



[https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-32-61](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-32-61)

## ГОРОД И СОВЕТСКОЕ НАСЛЕДИЕ / THE CITY AND THE SOVIET LEGACY

### «Звартноц, соединённый с Колизеем»: от Нардома Таманяна к Театру оперы и балета

Л. А. Абрамян 

Институт археологии и этнографии НАН РА, Ереван, Армения  
levon\_abrahamian@yahoo.com

#### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

народный дом  
культура один  
культура два  
Таманян  
конструктивизм  
Дворец Советов  
политический праздник

#### АННОТАЦИЯ

В статье рассматривается одно из самых загадочных сооружений Александра Таманяна – Народный Дом (Нардом), который был основой теперешнего Театра оперы и балета в Ереване. Нардом подвергнулся жёсткой критике со стороны молодых пролетарских архитекторов, армянских представителей революционной Культуры Один. Автор следует предложенной В. Паперным концепции, согласно которой в начале 1930-х на смену «растекающейся» эгалитарной Культуры Один приходит сталинская Культура Два, характеризующаяся «затвердеванием» и иерархичностью. Показывается, что Нардом Таманяна в горизонтальном плане был созвучен Культуре Один, однако предполагал не эгалитарный пролетарский быт, а всенародный праздник в духе карнаваловых празднеств, исследованных М. Бахтиным, идеи которого развивает автор этой статьи. В вертикальном же плане Нардом уподоблялся лучшим достижениям средневековой армянской церковной архитектуры, в частности, храму VII века Звартноц. Таманян вообще задумывал Нардом как соединение армянского Звартноца с римским Колизеем, что конструктивно должно было реализоваться закрытой частью Нардома (таманяновская Культура Два) и его открытой частью, которая вместе с горизонтальной функцией закрытой части Нардома обеспечивала праздничную Культуру Один. Проводится сравнение между классической сталинской Культурой Два – проектируемым Дворцом Советов в Москве и таманяновской Культурой Два, задуманной до сталинской Культуры Два и объединённой с Культурой Один. Образно определяя идею своего проекта, архитектор говорил, что он хочет соединить армянский храм VII века Звартноц с римским Колизеем. После смерти Таманяна строительство Нардома продолжает его сын, который «редактирует» здание отца, лишив его элементов праздничной Культуры Один. В статье рассматривается, как задуманное Таманяном праздничное начало, которое он возводил к языческому храму песни и любви, находившемуся, по убеждению архитектора, на том самом месте, где он строил Нардом, тем не менее проявляется в конце 1980-х, когда здание Театра оперы и балета и площадь перед ним становятся своего рода политическим форумом, амфитеатром народовластия, ставшим символом праздника единения нации. Намечаются и другие возможные развития пространства здания Оперы и вокруг него, заложенные Таманяном в мифологии его архитектурного творчества.

#### Для цитирования:

Абрамян, Л. А. (2023). «Звартноц, соединённый с Колизеем»: от Нардома Таманяна до Театра оперы и балета. *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города*, 3(1), 32–61. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-32-61](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-32-61)

© Абрамян Л. А., 2023

## “Zvartnots conjunct with Colosseum”: From Tamanyan’s People’s House to the Theater of opera and ballet

Levon Abrahamian 

Institute of Archeology and Ethnography NAS RA, Yerevan, Armenia  
levon\_abrahamian@yahoo.com

### KEYWORDS

people’s house  
culture one  
culture two  
Tamanyan  
constructivism  
Palace of Councils  
political festival

### ABSTRACT

The article examines one of the most enigmatic constructions of Alexander Tamanyan – the People’s House, which was the basis of the current Opera and Ballet Theater in Yerevan. The People’s House was strictly criticized by young proletarian architects, the Armenian representatives of the revolutionary Culture One – the author follows the concept proposed by V. Paperny, according to which in the early 1930s the “spreading” egalitarian Culture One has been replaced with the Stalin-era Culture Two, characterized by “hardening” and hierarchy. It is shown that Tamanyan’s People’s House was horizontally consonant with Culture One, however, it did not imply an egalitarian proletarian daily life, but a nationwide festival in the spirit of carnival festivities studied by M. Bakhtin and Ur-festival reconstructed by the author. In the vertical plane, People’s House was likened to the best achievements of medieval Armenian church architecture, in particular, the 7<sup>th</sup>-century temple of Zvartnots. Tamanyan generally conceived his People’s House as a conjunction of the Armenian Zvartnots with the Roman Coliseum, which should have been constructively realized by the closed part of the People’s House (the Tamanyan’s Culture Two) and its open part, which, together with the horizontal function of the closed part, provided the festive Culture One. A comparison is made between the classic Stalinist Culture Two, the planned Palace of Soviets in Moscow, and Tamanyan’s Culture Two, which was conceived before Stalin’s Culture Two and was combined with Culture One. Figuratively defining the idea of his project, the architect said that he wanted to combine the Armenian temple of the VII century Zvartnots with the Roman Colosseum. After the death of Tamanyan, the construction of the People’s House was continued by his son, who “edited” the building of his father, depriving it of the festive features of Culture One. Tamanyan traced back this festive principle to the pagan temple of song and love located, as he believed, on the very spot where he built his People’s House. Despite being deprived as a result of reconstruction, festivity nevertheless manifests itself, but in the late 1980s and in the form of a political festival of unity. The article also outlines other possible developments of the space of the Opera building, which were laid down by Tamanyan in the mythology of his architectural work.

### For citation:

Abrahamian, L. A. “Zvartnots conjunct with Colosseum”: From Tamanyan’s People’s House to the Theater of opera and ballet. *Urbis et Orbis. Microhistory and Semiotics of the City*, 3(1), 32–61. [https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3\(1\)-32-61](https://doi.org/10.34680/urbis-2023-3(1)-32-61)

Иногда у архитектора, как у демиурга, возникает идея создания какого-нибудь неординарного сооружения, однако часто его последователи, редакторы или те, кому оно предназначалось, посчитав его идею утопией, вмешиваются в первоначальный замысел творца, в попытке его заземлить. Но случается, что идеи зодчего, искажённые строителями и последующими поколениями, вдруг оживают, и сооружения начинают по-иному играть роль, какую когда-то предназначал им зодчий. Так случилось с самым значимым произведением Александра Таманяна — Театром оперы и балета (ил. 1).



Ил. 1. Театр оперы и балета. Источник: [clck.ru/34UEdR](http://clck.ru/34UEdR)

Театр оперы и балета — самое загадочное строение Таманяна. Оно воплощает понимание архитектором мистической связи пространства с его культурно-историческими корнями. Таманян был убеждён, что на том месте, где он намеревался осуществить свой грандиозный замысел, именно там, где в то время стояла Гефсиманская часовня, две тысячи лет назад был действующий языческий храм песни, посвящённый богу Вахагну. Этим своим убеждением он поделился с Мартиросом Сарьяном, когда только начинал осуществлять строительство Нардома (Народного дома) — будущего театра. Об этом рассказывает писатель Гайк Хачатрян, которому, в свою очередь, рассказал об этом сам Сарьян. Очевидно, что вначале Сарьян воспринял историю Таманяна о языческом храме со скепсисом, но в 1963 году, пересказывая свой разговор с Таманяном писателю, он изменил своё мнение и уже считал, что Таманян тогда вовсе «не шутил» (Хачатрян, 1975, сс. 270–271, прим. 76). Очевидно, это проникающее в века видение Таманяна вдохновило романиста развернуть действие одной из глав своего романа «Артавазд» в этом воображаемом храме Вахагна. Для нас интересно, что храм песни, прямо ассоциируемый с планируемым Оперным театром, Таманян представляет себе как храм, посвящённый богу войны Вахагну и, добавляет Айк Хачатрян, его возлюбленной богине Астхик. Другими словами, храм песни связан также с любовью и войной. К этим «дополнительным» чертам воображаемого храма Таманяна мы ещё вернёмся. Очевидно, что история про богиню Астхик является плодом воображения писателя, но она полностью скоррелирована с армянским языческим пантеоном и отразилась, как увидим в дальнейшем, в истории здания и окружающего его пространства.

Трудно сказать, на чём основывалась убеждённость архитектора в том, что на месте Гефсиманской часовни некогда находился храм Ваагна. Его внук Александр Таманян-младший рассказывал мне в 1988 году, что семья архитектора также знала об этой гипотезе Таманяна. Однако по крайней мере на сегодняшний день нет убедительных доказательств, подтверждающих её. При закладке фундамента здания было обнаружено карасное захоронение, относящееся к первому или второму векам нашей эры (Кафадарян, 1975, с. 16), имеются также недокументированные и непроверенные данные о монетах и фигурках того же периода, якобы найденных строителями. Удивительно, что Таманян даже не пытался в 1930 году, когда начались работы по разработке фундамента здания, проверить свою идею путём проведения археологических изысканий, хотя в 1923–1933 гг. возглавлял Государственный комитет по охране древностей. Была исследована только одна случайная находка – уже упомянутое карасное захоронение. Систематическое обследование местности вряд ли входило в планы Таманяна, поскольку он даже прибегал к взрывам для облегчения земляных работ (Таманян, 2000, с. 529 (№ 379))<sup>1</sup>.

Вера в правоту своей гипотезы была настолько крепкой, что Таманян без колебания снёс уже упомянутую Гефсиманскую часовню XII–XIII вв. (Таманян, 2000, с. 502 (№ 375.I)). На первый взгляд в разрушении Таманяном церкви можно углядеть отражение общесоюзной антицерковной кампании. Однако, исходя из его общего подхода к культовым сооружениям на территории Еревана, можно сказать, что он вовсе не был склонен к ликвидации церквей (если, конечно, они не мешали его видению будущего Еревана). Очевидно, Таманян не считал, что часовня представляет большую историческую или эстетическую ценность, поскольку после разрушительного землетрясения 1679 года она была перестроена, потеряв аутентичность (Кафадарян, 1975, сс. 45–46). Той же судьбы удостоилась церковь Погос-Петрос (св. Петра и Павла), находившаяся на месте теперешнего кинотеатра «Москва». Во время сноса церкви в 1931 году под её фундаментом был обнаружен богатый археологический материал и следы храмовой постройки, по мнению Ашхарбека Калантара, относящиеся к урартской эпохе (Калантар, 2007, с. 274). Калантар, обнаруживший эти почти уничтоженные свидетельства во время случайного посещения стройки кинотеатра, возлагает вину на различные организации и учреждения, в том числе на Союзную центральную организацию научных учреждений (с 1932 г. – Комитет новостроек), до создания которой этой работой «достаточно успешно» занимался Комитет по охране древностей Армении, руководимый Таманяном (Калантар, 2007, с. 275)<sup>2</sup>. Видимо, после сигнала тревоги Калантара Таманян созывает заседание специальной комиссии, по решению которой предпринимается попытка спасти хотя бы то, что ещё можно было спасти, и провести археологические исследования под руководством Калантара. Руководителя же

<sup>1</sup> В 2008 году всё пространство площади Театра оперы и балета было раскопано для строительства подземной автостоянки. На этот раз строительные работы тоже велись без археологического надзора.

<sup>2</sup> Комитет действительно проделал важную работу по сохранению древностей, если не принимать во внимание два упомянутых упущения, которые могли коренным образом изменить археологическую историю Еревана. Подробные сведения о деятельности комитета в 1920–1930 годах Ашхарбек Калантар приводит в своей статье 1931 года «Комитет по охране древностей Армении» (Калантар, 2007, с. 261–271). См. также: Таманян, 2000, с. 491 (№ 367) – о спасении средневековых фресок, найденных при сносе церкви Погос-Петрос.

строительных работ обязали отобрать из камней, оставшихся после разрушения, те, которые могли бы представлять культурную ценность, и за свой счёт перевезти их во двор дома культуры с целью сохранения (Таманян, 2000, сс. 541–542 (№ 381)). Фактически такое же жёсткое решение должно было быть принято и в связи с закладкой фундамента для здания Нардома. Как бы то ни было, Таманян быстро отреагировал на информацию о небрежном сносе церкви Погос-Петрос, но снова возникает вопрос, почему место, находящееся не так далеко от воображаемого храма, заинтересовало его вроде бы лишь в контексте служебных обязанностей. Мы ещё вернёмся к подобному «равнодушию» Таманяна к реальному прошлому, когда будем говорить о его оглядке на воображаемое абстрактное прошлое. Вместо того чтобы реконструировать прошлое на основе подробных археологических и архитектурных данных, он предпочитал стилизованное творение<sup>3</sup>. Его целью было построить новый советский храм песни и танца в форме, соответствующей предполагаемому языческому храму-прототипу, причём на его «точном месте». Так что можно сказать, что Гефсиманской часовне просто «не повезло» оказаться именно в этом месте (впрочем, возможно, потому она там и оказалась: вспомним не воображаемых, а реальных, хотя и безответственно утерянных древних предшественников церкви Погос-Петрос).

Может сложиться впечатление, что Таманян предпочитал архитектуру и реалии языческих, а не христианских времён, если бы не обвиняли его в том, что его зодчество скорее церковное, чем гражданское<sup>4</sup>. Это касалось также здания Нардома (будущей Оперы). Кстати, здание Оперы действительно имеет ряд очевидных деталей и структурных сходств с собором Звартноц.

Здание Театра оперы и балета является также примером того, как даже великий архитектор не смог избежать соблазна советских тоталитарных архитектурных трендов 1930-х годов. Однако, чтобы лучше представить это и в целом понять творчество и наследие Таманяна, необходимо рассматривать его деятельность в общесоветском и армянском советском контексте. Несмотря на то, что Таманян в 1919 г. приехал из России в Армению уже в звании академика и со своим особым неоклассицистским стилем, который постоянно подвергался критике со стороны его противников, он был человеком своей эпохи, ощущавшим требования времени и даже, можно сказать, на шаг опережавшим общесоветские тенденции. Попытаемся проиллюстрировать это на примере здания Театра оперы и балета, нового выражения языческого храма песни и танца.

Таманян видел его в образе Нардома – Народного дома, в названии которого уже проявляется представление архитектора об этом новом «храме». Показательно, что противники его проекта – молодые пролетарские архитекторы – подвергают критике именно название «народный». «Уже самый термин “Народного” дома звучит в эпоху диктатуры пролетариата потрясающим анахронизмом, механически перенесённым из прошлого в наши дни. Верный посылам прошлого, проект академика ТАМАНОВА (русифицированная фамилия Таманяна – Л. А.) ни по своему назначению, ни по содержанию не отличается от тех домов, которые строились под названием “народных” во времена царизма в разных городах в царское

<sup>3</sup> Я обязан этим важным замечанием Вардану Айрапетяну.

<sup>4</sup> См. об этом, например, в очерке С. Гехта 1934 года «Не отчаивайтесь, я буду бороться за Вас до конца...» (см. перепечатку: Гехт, 2012).

время для лёгкого развлечения и времяпрепровождения мелкой буржуазии (служащих, ремесленников и рабочей аристократии). Если разница и есть, то только в том, что Эриванский “Народный” Дом превосходит старые своей внешней напыщенностью, приближаясь к типу дворцовых ансамблей. Проект “Народного” дома предполагает только существование театрального и концертного музея, т. е. другими словами, мест, где рабочие должны очутиться в пассивно-созерцательном положении только зрителей и слушателей». Цитата из письма, озаглавленного «Вместо ‘Народного’ Дома построим КУЗНИЦУ ПРОЛЕТАРСКОЙ КУЛЬТУРЫ», которое в конце 1920-х составили и подписали члены объединения пролетарских архитекторов Армянской ССР – в будущем известные архитекторы Каро Алабян, Геворг Кочар, Микаэл Мазманян, Самвел Сафарян и другие (Мы призываем..., 2016). Термин «народный» понимается пролетарскими архитекторами в рабоче-пролетарском контексте (это видно и из продолжения письма, на которое мы сошлёмся ниже).

Между тем Таманян предусматривал свой Народный дом для «народа» в более широком смысле слова – без классовой принадлежности. Он должен был состоять из двух частей – зимней (закрытой) и летней (открытой), которые должны были иметь общую сцену и разъединяться/соединяться посредством перегородки – подъёмного железного занавеса<sup>5</sup>. Представления камерного типа (опера, балет) шли бы в закрытом пространстве, нынешнем зале оперы и балета, а во время торжеств массового характера перегородка должна была подниматься (один из её конструктивных следов – бросающаяся сегодня в глаза массивная и высокая верхняя часть здания) и два пространства соединялись бы. Планировались также подвижный партер и другие необычные решения, которые на этот раз подверглись критике с конструктивной и финансовой точки зрения со стороны вышестоящих инстанций (Таманян, 2000, сс. 486–490 (№ 365); см. также: Шахкян, 2012, с. 242). Несмотря на то что Таманян намеревался разместить вокруг Нардома разного рода культурно-просветительские учреждения (Атаманян, 2000, с. 478 (№ 363)), центр данного пространства он главным образом готовил для общенародного праздника.

Критика Нардома пролетарскими архитекторами важна не только для того, чтобы получить представление об идеологической атмосфере, в которой реализовывался воображаемый Таманяном Ереван (Шахкян, 2012, сс. 242–244), но и потому, что из текста критики выявляются несколько важных, характерных для времени реалий, без которых было бы трудно понять Таманяна-творца и созданные им здание и площадь. Примечательно, что оппоненты противопоставляют народному празднику новый быт народа (пролетариата). Согласно их представлению, Таманян намеревался построить анахроничное здание дворцового типа из царского прошлого, тогда как «в наше время в пределах всего Союза строятся Кузницы Пролетарской Культуры», где будут коваться строители социализма. Потому пролетарские архитекторы призывали не допустить строительства «Народного дома» по проекту Таманяна. Вместо этого они предлагали строить «культурные центры, организующие социалистический быт нового человека» (Мы призываем..., 2016).

Ориентация пролетарских архитекторов на будущее обусловлена их революционной позицией, не признававшей прошлого и стремившейся разрушить его,

<sup>5</sup> О преимуществах и недостатках подобного занавеса см.: Таманян, 2000, с. 468 (№ 360.10), с. 472 (№ 361.1).

чтобы построить будущее. Не случайно этот революционный подход в художественной области был особенно близок футуристам, что видно уже из их направленного в будущее названия. И неудивительно, что некоторые оппозиционные Таманяну пролетарские архитекторы, например, М. Мазманян и К. Алабян, принадлежали к футуристическому направлению (см.: Пелтеан, 2009, сс. 390–439).

Творческая деятельность пролетарских архитекторов разворачивалась в идеологическом направлении, которое Владимир Паперный условно называет Культурой Один (Паперный 2006). Эта культура характеризуется революционным принципом, отрицающим прошлое, другая важная её характеристика – принцип эгалитаризма – также имеет революционное происхождение. Эти два основных принципа определяют архитектурное выражение Культуры Один: тяга к растеканию, горизонтальность и эгалитаризм. Упомянутые в письме «кузницы пролетарской культуры» действительно создавались повсюду в Советском Союзе в послереволюционные 1920-е годы.

Ярким архитектурным воплощением Культуры Один были дома-коммуны 1920-х годов, обитатели которых должны были делать всё одинаковым образом, быть частью одного целого. В. Кузьмин, автор одного из самых радикальных проектов тех лет, планировал даже коллективные спальни, а К. Мельников, автор «спального павильона» на 600 жителей, выделяет аналогичное коллективное пространство для сна и в построенном им доме для своей семьи (Паперный, 2006, с. 15, с. 144, с. 146). В Ереване К. Алабян и М. Мазманян планировали построить на улице Пароняна дом рабочих Ереванской ГЭС по принципу дома-коммуны, однако их проект не был реализован в полной мере. Культура Один с её эгалитарной логикой стремилась заменить семью коллективом (Паперный, 2006, с. 144; Кузьмин, 1928, сс. 82–83), мрачной карикатурной реализацией чего можно считать исправительно-трудовые лагеря 1930-х, в которых выдающиеся деятели Культуры Один (в том числе армянские архитекторы-конструктивисты) имели несчастье вкусить «преимущества» коллективного образа жизни (Паперный, 2006, сс. 213–214).

По сути, пролетарские архитекторы, выступавшие против Таманяна, представляли собой общую советскую Культуру Один. Их борьба была направлена против проекта Таманяна «Нардом», который представлялся им попыткой воссоздать отрицаемое прошлое. Это чрезвычайно важный момент для понимания творчества Таманяна, и поможет нам в этом упомянутое исследование Владимира Паперного. Дело в том, что, согласно Паперному, в начале 1930-х годов на смену эгалитарной Культуре Один приходит иерархическая Культура Два. Это не означает, что эгалитарная идеология предыдущего периода подвергается ревизии, ведь коммунистическое будущее представлялось по этому принципу<sup>6</sup>. Идеал Культуры Один просто передвигается в неопределённое будущее (Паперный, 2006, с. 146). Тем временем

<sup>6</sup> Характерно, что Каро Алабян, яркий представитель Культуры Один, бывший ответственным секретарём Союза советских архитекторов с 1932 по 1950 год, т. е. в самые благополучные годы Культуры Два, и являвшийся соавтором одного из шедевров этой культуры – Центрального академического театра Российской Армии (1934–1940), не упускал случая критиковать и представителя конструктивизма, «дезурбаниста» М. А. Охитовича (в 1935), и академика Жолтовского, противника конструктивизма (в 1948 г.) (см.: Паперный, 2006, с. 299, с. 353), а также выступать против формализма и эклектизма (Алабян, 1936, сс. 1–6). В конце 1920-х, ещё в своём конструктивистском прошлом, он также обвинял Таманяна в эклектизме в письме пролетарских архитекторов. Правда, в 1954 году его самого уже критиковали за формализм и излишества (Паперный, 2006, с. 359).

Культура Два являет собой в противоположность горизонтальности, однородности, способности растекаться и общей подвижности Культуры Один нечто вертикальное, иерархическое, застывшее и неподвижное (Паперный, 2006, сс. 141–142)<sup>7</sup>. Если Культура Один смотрит только в будущее, то Культура Два бросает взгляд также в сторону прошлого.

Победа этого нового идеологического эстетического направления над предыдущим отчётливо видна в 160 проектах, представленных на объявленный в 1931 году конкурс Дворца Советов, который намечали построить в Москве. Победителем был признан проект Б. Иофана, для окончательного (эскизного) осуществления которого позже были привлечены также В. Щуко и В. Гельфрейх. Доработанный проект был представлен в 1934 году (ил. 2).



Ил. 2. Проект Дворца Советов. Архитекторы Б. Иофан, В. Щуко и В. Гельфрейх, 1934.  
Источник: clck.ru/34UEfs

Предусматривалось возвести монументальное ступенчатое (зиккуратного типа) здание высотой 420 м, увенчанное 100-метровой статуей Ленина, которую должен был осуществить С. Меркуров<sup>8</sup>. На месте будущего Дворца Советов располагался построенный в XIX веке храм Христа Спасителя, который был снесён в начале 1930-х годов. Было мнение, что церковь снесли до задумки Дворца, следуя общей антицерковной политике (см.: Паперный, 2006, с. 35). Однако в любом случае появление в связи с разрушением церкви «народного» лозунга «Вместо очага

<sup>7</sup> Паперный моделирует свою книгу на основе подобных бинарных оппозиций – типа «горизонтальный – вертикальный», «растекающийся – застывший» (это видно уже из названий глав и подглав), не следуя структуралистскому подходу, а, видимо, потому, что это удобный способ для описания и обсуждения исследуемого явления (см.: Паперный, 2006, с. 18). В послесловии к изданию 2006 года книги Паперного Вяч. Вс. Иванов предлагает использовать для характеристики двух типов выявленных им культур оппозицию «горячее – холодное» из того же бинарного арсенала (Иванов, 2006, с. 402).

<sup>8</sup> См. представленные на конкурс проекты в: Хан-Магомедов, 1996, сс. 165–334.



дурмана – дворец»<sup>9</sup> показывает, что строительство Дворца представлялось также идеологической (и материальной) победой над религией, оставшейся от царизма (ср. совершенно иной контекст разрушения Гефсиманской часовни). Причём Культура Два в архитектурном аспекте оглядывалась не в недавнее прошлое. Её хронологическую направленность выдают многие представленные на конкурс проекты, в том числе и победивший, которые так или иначе воспроизводили громадные сооружения могучих государств прошлого. Можно сказать, что конкурс походил на парад имперских сооружений, причём не российских, а международно-исторических – вспомним зиккуратные черты проекта-победителя.

Строительство началось в конце 1930-х годов, но Вторая мировая война и послевоенная разруха остановили его. Есть и другие рациональные (Шашкова, 2013, сс. 145–146) и иррациональные комментарии по поводу остановки работ. Например, опасались, что статуя Ленина может вдруг закрыться облаками (Паперный, 2006, с. 125). В. Паперный предлагает также свою интересную интерпретацию: главное сооружение главного города не может быть воплощено в реальном строении (Паперный, 2006, с. 125). Как бы то ни было, в 1960-е годы строительная площадка преобразовалась в бассейн, а громадный Дворец, который должен был быть построен в центре мира, после войны «распался» на сталинские высотки, построенные в разных местах Москвы<sup>10</sup>, а затем его образ распространился за пределы России и даже за пределы СССР (Варшава и другие места), предвещая, по меткому определению В. Паперного, эпоху своеобразного эллинизма (Паперный, 2006, с. 135).

Естественно, что Советская Армения вряд ли могла остаться в стороне от Культуры Два. Причём первая волна «эллинизма» докатилась сюда сразу же после конкурса проектов Дворца Советов. Однако удивительно, что выразителем этой культуры становится именно Нардом Таманяна, о чём – немного позже. Напомним, что Таманян начинает работать над проектами Народного Дома с 1926 года, т. е. до конкурса проектов Дворца Советов и ещё во времена господства Культуры Один. Вот почему пролетарские архитекторы боролись против него: они были в пределах своей культуры, «играли на своём поле». Век Культуры Два ещё не наступил, и они боролись не с представителем новой культуры и идеологии, а с воссоздателем отвергнутого прошлого. Трудно себе представить, чтобы архитекторы Культуры Один стали сходным образом бороться против детища Культуры Два – Дворца Советов. Каро Алабян, один из авторов письма против Таманяна, в последующем занимавший ответственный пост в архитектурной пирамиде, в тридцатые годы уже борется против тех, кто не следует Культуре Два. Вообще Таманян вряд ли смог бы противостоять революционным молодым архитекторам, если бы за ним не стоял один из самых авторитетных руководителей тех лет, первый заместитель председателя Совета народных комиссаров Армении и председатель исполкома Ереванского городского Совета Арамаис Ерзинкян, который одновременно руководил строительством Нардома (Шахкян, 2012, сс. 240–251)<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> См. плакат на снимке первомайской демонстрации на Волхонке, возле места строительства Дворца Советов (1 мая 1932, <https://russiainphoto.ru/photos/22029/>).

<sup>10</sup> Историю сталинских высоток см.: Кружков, 2014.

<sup>11</sup> В 1929 году, когда строительство здания Наркомзема (первое левое крыло здания Правительства) было завершено, появилась публикация карикатуры, на которой карикатурист превратил здание, пристроив к нему купол, в настоящую церковь (здание действительно имеет параллели с церковным



Տաճարն այս կառուցեցաւ արդար յեւ ծախյուք Արմաշի Յերզնկացոյն, համին տյառն 1928, ի թվականին հայոց ՌՅՀԷ, յեւ ի հայրապետութեան Տ. Տ. Գեվորգ Ե. կաթողիկոսի ամենայն հայոց

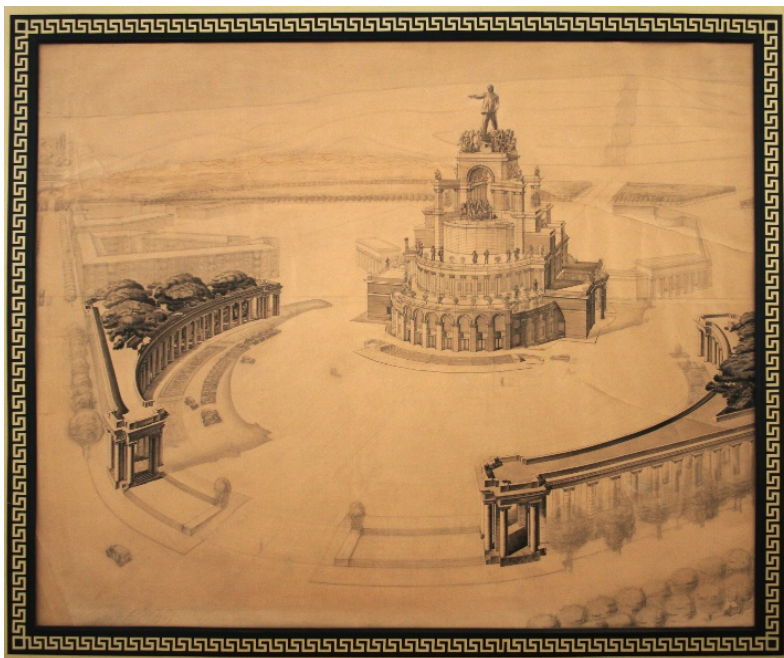
Ил. 3. Карикатура на А. Ерзинкяна и А. Таманяна. Текст пародирует древнеармянскую строительную надпись по поводу возведения церкви. Источник: Ерзинкян, 2012, с. 46

Может сложиться впечатление, что Таманян опередил своё время, заложив основы Культуры Два ещё в эпоху Культуры Один. Это не совсем так. Хотя бы потому, что Культура Два отождествляется в первую очередь со сталинской архитектурой<sup>12</sup>, тогда как первоначальный замысел Нардома не имел к последней никакого отношения. Более того, горизонтальное расширение, «растекание» пространства Нардома, отсутствие иерархических лож и праздничная эгалитарность больше сближали Таманяна с Культурой Один, чем его противников. Причина этого, я думаю, в том, что Таманян имел дело с п р а з д н и к о м, который по своему духу близок Культуре Один, а не сталинской Культуре Два. Правда, когда наступает эта эпоха, Таманян попадает под её влияние, что видно из варианта Нардома, эскиз которого он создал в 1934 году в сотрудничестве с академиком живописи Е. Лансере. Изображённое на этом эскизе строение похоже на современное здание Театра оперы и балета. В то же время изображённый ансамбль отличается от современного облика здания вертикальными выступами и увенчано статуей Ленина (ил. 4)<sup>13</sup>.

строением), но здесь для нас показательно, как изображён масштаб покровительства Ерзинкяна: великан Ерзинкян держит в кулаке маленького архитектора (ил. 3) (Ерзинкян, 2012, с. 46).

<sup>12</sup> Ср. английское название книги Паперного: «Architecture in the age of Stalin. Culture Two» (Paperny, 2002).

<sup>13</sup> Я благодарен Айку Таманяну, директору бывшего музея Александра Таманяна, за предоставление эскизов проектов Нардома. По его мнению (частное сообщение), Таманяну идею Нардома со статуей



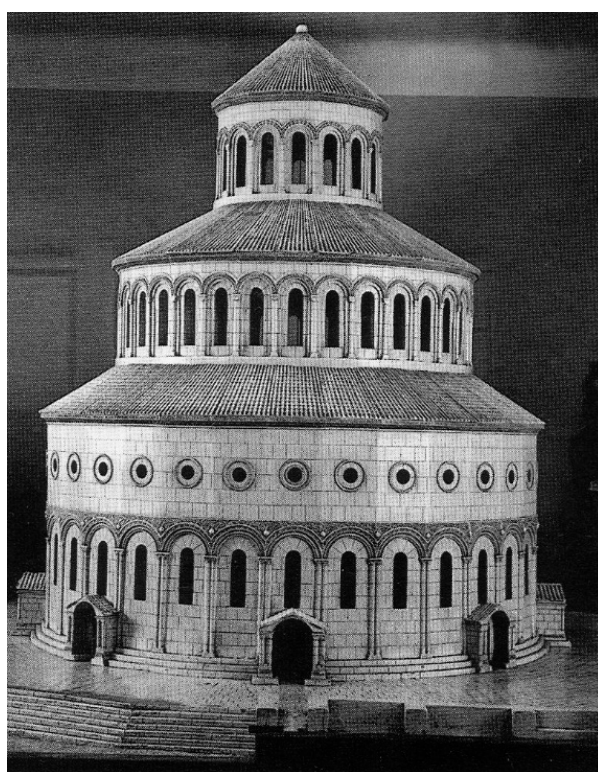
Ил. 4. А. Таманян в сотрудничестве с Е. Лансеро.  
Эскиз варианта Народного Дома, 1934.  
Источник: бывший Музей Таманяна

Очевидно прямое влияние Дворца Советов, если не сказать подражание ему. Этот Таманяновский эскиз свидетельствует о том, что волна нового «эллинизма», охарактеризованная Паперным (Паперный, 2006, с. 135), достигла Армении довольно рано. Однако Таманян удивительным образом был также предтечей Культуры Два ещё в период Культуры Один. В обвинениях пролетарских архитекторов подчёркивается анахронизм Таманяна, отстаивание им дореволюционных архитектурных ценностей. И действительно, неоклассицистский стиль Таманяна и сегодня бросается в глаза, а революционными пролетарскими архитекторами он должен был восприниматься как возврат к эстетическим ценностям классового врага в эгалитарном конструктивистском будущем их мечты. Здесь надо сказать об одной важной черте в образе Таманяна-творца, благодаря которой он и становится ранним представителем Культуры Два. Дело в том, что, строя Ереван будущего, он обращался не ко вчерашнему прошлому, как думали пролетарские архитекторы, а заглядывал в гораздо более ранние времена. Вот почему Таманян разрушает вчерашний Ереван, Гефсиманскую часовню, более того, его даже не интересует историческое прошлое разрушенного, которое, возможно, восходило ко времени грезившегося ему храма песни и любви. Это подтверждает, что его ретроспекция была направлена в древнейшее прошлое, придуманное им самим, что является одной из характерных черт Культуры Два. И если сталинская Культура Два строит своё тоталитарное, по сути, имперское будущее, составляя его из деталей имперских строений прошлого человечества, то Таманян «составляет» свой храм песни и любви из элементов созданной в прошлом армянской церковной архитектуры. И

---

Ленина навязали (см.: Мирзоян, 2009). Идею преобразования Нардома в подобие Дворца Советов особо поддерживал председатель СНК Армянской ССР (1928–1935) и с 1921 постоянный представитель Армянской ССР в РСФСР С. Тер-Габриелян (см.: Мазманян, 1960).

это не просто обвинение оппонентов или сопоставления исследователей. В 1929 году при оценке конкурсного проекта Нардома соответствующие органы Закавказской Федерации прямым текстом определили фасад здания как решённый в стиле армянской архитектуры V–VII веков (Таманян, 2000, с. 449 (№ 349.2.ж), с. 462 (№ 358)), а сохранившиеся строения этого времени представляют собой именно церковные строения. Впрочем, Таманян не скрывал, что «оглядывался» именно на церковную архитектуру и особенно на её шедевр – храм Звартноц VII века (ил. 5). Как он говорил гостям своей мастерской, он хотел объединить в одном сооружении пространственные идеи армянского храма Звартноц и римского Колизея (Григорян, 2022, с. 299)<sup>14</sup>. Закрытая и открытая части Нардома, вообще вертикальная и горизонтальная его структура являются удивительным воплощением этого, казалось бы, противоречивого образа.



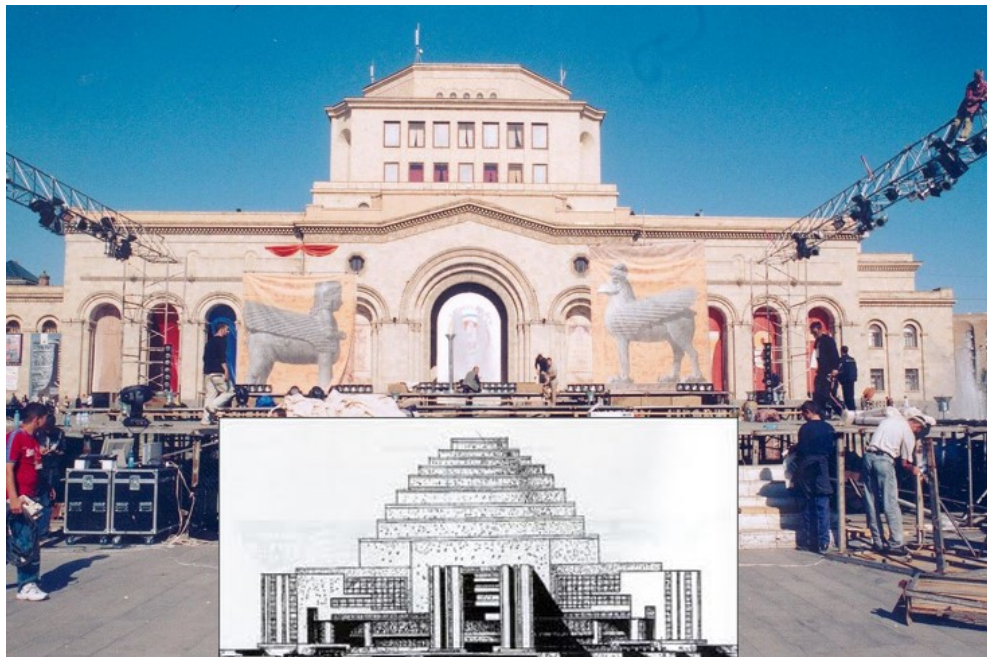
Ил. 5. Храм Звартноц, VII в.  
Реконструкция Т. Тораманяна. Модель  
Музей истории Армении. Фото: З. Хачикян

Закстройком, утверждавший проект в 1929 г., наряду с национальным архитектурным стилем ставил под сомнение эклектику фасадного решения (Таманян, 2000, сс. 462–63 (№ 358)), что перекликается с обвинениями пролетарских архитекторов: «Что же касается его архитектурного оформления, то необходимо сознаться, что автор действительно сумел с большой добросовестностью и археологической точностью реставрировать старую дворцовую архитектуру, приправив её вишнегретом из церковно-феодалного (по автору “национального”) и эллинского стилей вперемешку с ампиром. Этот эклектизм, свойственный эпохе торго-

<sup>14</sup> Я благодарен Марку Григоряну-младшему, рассказавшему эту историю со слов его деда, ученика Таманяна архитектора Марка Григоряна.

промышленного капитала с его анархией в производстве и хозяйстве, основанный на частной собственности и конкуренции, благодаря которым архитектура превратилась в товар, становится совершенно нетерпимым в эпоху диктатуры пролетариата» (Мы призываем..., 2016). Иными словами, Таманян представлял другой тип Культуры Два, не связанный с тоталитарным мировоззрением. Тем не менее эскиз проекта 1934 года, примыкающий к тоталитарной модели, послужил тому, что своеобразная Культура Два Таманяна почти полностью осталась в тени.

Примечательно, что облик Еревана до сих пор носит влияние сталинской Культуры Два. Если эскиз Таманяна 1934 года был созвучен культурной ситуации страны и закономерен – это был отзвук первых волн советского глобализма, распространявшихся из Центра (и, как увидим, вовремя исправленный), то здание музеев, построенное на площади Ленина (Республики) (1950–1981, архитекторы Марк Григорян и Эдуард Сарапян), – это уже отражение послевоенных волн сталинского «эллинизма», если пользоваться предложенным Паперным определением, хотя здание представляется развитием зиккуратных версий Дворца Советов первой волны (ил. 6)

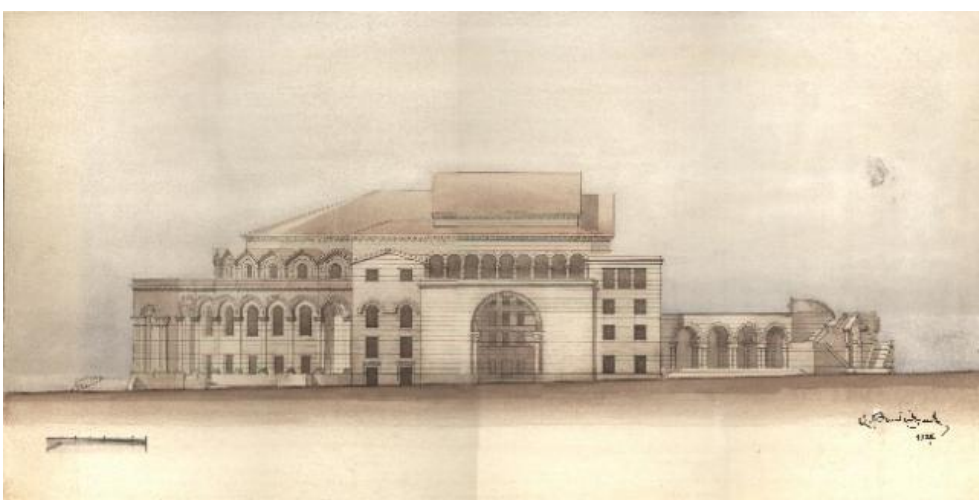
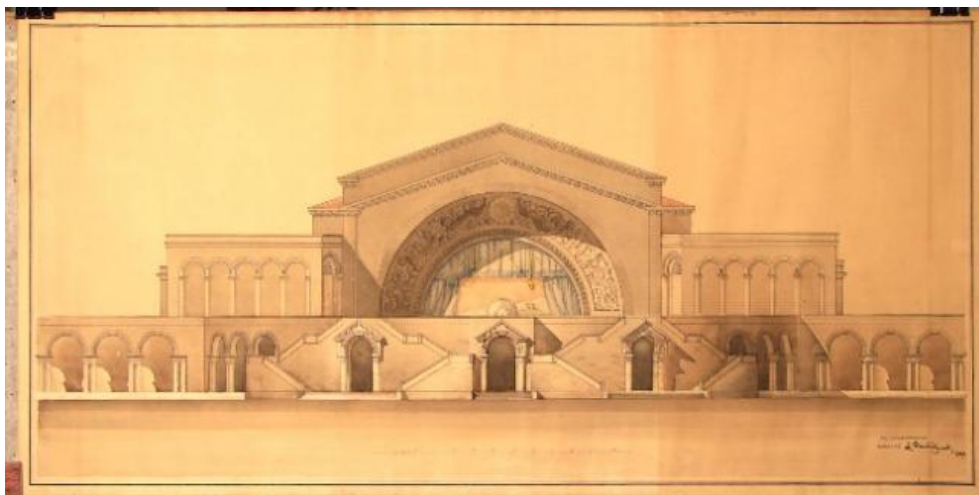


Ил. 6. Здание Музеев. Архитекторы М. Григорян и Э. Сарапян, 1950–1981.

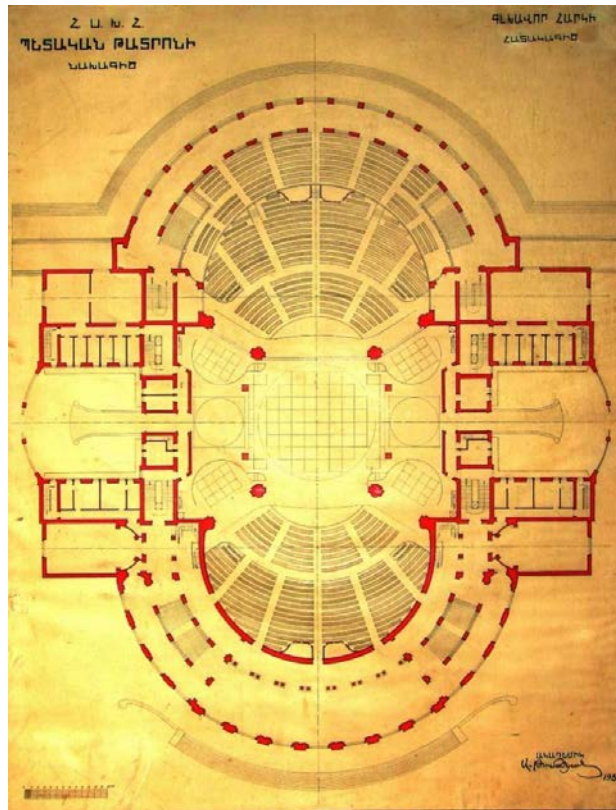
Фото: Л. Абрамян. Подготовка к празднику «Эребуни-Ереван»  
Вставка – проект Г. Людвига (Heinrich Ludwig), представленный  
на конкурс проектов Дворца Советов.  
Источник: Le Palais des Soviets, 2022

Прежде чем перейти к дальнейшей судьбе Нардома Таманяна, стоит обратиться ещё к одной его особенности, отличной от сталинской Культуры Два. Согласно большинству версий Нардома (кроме самых ранних) (ил. 7), он должен был состоять, как уже говорилось, из двух частей – закрытой и открытой, которые должны были соединяться во время массовых праздничных мероприятий. Планировалось всего два театральные этажа в виде амфитеатра и без лож: отсутствие лож давало бы акустические преимущества (см.: Таманян, 2000, сс. 472–473 (№ 361.3)). Но нас здесь интересует то, что в результате их отсутствия внутреннее пространство

значительно лишается иерархичности. Как видим, Таманян обеспечивал «народность» Нардома за счёт горизонтального решения пространства, а соединение открытого пространства с закрытым благодаря разным типам перемещений – поднятие перегородки-занавеса, переустройство подвижного партера, объединение подмостков – фактически соединило бы людей, находящихся «внутри» и «снаружи» (ил. 8).



Ил. 7. А. Таманян. Эскизы вариантов фасада Нардома.  
Источник: бывший Музей Таманяна



Ил. 8. А. Таманян. План Государственного театра (Народного Дома), 1931.  
Источник: бывший Музей Таманяна

Существовало мнение, что во время больших торжеств через Народом должны были проходить праздничные шествия под приветствия зрителей обоих соединённых залов. О такой нереализованной идее архитектора я слышал в юности от людей поколения Таманяна. Собственно для парадов Таманян наметил в плане Еревана другую площадь – сегодняшнюю площадь Республики (бывшую Ленина). Но, скорее всего, там должны были проходить официальные парады или официальная их часть, тогда как «народная» часть – на площади, примыкающей к Народному и в самом Народном. Во всяком случае хитроумно задуманные пространственные расширения, в частности, связанные с преобразованием сценического пространства, прямо направлены на возможность осуществления праздничной «проницаемости» здания.

Если представить себе, что люди, согласно изначальному плану Таманяна, действительно должны были проходить через здание, то они должны были бы входить в здание с примыкающей площади, подниматься на сцену и пересекать общую сцену обоих залов. Правда, в проектах с открытым театром (ил. 8; Академик архитектуры, 2023, Вариант Летнего зала) вход и выход для шествий не отмечены, т. е. нет прямых указаний на сквозное прохождение через двухчастное сооружение. Тем не менее в статье 1933 года Таманян указывает, что «[с]цена снабжена с двух сторон пандусами, дающими возможность пропускать через сцену массовые процессии и демонстрации, экипажи, автомобили и пр.» (Таманян, 1933, с. 122; см. также: Таманян, 1935 а, с. 62). Шествия и парады могли также ограничиваться размерами (довольно значительными) объединённой сцены в рамках праздничных представлений, создавая, можно сказать, виртуальную, «внутреннюю», проходимость. В любом случае зрители во время таких прохождений и других действий сближались с

исполнителями, как бы сами становясь сопричастными театральному действию. Противопоставление между исполнителями и зрителями значительно устранялось также благодаря расширению сценического пространства, что физически приближало исполнителей и зрителей. Об этом пишет и Таманян: «Устройство зрительного зала даёт возможность осуществить стремление нового театра – сблизить актёра со зрителем, уничтожив между ними условные перегородки...» (Таманян, 1933, с. 122; ср.: Таманян, 1935 б, с. 6). А подобное сближение исполнителей и зрителей свойственно, как показал Михаил Бахтин в своём знаменитом исследовании средневекового европейского карнавала (Бахтин, 1965), всем праздникам карнавального типа<sup>15</sup>.

Проницаемость Нардома Таманяна 1920-х годов перекликается с проницаемостью в проектах Культуры Два начала 1930-х. Так, в феврале 1932 года в первоначальном варианте проекта Дворца Советов Б. Иофана (как и в случае с другими подобными сооружениями) предполагалось, что праздничное шествие будет проходить по главным залам здания. Очевидно, это была дань революционным эгалитарным тенденциям Культуры Один. Однако специальным решением того же года был положен конец этой идее праздничной проницаемости. В то же время в проекте ещё одного театра, строившегося в Свердловске, специальное совещание делегатов XVII партконференции обязывает архитектора не только отказаться от запланированного прохода парадов и воинских частей через здание, но и увеличить количество лож в зале. Между тем в театральных проектах 20-х ложи вообще не предусматривались. Как отмечает Паперный, всё это было сигналом того, что Культура Один заменяется Культурой Два (Паперный, 2006, с. 123).

Всё это даёт достаточно оснований утверждать, что проницаемый, лишённый лож и горизонтально расширяющийся Нардом Таманяна в функциональном плане был ярким выражением Культуры Один, в то время как его внешний вид тяготел к Культуре Два<sup>16</sup>. Проницаемость Дворца Советов должна была быть обеспечена входящими в здание людьми – парадами, воинскими частями. Но достаточно изменить маршрут шествий, и здание освобождалось от последних следов Культуры Один, тогда как в Нардоме сходная проницаемость для людей обеспечивалась благодаря конструктивным особенностям самого здания.

Хотя нужные для этого конструкции так и не были реализованы, изначальная проницаемость, задуманная Таманяном, тем не менее реализуется, но совершенно иным образом. 24 ноября 1988 года по инициативе собравшегося на оперной площади народа заседание Верховного Совета, т. е. парламента, состоялось в самом здании Оперы. Правда, это случилось тогда, когда народ стал хозяином и площади, и Оперного театра. В другом случае, 24 апреля 1965 года, когда советская элита отмечала 50-летие геноцида армян в Османской Турции в здании Оперы, собравшиеся на Оперной площади люди ворвались в здание, выломав закрытые двери. Это квалифицировалось властями как массовые беспорядки, однако в контексте нашего анализа можно сказать, что люди на площади хотели быть причастными к тому, что происходило внутри здания. По проекту Таманяна

<sup>15</sup> О праздниках архаических сообществ см. также: Абрамян, 1983, сс. 14–38.

<sup>16</sup> Противоречие между функцией и внешним видом Нардома, можно сказать, разные идеологии горизонтального и вертикального срезов здания присутствовали и в формулировках замечаний по проекту со стороны высших инстанций (Таманян, 2000, сс. 462–63 (№ 358)).



так и должно было быть, но поскольку достроенное здание потеряло проницаемость, народ осуществил её насильственным способом<sup>17</sup>.

Вернёмся к проекту Нардома 1934 года и вдохновившему его проекту Дворца Советов. Сходные и очень разные судьбы двух грандиозных начинаний также важны для понимания сталинской и таманяновской Культур Два. Большой котлован, вырытый для фундамента Дворца Советов, впоследствии был преобразован в бассейн, а в постсоветские годы здесь была восстановлен храм Христа Спасителя. Вместо гигантского здания в Москве после войны, как уже говорилось, были возведены несколько небоскрёбов, получивших неофициальное, а теперь уже почти официальное название «сталинских»<sup>18</sup>. Название отражает тот факт, что инициатором строительства высоток и активным участником их реализации был Сталин (Шашкова, 2013, с. 143). Так, Сталину приписывают идею увенчания небоскрёбов шпилями (Паперный, 2006, сс. 125–126; Кружков, 2014), благодаря которым здания стали выше примерно на 50 метров и получили свой узнаваемый сегодня вид. Эти здания являются наиболее выраженными представителями сталинской Культуры Два, а самым репрезентативным из них можно считать построенное в 1949–1953 годах здание университета имени Ломоносова (ил. 9).



Ил. 9. Здание МГУ, 1959. Фото: РИА «Новости»  
Источник: <https://arzamas.academy/materials/2364>

<sup>17</sup> Кстати, в этот же день впервые в истории Армении людей на площади облили водой из пожарных машин (в 2004 и 2015 годах это уже делалось специализированными полицейскими машинами).

<sup>18</sup> Например, книга Н. Кружкова «Высотки сталинской Москвы» (2014) в интернете названа «Из истории московских сталинских высоток». Ср. также: Васькин & Назаренко, 2011.

Вариант проекта Таманяна со статуей Ленина также не был реализован главным образом по экономическим и конструктивным причинам. По рассказу М. Мазманяна, Таманян был явно обрадован, когда от проекта 1934 года пришлось отказаться (Мазманян, 1960). Он возвращается к предыдущим вариантам проекта, однако в феврале 1936 года архитектор умирает.

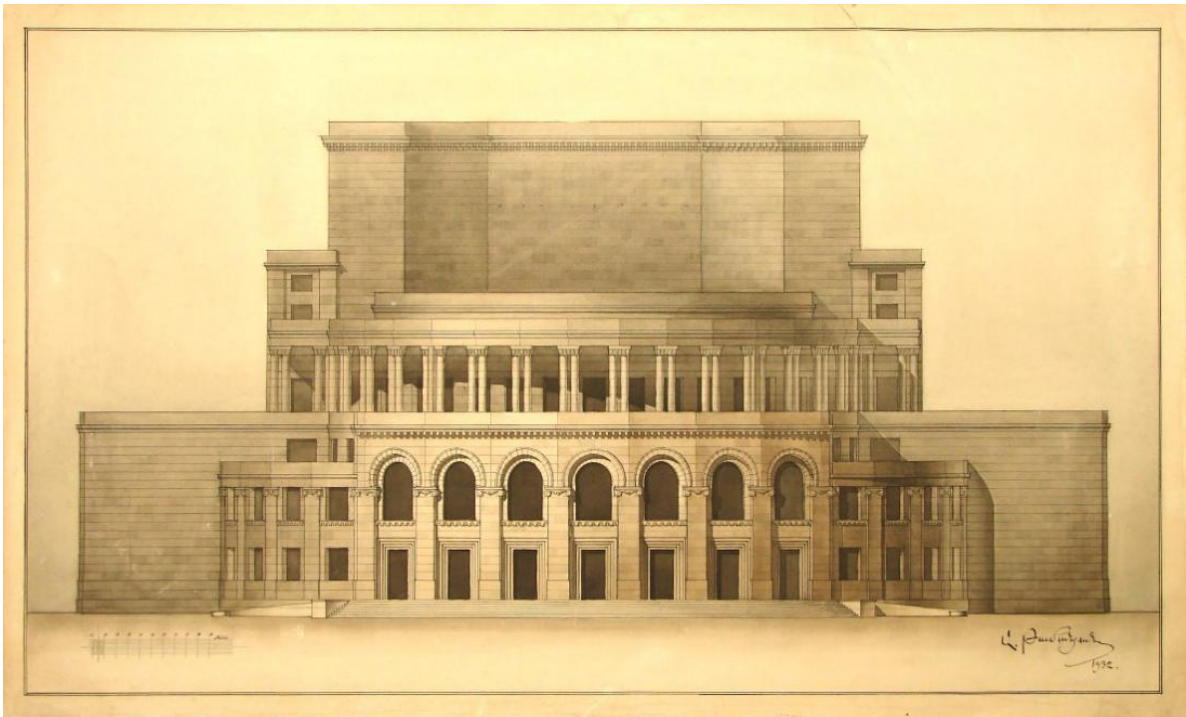
Строительство Нардома началось в 1930 году, театральная часть была построена в 1939 году. Однако после смерти архитектора начинается новый этап в судьбе здания. Этот этап является свидетельством того, насколько важно присутствие редактора даже в случае творений гениальных архитекторов. После кончины Таманяна здание Оперы и балета достроил его сын Геворг Таманян в 1953 году. Его редакция была обусловлена в первую очередь недостатком средств<sup>19</sup>, что как бы оправдывает тот факт, что он останавливается на простых вариантах отцовских проектов (ил. 10 а) – без скульптур, украшающих здание (ил. 10 б), и, разумеется, без дорогостоящих разработок проекта 1934 года (ил. 4). Принцип скульптурного украшения характерен для сталинской Культуры Два. Например, так должны были быть оформлены главные пилоны Дворца Советов, статуями украшен Московский государственный университет и другие сталинские высотки<sup>20</sup>.

Следует учитывать, что послевоенные разработки Дворца Советов осуществляли те же представители Культуры Два; например, одним из основных авторов проекта здания Московского университета был Иофан, который в своё время был признан победителем конкурса проектов Дворца Советов. Тогда как преемник Таманяна пытался избавиться от элементов сталинской Культуры Два. В результате редакции Геворга Таманяна вместо открытого зала строится симметричное повторение закрытой части здания – нынешняя филармония (ил. 11), и две части здания навсегда оказываются разделёнными стеной. Это лишает здание задуманной Таманяном проницаемости-проходимости, фактически той особенности, которая исходила из Культуры Один. Как бы то ни было, в итоге мы имеем своеобразный таманяновский шедевр Культуры Два, авторами которого, по справедливому замечанию Марка Григоряна-младшего, следует считать отца и сына Таманянов (Григорян, 2022, с. 303).

Редакция сына конструктивно лишила здание задуманного отцом праздничного начала: две половины здания больше не сообщались друг с другом для организации массовых празднеств. Однако замысел Таманяна тем не менее осуществился, и снова совершенно иным образом. Произошло это также в 1988 году, когда на Театральной площади – площади Театра оперы и балета – проходили сменяющие друг друга массовые митинги, прямо или косвенно связанные с карабахской проблемой (ил. 12).

<sup>19</sup> О трудностях финансового обеспечения можно судить по сокращениям в проекте, которые в 1935 году вынужден был сделать сам А. Таманян (Таманян, 2000, сс. 543–544 (№ 383)).

<sup>20</sup> О последующей модификации скульптурных групп Дворца Советов на сталинских высотках см.: Паперный, 2006, с. 125.



Ил. 10 а. А. Таманян. Фасад здания Оперного театра (Народного Дома), 1932  
Источник: бывший Музей Таманяна



Ил. 10 б. А. Таманян. Вариант фасада здания Оперного театра (Народного Дома),  
украшенный скульптурами, 1932.  
Источник: бывший Музей Таманяна



Ил. 11. Оперный театр со стороны филармонического зала, 2023. Фото: Л. Абрамян



Ил. 12. Театральная площадь, 1988 г. Фото: Гагик Арутюнян

Количество участников в массовых празднествах в Нардоме должно было достигать 2900: 1200 в зимнем закрытом театре<sup>21</sup> и 1700 в летнем открытом амфитеатре (Таманян, 2000, с. 500 (№ 375)). Для Еревана 1929 года, население которого составляло 70 000 человек (см.: Таманян, 2000, с. 475 (№ 363)), это сравнимо

<sup>21</sup> С учётом развития города количество мест зимнего театра предлагалось увеличить до 2500, даже 5000 (Таманян, 2000, с. 465 (№ 360.1)).

с митингом порядка 40 000 человек в 1988 году, что было не таким уж редким событием в те дни для Оперной площади.

Эти события я описал и проанализировал с точки зрения включённого наблюдателя-антрополога (Abrahamian, 1990 a; Abrahamian, 1990 b; Abrahamian, 2006, pp. 217–243). Площадь 1988 года неожиданно многими нитями соединилась с древним Первопраздником, который я в своё время попытался реконструировать (Абрамян, 1983; Abrahamian, 1993). Архаический праздник, предсказанный (может быть, запланированный?) Таманяном на сегодняшней площади, пожалуй, лучше всего выразил художник Акоп Акопян в картине (ил. 13), где он собрал различные реальные и воображаемые эпизоды, происходившие на площади в течение девяти месяцев 1988 года – с конца февраля до конца ноября. В течение этого времени на площади действовало уникальное карнавальное гражданское общество (Abrahamian, 2001), о котором многие его участники сегодня вспоминают с ностальгией, говоря, что «мы были другими», мы были едины в те времена.



Ил. 13. Акоп Акопян. Театральная площадь, 1988. 2000.  
(Публикуется с разрешения художника)

Как участник этих событий, могу сказать, что мы не были другими, это праздник делал нас «другими» – очевидное свидетельство того, что мы имели дело именно с архаическим праздником, с присущим ему чувством солидарности и взаимной любви (Abrahamian, 1990 a; Абрамян, 1983, сс. 184–186), которое вряд ли забудется теми, кто пережил это неожиданное эмоциональное состояние. Такая массовая солидарность редко встречается, и, может быть, поэтому в печально известной статье «Эмоции и разум» в газете «Правда» от 21 марта 1988 года внимание людей друг к другу в эти февральские дни, дисциплина, бесплатное снабжение

питанием были расценены как результат блестящей организации неких тёмных сил. Вообще следует отметить, что противопоставление эмоции и разума во время митингов 1988 года стало одним из важнейших риторических приёмов, с помощью которого пропагандисты разного уровня, от рядовых журналистов до ведущих политиков, пытались урегулировать ситуацию, чтобы перейти от эмоций к разуму. И действительно, эмоциональная сторона занимает очень большое место в структуре архаического праздника. Именно эмоциональный накал позволяет архаичному народному празднику функционировать по своим особым законам, но в отличие от яростных бесчинств толпы, также движимых эмоциональным началом, всенародный архаичный Первопраздник (и его отдалённый последователь, февральская Оперная площадь) вызывает положительные эмоции. Например, обряды африканского племени ньякьюса останутся недейственными и даже могут нанести вред обществу, если совершающие их будут хранить «гнев в сердце» (Абрамян, 1983, сс. 184–185).

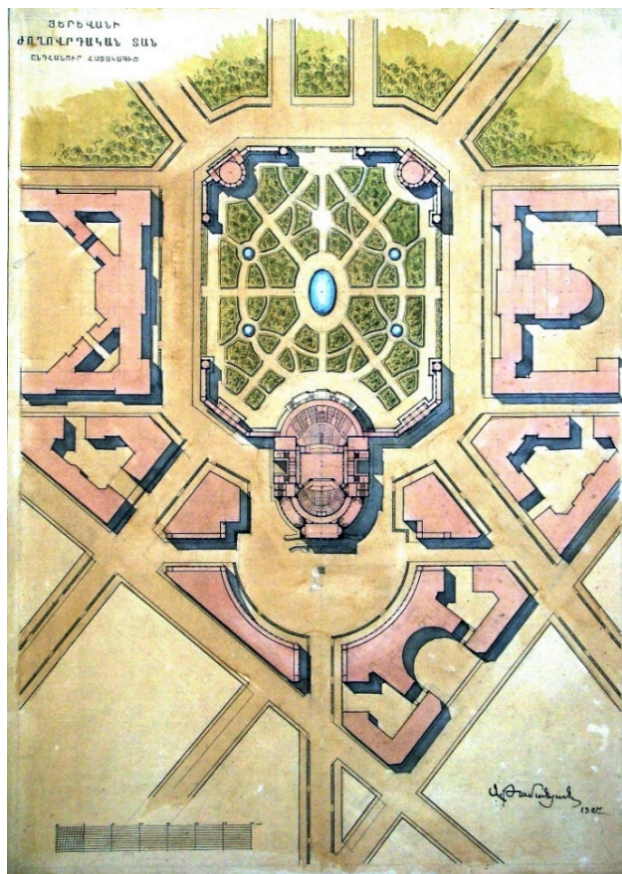
К успешному опыту 1988 года обращаются протестные митинги, собиравшиеся на площади в последующие годы (Abrahamian & Shagoyan, 2013). Вспоминали также незабываемое чувство любви, переживавшееся здесь. Например, летом 2016 года, обращаясь к протестующей молодёжи, собравшейся на площади, однако «не знающей, где они находятся», один из лидеров Карабахского движения 1988 года и частый оратор на этой площади, говоря о её загадочных свойствах, заявляет, что когда люди «заполняют эту площадь, все любят друг друга, все друг другу братья и сестры, эта площадь обретает бесконечную силу, которая сообщается всем-всем за пределами площади»<sup>22</sup>. Как видим, Таманян недаром отмечал также любовь в характеристике воображаемого храма. Правда, вряд ли Айк Хачатрян, развивающий его прозрения в образе богини любви Астхик, был бы доволен неплотской любовью, бурно проявившейся на площади.

Интересно, что иные из участников «праздника» десятки лет уже спустя, забыв о пережитых ими тогда на площади беспрецедентных чувствах и видя сегодняшние несправедливости и трудности, говорят другим участникам: «Не вы ли в 88-м вскидывали руки?», имея в виду жест победы (поднятая рука с указательным и средним пальцами в форме буквы 'V'), сменившийся позже поднятым кулаком, которыми собравшиеся на площади выражали свою солидарность с выступавшими. Однако люди продолжают собираться в трудные моменты на спроектированной Таманяном Театральной площади, ставшей после независимости площадью Свободы, с надеждой, что праздничная вседозволенность 1988 года станет истинной свободой, а состоявшееся здесь много лет назад карнавальное гражданское общество стало бы настоящим гражданским обществом (Abrahamian & Shagoyan, 2011–2012).

В плане Еревана Таманян предусматривал две площади. Одна – бывшая площадь Ленина (нынешняя площадь Республики), где расположены ставший брендом города Дом правительства и другие правительственные здания, построенные позже, а также памятник Ленину – должна была отвечать государственным функциям: здесь должны были проводиться военные парады, праздничные шествия и официальные мероприятия. Другая же площадь, Театральная с Народным Домом, должна была выполнять культурные функции. Хотя Народом стал Театром оперы и

<sup>22</sup> «Вы на одной площади, которая для армян, для вас является колыбелью». Ашот Манучарян – молодёжи (2016, 28 июля). <https://www.youtube.com/watch?v=14XbV41Ub4M> (На арм. яз.).

балета (впоследствии также филармонией), его народная основа, как мы видели, продолжала властвовать на этой площади. С 1988 года по 2018 две площади начинают противопоставляться как провластная, «правительственная» и оппозиционная, «народная». Однако «народная» площадь, пространственно сжатая в 2000-х провластным элитарным кругом кафе, начала уступать «правительственной» площади. В 1988 году Театральная «народная» площадь успешно конкурировала с коммунистической провластной площадью<sup>23</sup>. Например, во время последнего советского парада в Армении 7 ноября 1988 года народ, услышав позывные трубы, возвещавшие начало и конец митингов на Театральной площади, покинул «правительственную» площадь, повернувшись спиной к коммунистическому руководству, приветствовавшему его с трибуны, и направился к «народной» площади. В начале 1990-х к Новому году на Театральной площади была установлена «народная» ёлка, которая хотя уже и не конкурировала с «правительственной» ёлкой на официальной площади (как это имело место в конце 80-х), поскольку власть уже была «народной», тем не менее воспринималась более родной на «своей», «народной» площади. Но уже в 2015 году в новогодний вечер власти не разрешили оппозиционному Деду Морозу установить даже маленькую ёлку на площади Свободы для своих единомышленников, которые проводили там сидячую демонстрацию протеста.



Ил. 14. А. Таманян. Народный Дом. Общий план, 1927.  
Источник: бывший Музей Таманяна

<sup>23</sup> О конкуренции двух площадей см.: Абрамян, 2010.

В 2018 году, во время «бархатной революции», стояние на площади Свободы перестаёт быть действенным инструментом протестов, митинги переносятся на площадь Франции – на противоположную сторону Оперы, которую Таманян ещё в начальных вариантах Нардома отводил для гуляния (ил. 14). Собственно сюда должны были бы выходить шествия после прохождения соединённых сцен во время массовых праздников, если такие шествия действительно предусматривались Таманяном. Теперь в этом месте соединялись три центральные улицы, и митингующие парализовали движение в центре города. Революция 2018 года заменила стабильные митинги предыдущих лет на не мешающих транспорту пространствах (типа Театральной площади) на мобильные сетевые перекрытия улиц<sup>24</sup>. Стратегия блокирования улиц переместила центр массовых протестных митингов на «правительственную» площадь Республики, откуда радиально расходятся семь улиц. Появилась даже карикатура, на которой Таманян-статуя корит себя за то, что официальную площадь спланировал недостаточно большой, чтобы она вместила всех митингующих. Как видим, к сегодняшнему дню конкуренция двух площадей принимает другое, неантагонистическое, содержание, выявляя их конструктивные особенности, заложенные Таманяном.

Мы ещё ничего не сказали о связи воображаемого храма Таманяна с богом Вахагном, о чём, по свидетельству Айка Хачатряна, Таманян говорил Мартиросу Сарьяну. Ни Нардом, ни отредактированная сегодняшняя его версия вроде бы не имеют никаких характеристик бога Вахагна. Правда, в варианте 1934 года, перекликающемся с московским Дворцом Советов, можно увидеть отголоски драконоборчества, если воспользоваться проницательным замечанием Ф. Л. Райта о победившем проекте Дворца, что тот больше подошёл бы для современного представления Св. Георгия Драконоборца (Паперный, 2006, с. 35). Однако эта последняя версия Нардома, как мы попытались показать, была лишь временным внешним влиянием, исправленным благодаря обстоятельствам и редакции. Но всё же думаю, что «храм» Таманяна, причём его отредактированный вариант, тем не менее имеет связь с драконоборством, но на очень глубинном мифологическом уровне. Это связано со строительной жертвой: любой дом, особенно храм, вырастает из строительной жертвы (Байбурин, 1983, сс. 60–61), подобно тому как Вселенная разворачивается из тела Пуруши, первой ведической жертвы (Ригведа, X.90)<sup>25</sup>. Можно показать, что эта модель восходит к сюжетным развитиям архаического мотива поединка (Абрамян & Демирханян, 1985).

Бог-громовержец убивает своего драконоподобного противника<sup>26</sup>, из тела которого (впоследствии из тела жертвы) вырастает некая вертикальная конструкция – ярким примером этой модели роста в армянской традиции может служить видение Григория Просветителя чудесно выросшего небесного храма, послужившего, согласно Агатангелосу (Агафангелу), моделью для строительства Эчмиадзинского храма (Агатангелос, 2004, сс. 218–219 (№ 735–738)). Такая модель роста обычно питает нарративы о зарождении вертикали (см.: Абрамян, 2001; Абрамян, 2015). Вертикальность звартноцеподобного храма Таманяна, как и любого, особенно

<sup>24</sup> Анализ «бархатной революции» 2018 году с антропологической точки зрения см. в: Abrahamian & Shagoayan, 2018.

<sup>25</sup> О сходном космогоническом мотиве у различных народов см.: Мелетинский, 1976, сс. 202–204.

<sup>26</sup> Об этом распространённом сюжете см.: Иванов & Топоров, 1975, сс. 44–76.



архаичного здания Культуры Два, думаю, должна иметь отношение к мифологической схеме, кратко очерченной выше.

В этом смысле замечание Райта о Дворце Советов приобретает, помимо остроумного визуального сопоставления, ещё и мифологический контекст, если вспомнить, что Дворец как воплощение новой идеологии (религии) со статуей её создателя на вершине разрушает, уничтожает своего «монструозного» противника, христианский храм, чьё название – Христа-Спасителя – фактически указывает на истинного противника «бога», стоящего наверху. Напомню ещё раз видение Григория Просветителя, на этот раз эпизод, где Христос в образе бога-громовержца большим золотым молотом (типичным оружием бога-громовержца) ударяет по капищу ада и его чудовищному хозяину и, согласно культурологически-археологической интерпретации, разрушает, уничтожает языческое святилище, на месте которого поднимается, строится Эчмиадзинский собор (Абрамян, 2001). Как уже отмечалось, Таманян не боролся ни с Гефсиманской часовней, ни с христианством вообще, но предтеча построенного им театра – храм бога Вахагна уже именем своего «хозяина» *Vishapak'agh* 'Драконоборец' указывает, к какой борьбе и победе он должен был иметь отношение. Интересно, что в советские 1930-е годы, когда религиозно-мистическое и мифологическое не могли подаваться прямым текстом, они появлялись в сатирической или чисто юмористической форме. Так, писатель, поэт и общественный деятель Ваграм Алазан написал в 1932 году о Нардоме Таманяна следующее шуточное стихотворение, пародирующее знаменитую «Песнь о Вахагне» из «Истории Армении» Хоренаци<sup>27</sup>:

В муках рождения находилась земля (не небо)  
 В муках рождения находился город Ереван...  
 В муках деньги и цифры рождались,  
 В муках смета рождалась,  
 В муках обещания бесчисленные рождались,  
 Ночи и дни рождались,  
 В муках Нардом в итоге рождался<sup>28</sup>.

Алазан не мог знать архетипического контекста своей пародии на «песнь о Вахагне», когда нейтрализовал роль неба (скорее всего, из атеистических соображений) в этом архаическом космогоническом гимне<sup>29</sup>. Фактически он заменяет архетипическую схему гимна (небо и земля соединены вертикальной структурой, в гимне – тростником) на другую, не менее архаическую схему (вертикальная конструкция поднимается в результате убийства дракона), на которую намекают драконоборческая этимология имени Вахагна (от иранского Веретрагна – 'убийца (дракона) Вритры') и его прозвище Драконоборец (Топоров, 1977, сс. 98–101; Абрамян, 2015, сс. 122–123).

Таким образом, Вахагнова атрибутика воображаемого храма имеет многослойный мифо-архетипический контекст, о котором Таманян, возможно, и не имел ясного представления, однако обладал неким предощущением. Может быть,

<sup>27</sup> Этот гимн, сохранённый благодаря Хоренаци, считается одним из древнейших образцов индоевропейской поэзии (см.: Иванов, 1983).

<sup>28</sup> «Дружеский дар» Алазана на армянском языке см. в: Шахкян, 2012, с. 59.

<sup>29</sup> В оригинале: «В муках рождения находилось Небо, / В муках рождения находилась Земля» («В муках рождения находились Небо и Земля»).

драконоборческие качества созданного им храма ещё проявятся неожиданным образом в будущем, как в своё время проявились его качества «песни и любви».

### Библиография

- Абрамян, Л. (1983). *Первобытный праздник и мифология*. Изд. АН Арм. ССР.
- Абрамян, Л. (2001). Небесный храм, вырастающий из тела жертвы: видение Григория Просветителя с антропологической точки зрения. В С. Арутюнян & А. Калантарян (ред.), *Армянские святые и святилища: истоки, типы, культ*. (с. 361–367). Айастан. (На арм. яз.).
- Абрамян, Л. (2010). Ереван: память и забвение в организации пространства постсоветского города. *Антропологический форум*, 12, 248–271.
- Абрамян, Л. (2015). Архетип вертикали и каменные вишапы. В А. Петросян & А. Бобохян (ред.), *Каменные стелы вишапы*. (с. 121–135). Гитутюн.
- Абрамян, Л., & Демирханян, А. Р. (1985). Мифологема близнецов и мировое дерево (К выяснению значения одного класса наскальных изображений древней Армении). *Историко-филологический журнал*, 4, 66–84.
- Агатангелос (2004). *История Армении*. Перевод с древнеармянского К. С. Тер-Давтян и С. С. Аревшатяна. Наири.
- Академик архитектуры Александр Иванович Таманян – Творчество. (2023, 9 мая). [slsk.ru/34UEe8](https://slsk.ru/34UEe8).
- Алабян, К. С. (1936). Против формализма, упрощенчества, эклектики. *Советская археология*, 4, 1–6.
- Байбурин, А. К. (1983). *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян*. Наука.
- Бахтин, М. (1965). *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса*. Художественная литература.
- Васькин, А. А., & Назаренко, Ю. И. (2011). *Сталинские высотки: от Дворца Советов до многоэтажек*. Спутник+.
- Гехт, С. (2012). «Не отчаивайтесь, я буду бороться за вас до конца...». В *Арамаис Ерзинкян: личность – легенда*. (с. 230–239). Оскан Ереванци.
- Григорян, М. В. (2022). *Ереван. Биография города*. Слово.
- Ерзинкян, А. Л. (сост.). (2012). *Арамаис Ерзинкян: личность – легенда*. Оскан Ереванци.
- Иванов, Вяч. Вс. (1983). Выделение разных хронологических слоёв в древнеармянском и проблема первоначальной структуры текста гимна Ва(х)агну. *Историко-филологический журнал*, 4, 22–43.
- Иванов, Вяч. Вс. (2006). «Культура Два» двадцать пять лет спустя. В В. Паперный, *Культура Два*. (с. 401–406). Новое литературное обозрение.
- Иванов, В. В., & Топоров, В. Н. (1975). Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах. В *Типологические исследования по фольклору*. (с. 51–76). Наука.
- Калантар, А. (2007). Армения: от каменного века до средневековья. В *Собрание сочинений: Том 4*. (с. 273–279). Гитутюн. (На арм. яз.).
- Кафадарян, К. (1975). *Ереван: средневековые памятники и лапидарные надписи*. Изд. АН Арм. ССР. (На арм. яз.).
- Кружков, Н. (2014). *Высотки сталинской Москвы. Наследие эпохи*. Центрполиграф.

- Кузьмин, В. (1928). О рабочем жилищном строительстве. *Современная архитектура*, 3, 82–83.
- Мазманян, М. (1960). Великий мастер. В *Александр Таманян: статьи, документы, современники о нем*. (сс. 179–185). Издательство АН Арм. ССР. (На арм. яз.).
- Мелетинский, Е. М. (1976). *Поэтика мифа*. Наука.
- Мирзоян, Т. (2009, 15 января). Фасад строгий, в виде храма. Шедевр Таманяна в ракурсе истории. *Голос Армении*, с. 6.
- «Мы призываем не допустить постройку ‘Народного дома’ по проекту академика Таманова» (публикация Карена Микаэляна). *Новое время*, 24 марта 2016.
- Паперный, В. (2006). *Культура Два*. Новое литературное обозрение.
- Пелтеан, Г. (2009). *Армянский футуризм*. Саргис Хаченц. (На арм. яз.).
- Таманян, А. (1933). Проект государственного театра в Эривани. *Социалистическое хозяйство Закавказья*, 3–4, 121–122.
- Таманян, А. (1935 а). Столица Советской Армении. Гракан терт, 30(111), 15 декабря. В *Александр Таманян: Статьи, документы, современники о нем*. (1960). (сс. 55–63). Издательство АН Арм. ССР. (На арм. яз.).
- Таманян, А. (1935 б). Творческий отчёт. *Архитектура СССР*, 5, 3–7.
- Таманян, А. (2000). *Александр Таманян: Сборник документов и материалов*. Гиутюн. (На арм. яз.).
- Топоров, В. Н. (1977). Об отражении одного индоевропейского мифа в древнеармянской традиции. *Историко-филологический журнал*, 3, 88–106.
- Хан-Магомедов, С. (1996). *Архитектура советского авангарда*. Кн. 2. Стройиздат.
- Хачатрян, А. (1975). *Артавазд*. Айастан. (На арм. яз.).
- Шахкян, Г. (2012). Великое содружество. В *Арамаис Ерзинкян: личность – легенда*. (сс. 240–251). Оскан Ереванци.
- Шашкова, Н. О. (2013). О московском высотном строительстве в 40–50-е годы XX века: идеи, цели, результаты и значение. *Ценности и смыслы*, 3(25), 145–146.
- Abrahamian, L. (1990 а). Chaos and cosmos in the structure of mass popular demonstrations (The Karabakh movement in the eyes of an ethnographer). *Soviet Anthropology & Archeology*, 29(2), 70–86.
- Abrahamian, L. (1990 b). The Karabakh movement as viewed by an anthropologist. *The Armenian Review*, 43(2–3), 67–80.
- Abrahamian, L. (1993). The anthropologist as shaman: Interpreting recent political events in Armenia. In G. Pálsson (Ed.), *Beyond Boundaries: Understanding, Translation, and Anthropological Discourse*. (pp. 100–116). Berg.
- Abrahamian, L. (2001). Civil society born in the square: The Karabakh movement in perspective. In L. Chorbajian (Ed.), *The Making of Nagorno-Karabagh: From Secession to Republic*. (pp. 116–134). Palgrave.
- Abrahamian, L. (2006). *Armenian identity in a changing world*. Mazda Publishers.
- Abrahamian, L. (2012). Yerevan: Memory and forgetting in the organization of post-Soviet urban space. In A. Baiburin, C. Kelly & N. Vakhtin (Eds.), *Russian Cultural Anthropology after the Collapse of Communism*. (pp. 254–275). Routledge.
- Abrahamian, L., & Shagoyan, G. (2011–2012). From carnival civil society toward a real civil society: Democracy trends in post-Soviet Armenia. *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 50(3), 11–50.

- Abrahamian, L., & Shagoyan, G. (2013). Rallies as festival and festival as a model for rallies: Armenia 1988 and 2008. In S. Voell & K. Khutsishvili (Eds.), *Caucasus, Conflict, Culture: Anthropological Perspectives on Times of Crises*. (pp. 65–90). Curupira.
- Abrahamian, L., & Shagoyan, G. (2018). Velvet revolution, Armenian style. *Demokrati-zatsiya: The Journal of Post-Soviet Democratization*, 26(4), 509–530.
- Le Palais des Soviets: la première étape*. (2022, 5 May). <https://vivelemaoisme.org/le-palais-des-soviets-la-premiere-etape/>
- Paperny, V. (2002). *Architecture in the age of Stalin: Culture Two*. Cambridge University Press.

### References

- Abrahamian, L. (1983). *Primitive festival and mythology*. Publishing House of Acad. Sci. Arm. SSR. (In Russian).
- Abrahamian, L. (1990 a). Chaos and cosmos in the structure of mass popular demonstrations (The Karabakh movement in the eyes of an ethnographer). *Soviet Anthropology & Archeology*, 29(2), 70–86.
- Abrahamian, L. (1990 b). The Karabagh movement as viewed by an anthropologist. *The Armenian Review*, 43(2–3), 67–80.
- Abrahamian, L. (1993). The anthropologist as shaman: Interpreting recent political events in Armenia. In G. Pálsson (Ed.), *Beyond Boundaries: Understanding, Translation, and Anthropological Discourse*. (pp. 100–116). Berg.
- Abrahamian, L. (2001). Civil society born in the square: The Karabagh movement in perspective. In L. Chorbajian (Ed.), *The Making of Nagorno-Karabagh: From Secession to Republic*. (pp. 116–134). Palgrave.
- Abrahamian, L. (2001). The heavenly temple raising out of the body of sacrifice: The vision of Gregory the Illuminator from an anthropological perspective. In S. Harutyunyan & A. Kalantaryan (Eds.), *Armenian Saints and Sanctuaries: Sources, Types, Worship*. (pp. 361–367). Hayastan. (In Armenian).
- Abrahamian, L. (2006). *Armenian identity in a changing world*. Mazda Publishers.
- Abrahamian, L. (2010). Yerevan: Memory and forgetting in the organization of space of post-Soviet city. *Anthropological Forum*, 12, 248–271. (In Russian).
- Abrahamian, L. (2012). Yerevan: Memory and forgetting in the organization of post-Soviet urban space. In A. Baiburin, C. Kelly & N. Vakhtin (Eds.), *Russian Cultural Anthropology after the Collapse of Communism*. (pp. 254–275). Routledge.
- Abrahamian, L. (2015). The archetype of vertical and the vishap stone stelae. In A. Petrosyan & A. Bobokhyan (Eds.), *The Vishap Stone Stelae*. (pp. 121–135). Gitutyun. (In Russian).
- Abramyan, L., & Demirkhanyan, A. (1985). The mythologem of twins and the cosmic tree (on the meaning of a group of images in ancient Armenian rock art). *Historical-Philological Journal*, 4, 66–84. (In Russian).
- Abrahamian, L., & Shagoyan, G. (2011–2012). From carnival civil society toward a real civil society: Democracy trends in post-Soviet Armenia. *Anthropology & Archeology of Eurasia*, 50(3), 11–50.
- Abrahamian, L., & Shagoyan, G. (2013). Rallies as festival and festival as a model for rallies: Armenia 1988 and 2008. In S. Voell & K. Khutsishvili (Eds.), *Caucasus, Conflict, Culture: Anthropological Perspectives on Times of Crises*. (pp. 65–90). Curupira.

- Abrahamian, L., & Shagoyan, G. (2018). Velvet revolution, Armenian style. *Demokrati-zatsiya: The Journal of Post-Soviet Democratization*, 26(4), 509–530.
- Academician of Architecture Aleksandr I. Tamanyan – Works. (2023, 9 May). [clck.ru/34UEe8](https://clck.ru/34UEe8). (In Russian).
- Agathangelos (2004). *History of the Armenians*. Translated from Old-Armenian by K. S. Ter-Davtyan & S. S. Arevshatyan. Nairi. (In Russian).
- Alabyan, K. S. (1936). Against formalism, simplification and eclecticism. *Soviet Archaeology*, 4, 1–6. (In Russian).
- Baiburin, A. K. (1983). *Dwelling in rites and notes of the eastern Slavs*. Nauka. (In Russian).
- Bakhtin, M. (1965). *Rabelais and folk culture of the Middle Ages and Renaissance [Rabelais and His World]*. Art Literature Publ. House. (In Russian).
- Erzinkyan, A. L. (Comp.). (2012). *Aramais Erzinkyan: Personality – Legend*. Oskan Erevantsi. (In Armenian & Russian).
- Gekht, S. (2012). «Don't despair, I will fight for you until the end...». In A. L. Erzinkyan (Compiler). *Aramais Erzinkyan: Personality – Legend*. (pp. 230–239). Oskan Erevantsi. (In Russian).
- Grigoryan, M. V. (2022). *Yerevan. City's biography*. Slovo.
- Ivanov, V. V., & Toporov, V. N. (1975). Invariant and transformation in mythological and folklore texts. In *Typological Studies in Folklore*. (pp. 51–76). Nauka. (In Russian).
- Ivanov, V. V. (2006). «Culture Two» twenty years later. In V. Paperny, *Culture Two*. (pp. 401–406). Novoe lit. obozrenie. (In Russian).
- Ivanov, V. V. (1983). Different chronological strata in old Armenian and the problem of the original structure of the hymn to Vahagn. *Historical-Philological Journal*, 4, 22–43. (In Russian).
- Kafadaryan, K. (1975). *Yerevan: Medieval monuments and lapidary inscriptions*. Publishing House of Acad. Sci. Armenian SSR. (In Armenian).
- Kalantar, A. (2007). Armenia: From Stone Age to Medieval times. In *Collected Works: Vol. 4*. (pp. 273–279). Gitutyun. (In Armenian).
- Khachatryan, A. (1975). *Artavazd*. Hayastan. (In Armenian).
- Khan-Magometov, S. (1996). *The architecture of Soviet avant-garde*. Stroyizdat. (In Russian).
- Kruzhkov, N. (2014). *High rises of the Stalin Moscow. The heritage of the epoch*. Tsen-trpoligraf. (In Russian).
- Kuzmin, V. (1928). About housing construction of the workers. *Modern Architecture*, 3, 82–83. (In Russian).
- Le Palais des Soviets: la première étape*. (2022, 5 May). <https://vivelemaoisme.org/le-palais-des-soviets-la-premiere-etape/>.
- Mazmanyanyan, M. (1960). The great master. In *Aleksandr Tamanyan: Articles, Documents, Contemporaries about Him*. (pp. 179–185). Publishing House of Acad. Sci. Arm. SSR. (In Armenian).
- Meletinskij, E. M. (1976). *The poetics of the myth*. Nauka. (In Russian).
- Mirzoyan, T. (2009, 15 January). Strict pane, in the form of a temple. The masterpiece of Tamanyan from the perspective of history. *Golos Armenii*, p. 6. (In Russian).
- Paperny, V. (2002). *Architecture in the age of Stalin: Culture Two*. Cambridge University Press.
- Paperny, V. (2006). *Culture Two*. Novoe lit. obozrenie. (In Russian).

- Peltean, G. (2009). *Armenian futurism*. Sargis Khachents. (In Armenian).
- Shakhkryan, G. (2012). The great cooperation. In *Aramais Erzinkyan: Personality – Legend*. (pp. 240–251). Oskan Erevantsi. (In Armenian & Russian).
- Shashkova, N. O. (2013). Upon the high-rise construction in Moscow the 40–50s of the 20<sup>th</sup> century: Concepts, goals, results, and significance. *Values and Meanings*, 3(25), 145–146. (In Russian).
- Tamanyan, A. (1933). The project of the state theater in Yerevan. *Socialist Economy of Trans-Caucasia*, 3–4, 121–122. (In Russian).
- Tamanyan, A. (1935 a). The capital of Soviet Armenia. *Literary Newspaper*, 30(111), 15 December. In *Aleksandr Tamanyan: Articles, Documents, Contemporaries about Him*. (1960). (pp. 55–63). Publishing House of Acad. Sci. Arm. SSR. (In Armenian).
- Tamanyan, A. (1935 b). Report on works. *The Architecture of the USSR*, 5, 3–7. (In Russian).
- Tamanyan, A. (2000). *Aleksandr Tamanyan. Collection of documents and materials*. Gitutyun. (In Armenian).
- Toporov, V. N. (1977). Concerning the reflexion of an Indo-European myth in old Armenian tradition. *Historical-Philological Journal*, 3, 88–106. (In Russian).
- Vas’kin, A. A., & Nazarenko, Yu. I. (2011). *Stalin’s high-rise buildings: From the palace of Soviets to the high-rise buildings*. Sputnik+. (In Russian).
- “We urge to prevent the Construction of the ‘People’s House’ according to the Project of the academician Tamanov” (Publication by Karen Mikayelyan). (2016, 24 March). *Novoe Vremia*. (In Russian).

### Информация об авторе

Левон Амаякович Абрамян  
кандидат исторических наук,  
член-корреспондент НАН РА  
заведующий отделом культурной  
антропологии  
Институт археологии и этнографии  
Национальной академии наук  
Республики Армения  
Армения, 0025, Ереван, ул. Чаренца, 15  
ORCID: 0000-0002-4746-7076  
Web of Science ResearcherID: IQW-8049-2023  
Scopus AuthorID: 6508255165  
e-mail: levon\_abrahamian@yahoo.com

### Information about the author

Levon A. Abrahamian  
Cand. Sci. (Historical Sciences),  
Corresponding Member of NAS RA  
Head of the Cultural Anthropology Department  
Institute of Archaeology and Ethnography  
of the National Academy of Sciences of  
the Republic of Armenia  
15, Charents St., Yerevan, 0025, Armenia  
ORCID: 0000-0002-4746-7076  
Web of Science ResearcherID: IQW-8049-2023  
Scopus AuthorID: 6508255165  
e-mail: levon\_abrahamian@yahoo.com

Материал поступил в редакцию / Received 04.03.2023  
Принят к публикации / Accepted 15.04.2023