տարբերակվելու միջոց, ազգայնականության գործիք:

ԱրմԱրք: Իսկ հետ 60-ականների մոդեռնիստական ճարտարապետության մեջ ի՞նչպես է արտահայտվում այս նորովի բացահայտված ազգագրական մշակույթը:

Լևոն Աբրահամյան: Սա խրուշչովյան ձևի ժամանակն է, երբ ճարտարապետները ոգևորվում, ներշնչվում են ազատ ֆորմաների հնարավորությամբ: Իսկ օրինակ Ռաֆայել Իսրայելյանի մոտ հղումը ազգագրական մոտիֆներին ակնհայտ է նույն Ազգագրության թանգարանի կամ Սարդարապատի հերոսամարտի հուշարձանի օրինակներով: Բայց նրա մոտ հղումը ազգագրականին առավել կոնցեպտուալ է, քան ֆորմալ: Շենքն ինքնին նրա համար ազգայինին հղվող հուշարձան է: Այսինքն, այստեղ կարևոր է ոչ այնքան ֆունկցիան (օրինակ

լուսավորության խնդիրը) այլ այն, որ մի պատուհանը նայի Արարատ լեռանը, մյուսը՝ Արագած լեռանը: Սա կոնցեպտուալ մոտեցում է: Ընդ որում՝ շենքն իրականացված է ամբողջի ձևով: Բայց ներսում ցուցադրություն կազմակերպելն անհնար է, քանի որ մտածված չէ ֆունկցիոնալ կառուցվածքը: Դա կարծես երկրորդական էր: Այսինքն, այս շենքը ճարտարապետական հուշարձան է:

ԱրմԱրք: Ի՞նչպես է 1950-ականներին թափ առնող ուրարտագիտությունը Հայաստանում արտահայտվում ազգայինի վերաձևակերպման կամ ամբողջականցման վրա:

Լևոն Աբրահամյան: Ուրարտուն ինքնին կայսրություն էր, ազգային պետություն չէր, ընդ որում, ղեկավար վերնախավը բնիկներ չէին, եկվորներ էին, որոնք, փաստորեն, այլ տեղից եկել և տիրել էին տեղական հնդեվրոպական մշակույթի ներկայացուցիչ բնակչությանը: Իսկ հայկական մշակույթի հետ ուրարտականը կապվեց բավականին ուշ, իսկ դրա բարձրակետը եղավ 1988 թ-ին, երբ դարաբաղյան շարժման ժամանակ թեժացած ազգայնական հովերի ազդեցության տակ «Ուրարտու» բառը նույնիսկ չէր հնչվում, այն փոխարինվեց հայերեն «Արարատ» բառով, քանի որ Ուրարտուն սկսեց համարվել հայկական մշակույթ, իսկ ներկայիս Հայաստանը որպես Ուրարտուի հաջորդող: Այսինքն, այս տենդենցը նպատակ ուներ ֆիքսելու այն, որ մենք բնիկ ենք այս տարածքում, եկվոր չենք: Նույնիսկ մի ազգագրագետ կար, ով ասում էր, որ ուրարտացիները հայ չեն, բայց հայերը ուրարտացի են: Այս տենդենցը միքանի տարի հետո անցավ, և նույնիսկ սկսեցին հայտնվել «Ուրարտու» անվանումով խանութներ: Բայց հղումը ուրարտական մշակույթին խորհրդային տարիներին արվեստի տարբեր ճյուղերում և հատկապես ճարտարապետության մեջ ակնհայտ է:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԲԱՑ ՏԵՔՍՏ
Հարցազրույց ճարտարապետության պատմաբան
Քոլին Դելիսի հետ

Քոլին Դելիսը դասավանդել է ճարտարապետության տեսություն Լոնդոնի Մեթրոփոլիթն համալսարանում: Նա բազմաթիվ գրքերի հեղինակ է, որոնց շարքում են «20-րդ դարի կարևորագույն առանձնատները», «Խորհելով ճարտարապետության մասին» և վերջերս լույս տեսած «Մոդեռնիստական ճարտարապետության նոր պատմություն» գրքերը:

ԱրմԱրք: Որպես ճարտարապետության պատմաբան՝ ինչպե՞ս կմեկնաբանեք այն տենդենցը ճարտարապետության պատմության մեջ, որը ստացել է ռեգիոնալ մոդեռնիզմ բնորոշումը:

Քոլին Դելիս: Ես առանձնապես չեմ սիրում ճարտարապետական ոճերի միանշանակ ձևակերպումներ, քանի որ ձևակերպել նշանակում է գաղափարը, ոճը կամ գործելակերպն առնել հստակ սահմանների մեջ: Այսպիսով, երբ մենք որևիցե ճարտարապետական ոճին անվանում ենք տալիս, մենք դա անում ենք հարմարության համար, բայց դա չի նշանակում, որ այդ ձևակերպումները վերջնական են: Միակ բանը, որ ես այս կոնկրետ խնդրի շուրջ կարող եմ ասել այն է, որ ռեգիոնալ մոդեռնիզմը մոդեռնիզմի նախնական գաղափարների՝ միատարրության և համընդհանրության զարգացումն է: Մոդեռնիզմի պիոներները ձգտում էին ստեղծել այնպիսի ճարտարապետություն, որը նույնապես կիրառելի կլիներ աշխարհի ցանկացած անկյունում: 1960-ականներին պարզ դարձավ, որ սա իրատեսական մոտեցում չէր, և որ կարիք կար մոդեռնիզմի տեսությունները տեղայնացնել ըստ լոկալ մշակութային և աշխարհագրական պայմանների, որոնք մոդեռնիզմը ծնած արևմուտքից անդին գտնվող աշխարհում շատ ավելի տարբեր են: Սրա լավագույն օրինակներից մեկը

Լե Կորբյուզիեի՝ օդափոխության հետ կապված մոտեցումն է: Օդափոխության հետ կապված նրա նախնական լուծումը Փարիզում գտնվող «Փրկության բանակ»-ի հյուրատներից մեկի շենքի կառուցվածքում չէր աշխատում, դա տեխնիկական աղետ էր: Շենքը գերտաքանում էր, ինչն ուղղակի անտանելի էր: Բայց այս տեխնոլոգիական համակարգը ձևափոխելու կամ վերանախագծելու փոխարեն նա արմատապես փոխեց խնդրի հանդեպ մոտեցումը: Նա ստեղծեց արևային հովանոցների համակարգ, որը էներգիայի պասիվ կառավարման միջոց է: Նա ասաց այո, մոդեռնիստական ճարտարապետությունը պետք է հարմարվի տեղային խնդիրներին, հնարավոր չէ ամեն տեղ ունենալ համընդհանուր նորմատիվներ: Եվ չնայած նա խոսում էր ճարտարապետության տեխնոլոգիական հարցերի մասին, այնուհանդերձ այս մոտեցումը կարևոր գաղափարական զարգացում էր՝ ճարտարապետը ոչ միայն պետք է անդրադառնա տեղային յուրահատկություններին, բայց նաև պետք է ստեղծագործի դրանցից ելնելով: Սա գաղափար էր, որը հատկապես կարևոր դարձավ 1960-ականներին:

ԱրմԱրք: Իսկ ռեգիոնալ մոդեռնիզմ տերմինն ինքնին ի՞նչ է նշահարում:

Քոլին Դելիս: Ամեն դեպքում, ինչպես էլ որ այն մեկնաբանվի, ինչ էլ որ այն նշահարի, ճարտարապետները այդ տերմինով չեն առաջնորդվում: Նույնիսկ գոթական շրջանի ճարտարապետները իրենք իրենց որպես այդպիսին չէին անվանում: Այս բոլոր տերմինները քննադատներն ու պատմաբաններն են պարտադրում իրենց իսկ մասնագիտական հարմարավետության համար:

ԱրմԱրք: Այսինքն անցյալի ձևակերպումների մեջ որևիցե հստակություն կամ միանշանակություն չի՞ կարող լինել:

Քոլին Դելիս: Ճարտարապետության պատմությունը

մշակութային կոնստրուկտ է, ոչ թե ճշմարտություն անցյալի մասին: Անհնարին է անցյալի մասին որևիցե միանշանակ ճշմարտություն հաստատել, այդ պատճառով մենք ստիպված ենք բավարարվել բավականին ոչ կատարյալ «պատմություն» եզրույթով: Իսկ հատկապես ճարտարապետության պատմությունը առավել անկատարյալ եզրույթ է: Ես կարծում եմ՝ ավելի նպատակահարմար է ուսումնասիրել առանձին ճարտարապետներին և կառույցներ և փորձել հասկանալ, թե որտեղից են գալիս նրանց գաղափարները:

ԱրմԱրք: Իսկ ի՞նչ կասեք վերնաքուլար ճարտարապետություն եզրույթի մասին:

Քոլին Դելվիս: Ես շատ եմ սիրում «ճարտարապետը չի կարող վերնաքուլար ճարտարապետություն ստեղծել» արտահայտությունը: Ճարտարապետները մշակութայնացված մասնագետներ են, և հենց նրանք սկսում են աշխատել այդպես, իրենք այլևս չեն կարող ստեղծել այն, ինչ մենք անվանում ենք վերնաքուլար ճարտարապետություն: Ճարտարապետները միշտ արհեստական բաներ են ստեղծում. ճարտարապետությունը արհեստական արվեստ է: Հնարավոր չէ պատկերացնել, որ պրոֆեսիոնալ ճարտարապետը կարող է մի որևիցե գյուղում կառուցել գյուղական առանձնատուն այնպես, ինչպես տեղաբնակ գյուղացին կաներ: Ճարտարապետություն ստեղծում են ճարտարապետները, բայց պետք է հիշել, որ ոչ բոլոր կառույցներն են ճարտարապետություն:

ԱրմԱրք: Արդյո՞ք դուք նկատի ունեք, որ կա ակադեմիական կամ պրոֆեսիոնալ ճարտարապետություն, և կա ոչ ճարտարապետների, հասարակ մարդկանց կողմից ստեղծված ճարտարապետություն, որը մենք կարող ենք նաև անվանել վերնաքուլար ճարտարապետություն:

Քոլին Դելվիս: Երբ երկու ճարտարապետ խոսում են

ճարտարապետության մասին, նրանք խոսում են շատ կոնկրետ մշակութային կոնցեպտի մասին: Դա մի երևույթ է, որը ծագում է արևմուտքից և շենքերից բացի իր մեջ ներառում է շատ այլ բաներ՝ կրթական հաստատություններ, ցուցասրահներ, լուսանկարչություն, ամսագրեր, մի խոսքով ճարտարապետական մշակույթի շատ տարբեր բաղադրիչներ, և ոչ սոսկ միայն շենքի նախագիծը: Եվ եթե նույնիսկ մենք խոսում ենք շենքի նախագծի մասին, միայն որոշ շենքերի նախագիծը կարելի է համարել ճարտարապետություն: Օրինակ՝ Լոնդոնի հյուսիսային հատվածը կառուցապատված է 20-րդ դարի սկզբներին կառուցված ցածրահարկ բնակելի տներով, բայց դրանք ճարտարապետություն չեն ներկայացնում: Բայց և այնպես այնտեղ հսկայական քանակությամբ մարդիք են այսօր ապրում այնտեղ: Դա ոչ էլ վերնաքուլար ճարտարապետություն է, դա արդյունաբերական մշակույթի պրոդուկտ է: Եթե մենք համարենք, որ այդ տիպի կառույցները ճարտարապետություն են ներկայացնում, ապա ողջ ճարտարապետություն եզրույթը կորցնում է իր իմաստը:

ԱրմԱրք: Կարելի՞ է մասսայական բնակելի շինարարության արդյունքը համարել ճարտարապետություն:

Քոլին Դելվիս: Այո և ոչ: Օրինակ 1960-ականներին Բրիտանիայում սկսվեց բարձրահարկ բնակելի շինարարության տենդենցը, որը կարելի է համարել ճարտարապետություն, քանի որ դրանք նախագծված էին պրոֆեսիոնալ ճարտարապետների կողմից, ովքեր նախագծում էին մեծապես ազդված լինելով Լե Կորբյուզիեյի 1920-ական, 1930-ականների գաղափարներով: Այնպես որ դա միանշանակ ճարտարապետություն է: Հետո հայտնվեցին նախապատրաստված երկաթ-բետոնե էլեմենտներ արտադրողները, ովքեր պնդում էին, որ իրենք կարող են կառուցել առանց ճարտարապետների, քանի որ պատկերացնում էին, թե ինչպես կարող էին իրենց տեխնոլոգիան օգտագործել

վերարտադրելու համար այն բարձրահարկ կառույցները, որոնք նախագծվում էին ճարտարապետների կողմից: Այնպես որ տեղի ունեցավ հետաքրքիր անցում. կար ճարտարապետություն, հետո այն վերածվեց ուղղակի կառույցի, արդյունաբերական կառույցի: Իսկ ճարտարապետները ուղղակի հանձնվեցին և դաշտից դուրս եկան:

Նույնը կարելի է ասել 16-17-րդ դդ. բրիտանական կալվածատերերի առանձնատների մասին: Այս կառույցները այսօր մեզ են հասել, քանի որ դրանք գեղեցիկ են և ունեն որոշակի արժանիքներ, որոնք ճարտարապետները, բոլորը սիրում են: Բայց այնուհանդերձ ես կարծում եմ, որ այս կառույցները ճարտարապետություն չեն, թեկուզև այն պարզ պատճառով, որ այն ժամանակ այս տերմինը, հասկացությունը գոյություն չունեին: Ճարտարապետ բառը Բրիտանիայում գոյություն չունեին մինչև 17-18-րդ դարերը: Կարելի է ողջ Շեքսպիրին կարդալ և ոչ մի անգամ չհանդիպել ճարտարապետ կամ ճարտարապետություն բառերը: Այդ ժամանակ դեռ շատ վաղ էր: Ճարտարապետությունը ժամանակակից կոնցեպտ է, և, իհարկե, այսօր մենք այն նաև օգտագործում ենք հետադարձ հայացքով:

ԱրմԱրք: Տարբեր երկրներ, ազգեր միշտ ունեցել են իրենց ուրույն, միայն իրենց կամ հատկապես իրենց բնորոշ մշակույթը: Ի՞նչ մակարդակում է այդ տեղային, աշխարհագրական յուրահատկությունը արտահայտվում մոդեռնիստական ճարտարապետության մեջ՝ ճարտարապետական քերականության, լեզվի մակարդակով, թե՞ ընդամենը որպես հղում:

Քոլին Դեվիս: Շատ զավեշտալի է, թե ինչպես մոդեռնիզմը ձեռքագատվեց այդ յուրահատկություններից և բազմազանությունից՝ ասելով, որ մենք բոլորս մարդ ենք և ունենք նույն գործնական պահանջները: Դա իրապես խելագար գաղափար էր: Եվ միայն երբ գլոբալիզացումը 20-րդ դարի

երկրորդ կեսերին սկսեց առավել ակտիվ դառնալ, այդ ժամանակ հայտնվեց այն, ինչ անվանվում է ռեգիոնալ մոդեռնիզմ, որը գլոբալիզմի հակադիր ուղղությունն էր, և հայտնվեց հենց այն պահին, երբ մենք սկսում էինք կորցնել տարբեր մշակույթների միջև տարբերակումը:

Երբ Բրիտանիայում կառուցում են ամառային առանձնատուն, այն միշտ կունենա դասական առանձնատների յուրահատկությունները: Դա արտահայտվում է օրինակ՝ փակցնելով պլաստիկից պատրաստված հեծաններ շենքի դիմային հատվածին, որպեսզի այն փայտից պատրաստված տեսք ունենա կամ ծխնելույզներ տեղադրելով այն պարագայում, երբ տանը բուխարի չկա:

ԱրմԱրք: Շատ ֆորմալիստական մոտեցում է...

Քոլին Դեվիս: Այո, դա կոչվում է դիզայն: Գուցե այդ քոթեջը կառուցողը պրոֆեսիոնալ ճարտարապետ չէ, բայց նա դիզայներ է, ով օգտագործում է վերնաքուլար ճարտարապետությունից փոխառնված մոտիվներ: Նա ուղղակի վերցնում է մոտիվներ 200 տարի առաջվա ճարտարապետությունից և փակցնում այն իր շենքի վրա: Եվ եթե մենք փորձենք ճարտարապետորեն գնահատել այս բնույթի նախագծի որակը, ապա այն չունի որևիցե որակ, այն անորակ է: Պլաստիկից պատրաստված հեծաններ փակցնելը շենքի ճակատին որպես մեկ այլ բանի իմիտացիա՝ որակ չէ:

ԱրմԱրք: Կարո՞ղ ենք արդյոք նշահարել ռեգիոնալ մոդեռնիզմի և պոստմոդեռնիզմի միջև սահմանը:

Քոլին Դեվիս: Սա շատ լավ և հստակ ձևակերպված հարց է, բայց այնուամենայնիվ ես հակված չեմ այս հարցին պատասխան որոնել, ուղղակի կուզենայի խորհել հարցի մասին: Իրականում պատասխանը մեկը չէ, դրանք բազմաթիվ են, քանի որ ռեգիոնալ մոդեռնիզմի և պոստմոդեռնիզմի միջև տարբերությունները

բազմաթիվ են: Կարելի գտնել պոստմոդեռնիստական տարրեր Չարլզ Կորրեայի նախագծերում և ռեգիոնալ մոդեռնիզմի արտահայտումներ Ռոբերտ Վենտուրիի աշխատանքներում: Սա շատ հետաքրքիր համեմատություն է, բայց ես չեմ կարծում, որ կարելի է հանգել արագ և միանշանակ պատասխանի: Ճարտարապետության պատմությունը այնպիսի թեմա չէ, որտեղ կարելի է հանգել եզրահանգումների: Սա անվերջ ճամփորդություն է, որը երբեք չի ավարտվում: Ես կարծում եմ, որ այս թեմայի շուրջ քննարկումը պետք է բաց թողնվի, թեկուզև այն պատճառով, որ մարդիք, ովքեր կարդում են այս քննարկումը, պարտադիր չէ, որ ուզենան լսել եզրահանգում: Բայց եթե նրանց տրվի միանշանակ պատասխան, ի՞նչ տեղի կունենա: Նրանք չեն համաձայնվի այդ պատասխանի հետ:

ԻՆՏԵԼԵԿՏՈՒԱԼ ԵՎ ԻՆՏՈՒԻՏԻՎ ՆԱԽԱԳԾՈՒՄ: ՌԵԳԻՈՆԱԼ ՄՈՂԵՌՆԻԶՄԸ ԱԼԳԱՐՎՈՒՄ (ՊՈՐՏՈՒԳԱԼԻԱ)

Հարցազրույց ճարտարապետության պատմաբան Ռիկարդո Ագարեզի հետ

Ռիկարդո Կոստա Ագարեզը ճարտարապետության պատմության թեկնածու է, ճարտարապետ և պատմաբան: Նա հեղինակել է «Ալգարվի շենքերը: Մոդեռնիզմը, ռեգիոնալիզմը և ճարտարապետությունը Պորտուգալիայի հարավում 1925-1965 թվականներին» գիրքը: Ներկայումս նա դասավանդում է Էվորայի համալսարանում, Պորտուգալիա:

ԱրմԱրք: Դուք գերադասում եք օգտագործել մոդեռնիստ ռեգիոնալիզմ տերմինը, ի տարբերություն ռեգիոնալ մոդեռնիզմի: Ի՞նչու:

Ռիկարդո Ագարեզ: Ես իսկապես գերադասում եմ մոդեռնիստ ռեգիոնալիզմ տերմինը: Այս տերմինի ընտրության պատճառը նրանում է, որ 1920-ականներին բազմաթիվ երկրներում փորձ էր արվում գտնել տեղային ճարտարապետական լեզվի յուրահատկությունները: Նման փորձեր էին կատարվում նաև 19-րդ դարի վերջերին. Ռեգիոնալիզմը, կարծես, մի շարունակական հարթակ, շերտ լինի, որը ժամանակ առ ժամանակ ժայթքում, ակտիվանում է: Պորտուգալիայում այս ժայթքումը տեղի ունեցավ երկու աշխարհամարտերի արանքում և արտահայտվեց մոդեռնիստ ռեգիոնալիզմի տեսքով: Այսպիսով, այս տերմինը ընտրվել է տարբերակելու համար Պորտուգալիայում հետպատերազմական շրջանի մոդեռնիզմը 1930-ականների ռեգիոնալիզմից: Ռեգիոնալիզմը առավելապես գյուղական կյանքն էր արտացոլում, մինչդեռ մոդեռնիզմը առավել քաղաքային ուղղություն է:

ԱրմԱրք: Ի՞նչպես կձևակերպեիք՝ ի՞նչ բան է մոդեռնիստ ռեգիոնալիզմը:

Ռիկարդո Ագարեզ: Սա միջազգային մոդեռնիզմի սկզբունքների տեղայնացման փորձն է, չնայած որ տեղայինի դերը այս պրոցեսում առավել փոքր է, դրա ազդեցությունը առավել սահմանափակ: Այս պրոցեսն առավելապես կապված է տեխնոլոգիաների, նյութերի և տեկտոնիկայի հետ: Ալգարվի դեպքում խնդիրը կայանում էր նրանում, թե ինչպես կապել զուտ ֆունկցիոնալ, մոդեռնիստական նախագծումը տեղային հնարավորությունների հետ, այդ թվում նաև հաշվի առնելով մարդկանց բետոնի հետ աշխատելու ցածր հմտությունները: Հարցը կայանում էր նրանում, թե ի՞նչպես ստեղծել մոդեռնիստական ճարտարապետություն՝ չունենալով դրա համար անհրաժեշտ տեխնոլոգիաները: Այնպես որ մարդիք պետք է տեղային տեխնոլոգիական հնարավորությունները հարմարեցնեին միջազգային նախագծային լեքսիկոնին: Մոդեռնիզմ, իրոք, նեղ տեխնիկա-տեխնոլոգիական և նյութի հետ աշխատանքի սկզբունքներով է սահմանափակվում: Մինչդեռ մոդեռնիստ ռեգիոնալիզմն ավելին է, քան դա, այն ձևերի և ճարտարապետական բառարանի ավելի հասուն և ազատ կիրառման հնարավորություն է ընձեռում:

ԱրմԱրք: Ո՞րն է հետպատերազմյան շրջանի մոդեռնիստ ռեգիոնալիզմի առանձնահատկությունը:

Ռիկարդո Ագարեզ: Այս ժամանակաշրջանը բացարձակապես տարբեր է: Իրավիճակը պատերազմից հետո բոլորովին այլ էր, քան միջև պատերազմը: Մոդեռնիզմն ամբողջ աշխարհում քննադատվում էր, և այս դաշտի գործիչները՝ ճարտարապետներն ու դիզայներները, զգացին, որ կարիք ունենորոշ տեղային գործոնի, որը հիմնված կլիներ ոչ միայն տեխնիկայի և տեխնոլոգիաների վրա, այլ ձևի տեղային ճարտարապետական ձևերի հետ աշխատելու ավանդույթի վրա: Եվ այսպես, այս ժամանակ առաջ է

գալիս ձևի թարգմանության ազատություն: 1950-1960-ականների ճարտարապետությունը, որը ես ուսումնասիրել եմ, շատ ավելի բազմակազմ է, հիբրիդ է, քան մինչպատերազմյան շրջանում, քանի որ մարդիք՝ հատկապես նախագծողները, առավել ազատ սկսեցին իրենց զգալ մոդեռնիզմի լեզվի հիման վրա՝ զարգացնելու իրենց տեղային յուրահատկություններն ու շինարարական ավանդույթները:

ԱրմԱրք: Կարո՞ղ ենք արդյոք պնդել, որ մոդեռնիստ ռեգիոնալիզմի երկու ուղղություն կար: Մեկում տեղայինն արտահայտվում էր ավանդական տեխնիկա-տեխնոլոգիական միջոցների, իսկ մյուսում՝ առավելապես ձևերի, գեղարվեստական, վիզուալ էլեմենտների արդիականացմամբ:

Ռիկարդո Ագարեզ: Սա լավ ձևակերպում է: Ես կարծում եմ, որ նույնիսկ ամենաֆորմալիստական ճարտարապետությամբ նախագծված շենքի հիմքում որոշակի տեխնիկական և տեկտոնիկ հիմնավորում կա: Այո, մենք կարող ենք ասել, որ մինչպատերազմյան շրջանի ճարտարապետության մեջ առավելապես կիրառվում էին տեղական ճարտարապետության տեխնիկական և ֆունկցիոնալ էլեմենտները, մինչդեռ հետպատերազմյան շրջանում տեղական ճարտարապետության առանձնահատկությունների կիրառումը դառնում է առավել ֆորմալիստական, բայց այս ֆորմալիզմն ինքնին շատ հիբրիդ է, քանի որ խառնում է տեղայինը համընդհանուրի և միջազգայինի հետ:

Պորտուգալիայի դեպքում այս ազդեցությունները կարող էին գալ, օրինակ, անմիջապես Լե Կորբյուզիեից կամ նրա ազդեցությունից ամերիկյան ճարտարապետության վրա, որը հետ էր վերադարձել Եվրոպա: Այնպես որ սա արտացոլումների ու հայելիների անվերջ պրոցես է, ոչ թե ձևերի անմիջապես տարածում կենտրոնից դեպի ծայրամասեր: Հենց այս պատճառով էլ ես սիրում եմ ուսումնասիրել մոդեռնիզմի տեղական կիրառումները:

Կենտրոնից դուրս՝ ծայրամասերում, մոդեռնիզմը ստանում է շատ բարդ կառուցվածք:

ԱրմԱրք: Արդյո՞ք ծայրամասերի այդ ճարտարապետները ընդունում և կիրառում էին մոդեռնիստական նախագծային սկզբունքները գուտ վիզուալ, ինտուիտիվ կերպով, թե՞ դա պրոֆեսսիոնալ, քննական, ակադեմիկ հիմքերի վրա մոտեցում էր:

Ռիկարդո Ագարեզ: Ես կասեի, որ սպոնտան կամ ինտուիտիվ բաղադրիչն այստեղ ավելին է, քան ակադեմիականը: 1950-ականներին մի տեսակ գեղեցիկ ազատություն է առաջ գալիս, և ճարտարապետները դադարում են մոդեռնիզմի օրենքներով կաշկանդված լինել: Հղումը դեպի տեղային առանձնահատկություններն ու ավանդույթներն ավելի ազատ է դառնում, ինչը, գուցե, ավելի ուժեղ ազդող գործոն էր, քան ակադեմիական կամ քննական մոտեցումը: Ես կարծում եմ՝ տեղային ոգին ավելի ուժեղ ազդեցություն ուներ, քան կենտրոնից եկող տենդենցները, համենայն դեպս այն ռեգիոնի պարագայում, որը ես ուսումնասիրում էի:

Այս ժամանակաշրջանի ճարտարապետական դաշտի ոչ բոլոր գործիչներն ունեին պրոֆեսսիոնալ կրթություն, բազմաթիվ կառույցներ, որոնք նրանք նախագծում էին, չունեին այդ ակադեմիական հիմքերը, բայց ունեին մեկ այլ ոչ պակաս, գուցե առավել կարևոր բան: Ես չեմ կարծում, որ ճարտարապետությունը կարող է կապված լինել միայն ճարտարապետի կամ ճարտարապետական կրթության հետ: Ես հանդիպել եմ քաղաքացիական շինարարների, ովքեր չունեին որիցե ճարտարապետական կրթություն կամ նախագծողներ, ում առաջադրանքը ընդամենը գծագրելն էր, բայց ովքեր իրենց անձնական նախագծային գաղափարներն էին ներդնում այդ գծագրերի մեջ:

ԱրմԱրք: Այսպիսի նախագծային մոտեցումը հիմնված է որոշակի օրենքների կամ ոճական սկզբունքների վրա:

Ռիկարդո Ագարեզ: Մենք այստեղ խոսում ենք էկլեկտիզմի, բայց շատ լավ էկլեկտիզմի մասին: Էկլեկտիզմը հաճախ հասկացվում է որպես դեկադանս կամ դեգրադացիա, աուտենտիկի կորուստ: Մեր դեպքում ոճը և օրենքը մեկը չէ: Նախագծման գործընթացը շատ ազատ է և մեծապես հիմնված է ինտուիցիայի և տեղային հնարավորությունների վրա: Եթե ինձ հարցնեին, թե որո՞նք են Ալգարվի մոդեռնիստ ռեգիոնալիզմի բաղադրիչ էլեմենտները կամ բառարանը, որը պայմանավորում էր տեղային ոճը, ես դա կարող եմ անել, բայց որպես ամբողջություն այն կազմված է բազմաթիվ ոճերից:

ԱրմԱրք: Այսպիսով, մոդեռնիստ ռեգիոնալիզմը ճարտարապետական գաղափար էր, թե՞ ուղղակի նախագծման մեթոդների, էլեմենտների համախումբ:

Ռիկարդո Ագարեզ: Երբ մարդիք այն ժամանակ նախագծում էին, նրանք չէին հետապնդում ոչ մի կոնկրետ նպատակ և չէին հետևում ոչ մի կոնկրետ օրենք: Նրանք իրենց գիտակցմամբ, մոդեռնիստական ռեգիոնալիզմ չէին ստեղծում: Սա նման է քննական մոդեռնիզմին, երբ մարդիք, ովքեր նման նախագծային մոտեցմամբ էին զբաղված, չէին գիտակցում դա, այնպես որ այդ գաղափարը և տերմինը ստեղծվեց հետո և կիրառվեց հետադարձ հայացքով: Նույնը մոդեռնիստ ռեգիոնալիզմի դեպքում է: Մենք օգտագործում ենք այս տերմինը որպես ինտելեկտուալ գործիք անցյալի մասին խոսելու համար: Բայց նրանք չգիտեին, որ իրենք զբաղվում են մոդեռնիստ ռեգիոնալիզմով: Այսօր մեր նման մարդիք ստեղծում են այս տերմինները, որպեսզի առավել հեշտությամբ հասկանանք անցյալն ու այդ մարդկանց գործունեությունը: Բայց նրանք չունեին այս ձևակերպումներն իրենց մտքում: Այնուհանդերձ, նրանք խոսում էին ավանդույթի

մոդեռնիզացման մասին, թե ինչպես կարելի է ավանդականը պահելով և կիրառելով մոդեռնիստական ճարտարապետություն ստեղծել: Եվ, անկեղծ ասած, այս երկու տերմինն էլ՝ մոդեռնիզմ և ռեգիոնալիզմ, շատ թույլ տերմիններ են, որպեսզի հնարավոր լինի ամբողջովին բացատրել, թե ինչով էին զբաղվում այն ժամանակվա մարդիք:

ԱրմԱրք: Ի՞նչ էք կարծում, ի՞նչու առաջացավ ավանդականը պահելու և կիրառելու այս պահանջը: Չէ՞ որ նման մոտեցման պարագայում արդյունքը կարող է շատ ֆորմալիստական ճարտարապետություն լինել:

Ռիկարդո Ագարեզ: Իսկապես, բազմաթիվ էլեմենտներ, որոնք նրանք օգտագործում էին, ֆորմալիստական կամ ուղղակի գեղարվեստական կիրառում ունեին: Բայց ես կարծում եմ, որ կա մեկ այլ կարևոր պատճառ, թե ինչու էին ճարտարապետները ուզում անդրադառնալ ավանդական ճարտարապետությանը: Հետպատերազմյան շրջանում հայտնի դարձավ, որ մոդեռնիզմն ամբողջ աշխարհում քննադատության էր ենթարկվում իր ոչ մարդակենտրոն, տեղի և տեղանքի հանդեպ անտարբեր լինելու պատճառով: Այնպես որ այս քննադատությունները ստիպեցին մարդկանց փնտրել այն ճանապարհը, որով մոդեռնիզմը կարող էր շարունակել զարգանալ, քանի որ նրանք իրապես հավատում էին, որ այն արժանի է շարունակել: Նրանց մասնագիտական կրթությունը հիմնված էր մոդեռնիզմի վրա, այդ պատճառով նրանք անկեղծորեն հավատում էին դրա առավելություններին և արժեքներին: Բայց նրանք նաև ուզում էին գտնել նոր ճանապարհ մոդեռնիզմը զարգացնելու, առաջ տանելու համար: Այդ պատճառով ավանդականի ներբերումը մոդեռնիզմի մեջ կարող էր փրկարար օղակի նման մի բան լինել:

Մյուս կողմից 1930-1940-ականների ճարտարապետությունը շատ կոնսերվատիվ էր, ավանդույթն այստեղ օգտագործվում էր ռոմանտիկ, հովվերգային ոգով և նույնիսկ ազգայնական

գաղափարների հղումով: Այնպես որ տեղի է ունենում հետևյալը՝ հետպատերազմյան շրջանում ավանդույթը ինքնին դառնում է կոնսերվատիվ ճարտարապետության դեմ պայքարելու գործիք: Ինչպես Վիկտոր Պալլան է ասում. «Կախարդանքը կախարդի դեմ է ուղղվում»: Այնպես որ անդրադարձը դեպի ավանդույթ մոդեռնիստական ճարտարապետության մեջ երկակի առավելություն ուներ, մի կողմից այն օգնում էր մոդեռնիզմին գոյատևելու և դուրս գալու փակուղուց, մյուս կողմից այն պայքարում էր կոնսերվատիվ ճարտարապետության դեմ:

ԱրմԱրք: Ի վերջո սա գիտակի՞ց, ինտելեկտուա՞լ պրոցես էր՝ կոնկրետ նպատակներով և տեսլականով...

Ռիկարդո Ագարեզ: Դա ինտելեկտուալ պրոցես էր, որը նպատակադրված էր մոդեռնիզացնել ավանդույթը: Իսկապես, այս տարածաշրջանի դեպքում ճարտարապետական դաշտի գործիչները, ովքեր հավատում էին մոդեռնիզմին, գիտակցված կերպով որոշեցին անդրադառնալ ավանդույթին: Արդյունքում տեղի ունեցավ մի շատ հետաքրքիր երևույթ, որը ես անվանում եմ մոդեռնիզմի մասսայականացում: Եվ այս մասսայականացումը ճարտարապետների կողմից գիտակցաբար իրականացվող քաղաքականությունն չէր, այն առավելապես ինքնաբուխ կերպով էր իրականանում: Այնպես որ արդյունքում 1960-ականների Ալգարվում մենք տեսնում ենք վերնաքուլար մոդեռնիզմի զարգացում, որը կայանում էր տեղական ավանդական մոտիվների արդիականացման մեջ:

Այս տենդենցը հատկապես նկատելի է գյուղական բնակավայրերում, որտեղ արդեն մոդեռնիզմի լեքսիկոնն է, որը օգտագործվում է ինտուիտիվ կերպով: Այն ժամանակ կային նույնիսկ կատալոգներ, որոնք կառուցվածքային լուծումներ էին առաջարկում այնպիսի տեխնիկական խնդիրների լուծման համար, ինչպիսին, օրինակ, լուսամեկուսացման խնդիրն է: Բայց այս էլեմենտները ոչ թե Կորբյուզիեի ստեղծած «brise-

soleil» կոչվող էլեմենտների նման զուտ մոդեռնիստական կառուցվածքներ էին, այլ տեղական, վերնաքուլար մեթոդներով լուծվող կառուցվածքներ, ինչպես օրինակ հատուկ աղյուսե կառուցվածքների կամ սալերի կիրառումն է: Այնպես որ նմանատիպ խնդիրները լուծվում էին տարբեր մեթոդներով, այդ թվում նաև ավանդական կառուցվածքներին հղվելով:

ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏ ՋԻՄ ԹՈՐՈՍՅԱՆԸ: ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԻ ՄՈՂԵՌՆԱՑՈՒՄԸ

Հարցազրույց ճարտարապետ Դավիթ Ստեփանյանի հետ

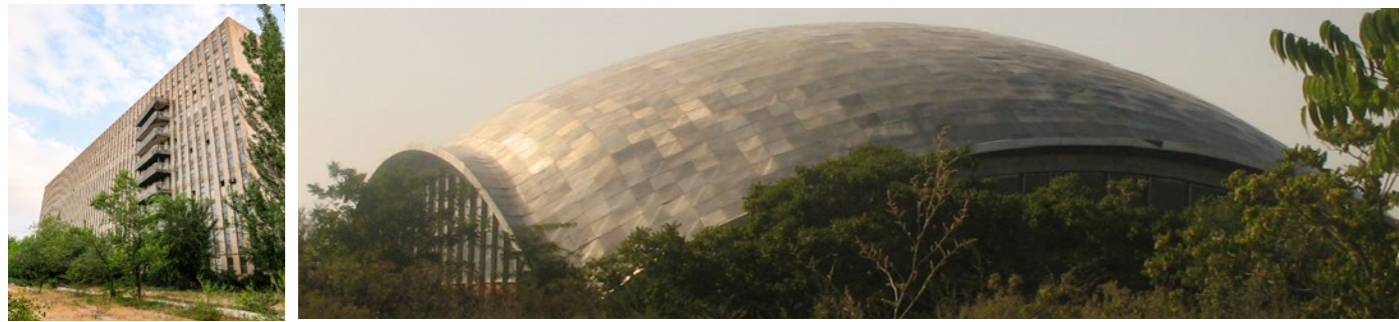
Դավիթ Ստեփանյանը ճարտարապետ է, գեղանկարիչ և ճարտարապետության հետազոտող, Հայաստանի ճարտարապետների միության անդամ: Նրա վերջին հրատարակումներից է «Խոսող հուշարձաններ» էսսեների ժողովածուն՝ անգլերեն և հայերեն լեզուներով (Երևան, 2015)

ԱրմԱրք: Կարելի՞ է ասել, որ Ջիմ Թորոսյանը սկսեց անդրադառնալ հայկական ճարտարապետության ավանդական ձևերին ինչ-որ կոնկրետ պահից սկսած:

Դավիթ Ստեփանյան: Այդ անցումը կարելի է ասել՝ տեղի ունեցավ 1975թ.-ից հետո, բայց մինչև այդ էլ փոքր ճարտարապետական ձևերում նա մեծապես կիրառում էր ավանդական ճարտարապետական մոտիվներ: Մոդեռնիստական ճարտարապետության դեպքում (այդ ժամանակ հիմնական ուղղությունն էր)՝ հատկապես մեծածավալ գործերի մեջ, դժվար է ավանդական մոտիվներն օգտագործել տեկտոնիկ կառուցվածքով: Սկզբնական շրջանում Ջիմ Թորոսյանը փոքր ճարտարապետական ձևերում՝ հուշարձաններում, հուշատախտակներում էր այդ մոտիվները մշակում և կիրառում, մինչ դրանք կհայտնվեին շենքերում:

ԱրմԱրք: Ի՞նչով էր պայմանավորված այդ անցումը:

Դավիթ Ստեփանյան: Թորոսյանը մի կողմից հոյակապ գիտեր իտալական վերածննդի ճարտարապետությունը, մյուս կողմից



Սրտաբանության ԺՏՁՑ համալիր, արդյունաբերության տաղավար, Երևան, 1961 ինստիտուտ, 1964-1969

նրա մասնագիտական կայացման հարցում մեծ դեր են ունեցել իր ուսուցիչները՝ մոդեռնիստ-ֆունկցիոնալիստ վարպետներ Սամվել Սաֆարյանը և Կարո Հալաբյանը, ում մոտ նա ասպիրանտ է եղել: Նա նաև ուսանել և աշխատել էր Իսրայելյանի, Աղաբաբյանի մոտ: Այս վարպետներից նրան փոխանցվել էր ավանդական և ժամանակակից ճարտարապետության միասնականության խնդիրները լուծելու տեսլականը: Նա նաև շատ էր ազդվել ԱՄՆ ուղևորությունից, այդ ժամանակների հայտնի մոդեռնիստ ճարտարապետներից՝ Օսկար Նիսեյերից, Լուիս Քանից, Ջոն Փորթմանից, Միս Վան Դեր Ռոեից, ում հետ, ի դեպ, լուսանկարվել էր: Եվ օրինակ՝ թիվ 8 պոլիկլինիկայի շենքը, Սրտաբանության գիտահետազոտական ինստիտուտի շենքն արված են հենց այդ՝ արևմտյան մոդեռնիստական ոճի ազդեցությամբ:

Իսկ օրինակ՝ ԺՏՁՑ համալիրի արդյունաբերության տաղավարի երկկոր ծածկը ավելի նեո-էքսպրեսիոնիստական թեմա է, որը հետագայում զարգացրին Թարխանյանը, Խաչիկյանը, Պողոսյանը: Թորոսյանը առաջինն էր Հայաստանում, ով անդրադարձավ այս կառուցվածքին այդ տաղավարի ճարտարապետության մեջ, բայց հետագայում նա հրաժարվեց էքսպրեսիոնիստական ստրուկտուրալիզմի պլաստիկ ծավալատարածական լուծումներից և անցավ խիստ, չոր ստրուկտուրալիզմին, ինչը կարելի է պնդել՝ առավել լավ է համապատասխանում հայկական ճարտարապետության սկզբունքին, և իր պարզ կառուցվածքով ավելի հեշտ մերվող է ավանդական ձևերին:

Նմանատիպ երևույթ կարելի է դիտարկել օրինակ՝ ավանդական ճապոնական ճարտարապետության դեպքում, որի ճկուն կորություններ ունեցող տանիքների սիլուետային առանձնահատկությունը հեշտ տեղայնացվեց էքսպրեսիոնիստական ստրուկտուրալիզմի պլաստիկ արտահայտչականության միջոցով: Այդ գործը լավ հաջողվեց հատկապես Կենձո Տանգեի մոտ, ով կարողացավ կապել Սաարինենի մեծաթռիչք ծածկերը ավանդական ճապոնական ձևերի հետ: Հայկական ավանդական ճարտարապետությանը այդպիսի «էկզոտիկ» ծավալները պատմականորեն բնորոշ չեն եղել, և էքսպրեսիոնիստական ստրուկտուրալիզմի «հայկականացման» խնդիրը բավական բարդ էր դառնում: Ճարտարապետներից շատերը ուղղակի խուսափում էին այդ թեմայից:

Օրինակ՝ Իսրայելյանը, գտնում էր, որ երկաթ-բետոնի ծավալատարածական պլաստիկ հնարավորությունները միակ այլևսորանքը չեն ժամանակակից ճարտարապետություն ստեղծելու համար և նորից աշխատում էր չոր ստրուկտուրալիզմի մեջ, այսինքն՝ ավելի մոտ ոչ թե Սաարինենի, այլ Լուիս Քանի կամ Ալվար Աալտոյի աշխատանքին: Չնայած նրա միշտ քեթսիզմներում տեսնում ենք, որ նա էլ փորձել է մեծաթռիչք պլաստիկների խնդրին անդրադառնալ և մի մի քանի հետաքրքիր ձևեր է ստացել, բայց դրանք քանդակային ծավալներ են:

ԱրմԱրք: Իսկ ի՞նչն էր այդ անցման պատճառը, արդյո՞ք ժամանակի քաղաքական, քաղաքաշինական, մշակութային և այլ հարցերը կարող էին ազդել այդ ստեղծագործական ուղու ընտրության վրա:

Դավիթ Ստեփանյան: Ես նույնիսկ մտածում եմ՝ ինչ կլիներ, եթե Թորոսյանը ժամանակավորապես մոդեռնիստ և չանդրադառնար ավանդական ճարտարապետական ձևերին... Կարծում եմ իր ընտրած հետագա ուղղությունը շատ ավելի

հետաքրքիր արդյունք տվեց, նույնիսկ համաշխարհային մակարդակով: Մոդեռնիզմը իր արմատական մոտեցումներով ընդհանրապես գլոբալիզացված երկրների մենաշնորհն է: Բայց Թորոսյանը հոյակապ տիրապետում էր մոդեռնիստական ճարտարապետության սկզբունքներին, որոնցից շատ բան կանան մեր միջնադարյան ճարտարապետության մեջ ինայողական միջոցները, պարզությունը, ֆունկցիոնալ և կոնստրուկտիվ համակարգերի ճշմարտացի արտահայտումը և այլն: Օրինակ՝ քաղաքապետարանի շենքը ամբողջովին տեկտոնիկ կառուցվածք ունի: Սյունահեծանային համակարգի շենք է, որը հստակ արտահայտում է իր կառուցվածքը: Որտեղ սյունահեծանային համակարգից առաջացած բացվածքներն են՝ այնտեղ ապակի է, նույնիսկ միջնորժներ չկան, և կոնստրուկտիվ համակարգը ընթեռնելի է անգամ ինտերիերից: Ինչ վերաբերում է դեկորատիվ մոտիվներին, գեղարվեստական ելևէջներին՝ նա դրանք այնքան էր մշակում, մինչև գտում էր ամենայն ավելորդությունից . դա իսկական մինիմալիզմ է՝ լավ իմաստով. ոչ թե գեղարվեստական տարրի մերժողականություն, այլ՝ գտում ավելորդություններից:

ԱրմԱրք: Դա նրա սկզբունքն էր դեկորատիվ մոտիվների և ֆասադային կոմպոզիցիայի մշակման մակարդակում, թե՛ նաև ծավալային, տարածական կառուցվածքի մեջ էր այդ մոտեցումն արտահայտվում:

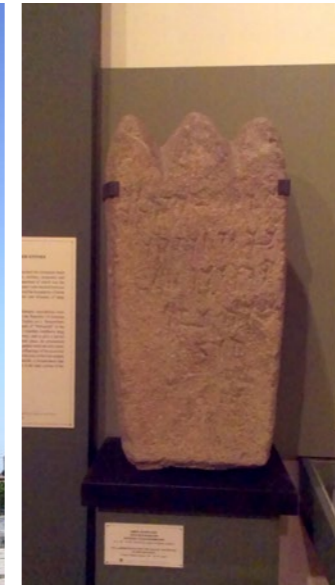
Դավիթ Ստեփանյան: Բոլորը, նա ամբողջական էր դիտարկում կառույցը: Նրանք, ովքեր Թորոսյանի մասին ասում են, որ նա ֆասադ էր նկարում, ուղղակի անտեղյակ են այդ արվեստանոցի լրջությունից, այնտեղ ընթացող աշխատանքներից: Այդպես մեկնաբանողները, ֆասադի գեղարվեստական կերպարը տեսնելով, ակամայից ենթադրություններ են անում՝ առանց խորանալու մյուս հարցերում:

ԱրմԱրք: 50 ամյակի հուշակոթողի վերաբերյալ Ձեր ծավալուն

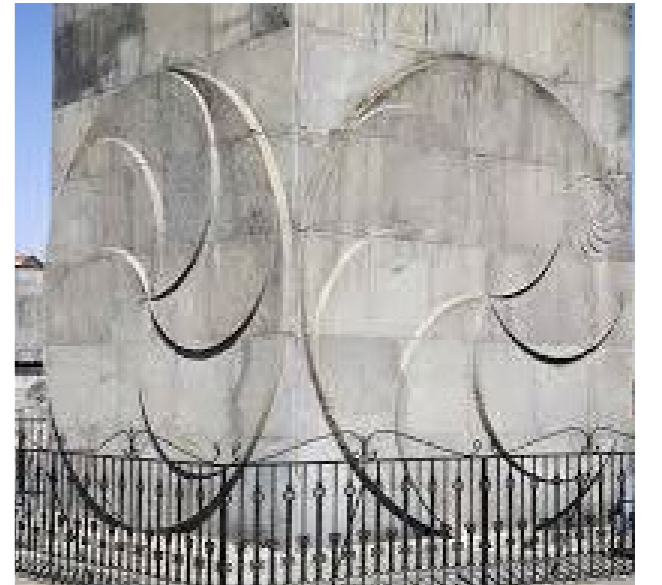
հոդվածում Դուք հետաքրքիր փաստ եք բերում հուշասյան կառուցվածքի մեջ կիրառված նախաքրիստոնեական մոտիվների, խորհրդանիշների վերաբերյալ: Արդյո՞ք դա գիտակցված, նպատակադրված հղում էր, թե՛ գուտ դեկորատիվ միջոց:



Հուշասյունը քաղաքաշինական միջավայրում

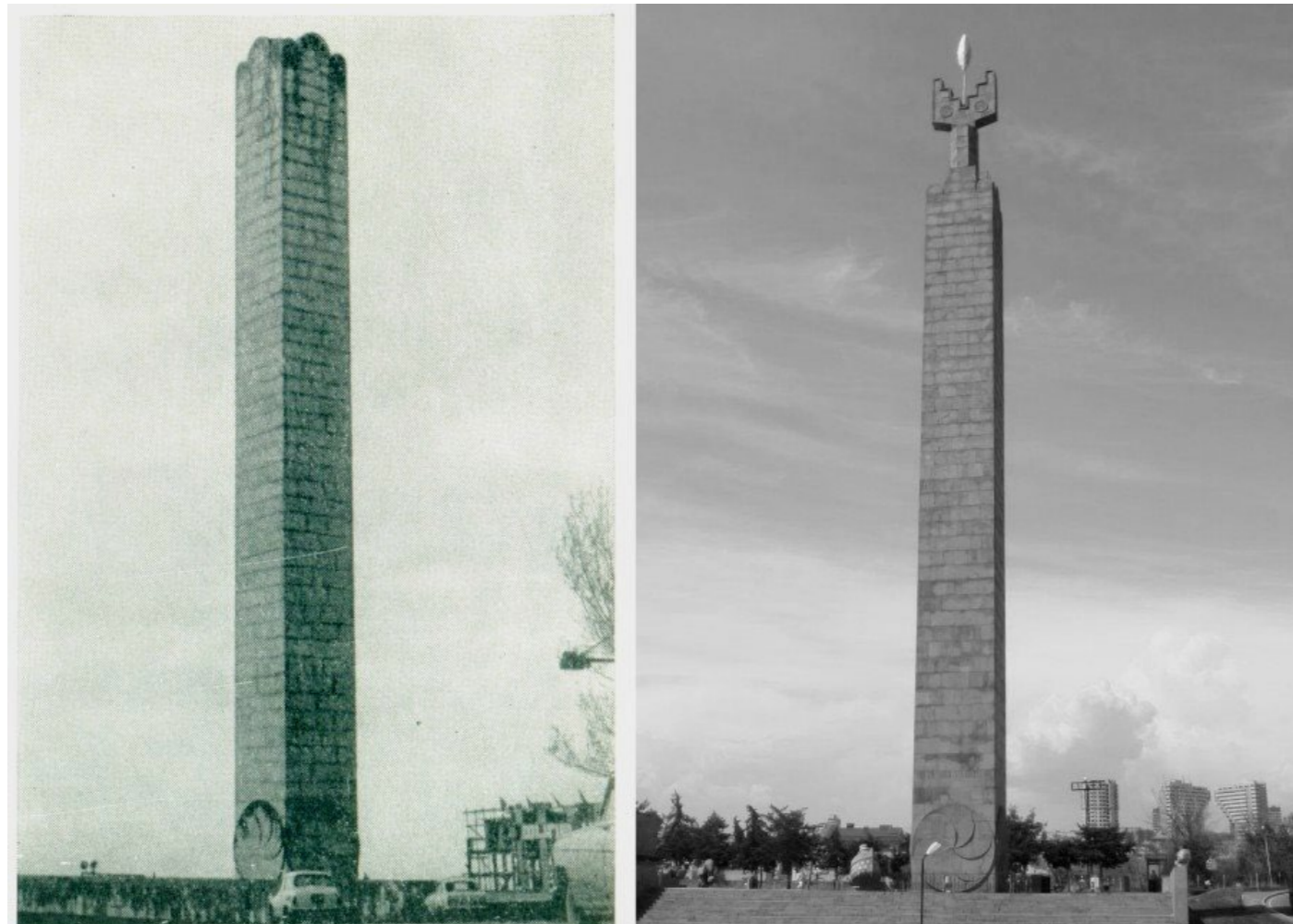


Արտաշեսյան սահմանաքար



Հավերժության նշանները հուշասյան ստորին հատվածի վրա

Դավիթ Ստեփանյան: Հուշակոթողի կառուցումը հետաքրքիր պատմություն ունեցավ: Հուշասյան հայտարարված մրցույթում հաղթեց Ջիմ Թորոսյանի և Սարգիս Գուրգադյանի նախագիծը: Կառուցելուց հետո սկզբնապես հուշասյունը ավարտվում էր եռամաս կամարաձև ելուստներով, որոնք վերցված էին «արտաշեսյան սահմանաքարերից»: Խորհրդային հասարակությունը, չիմանալով այդ հղման ակունքների մասին, հուշասյանը ֆալսաստիպ կոթողի նմանեցրեց և մականուններ կպցրեց, սակայն մեկ անգամ Գուրգադյանի հետ զրույցում նա հատուկ շեշտեց, որ հղումն արտաշեսյան սահմանաքարերին ուներ հետևյալ խորհուրդը. ըստ հեղինակների՝ նրանք փորձել են սա կապել այն փաստի հետ, որ նման կոթողների վրա գրվում էին բոլոր պետական արձանագրությունները: Բացի այդ՝ արտաշեսյան սահմանաքարերը կարգավորում էին



Հուշայունը՝ վերջավորության տեղադրումից առաջ և հետո

գյուղացիների և կալվածատերերի հողային հարցերը, ինչը մեծապես նպաստեց Արտաշեսի հիմնած հայկական միացյալ պետության ստեղծմանն ու զարգացմանը: Այս առումով, թեև հուշայունը նվիրված է Հայաստանում Խորհրդային կարգերի հաստատման 50 ամյակին, այնուհանդերձ հեղինակների հղումն ավելի խորն ու ազգային էր. կարծես հուշայունը նվիրված է հայկական պետականությանը:

Հուշայունը ուներ 50 մետր բարձրություն(թերևս խորհրդանշական թիվ 50 ամյակի տարեդարձի հետ առնչվող), սակայն այն այս բարձրության պարագայում դրա եռակամար վերջավորությունը տարօրինակ էր ընկալվում և, հատկապես համադրվելով այն չորս կողմերին փորագրված մեծ շրջանաձև հավերժության նշանների հետ, տեղը տալիս վերը նշված ժողովրդական մականուններին: Նման վերջավորությամբ,



Հուշայուն վերջավորությունը



Ուրարտական ամրոցի պատկեր պեղված ափսեի վրա



Ամրոցի պատկերը խոշորացված

սակայն իրական սահմանաքարերի համաչափություններին ավելի մոտ մի հուշայուն դրված է նաև 50 ամյակի հուշայան կողքը գտնվող 1937 թ.-ի բռնադատվածներին նվիրված հուշահամալիրի ներսում:

ԱրմԱրք: Իսկ ի՞նչպես ավելացվեց վերջին 15 մետրանոց վերջավորությունը:

Դավիթ Ստեփանյան: Կարծում եմ՝ դա այդ քննադատությունների արդյունքում ծնված գաղափար էր: Ըստ իմ տվյալների այս խնդիրը լուծելու համար Թորոսյանն ու Գուրգադյանը դիմեցին Ռաֆայել Իսրայելյանին: «Իսրայելյանը ժամանակակիցների հուշերում» գրքում հեղինակներից մեկը պատմում է, որ Իսրայելյանը մի-քանի օր անցկացրեց իր նախկին ուսանողների արվեստանոցում՝ աշխատելով այս նախագծի վրա: Նաև կա մի դրվագ, երբ ավարտված նախագծի մի



Կյանքի ծառի պատկեր Պերսեպոլիսի և ուրարտական պալատների պատին և դրա կրկնօրինակումը հուշայան մեջ

մեծ էսքիզ փռեցին բակում, և Իսրայելյանը բարձրացավ շենքի վերևի հարկից դիտելու նախագիծը, որպեսզի լավ պատկերացնի համաչափությունները: Իսկ Թորոսյանը պատմում էր, որ հուշասյան վերջնական ավարտից հետո Իսրայելյանի հետ բարձրացան հուշասյան գագաթը՝ միասին շնորհավորելու նորակառույցը: Վերնամասում խմելուց ու գինովցած լինելուց հետո միայն մտաբերեցին, որ այդ վիճակում չեն կարող իջնել: Ստիպված էին սպասել մինչև գինովցածությունն անցնի, որպեսզի կարողանան իջնել:

ԱրմԱրք: Այդ 15 մետրանոց հավելվածը կրկնում է ուրարտական շրջանից պեղված մի քանի ափսեների վրա արված պատկերը: Արդյոք ք դա նույնպես նպատակադրված հղում էր:

Դավիթ Ստեփանյան: Ջիմ Թորոսյանը ասում էր, որ ուրարտական կտոր է, մինչդեռ Գուրգադյանը իր կյանքի վերջին տարիներին, գրույցներից մեկի ժամանակ ասաց, որ այդ հատվածը բազմաթիվ էսքիզների արդյունքում դուրս բերվեց: Իսրայելյանը, անշուշտ, տեղյակ էր այդ արտեֆակտի մասին, հատկապես եթե հաշվի առնենք այն փաստը, որ Գինու գործարանի մառանների տեղում(որի նախագծի հեղինակն ինքն է) ուրարտական ամրոց էր՝ այդ 15 մետրանոց հատվածի նման ավարտներ ունեցող աշտարակներով: Սակայն այդ աշտարակներում այս ատամնավոր կառուցվածքը տարածական էր, իսկ հուշասյան մեջ այն վեր է ածվել ֆորմալիստական, հարթ դեկորի առավելապես սիլուետային, որը զուտ խորհրդանշական խնդիր է լուծում: Մյուսը վերջավորող տերն հիշեցնող ծավալը նույնպես այդ ուրարտական աշտարակների պսակն էր , որտեղ այն որպես կենսաց ծառ էր հանդես գալիս:



Վերին և ստորին ձախ նկարները՝ Թորոսյանի նախագծային արխիվը իր մահից հետո տեղափոխվում է Ճարտարապետության թանգարան: Ստորին աջ նկարում՝ վարպետ-քարտաշները քանդակում են հավերժության նշանները հուշասյան վրա:

ԻՍՐԱՅԵԼՅԱՆԸ ՈՐՊԵՍ ՄՈԴԵՌՆԻՒՄ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏ
Տիգրան Հարությունյան

Տիգրան Հարությունյանը ճարտարապետ է, ճարտարապետության քննադատ, ճարտարապետության թեկնածու: Նա հեղինակել է բազմաթիվ հոդվածներ և Երևանի մասին՝ վերջերս լույս տեսած գիրք-ուղեցույցը (DOM Publishers)

Խոսել Իսրայելյանի մասին որպես մոդեռնիստ ճարտարապետի կարող է պարզապես չհիմնավորված հանդգնություն թվալ: ՄՍՀՄ ժողովրդական ճարտարապետ Ռաֆայել Իսրայելյանի ստեղծագործական ժառանգությունը համարվում է որպես 20-րդ դարի հայկական ազգային մշակույթի վերածննդի խորհրդանիշ: Նրա գործերը խորապես համակված են ազգային բանահյուսության, էպոսի և պատմական դրվագների շուրջ մտորումներով, ինչն էլ և դառնում է յուրօրինակ տեսական հիմք նրա աշխատանքների համար: Ապա ի՞նչ եզրեր կարելի է գտնել նման ազգային և նույնիսկ ազգայնական հիմքերի վրա ձևավորված ճարտարապետության և մոդեռնիզմի գաղափարախոսության միջև:

Որքան էլ Իսրայելյանը հակված չլիներ դեպի ազգայինն ու ավանդականը, պատմականը, այնուհանդերձ նա 20-րդ դարի, այն էլ 20-րդ դարի երկրորդ կեսի ճարտարապետ էր, որը մոդեռնիզմի և արդեն պոստմոդեռնիզմի ժամանակաշրջանն էր, ինչը չէր կարող չազդել Իսրայելյանի ստեղծագործական ձեռագրի վրա: Եթե 1930-1950-ականներին Իսրայելյանը աշխատում էր դասականության կանոնների և ազգային եկեղեցաշինության սկզբունքների հիման վրա (հանձին Հաղթանակի թանգարանի, 1950 թ.), ապա հետ 1960-ականների նրա ստեղծագործություններում արդեն բացակայում

է դասական կամ ավանդական ճարտարապետության էլեմենտների ակնհայտ կիրառումը՝ տեղ տալով երկաթ-բետոնի հնարավորություններով ընձեռած ազատ, քանդակային, նույնիսկ արստրակտ ձևերին, որտեղ ազգայինի իմաստը և խորհուրդը կիրառվում է առավելապես խորհրդանիշների արտահայտմամբ և վերաիմաստավորմամբ: Արդյունքում սինթեզվում է մի նոր, լիիրավ նորարարական, ժամանակակից ճարտարապետություն, որտեղ մոդեռնիզմի հնարավորությունները միտված են նպաստել նոր տեղական (ազգային) ճարտարապետական լեզվի ստեղծմանը կամ ավելի ճիշտ է ասել՝ դրա զարգացմանը:

Թեև Իսրայելյանի այս շրջանի գործերում ավանդական ճարտարապետական էլեմենտները արտահայտված են արդիականացված լեզվով և առավել ազատ մեկնաբանությամբ, այնուամենայնիվ այդ ճարտարապետությունը դժվար է միանշանակ վերագրել նաև պոստմոդեռնիզմի ճարտարապետական փիլիսոփայությանը: Դա արտահայտվում է, օրինակ, ավանդական ձևերի հնարավորինս խիստ արտահայտությամբ, մի կողմից գրոտեսկի առկայությամբ, բայց միաժամանակ հումորի բացակայությամբ: Կարևոր է նաև պոստմոդեռնիզմին բնորոշ իմաստային բազմաշերտության բացասումը: Արդյունքում այս ճարտարապետության իմաստային առանցքը մեկն է՝ ավանդական ճարտարապետության և խորհրդանիշներով արտահայտված ուժեղ և վերածնված ազգի նարրատիվի թեման:



Ցուլերի և արծիվների քանդակները Սարդարապատի հուշահամալիրում

Դա առավելապես նկատելի է Սարդարապատի և Մուսա լեռան հուշահամալիրներում: Օրինակ՝ Սարդարապատի հուշահամալիրում ազգի պայքարի և հաղթանակի թեման արտահայտված է փոխաբերականորեն, կենդանիների (ցուլի ու արծվի) կերպարներով: Իսկ Մուսա լեռան հուշահամալիրում կիրառված գրոտեսկային, բայց պարզ նկարվածքով արտահայտված արծիվը խորհրդանշում է անառիկ ամրոց, դեպի որը տանող բազմաթիվ աստիճանները առավել ընդգծում են այդ թեման:

Սա, իհարկե, ինքնին մոդեռնիզմի հաղթահարում ու քննադատություն չէր, ինչպես պոստմոդեռնիզմն էր անում: Իսրայելյանը հակված է մոդեռնիզմի լեզվին՝ կառուցելու համար իր ազգային նարրատիվը: Այսինքն՝ ինչ-որ տեղ սկզբունքի տեսանկյունից համեմատություն կարող ենք անցկացնել ստալինյան «Ձևով ազգային, ոգով սոցիալիստական» բանաձևի՝ հետ, բայց տվյալ դեպքում ձևը մոդեռնիստական է, իսկ ոգին՝ ազգային: Ընդ որում՝ ազգայինի խորհուրդը դառնում է առաջնային նպատակ, այլ ոչ թե զուտ հղման մեթոդ, իսկ ավանդական ճարտարապետության ձևերը վերաիմաստավորվում և վերաստեղծվում են երկաթբետոնյա տեխնոլոգիաների միջոցով: Այդ աշխատաքները լիովին համապատասխանում են երկաթբետոնի ճարտարապետության տրամաբանությանն ու տեկտոնիկային:

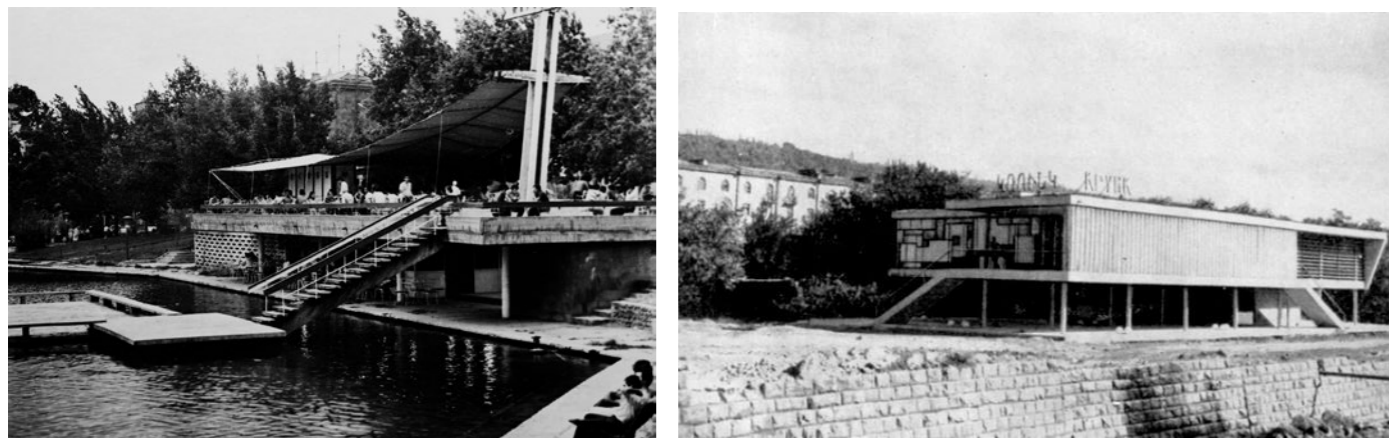
Մեկ այլ թեմա են 1960-ականների սկզբի կառույցները՝ Արագիլ սրճարանը և Ծովինար ռեստորանը, որտեղ մոդեռնիզմի էսթետիկան արդեն առավել ընդգծված է և կիրառված է գրեթե որպես ինքնուրույն ճարտարապետական լեզու: Նույնը կարելի ասել նաև Արզաքանի հանգստավայրի մասին՝ նախագծված 1961 թ-ին: Այս կառույցները իրենց լուծումներով հստակ հղում են մոդեռնիզմի ծավալատարածական տրամաբանությանը, միայն որոշ դեկորատիվ վերապահումներով՝ հանձինս բնական քարերի ավանդական շարվածքի և զուսպ ու մինիմալիստական ձեռագրով արված զարդաքանդակների կիրառման:



«Արագիլ» ռեստորանը, ներկայումս՝ լքված

«Արագիլ» ռեստորանը (1960 թ.) կառուցված է կաթնագույն ֆելզիտային տուֆով և պատված է պարզ, գծային նկարվածքի դեկորներով: Կառույցի հիմնական յուրահատկությունը գլխավոր ճակատի կամարներն են, որոնք, ի տարբերություն ավանդական, դասական կառուցվածքի կամարաշարերի, ոչ թե ուղղահայաց են, այլ դեպի ներքև լայնանում են՝ միաժամանակ պահպանելով կառուցվածքային պարզությունն ու գծային մաքրությունը: «Արագիլ» ռեստորանը իր տիպով զուգահեռվում է ժամանակի նմանատիպ այլ կառույցների հետ, սակայն որոշակի ոճական և տեխնոլոգիական առանձնահատկությունների տարբերությամբ: Կարելի է ասել, որ այն դարձավ 1960-ականների սկզբի մոդեռնիստական սրճարանների՝ «Առագաստ», «Կռունկ» և այլ սրճարանների նախատիպը:

Իսկ «Օռվինար» ռեստորանը (1960 թ.) իր կառուցվածքով և մասնավորապես ապակեպատ կոնստրուկցիային ծավալով ամբողջովին արտահայտում է մոդեռնիզմի էությունը, սակայն բնական կոպտատաշ քարերով ավանդական շարվածքը կրկին հղում է տեղական ճարտարապետական շինարարական ավանդույթներին: Մոդեռնիզմն այստեղ ոչ թե որպես ձևաստեղծման մեթոդ է կիրառված, այլ որպես ինքնուրույն ճարտարապետական լեզու և կառուցվածքային սկզբունք:



«Առագաստ» և «Կռունկ» սրճարանները



«Օռվինար» ռեստորանը՝ ներկայումս ձևափոխված

Այս կառույցները հստակ արտահայտում են Իսրայելյանի ճարտարապետական ձևաստեղծման զարգացումն ու փոփոխությունը, անցումը դասական, ավանդական

ճարտարապետական լեզվից և գաղափարախոսությունից դեպի գրեթե մաքուր մոդեռնիզմ: Սակայն Իսրայելյանի ճարտարապետական ձեռագիրը միշտ մնում է ավանդական ճարտարապետական ձևերի վրա հիմնված: Այս շրջանի նրա կառույցները լավագույնն են ներկայացնում հայկական մոդեռնիստական և ավանդական ճարտարապետության դիալեկտիկ կապը, որտեղ ոչ մոդեռնիզմը, ոչ էլ ավանդույթը ֆորմալիստականորեն չեն արտահայտված, այլ հանդես են գալիս որպես ինքնուրույն նախագծային սկզբունք և կառուցվածքներ:

Այս մոտեցումը Իսրայելյանը հատկապես հստակ է արտահայտում իր տեքստերում: Իր՝ 1960-ականների բազմաթիվ հոդվածներում նա նշում է, որ ժամանակակից ճարտարապետությունը պետք է ծառայացնել՝ ստեղծելու սեփական (ազգային) ճարտարապետությունը, ինչը և նա ձգտում էր իրականացնել: Իր տեսաբանական տեքստերում Իսրայելյանը ձգտում է տալ նոր, հստակ սահմանում ազգային ճարտարապետությանը, որտեղ հենց մոդեռնիզմի ճարտարապետությունը նա զարմանալիորեն դիտարկում է որպես ազգային արհավիրք: Սակայն հենց մոդեռնիզմն է դառնում է այն իդեալական ֆոնը, որտեղ նրա միտքը և ստեղծագործական ձեռագիրը դրսևորում են իրենց ամբողջական, բազմապրոֆիլ պրոֆեսիոնալ պոտենցիալը: Իր տեքստերում նա տարանջատում է մոդեռնիզմը՝ որպես ժամանակակից ինդուստրիալիզացիայի արդյունք, և մոդեռնիզմը՝ որպես քաղաքային ճարտարապետություն: Այս խոհերի փայլուն արտահայտումը հենց վերում նշված կառույցներն են:

Նա կողմ էր արտահայտվում ինդուստրիալիզացիային՝ դիտարկելով այն որպես լայն հնարավորությունների դաշտ՝ զարգացնելու համար ազգային ճարտարապետության ուղին: Բայց միաժամանակ նա դեմ էր մոդեռնիստական սկզբունքների ճարտարապետական և քաղաքաշինական դրսևորումներին՝ դրանք հստակ հիմնավորելով իր տեքստերում: Նա պնդում էր, որ ճարտարապետությունը չպետք է ինդուստրիալիզացիայի

գերին դառնա: Այս միտքը թերևս բավականին հակասական է, քանի որ խոսքը հենց ԽՍՀՄ-ի որդեգրած քաղաքաշինական և ճարտարապետական քաղաքականության ուղու մասին է, որը 1955 թ-ի «ճարտարապետական ավելորդությունների մասին» որոշումից հետո սկսեց զարգանալ հենց մոդեռնիզմի ճանապարհով: Սակայն իր նախագծերով Իսրայելյանը արդեն գործնականորեն ապացուցեց, թե ինչպես կարելի է շրջանցել այդ քաղաքական դոգման և մոդեռնիզմին բնորոշ ոչ մարդակենտրոն և անհոգի լինելու այն հատկանիշները, որոնք ի սկզբանե այդքան խորթ էին նրա ստեղծագործական ձեռագրին և էությանը:



Իսրայելյանը արժիճների ճեմուղու վրա, 1960-ականներ

ԱՊԱՐԱՆԻ «ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴ» ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԸ
Դավիթ Ստեփանյան

Դավիթ Ստեփանյանը ճարտարապետ է, գեղանկարիչ և ճարտարապետության հետազոտող, Հայաստանի ճարտարապետների միության անդամ: Նրա վերջին հրատարակումներից է «Խոսող հուշարձաններ» էսսեների ժողովածուն՝ անգլերեն և հայերեն լեզուներով (Երևան, 2015)

«Քարի վրա է ծնվել հայը, քարի վրա ապրել, քարը քարին դրել, քարերի վրա բարձրացել, քարեր բարձրացրել: Քարերի մեջ է աճել մանուկը, քարով խաղ արել, քարն իմացել, քարի պես ամրացել: Ու այսպես, հազարավոր տարիներ հայն իր առաջին քայլից քարի հետ է ապրել, քար մշակել, քարից ջուր քամել: Հրաշքներ է գործել քարից, լեռների ընդերքում տաճարներ քանդակել, քարե գործվածքներ արել, կամուրջներ կապել, պալատներ բարձրացրել, քաղաքներ կերտել ու կերտել քաղաքների քաղաք Անին...»

«Անիից 7 դար հետոնե» Անիի մասին իր ակնարկն այսպես է սկսում հայ մեծ ճարտարապետ Ռաֆայել Իսրայելյանը: Իր բազմամյա ստեղծագործական կյանքում նա եղավ արժանի շարունակողն այն հսկա մշակույթի, որ թողել էին միջնադարյան վարպետները: Այդ մասին վկայող նրա մեծ ու փոքր ճարտարապետական ձևերը սփռված են ամբողջ Հայաստանով մեկ՝ քարի հայերեն լեզուն արտահայտելով նոր ժամանակներում:

Ճարտարապետին առավելապես հերոսական թեմաներն էին գրավում, և պատահական չէ, որ հատկապես սև ու կարմիր գույնի քարերն իշխող դարձան նրա գործերում: Ժողովրդի հերոսական անցյալը ոգեկոչող ամենավառ նմուշներից մեկը Ապարանի «Վերածնունդ» հուշարձանն է, որն Իսրայելյանի վերջին տարիների գլուխգործոցներից է՝ իրականացված հեղինակի մահից հետո՝ որդու՝ Արեգ Իսրայելյանի կողմից:



«Վերածնունդ» հուշարձանի հարավային ճակատը

«Վերածնունդ» հուշարձանը բացառիկ մի կառույց է, որը նմանօրինակը չունի հայ հուշարձանային ճարտարապետության մեջ: Այն մի ընդհանրացված ծավալի մեջ ամբողջացնում և կերպավորում է պատմական երեք խոշոր իրադարձություններ՝ Մեծ Եղեռնը, Հայրենական մեծ պատերազմը և Ապարանի հերոսամարտը: Պատմական բովանդակությամբ իրարից շատ տարբեր այս երեք դրվագները մարմնավորելով մեկ ամբողջական կերպարի մեջ՝ Իսրայելյանը թեմատիկ առումով ճարտարապետական պոլիֆոնիայի մի խնդիր է լուծել՝ շատ նման երաժշտական պոլիֆոնիային, որտեղ տարբեր ինքնուրույն մեղեդիներ ներդաշնակորեն միահյուսվում են մեկ հորինվածքի մեջ:

«Վերածնունդ»-ը գտնվում է Ապարան քաղաքի վերջնամասում՝ քաղաքի միջով անցնող մայրուղու կողքին, մի փոքր բարձունքի վրա: Տեղի ճիշտ ընտրության շնորհիվ

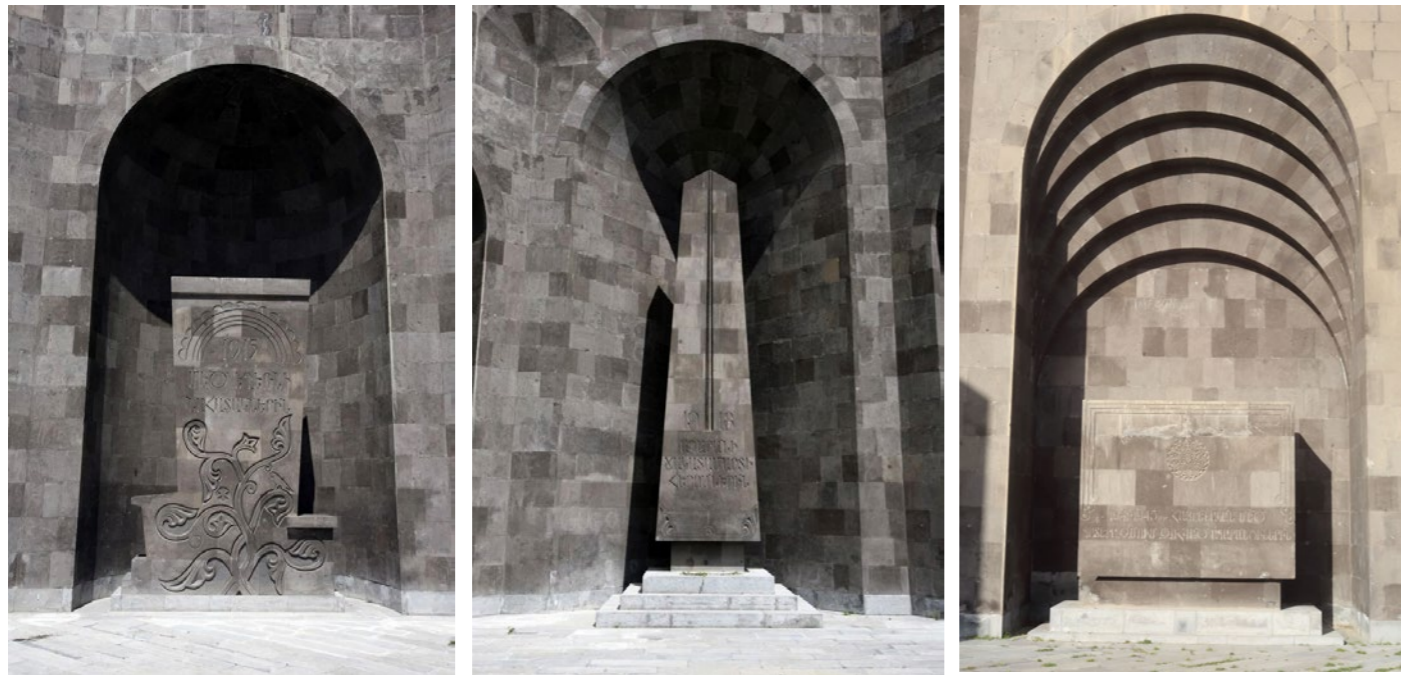


Հուշարձանի տեղադրումը միջավայրում: Հյուսիսային ճակատ (ձախ), հարավային ճակատ (աջ)

այն տեսանելի է շրջակայքի տարբեր դիտանկյուններից: Իր ծավալատարածական լուծումներով հուշարձանն ամեն կողմից անակնկալներ է մատուցում դիտողին: Երկու հիմնական ճակատները՝ հարավայինն ու հյուսիսայինը ամբողջական օրգանական միասնությամբ, միևնույն ժամանակ գեղարվեստա-արտահայտչական խիստ հակադրություններով են լուծված: Այստեղ զուգահեռներ ենք տեսնում Իսրայելյանի մյուս՝ հատկապես մեծածավալ գործերի հետ, որտեղ իրար են հակադրվում դրսի և ներսի ճարտարապետությունները, բայց հակադրվում են այնպես, որ միևնույն ժամանակ պահպանվում է օրգանական կապն ու անցումը այդ երկուսի միջև: Նման մոտեցումը մեծ վարպետություն է պահանջում և համարվում է հայ ճարտարապետության ամենաբարդ սկզբունքներից մեկը, որին Իսրայելյանը կատարելապես էր տիրապետում: Սակայն այս ամենով հանդերձ, Ապարանի հուշարձանում ի հայտ է գալիս մի նորարարություն. ներսի ճարտարապետությունը, արտահայտված լինելով հարավային ճակատում, փաստացի նաև դրսի ճարտարապետություն է դառնում:

Հարավային ճակատը, որտեղ երեք տարբեր կամարախորշերի մեջ տեղադրված տարաբնույթ հուշակոթողներն են, ընդհանուր սիլուետով կիսավեր եռանավ եկեղեցի է հիշեցնում, որն իր կտրված ներքին գեղեցկությունը ի տես է դրել բաց երկնքի տակ:

Դրամատիզմով հագեցած նրա նրբագեղ նկարվածքը միննույն ժամանակ շատ ամուր և մոնումենտալ տեսք ունի՝ շնորհիվ քարե հարթությունների տարերայնորեն վեր խոյացող և սրերի ավարտ հիշեցնող խրոխտ ռիթմի: Այս ամենին հզոր, հաղթական շեշտ է հաղորդում նաև հենց Ապարանի հերոսամարտը հավերժացնող եռանկյուն խորշի մեջ գտնվող սրածն կոթողը: Չախակողմյանը Մեծ Եղեռնին նվիրված յուրահատուկ խաչքարածնամի կոթող է: Նրա վրա պատկերված բուսական մոտիվը դալկացած, վշտացած ևալեկոծված Կենաց ծառ է հիշեցնում, որը հավաքված է տիպիկ հայկական նկարվածք ունեցող խաղողի որթի էլեմենտներով:



Երեք խորանները: Չախից՝ Եղեռնին նվիրված, կենտրոնում՝ Ապարանի ճակատամարտին նվիրված, աջից՝ Հայրենական պատերազմին նվիրված

Կոթողի տեղադրումը խորանի մեջ ամբողջացնում է գաղափարի հնչեղությունը՝ իբրև Պատարագ անմեղ զոհերի հիշատակին: Հուշարձանի աջակողմյան մասը հիշատակում է Հայրենական Մեծ պատերազմում զոհված ապարանցի մարտիկներին: Այստեղ հուշաքարը մի պարզ քառանկյուն է՝ կենտրոնում նախշված աստղաձև վարդյակով, որն ավելի ցածր է ձախակողմյան կոթողից: Անընդհատ պահպանելով երկխոսությունը



Հյուսիսային ճակատը



Չարդապատկեր՝ հյուսիսային ճակատի վրա

աջակողմյան և ձախակողմյան թևերի միջև՝ Իսրայելյանը հիանալի կերպով օգտագործել է հայկական ստեղծագործական առանձնահատկությանը բնորոշ սիմետրիայի մեջ ասիմետրիա ստեղծելու շատ հետաքրքիր մոտեցումը:

Թևերի երկխոսությունն արտահայտող ընդհանուր նկարվածքի մեջ մի նրբություն էլ կարելի է նկատել: Եղեռնի մասին պատմող կոթողի վերնամասի սրածնհարթությունները ամենից նվազն են վեր խոյանում, ինչն անկումային տրամադրություն է հաղորդում այդ թևի նկարվածքին: Սրերի ամենացայտուն խոյանքը, որպես հաղթականության և պայքարի խորհրդանիշ, մայիսյան հերոսամարտին նվիրված հատվածի վրա է շեշտադրվում: Կենտրոնական և աջակողմյան թևերի վրա այդ պատերը մեկական զարդանախշ են կրում: Եղեռնի թեմային մոտ գտնվող պատերը զրկված են զարդից: Փոխարենը մի փոքր տրոմպաձև որմնախորշ է խցկվում երկու հարթությունների բեկման գծի վրա:

Հարավային ճակատը, ունենալով և՛ հստակ ուրվագիծ, և՛ հագեցած մանրամասներ,

տարածության մեջ ընկալվում է տարբեր մասշտաբներում: Հեռվից մերվելով բնությանը՝ այն ներդաշնակորեն ներգծվում է մոտակա լեռան նկարվածքի մեջ, իսկ մոտիկից սկսում է արտահայտել իր ինքնուրույնությունը՝ կոնստրուկտիվ ծավալներից մինչև միայն ամենամոտ տարածությունից ընկալվող դեկորները:

Զարդանախշերը Իսրայելյանի մոտ միջնադարյան վարպետների օրինակով չափազանց պոետիկ են ներկայանում և կարողանում են մեղմել հայկական կառույցին բնորոշ լրջությունն ու խստությունը՝ հաղորդելով նրան մարդկային ջերմություն: Պատկառելի գուսպ ընդհանուր ծավալի վրա նրանք կարծես մանկական ազատ խաղեր լինեն, որոնք, սակայն, երբեք չեն հասնում կամակորության: Հնարավոր է նրանք նաև մեկ այլ փիլիսոփայություն են արտահայտում՝ շեշտադրելով փոքրի մեծությունը, անկարևորի կարևորությունը, անհեթեթության իմաստությունը:

Հարավային ճակատի հստակ մեղեդի պարունակող դեկորատիվ պատկերի համեմատ անսպասելի հակադրությամբ է հնչում միայն ինտոնացիոն շեշտադրումների վրա կառուցված, խիստ ու լակոնիկ, որպես դասական մոդեռն ընկալվող հյուսիսայինը: Սա արդեն ամբողջովին դրսի տարածության ճարտարապետություն է: Շթաքարերի նման վեր խոյացող, ուժեղ դինամիզմով լեցուն՝ այն համախմբված և, ամեն մեկը մի քարե սուր դարձած հերոսների բազմություն է հիշեցնում: Ծավալները ամբողջովին մերկ են, գուրկ որևէ դեկորատից: Միայն վարպետորեն միջամտված գրությունն է, կարծես, վիրակապում նրանց՝ «ՀԱՎԵՐԺ ՓԱՌՔ ՀԱՅՐԵՆԻՔԻ ՀԱՄԱՐ ԶՈՀՎԱԾ ՀԵՐՈՄՆԵՐԻՆ»:

Իսրայելյանը ժամանակակից ճարտարապետ էր: Իր աշխատանքային մեթոդով նա մոտ էր ժամանակակից այնպիսի ճարտարապետների, ինչպիսիք են, օրինակ՝ Միս Վան դեր Ռոեն, Ալվար Աալտոն կամ Մարիո Բոտտան, սակայն լինելով վառ անհատականություն՝ նա երբեք չէր ընթանում պարզ փոխառությունների ճանապարհով: Նրան խորթ էր

մեխանիկական կրկնօրինակման հեշտ ու տրորված ուղին թե՛ ժամանակակից, և թե՛ ավանդական լուծումներում: Արդյունքում, Իսրայելյանի մոտեցումը շատ ստեղծագործական էր՝ օժտված այնպիսի նորարարությամբ, որը կերտում էր ցայտուն ազգային դիմագիծ:



Զարդամոտիվ՝ հարավային ճակատից

ՀԱՃՆԻ ՀԵՐՈՍԱՄԱՐՏԻ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԸ

Դավիթ Ստեփանյան

Դավիթ Ստեփանյանը ճարտարապետ է, գեղանկարիչ և ճարտարապետության հետազոտող, Հայաստանի ճարտարապետների միության անդամ: Նրա վերջին հրատարակումներից է «Խոսող հուշարձաններ» էսսեների ժողովածուն՝ անգլերեն և հայերեն լեզուներով (Երևան, 2015)

Ճապոնացի ճարտարապետը ցածրահարկ հյուրանոց էր կառուցել ծովափին: Ծովի տեսարանը հյուրանոցում հանգստացողների տեսադաշտից քողարկված էր ծղոտե պարսպով, որի պարագծով մեկ ձգվում էր լվացարանի երկար, ժապավենաձև կոնքամանր: Օտարերկրացի մի զբոսաշրջիկ հիշում է, թե ինչպես այցելության առաջին պահերին զարմանքով և տարակուսանքով է ընդունել այս հանգամանքը: Ինչու էր ծովի պատկերը հանելուկային ձևով թաքցված հյուրանոցային համարներից: Չէ՞ որ ճապոնական ճարտարապետությունը հայտնի է հատուկ ուշադրությամբ դեպի բնական միջավայրը:

Ամբողջ երեկոյի ընթացքում այս հարցն անհանգստացնում էր նրան: Սակայն առավոտյան, երբ գնում է ծղոտե պարսպի մոտ լվացվելու և կռանալով ջուր է վերցնում կոնքամանից, աննկարագրելի զգացում է ապրում: Կոնքամանի վերևի գծով ծղոտե պարիսպը որոշակի հատվածում ընդհատվում էր և մի նեղ ու երկար բացվածք էր առաջանում կռացած մարդու հայացքի դիմաց: Հենց այն պահին, երբ երեսը խոնարհվում է և ձեռքերն ընկղմվում են ջրի մեջ, հանկարծակի բացվում է այնքա՛ն կարոտած ծովի տեսարանը: Կոնքամանի սառը ջուրը, լուսաբացի թարմ օդը, ալիքների ձայնն ու պատկերը խտացված տրամադրությունների այնպիսի անսպասելիությամբ են ներխուժում երևակայության

մեջ, որ թվում է՝ այլեկոծված ծոփ է թրջում իրեն՝ ակամայից հաղորդակից դարձնելով ամբողջ բնության տարերքին:

Այս զգացումն ակնթարթներ է տևում, բայց ընդմիջտ փնտրում է օտարերկրացու հիշողության մեջ:

Զբոսաշրջիկի հիշողությունը դարձել է ուսանելի պատմություն ճարտարապետական յուրահատուկ մտածողության, կառույցի և շրջակա միջավայրի հարաբերության մասին:

20-րդ դարի ամենահետաքրքիր և ինքնատիպ հայ ճարտարապետներից է Ռաֆայել Իսրայելյանը, ում արվեստը ջերմ արձագանք գտավ հայ ժողովրդի սրտում, ճանաչվեց ու բարձր գնահատվեց ամբողջ Սովետական միության կողմից: Սակայն, այդ տարիների նվաճումները, հատկապես՝ տվյալ բնագավառին վերաբերվող, հիմնականում դուրս չէին գալիս «երկաթյա վարագույր» -ի սահմանից: Տարատեսակ ոճերն ու նորարարությունները, որոնք յուրահատուկ կերպով արտահայտվում, հաճախ էլ ինքնուրույն դրսևորումներ էին ունենում, մեծ առումով անհայտ էին փնտրում աշխարհին:

Իհարկե անհատականությամբ օժտված արվեստագետները շատ դեպքերում կաշկանդված չեն եղել որևէ «իզմ»-ի կապանքերով և չեն ընկել տարբեր մոդայիկ շարժումների հետևից, բայց երևի հենց այդ անտարբերությունն էլ ծնել է այն ազատ մտքերն ու մոտեցումները, որոնցից գոյացել են ամբողջ ուղղություններ:

1960-ականների երկրորդ կեսերին ճարտարապետության մեջ ձևավորվեց պոստմոդեռնիզմի տեսությունն ու ուղղությունը որպես հակազդեցություն մոդեռնիզմի խիստ ռացիոնալ, ֆունկցիոնալիստական մտածողության: Այն իրականացվեց 1970-ականներից ԱՄՆ-ում և ներկայումս էլ շարունակում է մեծ տարածում ունենալ ամբողջ աշխարհում:

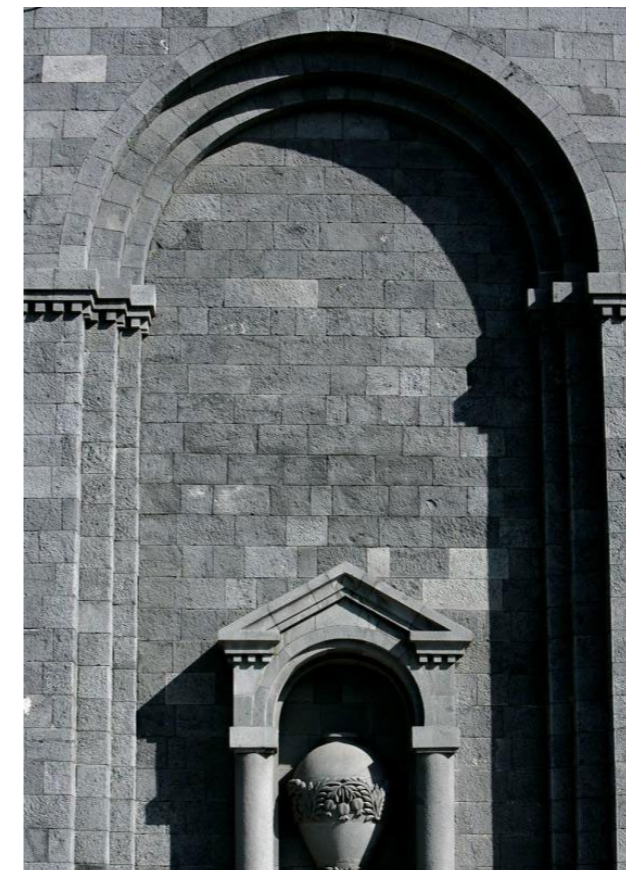
Վերը նշված տարեթվերից նույնիսկ մի փոքր ավելի վաղ թվագրություն ունեն Իսրայելյանի վերջին շրջանի գործերը, որոնք հաճախ բնութագրվում են որպես առաջին հայկական պոստմոդեռնիստական ճարտարապետության օրինակներ: Այսպես ընդունելու դեպքում, սակայն, պետք է նշել, որ դրանք

պոստմոդերնի բազմաշերտ մշակույթի այն դրսևորումներից են, որոնք խստագույն բժախնդրությամբ հետամուտ են լինում մոդերնիստական նվաճումների ֆունդամենտալ խնդիրներին:

Մոդերնիզմին բնորոշ ֆունկցիոնալ և կոնստրուկտիվ համակարգերի ճշմարտացի արտահայտումը, ինչը դարերով բնորոշ է եղել նաև հայկական, ավանդական ճարտարապետությանը, հանդիսանում էր Իսրայելյանի աշխատելառճի հիմքը: Նրա գործերում հիմնավորված և համոզիչ են կերպարային խնդիրները: Ձևը միայն ֆորմալիստական քմահաճույք չէր դառնում նույնիսկ այն դեպքերում, երբ պոստմոդերնին բնորոշ իմպրովիզացիոն միջոցների կիրառման հետևանքով իր նախկին համակոնտեքստից կտրվում էր: Հակառակը, օրգանապես մտնելով մեկ այլ կոնտեքստի մեջ, կարողանում էր արտահայտել տվյալ կառույցի նշանակությունն ու արդիականությունը:

Լավագույն օրինակ է հայտնի գինու մառանների շենքի երեք կարասներով ճակատի գեղարվեստական մշակումը, որտեղ եկեղեցական ճակտոնը ոչ թե ինչպես նախկինում մուտքի դռան բացվածքն է եզրավորում, այլ «բացվում» է դեպի խուլ պատը, որի վրա են հենվում գինին գովերգող որժապարասները: Տվյալ ճակատի վրա գեղագիտական ուժեղ արտահայտչականություն ստանալն արդարացված է նաև քաղաքաշինական տեսանկյունից, ինչի համար էլ գլխավորապես իշխանությունները պատվիրել էին ընդարձակել հին մասնաշենքը: Կամուրջի վրայով անցնող փողոցի շարժմանը դիմավորում է ոչ թե ուղղահայաց պատի ամայի հարթության վանող մի զանգված, այլ գրավիչ և հրավիրող մուտքերի դեկորատիվ պատկերը՝ որպես այն տարիներին էջմիածնից Երևան ճանապարհին կանգնած դարպաս:

Պոստմոդերնիստական մեկնաբանության այսպիսի հաջողված օրինակներ են իրականացված նաև Իսրայելյանի մյուս կառույցներում, բայց ամենուրեք հիմնականում իշխում է պատի կամ կոթողի թեման:



Գինու գործարանի մառանները և Երեբոյքի տաճարը՝ նախատիպը

Նրա նախագծով կառուցված Հաճնի հերոսամարտին նվիրված հուշարձանը պատի և կոթողի միավորման այն ուշագրավ ստեղծագործություններից է, որն առանձնահատուկ կերպով արտահայտում է հեղինակի հստակ ձեռագիրն ու բնավորությունը: Այն առաջին հայացքից աչքի է ընկնում անսպասելի համաչափություններով ու շատ ինքնատիպ նկարվածքով: Ծավալային պլաստիկան ընկալվում է մեկ ամբողջական նյութով ծեփած քանդակի նման: Կարծես քանդակագործի վարժ մատների անխաղաղ մի շարժումով ստացված լինի:

Այս հուշարձանի կերպարի ծածկագրված էությունը վերծանելու համար անհրաժեշտ է անդրադառնալ 1920 թվականի Կիլիկիայի Հաճրն քաղաքի ինքնապաշտպանության հերոսական էջերին: Ինքնապաշտպանության բարձրագույն խորհրդի նախագահն էր Հաճնի հոգևոր առաջնորդ Պետրոս Սառաջյանը: Պաշտպանության հրամանատարն էր գորավար Անդրանիկի զինակից սպա Սարգիս Ճեպեճյանը, տեղակալը՝ Արամ Թերզյանը: Ապրիլի 10-ից թուրքական զորքը, որն արդեն գրավել էր Այնթափը, Մարաշը և Սիսը, գրոհներ էր կազմակերպում Հաճնի Գավուշ, Կիլիկիա թաղամասերի և Սբ Հակոբ վանքի ուղղությամբ: Կատաղի մարտերից հետո գրավում են վանքը և լիակատար շրջափակման մեջ են դնում քաղաքը: Ամիսներ շարունակ քաղաքը պաշտպանվում է՝ երբեմն դիմելով ջախջախիչ հակազրոհների:



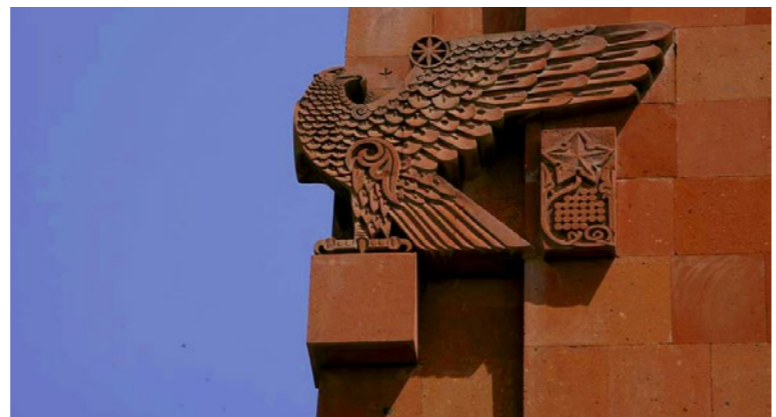
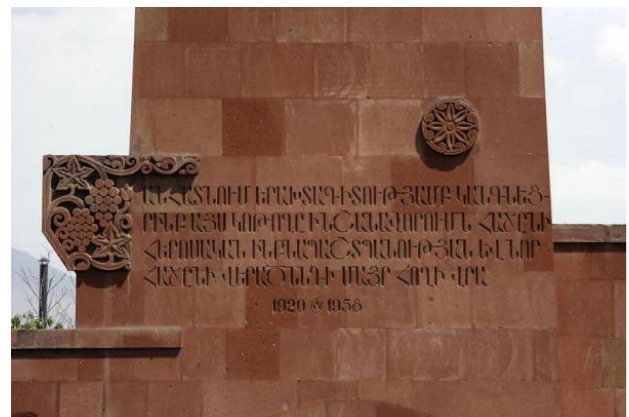
Հուշարձանի գլխավոր ճակատն ու մուտքը՝ հրապարակի կողմից



Մակայն ստանալով համալրումներ՝ հոկտեմբերի 15-ին թուրքերը գրավում են Հաճնը և կոտորում 6000 բնակիչներին: Միայն 365 հոգու է հաջողվում ճեղքել շրջափակումը և փրկվել:

Պատմության ողբերգական և հերոսական իրադարձությունների այս պատկերն Իսրայելյանն ուրվագծել է բարձր արվեստին հարիր պայմանականությունների լեզվով ինչպես միշտ գերծ ֆալսով պարզունակ բացատրողականությանը դիմելու տարաբնույթ հնարքներից: Աջ թևի վրա գտնվող եկեղեցական հատվածը հավանաբար վանքային շինությունների հավաքական մի խորհրդանիշ է: Միգուցե այս կոթողը Սբ Հակոբ վանքի պատմությունն է խորհրդանշում կամ էլ կերպավորում է մահապարտ հոգևոր առաջնորդին: Հուշարձանի ամենամոնումենտալ շեշտը սրանման կոթողն է, որը կտրուկ վեր է խոյանում ամբողջ ծավալից: Ինչ-որ բարձրության վրա որոշակի կետերից թեթևակի բեկված նրա հարթությունը եռամաս ջլատման է ենթարկվում: Առաջացած ուղղահայաց ճեղքերի սուր ու երկար ստվերներն ավելի են խթանում վերընթաց շարժումը: Մի կողմից կոթողը տարբեր բարձրություն ունեցող, համախմբված սրերի տեսք է ստանում, մյուս կողմից՝ վիրավոր ու կողքերից կոտրտված շեղք է հիշեցնում:

Հուշարձանի վրա հինգ զարդանախշ կա արված. չորսը՝ խիտ ու մանրամասն մշակված, մեկը՝ խուլ ու անպատկեր: Բոլոր զարդանախշերն էլ դինամիկ կապվածության մեջ են մտնում կոթողի ծավալային ձևագոյացման հետ:



Զարդանախշեր

Զարդանախշերից մեկը, կրկնելով վերևում գտնվող արծվի թևի հորիզոնական ուղիղը՝ գրության տեսքով հետագիծ է թողնում՝ «Անհատնում երախտագիտությամբ կանգնեցրինք այս կոթողը ի նշանավորումն Հաճնի հերոսամարտի ինքնապաշտպանության և Նոր Հաճնի վերածննդի մայր հողի վրա», տակը նշված են 1920 և 1956 թվականները՝ հին Հաճնի անկման և նոր Հաճնի ծննդյան տարեթվերը:

Իսրայելյանն այս կառույցում առավելագույն արտահայտչականության է հասցրել է հայկական ճարտարապետությանը բնորոշ սրբատաշ քարի հարթության կոնտրաստային հարաբերությունը մանրամասն մշակված զարդանախշի ու փորագրված արձանագրության հետ: Ավանդական կառույցների համեմատ կոնտրաստն այստեղ ավելի ցայտուն է դառնում ընդհանուր ծավալի մոդեռնիստական մաքրության շնորհիվ: Բյուրեղյա հղկվածություն ունեցող պատերը ֆոնային մակերեսներ են գոյացնում՝ նպաստելով Հայաստանի արևի ուժն արտացոլող գեղարվեստական լույսուստվերի վառ հնչեղությանը:



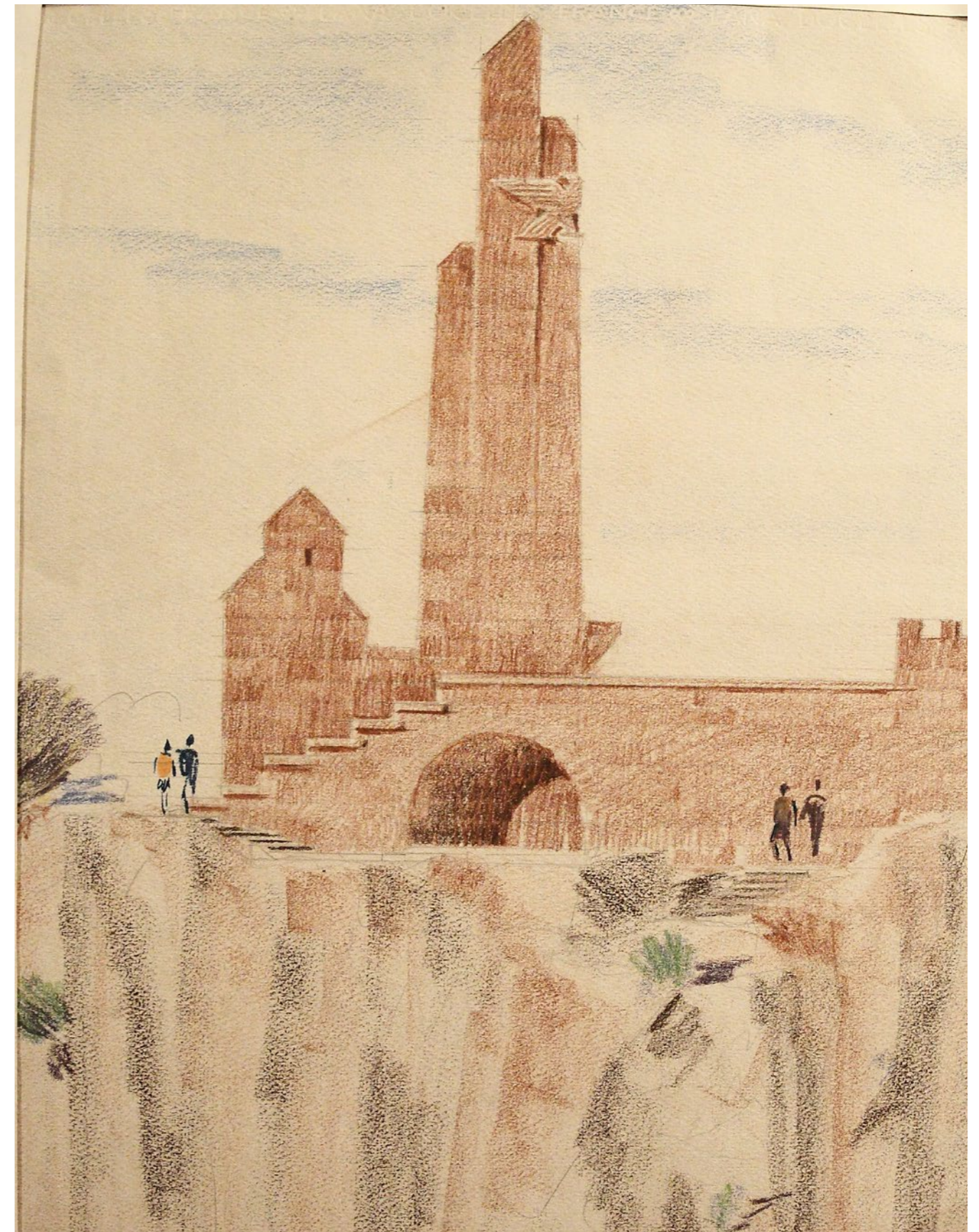
Հայկական ավանդական երդիկները հիշեցնող առաստաղը հուշարձանի ներսից

Հուշարձանի ներսում չկա այն մոնումենտալ շքեղությունը, որը բնորոշ է հեղինակի մյուս գործերին, բայց նորից պահպանված է արտաքին ու ներքին տարածությունների հակադրության սկզբունքը: Դրսից սլացիկ այս կառույցը ներսից պարփակ է: Նրա գողտրիկ սենյակներում, կարծես միաժամանակ արտահայտված է շրջափակման նեղությունն ու մռայլության զգացումը: Ամրոցային տպավորություն են թողնում նեղ պատուհանները, որոնք միակ լույսի աղբյուրն են:

Այս տրամադրություններին համահունչ է նաև թանգարանի մուտքի դռան լուծումը: Այն կարող էր շեշտված ձևով տեղակայված լինել կենտրոնական կամարախորշի մեջ, բայց գտնվում է դրանից դուրս: Երկրորդական տեղում գծագրվող նրա անշուք ուղղանկյուն բացվածքն ավելի շուտ թաքստոցի մուտք է հիշեցնում:

Սակայն կառույցի բովանդակության ամենաազդեցիկ յուրահատկությունը թաքնված է թանգարանի տանիքին: Չարմանալի ձևով ընդամենը 12 աստիճանի չափով գետնից կտրված այդ հարթակը մարդուն տեղափոխում է ուրիշ մի աշխարհ. հանկարծակիորեն բացվում է դեպի ձորը նայող շքեղ մի տեսարան: Շրջապատված լինելով ատաճաշարերի նման ելուստներ ունեցող քարե բազրիքով և առջևում տեսնելով վարընթաց ժայռերով գալարվող խորը կիրճը՝ դիտողն ակամայից իրեն զգում է բերդի աշտարակի վրա կանգնած: Լեռնային Կիլիկիայի ոգին կենդանանում է նրա մտապատկերում: Այս համեստ չափի շինությունը հսկա ամրոց է դառնում:

Փոքրի մեծությունը բացահայտող նման գաղտնիքները հաճախ են թաքնված Իսրայելյանի երբեմն արտաքուստ անշուք թվացող գործերում: Հաճնի հրապարակից և նրա մոտ բերող փողոցից խնամքով թաքցնելով ձորի տեսարանն կառույցի հետևում՝ Իսրայելյանը բնության անակնկալն է մատուցում հուշարձանի հետ հաղորդակցվող մարդուն:



Իսրայելյանի՝ ձորի կողմից հուշարձանը պատկերող էսքիզը

ՄՈՂԵՌՆԻՉՄ, ՊՈՍՏՄՈՂԵՌՆԻՉՄ, ԹԵ՛Ր ՌԵԳԻՈՆԱԼ
ՄՈՂԵՌՆԻՉՄ: ՄՈՂԵՌՆԻՍՏԻԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ՏԵՂԱՅՆԱՑՈՒՄԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Եվա Էսս-Սարգսյան

Եվա Էսսը ճարտարապետության տեսաբան
և քննադատ է, հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն
լեզուներով բազմաթիվ հոդվածների հեղինակ: Նա
գրադվում է ճարտարապետության սեմիոտիկայով
և ժամանակակից ճարտարապետության
կառուցվածքային բառարանի կազմամբ:

Սկիզբը

Վերջին տասնամյակի ընթացքում Խորհրդային մոդեռնիզմը մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց աշխարհում: Պատճառները բազմաթիվ են: Դրանցից է, օրինակ, այն հանգամանքը, որ աշխարհը գուցե Խորհրդային միությունից չէր ակնկալում առանձնապես որևիցե (այն ժամանակների կտրվածքով արդիական, միջազգային տենդենցներին հարիր) ձեռքբերումներ, մինչդեռ հանկարծակի բացահայտված համամիութենական մոդեռնիզմը այլ բան ցույց տվեց: Այս բացահայտման հիմքը հանդիսացավ Ֆրեդրիկ Շոբանի “СССР” վերնագրով գիրքը, որից էլ, թերևս սկսվեց հետաքրքրությունը Խորհրդային մոդեռնիզմի հանդեպ և այս թեմայով զբաղվելու նորաձևությունը: Այս գրքի համար Շոբանը ընտրել է կառույցներ նախկին միության գրեթե բոլոր անկյուններից՝ ելնելով դրանք ընդհանրացնող տարբեր պարամետրներից, որոնցից մեկը դրանց «կոսմիկ» բնույթն է: Կոսմիկն, ըստ Շոբանի, դա տիեզերքի միջակայանացնումն է՝ որպես ցանկալի իրականության բացակայության պարագայում գիտական ձեռքբերումների միջոցով այդ իրականության կերտման հույսն ապագայում:

Այս գաղափարի էությունը մեծապես նպաստում

էին գիտաֆանտաստիկ գրականությունն ու ֆիլմերը, որոնք, «լինելով հազեցած անտրամաբանական տարրերով, այնուհանդերձ արտահայտում էին ժամանակի պաշտոնական հավատամքը՝ վազք դեպի ապագա»¹: Չգտումը դեպի տիեզերք Շոբանը տեսնում է որպես ճնշված անհատականությամբ խորհրդային քաղաքացու և հատկապես ստեղծագործողների ազատագրման ձգտում՝ ի հակադրություն «համր ու անհասցե, այսինքն՝ անոնիմ» ճարտարապետության, որը «անհատին լռեցնող համակարգի»² հանդեպ սկսվող պայքարի արտահայտումն էր: Այսինքն՝ կոսմիկ ճարտարապետությունը անհատական, ինքնություն ունեցող և ինքնությունը գովերգող ճարտարապետություն է: Սակայն, մինչ անհատական ինքնության խնդիրների մեկնաբանությունը, Շոբանը նկատում է, որ այս ճարտարապետական շրջանը «սկսվեց՝ որպես «կոնտեքստուալիզմ», որն այն ժամանակների ակտիվ քննարկվող տենդենցներից մեկն էր, և պնդում էր, որ բոլոր կառույցները պետք է իրենց միջավայրի արտահայտիչը լինեն: Ողջ ճարտարապետությունը պետք է տեղական յուրահատկությունների՝ իր հասցեի արտահայտիչը լինի»³: Սակայն Խորհրդային կոսմիկ և մոդեռնիստական ճարտարապետությունն ընդհանրապես այդպես էլ մնաց՝ որպես ֆուտուրիստական էսթետիկայի և քաղաքացու ինքնության խնդիրների արտահայտիչ, իսկ դրա կապը իր լոկալ, տարածքային ինքնության հետ առավել քիչ է նշվում:

Արդյունքում, մինչօրս էլ Խորհրդային մոդեռնիզմը ընկալվում է հիմնականում հենց այս կոսմիկ կամ կամ էքսպրեսիոնիստական-ստրուկտուրալիստական ուղղությունները և Խորհրդային կոնստրուկտիվիզմը ներկայացնող կառույցների կերպարով: Մինչդեռ Խորհրդային մոդեռնիզմի ամենահետաքրքիր

1 “Its mythology was steeped in the irrational but had the advantage of espousing the official dogma of the day: The race to the future”. Chobin 2011, p.12 (թարգմանությունը՝ մերը)
2 “...Mute and of no address-meaning anonymous”. Chobin 2011, p.10 (թարգմանությունը՝ մերը)
3 “...Age began with “contextualism”, a rising tendency of the age, which at the very highest levels asserted the postulate that all buildings should express their environment. All architecture must manifest its local specificity-its address”. Chobin 2011, p.12 (թարգմանությունը՝ մերը)

Ֆենոմեններից մեկը՝ կոնտեքստուալիզմը, փնտրում է ուսուցման սիրությունից դուրս:

Լինելով բազմազգ կայսրություն՝ Միությունը ներկայացնում էր բազմաթիվ էթնիկ ազգությունների կոնգլոմերատ, որոնցից յուրաքանչյուրն ուներ իր ուրույն պատմությունը, ավանդույթներն ու ինքնատիպ մշակույթը: Այստեղ կարևոր է նշել նաև այն հանգամանքը, որ անդամ երկրները գտնվում էին իրարից շատ տարբեր ոչ միայն մշակութային, այլև աշխարհագրական ռեգիոններում և բնակչի մասնական պայմաններում, ինչը առավել ուժեղ էր դարձնում դրանց միջև մշակութային տարբերությունը: Արդյունքում նույն սոցիալ-քաղաքական կոնտեքստից սնվող կոսմիկ մոդեռնիզմը անդամ երկրներից յուրաքանչյուրում (կամ աշխարհագրական տարածաշրջանում) ստանում էր որոշակի տեղական ճարտարապետական ինքնություն: Եվ մինչ Շոբանը բերում է մի-քանի օրինակ, թե ինչպես է կոսմիկ մոդեռնիստական ճարտարապետությունը կոնտեքստուալացվում, այնուհանդերձ այս կոսմիկ ճարտարապետական ստրատան իր ստվերի տակ է թողնում, ըստ էության, իրական կոնտեքստուալ ճարտարապետական մի մեծ շերտ, որը ընդունված է բնութագրել՝ որպես ռեգիոնալ մոդեռնիզմ:

Ռեգիոնալ մոդեռնիզմ

20-րդ դարի երկրորդ կեսերին ակտիվացող ավանդականի արդիականացման տենդենցը (լոկալիզմի գլոբալիզացումը) հատկապես հետաքրքիր արդյունք ունեցավ ճարտարապետության մեջ: Այն նոր տիպի ճարտարապետությունը, որը սկսեց նշմարվել այս շրջանում, ճարտարապետության տեսության մեջ ընդունված է կլասսիֆիկացնել՝ որպես ռեգիոնալ մոդեռնիզմ:

Ռեգիոնալ մոդեռնիզմը ճարտարապետության պատմության մեջ թերևս ամենաբարդ ու հակասական բնորոշվող տենդենցներից

մեկն է: Այս ճարտարապետական ֆենոմենի առաջին բնորոշողներն ու տերմինի ներմուծողները Լեֆևրը և Յոնիսը, այն ձևակերպեցին 1980-ականներին և անվանեցին քննական ռեգիոնալիզմ (critical regionalism)՝ որպես «պոստմոդեռնիզմի այլընտրանքային մոտեցման»⁴ դեմոստրացիա: Ըստ հեղինակների՝ քննադատականը ներառված էր տերմինի մեջ՝ հղվելով Կանթյան քննադատական կոնցեպտին, և նպատակ ուներ «տարբերակելու ռեգիոնալիզմ գաղափարը տերմինի՝ նախորդ սերունդների սենտիմենտալ, նախապաշարված և անտրամաբանական կիրառումից»⁵: Նպատակ չունենալով առաջարկել «վերնից-ներքև, պարզունակ և համընդհանուր բանաձևեր» (ինչպես մոդեռնիզմի և պոստ-մոդեռնիզմի դեպքում էր), ըստ նրանց, ռեգիոնալիզմը «նշահարում է այն ճարտարապետական մոտեցումը, որը նախապատվություն է տալիս մասնավորի անհատականությանը, քան համընդհանուր դոգմաներին»⁶:

Սակայն քննադատական ռեգիոնալիզմ տերմինը նույնպես շուտով դիսկրեդիտացվում է՝ դառնալով ազգայնական-ռոմանտիկ գաղափարներ արտահայտող ճարտարապետության նշահարող: Տերմինի նախնական իմաստը ետ բերելու համար հեղինակները նույնիսկ փորձեցին առաջարկել ռե-գիոն-ալիզմը փոխարինել ռեալիզմով: Ռեալիզմը նույնպես հարմար էր փոխանցելու համար «մասնավորի ինքնությունն» արտահայտող իմաստը, նշահարելու համար ռեգիոնալիզմը՝ որպես «ներքևից-վերև նախագծային մոտեցում, որը կարևորում է ֆիզիկական, սոցիալական և մշակութային ինքնության արժեքը, քան թե կուրորեն՝ վերնիվ-ներքը՝ ձևական բանաձևեր պարտադրելը»⁷:

4 “...An alternative to post-modernism”. Tzonis, Lefavre, 2006, p.10 (թարգմանությունը՝ մերը)

5 “The link was intended to distinguish the use of the concept of regionalism, from its sentimental, prejudiced and irrational use by the previous generations”. Tzonis, Lefavre, 2006, p.10 (թարգմանությունը՝ մերը)

6 “The concept of regionalism here indicated an approach to design giving priority to the identity of the particular rather than to universal dogmas”. Tzonis, Lefavre, 2006, p.10 (թարգմանությունը՝ մերը)

7 “...As a bottom-up approach to design, that recognizes the value of the identity of a physical, social and cultural situation, rather than mindlessly imposing narcissistic formulas from the top down”. Tzonis, Lefavre, 2006, p.10 (թարգմանությունը՝ մերը)

Յոնիսի և Լեֆերի ռեգիոնալիզմը իրականում նախագծային մոտեցում է՝ նման կոնտեքստուալիզմին, քան որոշակի սկզբունքներով կամ կառուցվածքով բնորոշվող ճարտարապետական ուղղության: Ռեգիոնալիզմ նշանակում է տվյալ պահի և տարածաշրջանի սոցիո-մշակութային, ինչպես նաև պրակտիկ խնդիրներից ելնող ճարտարապետություն:

Այսպիսով, այն որոշակիորեն մոտենում է ֆենոմենոլոգիային: Մինչդեռ Վիլյամ Քուրթիսը ռեգիոնալիզմի հանդեպ քննադատական մոտեցումը անվանում է աուտենտիկ ռեգիոնալիզմ և ասում, որ այն, ինչպես կոնտեքստուալիզմը, «ձգտում է կարդալ կուլտուրի հիշողությունը»⁸: Ըստ նրա՝ «ռեգիոնալ մոդեռնիզմը մասնավորի հիմքում տեսնում է տիպ, ընդհանուր օրենք և ակունքային սկզբունք... Պատմական կառույցը որպես աայդպիսին ընկալվում է ոչ թե արտաքին ոճային մակարդակում, այլ իրենց խորքային համակարգով... Ավանդույթը հավասարեցնել անկենդան բաղադրատոմսերի նշանակում է սպանել այն»⁹: Այսինքն՝ Քուրթիսը գտնում է, որ կա որոշակի հիմնային սկզբունք, որն ընդհանրացնում է որոշակի տիպի կառույցներ կերպար: Եվ կարելի է կարծել, որ այդ սկզբունքը պայմանավորվում է ոչ միայն ֆունկցիոնալ-կառուցվածքային, այլ իմաստային-մշակութային բաղադրիչով: Նա նշում է, որ բանաձևերով աշխատելը ի վերջո կարող է բերել լավագույն դեպքում պոստ-մոդեռնիստական արդյունքի՝ ասելով, որ «պոստմոդեռնիզմը հիվանդության սիմպտոմներից մեկն է, ոչ թե դրա բուժումը, քանի որ այն լուծում է ավանդույթի հետ կապված խնդիրները՝ հանգեցնելով այն նշանների և հղումների հետ տրիվիալիսադի»¹⁰, և հիշեցնելով, որ «խնդիրը անիմաստ նշանները նշանների իրական վերաիմաստավորումից տարբերակելու

8 “...It tries to read the collective memory”. Curtis, 2006, p.29 (թարգմանությունը՝ մերը)

9 “Monuments are read not only for their superficiality of style, but for their deeper lessons of order...To reduce tradition to still-born recipes is actually to kill it...”. Curtis, 2006, p.25 (թարգմանությունը՝ մերը)

10 “Post-modernism is a part of the disease, not its cure, since it reduces the problem of tradition to a trivial manipulation of signs and references...”. Curtis, 2006, p.26 (թարգմանությունը՝ մերը)

մեջ է»¹¹: Ավանդական կամ վերնաքուլար կառուցվածքային էլեմենտները մեխանիկորեն, զուտ որպես նշանային հղում օգտագործվելու դեպքում չեն կարող պայմանավորել որևիցե իմաստային կամ կառուցվածքային աուտենտիկություն:

Քննական և աուտենտիկ մոդեռնիզմների օրինակներ

Յոնիսի և Լեֆերի անհանգստությունը «քննական մոդեռնիզմ» տերմինի վերաբերյալ միանշանակ տեղին էր, քանի որ շփոթմունքը ոչ միայն տերմինաբանական էր, այլև ճարտարապետական: Քննական կամ ռեգիոնալ մոդեռնիզմում նույնպես կարելի է տարբերակել առնվազն երկու ուղղություն՝ հինը՝ նշանային, ֆորմալ մակարդակում վերակիրառող ճարտարապետություն, և աուտենտիկ ռեգիոնալիզմը, որին համապատասխանում է Քուրթիսի՝ գլոբալ նարրատիվների արդիականացման մասին մեկնաբանությունը:

Քննական ռեգիոնալիզմի հոյակապ օրինակ կարող է հանդիսանալ ֆրանսիական Դոլիլ քաղաքը, որտեղ քաղաքի պատմական, կենտրոնական հատվածում կառուցված



Ավանդական և ժամանակակից ֆախավերկային կառույցներ Դոլիլում

11 “...Issue once again is distinction between signs that have no expressive base and genuine rein-vigoration of symbols. Curtis, 2006, p. 27 (թարգմանությունը՝ մերը)

բազմաթիվ բազմաբնակարան շենքերում պահպանվել է տեղական ֆախվերկային ճարտարապետության ամենացայտուն կառուցվածքային էլեմենտը՝ պատին կայունություն տվող փայտե գերանների ցանցը: Սակայն այս կոնստրուկցիան ժամանակակից նյութերով և կոնստրուկցիոն սկզբունքներով կառուցված շենքի մեջ բացարձակապես անիմաստ և ֆորմալիստական դեր է տանում: Մինչդեռ անգեն աչքով պատահական անցորդը չի էլ կարող գնահատել դրա տարիքը կամ աուտենտիկության աստիճանը: Մա, թերևս, այն սենտիմենտալ, նոստալգիկ և կուր բանաձևերով առաջնորդվող ռեգիոնալիզմի օրինակն է, որն էլ ի վերջո բերեց տերմինի և գաղափարի արժեզրկմանը:



Վիրուպակշա տաճարը, 7-րդ դար և Չաուքանդի ստուպան, 7-րդ դար



Չարլզ Կորրեայի բնակելի շենքը (Կանչանջունգա) ոգեշնչված ավանդական տաճարների և ստուպաների ճարտարապետությունից (1983)

Չարլզ Կորրեան, Հնդկաստանի ամենահայտնի մոդեռնիստ ճարտարապետներից մեկը, իր նախագծերում փորձել է վերարտադրել ավանդական հնդկական ճարտարապետությունից վերցված թե՛ հատակագծային-քաղաքաշինական սկզբունքները, և թե՛ կլիմայական խնդիրների լուծմանը ծառայող կառուցվածքները: Սակայն նրա մոտ նույնպես շատ հաճախ կարելի է հանդիպել պոստ-մոդեռնիստական մակարդակում վերարտադրված ֆորմալ հղուժներ: Օրինակ՝ Կանչանջունգայում կառուցված բնակելի շենքի սիլուետը կարելի է բխեցնել հնդկական տաճարների կամ ստուպաների ուղղահայաց ձգված և բազմաթիվ հորիզոնական ջլատուժներով բաժանված կառուցվածքից, չնայած որ այս կառուցվածքի հիմքում ֆունկցիոնալ, տարածության կազմակերպման սկզբունքները կարող էին և լինել առաջնային:

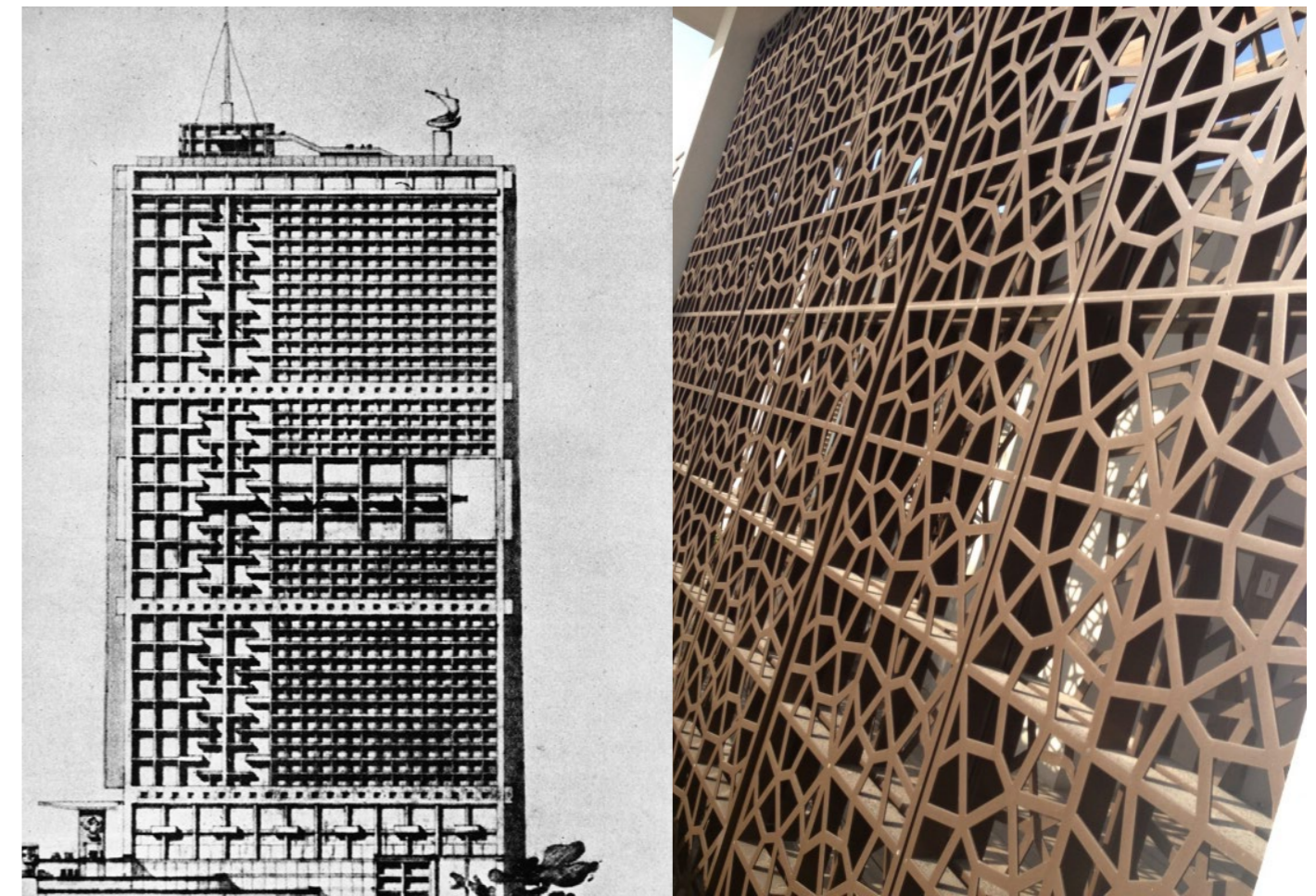
Մինչդեռ նրա նախագծած Ջավահարա Կալա Կենդրա (Ջայփուր) կենտրոնի հրապարակը կարելի է դիտարկել որպես աուտենտիկ ռեգիոնալիզմի օրինակ: Այս հրապարակի կառուցվածքում նա հղվել է նույն ստուպաների և տաճարների կառուցվածքի մեջ կիրառվող աստիճանաձև «ստիլոբատի» գաղափարին, որը հաճախ լայն հարթակների կամ աստիճանների համակարգի էր վերածվում, և վերարտադրել է այստեղ ասիմետրիկ, ջարդրդված հարթակների համակարգի տեսքով: Արդյունքում, կարելի է պնդել՝ պահպանվել է տարածության կազմակերպման գաղափարը, սկզբունքը, նույնիսկ երևի զգացողությունը, սակայն ոչ կույր ձևը:

Ավանդական ճարտարապետական կառուցվածքի մեկ այլ հաջող օրինակ կարելի է համարել արաբական ճարտարապետության մեջ հանդիպող մաշրափյան, որը ավանդականորեն իրենից ներկայացնում է փայտե ժանյականման փեղկ տաք կլիմայի պարագայում լուսավորության և օդափոխության խնդիրները լուծելու համար: Այս կառուցվածքի մոդեռնիստական թարգմանության օրինակ կարող է հանդիսանալ Լե Կորբյուզիեի գրասենյակային շենքի նախագիծը Ալժիրում



Չաուխանդի ստուպան, 4-6-րդ դդ., Կեսարիա ստուպան, 3-8-րդ դդ. և Կորեայի Ջավահար Կալա Կենդրայի հրապարակը

որպես ֆունկցիա և մեթոդ, բայց ոչ՝ որպես ձև: Շենքի ճակատը պատված է բետոնե ծավալներից կազմված կոմպոզիցիոն ցանցով, որոնք ստվեր են գցում ճակատի վրա՝ այդպիսով որոշակիորեն կարգավորելով ներքին կլիման: Կորբյուզիեն այս էլեմենտը անվանեց «բրի սոլեյ» (brise soleil) և հետագայում տարբեր՝ այդ թվում նաև տարածական (լոջիաներ) միջոցներով կիրառեց իր այլ նախագծերում:



Կորբյուզիեի գրասենյակային շենքը Ալժիրում Ավանդական մաշրափայի օրինակ

Վերնաքուլարը որպես ռեգիոնալիզմի ինքնություն

Քննական ռեգիոնալիզմը՝ որպես նախագծային մեթոդ, պետք է կարծել, առավելապես տեսաբանների նեղ շրջանակի մեջ կիրառվող և քննարկվող թեզ է, իսկ առավել լայն շրջանառության մեջ մտում է «ռեգիոնալ մոդեռնիզմ» կամ պարզապես

«ռեգիոնալիզմ» տերմինը՝ որպես ազգային-ռումանտիկ, զուտ սինվոլների հիման վրա ձևավորված, իկոնիկ, պատմականացված ճարտարապետության բնութագիր: Սակայն բոլոր դեպքերում ընդհանրությունը մեկն է. այդ ճարտարապետությունը սինթեզվում է որոշակի սկզբունքների, հետադարձ վերլուծության, քննական մոտեցման կամ մեկ բառով ասած՝ թարգմանությունների արդյունքում:

Մինչդեռ աուտենտիկ ռեգիոնալիզմը կարիք չունի թերևս և ոչ մի պատմական դիսկուրսի կամ քննական մոտեցման: Ցանկացած վերլուծական մոտեցում դրան վեր է ածում պոստմոդեռնիստական, սինթետիկ ճարտարապետության՝ թեկուզև տեկտոնիկ և ֆունկցիոնալ բոլոր պահանջների բավարարմամբ: Աուտենտիկ ռեգիոնալիզմը ոչ թե թարգմանում է անցյալը, այլ նայում իր ներկային և իր տեղանքին:

Միայն տեղանքի և տվյալ պահի խնդրի հետ անմիջականորեն աշխատելու դեպքում կարող է ստեղծվել այն աուտենտիկ ռեգիոնալ և միևնույն ժամանակ մոդեռնիստական ճարտարապետությունը, որի բանաձևումը փորձ է արվում գտնել տարբեր, թեկուզև քննական միջոցներով: «Երբ վերնաքուլարը առողջ վիճակում է, այն ոչ մի դեպքում ճարտարապետի միջամտության կարիք չունի, քանի որ վերնաքուլարի ավանդույթը կենդանի ֆենոմեն է, որտեղ օգտագործողն ու կառուցողը, անցյալն ու ներկան, միտքն ու ձեռքը ներդաշնակ միասնության մեջ են»¹²:

Ավանդույթը կամ ավանդականը ժամանակի ընթացքում տվել է լուծում մասնավոր և տեղային խնդիրներին՝ ձեռք բերելով լոկալ մշակութային և տեխնիկական պահանջներով պայմանավորվող կառուցվածքային «ներկայակ» կամ ճարտարապետական բառարան: Ինչն էլ, ներկայիս հետադարձ դիտանկյան պարագայում բացահայտում է ավանդական կամ վերնաքուլար ճարտարապետության որոշակի ինքնատիպ կերպարը: «Գյուղական վերնաքուլարը կլիմայական

12 “When a vernacular is in a healthy state it certainly does not need the interference of architects, for its tradition is a living one in which there is a happy consensus between user and builder, past and present, mind and hand”. Curtis, 1986, p.27 (թարգմանությունը՝ մերը)

պայմանների դեմ պայքարելու հոյակապ ճարտարապետական մեթոդներ է առաջարկում, որոնք կարող են թարգմանվել դեպի ժամանակակից տեխնոլոգիաներ»¹³: Քննադատական մոդեռնիզմի տեսանկյունից մոդեռնիստական կառույցը կարող է անդրադառնալ նույն խնդիրների լուծմանը, ինչ նախկինում, քանի որ տարածաշրջանային կամ տեղային պայմանները չեն փոխվում, բայց այդ անդրադարձն իրականացվում է արդեն նոր, արդիական, մոդեռնիստական գործիքավորման միջոցով: Արդյունքում կարող է ստեղծվել նոր ճարտարապետական բառարան, որն ունի որոշակի ընդհանրություն ավանդականի հետ: Խնդիրն այստեղ կայանում է այդ ընդհանրության մակարդակի որոշման մեջ՝ արդյո՞ք դա պոստ-մոդեռնիստական մետաֆորիկ, ֆորմալ, նշանային մակարդակում է, թե՛ այնուհանդերձ կա մեկ այլ ֆենոմեն՝ ինչ-որ ակունքային և համընդհանուր սկզբունք, ընդհանուր օրենք, որն էլ պայմանավորում է ավանդական և արդիական ճարտարապետությունների այդ ընդհանրական բնույթը:

Մյուս խնդիրը կայանում է լոկալի և գլոբալի հարաբերության մեջ: Արդյո՞ք 20-21-րդ դարում, երբ տեխնոլոգիական հնարավորությունները վերացնում են տեղային խնդիրների լուծման համար տեղային մեթոդների կիրառման պահանջը և առաջարկում են համընդհանուր տեխնոլոգիական, գլոբալ միջոցներ, կարող է գոյություն ունենալ ռեգիոնալ ճարտարապետություն: Եվ երրորդ հարցը կայանում է նրանում, թե ի՞նչպես կարող է կազմավորվել ռեգիոնալ ճարտարապետություն, եթե չկա վերնաքուլար ճարտարապետության ադեկվատ «թարգմանելի» օրինակ, ինչպես հայկական ճարտարապետության դեպքում:

13 “The rural vernacular offers numerous lessons in the best way for dealing with the extremes of climate but these can be translated into quite different building functions and modern technologies”. Curtis, 1986, p.27 (թարգմանությունը՝ մերը)

Հայկական ռեգիոնալ մոդեռնիզմ

1960-ական թվականների Խորհրդային Հայաստանի ճարտարապետությունը զարգանում էր հիմնականում մոդեռնիզմի և ինդուստրիալիզացիայի ու մասսայական շինարարության սկզբունքներով, սակայն այս ժամանակաշրջանի ճարտարապետությունն այդքան էլ միատարր չէ: Կոսմիկ մոդեռնիզմի օրինակների կողքին զարգանում էր մոդեռնիզմի մի այլ ուղղություն, որը տեխնոլոգիաներից, կոսմիկ էսթետիկայից և միջազգային տենդենցներին հարիր փալու նկրտումներից անդին էր: Դա այն ճարտարապետությունն էր, որտեղ հեղինակները ձգտում էին ազատորեն արտահայտել տեղային ճարտարապետության սկզբունքները, որոնց հիման վրա ի սկզբանե նրանք ուսանել էին: Այս ձգտման պատճառները կարող են մի քանիսը լինել: Նախ՝ այս շրջանում ակտիվացող ազգայնական տրամադրությունները և ընդհանուր քաղաքական մթնոլորտը, որը նպաստում էր վերադարձ դեպի ազգային արմատներ, պատմության ու ավանդույթներին: Մյուս կողմից այս ճարտարապետական տենդենցի ձևավորմանը նպաստեց այդ ժամանակներին զարգացող ուրարտագիտությունն ու հատկապես Էրեբունի ամրոցի պեղումները, ինչը ավանդական ճարտարապետության մի նոր շերտ, գաղափար հանդիսացավ ճարտարապետների համար սինթեզելու նոր ավանդական ճարտարապետության կերպարը: Հետաքրքիրն այս պատմության մեջ այն է, որ հայկական ճարտարապետական մշակույթը աշխարհիկ ճարտարապետության ավանդույթ գրեթե չունի, ինչը պայմանավորված է սեկուլար ճարտարապետության շատ քիչ պահպանված արտեֆակտների փաստով: Հայկական ավանդական ճարտարապետությունը և ճարտարապետական մտածողությունը ամբողջովին հիմնված է եկեղեցական ճարտարապետության սկզբունքների և էսթետիկայի վրա: Հենց այդ ճարտարապետությունն էլ օգտագործեց Թամանյանը 20-րդ դարի սկզբին ստեղծելու համար նոր դասական

հայկական աշխարհիկ ճարտարապետությունը: Եվ հենց այդ ճարտարապետությանն էլ պետք է անդրադառնային մոդեռնիստ ճարտարապետները՝ ստեղծելու նոր, մոդեռնիստական հայկական ճարտարապետությունը:

Իսկ ի՞նչպես կարելի է եկեղեցական ճարտարապետությունը թարգմանել աշխարհիկ ճարտարապետության մեջ: Ոչ կառուցվածքային, ոչ ծավալային, ոչ տեխնոլոգիական կամ ֆունկցիոնալ սկզբունքները եկեղեցաշինությունից նպատակահարմար չէ փոխանցել աշխարհիկ ճարտարապետություն: Այս իրավիճակում թե Թամանյանը, և թե դիտարկվող շրջանի մոդեռնիստ ճարտարապետները ունեին միքանի ճանապարհ՝ փոխառել առանձին ճարտարապետական էլեմենտներ և որոշակի կոմպոզիցիոն սկզբունքներ, որոնք հիմնականում դեկորատիվ բնույթի էին և հանգեցնում էին ավանդականի՝ առավելապես գեղարվեստական-ռոմանտիկ վերարտադրության: Մյուս կողմից միակ կառուցվածքային-տեխնոլոգիական սկզբունքը, որը կարելի էր փոխառել ավանդական ճարտարապետությունից, դա ավանդական քարի շարվածքն է, որով և մեծապես պայմանավորվում են կառույցի թե համաչափությունները, թե ծավալային, և թե ճակատային կոմպոզիցիան: Ավանդական ճարտարապետության մոդեռնիզացման մյուս հնարավորությունը դա անդրադարձն էր ուրարտական՝ ընդհուպ մինչև միջագետքյան, ճարտարապետությանը, որը համարվում է հայկական մշակույթի հիմք: Կոնկրետացնելով վերում ասածը՝ հետ 60-ականների տեղական ավանդույթներին հղվող հայկական մոդեռնիստական ճարտարապետության կամ ուղղակի հայկական ռեգիոնալ մոդեռնիստական ճարտարապետության մեջ կարելի է առանձնացնել հետևյալ կառուցվածքային սկզբունքները.

- Ավանդական քարի շարվածքով իրականացվող պատերի կիրառումը՝ որպես հիմնական կոնստրուկտիվ համակարգ: Այս համակարգը հաճախ զուգորդվում է երկաթ-բետոնե

այունահեծանային համակարգի կիրառմամբ, բայց միայն կառույցի ներսում, մինչդեռ արտաքին պատերը հիմնականում միշտ քարից են շարվում: Արդյունքում բացառվում է բարդ կամ ոչ կանոնիկ, խորանարդաձև ծավալներից դուրս այլ երկրաչափական ֆորմաների ստացումը, ինչպես նաև մեծ բացվածքների հնարավորությունը:

- Փոքր բացվածքները հիմնականում շրջանաձև և կամարաձև պատուհաններն ու դռները, քարե շարվածքին բնորոշ էլեմենտներ են և համատարած օգտագործվում էին միջնադարյան եկեղեցաշինության մեջ փոխառնվելով նաև այս շրջանի ճարտարապետության մեջ:

- Հարթ պատի էսթետիկան, որն իրականում տեկտոնիկ հիմնավորում ունի, նույնպես թե միջնադարյան եկեղեցաշինության, թե մոդեռնիստական ճարտարապետության հատկանշական տարրերից է: Մի կողմից քարե շարվածքը հնարավորություն չի ընձեռում մեծ բացվածքների, մյուս կողմից՝ հարթ, չերեսապատված և որժանկարներով չպատված քարե պատի ֆակտուրան միջնադարյան եկեղեցաշինությունից ի վեր ինքնին հանդես է գալիս որպես ճարտարապետական թեմա:

- Զարդամոտիֆների լակոնիկ, հաճախ ասիմետրիկ կիրառումը պատի հարթության մեջ մեկ այլ միջնադարյան ճարտարապետական թեմա է, որն առավելապես աշխատում է պատի հարթության հետ, շեշտում հարթ մակերևույթի պարզությունը: Այս թեման մոդեռնիստական ճարտարապետության մեջ մեծապես կիրառվել է, հաճախ շենքի կողային, խուլ ճակատները կենդանացնելու համար:

- Զարդամոտիֆների մոդեռնիստական ճարտարապետության մեջ առավելապես հղվում են գորգագործության մեջ կիրառվող երկրաչափական, սուր անկյուններով մոտիֆներին ի տարբերություն թամանյանական ճարտարապետության մեջ կիրառվող դասական, հաճախ հենց եկեղեցիներից վերցված զարդամոտիֆների: Սա նաև կապված է գեղարվեստում այն ժամանակներին զարգացող և ոչ այնքան

նղջունվող աբստրակցիոնիզմի հետ, քանի որ աբստրակտ երկրաչափական կոմպոզիցիան հեշտ էր ներկայացնել որպես ազգային ֆոլկլորի մեկնաբանություն՝ խուսափելու համար ավելորդ քննադատություններից և նույնիսկ գրաքննությունից:

- Ուրարտական և միջագետքյան ճարտարապետությանը բնորոշ պարփակ, ամրոցային կառուցվածքները, զիկուրատներին բնորոշ վերտիկալ ջլատուժների կիրառումը, ինչը հատկապես բնորոշ է Արմեն Աղայյանի ճարտարապետությանը:

Այս բոլոր կոմպոզիցիոն մեթոդները օրինակներ են, թե ինչպես էին 60-ական թվականների մոդեռնիստ ճարտարապետները փորձում ավանդական ճարտարապետության շարունակականությունը ստեղծել: Որոշ դեպքերում այդ նկրտուժները սինթետիկ էին, մտացածին և հակվում էին առավելապես էկլեկտիկային, այլ դեպքերում «հայկականությունը» արտահայտվում է ցիտատների միջոցով և նմանվում անգիտակից պոստմոդեռնիզմի: Այնուհանդերձ կարելի է պնդել, որ այն ինչ արեց Թամանյանը 20-րդ դարի սկզբին՝ ստեղծելով հայկական նոր դասական ճարտարապետություն ավանդական եկեղեցական ճարտարապետության հիման վրա, արեցին 60-ականների ճարտարապետները՝ ստեղծելով հայկական մոդեռնիստական, արդիական ճարտարապետություն՝ հղվելով, թե՛ նույն եկեղեցական ճարտարապետությանը, թե՛ թամանյանական արդիականացման սկզբունքներին:

Օգտագործված գրականություն

CHAUBIN, F. (2011). CCCP cosmic communist constructions photographed. Cologne (Allemagne), Taschen.

LEFAIVRE, L., & TZONIS, A. (2003). Critical regionalism: architecture and identity in a globalized world. Munich, Prestel.

CURTIS, WILLIAM J. R. "Towards an Authentic Regionalism." In *Mimar 19: Architecture in Development*, edited by Hasan-Uddin Khan. Singapore: Concept Media Ltd., 1986.

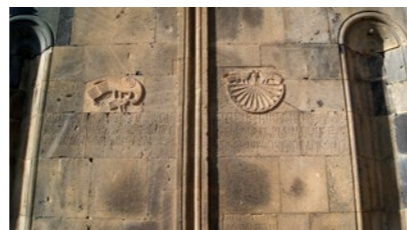
ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ, ՆՈՐ-ԴԱՍԱԿԱՆ ԵՎ ՌԵԳԻՈՆԱԼ ՄՈԴԵՐՆԻՍՏԱԿԱՆ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԵՄԱՏԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀ



Կեչառիսի վանքային համալիր, 11-13-րդ դդ.



Կեչառիսի սբ. Հարություն եկեղեցին



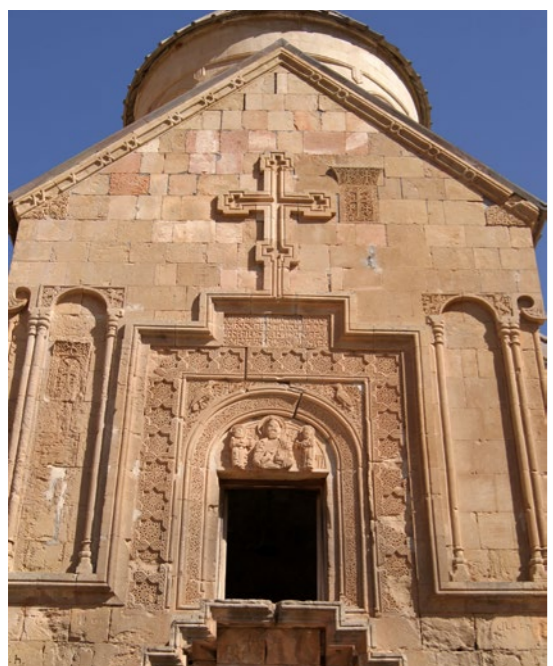
Զարդամոտիփներ, Կեչառիս



Նորավանքի սբ. Կարապետ եկեղեցին



Սբ. Հռիփսիմե եկեղեցին, 7-րդ դ.



Նորավանքի Աստվածածին եկեղեցին, 14-րդ դ.



Մարմաշենի վանական համալիր, 10-րդ դ.



Արմենիա հյուրանոց, Մ. Գրիգորյան, 1958



Կառավարական շենք N2, Ս.Սաֆարյան, 1955



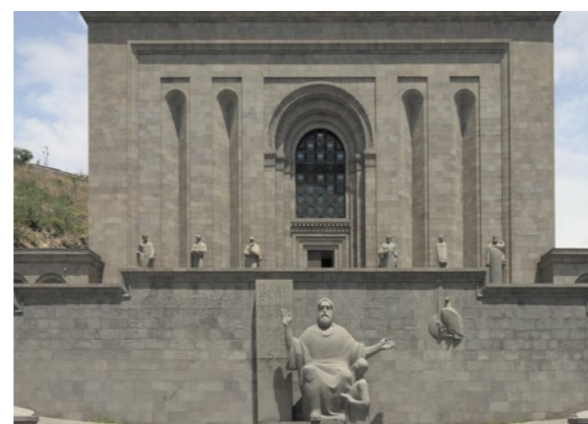
Բնակելի շենքի ճակատ, 1950-ականներ



Երևանի կոնյակի գործարան, Հ.Մարգարյան, 1953



Նաիրի կինոթատրոնը, Ալ. Թամանյան, 1952



Մատենադարան, Մ.Գրիգորյան, 1957



Կառավարական շենք N1, Ալ.Թամանյան, 1926



3-րդ կառավարական շենք, Տ. Գևորգյան, Վ.Հուսյան, 1980



Առևտրի կենտրոն, Աշտարակ



Գեոդեզիայի ինստիտուտի շենքը, Ա.Աղայան, 1978



ԺՏՁՑ համալիր, հյուրերի տաղավար, Ֆ. Դարբինյան, 1961



‘Ցիտադել’ բիզնես կենտրոն, Ա.Աղայան, 1990-ականներ



Մշակույթի տուն և թատրոն, Հրազդան



Մետրոի կայարան ‘Հանրապետության հրապարակ’, Ջ.Թորոսյան, 1985



Ճակատային հատված, ‘Դվին’ հյուրանոց, Ա.Ալեքսանյան, 1979



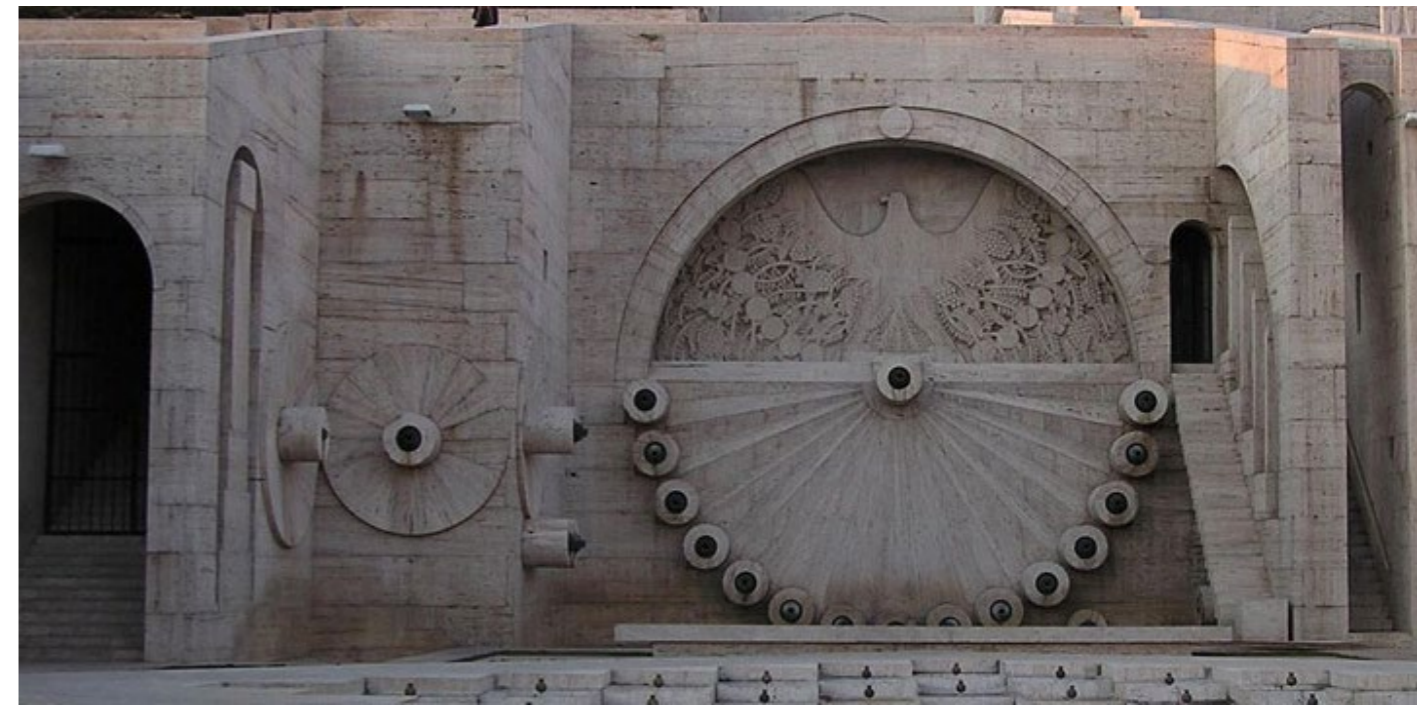
Կինոթատրոն ‘Գարուն’, Վաղարշապատ, Ս.Գուրգադյան, Մ.Ալեքսանյան, 1978



ԺՏՁՑ համալիր, ‘Պրոգրես’ տեխնիկայի տաղավար, Ֆ.Դարբինյան, 1960



Վաղարշապատի Փոստի շենքը



‘Կասկադ’ համալիր, Ջ.Թորոսյան. Ս.Գուրգադյան, 1988



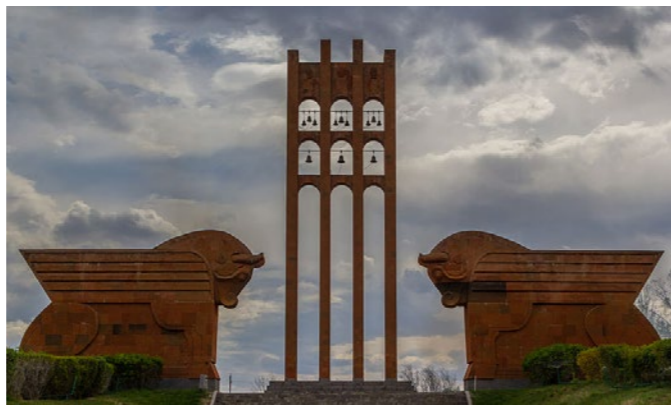
Հայաստանի ազգագրության թանգարան, Ռ.Իսրայելյան, 1977



Հայաստանի ազգագրության թանգարան, ինտերիեր, Ռ.Իսրայելյան, 1977



Սպենդիարյանի անվան երաժշտական դպրոց, Ռ.Զուբիրեթյան, Վ.Խաչատուր, 1971



Սարդարապատի հուշահամալիր, Ռ.Իսրայելյան, 1968



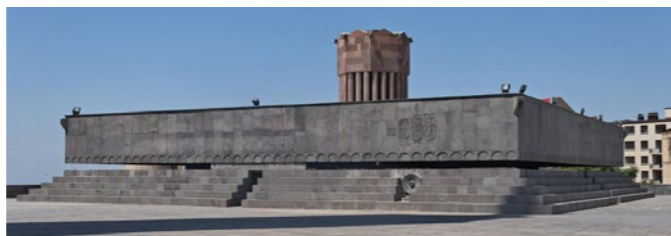
Հուշահամալիր Երկրորդ աշխարհամարտում տարած հաղթանակի 40-ամյակին, Գ.Ռաշիդյան, 1985



Մունդուկյանի թատրոնի շենքը, Ռ.Ալավերդյան, 1966



Երկրագիտական թանգարան, Եղեգնաձոր Թ.Կաժոյան, 1984



1937 թ.-ի բռնադատվածներին նվիրված հուշահամալիրի, Ջ.Թորոսյան Ս.Գուրգաղյան

ԱրմԱրք. Հայկական ճարտարապետության լեզուն
Ռեգիոնալիզմը հայկական մոդեռնիզմում
Թվային հրատարակություն
2018 հուլիս (N1)
Վերսալ

Գլխավոր խմբագիր.
Եվա Էսս-Սարգսյան

Խմբագիրներ.
Գրետա Գասպարյան
Վաչե Ասատրյան

Լուսանկարների հեղինակներ.
Դավիթ Ստեփանյան
Եվա Էսս-Սարգսյան
Արմինե Աղայան
Ռոմինա Քաթչիդ
Ռոբերտո Կոնտե

Լուսանկարների այլ աղբյուրներ.
rafaelisraelyan.com
PAN Photo Archive
Երևանի պատմության թանգարան

Թարգմանիչ.
Անի Ուզունյան

Դիզայներ.
Մարկ Դեմի

Շապիկի առաջին էջին՝ քարի և սիլիկատների ինստիտուտի շենքը, Ջ. և Վ.Տոնիկյաններ, Լ.Նուշիկյան, 1968. Լուսանկարը՝ Եվա Էսս-Սարգսյանի Շապիկի ետին էջին՝ «Կասկադ» համալիր, Ջ.Թորոսյան, Ս.Գուրգաղյան, 1988. Լուսանկարը՝ Հասկոն Ս. Կրոնի

©ԱրմԱրք 2018
www.armarch.net
Email: armarchinfo@gmail.com, info@armarch.net
Հեռ.: +33 6 59 45 31 07

