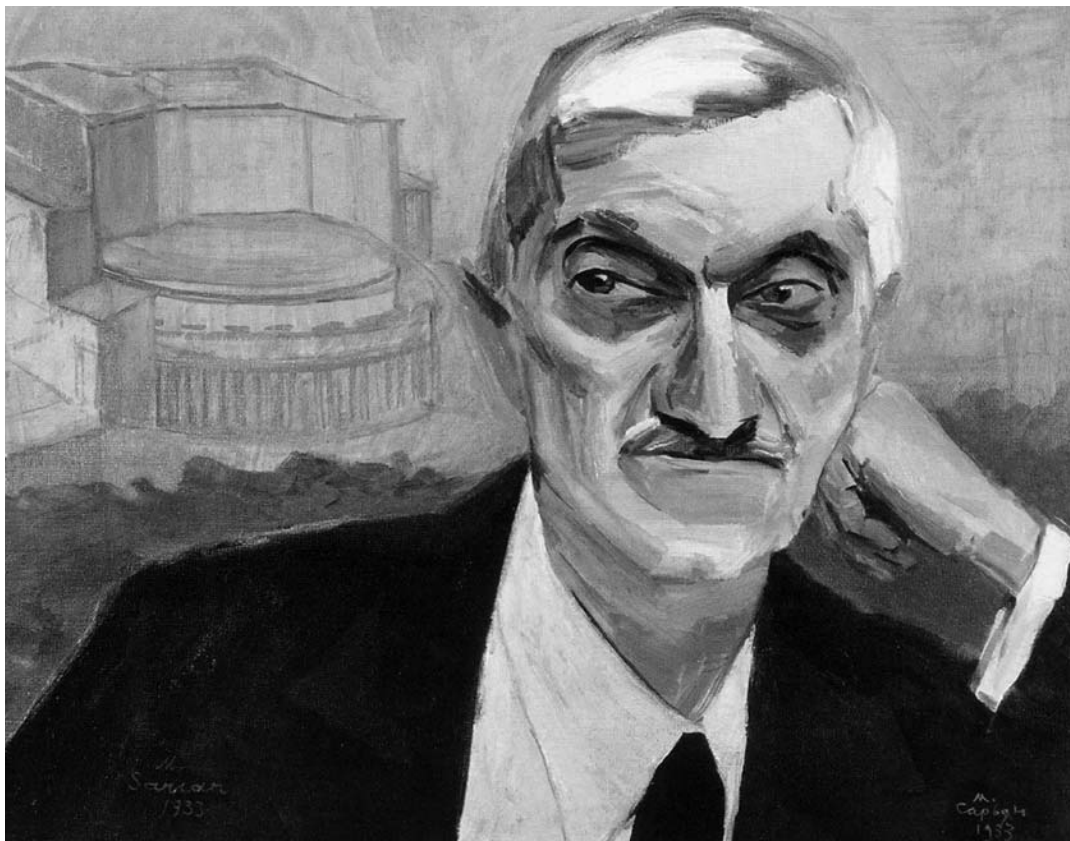


Армен КАЗАРЯН

АРХИТЕКТУРНАЯ ИДЕЯ НАРОДНОГО ДОМА В ЕРЕВАНЕ

РАЗМЫШЛЕНИЕ О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ АЛЕКСАНДРА ТАМАНЯНА¹

Идея создания Народных домов, популярная в России в начале XX в., получила масштабную реализацию в первые годы Советской власти. Одной из первых таких построек в 1920-е г. оказалось величественное здание в центре реконструируемого тогда Еревана, которое своими размерами и великолепием задавало исключительно высокую планку новой столице Армянской республики. Впоследствии названное Государственным театром оперы и балета имени Спендиарова, это сооружение,

«Александр Таманян».
Портрет кисти М. Сарьяна.
Х., м., 73x92, 1933

создававшееся для городка с перспективой в 150 тысяч жителей, и поныне остается главной доминантой миллионного современного Еревана, формирующей своеобразную притягательную для горожан ауру.

Созданный архитектором Александром Ивановичем Таманяном² Народный дом явился вершиной его многогранной творческой



деятельности, изучение которой в последние годы, наконец, получает новое качество³. Не случайно, что в 1933 г. зодчий изображен другим великим основателем нового армянского искусства Мартиросом Сарьяном на фоне именно этой постройки.

В 1920-е гг. в Армении сошлись творческие пути целого ряда талантливых и уже признанных художников и зодчих, становление которых происходило ранее в ведущих центрах мировой художественной культуры. Их объединили репатриация на историческую родину, ограниченную пределами бывшей Эриванской губернии Российской империи, драматизм предшествовавших событий, национальная трагедия, и творческий поиск новых форм выразительности, как средства для насущного национального возрождения. Процесс концентрации творческих сил нации, зародившийся при становлении Первой Армянской республики, имел активное продолжение в эпоху большевистского правления.

География происхождения ведущих армянских мастеров широка, и для многих из них Армения являлась родиной далеких предков. Большинство этих художников лишь этнически и эмоционально были связаны с Арменией и являлись яркими представителями других национальных культур и профессиональных школ.

В энциклопедиях можно встретить некорректные справки о них, как только об армянских художниках, зодчих, музыкантах. Среди них – архитектор Александр Таманян (Таманов) (1878, Екатеринодар – 1936, Ереван)⁴. До своей послереволюционной эмиграции из России⁵ он уже был одним из лидеров отечественной архитектуры, и его заслуги получили признание в профессиональной среде: в 1914 г. Таманян удостоен звания академика, в 1917 избран председателем Совета Академии художеств на правах ее вице-президента и председателем Временного комитета уполномоченных Союза деятелей искусств⁶. Спроектированный Таманяном дом князя С. Щербатова на Новинском бульваре в Москве (1911–1913) в 1914 г. был оценен Золотой медалью конкурса Московской

городской думы на «На красоту фасада дома»⁷. По сути, этот крупный русский архитектор лишь последние полтора десятилетия своей жизни полностью посвятил архитектуре возрождавшейся Армении и за эту свою деятельность в роли градостроителя, зодчего и хранителя наследия возымел славу национального армянского архитектора. Тем не менее, он никогда не порывал творческой связи с русской и в целом европейской школами⁸, почему, кажется, и создавал свои произведения армянского периода на высочайшем мировом уровне⁹.

Пример Таманяна далеко не единичен, подобную судьбу имели почти все деятели культуры возрождавшейся Армении. Это представляется крайне существенным при исследовании генетических корней нового армянского искусства. Это также наводит на мысль, что в процессе сложения новой художественной культуры имела место консолидация творческих принципов представителей разных школ, а также разных направлений, существовавших в русском искусстве того времени и неожиданно представленных в Ереване – совершенно крошечном городке, предполагающем тесный контакт, дискуссии и непрерывный обмен творческим опытом. Этот активный дискурс о путях развития нового национального искусства продолжился в 30-е гг. – время, названное К. Бальяном армянским «Серебряным веком»¹⁰.

Сделавший блистательную карьеру в Санкт-Петербурге и Москве и считавшийся одним из лидеров отечественной неоклассики, академик А. Таманян, оказался у руля градостроительных и архитектурных преобразований в Армении, а известный в российских художественных кругах живописец М. Сарьян явился наиболее влиятельной фигурой в изобразительном искусстве молодой республики¹¹. Эти личности наряду с А. Коджояном и мастерами, творившими с начала 30-х гг. – А. Саркисяном, С. Меркуровым, К. Алабяном, Г. Кочаром, М. Мазманяном, – создали фундамент нового национального искусства, развитие которого пришлось на время сталинизма и, шире, на всю эпоху советского тоталитаризма. Основательность этого фундамента, убеждающая сила произведений



Таманяна и Сарьяна обеспечили успех определенного ими направления несмотря на периодическую сдачу позиций в пользу трансформации содержательной стороны творчества в сторону ретроспективизма и стилистики в направлении так называемого соцреализма.

Характеризуя творчество ведущих мастеров в 1920-е гг. искусствоведы отмечали развитие Сарьяном символического направления 1910-х гг. с обращением к армянской национальной тематике и даже к принципам средневековой миниатюры, а также смыкание его творчества с постимпрессионизмом. Эволюция творчества Таманяна была более решительной. Считается, что, создав первые свои ереванские произведения в излюбленной манере неоклассики, мастер изменяет ее принципам в пользу национального стиля, обращаясь к богатому средневековому наследию¹². Однако в каком стилистическом направлении творил этот мастер и его ближайшие коллеги, искусствоведы умалчивают. Ретроспектива в творчестве, в том числе обращение к национальным истокам, может стать основой различных трактовок наследия и сама по себе не определяет стилистическую направленность творчества. Однако если обратиться к существовавшим в то время стилевым направлениям, то, во всяком случае, два произведения Таманяна – Оперный театр и Дом правительства в Ереване, – перекликаются прежде всего с постройками, созданными в стиле ар-деко, точнее, с теми из них, которые представляют его «классическую версию»¹³, представленную, к примеру, ранними работами Жолтовского¹⁴.

В архитектуре направления ар-деко применялись крупные обобщения и стилизаторское начало, сочетание принципов конструктивизма со специфической интерпретацией античного ордера и с применением декоративной резьбы и скульптуры. Перечисленные особенности были свойственны средневековой армянской традиции, и Таманян, кажется, уловил перекличку этой традиции с современными ему европейскими веяниями и преобразовал свою неоклассику в ключе, который, как представляется, можно характеризовать именно в рамках явления ар-деко¹⁵. В 30-е гг. к ар-деко привели

творческие поиски Г. Кочара, М. Мазманяна и других архитекторов изначально конструктивистского направления¹⁶.

Примечательно, что сама неоклассика Таманяна еще в 1910-е гг. не была «чистой», а включала элементы архитектуры модерна¹⁷ – стиля, в котором он пробовал свои силы и в буквальном смысле. Так, выставочный комплекс в Ярославле был создан зодчим в 1913 г. в стиле модерн или, если руководствоваться уточнением Е.И. Кириченко, в неорусском стиле, который «соединяет в себе смыслы, присутствующие в терминах русский стиль и модерн»¹⁸. И все же это мимолетное увлечение не привело мастера к отказу от основной его работы в стиле неоклассики. В этом ключе он создал и свои первые произведения в Армении.

Нельзя исключать результативности творческого диалога Таманяна с Сарьяном, с другими художниками, который мог побудить к решительному преобразованию зодчим своей классицистической манеры во второй половине 1920-х гг.

Не менее интересными представляются контакты с зодчими России, где, в частности, А. Щусев и В. Шуко, коллеги Таманяна, в те годы демонстрируют склонность к ар-деко¹⁹. С палитрой ар-деко ведущими армянскими мастерами 20–30-х гг. связывалось будущее нового и вполне современного национального искусства. Обращение к этническим мотивам и к античному наследию – характерная черта ар-деко. Однако если в России «сталинская» архитектура могла развивать и неоклассику (И. Жолтовский), обращая свой взор в сторону двухвековой местной традиции, то в Армении прямые отсылки к классике оказались бы чуждыми. Параллельность развития ар-деко и неоклассики – столь характерное «мировое явление межвоенного периода»²⁰ в Армении проявилось лишь в 1950-е годы, вероятно, в результате расцвета тоталитаризма.

Столь пространное введение показалось необходимым для представления анализа Ереванского оперного театра, заключающегося в попытке раскрытия концепции создания театрального здания особой формы, о самой общей, как часто выражаются, абстрактной идее архитектурной композиции. Необходимым

потому, чтобы вывести исследования этого «самого новаторского», по оценке К. Бальяна, произведения Таманяна из узкого контекста национальной армянской проблематики, которым творчество великого мастера никогда не замыкалось.

Конкурс на проект Народного дома был объявлен в 1926 г., и он стал первым конкурсом в Советской Армении. Его условия составил сам Таманян, а в обсуждениях принимали участие А. Щусев и Г. Якулов. На открытом конкурсе первое место было присуждено проекту московского инженера В. Самородова, а на закрытом – архитектору Н. Буниатяну. Однако, результаты конкурса были признаны неудовлетворительными и, прежде всего потому, что представленные варианты театра не могли служить «камертоном» образа общественного здания города²¹. Проектирование театра было поручено Таманяну, который уже в 1926 и 1927 гг. предложил свой первый вариант.

Согласно ему, два полукруглых в плане объема объединялись сценической коробкой, от которой отходили в стороны вспомогательных помещений и широких проходов, раскрывавшихся на боковых фасадах большими арками. Фойе первого яруса, полукольцом проходящие оба зала, снаружи, со стороны крытого и большего из них, были оформлены аркатурой, а со стороны летнего – аркадой. Главный зрительный зал имел куполообразное покрытие, невысокая стена в его основе, отодвинутая от стены первого яруса, завершалась вереницей фронтонов. В последующих таманяновских вариантах, в частности, на чертежах 1931–1932 г. малый зал также перекрывался, – ныне это зал филармонии, – и его внешняя стена, как и вторые ярусы над обоими залами, приобрели строечно-балочную ордерную систему. Тогда же аркатура со стороны большого зала была укорочена, и справа и слева от него полукружие стены формировал ордер с антаблементом на пилястрах. Значительно повысилась сценическая коробка, а по ее сторонам появились внутренние дворики, ограниченные с открытой стороны трехпролетной граненой аркадой, которая в результате приобрела более масштабное решение. Таким выгляди

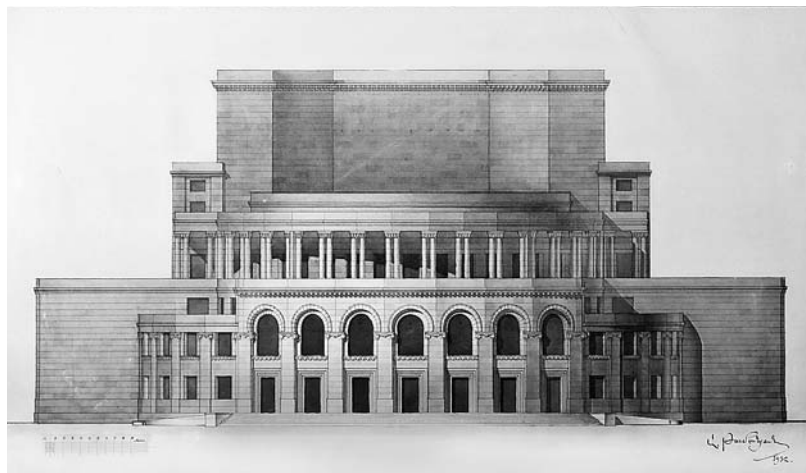
театр на одном из сохранившихся макетов. Существовал и вариант, в котором над полукружиями внешних стен были установлены статуи, которые так и не были реализованы²². За проект театра Таманян получает гран-при на Всемирной выставке 1937 г. в Париже²³.

Всматриваясь в общую композиционную схему, хочется обратить внимание на то, что сцена, находящаяся между пространствами двух зрительных залов, на плане занимает место пересечения окружностей, формирующих внешние стороны этих залов. Слева и справа от сцены, то есть по поперечной оси здания, размещены портики, осуществляющие непосредственную связь сцены с внешним пространством. Прежде всего, речь в этой части статьи идет о попытке раскрытия концепции создания театрального здания такой формы, о самой общей, как часто выражаются, абстрактной идее архитектурной композиции. Как родилась концепция сложения театрального здания в виде двух потенциально пересекающихся окружностей и дополнительного развития по поперечной оси? В существующей литературе ответа на этот вопрос я не нашел, хотя аналоги идеи встречаются в советском зодчестве конца 20-х – начала 30-х годов.

Столь сложная и одновременно совершенная идея родилась не сразу. По мнению А. Тер-Минасян, мысль о создании театра могла восходить к 1916–1918 гг., когда Таманян, оформляя спектакли, сотрудничал с театральными деятелями: Ю. Юрьевым, А. Алексеевым-Яковлевым, с художниками М. Добужинским и О. Аллегри²⁴. Но Таманян имел опыт и проектирования театров в российских столицах и в Тебризе²⁵. Примечательно, что на афише М.В. Добужинского к «Макбету», поставленному в 1918 г. в петербургском цирке Чинизелли, Таманян назван «архитектором сцены»²⁶.

Д. Манукян не без оснований связывает поиски Таманяна в области архитектуры театра с трансформацией театрального искусства в начале XX века и с более частными обстоятельствами культурной жизни российских столиц. Особо отмечена новаторская постановка «Царя Эдипа» Софокла немецкого режиссера Макса Рейнхардта, показанная в петербургском

Наше наследие



Театр Оперы.
Фасад.
Архитектор
А.И. Таманян, чертеж
1932 г.

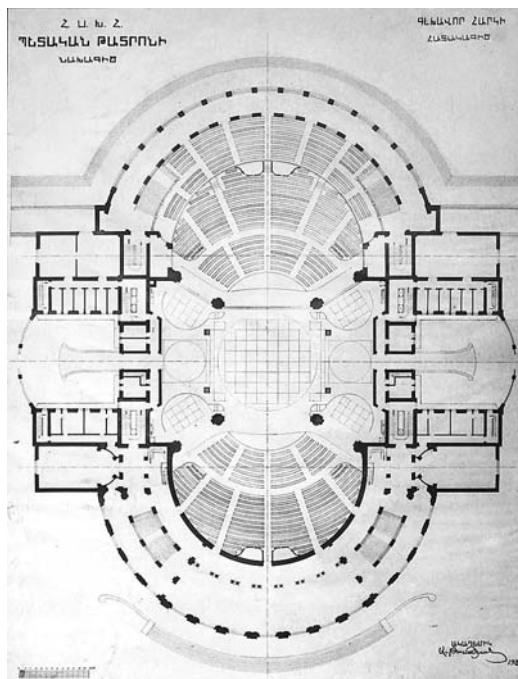
Театр Оперы в Ереване
(Народный дом). План.
Архитектор
А.И. Таманян, чертеж
1931 г.

цирке Чинизелли (ныне Государственный цирк на Фонтанке) в 1911 г. Потрясение, испытывающее общество российской столицы в дни этих гастролей впечатляюще описывает Таманян, а в 1918 г. он оформляет сцену того же цирка для постановки Ю.М. Юрьевым другой трагедии – «Макбет». Манукян резонно ставит вопрос, не вслед ли за гастрольями Рейнхардта Таманян воодушевился постройкой театра, оставив заметку в своем дневнике?²⁷

Очевидно, что Таманян был среди тех, кого уже не удовлетворял традиционный тип театрального здания, тип зала с изолированной сценой. Однако прямой связи между зданием цирка и описанием, приведенным в этой заметке Таманяна усмотреть невозможно. К тому же лейтмотивом образа воображаемого театра являются театр античного типа и храм.

В этой дневниковой записи от 31 декабря 1911 г. Таманян выражает желание построить классический театр, с фасадом, строго похожим на храм, с залом в палладианском духе, без потолка, чтобы перекрытие театра опиралось на его внешние стены и служило оболочкой для зрительного зала, который представлял бы собой своеобразный классический театр без крыши и со входами из вестибюля в виде классических портиков храмов. Фойе же представлялось в образе сада...²⁸

К записи приложен план полукруглого зала, и Манукян считает его аналогичным летнему театру Народного дома²⁹. Однако



это сравнение кажется преждевременным. Речь у Таманяна идет все же о крытом театре, и недаром он отмечает палладианский дух. Описание невольно восстанавливает перед глазами образ театра Академии Олимпика в Виченце, спроектированный Андреа Палладио в 1580 г. в последний год жизни великого мастера, и заверченный архитектором Винченцо

Pro memoria


Театр Оперы.
Современный вид
со стороны сквера

Театр Оперы.
Современный
вид со стороны
Филармонического
зала

Скомоцци в 1585 г. Именно там расписанный под небо потолок своими концами уходит за полукруглую стену и опирается на внешние.

К одной особенности театра в Виченце я вернусь в связи с обращением к ордеру второго яруса ереванской Оперы. Здесь же можно отметить следование Таманяном этой итальянской модели при создании интерьера каждого из залов, с полным раскрытием сцены в пространство зала и с размещением рядов в амфитеатре. Идеалом и для Палладио, и для Таманяна служил античный театр, а не тип театра эпохи Возрождения.

Ереванский Оперный театр и сомкнутый с ним зал филармонии имеют не только полукруглые внутренние пространства, но и кольцевые фойе и полукругом развернутые внешние стены, чем он существенно отличается от всей традиции европейской архитектуры театра. В античном мире так решались амфитеатры, и эта традиция перекечевала в архитектуру цирков. В частности, цирк Чинизелли в Санкт-Петербурге, для спектакля в котором Таманян оформлял сцену, имел круглую внешнюю стену.

С другой стороны, бесспорное обращение мастера к армянскому зодчеству заставляет нас усматривать в качестве прообраза круглой стены, украшенной аркатурой, внешнюю стену первого яруса храма Звартноц (641–661 г.г.), который незадолго до этого был раскопан и сразу реконструирован Торосом Тораманяном. Образ этого храма был одним



из наиболее оригинальных не только на фоне средневековой армянской архитектуры, но среди и всего мирового церковного зодчества. Трехъярусное построение объемных масс на реконструкции Звартноца и в реализованном проекте Народного дома (при отсутствии следования центральной симметрии) способствует утверждению этой версии. Тем более, что сам Таманян уподоблял идеальный новый театр храму, – и в этом коренное отличие его взглядов от тех, для кого античный театр служил прообразом нового театра в буквальном смысле.

Круглый в плане храм, казалось бы, мог подсказать идею устройства двух полукруглых залов друг против друга и объединения их в одном объеме. Но если взглянуть в план, можно заметить раздвинутость залов, обусловленную не только желанием автора вставить между ними сценическую коробку, но и «удержать»

Наше наследие



Театр Оперы. Капитель
пилястры

Театр Оперы. Фрагмент
двора на поперечной
оси здания

Театр Оперы. Капитель
пилястры

два пространства на определенном расстоянии, на котором глубина совмещенной сцены приравнена зоне пересечения кругов, ограничивающих внешние стены здания. И тут невольно возникает другой аналог подобной композиции, о котором до сих пор исследователи умалчивали.

Основным прототипом композиционной идеи Гостеатра в Ереване мне представляется архитектурная идея театра мистерий в Дорнахе (Швейцария), построенного основателем антропософского движения Рудольфом Штейнером в 1913–1918 гг. Этот театр, иначе называемый первым Гетеанумом, – своеобразный храм, посвященный культуре учения Гете. Возводившийся в 1913–1920 гг., в новогоднюю ночь с 1922 на 1923 год он сгорел³⁰, а новый Гетеанум был создан в другом виде и в стилистике экспрессионизма.

Можно как угодно относиться к художественной стороне творчества Штейнера, к его так называемой «говорящей архитектуре». Сравнение этого феномена с творчеством Гауди позднего периода приводит к несомненно оправданному мнению о том, что «в отличие от Гауди Штейнер был прежде всего мыслителем, теоретиком и лишь затем практиком»³¹.

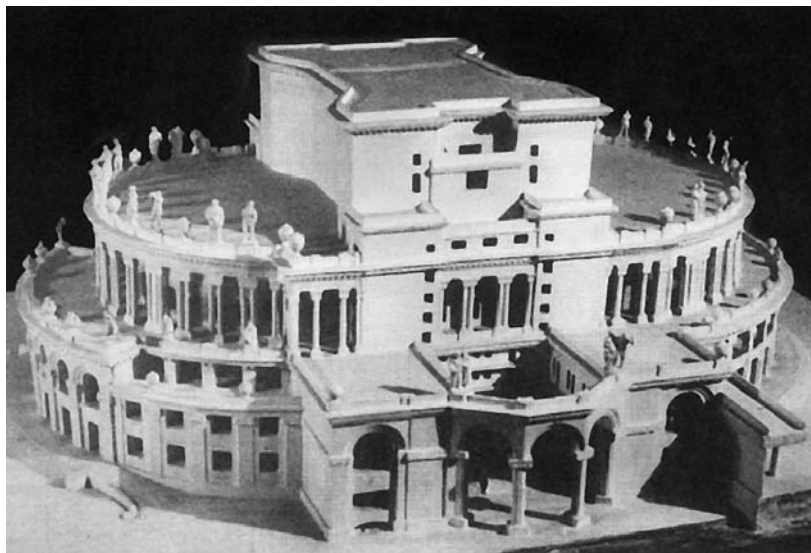
По силе художественного воздействия, по проработанности форм, не говоря о



стилистике, отталкивающейся от образцов модерна, Первый Гетеанум абсолютно не сравним с таманяновским театром. Но насколько схожа их основная композиционная идея!

«В основе художественной концепции Штейнера лежала идея взаимопревращений (метаморфоз), развивая которую он опирался на учение Гете. ...У Штейнера принцип метаморфоз сделался всеобщим; он распространил его и на неорганическую природу. И на

Pro memoria



Театр Оперы.
Макет одного из
вариантов проекта.
Архитектор А.И. Таманян

человеческое мышление, в котором происходили метаморфозы понятий»³². Недостатком обоснования предложенной версии, как и исследования в целом, может показаться отсутствие должного в этом случае погружения в основы учения Штейнера и последующих представителей антропософии. Многие в них представляются заумным и чересчур замысловатым; далеко не все имеет выходы на архитектурное творчество. С другой стороны, столь крупного, академически образованного архитектора, каким являлся Таманян, вряд ли могла привлечь воплощенная в Гетеануме эстетика Штейнера. Нельзя и предполагать о разделении Таманяном антропософских взглядов в полной мере, но и нельзя сомневаться в в его хорошей осведомленности философскими идеями Штайнера, отчасти связанными с развитием архитектурных концепций. Осознавая это и видя аналогию планов двух театров, в Дорнахе и в Ереване, хочется обратить внимание на одну схему из современной антропософской работы, нарисованную на основе плана первого Гетеанума, а также на приводимое к ней объяснение:

«Форма двойной, закручивающейся и раскручивающейся, спирали (ее имеют мировые туманности) наиболее удачно выражает принцип жизни и развития. Все реальное в

мире – живое. Поэтому в основе всех реальных объектов исследования должна быть выявлена их двойная спираль. Тайна жизни постижима лишь на уровне инспиративного сознания, когда удастся высшим Я отождествиться с эфирной субстанцией мира. Рефлектирующему сознанию дано познать лишь выражение жизни. Однако и эта задача далеко не проста. Решение ее как раз и облегчает двойная спираль - символ того, как осуществляет себя принцип жизни»³³. Описанная схема отражает представление о развитии цивилизации. Кроме спиралей важна и ось, особенно если речь идет об архитектурном воплощении. Она проходит насквозь через здание и устремляется в обе стороны.

Примечательно, что и Народный дом в Ереване был поставлен на градостроительную ось – Северный проспект, который развивался диагонально по отношению к основной сетке улиц, встроенной в пределы бульварного кольца³⁴.

Обращает внимание и то, насколько деятельность Штейнера привлекала внимание и участие деятелей русской культуры. Весной 1913 г. в Дорнахе для участия в строительстве Гетеанума собрались антропософы семнадцати европейских стран. Из России среди них были Андрей Белый, Ася Тургенева³⁵, Эллис



(Л.Л. Кобылинский), Максимилиан Волошин и его жена М. Волошина. Примечательно, что антропософское учение выделилось из теософского, основоположником которого являлась Е.П. Блаватская. Другими словами, связь этого явления с определенной волной в жизни русской интеллигенции, в основном творческой, очевидна. Был ли выход антропософии в армянские круги России? И тут ответ положительный. Ведущей фигурой русской, а после смерти Штейнера и мировой антропософии был Георгий Гурджиев, уроженец армянского города Гюмри и, что не менее любопытно, двоюродный брат российского скульптора армянского происхождения Сергея Меркурова – автора самых выдающихся статуй вождям страны Советов³⁶.

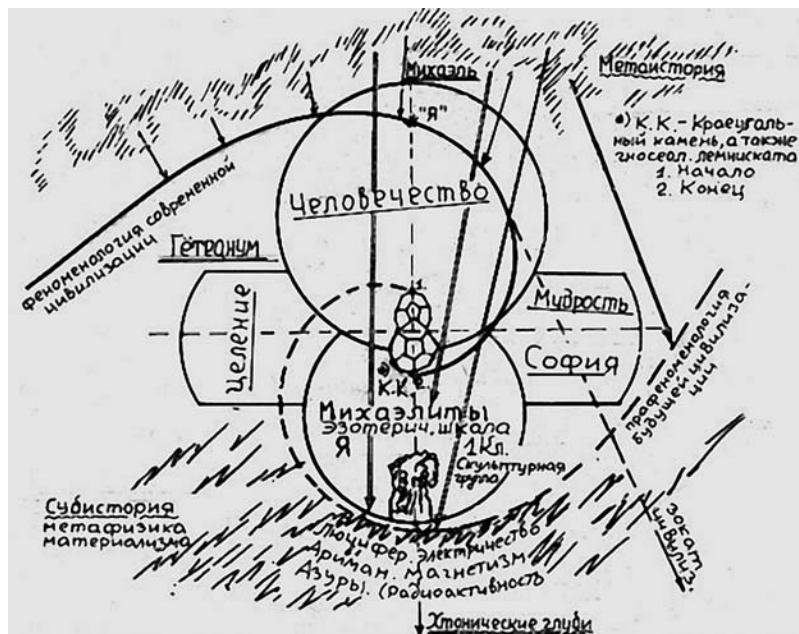
В России мы находим и другие ближайшие подобия театра, структурированного из двух пересекающихся окружностей. Произведение одного из основателей конструктивизма в России Александра Веснина (совместно с братьями Виктором и Леонидом) – проект Музыкального театра массового действия в Харькове – датируется 1930 годом. Эскизный проект театра, осуществленный архитектором Л.З. Гринбергом и вошедший в комплекс Дома Науки и Культуры Новосибирска, относится к 1929 г. Его строительство, как и строительство Ереванского здания, активно проходило в 30-е гг., однако, возможно, таманяновская идея была первой, и, как представляется, имея очевидный для меня прототип в замысле штейнеровского театра в Дорнахе, она оказалась новаторской с нескольких точек зрения. Во-первых, это было сооружение с двумя залами, разделенными и одновременно объединяемыми между собой сценой. Во-вторых, подчеркнутым выделением сценической коробки, на гладком, монументально рубленном фоне которой с особым эффектом выявляются округлые в основе ордерные стены. Та же идея претворена вскоре А. Весниным.

Веснины писали, что они «...поставили себе задачу найти прием решения театра, в котором зрительный зал и сцена представляли бы пространственно единый зал, могущий трансформироваться и служить для массовых

действий...»³⁷. Не это ли все та же штейнеровская идея взаимопревращений, осуществленная впервые в Гетеануме, а также идея, реализованная в постановках Рейнхардта показанных в цирках Петербурга и Москвы в 1911 и 1912 гг.?

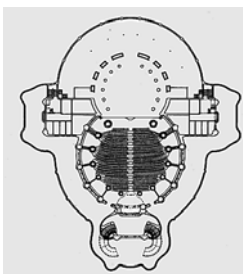
О том, насколько проекты харьковского и новосибирского театров были связаны с таманяновским Народным домом, можно только строить догадки, равно, как и сложно говорить о характере обращений авторов всех трех произведений к Штайнеровскому Гетеануму: было ли оно параллельным или последовательным? Или, другими словами, оказался ли А. Таманян посредником передачи идеи театрального сооружения из двух круглых объемов или каждый из его советских коллег независимо от проекта Таманяна обратил свой взор к образцу немецкого зодчества? Учитывая ту активность, с которой творческая интеллигенция 1920-х гг. обсуждала каждое яркое произведения, незнакомство Веснина и Гринберга с идеей ереванского Нардома представляется маловероятной. Аналогии между этими театральными зданиями историки архитектуры не анализируют. Однако еще в годы их строительства (вероятно, в начале 30-х), выдающийся оперный режиссер и консультант Таманяна по строительству ереванского театра Николай Боголюбов заметил близость концепций театров ранней советской поры. Всмотриваясь в «фантастически красивый» таманяновский проект, Боголюбов невольно задумался о возможности его реализации: «этот проект родился задолго до строительства Новосибирского оперного театра и Московского театра Красной армии. Да, проект оперного театра Таманяна многими задумками предшествует-предвещает эти смелые архитектурные идеи»³⁸.

Для того, чтобы концепция создания подобных сооружений в рамках обращения к Гетеануму и, более того, в рамках философских идей антропософии не казалась фантастической иллюзией, можно привести в пример еще одно здание. Это театр, спроектированный Френком Ллойдом Райтом для Багдада, недавно проанализированное в совершенно новом ключе Ш.М. Шукуровым.



Антропософская схема построения по Г.А. Бондареву

Первый Гетеанум. План. Р. Штейнера, 1913 г.

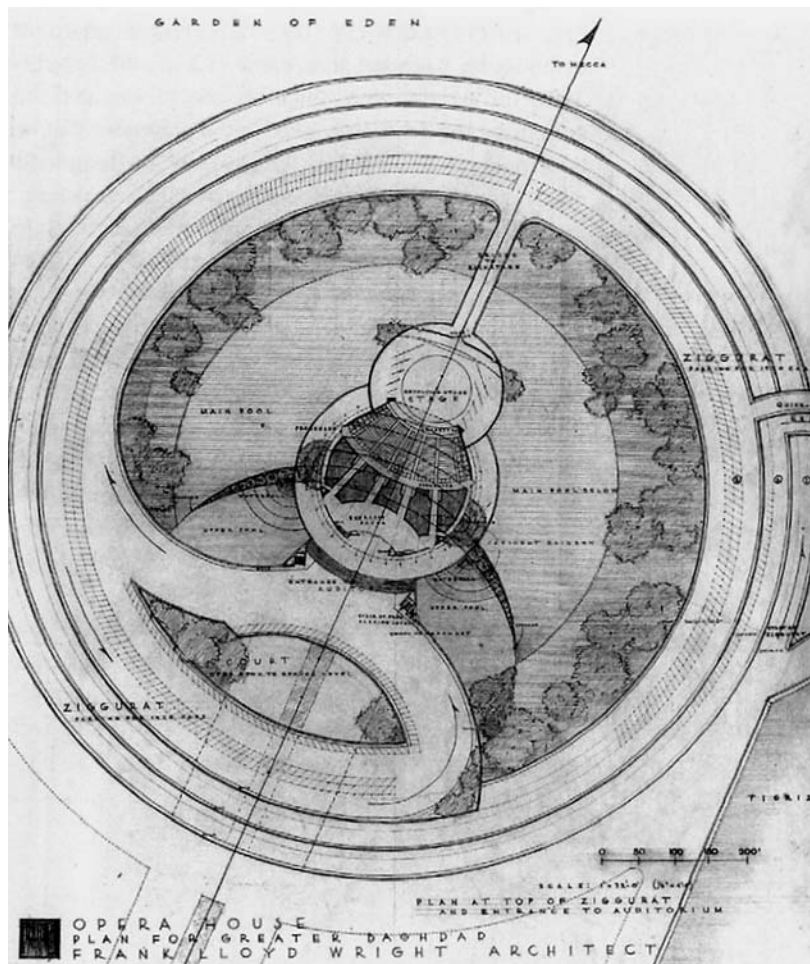


Рассматривая объемно-пространственную структуру здания и его градостроительное размещение на оси-луче, а также оперируя высказываниями Ф.Л. Райта, Ш.М. Шукуров связывает проект этого театра с идеями, коренящимися в архитектуре Ирана и Междуречья. С обращением Райта к архитектуре Ирана исследователь связывает и само развитие органической архитектуры.

Впрочем, идея органической архитектуры носилась в воздухе задолго до творчества Райта, и отчасти коренилась в эстетических воззрениях Гете, на учении которого развивалась художественная концепция Штейнера. Очевидна и перекличка ориенталистских устремлений антропософов и Райта, и примечательно, что Ш.М. Шукуров замечает это: «Нельзя... не отметить увлечения Райта ориенталистскими идеями Г. Гурджиева через посредство некоего П. Бейдлера, который сначала в Париже был одновременно учеником Ле Корбюзье и Гурджиева, а затем вошел в число последователей Райта в Западном Талисине. По-видимому, это была своеобразная акция гурджиевцев, поскольку в числе ближайшего окружения Гурджиева в Париже была

танцовщица Олгиванна Хинценбург, которая стала третьей женой Райта. Важным представляется то, что учение Гурджиева обрело и свое архитектурное воплощение, к чему косвенное и прямое отношение имели и Корбюзье, и Райт»³⁹.

Таким образом, проведенный анализ Народного дома раскрывает под внешней оболочкой, стилизованной в духе ар-деко и интерпретирующей классические и национальные мотивы армянского зодчества, глубокую философскую основу, предположительно теснейшим образом связанную с антропософским течением. Очевидно восхождение композиции Народного дома, прежде всего, к первому Гетеануму Р. Штейнера, и лишь затем к римскому Колизею и армянскому Звартноцу. Российская художественная среда, в которой зодчий Таманян вырос и, достигнув высочайшего признания, играл одну из ведущих ролей, развивала весь спектр новейших идей своего времени. Будучи деятелем искусства мирового, а не национального масштаба, – в этом я просто уверен, – Таманян развивал архитектуру в глубоко философском ключе, и этот подход несомненно отражался и на оформлении фасадов и интерьеров его



Театр в Багдаде.
Генеральный план.
Архитектор Френк
Ллойд Райт, 1957 г.

построек, анализ которых остался за рамками настоящей статьи. Касаясь художественного воплощения идей великого архитектора, хочется заметить, что его творчество вполне можно рассматривать в русле поздней волны символизма, которая не ограничивалась определенным стилистическим направлением.

Феномен достижения национального образа в творчестве Таманяна – вопреки, требующий серьезного изучения. Идея включения, точнее, возвращения армянской архитектуры в руло общечеловеческих ценностей, к вселенскому масштабу, кажется, превалировала над задачей создания национальной архитектурной

формы. Именно в русле этой идеи и была реализована композиционная концепция Оперного театра – самого притягательного здания во всем современном Ереване, здания, в полной мере обладающего содержательностью и образностью храма. Главным храмом Еревана называют здание Оперы К. Баян, напоминая о нападках конструктивистов, которые обвиняли «Таманяна в том, что Нардом похож на храм – на самом деле это и был храм новой армянской веры в свое национальное возрождение»⁴⁰.

**ПРИМЕЧАНИЯ:**

¹ Статья подготовлена на основе двух докладов: на симпозиуме в Государственном институте искусствознания, тезисы которого опубликованы (Казарян А.Ю. Творческий метод Александра Таманяна и архитектурная идея Народного Дома в Ереване // Армения – Россия: Диалог в пространстве художественной культуры. Материалы международного симпозиума (М., ГИИ, 15–16 НОЯБРЯ 2010). М., 2010. С. 20–21) и на конференции «Monumentality & Modernity-2011», организованной в Санкт-Петербурге.

² В авторский коллектив, сформировавшийся осенью 1929 г., входили также Н. Басин, С. Сафарян, М. Григорян и О. Халпахчян. Александр Таманян // Советская архитектура. № 18. М., 1969. С. 74 (Все стр. статьи 72–76).

³ Александр Таманян (1878–1936) (Сборник документов и материалов). Ереван: «Гитутюн», 2000 (На арм. и рус. яз.); Бальян К.В. Советская архитектура Армении: две концепции развития // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / Сост. и отв. ред. Ю.Л. Косенкова. М., 2010. С. 226–236; Тер-Минасян А. Главный строитель // Голос Армении. 30 марта 2013; доклады С.С. Веселовой, А.А. Таманяна, Ю.Б. Бирюкова на симпозиуме в Москве, тезисы которого опубликованы: Армения – Россия: Диалог в пространстве художественной культуры. Материалы международного симпозиума (М., ГИИ, 15–16 НОЯБРЯ 2010). М., 2010. Из более ранних работ о творчестве Таманяна заслуживают внимания: Яралов Ю.С. Таманян. М., 1950; Халпахчян О.Х. Александр Таманян. Указ. соч.; Халпахчян О.Х. Основоположник современной армянской архитектуры (к столетию А.И. Таманяна) // Советакан арвест. Ереван, 1978. № 5. С. 14–18 (На арм. яз.); Зорян Л.С. Таманян. Ереван: «Советакан грох», 1978; Бальян К.В. Современная национальная архитектура Армении. Ереван: «Айастан», 1987. С. 52–64, 78–81; и др.

⁴ Такое представление из классических энциклопедий переключало в Википедию, где Таманян в русской версии назван лишь советским армянским архитектором, представителем неоклассического направления (http://ru.wikipedia.org/wiki/Таманян,_Александр_Оганесович), а в англоязычной – “Russian-born Armenian neoclassical architect” (http://en.wikipedia.org/wiki/Alexander_Tamanian).

⁵ Впервые Таманян переезжает в Армению в 1919 г., но после ее советизации удаляется в иранский Тебриз и вторично попадает в Ереван уже в 1923 г. по приглашению руководства республики.

⁶ Тер-Минасян А. Указ. соч.; неопубликованная статья Д. Манукяна «Александр Таманян и Федор Сологуб».

⁷ Зорян Л.С. Таманян. Указ. соч. С. 7–8. Подробно: Бирюков Ю.Б. Александр Таманян и стиль эпохи («дом на Новинском бульваре») // Армения – Россия: Диалог в пространстве художественной культуры. Сборник докладов международного симпозиума.

⁸ Работавший под началом Таманяна О.Х. Халпахчян вспоминал, насколько глубоко изучал зодчий опыт русского градостроительства при составлении планов Еревана и многих других армянских городов (Халпахчян О.Х. Александр Таманян. С. 75).

⁹ В последние годы все чаще пишут о Таманяне, как представителе двух культур, русской и армянской (Тер-Минасян А. Указ. соч.).

¹⁰ Бальян К.В. Указ. соч. С. 226.

¹¹ О принадлежности Сарьяна плеяде «превосходных и более чем разнообразных мастеров» первых пятнадцати лет истории русского искусства XX в. см.: Гончаров А.Д. Вступительная статья // Сарьян М.С. Из моей жизни / Авторизованный перевод с арм. А.И. Иоаннисяна. М.: «Изобразительное искусство», 1985. С. 6; Степанян Н.С. Искусство Армении. Черты историко-художественного развития. М.: Советский художник, 1989). В рамках восточно-армянского искусства его творчество рассматривается в: Агасян А. Пути развития армянского изобразительного искусства XIX–XX веков. Ереван: изд-во «Воскан Ереванци», 2009.

¹² Агасян А., Аюбян Г., Асратян М., Казарян В. История армянского искусства. Ереван, 2009. С. 520–521 (На арм. яз.); Бальян К.В. Советская архитектура Армении: две концепции развития // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / Сост. И отв. ред. Ю.Л. Косенкова. М., 2010. С. 228.

¹³ По образному выражению из: Нащокина М.В., Хайт В.Л. Архитектура ар-деко // Искусствознание. № 2. М., 1999. С. 542.

¹⁴ «В методе Жолтовского и в эскизах его работ... происходит процесс перерождения старого» (Волчок Ю.П. «Почему же все это должно было произойти? (Об универсальности понятия «пролетарская классика» для осмысления архитектуры периода 1930–1950-х годов) // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / Сост. И отв. ред. Ю.Л. Косенкова. М.: Комкнига, 2010. С. 77).

¹⁵ Обращение к произведениям Сарьяна выявляет следование им, одним из первых и еще в 1910-е гг., художественным принципам, типичным для ар-деко, получившего формальный статус после 1925 г. О переключке ереванского периода творчества Сарьяна и Таманяна было рассказано в моем докладе на конференции «Monumentality & Modernity-2011» в Санкт-Петербурге. Предложение рассмотреть зрелые ереванские произведения Таманяна в контексте ар-деко выдвинуто в: Казарян А.Ю. Творческий метод Александра Таманяна и архитектурная идея Народного Дома в Ереване // Армения – Россия: Диалог в пространстве художественной культуры. Материалы международного симпозиума (М., ГИИ, 15–16 ноября 2010). М., 2010. С. 20.

¹⁶ О предложении говорить о национальных формах ар-деко в творчестве отчасти тех же архитекторов послевоенного периода см.: Бальян К.В. Указ. соч. С. 230.

¹⁷ Об этом, в частности, опираясь на архитектуру дома Щербатова в Москве, спроектированного А. Тамановым, сообщил Ю.Б. Бирю-



ков в своем докладе на симпозиуме «Армения–Россия: Диалог в пространстве художественной культуры» (М., 2010).

¹⁸ Кириченко Е.И. Русский стиль. М.: ГАЛАРТ, 1997. С. 420. О комплексе в Ярославле по проекту А.Таманяна см.: Зорян Л., Таманян. Указ соч. С. 6–7. В этом произведении Таманова, как и в ряде других образцов выставочного строительства, Е.И. Кириченко усматривает подражание павильонам Русского отдела на Международной выставке в Глазго 1901 г., созданным по проекту Ф. Шехтеля (Кириченко Е.И. Русский стиль. М.: ГАЛАРТ, 1997. С. 354). Увлечение модерном, возможно, сказалось и в одном из первых произведений Таманяна в Ереване, здании ЕрГЭС (1923–1926), рустованная кладка которого до этого в армянской архитектуре не встречалась.

¹⁹ О характере построек Шуко 1910–20-х гг.: Бархин А.Д. От протоардеко к межстилевым течениям в советской архитектуре 1930-х годов // *Academia. Архитектура и строительство*. № 2. 2011. С. 34–37.

²⁰ Бархин А.Д. Указ. соч. С. 33.

²¹ Манукян Д. Народный дом. Рукопись статьи. С. 7–8 (на арм. яз.).

²² Фотография макета этого варианта представлена в: Халпахчян О.Х. Основоположник современной армянской архитектуры (к столетию А.И. Таманяна) // *Советакан арвест*. Ереван, 1978. № 5. С. 27 (на арм. яз.); Тер-Минасян А. Александр Таманян // *Архитектура. Строительство*. № 8. Ереван, 2006. С. 10 (на арм. яз.). Об истории проектирования Народного дома и предшествующих ей попытках создания Таманяном театральные зданиям изложено в неопубликованных статьях Давида Манукяна «Народный дом» и «Театральные оформления Ал. Таманяна» (на арм. яз.). Благодарю Айка Таманяна за возможность ознакомления с ними.

²³ Зорян Л.С. Указ. соч. 1978. С. 28.

²⁴ Тер-Минасян А. Указ. соч.

²⁵ Реализованные проекты относятся к небольшим пространствам домашних сцен в особняках 1914–1915 гг. графини Е.В. Шуваловой в Петербурге и В.И. Фурсановой в Москве, а также театру братьев Паршиных в Москве (Камерный театр А.Я. Таирова). Неосуществленными остались таманяновский проект реконструкции МХАТ-а 1918 г. и общественный центр в Тебризе, спроектированный этим архитектором в 1921 г. во время эмиграции и включающий в комплексе построек театр (Рукописи статей Д. Манукяна «Народный дом» и «Театральные оформления Ал. Таманяна» (на арм. яз.)).

²⁶ Там же.

²⁷ Манукян Д. Народный дом. Рукопись статьи. С. 10 (на арм. яз.).

²⁸ Манукян Д. Народный дом. Рукопись статьи. С. 1 (на арм. яз.). Описание приведено близко к тексту. Из статьи остается загадкой, на каком языке велся дневник. По этой причине переведенный с армянского языка текст не заключен в кавычки.

²⁹ Там же.

³⁰ *Der Goetheanum Bau* // <http://www.goetheanum.org/Der-Goetheanum-Bau.133.0.html?&L=0>.

³¹ Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. Издание второе. СПб.: Стройиздат, 1994. С. 169.

³² Горюнов В.С., Тубли М.П. Архитектура эпохи модерна. Указ. соч. С. 170.

³³ Г. А. Бондарев. Первый Гетеанум и современная цивилизация // <http://www.rudolf-steiner.ru/50010470/-1.html>.

³⁴ Анализ этой оси в контексте градостроительной концепции Еревана заслуживает отдельной публикации.

³⁵ Тургенева А.А. Воспоминания о Рудольфе Штейнере и строительстве первого Гетеанума. М.: «Новалис», 2002.

³⁶ Духовные искания Меркурова привели его в 20-е годы к масонству. Еще в годы основания Народного дома скульптор активно сотрудничает с Таманяном. В 1931 г. в Ереване открывается памятник Степану Шаумяну работы С. Д. Меркурова и архитектора И. В. Жолтовского.

³⁷ Хан-Магомедов С.О. Александр Веснин и конструктивизм. М.: Архитектура-С, 2007. С. 299.

³⁸ Боголюбов Н. О Таманяне // *Советакан арвест*. Ереван, 1978. № 5. С. 31 (на арм. яз.).

³⁹ Шукуров Ш.М. Багдадский проект оперы Френка Ллойда Райта: Метафора и иконический образ (Сообщение на заседании семинара «Монументальное зодчество Средиземноморья и Переднего Востока: Проблема взаимодействия культур», 27 февраля 2009 г., зал РААСН) // <http://nitiag.ru/publications/biblio/65-bagdadskiy-proekt-opery-frenka-lloyda-ryta-metafora-i-ikonicheskij-obraz.html>.

На том же заседании семинара Дмитрий Козлов отметил подобие планов Багдадского театра и Первого Гетеанума. Статья сдавалась в печать, когда мне посчастливилось ознакомиться с новой книгой Шукурова, в которой истоки проекта Райта оценены, в том числе, с учетом Гетеанума: «В плане багдадской оперы было изначально заложено храмовое начало. Нет ничего предосудительного, когда для плана оперы/мечети американский архитектор обращается к плану антропософского храма» (Шукуров Ш.М. Архитектура современной мечети. Истоки. М.: Прогресс-Традиция, 2014. С. 126).

⁴⁰ Бальян К. Содержание и форма Еревана: по Таманяну или против? // *Голос Армении*. № 52. 19 мая 2011.