**МОНУМЕНТАЛЬНО­­ – ДЕКОРАТИВНАЯ СКУЛЬПТУРА МОСКВЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ 30х - 50х ГОДОВ**

## **СОДЕРЖАНИЕ**

ВВЕДЕНИЕ

ГЛАВА 1 Монументально-декоративная пластика в довоенный период (1935-1941)

1. 1. Декоративное убранство интерьеров станций 1-2 очереди московского метрополитена
2. 2. Пластическое решение здания библиотеки имени Ленина и портала главного входа ВСХВ

ГЛАВА 2 Монументально-декоративная пластика в военный период

1. 1. Скульптурное оформление 3-ей очереди московского метрополитена

ГЛАВА 3 Монументально-декоративная пластика в послевоенный период (1945-1-ая половина 50-х годов)

1. 1. Рельефный и скульптурный декор высотных зданий

3. 2 . Декоративное решение 4-ой очереди московского

метрополитена

3. 3. Монументально-декоративная пластика в ансамбле ВСХВ

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

БИБЛИОГРАФИЯ

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ИЛЛЮСТРАЦИИ

##### ВВЕДЕНИЕ

Период, охватывающий предвоенные, военные и послевоенные годы, отмечен в архитектуре изменившейся творческой направленностью, отходом от конструктивизма и функционализма, преобладавших в 20-е - начало 30-х годов.

При конструктивизме уделялось основное внимание социально-функциональным проблемам, приветствовалась «очищенная» от декора простота форм.

Во второй половине 30-х годов происходит логический переход к новому этапу, когда всё большее значение приобретает использование в архитектуре традиционных, неоклассических форм, наиболее отвечавших идейно-художественным задачам, которые в то время ставились перед архитектурой.

Творчество ведущих мастеров советской архитектуры И.Желтовского, А.Щусева, И.Фомина, С.Чернышева, Д.Чечулина, Л.Руднева, А.Бурова и других, во многом определило архитектурную направленность рассматриваемого периода. Особое внимание эти архитекторы уделяли ансамблевому характеру в декоративном убранстве сооружений. В это время возрастает интерес к монументальному искусству во всех его видах: скульптуре, рельефу, настенной росписи и мозаике, которым отводилась роль не только логического оформления здания, но и раскрытия идейно-тематического содержания, повествующее о экономических и трудовых достижениях страны, и её политической мощи.

Автор научной работы исследует интересный и мало изученный период монументально-декоративной скульптуры Москвы второй половины 30-х - 50-х годов, связанный с такими известнейшими архитектурными постройками как станции метрополитена, высотные здания, ВДНХ. Именно в них решались проблемы синтеза искусств, делались попытки органической связи скульптуры с архитектурой.

В своей работе, автор основное внимание уделяет искусству рельефа, как одному из самых распространённых видов пластики, активно применявшихся в декоративном оформлении архитектуры. О круглой, отдельно стоящей монументально-декоративной пластике, не связанной тесно с архитектурой, автор речь не ведёт, так как эта тема широко исследована искусствоведами и скульпторами.

Скульптурные рельефы, украшающие общественное здание, арки, станции метрополитена, учебные и административные заведения, имели важное идейно-художественное значение, так как советское искусство тех лет было прежде всего искусством больших тем и монументальных образов. Взять хотя бы к примеру декоративные решения семи высотных зданий в Москве, Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. В скульптурном оформлении этих зданий утверждалась идея широкой поступи социализма в области науки, просвещения, техники, а также показывались трудовые успехи советских людей в различных областях трудовой деятельности. Для строительства этих сооружений был объявлен конкурс среди архитекторов, а для украшения были приглашены так же известные скульпторы, как: Н.В.Томский, М.Г.Манизер, Г.И.Мотовилов, М.Ф.Бабурин, В.И.Мухина, Е.А.Янсон-Манизер и другие.

Предложенная тема диплома рассматривается на примере творчества пяти основных скульпторов того времени, участвовавших в монументально-декоративном оформлении станций метрополитена, ВДНХ, высотных административных зданий: Н.В.Томского, М.Г.Манизера, Г.И.Мотовилова, В.И.Мухиной, Е.А.Янсон-Манизер.

Очень мало научных трудов было посвящено этой, на наш взгляд весьма интересной теме. В основном это статьи в журналах- «Творчество», «Искусство», «Художник РСФСР», а также монографии о творчестве отдельных скульпторов, таких авторов как К. С. Кравченко и М. Нейман - о творчестве Г.И.Мотовилова, П.К.Балтун и В.Б.Минина - о деятельности Н.В.Томского, П.М.Сысоева- о творчестве М.Г.Манизера, А.Коломиец- о Янсон-Манизер. Также не безынтересны работы, затрагивающие профессионально-технологические вопросы в области пластики, таких авторов, как Иодко Р.Р.- «Построение рельефа на плоскости», Крестовского И.В. «Монументально-декоративная скульптура». Особое внимание привлекли работы Ивановой И.В. и Стригалева А.Л. – «Современная монументально-декоративная скульптура», С.М.Кравец «Архитектура московского метрополитена», А.Г.Ромм «Русские монументальные рельефы».

На основе прочитанного становится ясно, что тема монументально-декоративная пластика в связи с архитектурой недостаточно изучена. Нет полной, целостной картины становления и развития этого вида искусства в указанный период и его значения в синтезе с архитектурой. Однако также очевидно, что в решении ансамбля города и его отдельных зданий особое место приобретает декоративный рельеф. Например Н. Томский в своём творчестве часто обращается к рельефу , дающему ему возможность легко и образно отразить в конкретном сюжете определённую тему, но и найти более адекватную пластическую форму, органично связанную с архитектурным сооружением. В оформлении здания Министерства Вооруженных Сил СССР, он удачно разместил шесть декоративных барельефов-эмблем и огромный фриз «Оборона СССР». То же самое можно сказать и о фризе Г.Мотовилова на портале здания МГУ на Воробьёвых горах. Поиск пластической формы основывается прежде всего на адекватной архитектуре классического наследия. Следует отметить, что в России в 18 начале –19 века искусство рельефа достигло большой высоты, занимая в сооружениях того времени важное место. А.Г.Ромм в своей работе «Русские монументальные рельефы» справедливо замечает, что основной предпосылкой расцвета советского монументального рельефа является преемственность русских классических традиций, например проанализировав работу И. В. Крестовского, можно отметить, что для решения сложных в композиционном и техническом отношениях задач, скульптор должен в совершенстве овладеть скульптурно-пластической техникой, что невозможно без вдумчивого, творческого и критического изучения классического наследия прошлого- образцов нашей монументально-декоративной скульптуры 18 и 19 веков. Создавая монументально-декоративный рельеф, скульптор решает задачу синтеза архитектуры и скульптуры, стремится к стилевому и идейно-образному их единству. В этом смысле произведения русских мастеров конца 18 и начала 19 века дали замечательные примеры: фриз того времени- «Восстановление флота России» И. И. Теребенева, расположенный на аттике башни Адмиралтейства, а также фриз на здании Горного института в Санкт-Петербурге, выполненный В. И. Демут-Малиновским, и другие. На классическую основу опирается также и Г. И. Мотовилов, восхищение которого вызывали античные статуи древней Греции и Египта, и на примере которых, он постигает основные законы построения композиции круглой скульптуры и рельефа, о чём к сожалению, не пишут в своих монографиях о Г. Мотовилове- М. Нейман и К.Кравченко. Тоже самое можно отнести к монографии П. К. Балтухина о творчестве Н. Томского, где по сравнению с В. Мининой рассматривается творчество Н.Томского лишь в общих чертах, делается основной упор на детали биографического характера. Схож в своих мнениях с Г. Мотовиловым по поводу классических традиций Иодко Р. Р., в своей работе «Построение рельефа на плоскости», он также ссылается на скульптуру Древней Греции, считая, что развиваясь в синтезе с архитектурой и сохраняя свою скульптурную основу, рельеф приобрел архитектонические свойства, которые ярко выражены в искусстве Древней Греции. Однако эта работа больше подходит как учебное пособие для скульптора, нежели для обычного читателя.

На основе этого становится очевидно, что проблема декоративной пластики и особенно рельефа являлась одной из важных проблем развития советской скульптуры и искусства того времени.

**ГЛАВА 1 МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ПЛАСТИКА В**

**ДОВОЕННЫЙ ПЕРИОД. (1935 – 1941)**

1.1. Декоративное убранство интерьеров станций 1-2 очередей

московского метрополитена.

Крупнейшим монументальным сооружением 30-х годов стал Московский метрополитен. Строительство метрополитена в Москве было предпринято по решению июньского пленума ЦК ВКП(б) в 1931 году.

Началом первой очереди московского метрополитена принято считать станцию «Сокольники». Перспектива центральной аллеи, ведущей в парк, замыкается вестибюлем метрополитена в виде полуоткрытого павильона. Входы расположены под навесом, на потолке которого круглый световой плафон. Наружные стены вестибюля богато украшены барельефными фризами и вазами для цветов.

Планировка станции «Комсомольская» решена своеобразно. Верхний уровень образует две галереи, проходящие вдоль боковых стен над путями. Ярко освещенные стены галерей облицованы мрамором Газан нежно-розового тона разных оттенков. Бронзовая решетка ограждает галереи со стороны путей и своим богатым рисунком как бы завершает пространство верхнего яруса станции. Здесь хочется коснуться метода обработки решетки. Кованая железная решетка имеет свою логику: гнутая полоса железа даёт чрезвычайно разнообразный рисунок, имеющий свой четкий ритм и свою прелесть. Культура кованой решётки восходит своими истоками к средневековью.

Потолок станции «Комсомольская» богато обработан кессонами. Он поддерживается двумя рядами квадратных колонн, одетых в золотисто-красный мрамор и увенчанных бронзовыми капителями. Здесь отчетливо прослеживается влияние римской архитектуры. Широкие лестницы по концам платформы в свою очередь связывают станцию с аванзалами на уровне обеих галерей. Стены аванзалов украшены большими панно из цветной керамики, Е.Лансера, на тему о героическом труде метростроевцев. Следует отметить, что макет станции «Комсомольская» демонстрировался в 1937 году на Международной выставке в Париже и вызвал большой интерес к московскому метрополитену. Автору, архитектурного проекта станции Д. Н. Чечулину присуждена была сталинская премия 1-ой степени.

Следующая по трассе станция «Красные Ворота», это самая глубокая из всех станций запроектированных на глубине 43 метра. Наземный вестибюль ее решён в виде большого арочного портала. Общий колорит архитектуры станционных залов отвечает её названию. Красный грузинский мрамор «шрома» сочного тона покрывает мощные пилоны, выдержанные в строгих формах и пропорциях. Однако грузность пилонов облегчается полусферическими нишами серого тона; в том же тоне выдержаны наружные стены обоих боковых залов. Выразительность станции дополняется художественной обработкой потолков, где в шести угольных кессонах размещены источники освещения. Архитектурное решение станции «Красные Ворота»- простое, логичное и доходчивое, с ориентацией на римскую архитектуру (потолок, арки), было выполнено по проекту И.А. Фомина.

Здесь необходимо добавить, что 1-ые линии метро были украшены не столько скульптурой, сколько живописью. Синтез искусств: монументальной живописи с архитектурой, объяснялся ещё и тем, что конструктивизм был ещё жив и такой роскоши, которая появится позже ещё не было.

Архитектура станций второй очереди метрополитена насыщена монументально-декоративным искусством идейного содержания.

Станция «Площадь Революции» посвящена октябрьской революции. Её дыхание отражено в свободном объёме станционного зала, в бронзовых фигурах, которые несколько давят на зрителя своим объёмом.

На станции установлено 80 бронзовых фигур, из них 20 сделанные Г.Манизером, а остальные- бригадой скульпторов, в числе которых были и ученики Г.Манизера.(Илл. 1)

Начиная от эскалатора, в 10 арочных проходах установлены по две фигуры с каждой стороны. Первые две скульптуры воплощают тему «гражданской войны», и последовательно располагают фигуры красногвардейца и солдата-революционера. В следующей арке установлены фигуры матроса и партизана. (Илл. 2) Затем следует тема современной обороны страны и воплощается в фигурах парашютистки, краснофлотца и пограничника с собакой. (Илл. 3). Далее идет тема «труд и наука» в виде фигур изобретателя, шахтёра, колхозницы, ученого и девушки с книгой (Илл. 4, 5). Далее следуют две фигуры физкультурника и физкультурницы. И наконец последние две арки отводятся теме советской семье, выражаясь двумя фигурами: отец с ребёнком и мать с ребёнком. В последней арке установлены парные фигуры юных авиамоделистов и школьниц с глобусом.

Г. Манизер создал так называемую скульптурную галерею. Тесные пространства, предоставленные в пазухах архивольтов скульптуре, не могли способствовать созданию свободных и естественных композиций. Скульпторам пришлось мобилизовать много находчивости и изобретательности, чтобы в эти габариты втиснуть свободные человеческие тела, и всё же, при всём своём мастерстве скульпторов, не удалось скрыть от зрителя эту неестественность, перенасыщённость скульптуры. Однако следует отметить, что все скульптурные фигуры выполнены на высоком профессиональном уровне. Здесь очевидно влияние жанровой скульптуры 19 века, в традициях которой работали знаменитые наши скульпторы: А. Опекушин, Ф. Каменский, М. Чижов, С. Иванов, М. Антакольский, С. Волнухин. Данная скульптурная группа решена в реалистической трактовке формы. Следует отметить, что именно во второй половине 19 века жанровая скульптура тяготеет и к академической и реалистической трактовке формы.

Все фигуры были установлены ко дню открытия в гипсе, и лишь со временем заменялись бронзовыми.

Несколько слов хочется сказать об интерьере станции. Арки проходов между залами обрамлены красным мрамором; жёлто-серый мраморный пол простого рисунка и черные мраморные цоколи придают торжественность всей композиции.

На наш взгляд проблема взаимосвязи скульптуры с интерьером здесь решена не совсем удачно, поскольку «масштабность» данных фигур не соответствует внутреннему объёму станционного зала.

Продолжая тему о декоративном оформлении станций московского метрополитена в предвоенный период, хотелось бы обратиться к рельефу, дающему возможность легко и образно отразить в конкретном сюжете определённую тему. Приступая к работе над рельефом, скульптор должен ставить и решать определённые идейные, стилевые и функциональные задачи: тематическую связь скульптуры с архитектурой, для которой предназначен рельеф, пластическое и конструктивное их единство, выбор фигурного или декоративно-орнаментального решения, соразмерность масштаба фигуры в зависимости от места рельефа в общей композиции интерьера. Для него важно выбрать плотность, насыщенность заполнения поля рельефа, сгущённость ритма фигур и форм или же их свободное расположение с интервалами между фигурами, а также умение передать все портретные черты конкретного лица. В этом и состоит одна из особенностей творчества Е. А. Янсон- Манизер. Наиболее ярко эта особенность творчества скульптора проявилась в композициях, выполненных для станции метро «Динамо» (архитекторы Я.Г.Лихтенберг, Ю.А.Ревковский, Д. Н. Чечулин). В годы, когда строилась эта станция, здесь находился самый большой для того времени стадион. Поэтому темами всех скульптурных композиций были физкультура и спорт. Прообразами для этих композиций послужили известные спортсмены.

Для оформления подземного павильона Е. А. Янсон- Манизер разработала 24 композиции на спортивные темы. Шестнадцать из них были выполнены в 1938 году в фарфоре, восемь- в 1953 году в фаянсе. В этих рельефах-медальонах, посвящённых спортивным соревнованиям, скульптор передаёт кульминационные моменты соревнований, в которых наиболее ярко проявляется пластическая красота и движение тренированного тела.

В других медальонах меньше динамики. Таков, например, медальон с изображением альпиниста. С любовью вылеплены автором различные детали, помогающие зрительно ощутить среду: уступы скалы, на которую поднимается юноша, брошенный им к подножью скалы молоток, свисающий трос. Мягкие отблески электрического света в подземном павильоне метрополитена усиливают игру светотени в медальонах, как бы углубляя фон, благодаря чему блестящая поверхность становится более объёмной и рельеф воспринимается почти как круглая скульптура. (Илл. 8)

Скульптурные рельефы, вылепленные автором для наземных павильонов станции «Динамо», решены очень общо, воспринимаются как символы различных видов спорта. Расположенные по углам здания, эти скульптурные рельефы связаны с архитектурой павильона в целом. Барельефы на фасаде вестибюля выполнены из цветного цемента светло палевого тона, довольно удачно имитирующего фактуру коломенского камня, которым облицованы стены вестибюля. (Илл. 9)

Композиция этих рельефов основывается на контрастах движения и жестов человеческих фигур, объёмов и расположения предметов. Фигуры образующие рельефы Е. А. Янсон-Манизер на наземном вестибюле станции метро «Динамо», дают интересный и сохраняющий общее равновесие линейный контур. В тоже время они разгруппированы так, что хорошо читаются и создают красиво сочетающиеся по объёмам и конфигурациям группы.

1.2. Пластическое решение здания библиотеки имени В. И. Ленина

и портала главного входа ВСХВ.

Во второй половине 30-х годов М. Г. Манизером была выполнена серия проектов скульптур для нового здания Всесоюзной библиотеки имени Ленина. На долю Манизера в новом здании библиотеки, строившемся по проекту архитекторов В. А. Щуко и В. Г. Гельфрейха, выпало проектирование 12 фигур, из них девять были выполнены по эскизам Манизера. Вместе с ним работали В. В. Лишев и Е.А.Янсон-Манизер, а также в скульптурном оформлении здания библиотеки в Москве, участвовали скульпторы: С. С. Алешин, М. Е. Евсеев, Н. В. Крандиевская, В. И. Мухина. Портреты писателей в медальонах со стороны Моховой (кроме «Руставели») исполнял Евсеев; портреты учёных в медальонах со стороны улицы Воздвиженка и «Руставели»- Крандиевская; 9 фигур на кровле были исполнены по эскизам Манизера им самим, а также Лишевым и Янсон-Манизер (Лишев-«Ученик», «Скульптор», «Архитектор», «Инженер» и «Комсомолец» ; Манизер- «Шахтер» ; Янсон-Манизер- 3 женские фигуры) ; остальные фигуры на кровле были выполнены: «Рабочий-прокатчик»- Мухиной, «Колхозница» и «Красноармеец»- Крандиевской (всего на кровле установлено 24 фигуры некоторые повторяются по 2 и по 3 раза). Барельефы на аттике по рисункам Гельфрейха лепил Алешин с бригадой скульпторов.

М. Г. Манизер стремился дать образы наших современников- людей труда и науки, что в большинстве случаев ему и удалось. Но при всей правильности поставленной задачи и добросовестности профессионального исполнения синтеза архитектуры и скульптуры не получилось: зритель совершенно отдельно воспринимает стоящие на здании скульптуры, пластически мало с ним связанные, что нельзя сказать о барельефе на аттике здания, который читается очень монументально и декоративно, и, таким образом, кроме своего функционального и конструктивного значения, несёт определённое смысловое значение, помогает раскрытию содержания здания.

В 1939 году состоялось открытие Всесоюзной Сельскохозяйственной выставки. Правительством СССР был привлечен целый ряд скульпторов и архитекторов, принимавших участие в проектирование и оформление павильонов и других сооружений. Открытие ВСХВ можно назвать вторым по значимости после московского метрополитена монументальным сооружением.

Среди известных мастеров участвовавших в монументально-декоративном оформлении выставки, был известный скульптор Г.И.Мотовилов, для которого данная выставка, явилась первым настоящим достижением в рельефе, потому, что работая в монументально-декоративном рельефе, Мотовилов нашел в себе способность «привить» скульптуру к архитектуре.

Его совместная работа с архитектором Л. Поляковым, по проекту которого строился портал главного входа, положила начало их многолетнему творческому содружеству. К 1939 году Мотовилов пришел, уже имея опыт в области создания монументальных композиций и рельефов. Следуя замыслу архитектора, трактовавшего портал в виде трехпролетной триумфальной арки с облегченным верхом, Мотовилов, сохраняя и усиливая достигнутое архитектором впечатление легкости, стремился слить пластический образ с образом архитектурным, скульптор сосредотачивает главное усилие на выработке адекватного архитектуре пластического языка. В скульптурных изображениях, декорирующих арку главного входа, (сейчас в связи с новой планировкой ВВЦ этот вход стал боковым), отчетливо выявлена идея сооружения- в широко развернутых на плоскости портала рельефах Мотовилов представил людей советской деревни, плоды их труда, их путь к новой жизни. В декоративную композицию скульптор ввел интересно разработанный сюжет- сборку тракторов в МТС, рабочих, занятых на конвейере, и. т. д. Конкретность, которой достигает Мотовилов в изображениях людей, точность воспроизведения отдельных моментов сельскохозяйственного труда, выбор атрибутов (гирлянды плодов, увязанные в снопы колосья) - на всем этом лежит печать внимательного изучения жизни. Рельефы решены темпераментно, декоративно, сюжетно содержательно. Вообще, если задуматься над ролью скульптора в декоративном украшении современной архитектуры, в частности павильонов ВСХВ, то надо отдать себе отчет в том, что тип этой архитектуры не является традиционным, хотя здесь используются всё лучшее из наследия. Декоративное оформление больших, гладких стен, часто не имеющих карниза, как, например, на портале ВСХВ, где скульптурное украшение должно само себе служить рамой, побуждает решать скульптурную задачу наложением на стену узора, точнее- такой скульптурой, которая дополняла бы архитектуру своим узором. Оглядываясь на прошлое в поисках аналогии, приходит на ум оформление гладких стен в Египте, в месопотамской скульптуре, в восточных искусствах, где решение находилось при помощи плоского рельефа. Однако следует обратить внимание на те причины, по которым плоский рельеф у нас не приемлем, в частности, и по условиям нашего климата, и в силу требования сохранить достаточную рельефность стен. Учтя вышеуказанное, Мотовилов пришел к выводу, что путь оформления стен- это достижение рельефности скульптуры путем крутизны форм на её контурах при незначительном закруглении её внутренних форм. Это-то и создаёт впечатление каменного кружева на гладкой поверхности и богатством своим обеспечивает контраст с большой простотой архитектурных форм. Именно в этом направлении шли поиски решения скульптурного оформления портала у входа на ВСХВ. В создании этого портала Мотовилов пошел вразрез с сильно укоренившимся представлением многих архитекторов о том, что простые формы новейшей архитектуры требуют гладких стен.

Одним из наиболее трудных моментов у Мотовилова в работе над порталом ВСХВ, потребовавшим много напряжения и времени, явилось нахождение размеров фигур и сопутствовавшего им орнамента. Сложность задачи заключалось в нахождении таких величин, которые придали бы ощущение грандиозности и самому порталу и, взаимно действуя друг на друга, заставили бы судить о величине верхних фигур. Как вспоминал позже Г. И. Мотовилов, после долгих экспериментов был применен следующий приём: нижние фигуры узорных пилястров (стоящие на цоколях) были сделаны лишь немногим меньше верхних фигур. Вверх по пилястру фигуры становятся значительно меньшими и внезапно вверху, на основной картине фигур, являются опять большими. Это и дает ощущение нарастания, ощущение величины, грандиозности. Вообще такой прием заставляет невольно понять, что большое есть большое, как бы постепенно подготавливает зрителя к восприятию этого большого, давая материал для сравнения. Благодаря этому портал, несмотря на свою сравнительно небольшую величину, 18 метров, кажется огромным.

Решение форм орнаментальной скульптуры является одним из самых острых творческих вопросов. Опыт ВСХВ показал необходимость очень тщательно прорабатывать скульптурный орнамент, рассчитанный на высоту, требует резкой контрастности больших и малых форм. Игра масштабов как контрастное противопоставление- здесь основа успеха. Широкие движения, протяжные линии дополняются и разнообразятся красиво положенными складками одежды, кистями рук и деталями, имеющими чисто орнаментальное значение. Ведь то, что делает скульптура по отношению к архитектуре, орнаментально украшая её, заставляет её ожить светом и тенью, то же происходит и при удачном контрасте большой и малой формы внутри скульптуры. Мотовилов отмечает, что если потеряна масштабность, то теряется возможность гармоничного орнаментального решения. Он вспоминает, как долго и безупречно работал над эскизом индустриального рельефа портала, стараясь ввести в него крупные машины целиком. Получилось несообразность: ворота начинали казаться маленькими, фигуры людей теряли своё масштабное значение. Пришлось отказаться от машин и, используя цепи гусеничного трактора, зубчатые колеса, многолемешные плуги, как бы идущие по конвейеру на разных высотах, дополнить архитектуру каменным кружевом. Здесь, же хочется отметить, что внутри рельефа необходимо все время создавать игру контрастов, подчеркивая этим значение отдельных фигур. Не менее важным моментом является сочетание различных характеров ритма, вертикального и горизонтального. Так как портал в основном растет к верху, т. е. Имеет наибольшее количество вертикальных протяженностей, то и в рельефе основным ритмом является вертикальный. Отвечающий ему горизонтальный ритм (бык, баран, дерево, корзины) повторяет горизонтали портала и его прохода и акцентирует центр последнего.

С рельефами Мотовилова, украсившими главный вход ВСХВ (Илл. 10), было тесно связано другое его произведение- большой фриз на стене, соединявшей главный павильон выставки с отдельно стоящей декоративной башней. На фризе был изображен праздник урожая. Неторопливые сильные фигуры землеробов, идущих со снопами хлеба; молодые женщины, размеренно ступающие с корзинами фруктов; группа колхозников- мужчины и женщины, бережно подталкивающих племенного красавца- быка, трактористы, медленно направляющие вперед колонну машин- все они объединены в одно торжественное шествие.

Непрерывная лента фриза была протянута по стене на протяжении 20 метров, и её отдельные части- группы, фигуры- лишь постепенно выступали перед зрителем.

К сожалению этот грандиозный фриз, соединявший главный павильон ВСХВ с отдельной башней, удивительно стройный и оптимистический по общему «тону», не сохранился при перестройке этого павильона.

**ГЛАВА 2 МОНУМЕНТАЛЬНО - ДЕКОРАТИВНАЯ**

**ПЛАСТИКА В ВОЕННЫЙ ПЕРИОД.**

2.1. Скульптурное оформление станций 3-ей очереди московского

метрополитена.

В годы Великой Отечественной войны творчество советских художников, скульпторов и архитекторов было тесно связано с темой борьбы советского народа против фашистских захватчиков. В работах военных лет с особой силой звучат патриотические мотивы.

В 1943 – 44 годах открывается 3 очередь московского метрополитена. В сдержанном, скупом и строгом оформлении его станций, главной темой стала героика войны.

В конце 1940 года М. Г. Манизер приступил к выполнению заказа Метростроя для станции метро «Измайловская», которую в то время предполагалось посвятить физкультурной тематике. По проекту архитектора Б.С.Виленского следовало установить у пилонов фигуры физкультурника и физкультурницы со знаменами и призами в руках, а также оформить капители всех пилонов низким рельефом на спортивные темы. В условиях Великой Отечественной войны этот замысел был оставлен и декор станции приобрел другое содержание. В 1943 году Манизеру предложили изменить тематику этого сооружения в связи с событиями военного времени. Теперь предстояло разработать новую тему- «Партизанская борьба».

Теме партизанское движение было посвящено скульптурное оформление станции «Измайловская». Тема пронизывала весь декор станции: по стенам шли рельефы с изображением видов оружия, капители столбов напоминали сплетенные ветви деревьев, в которых перекрещивается оружие - символ дремучих лесов, где скрывались партизаны. Сама действительность подсказывала реальных героев, «отстоявшихся» в представлении скульптора: Зою Космодемьянскую и Матвея Кузьмина. Вдохновенный образ Зои был найден- осталось найти композицию для «вселения» её в соответствующее архитектурное окружение. Гораздо сложнее оказалось решить образ Матвея Кузьмина. Упоминавшаяся маленькая группа, несмотря на живность и драматическую остроту, не удовлетворяла автора. «Матвей Кузьмин» выделился из жанровой композиции в самостоятельную статую, главным же в решение темы всей станции стала трёх фигурная группа «Народные мстители».

В одном из первоначальных вариантов эта групповая композиция трактовалась как горельеф. В окончательном варианте группа вновь была решена как круглая скульптура. Но её первоначальная природа горельефа дает себя знать: композиция с фронтального обозрения выглядит лучше, чем с боковых аспектов.

Композиция «Народные мстители» (Илл. 11) помещается на темном фоне мраморной стены. В центре группы возвышается, как вожак отряда, старик-партизан с автоматом, в позе грозной решительности. Возле него партизанка с автоматом и молодой паренёк в пилотке, припавший с винтовкой в руке на одно колено. Здесь вновь проявился талант Манизера- безошибочно находить в жизни типы, характерные для данного времени. Группа хорошо смотрится, она пластична и выразительна.

Далее, спустившись по лестнице в подземную часть станции, зритель видит перед собой у пилонов: справа величественную фигуру колхозника «Матвея Кузьмина» (Илл. 12) и слева «Зою» (Илл. 13). Скульптор не просто повторил статую сорок второго года, а ввел в характеристику героини новые оттенки психологического содержания. Там Зоя изображена уходящей в партизанский отряд, здесь она стоит у пилона, как часовой. Во всей её напряженной позе отчетливо выражены чувство долга, упорство бойца. Рядом с «Матвеем Кузьминым» юность «Зои» ощущается ещё острее.

В целом вся изобразительная часть станции «Измайловская» проникнута единым содержанием, посвященным партизанской борьбе. Найденное взаимодействие скульптуры и архитектуры повышает художественное качество ансамбля. Подобное скульптурное оформление как-то уже трудно назвать «декоративным». Весомость и значительность скульптур так велика, что архитектура становится как бы пантеоном партизан Великой Отечественной войны.

Помимо М. Г. Манизера в годы войны работало много известных скульпторов, основной темой которой была борьба советских людей как на фронте, так и в тылу. Среди них следует выделить Г. И. Мотовилова, который воплощает тему Великой Отечественной войны в своих произведениях, созданных для станций московского метрополитена, которые занимают большое место в его творчестве. В годы, предшествовавшие войне, и частично в военное время, Мотовилов выполнил свои первые работы для метро – медальоны с фигурами на сводах наземного павильонов станции «Электрозаводская» ( 1942-44 годы) и «Новокузнецкая» ( 1944 год), скульптурную группу у входа на станцию «Электрозаводская» и большой цикл рельефов в её подземном зале. Цикл этот, воплощающий тему героического труда советских людей, принадлежит к лучшим произведениям Мотовилова.

Заполняя промежутки между триглифами несущих пилонов, рельефы расположены по обе стороны перонного зала. Они отделены один от другого боковыми проходами, и в то же время связаны между собой поверху мраморным поясом карниза. По своему типу и по своему местоположению в архитектуре рельефы Мотовилова напоминают античные метопы. Вспомним хотя бы к примеру чудесные метопы Фидия или горельефы с быком – они в пространстве, как и рельефы Мотовилова на станции «Электрозаводская», продолжают сохранять целостность благодаря возвращающимся формам, то есть имеется в виду тот момент в композиции, когда движению одной фигуры в той или иной мере противодействует движение другой, стремящейся как бы возвратить первую к её исходному положению. Примером аналогичной композиции может служить хотя бы известная картина Рубенса «Похищение дочерей Левкиппа».

Каждый из рельефов и сюжетно и пластически представляет законченное целое, и, вместе с тем, по своему содержанию они как бы продолжают друг друга. Сборка автомашин и самолётов, укладка путей, текстильное производство, ремонт машин, работа нефтяников, самолётостроителей, трактористов, животноводов – из всего этого слагается широкая картина труда людей ( Илл. 14 ). В фигурах людей, в их размеренных, точных движениях ощущается сам ход хорошо налаженного производственного процесса, его четкий ритм, его напряжение, целеустремленный характер. Фигуры скомпонованы контрастно- профильные чередуя с поставленными в фас, обращенными к зрителю. Контрастности способствует разнообразие и в трактовке складок одежды, чередование крупных тяжелых и легких форм. Большую роль в композиции играет заполнение пространства между фигурами, орудиями труда, частями машин, растениями, всегда несущими определённые сюжетные и декоративные функции. Скульптору удалось найти точное ритмическое членение фигур и групп в каждом изображении, которое заканчивается в рамках отведенного ему архитектором пространства и в то же время имеет внутреннее смысловое продолжение в соседствующем с ним рельефе. Этим достигается единство всего замысла.

Архитектурные и скульптурные формы, образующие ансамбль станции «Электрозаводская», привлекают внимание своим редким созвучием. Образ пластический сливается с образом архитектурным. Раскрывая тему станции, рельефы Мотовилова являются в то же время одним из основных средств художественного оформления её внутреннего пространства.

Несмотря на сравнительно небольшие размеры, рельефы Мотовилова обладают большим радиусом действия. Вид на каждый отдельный рельеф открывается с нескольких точек зрения, а в перспективе зала, атмосфера которого насыщена теплым светом множества ламп, вправленных в кессонированный свод, ряды рельефов легко просматриваются на всём протяжении, как декоративные звенья единого ансамбля.

В вопросе о месте скульптуры и о возможностях применения различных её видов в архитектуре метро есть свои трудности, свои специфические особенности. Они связаны с тем, что тоннельная архитектура метро почти лишена вертикальных стен, а пространство её жестко ограничено самой конструкцией. Задача размещения статуй в подземных станциях метро решается просто, когда это касается одной – двух фигур или скульптурной группы. В этом случае легко воспользоваться площадью пола у торцевой стены, где статуя занимает главенствующее положение в общей композиции подземного зала и где её можно осматривать на большом расстоянии. Значительно труднее расположить круглые статуи по всему пространству, как это сделал Мотовилов со своими рельефами. Сопоставление первых ансамблей метро с ансамблями третьей и четвертой очереди свидетельствует о преимуществах, которыми обладает здесь рельеф по сравнению с круглой пластикой. В отличие от последней, скульптура на плоскости в том отношении близка архитектуре метро, что отвечает требованиям экономии пространства.

Отсюда можно сделать вывод, что Мотовилов первый из скульпторов оценил значение рельефа в метро, где, в силу архитектурных особенностей, была невыгодна круглая скульптура.

В 1943 году ещё один известный скульптор Н. В. Томский выполнил для подземного перонного зала станции «Новокузнецкая» шесть декоративных скульптурных композиций на тему «Наши предки». Они помещены в боковых простенках перронного зала над скамьями и представляют собой вылепленные невысоким рельефом овальные медальоны с портретами великих русских полководцев – Александра Невского, Дмитрия Донского, Кузьмы Минина, Дмитрия Пожарского, Александра Суворова, Михаила Кутузова (Илл. 15 ). По сторонам они украшены знаменами, а под каждым медальоном изображены различные виды русского оружия. Однако несмотря на то, что эти барельефы сделаны с большим мастерством, они не стали достопримечательностью станции. Общая монотонность её архитектуры, отсутствие в ней акцентов, чрезмерное обилие лепнины и архитектурных деталей, органично не связанных друг с другом, не позволяют составить от подземного впечатления.

Как бы в завершении исторической темы «Наши предки» хотелось бы отметить ещё одну работу, мраморную мозаику «Богатыри» автора В. Бордиченко на станции метро «Автозаводская», которая проникнута суровой сдержанностью, волевой силой.

Советское искусство военного периода как бы вбирало в себя всю ту незабываемую героику войны. Это было время накопления сил. Главной темой скульпторов становится героический портрет воинов. «Наша Отечественная война родила такое количество новых героев…- писала в эти годы В. И. Мухина, - что создание героического портрета не может не увлекать художника».

Третья очередь московского метрополитена была единственным монументальным ансамблем военных лет, но его строгость, суровая сдержанность и выраженная в нем огромная воля к победе полно определяли лицо того советского искусства военного периода.

# **ГЛАВА 3 МОНУМЕНТАЛЬНО-ДЕКОРАТИВНАЯ ПЛАСТИКА**

**В ПОСЛЕВОЕННЫЙ ПЕРИОД (1945 - 1-ая половина**

**50-х годов )**

3.1. Рельефный и скульптурный декор высотных зданий.

Победоносное завершение нашим народом Великой Отечественной войны приводит к дальнейшему развитию монументальной и станковой скульптуры, увековечивающей образы героев, боровшихся за свободу и независимость своей отчизны. Наступает новый этап в осуществлении плана реконструкции Москвы, принятого ещё в 1935 году. Заметно возрастает роль монументально-декоративной скульптуры в застройке города. Она становится более помпезная, чем до войны, резко меняется характер декора, который до войны был более скромный. Мы можем наблюдать большое количество военной атрибутики, пышный орнамент, пышный рельеф – здесь несомненно ощущается присутствие римского влияния, появляется гигантомания ( от Египта), национальное влияние, в следствии которого появляется русский декор, происходит постепенный отход от греческого влияния, который был характерен для искусства довоенного периода. В качестве примера, хотелось бы сказать несколько слов о работе в оформлении здания Министерства Вооруженных Сил СССР ( архитектор М. В Посохин и А. А. Мндоянц), которую проделал в 1945 году Н. В. Томский с бригадой скульпторов. Большой акцент здесь, также, ставился на пышность, помпезность, на изображение военной атрибутики и различных видов оружия - прославлявшие различные рода войск. Мощный объём здания, увенчанный развитым карнизом, величественный фасад с прямоугольными окнами, ритмически членящими стену, с пышным парадным входом, говорят о монументально – торжественном стиле его архитектуры, и Томский в своем оформлении старается создать определенные акценты, соответствующие характеру этого здания. Над окнами портика во втором этаже устанавливаются шесть декоративных барельефов-эмблем, посвященных основным родам войск. Главный вход украшен композицией из знамён. Завершает фасад огромный фриз на тему «Оборона СССР» (165 кв. м.), где скульптор показывает боевую технику различных родов войск- танки, пушки и. т. д. ( Илл. 16 ). Фриз построен на чередовании отдельных декоративных групп и пронизан строгим ритмом, вторящим вертикальным членениям фасада. Он хорошо сочетается с архитектурой и её образным содержанием.

И, так, как уже было сказано выше, большой акцент ставился на пышность оформления, при этом решались вопросы синтеза архитектуры, скульптуры и живописи, в следствии чего, 30% от стоимости заказа шло на декор. Это было время сталинского ампира или как его ещё называют- сталинским барокко, где было намешано много стилей и направлений: Греция, Восток, Рим и Древнерусские мотивы. Всё это было связанно с идеологией: Советский Союз – победитель во Второй Мировой войне, отсюда та помпезность, гордость, пышность. Появляется логический центр: Москва-Кремль, отсюда ориентация всех городов СССР на Москву, соответственно Москва должна быть украшена самыми лучшими и дорогими по стоимости заказов- архитектурными ансамблями и памятниками. К примеру в то время из разрушенного Ленинграда большая часть денег шла в Москву, на осуществление сталинского плана реконструкции Москвы, строительство которой принимает особенно широкий размах к началу 50-х годов, Именно в эти годы в Москве выросли высотные здания, которые стали композиционными центрами столицы и во многом определили выразительность её силуэта. Из указаний, которые дало правительство архитекторам высотных зданий вытекает, что пропорции и силуэты зданий должны быть оригинальны и своей архитектурно-художественной композицией должны быть связаны с исторически сложившейся архитектурой города и силуэтом будущего Дворца Советов. Отсюда можно сделать вывод, что была ориентация на Кремль. Это можно заметить в расположении зданий по периметру вокруг Кремля. Поэтому проектируемые здания не должны повторять образцы известных за границей многоэтажных зданий.

Тематика московских высотных зданий - университета, административных сооружений, гостиницы, жилые дома- определена важнейшими государственными интересами: историческим значением Москвы, как идеологический центр Столицы, задачами её дальнейшей реконструкции. Авторы высотных зданий нашли выразительные приёмы композиций, при которых функциональные требования, выдвигаемые назначением здания, многообразные условия, градостроительные задачи и художественные формы слились в цельные идейно-художественные образы, раскрывающие величие и силу, помпезность и презентативность.

Новизна решения тематической задачи наиболее доходчиво может быть проиллюстрирована на примере здания Московского Государственного Университета. Перед авторами проекта стояла сложная задача: сочетать учебные и жилые корпуса. Творческие искания архитекторов при разрешении этой чрезвычайно показательны. Старая традиция строительства подобного рода сооружения заставляла их вначале думать об университете как о комплексе раздельно существующих зданий. Они создавали ансамбль ряда сооружений, в котором здание аудиторий и учебных помещений, занимая доминирующий объём, отделялось от лабораторий, научно-исследовательских институтов. Жилые дома (общежития, дома профессорско-преподавательского состава) пониженной этажности расположились отдельно, образуя по композиции типичную жилую застройку. Но эта концепция «учебного городка» не могла отвечать градостроительному требованию- создать мощную архитектурную доминанту нового района Москвы и монументальное завершение будущего проспекта Дворца Советов, использовав самую высокую точку амфитеатра Ленинских гор. С другой стороны, композиция «учебного городка» не отвечала и новому, в то время принципу строительства подобного рода зданий. Имелось в виду, что в советском государстве отсутствовало противоположность между общественными и личными интересами людей, поэтому старая концепция «учебного городка» в конкретных условиях Москвы подлежала пересмотру, вернее, от неё нужно было отказаться и выдвинуть новую. В то время существовало понятие, что коллективный труд сплачивает советских людей, что труд в лабораториях, мастерских и. т. д., является естественным продолжением личного труда в домашнем кабинете учёного или преподавателя. Таким образом не должно быть грани между личным и общественными интересами. Это принципиально новое отношение к труду, позволило и композиционно разрешить проблему по новому, соединив все элементы, учебные, научные и жилые сооружения в едином комплексе. Эта концепция кладет начало новому типу архитектурного сооружения.

Другие высотные здания- административный корпус в сочетании с жилым у Красных ворот, административное здание на Смоленской площади, гостиница в соединении с многоквартирными домами на Дорогомиловской набережной, гостиница на Комсомольской площади, гигантские жилые дома на площади Восстания и Котельнической набережной- также построены в духе новой концепции и являются принципиально новыми типами советских сооружений.

Для того чтобы ярче представить себе значение высотных зданий в формировании нового городского ансамбля, следует обратиться к истории. Вспомним старую Москву первой половины 19 столетия. Её своеобразный силуэт строился на контрасте основного жилого массива города и вертикалей. Основное тело города составляли жилые массивы в 1-2 этажа, над которыми возникали высотные (для того времени) сооружения башен, колоколен, звонниц монастырей. Последние располагались по изгибам Москвы-реки, по возвышенным холмам города. Уступчатое, ярусное строение этих вертикалей с уходящими ввысь силуэтами получило своё завершение в единственном по выразительности и красоте ансамбля Кремля. Здесь можно провести историческую параллель, поскольку принципом градостроительства заложенным в прошлые века, придерживались при реконструкции и осуществления сталинского плана, а именно строительство 8-10 этажных зданий по периметру города, с постепенным увеличением количества этажей по мере продвижения вглубь города. Таким образом соблюдается средний градостроительный модуль сооружения, который определяет основной массив города – это здания в 8-10 этажей. Отсюда резко меняется и архитектурный масштаб города, как бы поднимающегося по вертикали. Над этим основным массивом, возникнут новые 20-30 этажные высотные здания. С далеких расстояний будут видны разнообразные ярусные башни высотных зданий столицы.

Рассмотрим принцип размещения высотных зданий. Жилой дом на Котельнической набережной, основной массив которого в 17 этажей достигающий в вертикальной башне вместе с техническими этажами высоты 170 метров, как бы поднимает венчающую эмблему над городом. Вслед за ним на набережной Москвы-реки, у Красной площади и Кремля 32-х этажное административное здание. Высота вместе с венчающим шатром и эмблемой достигает 275 метров над древним центром города. Далее, на высоком правом берегу Москвы-реки, на Ленинских горах, огромный комплекс Университета, возносит свою звезду на 315, 5 метров над уровнем реки, создавая тем самым композиционную доминанту для юго-западного района города. 29-ти этажное здание на Дорогомиловской набережной, достигает высоты 170 метров Так фиксируется вертикалями водная магистраль столицы, которая композиционно связывается с главными лучами улиц Москвы и Кремлевским ансамблем. По широкому Садовому кольцу располагаются три высотных здания: 27 этажное здание на Смоленской площади, 24 этажный жилой дом на площади Восстания и административное 16 этажное, а с техническими этажами в средней башенной части, достигающей 25 этажей, с жилыми корпусами- у Красных ворот. Эти здания, поднимаясь от 130 до 170 метров возглавляют ансамбль пересечений кольцевой магистрали с радиальными магистралями, объединяя их в единый ансамбль города, подчеркивая центр Москвы.

Анализ размещения высотных зданий показывает, что эти сооружения как бы скрепляют основные узлы градостроительной структуры столицы, образуя новые ансамбли районов, подчиненные ансамблю центру города. Поднимаясь над городом, новые вертикали создают гармоническое единство художественного образа столицы, придавая пышность, помпезность, величие.

Ярким примером талантливого разрешения сложнейшей архитектурной задачи является проект комплекса университета,(Илл.17 ), который создали лауреаты сталинской премии, члены академии архитектуры СССР Л. В. Руднев, С.Е.Чернышев. Весь архитектурный ансамбль университета прекрасно связан с общим выразительным силуэтом Москвы. Чтобы представить себе величину этого сооружения, достаточно сказать, что верхняя точка университетского здания выше колокольни Ивана Великого на 170 метров. Водоёмы, фонтаны, зелёные массивы, скульптура и архитектура сооружения составляют композиционное единство в этом живописном ансамбле архитектуры и природы. Богатое скульптурное оформление получил ансамбль МГУ на Ленинских горах. Аллея бюстов- памятников великим ученым по бокам зеркального бассейна, величественные монументальные композиции В. Мухиной «Вечная молодость науки» у главного входа, высотные скульптуры рабочего и колхозницы бригады М. Бабурина, монумент Ломоносову Н. Томского перед входом в клубную часть. Однако следует отметить, что в декоре МГУ появились тенденции к схематизму, к ложно понятой, тяжеловесной, претенциозной монументализации, например в высотных статуях «Молодость в науке» и «Молодость в труде», то же самое относится и к остальным высотным домам, например декор дома на Котельнической набережной.

Однако особого внимания заслуживает фриз на портале главного входа МГУ, выполненный в 1953 году Г. И. Мотовиловым, который занимает в композиции главного входа центральное положение. Однако размеры фриза позволяют рассмотреть его лишь на очень близком расстоянии. Несмотря на отдаленность расстояния, скрадывающую выражения лиц, в изображениях людей можно узнать ученых, строителей, садоводов. Тема произведения- союз труда и науки, дружба народов- отчетливо раскрывается в их спокойном шествии.

Вытянутая по горизонтали лента фриза плотно заполнена изображениями людей. Надпись, сделанная в центре разделяет рельеф на две симметричные части. Левая сторона- «Дружба народов» (Илл. 18 ) и правая- «Народ созидатель» (Илл. 19)

Каждая часть представляет законченное целое, и, вместе с тем, они связаны общностью темы и единством художественного решения. Много место отведено атрибутам. Химическая реторта и амперметр ученого, рейсшина и нивелир строителей, детали машин, знамена и. т. д. – всё это в соединении с человеческими фигурами до предела насыщает пространство фриза. Композиции рельефов не кажутся, однако, перегруженными. Все их элементы целесообразно расположены на поверхности или уходят в глубину, образуя второй и третий планы. Композиции правого и левого рельефов развиваются навстречу друг другу. В основе их лежит один и тот же ритмический строй. Движение фигур, расположенных по одну сторону, дано в почти зеркальном отражении с другой стороны. Это единство ритмов ощущается и в строении отдельных групп, и в распределении атрибутов, и в контрастном чередовании вертикальных и горизонтальных форм.

Нельзя не отдать должное декоративно-эффектному картушу, венчающему портал университетского здания, которому скульптор придавал большое значение. К работе над картушем, который причисляют чаще к разряду лепных ремесленных украшений, нежели к области искусства, Мотовилов подошел с той же серьёзностью, что и к исполнению рельефов. Композиции знамен с орденом Ленина в центре и раскрытой книгой в окружении дубовых листьев он сумел придать не только декоративную, но и смысловую, идейную выразительность. Используя картуш, этот особый вид орнамента, созданный архитектурой ампира, Мотовилов преобразует эту декоративную форму в соответствии с характером и требованиям архитектуры ансамбля.

В связи с этим хочется отметить, что декоративная скульптура служит не только целях внешнего украшения. Правда, она лишена того взаимопроникновения, того всестороннего и органического взаимодействия с архитектурой, которое присуще скульптуре монументальной. Но, включенная в архитектурный ансамбль она способствует к выявлению идейного замысла сооружения. Вообще монументальное произведение, как и декоративное, неразрывно связаны с данным сооружением. Но при этом они всегда являются важным идейно художественным акцентом ансамбля, тогда как архитектурный декор выполняет лишь дополняющую, аккомпанирующую роль.

Высотное сооружение на Дорогомиловской набережной, автор проекта – член академии архитектуры СССР А. Г. Мордвинов, представляет собой комплекс 8-10 этажных домов, образующих жилой массив в 250 квартир, причем передняя часть этого массива, обращенная к Москве-реке, переходит в высотный объём гостиницы на 1000 номеров. Общая высота гостиницы со шпилем 170 метров. Спокойный ритм боковых поверхностей жилых блоков, подчеркивает движение архитектурных масс к высотной части; зеленый партер перед гостиницей органически связывает архитектуру гостиницы с рекой. Сверху весь комплекс представляет собой прямоугольник, в котором одна короткая стена занята главным элементом композиции – высотным зданием гостиницы, две длинные стороны – жилыми корпусами, а вторая короткая сторона широко раскрывает внутреннее пространство комплекса- озелененный двор. Светлая, с золотистым оттенком облицовка здания плитами из подмосковного известняка, введение цветовых мозаик в центральной высотной части, где предложена монументально-декоративная живопись, широкое использование плоских барельефов и объёмной скульптуры, как искусства, которое в синтезе с архитектурой наиболее полно и конкретно подчеркивает помпезность, грандиозность и величие сооружения. Следует отметить, что стена центральной высотной части гостиницы насыщена барельефом, который не разрывает поверхность стены, как это происходит в некоторых случаях с рельефом. Стена, в данном случае, покрытая плоским барельефом, читается очень монументально и декоративно, и, таким образом, кроме своего функционального, конструктивного значения, помогает раскрытию содержания здания. Вполне вероятно, что скульпторы при оформлении стен ссылались на опыт Индии, Египта, русских соборов во Владимире, дающий очень высокие образцы применения барельефа в сплошной обработке стены. Следует отметить, что в Греции и Риме применение барельефа иное: там он не так самостоятелен, а служит лишь частичным украшением стен (фронтон и фриз). При этом барельеф меняет свой характер в сторону горельефа и содействует дроблению плоскости стены.

Эта тенденция превращения плоскостного барельефа в горельеф продолжается и усиливается в готике и барокко, где даже орнаменты становятся объёмными, доходя до своего наибольшего развития в орнаменте рококо.

Для совершенно других градостроительных условий осуществили свой проект административного здания на Смоленской площади лауреаты сталинских премий – члены академии архитектуры СССР профессор В. Г. Гельфрейх и М. А. Минкус. Начатое постройкой в 1948 году, это высотное здание преобразовало все архитектурное лицо района Смоленской площади. (Илл. 20 )

Высотное здание в 27 этажей в центральной части здания, поставлено главным фасадом в сторону Бородинского моста. Руководствуясь правительственным постановлением и генеральным планом реконструкции Москвы, авторы рассматривают административное здание, как ведущее сооружение в архитектуре района. В основу центральной архитектурной композиции авторы положили высотный объём башенного типа с трёхъярусным членением. Высотное здание возникает в самой гуще городской застройки. Его объёмно-пространственная форма с центральной динамически развернутой вверх уступчатой архитектурной композицией исполнена с большим величием и монументальностью. Через уступы ярусов центральный объём здания переходит в боковые крылья, которые связывают весь массив здания с окружающей жилой застройкой. В этом построении архитектурной композиции авторы мастерски почувствовали своеобразие градостроительной ситуации. Высотное здание в их трактовке как бы вырастает постепенно из основного тела жилой застройкой города.

Решение фасадных плоскостей, их ритм и пластика подчинены определенной закономерности: стены фасадов шестиэтажных корпусов имеют сильный рельеф и сочную пластику, в то время как рельеф и пластика 15-ти этажных корпусов, значительно спокойнее, что оттеняет изящную архитектуру центральной 27-этажной части здания, насыщенную рельефом.

Применение мощных выступающих вертикальных ребер, идущих во всю высоту центральной части, их резкий контраст с остальными фасадными плоскостями усиливают ощущение устремление вверх центральной части, подчеркивая её главенствующее положение и сообщая всему сооружению пластическое богатство. Этот момент модуляции рельефа и пластики стен имеет колоссальное значение для высотного сооружения, так как он дает возможность применением тех или иных архитектурных приёмов усилить композиционную выразительность сооружения.

В композиции высотного здания на Смоленской площади нашли своё отражение традиции русской архитектуры. Это касается ряда приемов, таких, как террасообразность, богатство силуэта, облегчение элементов сооружения снизу вверх, наконец пластика стен. Эти приёмы композиции- нашли свое великолепное воплощение и в лучших сооружениях Москвы. Мы это видим в таких замечательных сооружениях, как Московский Кремль, как его башни, особенно Спасская, Троицкая и Боровицкая, как комплекс Ивана Великого в Кремле, как церкви в селе Коломенском, в Филях, как бывший Румянцевский музей и многих других. Применение этих же приемов в композиции высотных зданий на Смоленской площади связывало воедино образную характеристику сооружения с архитектурой Москвы.

Рядом с площадью трех вокзалов возвышается здание гостиницы в 17 этажей (помимо 3 технических). Автор проекта Л. М. Поляков. Общий характер композиции сооружения- ступенчато-ярусная башня высотой 132 метра. Нижний 6 этаж, прямоугольный в плане объём составляет мощную базу сооружения. Двумя объёмами- уступами он переходит в центральную, квадратную в плане, башню, имеющую 11 этажей. Другими двумя уступами эта башня ритмично переходит в восьмигранное завершение, которое венчается шатрообразным высоким шпилем. Пилоны, занимающие весь простенок, подчеркивая стремительный взлет основных масс сооружения, придают последнему характер величественной монументальности. Пластика архитектурных форм и деталей от портала главного входа до венчающих башню коньковых завершений, конеолей под карнизами, барельефов, обелисков, говорит о творческом использовании зодчими национальных русских традиций. Богатство декоративных и столь своеобразных архитектурных деталей московского зодчества 16-17 веков переработано авторами в полном соответствии с масштабом здания, с его идейным образом. Здание гостиницы, замыкая перспективу площади создает на ней сильный композиционный акцент в направлении к центру города.

С большим мастерством составлен проект высотного административного здания, расположенного у Красных ворот автором А. Н. Душкиным. Это административное здание с жилыми корпусами выходит главным фасадом на Садовое кольцо, то есть обращено лицом к центру города. Здание предназначается для размещения административных учреждений и жилых квартир сотрудников. В плане здание имеет форму буквы П. К центральной высотной части с обеих сторон непосредственно примыкают два боковых корпуса, между которыми находится внутренний двор, широко открытый в сторону Комсомольской площади. Стены здания облицованы белым камнем – мраморовидным известняком. Отдельные части и детали здания выполняются из полированного розового гранита (цоколь и портик главного входа), а также естественного камня твердых пород (картуши, обелиски, барельефы). Архитектурно-художественная композиция сооружения отличается монументальностью и изяществом. Прием башенно-ярусного построения главного высотного объёма, доминирующего в комплексе, связывает здание с силуэтом Москвы. В конструкции этого здания можно также проследить влияние богатого русского и мирового художественного наследия: барокко и русского классицизма, а именно в пластических архитектурных деталях- антаблементы основных ярусов, пояски, эркеры, барельефы, которые кроме своего функционального конструктивного назначения, несут определенное смысловое значение и помогают раскрыть содержание здания. Необходимо отметить в здании чрезвычайно тонко разработанную систему пропорциональных отношений. Общее соотношение ярусов, построенные на принципе постоянного убывания членения (принципе, столь характерном для классической русской архитектуры), внутри каждого отдельного яруса имеют свои членения, подчеркивающие общее развития пропорционального строя архитектурного организма.

Молодые мастера, член-корреспондент Академии архитектуры СССР М. В. Посохин, архитектор А. А. Мндоянц также добились большого творческого успеха, составив проект высотного, жилого здания на Площади Восстания. Основной объём дома-16 этажей. Центральная часть-22 этажа. Вся высота сооружения до завершающей эмблемы-125 метров. Основные входы со всех четырех сторон оформлены скульптурами, работы выпускников Строгановского училища Б. Широков и И. Дораган, которым удалось композиционно вписать скульптуру в ансамбль здания, а также «привязать» скульптурную фигуру человека к зданию, поскольку вопрос увенчания здания портретной фигурой крайне сложен. Требования портретности сильно сдерживает декоративность решения. Всё, что помогает связать скульптуру со зданием это: динамика, определенные горизонтали и вертикали, диктуемые зданием, наконец, требуемый зданием размер идти вразрез с портретностью данного лица. Требования композиции могут нарушить портретность. Поэтому, не каждую портретную статую, говоря простым языком, можно «привязать» к зданию. Кроме того, портретная фигура имеет свои границы увеличения. Однако в данном случае скульпторам удалось сохранить «масштабность» скульптур и связать их с общей компоновкой здания, сохраняя при этом ансамблевое решение.

Весь фасад членится пилястрами, которые в центральной части здания разбиваются на разных высотах поясками. Боковые крылья здания возведены уступами, причем первый уступ выходит на высоте 8-го этажа, второй – на высоте 13-го. Уступы как композиционный приём, связывают сооружение с массой городской застройки. Боковые уступы завершаются легкими ажурными башенками. Центральная часть на высоте 125 метров венчает восьмигранная уступчатая башня с эмблемой. Общая выразительность, стройность и весьма тонкое введение переработанных сочных деталей русского национального зодчества, делают высотное жилое здание на площади Восстания своеобразным, грациозным и нарядным.

Огромную роль в композиции высотных зданий, в формировании их своеобразных художественных образов играют пластические и живописные элементы. Пластика больших масс от сильных очертаний стилобатных чатей до изящных, ажурных завершений, пластика архитектурных деталей и обломов, барельефы и скульптура – всё это составляет неразрывное, органическое единство с архитектурой сооружения.

В заключении хочется отметить, что высотные здания внесли несомненно много свежего, ценного, нового в архитектуру Москвы. Они сумели возобновить тот созданный кремлевскими башнями красивый, легкий силуэт города, который был потерян, заглушен строительством скучных домов коробок, именно высотные здания стали композиционными центрами столицы и во многом определили выразительность её силуэта.

3.2. Декоративное решение станций 4-ой очереди московского

метрополитена.

Бурными темпами развивалось после войны монументально-декоративное творчество. Особенного размаха достигло декоративное украшение четвертой очереди московского метро.

Следует отметить, что в новых станциях метро четвертой очереди (1950-53 год ), с большим чем прежде мастерством разрешена проблема цвета и света в архитектуре. Комплекс внутренних помещений каждой станции задуман в определенной цветовой гамме, где все, начиная от орнамента пола и включая мельчайшие детали, являются неразрывной частью цветового ансамбля. Широкое применение получает люминесцентное освещение: свет становится мощным художественным средством оформления станций, насыщая архитектуру богатейшими не известными ранее эффектами и придавая ей ещё большую пластичность. Вспомним к примеру станции метрополитена 3-ей очереди- периода войны, они были выдержаны в скупом и строгом оформлении. Архитектура же станций 4-ой очереди проникнута общем стремлением создать в монументально-декоративном решении метро торжественную, помпезную обстановку, проникнутой подлинным пафосом, монументальностью, героической приподнятостью. Это было связано с идеологией, идеологией народа-победителя.

Ярким примером той пышности и монументальности служит станция «Курская», архитектора Г. Захарова, которая представляет собой эпическое по внешнему строю архитектурное произведение способное волновать большие массы людей, поскольку является подлинно народным дворцом.

Перронный зал станции «Курская» является одним из самых интересных во всем ансамбле станции. Здесь применено смелое сочетание черного и розового цвета, давшее неожиданно блестящий эффект. Черный пол и черные из уральского мрамора «каркодило» колонны на фоне облицованных розовым мрамором закругленных боковых стен придают этому сравнительно небольшому залу яркую выразительность. Необходимую в центре зала опору авторы задумали в виде гигантской капители, символизирующей собой изобилие. Люстры дневного света опоясывают центральную капитель, создавая сверкающий венок. Следует все же признать, что в целом этот смелый замысел не дал вполне положительного эффекта. Короткий приземистый ствол, поддерживающий капитель, кажется ушедшим глубоко под пол. Так же мало удачен и покрывающий капитель орнамент. Изображенные на нем фигуры женщин не получили яркой жизненной характеристики, весь рисунок рельефа сух и мало выразителен.

В ряду выдающихся произведений советского зодчества того периода стоит и станция «Октябрьская» (1950 год), в архитектуре которой воплощена идея триумфа советского народа в Великой Отечественной войне. Автор – архитектор Л. Поляков создал сооружение, отличающееся необычайной цельностью архитектурно-пространственного решения. Автор примени только те архитектурные и декоративные мотивы, которые наиболее ярко символизируют идею победы. Станция «Октябрьская» может служить удачным примером содружества двух искусств- архитектуры и скульптуры. Скульптура входит здесь в общую архитектурную композицию как органически необходимая её часть. Рельефные фигуры и орнаменты, созданные скульптором Г. Мотовиловым, являются не просто декоративными мотивами, но составляют с сооружением единое целое. Уже сам вход в подземный вестибюль станции, представляет как бы торжественное вступление к героической теме. По обеим сторонам скульптор ставит фигуры (из цемента) воина и девушки (Илл. 21 ) – это аллегорические фигуры вестников победы. Скульптором удачно найдены пропорции фигур по отношению к арке. Они ритмично заполняют свободные плоскости по сторонам её и связываются с декоративным рельефом фриза. В куполе павильона, имеющего форму близкую к пятиконечной звезде, Мотовилов поместил изображение девушек в плащ-палатках, с лавровыми венками и фанфарами в руках. (Илл.22 ) Пять фигур, расположенных на пятичастном своде, создают определенный ритмический строй, строго совпадающий с архитектурным ритмом внутреннего пространства. В оформлении подземного зала, в нарядных картушах из знамен, лавровых венков и фанфар, декоративного сочетания элементов советского герба представлены в рельефах образы советских воинов- матросов, летчиков, танкистов.(Илл. 23 ) Хорошо использовано цветовое начало- сочетание белого мрамора и черного и золотого металла.

Станция «Таганская» (1950 год) своей архитектурой также прославляет советских героев (Илл. 24 ) .Но конкретное раскрытие этой триумфальной темы здесь дано в ином плане. Авторы этой станции- архитекторы К. Рыжков и С. Медведев – обратились к наследию древнерусского зодчества с его красочностью и нарядностью. Это проявилось не только в композиционном решение, но и в применении отделочных материалов. Они ввели в оформление станции чрезвычайно эффектный и несправедливо забытый декоративный материал – цветную керамику.

В ярких панно из керамики (работы скульпторов Е. Блиновой и П. Кожина), украшающих подземные залы, раскрывается главная тема архитектуры станции. На каждом устое расположено рельефное изображение советских воинов, окруженное орнаментом, в ритме которого использованы мотивы русского народного творчества. Богатое цветовое оформление станции (белый цвет, лазурь и золото) придает интерьерам приветливый и жизнерадостный характер. Прекрасно прорисованный кесонированный купол, как бы пронизан светом, яркая живопись на вершине купола (художник А. Ширяева), узорчатая облицовка ороктойским мрамором- все это придает помещению нарядность и уют.

В целом эта станция создана на основе плодотворного изучения древнерусских архитектурных традиций, что особенно выражается в сводчатых потолках, тем самым станция напоминает древнерусские палаты.

Станция «Парк культуры» посвящена статье сталинской конституции, говорящей о праве советского человека на отдых. Идейное содержание архитектуры этой станции позволило, таким образом, создать живописный художественный образ.

Проектируя наземный павильон, автор станции архитектор И. Рожин должен был решить и задачу градостроительного плана, создать единый ансамбль с расположенным на противоположной стороне площади творением Стасова – зданием бывших Провиантских складов. Архитектору удалось решить эту задачу. Простой объём станции и основной мотив оформления фасада – сочетание рустованного массива стены с глухими нишами- гармонируют с обликом старого классического здания.

В расположенном над боковыми входами рельефе, скульптора Г. Мотовилова (Илл. 25 ), в реалистических образах развертывается тема народного гулянья. Тему этого фриза художник посвящает молодежи – отдыху, спортивным играм, танцам, жизни молодой семьи. Здесь скульптора интересуют характер движения, жесты и постановка каждой фигуры, их сочетание в группах.

В архитектуре подземных залов, в оформлении свода тонким лепным орнаментом автор развивает традиционные мотивы русского зодчества. Массивные устои, отделяющие центральный зал от перронов, оформлены трехступенчатыми плоскими аркадами. В центре обрамленной ими поверхности расположен круглый скульптурный медальон. Сам по себе мотив медальонов применен здесь уместно, но размер их не найден: круг слишком велик для обрамляющей его плоскости, масштабность таким образом была утрачена, а высота зала зрительно снизилась.

Тема рельефов, работы скульптора Рабиновича, развивает основную идею станции- отдых людей, спорт и танец, музыка и игры- вот основные сюжеты, выраженные скульптором. (Илл. 26 )

Продолжая тему о декоративных рельефах московского метрополитена, хочется упомянуть о фаянсовых рельефах подземного интерьера станции «Проспект Мира» (1952 год). Архитекторы станции: В. Гельфрейх и М. Минкус. Композиция каждого рельефа, скульптора Г.Мотовилова, успешно вписана в круг, найдены разнообразные положения для каждой из фигур: свой поворот, свой жест, свое «соприкосновение» с растениями или плодами. Фактура фаянсовых рельефов, их трактовка, их кремовая с золотым окраска прекрасно сочетается с белым мрамором полонов, на которых они укреплены, и в то же время образуют выразительный цветовой контраст с полированными плитами черного и серого гранита, которыми инкрустирован пол. В декоративном отношении рельефы Мотовилова хорошо связаны с архитектурой станции. (Илл. 27 )

В наземном вестибюле станции «Комсомольская-кольцевая» (1952 год, архитектор А. Щусев, соавторы- В. Копорин, Заболотная и В. Варварин), в высоком куполе, Г. Мотовилов ставит аллегорические фигуры- рельефы, олицетворяющие «Мир». «Науку», «Искусство», «Плодородие». Надо сказать, что Мотовилов, вообще, охотно обращается к аллегории. Примером тому может служить станция «Октябрьская» и горельеф на станции «Смоленская», который мы рассмотрим позже. История искусства свидетельствует о том, как часто в монументальной, мемориальной скульптуре применялись аллегорические и символические решения. Аллегория и символика- очень сильные способы пластического выражения явлений, а отсюда и пропаганда соответствующей идеологии, рассчитанной на массового зрителя, что было немало важно в тот период. Следует отметить, что именно скульптурному рельефу, пожалуй, больше, чем другим видам ваяния, свойственно стать памятным отражением исторических событий своего времени, запечатленных в мраморе, камне, бронзе, стать как бы окаменевшей историей. Неслучайно многих скульпторов, таких как: Мотовилова, Томского, Мухину, Манизера и многих других привлекала композиция классического рельефа, с которым перекликались многие ух собственные методы, особенно склонность к развернутой сюжетной повествовательности, потому, что изначальным принципом греческого и римского рельефа является именно повествовательность, рассказ о конкретном событии или же мифологический сюжет, будь то историкогероические рельефы римских триумфальных арок, фризы греческих храмов. Несомненно, задачей античного рельефа, так же как и рельефа последующих эпох (готики, Возрождения), была пропаганда идеологии своего времени. Не только в римском рельефе, где утверждалось величие власти императора, но и в греческих рельефах, посвященных мифам о богах и героях, учитывалось не только эстетическое их значение, но и их роль в воспитании героических чувств юношества и в укреплении культовых верований в народе. Здесь можно провести историческую параллель с периодом, рассматриваемом в моей работе.

Таким образом можно сделать вывод, что аллегория есть способ выражения, воздействия, иносказания, а не нагромождения атрибутов. В доказательство тому можно назвать гробницы Медичи Микеланджело, где аллегорические фигуры Дня, Ночи, Утра и Вечера даны без атрибутов и действия.

Отказ от символики и аллегории очень обеднит нашу монументальную скульптуру.

Но вернемся к куполу станции «Комсомольская-кольцевая». Не теряя связи с классиками, скульптор стремится наполнить свои аллегории новым современным содержанием. Первая из композиций особенно выразительна. «Мир» олицетворяет в фигурах женщины, бережно придерживающей пальмовую ветвь, и мальчика, подымающего над головой голубя. Однако, может быть, из-за невысокого расположения фигур в куполе, а также из-за чрезвычайного обилия вокруг фигур барочного типа орнаментики, подавляющей сами изображения, они трудно воспринимаются. (Илл. 28 ).

Также хочется отметить мозаику П. Корина, находящуюся в подземном помещении станции «Комсомольская-кольцевая», где автор показал прекрасное знание русской культуры, тонкое понимание эстетической выразительности сверкающей золотой смальты, умение идейно развить замысел архитектора А. Щусева, избравшего для этой станции мужественные формы триумфальной архитектуры, восходящей к русским традициям 17 века.

В 1953 году Г. И. Мотовилов создает горельеф для торцевой стены перронного зала станции «Смоленская». Он состоит из пяти фигур бойцов. Центральная фигура, олицетворяющая призыв к победе, особенно динамична, хотя и все остальные фигуры активны. Одной рукой солдат поднимает знамя, другой сжимает автомат. Он кричит, движение его резкое и сильное. Изображен он почти в фас. Невольно вспоминается знаменитая «Марсельеза» Рюда. Компактно заполняя все поле рельефа, Мотовилов свободно располагает и по горизонтали и по вертикали, выдвигает их вперед и уводит в глубину. Движение, точнее, пронизанность движением поддерживается и другими фигурами рельефа. В горельефе сложная и разветвленная линия общего силуэта, благодаря развернутым жестам, разнообразию линий в складках одежды. В жестах людей выражено их душевное состояние. Группа компактна- одни формы вливаются, входят в другие, что усиливает общее напряжение композиции (Илл. 29)

В подземном интерьере станции «Смоленская» горельеф Мотовилова является единственным произведением скульптуры. Но уже издали привлекает внимание своей напряженной композицией, динамикой своих форм, своей декоративной выразительностью.

3.3. Монументально – декоративная пластика в ансамбле ВСХВ.

Ещё одним грандиозным монументальным сооружением 50-х годов, явилась очередное открытие весной 1954 года Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Первое открытие состоялось еще в 1939 году. Выставка являлась существенной частью реконструкции столицы. Сочетание архитектуры с природным ландшафтом, а также органическая связь с общим обликом Москвы.

Выставка представляла собой величайшее собрание монументально-декоративных произведений: круглой скульптуры и рельефов. К работам по проектированию, украшению павильонов и сооружений было привлечено большое количество мастеров архитектуры и изобразительных искусств из различных республик СССР. Главным скульптором выставки был назначен Е. Вучетич.

Среди большого количества монументальных произведений искусств, хотелось бы выделить основные, наиболее известные произведения, в работах над которыми принимали участие известные и ещё совсем молодые деятели искусств.

В архитектурно-планировочном центре ансамбля, как в чаще, расположен огромный гранитный бассейн с фонтаном «Дружба народов» (Илл 30). Водное зеркало его бассейна занимает площадь более 3700 кв. метров. Центральная скульптурная композиция возвышается на 12 метров над уровнем воды бассейна. Фонтан одетый в красный гранит, украшен позолоченными бронзовыми, аллегорическими фигурами 16 статуй –колхозниц, олицетворяющие союзные республики, которые ведут как бы грациозный праздничный хоровод вокруг колоссального снопа. В создании фонтана принимало участие большое количество скульпторов, среди них: Негина, Баландин, Монахов, Мельникова, В. Мухина, И. Чайков, З. Баженова, А. Тенета, Н. Рылеева, Х. Б. Аскар-Сарыджа, А. В. Грубе, Г. И. Мотовилов и другие. Такое количество скульпторов было обусловлено тем, что скульптор каждой союзной республики должен был представить фигуру-статую колхозницы, олицетворяющую его республику. Так например скульптор из Казахстана Х. Аскар-Сарыджа представил скульптуру колхозницы, олицетворяющую Казахскую ССР; Н. А. Грубе- фигуру «женщина Литва» и.т д.

В ряде союзных республик был объявлен конкурс среди скульпторов для украшения своих национальных павильонов. Несмотря на то, что каждый павильон был выдержан в мотивах своих национальных форм, не в каждом из них принимали участие представители данных республик. Таким примером может служить павильон Молдавской ССР, от архитектуры которого веет народностью, В круглом зале которого, в центре расположена терракотовая скульптурная группа, изображающая двух девушек-колхозниц и парня хлебороба, выполненной скульптором В. Акимушкиной (Илл. 31 ). Следует отметить, что зал виноградарства, в котором расположена скульптурная группа, тонко отделан в духе молдавского крестьянского жилища.

Так же примечательна скульптурная группа землемеров и гидротехников, работы Н. А. Грубе, перед фасадом павильона «Водное хозяйство» (Илл. 32 ), на углах центрального фасада которого установлены скульптурные фигуры инженера геодезиста, рабочего-гидротехника, выполненные также Н.А Грубе. Крупные формы ордера центрального объёма с выразительной скульптурной группой, боковые крылья здания с каскадами воды, бассейны, мостики над каналами, выразительно раскрывают архитектурными средствами тему экспозиции.

Привлекает внимание своей самобытной архитектурой и павильон Белорусской ССР. Перед фасадом павильона расположена монументальная колоннада из двух рядов колонн. Колонны обвиты красочными гирляндами плодов (барельеф из майолики), передние колонны отделаны цветной майоликой с национальным белорусским орнаментом. Всё это, а также резные двери, удачно вписывающиеся в архитектурный ансамбль павильона, плоды работы А. В. Грубе. Над центром здания высится башня; верхняя часть её увенчана золоченой скульптурой колхозницы со снопом и венком, а также шесть скульптурных фигур на центральном фасаде, работы Бембеля. (Илл. 33 )

В заключении, хотелось бы вспомнить про знаменитый барельеф С. Т. Коненкова «Советскому народу-знаменосцу мира-слава!» (Илл. 34 ). Который был размещен в Главном павильоне ВСХВ, поражающий зрителя огромной групповой композицией, в тоже время являющимся одним из самых больших созданных в то время.

Впечатление особой выразительности и величия оставляет архитектурный ансамбль павильонов, отличающийся богатством архитектуры и скульптуры. Архитектурный ансамбль ВСХВ является одним из существенных элементов, способствующих раскрытию её содержания, а также грандиозным монументальным сооружением, значительно украсивший композиционный облик Москвы.

###### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итог проделанной работы, можно сделать вывод, что в предвоенный, военный и послевоенный период происходило изменение творческих направлений. Происходил постепенный отход от конструктивизма и функционализма, в борьбе с которыми шли поиски синтеза искусств. Во второй половине 30-х годов происходит логический переход к новому этапу, когда всё большее значение приобретает использование в архитектуре традиционных, неоклассических форм, наиболее отвечавших идейно-художественным задачам того периода. Это было время когда резко возрос интерес к монументальному искусству во всех его видах: круглой скульптуре, рельефу, стенной росписи. Взамен отходившему конструктивизму, при котором приветствовалась простота форм, нужно было дать что-то новое: пышное, репрезентативное. Творчество ведущих мастеров советского монументального искусства, во многом определило архитектурную направленность рассматриваемого периода. Особое внимание архитекторы и скульпторы уделяли ансамблевому характеру. По результатам проделанной работы, мы можем заметить как монументальное искусство меняло свою направленность в зависимости от периода. Если искусство военного периода отличалось своей строгостью, сдержанностью, связанной с темой борьбы и героикой войны, то уже в послевоенном периоде, вновь возрастает роль монументально-декоративного искусства. Она уже становится более помпезнее, чем до и во время войны, меняется характер декора, который до войны был более скромным. Мы можем наблюдать пышный орнамент, рельеф. Национальная гордость и торжественность ощущается в произведениях искусства послевоенного периода. Решались вопросы синтеза архитектуры и скульптуры. Все это было связанно с идеологией, с идеологическим центром- Москвой. Искусство было пронизано повышенной декоративностью и помпезностью. Это было время пика сталинского барокко в котором были объединены все стили и направления: Греция, Рим, Восток, древнерусские мотивы. В то время были созданы значительные сооружения: метрополитен, высотные здания, ВСХВ и многие другие, значительно украсившие столицу, делая её одной из самых красивых городов бывшего СССР. Без этих сооружений Москву вообще сложно представить. Своей красотой они внесли много нового в архитектуру Москвы, создавая единый логически связанный между собой композиционный ансамбль города.

Это был пик монументального искусства того периода, который был вскоре заглушен борьбой с излишеством и строительством скучных домов-коробок.

## **БИБЛИОГРАФИЯ**

1. БАЛТУН П. К. «Н. В. Томский» Изобразительное искусство, Москва 1974г.
2. ВСЕСОЮЗНАЯ СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННАЯ ВЫСТАВКА. ПАВИЛЬОНЫ И СООРУЖЕНИЯ. Изобразительное искусство, Москва 1954г.
3. ГЕЛЬФРЕЙХ В.Г. ,МИНКУС М. А. «Административное здание на Смоленской площади», Москва 1951г.
4. ГЕЛЬФРЕЙХ В.Г. , МИНКУС М. А. «Высотное здание и городской ансамбль». В книге: «Проблема ансамбля в советской архитектуру», Москва 1952г. стр. 52-58
5. ЕРМОНСКАЯ В. В. « М. Г. Манизер» издательство Академии Художеств СССР, Москва 1961г.
6. ЖУКОВ А. Ф. «Архитектура ВСХВ» Государственное издательство по строительству и архитектуре, Москва 1955г.
7. ИВАНОВА И. В. и СТРИГАЛЕВ А. А. «Современная советская монументально-декоративная скульптура», Знание, Москва 1967г.
8. ИОДКО Р. Р. «Построение рельефа на плоскости», Москва 1962г.
9. КАТЦЕН И. Е., РЫЖИКОВ К. С. «Московский метрополитен», Москва 1948г.
10. КОЛОМИЕЦ А. И. «Е.А.Янсон-Манизер». Советский художник, Москва 1970г.
11. КРАВЕЦ С. М. «Архитектура московского метрополитена».Гос. издательство Академии архитектуры СССР, Москва 1941г.
12. КРАВЧЕНКО К.С. «Г. И. Мотовилов». Советский художник, Москва 1969г.
13. КРЕСТОВСКИЙ И. В. «Монументально-декоративная скульптура». Искусство, Ленинград-Москва 1949г.
14. КУЛЕШОВ Н. , ПОЗДНЕВ А. «Высотные здания Москвы». Московский рабочий, Москва 1954г.
15. ЛЫСЕНКО Л. «Уроки Мотовилова», жур. «Художник», 1985г.№ 5,стр. 33
16. МИНИНА В. Б. «Н. В. Томский». Искусство, М
17. МОТОВИЛОВ Г. И. «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка». Жур. «Творчество» 1939г., № 10, стр.4
18. МУХИНА В. И. «Художественное и литературно критическое наследие». Том 1, Искусство 1960г.
19. НЕЙМАН М. «Г. И. Мотовилов». Советский художник, Москва 1954г.
20. ОЛТАРЖЕВСКИЙ В. К. «Строительство высотных зданий в Москве». Мос. Издательство литературы по строительству и архитектуре. 1953г.
21. ПЕКАРЕВА Н. «Новый этап в развитии архитектуры метрополитена». В сборнике: «Советская архитектура», Москва 1951г. № 1 стр. 27-42
22. РЕЛЬЕФЫ. АКАДЕМИЧЕСКИЕ ПРОГРАММЫ РУССКИХ СКУЛЬПТОРОВ. КАТАЛОГ. Из-во Академии Художеств СССР, Москва 1962г.
23. РОММ А. Г. «Монументальные работы Мотовилова». Жур. «Искусство»,1939г. № 5, стр. 133
24. РОММ А. Г. «Русские монументальные рельефы». Искусство, Москва 1953г.
25. РУДНЕВ Л. В. «Московский Государственный Университет». Москва 1951г.
26. СЫСОЕВ П. М. «М. Г. Манизер». Советский художник, Москва 1969г.
27. ТОЛСТОЙ В. «Монументальное и декоративное в синтезе искусств». Жур. «Искусство» 1971г. № 7, стр. 4-13
28. ТОМСКИЙ Н. В. «Монументальность искусства: О путях развития монументальной скульптуры». Жур. «Художник» 1968 № 5, стр. 11
29. ЧЕРВОННАЯ С. «Советское монументальное искусство». Советский художник, Москва 1962г.
30. ЧЕРНЫШЕВ С. Е. «Творческие задачи архитектора в промышленном строительстве». В сборнике: «Советская архитектура». Москва 1951г. № 1, стр. 59-63

Список сокращений

1. Илл. – иллюстрация
2. ВСХВ – Всесоюзная Сельскохозяйственная выставка
3. ВВЦ – Всероссийский выставочный центр
4. МТС – Машино-тракторная станция

**Список иллюстраций**

1. Станция «Площадь Революции». Арх. А. Н. Душкин
2. Станция «Площадь Революции». «Партизан», скульптор М. Манизер 1938г.)
3. Станция «Площадь Революции» «Пограничник с собакой» (Манизер 1938г.)
4. Станция «Площадь Революции» «Колхозница» (Манизер 1938г)
5. Станция «Площадь Революции» «Девушка с книгой» 1938г.
6. Станция «Площадь Революции» «Юноша с книгой» 1938г.
7. Станция «Площадь Революции» «Девушка с диском» 1938г.
8. Ст. «Динамо». Барельефы Е. А. Янсон-Манизер 1938г.
9. Павильон метро «Динамо», рельефы Е. Янсон-Манизер. 1938г.
10. Рельефы портала главного входа ВСХВ ( Г. Мотовилов, 1939г .
11. «Народные мстители» ст. метро «Измайловская» ( М. Манизер, 1944г.)
12. «Матвей Кузьмин» ст. «Измайловская» ( М. Манизер, 1944г.)
13. «Зоя Космодемьянская» ст. «Измайловская» ( Манизер,1944г.)
14. Рельефы «Текстильная промышленность и сельское хозяйство» ст. «Электрозаводская» ( Мотовилов 1944г.)
15. «Дмитрий Донской и Александр Невский» . Эскизы барельефа на ст. «Новокузнецкая» ( Томский, 1943г.)
16. «Оборона СССР». Эскиз скульптурного фриза для здания Министерства Вооруженных Сил СССР. Фрагменты (Томский 1945г.)
17. МГУ, Арх. Л. В. Руднев, С. В. Чернышев
18. Рельефы на аттике МГУ «Дружба народов» (левая сторона)
19. «Народ созидатель» (правая сторона) скульп. Г. Мотовилов 1953г.
20. Административное здание на Смоленской площади
21. Наземный вестибюль ст. «Октябрьская» 1950
22. Рельеф в подземном вестибюле ст. «Октябрьская» ( Мотовилов 1950г.)
23. Рельеф «Матрос» ст. «Октябрьская»
24. Ст. «Таганская»
25. Фриз над входом ст. «Парк культуры» ( Мотовилов 1950)
26. Медальоны. Ст. «Парк культуры» 1950г.
27. Рельеф в перронном зале ст. «Проспект Мира» ( Мотовилов 11952г.)
28. Рельеф «За Мир» ст. «Комсомольская-кольцевая»
29. Рельеф на торцевой стене перронного зала ст. «Смоленская»
30. Фонтан «Дружбы народов»
31. Скульптурная группа в павильоне Молдавской ССР
32. Скульптурная группа перед фасадом павильона «Водное хозяйство»
33. Скульптурные фигуры и фрагмент центрального фасада павильона Белорусской ССР
34. Барельеф С. Т. Коненкова «Советскому народу-знаменосцу мира-слава!»

Илл. 1 Ст. «Площадь Революции». Арх. А. Н. Душкин

Илл. 2, 3, 4, 5 Ст. «Площадь Революции», «Партизан», «Пограничник с собакой», «Колхозница», «Девушка с книгой» ( М. Г. Манизер, 1938г.)

Илл. 6 «Юноша с книгой» ст. «Пл.Революции» скульптор М. Манизер, 1938г. Илл. 7 «Девушка с диском» М. Г. Манизер, 1938г.

Илл.8 Барельефы Е. Янсон-Манизер, ст. «Динамо», 1938г.

Илл. 9 Павильон ст. «Динамо», рельефы Е. Янсон-Манизер.

Илл. 10 Рельефы портала главного входа на ВСХВ ( Г. Мотовилов, 1939г.)

Илл. 11 «Народные мстители» ст. «Измайловская», скульптор М. Манизер, 1944г.

Илл. 12 «Матвей Кузьмин» ст. «Измайловская» ( Манизер, 1944г.)

Илл. 13 «Зоя Космодемьянская» ст. «Измайловская» ( Манизер, 1944г.)

Илл. 14 Рельефы «Текстильная промышленность и сельское хозяйство» на ст. «Электрозаводская» Г. Мотовилов, 1944

Илл. 15 «Дмитрий Донской и Александр Невский». Эскиз барельефа на ст. «Новокузнецкая» Н. Томский, 1943г.

Илл. 16 «Оборона СССР». Эскиз скульптурного фриза для здания Мин-ва Вооруженных Сил СССР. Фрагменты. Н. Томский 1945г.

Илл. 17 МГУ. Архитекторы Л. Руднев и С. Чернышев

Илл. 18 Рельефы на аттике МГУ «Дружба народов» (левая сторона) Г.Мотовилов, 1953г.

Илл.19 «Народ созидатель» (правая сторона)

Илл. 20 Административное здание на Смоленской площади. Архитекторы В.Гельфрейх и М.Минкус

Илл. 21 Наземный вестибюль ст. «Октябрьская», фигуры Г. Мотовилова 1950г.

Илл. 22 Рельеф в подземном вестибюле ст. «Октябрьская» ( Мотовилов, 1950г.)

Илл. 23 Рельеф «Матрос» ст. «Октябрьская» ( Мотовилов 1950г.)

Илл. 24 Ст. «Таганская». Архитекторы К.Рыжков и С. Медведев.

Илл. 25 Фриз над входом ст. «Парк культуры» Г. Мотовилов 1950г.

Илл.26 Медальоны ст. «Парк культуры», скульптор Рабинович, 1950г.

Илл. 27 Рельеф в перронном зале ст. «Проспект Мира» Г. Мотовилов, 1952г.

Илл. 28 Рельеф «За мир» в подземном вестибюле ст. «Комсомольская-кольцевая» (Г. Мотовилов, 1952г.)

Илл. 29 Рельеф на торцевой стене перронного зала ст. «Смоленская» Г. Мотовилов, 1953г.

Илл. 30 Фонтан «Дружбы народов»

Илл. 31 Скульптурная группа в павильоне Молдавской ССР ( В. Акимушкина)

Илл.32 Скульптурная группа перед фасадом павильона «Водное хозяйство» Н.Грубе.

Илл. 33 Скульптурные фигуры и фрагмент центрального фасада павильона Белорусской ССР

Илл. 34 Барельеф С. Т. Коненкова « Советскому народу –знаменосцу мира – слава!», в главном павильоне ВСХВ