



После восстановления независимости в Армении начался процесс формирования национальной государственности. Академик Таманян разработал выражающий национальную идею генеральный план столицы Еревана и основанный на синтезе классических и национальных форм архитектурный язык. Параллельно начинается развитие авангардных форм. В период «оттепели» формируется второй армянский модернизм, для которого характерным вновь становится стремление к языку современной архитектуры композиционных и пространственных принципов армянской архитектуры. Ключевые слова: армянская архитектура; академик Таманян; национальная архитектура; модернизм; генплан Еревана. /

After the restoration of independence of Armenia, the process of formation of national statehood started. Academician Tamanyan worked out a master plan for Yerevan that conveyed the national idea and an architectural language based on the synthesis of classical and indigenous forms. Alongside this, the development of avant-garde forms started. The "thaw" period witnessed the emergence of the second Armenian modernism, which was again aimed at the language of contemporary architecture with compositional and spatial principles of Armenian architecture.

Keywords: Armenian architecture; academician Tamanyan; national architecture; modernism; Yerevan master plan.

Архитектура Армении в поисках национальной формы / Armenian architecture in search of its indigenous form

текст
Карен Бальян /
text
Karen Balyan

В архитектуре Армении на протяжении всего XX века происходил процесс поиска национальной формы, двумя парадигмами которого являлись авангард и традиция.

В Армении, как и во многих странах, примерно 100 лет тому назад, после окончания Первой мировой войны и происшедших по ее результатам глобальных изменений, началось новое развитие в архитектуре.

В стране, архитектура которой насчитывала века и тысячелетия, вставал вопрос, как двигаться: вперед, со всем миром, или сохранять свои традиции?

Армения 1918 года на большей части своей исторической территории – опустошенная страна, население

убито и изгнано. И сохранилось множество памятников – блистательных примеров архитектурного искусства прошлого. Ситуация похожа на то, что здесь была использована нейтронная бомба до ее изобретения. Локальную такую картину сейчас можно наблюдать на пространстве города Ани – армянской средневековой столицы.

Свидетельства величия национального духа, его взлета, памятники – это и традиция, притягивающая к себе как магнит, не позволяя оторваться от корней, совершить рывок вперед.

Почти уничтоженный народ создавал себе пространство, где в первую очередь он сам должен был себя узнавать. Охранная национальная идея, выражающаяся в поиске национальной формы, становилась для профессии главной на последующие сто лет. Академик Таманян – первый, кто ответил на вопрос о будущем, стал строить город. Язык его архитектуры был основан на классических традициях, но идея города была обращена в будущее.

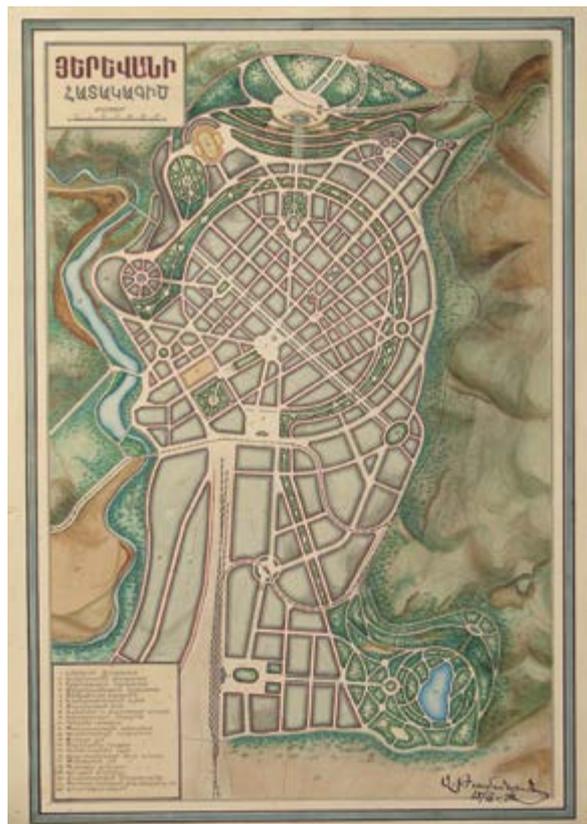
Академик Таманян

Переезд в 1919 году 41-летнего Александра Таманяна (Таманова) в Армению из Петрограда, где он – апологет неоклассицизма, в звании академика архитектуры занимал ведущие позиции среди деятелей культуры России, стал началом отсчета современного развития армянской архитектуры.

Его можно назвать периодом протомодернизма, имея в виду, что это было время формирования открытых в будущее идей академика Таманяна. Время старта модернизма с характерными для глобального стиля формами и декларациями будет сдвинуто примерно на десятилетие.

Главной задачей академика Таманяна было проектирование генерального плана столицы вернувшей независимость страны. Генплан академика Таманяна был, по существу, планом строительства нового города, и Ереван был «в начале списка» заново строящихся столиц XX века.

Первейшей задачей нового государства было обозначить свои главные приоритеты. Основным в генеральном плане являлось выражение идеи национальной государственности и исторической целостности национальной культуры.



^ Рис. 1. Арка Чаренца. 1957. Арх. Р. Израелян. Фото М. Меликсетян

> Рис. 2. Генеральный план Еревана. Вариант 1932. Арх. А. Таманян. Фото из архива бывшего музея А. Таманяна



^ Рис. 3. Летний зал кинотеатра «Москва». Ереван. 1966. Арх. С. Кнтехцян, Т. Геворгян. Фото из архива К. Бальяна



^ Рис. 4. Театр в Аштараке. Конец 1940-х. Арх. Ю. Яралов, рельефы выполнены по эскизам Р. Израеляна. Фото из архива К. Бальяна

Фигура архитектора Таманяна в реализации этой задачи стала ключевой.

Модель, которую принял за основу академик Таманян, была построена на соединении двух традиционных векторов развития культуры Армении – на векторе, направленном к новому развитию, и на векторе, направленном на сохранение многовековых традиций. В создании своей амбивалентной модели академик Таманян основывался на новейших исторических исследованиях: открытиях памятников прошлого как результате археологических раскопок академика Н. Я. Марра и архитектора Тороса Тораманяна средневековой армянской столицы Ани и опубликованном в Вене капитальном труде австрийского ученого Иозефа Стржиговского, обозначившем роль армян в строительной деятельности Европы [1]. Подобно мастерам Ренессанса, открывшим для себя Рим, Таманян открыл для себя Ани.

Таманян стал главным Мастером в современной архитектуре Армении, и все остальное развитие шло с оглядкой на него и на его архитектуру (включая и его оппонентов).

Генплан

В генеральном плане Еревана, построенном в виде модели «идеального города», были использованы распространенные в то время принципы планировки города-сада. По радикальному проекту Таманяна большая часть существовавшей застройки города должна быть снесена, и на ее месте построены трех-четырёхэтажные здания, образующие прямоугольную сетку кварталов. Частично сохранялась существующая схема улиц, но не постройки.

Ортогональная сетка была окружена кольцом бульваров, формально представляющим наиболее типичный элемент планировки города-сада. На двух центральных площадях возвышались здания-доминанты города – Дом правительства, символизирующий армянскую государственность, и театр (Народный дом) – символ национальной культуры. Главные здания города на плане соединялись диагональной осью, раскрывающей панораму города на колоссальную по масштабу гору Арарат, исторически являющуюся для армян национальным символом, центром армянского мира. Важнейшим идеологи-

ческим аспектом плана являлось то, что Ереван строился как столица всего армянства, оказавшегося в результате геноцида рассеянным по всему миру.

Застройка генплана организовывалась на основании классических принципов ансамблевого градостроительства, подчиняясь строгим канонам зонирования (периметральная застройка, регулируемая по высоте). Спроектированные самим Таманяном два главных здания города были построены уже после его смерти. Дом правительства и театр относятся к высшим достижениям армянской архитектуры XX столетия.

Генеральный план Еревана был утвержден в апреле 1924 года правительством уже Советской Армении после того, как Таманян вернулся из персидской эмиграции (1921–1923). Для реализации генерального плана Таманяном из России был приглашен Николай Буниатян, занявший должность главного архитектора Еревана.

Реализация генплана академика Таманяна, несмотря на существенные отклонения от заложенных в нем принципов, на протяжении всего XX столетия способствовала идее консолидации нации.

ВХУТЕМАС. Первый модернизм

Старт и первого, и второго модернизма в Армении несколько сдвинут во времени по отношению к происходившему, в первую очередь, в Москве, откуда эти процессы были инициированы; первый – из стен ВХУТЕМАСа, второй – из кремлевского зала заседаний.

ВХУТЕМАС (с 1926 ВХУТЕИН) закончили четверо архитекторов-армян: в 1928-м Тиран Еркянян, в 1929-м Каро Алабян, Геворг Кочар и Микаэл Мазманян, которые внесли значительные изменения в ход развития армянской архитектуры. Алабян, Кочар и Мазманян вошли в мировую историю архитектуры как авторы национального варианта модернистской архитектуры [2, с. 599–604]. Все трое ярко проявили себя в годы студенчества, обучаясь у лидеров русского авангарда Николая Ладовского, Александра Веснина, Николая Докучаева; тогда же начали и практическую деятельность в Армении (с 1927) [3].

В Армении авангардисты, в первую очередь Каро Алабян, обладавший, помимо архитектурного таланта, выдающимися организаторскими способностями, в короткие



^ Рис. 5. Аэропорт «Звартноц». Ереван. 1980. Арх. А. Тарханян, С. Хачикян, Л. Черкезян, Ж. Шехлян. Фото из архива К. Бальяна



^ Рис. 6. Мемориальный комплекс геноцида армян (Цицернакаберд). Ереван. 1965–1967. Арх. А. Тарханян, С. Калашян. Фото из архива К. Бальяна

сроки сформировали крупную проектную организацию в Ереване – Гипрогор. В основу деятельности авангардистов была положена идеология созданного в Москве ВОПРА (Всероссийского объединения пролетарских архитекторов). Алабян и Мазманян – главные идеологи новой архитектуры в Армении; вокруг них сгруппировались и первые выпускники-архитекторы Ереванского университета, создав собственную организацию – ОПРА Армении.

Уже на первоначальном этапе авангардистами были спроектированы интереснейшие здания, значение которых выходило за границы исключительно армянской архитектуры – «шахматный» дом в Ереване (Алабян, Мазманян), поселок в Кафане (Мазманян). Используя арсенал новейших (конструктивистских) форм, армянские авангардисты создали архитектуру первого армянского модернизма, построенную на местных традициях, как они подчеркивали – традициях народной архитектуры (что отвечало обозначенной идеологии «пролетарской» архитектуры) [4].

Армянский модернизм говорил «да» традиционным идеям организации архитектуры и «нет» – ее традиционным формам.

В 1929 и 1930 годах «пролетарские» архитекторы активно противостояли принципам академика Таманяна, остро критикуя идеи города-сада в генеральном плане Еревана как устаревшие, а «неоармянский» язык его архитектуры как «клерикальный». Однако, за исключением небольших жилых кварталов в Ереване и планов нескольких поселков, масштабной альтернативной градостроительной модели, соизмеримой с генпланом академика Таманяна, «пролетарские» архитекторы не представили.

Архитектура авангарда активно развивалась, влияние ее форм было настолько сильным, что ему поддавался и неоклассик Н. Буниатян. Лишь Таманян продолжал оставаться непримиримым противником языка модернистской архитектуры. Благодаря поддержке руководителей Армянской ССР Саргиса Лукашина и Арамаиса Ерзнкяна осуществлялась реализация генерального плана Еревана. В конце 1930 года состоялась закладка самого амбициозного его здания – двухзального театра (Нардома).

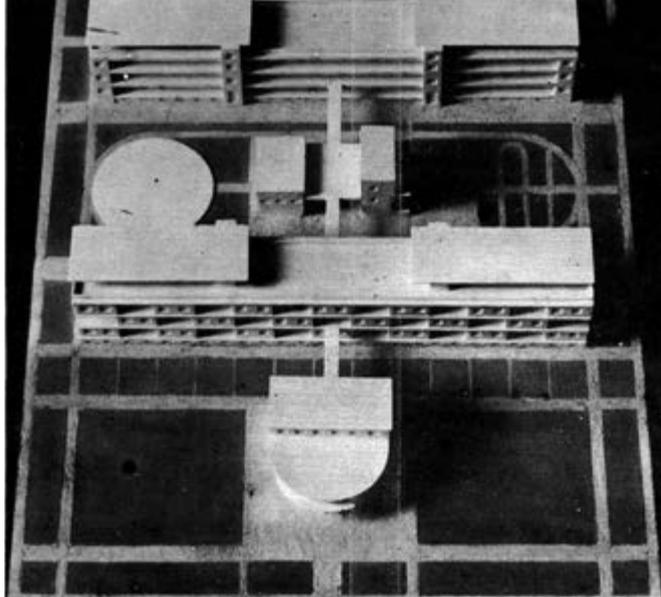
После объявления в 1931 году результатов первого тура открытого конкурса на Дворец Советов в Москве

(в конкурсе принял участие и Каро Алабян, переехавший из Армении в Москву) и последовавшего апрельского Постановления 1932 года неблагоприятное для модернистов изменение направленности развития советской архитектуры вернуло академику Таманяну архитектурное лидерство в Армении.

1932 год

Выраженная в Постановлении идеология предопределяла формы «фасада» сталинского государства в соответствии с тезисом «социалистической по содержанию и национальной по форме» архитектуры. Язык архитектуры академика Таманяна оказался соответствующим декларируемым догмам соцреализма.

В контекст проводимой национальной политики вписывалось и строительство новой столицы советской республики. Советская идеология использовала тот факт, что генплан был утвержден в 1924 году правительством Советской Армении, оставив за скобками то, что возникновение генплана было идеей Первой республики и в основу его были положены принципы независимой национальной государственности. Несмотря на опровергающие аргументы [5, с. 162–167], эта мифологема все еще существует в истории архитектуры. После 1932 года оппоненты академика Таманяна армянские авангардисты в условиях усиливающегося давления пытались найти новые формы, способные примирить язык их модернистской архитектуры с идеологическими догмами сталинского тоталитаризма. Армянский авангард, снизив накал радикализма, приобрел формы симметрии, «оделся» в традиционный камень и украсился стилизованными формами классической архитектуры, войдя в пятилетний период обозначенного Хан-Магомедовым времени «постконструктивизма». Несколько мастерски замысленных зданий было построено в Ереване – Универмаг (А. Агаронян, Г. Кочар, М. Мазманян, О. Маргарян), здание комитета госбезопасности (Г. Кочар), кинотеатр (Т. Еркянян, Г. Кочар), гостиница «Севан» (Н. Буниатян) и горсовет в Ленинакане (Г. Кочар). Их композиции смоделированы с использованием синкретического принципа академика Таманяна; однако основой является вхутемасовская пропедевтическая компоновка объемно-пространственного



^ Рис. 7. Макет дома-коммуны для работников ЭрГЭС-1 в Ереване. 1931–1932. Арх. К. Алабян, М. Мазманян. Фото из архива семьи М. Мазманяна



^ Рис. 8. Кафе на Кольцевом бульваре в Ереване. 1964. Арх. Ф. Дарбинян, Ф. Акопян. Фото из архива К. Бальяна

решения. Но язык внешних форм построен на классических стилизациях, в отдельных случаях трансформируясь в стилистику, отдаленно напоминающую формы ар-деко.

В моделях генпланов крупных городов Ленинакана (совр. Гюмри) и Кировакана (совр. Ванадзор), спроектированных М. Мазманяном, использованы классические элементы, недвусмысленно обращенные к отдельным сюжетам таманяновского плана Еревана.

Два первоклассных мастера: Микаел Мазманян и Овик Маргарян в своей последней попытке сохранить себя в профессии (и в жизни) проектируют откровенно классический Дом книги в Ереване с торжественной ордерной колоннадой. Однако индугенция, позволившая продолжать работу, оставаясь на свободе, была выдана только одному О. Маргаряну; участь М. Мазманяна оказалась совершенно иной.

Гильотина

Вполне успешные попытки бывших авангардистов приспособиться к догмам апрельского Постановления 1932 года не оградили их от репрессий Большого террора. В 1937 году на армянскую архитектуру опустилась сталинско-бериевская гильотина. Три ведущих архитектора – авангардисты Микаел Мазманян и Геворг Кочар, а также работавший как в неоклассическом, так и в модернистском направлениях Николай Буниатян оказались в казематах здания ереванской ГБ, незадолго до этого построенного по проекту Геворга Кочара. Произошло это спустя полтора года после смерти академика Таманяна (20 февраля 1936 года).

Буниатян, занимавший на момент ареста должность главного архитектора Еревана, был выпущен из тюрьмы по ходатайству высокопоставленного сановника, но сломленный физически и морально, вскоре умер, уже не вернувшись к активному проектированию. Мазманян и Кочар были арестованы в 1937 году, осуждены на длительные сроки лагерей, и сделано это было, видимо, в соответствии с имеющимся глобальным планом освоения северных территорий: оба были отправлены за Полярный круг проектировать и строить новые города Норильск и Дудинку в архитектурной «шарашке».

Арест трех лидеров армянской архитектуры фактически обезглавил весь архитектурный процесс в республи-

ке. Арестованные архитекторы являлись руководителями архитектурных мастерских, где выполнялся весь объем проектной работы в Армении. Мастерская академика Таманяна, в свою очередь, распалась вскоре после его кончины.

Новыми лидерами армянской архитектуры стали первые выпускники архитектурного факультета ереванского университета: Ованес Маргарян, Самвел Сафарян и Марк Григорян. Последний займет пост главного архитектора Еревана и реализует новый генеральный план города в соответствии с идеологией сталинского тоталитаризма.

Отказ Таманяну

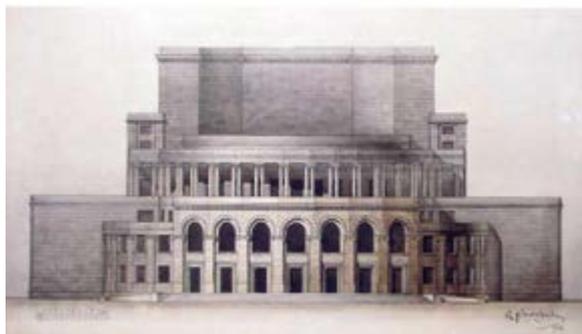
После смерти Таманяна и ареста главного архитектора столицы Буниатяна в идеологии градостроительства Армении произошли коренные изменения. Генеральный план Еревана был переформатирован с позиций сталинского тоталитаризма. Была перекрыта перспектива с главной площади на Арарат, из композиции Дома правительства был убран многогранный доминирующий объем, в результате чего площадь во многом утратила значение символа армянской государственности. Взамен на пространстве вне генплана Таманяна был создан новый административный и общественный центр с главным зданием коммунистической партии (М. Григорян). Решенный в традиционных классических формах с выступающей центральной частью и боковыми ризалитами партийный дворец, поставленный на выгодном возвышении, был, однако, обращен к Арарату задним фасадом и сориентирован на новую городскую магистраль. Взаимосвязанные, демократически открытые пространства плана Таманяна – Кольцевой бульвар, пространство вокруг театра, Главный проспект – были раздроблены и перекрыты непредусмотренными генпланом зданиями. Диагональная ось, объединяющая доминанты Дома правительства и театра, была ликвидирована. Арарат, на который по замыслу академика Таманяна раскрывались главные ансамбли Еревана, был фактически выключен из его пространственной композиции.

Окончательным аккордом в изменениях национального характера плана стала установка по оси проспекта Сталина на окаймляющей город северной возвышенности монумента Сталина, развернув перспективу развития

> Рис. 9. Народный дом (Оперный театр) в Ереване. Проект южного фасада. 1930. Арх. А. Таманян. Фото из архива бывшего музея А. Таманяна



Opera in Yerevan. A. Tamanyan. 1930. Plan



композиции города в противоположную от Арарата сторону. Так генеральный план Еревана академика Таманяна – главное достижение в армянском градостроительстве новейшего времени – будет трансформирован из национального в тоталитарный. Под все эти действия была подведена идеологическая база: в адрес академика Таманяна прозвучали обвинения в буржуазности, а его план обозначен как националистический.

Архитектура соцреализма и Таманян

Несмотря на жесткие нападки 1937 и 1938 годов, имя Таманяна ошельмовано не было; с уменьшением накала Большого террора обличительные выступления прекратились, риторика сменилась на признание заслуг архитектора. В 1942 году академик Таманян за архитектуру Дома правительства Армянской ССР, основной объем которого к этому сроку был возведен, удостоился Сталинской премии второй степени. Таманян «получил» это звание лауреата посмертно, спустя шесть лет после кончины, в тяжелейший период войны и несмотря на факты нелояльности к советской власти, «расстрельные» для советской системы обвинения в национализме и связях с дашнакским правительством. Однако полностью принципы национального плана ликвидированы не будут, и в дальнейшем столица будет развиваться по двум принципиальным схемам; роль каждой из них будет возрастать или уменьшаться в зависимости от политической конъюнктуры.

Причиной того, что советская власть простила Таманяну его прошлое, было то, что в архитектуре Дома правительства советская власть увидела те формы и принципы, которые могла использовать как эталон собственной догматической формулы «социалистическая по содержанию, национальная по форме» архитектура.

Как по иронии, архитектурный язык Таманяна, основанный на синкретизме мировой классики и национальной архитектурной традиции и выражающий идею национального возрождения, был представлен как интернациональный, подходящий для использования в архитектуре различных советских республик. «...» творческие принципы [Таманяна] «...» (сочетание композиционных приемов классики с национальными традиционными архитектурными формами и декором)

оказали в 30-е годы большое влияние на архитектуру и других республик» [2].

Дом правительства оказался тем выдающимся произведением архитектурного искусства, которое сталинские идеологи превратили в икону соцреализма. Следует отметить, что важным в этом совершенно противостественном для архитектуры Таманяна факте было то, что в процессе реализации из проекта здания была убрана его важнейшая часть – выступающий в центре барабан, который, доминируя над городом и составляя целое со второй доминантой – зданием театра, обозначал направление раскрытия пространства города на Арарат, т. е. выражал национальную идею – основную в архитектурной модели Таманяна. Таким образом, архитектура Таманяна была определена как национальная исключительно по форме, а национальное ее содержание выведено за скобки советской архитектурной теории. За архитектурой Таманяна будет закреплен штамп, соответствующий догматике советской идеологии. В Армении архитектура Таманяна формально, без углубления в ее суть, будет канонизирована, ей будет приписано некое национальное витрувианское значение. В соответствии с этим армянской архитектуре в целом будет присвоено определение «школы Таманяна», а многие подражатели и эпигоны бесосновательно присвоят себе «звание» «учеников Таманяна».

Отсутствие четкой границы между национальным смыслом архитектуры академика Таманяна и национальной формой его подражателей в большинстве теоретических работ приведет к глубоким деформациям в градостроительстве и языке архитектуры новых эпигонов уже XXI века.

Розовый город

Туф – податливый и эффективный в строительстве камень. Его много в Армении, и архитектура 1940–1950-х целиком из туфа, в основном розово-фиолетовых оттенков.

Города Армении, главным образом, конечно, столы, выстраивали фасад национальной архитектуры из колонн, арок, фронтонов, обильно присутствующего орнамента – своеобразное обращение к архитектурным деталям как к этнографическим артефактам. Архитектура «национальная по форме» встраивалась в общий ряд сталинской национальной политики как, например, создание этнографического музыкального ансамбля. При этом всякая национальная идея строгайше пресекалась как националистическая.

Миф о счастливой жизни за фасадами из розового камня, покрытыми резным каменным декором, оказался настолько жизненным, что спустя десятилетия в него продолжают верить, и сегодня тиражируя подобные решения в новейших постройках Еревана.

Карандаш архитектора и резец мастера соединились в общее понятие ремесла: рассказывали, что главный Мастер посттаманяновского времени Рафо Исраелян вырисовывал сложный орнамент на самом блоке камня, соединяясь в процессе его создания с мастером-каменщиком.

Ремесло сочетает уникальность с тиражированием: «школа» многократно повторяла синтаксис языка Таманяна, воспроизводя детали Дома правительства. При этом, несмотря на идеологическую скованность сталинского времени, в армянской архитектуре появилось довольно много высокохудожественных сооружений: постройки С. Сафаряна, О. Маргаряна, Марка Григоряна, Г. Агабабяна, З. Бахшиняна, Георгия Таманяна, О. Акопяна. Тоталитарная архитектура допускает аранжировки средневековых форм, называя их национальными, но идей национальных не допускает совершенно. Ансамблевость, строгое зонирование квартальной застройки под единый карниз демонстрируют силу власти, но не им-



^ Рис. 10. Мемориал памяти воинов-героев освободительной войны 1918 г. в Баш-Апаране. 1970-е. Арх. Р. Израелян, А. Израелян. Фото из архива К. Бальяна



^ Рис. 11. Арка Чаренца. Ереван. 1957. Арх. Р. Израелян. Фото М. Меликсетян

провизации свободного творчества. Главным ансамблем времени становится носящая имя Ленина центральная площадь Еревана, застывшая в своей тоталитарной симметричности. Идеи национального возрождения, выраженные в виртуозной асимметричной пространственной композиции академика Таманяна, будут забыты, но имя Таманяна в соавторстве с архитекторами следующего поколения будет закреплено за площадью новым официальным решением: в 1970-м постоттепельном году государственная премия Армении за ансамбль площади Ленина в Ереване присуждена придумавшему его академику Таманяну (естественно, посмертно) и группе архитекторов следующего поколения, по-своему его воплотившему.

Новый главный мастер

Самой главной фигурой, новым Мастером послевоенного времени стал Рафо Израелян. Он начал работу в Армении в год смерти Таманяна после завершения учебы в Ленинграде. Начав работать с Кочаром в постконструктивистский период над зданием винного комбината в Ереване, вскоре после ареста Кочара он продолжил самостоятельно проектирование этого сооружения, проявив незаурядный талант. Израелян в своих проектных и текстовых высказываниях выражал идею сохранения преемственности национальной традиции, что дало основание считать его продолжателем Таманяна. Однако язык архитектуры Израеляна принципиально отличался от языка архитектуры академика Таманяна. Метод Израеляна не был синкретичен, как метод Таманяна, соединяющего классическую композиционную основу европейской архитектуры с языком форм армянской архитектуры (за исключением фасадов винного комбината с классическими пилястрами). Метод Израеляна был аутентичным: он уходил в прошлое к великим зодчим средневековья (подобно тому, как И. В. Жолтовский уходил в эпоху итальянского Ренессанса). Он владел языком их архитектуры, но выражался по-своему, из прошлого обращаясь к современности. И если язык архитектуры Таманяна был синкретичным, язык Израеляна был органичным. Органичность языка выражалась в камне, связанном с национальным ландшафтом подобно тому, как связаны с ним



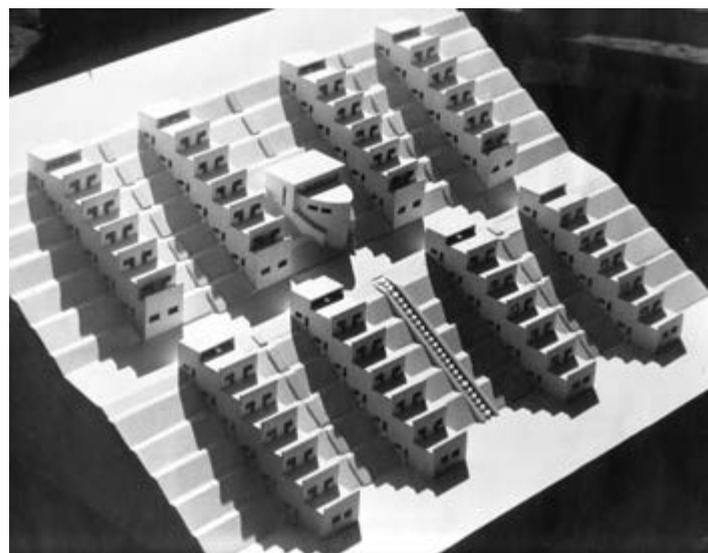
< Рис. 12. Баптистерий в Эчмиадзине. Нач. 2000-х. Фрагмент входа. Арх. Дж. Торосян, Р. Джулакян. Фото из архива К. Бальяна

в неразделимое целое каменные формы средневековых мастеров. Ведь строительный материал Армении – природный камень, он в буквальном смысле вынут из слоев ландшафта, и в этом смысле сооружение становится продолжением ландшафта.

Примером аутентичной органической архитектуры Рафо Израеляна является его известная постройка – Арка Чаренца, или Арка Арарата – небольшое кубовидное сооружение на холме, в арку которого вписаны обе главы горы Арарат. Аутентизм Израеляна стал противопоставлением распространенному в сталинский период эпигонству и стилизации и не соответствовал канонам



^ Рис. 13. «Шахматный» жилой дом в Ереване. Нач. 1930-х. Арх. К. Алабян, М. Мазманян. Фото из архива семьи М. Мазманяна



^ Рис. 14. Рабочий поселок в Кафане. Макет. 1929. Арх. М. Мазманян. Фото из архива семьи М. Мазманяна

соцреализма. Позже его постройки под влиянием модернистского окружения (язык модернизма оказался чужд Израеляну подобно тому, как был чужд конструктивистский язык архитектуры Таманяну) приобрели формы своеобразного пограничного характера между архитектурой и скульптурой. Израеляну было поручено сложное как в профессиональном, так и в идеологическом смысле задание – постамент монумента Сталина. Композиция, соединяющая идеи армянской архитектуры (как прообраз – знаменитая двухъярусная церковь монастыря Нораванк) и ступенчатый стилобат иофановского Дворца, украшенная неповторимой резьбой, была достойна мастерства

зодчего и каменщика средневековья. За архитектуру монумента Израелян получил Сталинскую премию, но в академии архитектуры принят не был (кажется, даже не был номинирован). Можно предположить, что причиной непринятия такого Мастера, выполнившего идеологический заказ, была его архитектура, не вписывающаяся в каноны соцреализма.

1955 год

Одновременно с хрущевской перестройкой в архитектуре начался процесс реабилитации и возвращения из лагерей незаконно репрессированных людей. Из Нориль-

> Рис. 15. Административное здание в Ереване. Фрагмент главного фасада. 1955. Арх. Г. Агабабян. Фото из архива К. Бальяна



ска вернулся и вновь начал работу в Армении Микаэл Мазманян. Спустя несколько лет вернулся и Геворг Кочар. Начинаясь новый этап в развитии армянской архитектуры – модернизм, второй после архитектуры конца 1920-х – начала 1930-х годов. На протяжении последующих примерно тридцати лет армянская архитектура второго модернизма в создании отдельных сооружений достигла такого же высокого уровня, как и в период первого модернизма конца 1920-х – начала 1930-х годов. Однако массово растрогаженная архитектура и некоторые градостроительные решения оказались далеко не столь высокого уровня.

Вместе с Мазманяном и Кочаром вернулись к принципам модернистской архитектуры и их прежние единомышленники, члены ОПРА Армении Сафарян, Маргарян, Бахшинян, все предыдущие годы проектировавшие в навязанном им псевдоисторическом направлении. Процесс возвращения старых модернистов в качестве лидеров и учителей нового поколения выделяет армянскую архитектуру в общем процессе развития советского модернизма. Этого не произошло, к примеру, с такими мастерами русского авангарда, как А. Веснин или К. Мельников. При этом армянские модернисты в преодолении своего вынужденного отставания от общего мирового процесса архитектуры обращались не к собственным передовым идеям и реализованным решениям, а к примерам западной архитектуры, ставшим доступными благодаря появившимся публикациям. Для советских архитекторов собственные достижения авангарда 20-х оставались предметом раскритикованным и потому были под запретом.

Знаки свободы

«Воздух Армении придал мне силы», – писал автор повести «Оттепель», с названия которой пошло определение «оттепель» для постсталинской эпохи Илья Эренбург после посещения Армении в 1959 году [7].

Высвобождающееся из мрака сталинизма общество искало новые формы выражения во всех областях деятельности. Архитектурой свободных форм и пространств – так я называю те решения, которые армянские архитекторы стали противопоставлять традиционным формам каменной архитектуры предшествующего сталинского периода [8]. Материалом новой архитектуры стал бетон, точнее, железобетон, обладающий, по сравнению с конструкциями из камня, возможностями перекрывать большие пространства, быть устремленным вверх. Железобетон освободил форму камня, он сделал мысль архитектора свободнее. «Архитектура – это космическая одиссея форм, ритмов, сопротивления материалов, предчувствий и познаний», – писал Параджанов в 1974 году сыну-первокурснику архитектурного факультета [9].

Первым, кто показал путь бетонной архитектуре, был Ованес Акопян, построивший гигантскую инсталляцию «Чайка», установленную в 1961 году недалеко от Еревана вдоль шоссе в сторону озера Севан. Взмах крыльев «Чайки» красноречиво выражал идеи полета и свободы, охватившие поколение тех «оттепельных» лет.

Градостроительство искало новые формы расселения, связанные с возможностью свободного передвижения. Ось Ереван–Севан стала главной в развитии градостроительства. Высокогорное, исключительное по красоте озеро Севан превращалось в центр свободного отдыха, туризма. Вода из озера в годы сталинской индустриализации была выпущена для выработки электроэнергии, в результате чего уровень озера сильно понизился, оно стало мелеть. Решение построить в толще гор 48-километровый тоннель для доставки в озеро Севан вод реки Арпа – гигантский проект, требующий колоссального труда для реализации, стал очевидным символом возрождающейся жизни.



Вдоль автомобильной и железнодорожной магистралей из Еревана к Севану началось создание агломерации, состоящей из нескольких городов, вокруг которых развивались и большая промышленность, и свободный туризм. В этом направлении развивалось градостроительство второго модернизма; были спроектированы города Абовян и Севан. 70 километров шоссе – для современной, сильно сокращенной в границах Армении это немало – были украшены скульптурами модернистских форм. На берегу озера Севан рядом со зданием пансионата писателей в середине 1960-х годов по проекту Геворга Кочара был построен новый корпус столовой, напоминающий по формам рыбу и ставший одним из главных символов второго армянского модернизма.

Камень и бетон

Впервые в армянской архитектуре камень и бетон стали существовать отдельно в период второго модернизма.

Бетон – главный материал модернизма. Камень, армянский камень – главный национальный строительный материал, камень – природа армянской архитектуры. Чистый, открытый брутальный бетон казался чуждым армянской архитектуре. «Армянская архитектура теснейшим образом связана с народом, т. к. на протяжении многих веков все созданное на армянской земле – дело рук народных мастеров, воплощенное в армянском камне» [10]. Неудивительно, что, несмотря на весьма успешные первые эксперименты армянских модернистов по созданию чисто бетонных композиций, они, тем не менее, искали формы соединения камня и бетона. Два принципиально разных материала для целого ряда выдающихся сооружений времени второго модернизма явились определяющими в выборе архитектурного языка выражения. Справедливо и обратное: в выборе строительного материала определяющим становился архитектурный замысел. Часто два этих разных по текстуре материала соединялись в амбивалентную целостность архитектурного языка.

30 лет второго армянского модернизма – это существование камня и бетона. Вместе и отдельно. Одним из излюбленных приемов становится включение в бетонный серый антураж каменных деталей насыщен-

^ Рис. 16. Здание бывшего ЦК КП Армении (совр. Национальное собрание Республики Армения). Ереван. 1950. Арх. М. Григорян. Фото из архива К. Бальяна

ных цветов, чаще – деталей из туфа красных оттенков или черного. Примеров таких очень много; один из них – центральный фасад спортивно-концертного комплекса, где над главным входом нависает огромное скульптурное панно из красного туфа.

Использование камня и бетона в архитектуре модернизма происходило не только в виде декоративных каменных вставок, но и как целостное синтетическое решение, где каждый материал имел форму, соответствующую его тектоническим качествам. Кинотеатр «Россия» (А. Тарханян, С. Хачикян, Г. Погосян) – один из самых радикальных примеров армянского модернизма, где пластичная конструкция выполнена из железобетона, поддерживая плоскости стен, облицованных камнем. Это дидактика тектонических свойств двух материалов: камень не может свисать, для бетона, напротив, это характерно. Большие каменные блоки, поддерживаемые бетонной основой – характерная особенность масштабной архитектуры Джима Торосяна.

И камень, и бетон – тяжелые материалы. Бетон пластичен в объеме, его тектоника устремлена вверх, преодолевая собственную тяжесть. Камень пластичен в деталях, фактурен, неповторим по цвету. Камень статичен, его тектоника придавлена собственной тяжестью, которую он стремится выразить. Камень – материал, который для армянского архитектора очень притягателен. Камень – это Армения. Главным апологетом каменной архитектуры был главный Мастер, владевший аутентичным методом создания каменной архитектуры, Рафо Исраелян. Но камень стал самоцелью для массовой архитектуры второго модернизма в попытке преодолеть собственные неудачи. Подавляющее большинство примеров массовой архитектуры невысокого качества – фасады многоэтажных жилых домов, школ, больниц, административных и промышленных зданий были облицованы тонкой каменной плиткой. Таким образом стремились примирить архитектуру модернизма с богатой декоративной пластикой прошлого.

1965 год

Крупнейшим событием архитектурной жизни Армении стал конкурс на мемориал памяти жертв геноцида армян 1915 года в Турции, приуроченный к 50-летию трагических событий. Конкурс состоялся весной 1965 года, сыграв важную роль в формировании художественной концепции армянского модернизма. Конкурс стал своеобразным катализатором, способствовавшим подъему модернизма в Армении. На закрытом заказном и на открытом этапах конкурса подавляющее большинство участников представляло новое поколение архитекторов. Из восьми отмеченных работ семь представляли поколение шестидесятников-модернистов. Единственным представителем домодернистской школы был Рафо Исраелян. Авторы всех отмеченных работ будут определять лицо армянской архитектуры 1960–1980-х годов.

На последнем этапе конкурировали три работы: Джима Торосяна, Феникса Дарбиняна со скульптором Гукасом Чубаром и проект Артура Тарханяна и Сашура Калашяна, который был отобран и реализован. Проект, который станет одним из самых ярких в армянском модернизме.

Архитектурный язык мемориала выразителен, композиция, состоящая из трех элементов без использования изобразительных форм, наполнена понятной символикой – стометровая невысокая стена определяет направление скорбного движения к склоненным вокруг вечного огня мощным базальтовым пилонам, устремленный вверх шпиль символизирует возрождение нации. Обращаясь к национальной памяти, архитекторы оказались свободными в своих нацеленных на современность поисках. Конкурс окончательно закрепил лидерство за новой школой молодых. Последующие два десятилетия подняли

архитектуру армянского модернизма до самостоятельных значений в общем развитии стиля.

1968 год

Весной 1968 года, когда на улицах Праги и Парижа Европа боролась за свободы с советским тоталитаризмом и с собственной буржуазностью, армянское общество находилось на подъеме национального самосознания, Армения находилась на вершине своих завоеванных свобод. После апреля 1965-го, когда тысячи людей на улицах Еревана в скорбном единстве напомнили миру о замалчиваемой полстолетия трагедии геноцида 1915 года, чувство возрожденного духа не покидало город и его жителей, и в целом армянский мир.

Весной 1968 года на равнине перед Араратом был построен мемориал в связи с 50-летием произошедшей здесь в конце мая 1918 года Сардарпатской битвы, где армянские воины, соединившись с народным ополчением, победили наступающую турецкую армию, отстаивая свою землю и восстановили национальную государственность. Идея победы нашла выражение в колоссальной пространственной инсталляции из нескольких элементов, решенных в целостности с национальным ландшафтом, пластический язык которых синтезировал свойства архитектуры и скульптуры. Здесь же было построено здание музея – последнее чисто архитектурное сооружение Исраеляна, одного из самых необычных архитекторов XX столетия.

Осенью того же 1968-го года ереванцы превратили улицы и площади своего города в праздник, отмечая 2750 лет города. Были осуществлены масштабные раскопки и произведена реконструкция древних сооружений на холме Эребуни, где 2750 лет назад был заложен город. Но Ереван, в соответствии с традицией одновременного обращения и назад, к прошлому, и вперед, к будущему, отмечал свой юбилей колоссальным проектом модернизации, в основе которого лежала идея свободных форм и пространств. «Проект 2750» инициировал в 1962 году ново назначенный мэр столицы Григор Асратян. Концепция модели свободных форм и пространств была сформирована и апробирована Асратяном в самом начале десятилетия во втором по величине городе Армении Лениакане (совр. Гюмри). Оттуда, с его центральных площадей и улиц она перешла на площади, бульвары и улицы Еревана.

В градостроительной концепции Еревана произошел возврат к национальным принципам плана академика Таманяна. К осени 1968-го в Ереване урбанистический проект свободных пространств центра был реализован: вокруг главного здания города – Оперы, на Кольцевом бульваре и на бульваре Шаумяна с 2750 струями фонтанов, на главной улице города улице Абовяна и нововыстроенном проспекте Саят-Нова. Основным материалом «Проекта 2750» был бетон. Из бетона была построена и «серая жемчужина» Еревана [11] – летний кинотеатр «Москва» [12].

Проект урбанизации центра Еревана представлял собой целостную городскую среду с синтезом архитектуры и скульптуры, где отдельные модернистские постройки вписывались в существующую зонированную систему кварталов. Однако именно в контексте этого проекта началось строительство точечных, крупных по масштабу зданий, нарушивших концепт зонирования, заложенный в национальном плане академика Таманяна и сохраненный в следующем тоталитарном плане. Окаймляющие холмы города были закреплены тремя вертикалями – шпилем мемориала памяти жертв геноцида «Егерн», 50-метровой колонной с наверху – эмблемой 2750-летия с символикой древнего Эребуни, а также женской фигурой «Мать Армения», поставленной на пьедестал, откуда была скинута фигура диктатора. С плоскостей

подножья трех мемориалов раскрывались перспективы на Арарат; с этих пространств Арарат входил в «тело» города, как было задумано по плану его автора академика Таманяна.

Как и в период первого модернизма, развитие вперед в период второго модернизма сопровождалось вниманием к собственным традициям. Глобальная задача сохранения национального в интернациональном была остро обсуждаемой темой профессии. В общей концепции ее решения были созданы многие первоклассные постройки второго армянского модернизма. В 1970–1980-е годы углубилось изучение классического национального наследия, в Армении и в Европе прошли масштабные международные научные симпозиумы, посвященные архитектуре и искусству Армении. Охране и реставрации памятников уделялось большое внимание на государственном уровне.

В процессе реализации «Проекта 2750» выростала фигура будущего главы республики Карена Демирчяна.

Еще на не самых высоких партийных ступенях Демирчян был деятельным участником строительного процесса. Спустя 6–7 лет он начнет осуществление последнего этапа модернизации, где будет единолично определять направление развития армянской архитектуры, реализовав свои «большие проекты».

Большие проекты Демирчяна

Конец «оттепели» стал очевиден. В архитектурном процессе Армении в начале 1970-х стали проявляться тенденции возврата к домодернистскому прошлому. Свободные формы архитектуры модернизма стали подменяться симметричными неосталинистскими композициями. Однако перед тем, как «сделать два последних шага назад, был сделан «шаг вперед».

В конце 1974 года в Армении произошла смена руководства. К власти пришел 42-летний амбициозный руководитель-технократ, относящийся к тем людям своего поколения, которые ясно видели тупиковость пути, куда

в Рис. 17. Каскад в Ереване. 1980–2000-е. Арх. Дж. Торосян, С. Гурзадян, А. Мхитарян. Вверху – обелиск 50-летия Советской власти. 1967. Арх. Дж. Торосян, С. Гурзадян. Фото из архива К. Бальяна



вела советская модель, понимали, что руководить необходимо в соответствии с современным развитием мира.

Команда Демирчяна начала перестройку экономики и культуры республики. Это была своего рода локальная протоперестройка за десять лет до общесоюзной горбачевской перестройки, начавшейся, когда коммунистическая империя остановилась в своем застое. Естественно, что из-за сопротивления, оказываемого общим устройством государства, модель модернизации Демирчяна также вскоре сползла в рутину косности. Но строительная часть проекта модернизации Армении – создание больших архитектурных и инженерных сооружений – была реализована.

Формой выражения своих политических амбиций для Демирчяна стало создание авангардной архитектуры. Аэропорт «Звартноц», Дом молодежи, комплекс метрополитена, тоннель Арпа-Севан, атомная электростанция, двухзальный спортивно-концертный комплекс – эти многофункциональные комплексы и сложные инженерные сооружения соответствовали уровню крупных развитых стран. Практически все эти проекты были задуманы ранее, но завершены именно в годы правления Демирчяна. Создание авангардной архитектуры Демирчяна как формы выражения политической программы можно сравнить (если не выходить за границы времени) с крупнейшими постройками Москвы 1960-х годов по проектам М. Посохина

в Рис. 18. Памятник Давиду Сасунци в Ереване. 1959. Скульптор Е. Кочар, арх. М. Мазманян. На заднем плане здание железнодорожного вокзала. 1940–1950-е. Арх. Э. Тигранян. Фото из архива К. Бальяна



и А. Мндоянца и «Большими проектами» президента Франции Ф. Миттерана в Париже 1980-х – начала 1990-х годов.

Последней постройкой в Армении стал сооруженный в середине 1980-х годов огромный двухзальный спортивно-концертный комплекс, названный после гибели Демирчяна его именем. Сегодня, кроме этой постройки, все крупнейшие сооружения эпохи модернизма разрушены либо не эксплуатируются. Став предметом внимания современных исследователей, они напоминают о недавнем, определяемом развитием модернистской идеи, направлении в архитектуре Армении. В этих сооружениях, как и в ранних «серых» бетонных постройках второго модернизма, национальное не получило выражения через традиционные формы. Однако содержание, идея всех этих выраженных авангардным языком архитектуры сооружений соответствовало современному национальному развитию. Сегодня их уничтожение вызывает активное сопротивление во многих слоях армянского общества.

Джим Торосян. Последний зодчий

Джим Торосян не только самый известный армянский архитектор второй половины двадцатого – начала двадцать первого веков, но и, возможно, один из самых своеобразных архитекторов во всем развитии архитектуры модернизма. Джим Торосян, один из первых представителей новой школы модернизма, полученное в Армении архитектурное образование дополнил знаниями, приобретёнными в Москве, в аспирантуре Академии архитектуры под руководством Каро Алабяна, и в Италии, в процессе годичной стажировки в 1964 году. Начав творческий путь с нескольких построек в «интернациональном» стиле, Джим Торосян изменил «курс», обратившись к синкретическому принципу национальной архитектуры академика Таманяна. Синкретическая архитектура Джима Торосяна основана на соединении языка минимализма, национальных семантических знаков-форм и принципов композиции ренессанса и барокко. Архитектура Джима Торосяна представляет собой пример исключительного развития художественной формы в соединении с широтой градостроительного подхода. Его самое значительное по масштабу сооружение – Каскад в центре Еревана, намеченный еще в таманяновском плане, представляет раскрытый на город и гору Арарат градостроительный комплекс, решенный как многосложное художественное сооружение (арх. Дж. Торосян, С. Гурзадян, А. Мхитарян). Феерическое развитие художественной формы в соединении с минималистским построением композиции стало основой создания собственного архитектурного языка Джима Торосяна – барочного модернизма. Апологет красоты формы, мастер пространственного жеста, Джим Торосян, подобно академику Таманяну, сумел выразить в своих сооружениях подлинно национальный масштаб и идею.

7.12.1988

Если первый армянский модернизм был насильственно прерван машиной тоталитаризма, модернизм второй рухнул под ударами подземной стихии. Спитакское землетрясение 7 декабря 1988 года развалило практически все сооружения позднего модернизма на севере Армении.

В Леникане, самом крупном городе в зоне землетрясения, произошло самое большое число разрушений; при этом выстояли здания, построенные после предыдущего очень сильного землетрясения 1926 года, относящиеся к периоду первого модернизма и времени сталинского тоталитаризма. Однако примерно после 1970-х внимание профессии в проблеме устойчивости ослабело. Разрушения стали результатом заниженных норм в строительстве и его низким качеством исполнения, но также утратой некоего философского понимания

функции профессии, в следствие чего стала создаваться массовая архитектура, лишённая национального смысла. Появились большие сооружения вертикального и горизонтального типа, оторванные от природного ландшафта и контекста городской среды: жилые панельные башни, панельные школы, заводские помещения, торговые центры. Практически все они развалились, убив и покалечив огромное количество людей. Подобное состояние профессии стало своеобразной красной линией в её национальном развитии.

Для многих утрата устойчивости, приведшая к разрушению построек модернизма, ассоциировалась с утратой устойчивости разваливающейся советской власти. Прилетевший в зону землетрясения М. Горбачев сделал именно такое заявление. Вместе с рухнувшими постройками обрушилась и уверенность в будущие возможности стиля. В профессиональном сознании произошла неизбежная трансформация, произошёл эффект, похожий на разрушение квартала модернистских построек в Прютт-Айгоу, но в колоссальном масштабе, с большими человеческими жертвами. Начался период тотального постмодернизма в армянской архитектуре. Некоторые архитекторы, стремясь вывести свои постройки из времени модернизма, согласились на их разрушение и перестройку в новых постмодерных формах. Так было с первоклассными примерами раннего модернизма – летним кинотеатром «Москва», кафе «Крунк» и «Парус». Ложная идея утраты устойчивости распространится на постройки-символы национального модернизма – Дом молодежи, кинотеатр «Россия», аэропорт «Звартноц», стадион «Раздан». Эти самые известные сооружения армянского модернизма будут либо разрушены, либо им будет предписано разрушение.

Затмение

В конце XX – начале XXI века большинство мастеров армянского модернизма ушло из жизни. Поколение, которое пришло им на смену, оказалось не в состоянии сохранить тот уровень развития профессии, который задан учителями. Сказалось много разных факторов.

Второй модернизм, сопротивляясь диктату строительства, стремился к сохранению профессии как искусства, но был погружен в ситуацию, которая была направлена против этого. Собственно, вся деятельность мастеров модернизма – сопротивление тем внешним факторам, которые стремились отнять у профессии это её право. 7 декабря 1988 года профессия утратила аргументы для сопротивления. Оказавшись в ситуации, в которой перестали действовать советские институции и привычный диктат власти, профессия оказалась не готова к самоорганизации. Последнее десятилетие двадцатого века превратилось в долгую паузу, после чего началось время активных действий. Новое общество вытолкнуло наверх новых модераторов своего жизнеустройства. Освободив себя от груза традиционных профессиональных ценностей, новые участники архитектурного процесса создали новую шкалу, построенную на подмене ценностями материальной выгоды.

Развалился институт градостроительства: целиком сосредоточенная в столице, главным образом в центре города, градостроительная деятельность ограничилась бессистемным строительством отдельных, преимущественно высотных зданий. В результате оказался разрушенным ансамблевый концепт градостроительной ткани Еревана. Предпринятая попытка реализовать важный элемент национального плана академика Таманяна – Северного проспекта – обернулась провалом.

В результате, когда, как и во все предыдущие периоды, перед армянской архитектурой встал теперь уже свободный выбор пути для развития национальной

архитектуры, в этой ситуации профессия парадоксальным образом обратилась к формам тоталитарной сталинской архитектуры, представив их как символы победы в войне (соотнеся с победой в карабахской войне), и одновременно как символы устойчивости сильного государства (модернистские формы, соотносимые с периодом «оттепели», положившем начало разрушению совимперии, представлялись, соответственно, неустойчивыми). Произошел определенный сдвиг в национальном культурном восприятии, поставивший знак равенства между формами модернизма и ненациональной архитектурой, и отбросивший к прошлому и поставивший знак равенства между тоталитаризмом и национальным. Прошлое стало казаться важнее будущего, форма важнее идеи. Сформировался заказ на такую архитектуру. Язык архитектуры целиком трансформировался в постмодернистский, выстраивая муляжи исторических форм, утратив способность модернистского развития национальных смыслов. Впервые за прошедшее столетие уровень профессии оказался очень низким, вызывая критику в обществе. При этом параллельно возник высокий интерес к исчезающему наследию первого и второго модернизмов. И одновременно стали возникать ростки новой архитектуры, возможно – третьего модернизма.

Будет ли эта архитектура также наполнена национальными смыслами, как лучшие примеры первого и второго армянского модернизма?

Литература

1. Strzygowski J. Die Baukunst der Armenier und Europa. – Bde. 1–2. – Wien. – 2018
2. Хан-Магомедов, С. О. Архитектура советского авангарда: В 2 кн.: Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. – Москва: Стройиздат. 1996. – 709 с.: ил.
3. Хан-Магомедов, С. О. ВХУТЕМАС: высшие государственные художественно-технические мастерские, 1920–1930: Архитектура. Дерево. Металл. Керамика. Графика. Живопись. Скульптура. Текстиль: В 2 кн.: Кн. 2. – М.: Ладья, 2000. – 488 с.: ил.
4. Мазманян М. О национальной архитектуре // На рубеже Востока. – 1928. – №8. – С. 128–136
5. Архив Бальяна К. Рукопись. 1938. – С. 6
6. Бальян, К. Город, смотрящий на Арарат // Проект Классика. – 2006. – С. 162–167
7. Эренбург, И. Г. Люди, годы, жизнь. – М. – 1967
8. Бальян, К. В. Архитектура свободных форм и пространств. Армянский модернизм. 1960-е – середина 1970-х гг./К. В. Бальян // Эстетика «оттепели»: Новое в архитектуре, искусстве, культуре/под ред. О. В. Казаковой. – М., 2013. – С. 174–195
9. Параджанов С. Изоляция/сост. Саргсян З. – Ереван, 2018
10. Исраелян Р. Вдохновенный камень. В кн.: Рафаел Исраелян. – Ереван. – 1982
11. Иванов, А. В. Серая жемчужина Еревана // Проект Байкал. – 2014. – №39–40. – С. 72–76
12. Бальян К. Летний кинотеатр «Москва». – Екатеринбург: Tatlin, 2018. – 72 с.

References

- Arkhiv Balyana K. [Archives of Balyan K.]. (1938). Manuscript, 6.
- Balyan, K. (2006). Gorod, smotryashchii na Ararat [A city looking out on Ararat]. Project Classica, 162–167.
- Balyan, K. V. (2013). Arkhitektura svobodnykh form i prostranstv. Armyanskiy modernism. 1960-e – seredina 1970-kh gg. [Architecture of free forms and spaces. Armenian modernism. The 1960s – mid of 1970s]. In O. V. Kazakova (Ed.), Estetika “ottepeli”: Novoe v arkhitekture, iskusstve, culture (pp. 174–195). Moscow.
- Balyan, K. (2018). Letnii kinoteatr “Moskva” [Outdoor cinema theatre “Moskva”]. Yekaterinburg: Tatlin.
- Erenburg, I. G. (1967). Lyudi, gody, zhizn [People, years, life]. Moscow.
- Israelyan, R. (1982). Vdokhnovennyi kamen [Inspired stone]. In Rafael Israelyan. Yerevan.
- Ivanov, A. (2014). A grey pearl of Yerevan. Project Baikal, 11(39-40), 72-76. doi: 10.7480/projectbaikal.39-40.704
- Khan-Magomedov, S. O. (1996). Arkhitektura sovetskogo avangarda: V 2 kn.: Kn. 1: Problemy formobrazovaniya. Mastera i techeniya [Architecture of Soviet avant-garde: In 2 books: Book 1: Form-making problems. Masters and streams]. Moscow: Stroiizdat.
- Khan-Magomedov, S. O. (2000). VKHUTEMAS: vysshie gosudarstvennye khudozhestvenno-tekhnicheskie masterskie, 1920-1930: Arkhitektura. Derevo. Metall. Keramika. Grafika. Zhivopis. Skulptura. Tekstil: V 2 kn.: Kn. 2 [VKHUTEMAS: higher state artistic and technical workshops, 1920-1930: Architecture. Wood. Metall. Ceramics. Graphics. Painting. Sculpture. Textile: In 2 books: Book 2]. Moscow: Ladya.
- Mazmanyanyan, M. (1928). O natsionalnoi arkhitekture [On national architecture]. Na rubezhe Vostoka, 8, 128–136.
- Paradzhanov, S. (2018). Izolyutsiya [Isolation]. Yerevan.
- Strzygowski, J. (2018). Die Baukunst der Armenier und Europa. Bde. 1–2. Wien.