

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ В СОЗДАНИИ СВЕТОВОЙ СРЕДЫ В ИНТЕРЬЕРАХ СОВЕТСКОГО ПЕРИОДА 50–80-х ГОДОВ XX ВЕКА

Н. П. Приказчикова, А. С. Волошина

Астраханский государственный архитектурно-строительный университет, г. Астрахань, Россия

Статья посвящена вопросам развития световой архитектуры и художественных образов осветительной арматуры в интерьерах 50-80-х годов XX века. Определены формы связи светового решения с архитектурным пространством, а также художественные средства выразительности света в интерьере. Приведен анализ развития декоративных световых объектов рассматриваемого периода от классического типа (люстры), до масштабных светопрозрачных декоративных композиций и ансамблей из стекла. В статье раскрыты этапы художественного процесса, связанного с решением сложной проблемы синтеза декоративных искусств и архитектуры, где художественное стекло имеет свою роль в архитектурной среде. Проанализированы наиболее характерные примеры декоративных форм светильников, раскрывающих разные формы их связи с интерьером – пространственно-пластические, конструктивные, образно-эмоциональные.

Ключевые слова: искусство света, люстра, световая архитектура, декоративно-прикладное искусство, светопластика.

ARTISTIC METHODS IN CREATING LIGHT ENVIRONMENT IN THE INTERIORS OF THE SOVIET PERIOD OF THE 50-80s OF THE XX CENTURY

N. P. Prikazchikova, A. S. Voloshina

Astrakhan State University of Architecture and Civil Engineering, Astrakhan, Russia

The article is devoted to the issues of the development of light architecture and artistic images of lighting fixtures in the interiors of the 50-80s of the twentieth century. The forms of connection between the lighting solution and the architectural space, as well as the artistic means to emphasize light in the interior are determined. The analysis of the evolution of decorative light objects of the considered period starting from the classical type (chandelier) to large-scale light-spatial decorative compositions and ensembles of glass is presented. The article discloses the stages of the artistic process connected with solving the complex issue of synthesis of decorative arts and architecture, where art glass has its particular role in the architectural environment. The most characteristic examples of decorative forms of lamps, revealing different forms of their connection with the interior — spatial-plastic, constructive, figurative-emotional have been examined.

Keywords: art of light, chandelier, light architecture, applied and decorative arts, light plastic arts.

Искусство света, освещения пространства целиком и полностью связано с интерьером, архитектурой и городской средой. Оно многообразно по жанрам. В зависимости от интегрирующих со светом компонентов, искусство света выступает как кинетическое или цвето-музыка, как искусство театрального освещения, как световая архитектура, как жанр оформительского и декоративно-прикладного искусства. Стилиевое развитие разных форм светильников всегда было обусловлено обликом интерьера, его назначением. Содержание, характер этих связей менялись.

Так, хрустальная люстра в ее классическом варианте (мы имеем в виду русский вариант), возникла в эпоху классицизма и являлась принадлежностью дворцового интерьера, дворянского дома. Ее прообразом послужило церковное паникадило храмового сооружения. Помимо прямой функции освещения, люстра несла в себе идею торжественности, парадности, официальной представительности и являлась неотъемлемой частью ансамблевого решения интерьера. Колеблющийся свет пламени свечей, отраженных в зеркалах, блеск алмазного гранения подвесок, мягкое мерцание позолоты в люстре и во всем архитектурном окружении дворцовых интерьеров в сочетании с парадной одеждой создавали атмосферу великолепия.

Блеск света в гранях хрусталя – явление совершенно необычное, приподнимающее над обыденностью. Как художественный акт, «дей-

ство», оно смыкается с областью театрального поэтически-возвышенного. В поэзии-это частая метафора, связанная с прекрасным, сказочным. Сами понятия «светозарный», «лучезарный», «ослепительный», «сияющий» отражают художественную суть этого изумительного по красоте светового зрелища. Люстра-это целый мир света, воздуха, прозрачности и звуков, неслышимых, но скрытых, всегда присутствующих при слове «хрусталь».

Развитие форм светильников в 50-80-х годах XX века претерпевает большие изменения. Это связано с новым содержанием и социальной ролью архитектуры, с появлением электрической лампочки, когда возникли неограниченные возможности использования искусственного освещения в интерьере, экстерьере. Появляются новые типы светильников, так называемая световая арматура, которая, выполняя сначала чисто практическую функцию укрытия лампочки, постепенно обретает черты художественного развития. Плафон, бра, настольная лампа, торшер, функции которых когда-то выполняли люстра, канделябр, жирандоль,- все эти формы, освоенные художественной промышленностью в 1950-1960-е годы, стали частью интерьерного убранства наряду с мебелью, коврами, декоративными тканями. Но, несмотря на изменения форм светильников, в интерьере по-прежнему господствует люстра, получившая новые, нетрадиционные решения.

Следует отметить, что в типах форм светильников для жилого общественного интерьера не существовало принципиальной разницы, если не считать разных размеров соответственно масштабу помещений. В архитектуре начала 1960-х годов, отмеченной чертами строгой функциональности, связанной с поисками новых технологических методов индустриального строительства, намечается новый подход к освещению интерьеров.

Все внимание переносится на проектирование и создание скрытой осветительной установки. Эта задача меняет взгляд на функцию светильника. Архитекторов увлекает разработка самих принципов освещения, а не форм светильников, которые зачастую остаются скрытыми, встроенными в конструкцию потолка. Пожалуй, с этого момента становится заметной роль освещения в совокупности всех элементов интерьера, участвующих в его художественной организации.

Характерным для этого времени было решение освещения в Кремлевском Дворце съездов (1960-1961, руководитель М. Посохин). Система освещения внутренних пространств является одним из средств художественной выразительности Дворца. Архитектурная целостность зрительного зала во многом достигается решением световых конструкций, расположенных дугообразными полосами, ритмически вторящими плавным изгибам партера. Композиция зала, тяготеющая к порталу сцены, художественная отделка интерьера: облицовка стен деревом, цвет обивки кресел, парадный занавес-создают ощущение торжественности зала и одновременно атмосферу приятного отдыха (рис. 1). Во взаимодействии всех элементов ансамбля в создании среды значительна роль света, его объединительная функция. Расположенные над сценой и по всей поверхности потолка точечные светильники заливают пространство светом.



Рис. 1. Вид на сцену большого зала в Кремлевском Дворце съездов на XXIII съезде Коммунистической партии Советского Союза (1966 год)

Прием освещения отраженным светом удачно использован в банкетном зале Дворца. Припод-

нятая центральная часть потолка служит отражателем ламп, скрытых в прямоугольной решетке. Благодаря такому решению мягкий свет равномерно освещает помещение, не утомляя глаз.

Система точечного освещения, потолочных конструкций заглубленного света прочно входит во многие сооружения на протяжении 1960-х годов. Достаточно назвать некоторые из них: гостиницу «Юность», кинотеатры «Октябрь», «Россия», интерьеры кафе, ресторанов на проспекте Калинина в Москве, киноконцертный зал «Октябрь» в Санкт-Петербурге и многие другие. Светящиеся плоскости света зрительно облегчали конструкции перекрытий, создавали впечатление открытого наружного света.

Свет становится художественным компонентом, участвующим в формировании, структурной организации помещения – новая черта, продиктованная характером архитектуры 1960-х годов.

Понимание искусственного света как важного формообразующего фактора начинало складываться в 1920-е годы. Появляется понятие «световая архитектура», где свет определяет архитектурный образ. С того времени архитектурное освещение прошло большой путь развития – технический и художественный. Именно в этот период освещение пространства стало серьезной архитектурно-художественной проблемой. В искусствоведческой литературе того периода по вопросам организации предметной среды, синтез искусств при разборе конкретных архитектурных комплексов и объектов искусство света еще не стало предметом анализа наряду с другими пластическими видами искусств. Между тем, взаимодействие света и архитектурного пространства часто определяет степень творческой удаи, художественный уровень интерьера. От того, как освещено пространство, зависит восприятие его объема, образа, эмоционального звучания. Свет интегрирует такие качества выразительности в архитектуре, как пространственность, пластичность, фактуру, цвет, объединяя их в целостную композицию. Способствует образному восприятию архитектурного пространства. Индивидуальность светового решения общественного архитектурного сооружения сообщает ему черты уникальности, узнаваемости. Роль световой конструкции, выразительность ее свойств, трудно переоценить в создании «ведущего настроения» в архитектурном объекте, в организации световой среды. С помощью света проектируется эмоциональное переживание человека, его самочувствие в помещении. В зависимости от совершенства искусства освещения, художественные достоинства архитектуры либо активно воздействуют на эмоционально-эстетическое состояние человека, либо теряют черты своей выразительности. Исходя из всего сказанного, мы можем

определить основной и главный критерий – соответствие декоративно-пластических свойств светильников художественному воздействию архитектурного решения, всех элементов его выразительности – пространственных, цветовых, фактурных.

Овладение пространством, постижение его структурной, ритмической и пластической выразительности происходило постепенно. В начале 1970-х годов только наметились пути этих связей. В основном господствовал чисто функциональный подход к роли светильника, как источника освещения. Постепенно они соединялись с новым пластическим решением форм, обогащались образным содержанием.

В советской архитектурной практике наметился повышенный интерес к пластике архитектурных форм. Позднее критики назовут этот процесс пластическим взрывом. «После многих лет величайшего пуризма архитектуры настойчиво ищут возможности преодолеть элементарный геометризм индустриального века»[1]. Пластика и пространство характеризуют художественно-образную выразительность архитектурных сооружений. Становятся излюбленными противопоставление пространственных объемов, их динамичное перетекание, подчеркнутое сопоставлением фактур, материала, цвета, используются приемы, свойственные пластическим искусствам: огранка, насечка, аппликация. Момент «пластической прибавки» наблюдается и в простых традиционно объемных архитектурных сооружениях. Эта потребность в новом пластическом выражении стала общей предпосылкой в поисках синтеза разных видов искусств – плоскостных (роспись, мозаика, витраж) и объемно-пространственных (скульптура, объемные декоративные композиции, световая пластика).

Светильники взяли на себя существенную роль в пластической трактовке интерьеров. Проектированием светильников занимались архитекторы, инженеры-конструкторы. Начиная с середины 1970-х годов, в поисках новых средств выразительности освещения активное участие принимают художники декоративных искусств, в частности художники стекла. Некоторые из них полностью посвятили себя этой сфере деятельности. Это стало интересной перспективной линией творчества, отмеченной широким экспериментом.

Можно сказать, что в этот период появилась новая профессия – художник по свету. Мастера, специалисты по свету были всегда. Признание этой профессии как творческой, художественной области деятельности, пожалуй, раньше всего произошло в театре. В театральных программах мы давно привыкли видеть фамилию художника по свету. Роль света в театре труд-

но переоценить. С помощью света на глазах совершаются удивительные метаморфозы, работающие на образцово-смысловые, декоративное содержание спектакля. Искусство освещения, использование возможностей света приобрело подлинный размах. За сравнительно короткий срок – двадцатилетие, оно прошло эволюцию, позволяющую нам говорить о дифференциации видов этой обширной области творчества. Это деление можно провести по разным критериям. Одни из них определяются саморазвитием жанра и связаны с эволюцией классических форм люстры, бра, появлением новых форм светильников. Другие относятся к архитектуре, к типам сооружений, их назначением функционированием.

Здесь можно выделить светильники или светопространственные композиции для больших общественных сооружений, гостиничных комплексов; декоративные световые объекты залов и ресторанов, кафе, баров, кинотеатров. Большие пространства, наряду с верхним освещением, требуют дополнительного нижнего света. Это вызывает появление многообразных форм напольных ламп, бра, световых рельефов, настенной светопластики. Но тот и другой принцип деления соотносится с общим движением искусства света, к решению проблемы архитектурного синтеза. Задача сводится к тому, чтобы выявить основные художественные связи светильников с архитектурой: конструктивно-пространственные, пластические, цветоритмические.

Из большого потока конкретных творческих работ по проектированию светильников, световых установок, можно выделить две основные линии, хотя в каждом конкретном случае характер интерьера диктует свой тип решения. Первая линия связана с внешне классическим типом светильника – люстрой, хотя конструкция её сильно видоизменилась, а сами элементы, детали совсем не похожи на хрустальные традиционные подвески («слезки», стразы). Вторая линия представляет собой принципиально новую в формообразовании, отмеченную активной пластической ролью светильника в интерьере. Это так называемые светящиеся потолки, объёмно – пространственные композиции, своего рода световые витражи или световые занавесы, занимающие значительную часть архитектурного объёма. Эту группу можно объединить с одним понятием – световая светопластика.

Следует заметить, что в истории развития светильников в России их скульптурно – пластическая выразительность в интерьере впервые была отмечена в искусстве модерна. Вспомним находящиеся на волне моды ретро настольные лампы с обилием и многословностью их изобразительных мотивов, воспроизводящих природный и растительный мир со

все натуральностью его трактовки. Пластические световые композиции, напоминающие букеты цветов, цветущие кусты, украшающие центральные гастрономы в Москве и Санкт-Петербурге (бывшие магазины Елисеева). И, наконец, люстра стиля модерн с различными модификациями форм и конструкций (люстра – фонарь, квадратные, треугольные в плане металлические конструкции с разного рода стеклянными подвесами, бисером и т.д.). Люстра, которая вошла в интерьер в новом пластическом обличье, как органический элемент всего образа интерьера. Не говоря о художественных качествах этих светильников, укажем на то, что проникновение скульптурного начала в предметную форму из стекла послужило импульсом для значительных перемен в искусстве стекла, свидетелями которых мы являемся. В других условиях, на новом уровне творческого мышления, в 1970 – 1980-е годы вновь проявился интерес к органичной природообразной форме, пространственно – глубинному цвету, пластической текучести материала.

Тенденция пространственно-пластического осмысления стала ведущей в развитии жанра в 1970 – 1980-е годы, неразрывно связанного с архитектурными проблемами. Обращение художников стекла к искусству освещения заметно обогатило средства его выразительности. Сам по себе этот факт оказался весьма существенным, повлиявшим на развитие художественной формы. Профессиональное знание природы стекла, технологических приёмов его обработки открыло художникам путь к эксперименту со свободной пластической формой, ставшей элементом больших световых композиций в интерьерах. Разнообразие пластических нюансов форм, обусловленное рукотворностью их исполнения (ручное формирование стекла в горячем состоянии), открыло неограниченные возможности поисков. Широкое применение нашли приемы лепного гутного стекла.

Момент уникальности, неповторимости, столь важный в оформлении общественных сооружений, становится художественным достоинством того или иного произведения, в ряде случаев признаком его самооценности. Следует отметить, что этот процесс тесным образом связан с тенденциями, характеризовавшими декоративное стекло 1970-х годов. Такие художники, как Г. Антонова, С. Бескинская, А. Бокоте, Ф. Ибрагимов, Ю. Мунтян, С. Рязанова, Л. Фомина, Т. Сажин, Б. Смирнов, А. Степанова, В. Шевченко, Д. и Л. Шушкановы, в своих работах в архитектурных объектах опирались на творческий опыт в декоративном стекле. Именно в эти годы световой объект претендует на декоративную и формообразующую роль в пространственно-тектоническом решении интерьера.

Московские художники Л. Фомина и Т. Сажин одними из первых обратились к светильникам. Они привнесли в эту область принципиально новое понимание формы. Люстра, решенная как декоративный пластичный объект, стала темой их современного творчества.

Первой значительной работой Т. Сажина и Л. Фоминой были светильники, или, точнее сказать, световые композиции во Дворце культуры автозавода имени Лихачева в Москве – здание архитекторов братьев Весниных, которое реконструировалось в 1974-1976 годах. Для художников встреча с архитектурой Весниных была большой удачей. Принцип переливающегося пространства, который применили братья Веснины в этом сооружении, оказался удивительно созвучным пластическим идеям искусства 1970-х годов. Современное решение светильников подтвердило способность веснинских интерьеров принять художественные идеи этого времени.

Говоря о синтезе архитектуры и декоративных средств, А. Веснин подчеркивал, что «единство образа достигается тогда, когда архитектура насыщена той же жизнью и тем же содержанием, что и дополняющая ее скульптура... чтобы скульптура стала до известной степени архитектурной, чтобы, например, ее пластика, ритм и масштаб помогали выявить пластику, ритм и масштабность самой архитектуры»[2]. В своей работе Сажин и Фомина следовали этим принципам. Они соединили точную конструкцию и свободную пластику в единую композицию, что соответствовало принципу решения интерьера, где четкий тектонический ритм сочетается с архитектурной пластикой, которую братья Веснины понимали, как систему разомкнутого пространства, дающего ощущение свободы и легкости. За основу структуры светильников взят пластический элемент-хрустальный цветок, который, будучи изобразительной метафорой, в то же время послужил модулем всей конструкции. Этот элемент насажен на длинные металлические стержни, горизонтально протянувшиеся через все пространство кафе. Венчики цветов развернуты в разные стороны, равномерно распределяя свет. Простая сборная геометрическая конструкция согласуется с простым прямоугольным в плане залом, большими пролетами окон, типовой стандартной мебелью. В то же время декоративность цветка, его богатая цветосветовая игра вносят в интерьер ощущение особой теплоты, смягчающей суховатость и жесткость ритмов.

В комнате для приема иностранных гостей во Дворце культуры было совершенно иное решение освещения. Пучки стеклянных соцветий словно прорастали из кессонов потолка. Здесь особенно подчеркивалась пластическая выразительность, даже уникальность каждого цветка,

что достигалось особой технологией изготовления в деревянной форме, когда хрусталь, разогревая форму, вместе с ней менял очертания, а разная высота среза каждого цветка дает разную толщину стенок. Нарядный каскад света как нельзя лучше соответствовал назначению камерного, но торжественного зала. Люстры несли главную декоративную нагрузку, являясь основным украшением комнаты, облицованной орехом. Два светильника (в кафе и комнате приемов) сообщали интерьерам Дворца современное пластическое дыхание. В то же время, четкая модульная структура находилась в полном соответствии с тектоникой архитектуры Весниных. Соединение свободно моделированной пластики и точной конструктивно продуманной сборки элементов станет основным принципом в последующих работах художников.

В 1975 году Сажин и Фомина были приглашены архитекторами для проектирования люстр в здании Посольства СССР во Франции (авторы-И. Покровский, Д. Лисичкин, А. Климошкин). В оформлении интерьеров принимали участие И. Казанский, И. Лаврова, И. Пчельников, Д.Бродская, И. Бродский, В. Эльконин. Хотя интерьеры посольства кажутся избыточно декоративными, они являют собой один из немногих примеров синтеза пространства с декоративными объектами. «Почему так много «синтеза» в Посольстве СССР в Париже?» – ставит вопрос архитектор И. Покровский и отвечает: «Казалось, что архитектура не раскрывала всех информативных смыслов, необходимых такой постройке. Хотелось обогатить идею» [3]. «Художники, которым предполагается обрабатывать поверхность, с успехом ее преодолевают с помощью рельефов, скульптур, оптических и световых эффектов, по сути, создавая новое богатое иллюзорное пространство» [4]. Таким образом декоративные произведения дополняют, обогащают содержание реального пространства.

Работа Фоминой и Сажина отводилась особая роль. Художники должны были создать в каждом помещении соответствующую его назначению эмоциональную световую атмосферу, конструктивной и пластически гармонирующую с архитектурой. В распоряжении художников были предоставлены зал приемов, банкетный зал и музыкальный салон. В создании люстр и бра художники представили всю пластическую палитру – от многоярусных люстр до светящегося потолка.

Большой по размерам зал приемов украшают девять люстр, помещенных со стороны окон в своеобразных боксах, образованных перегородками-пилонами, что сразу задает пространству четкий ритм. Светящийся потолок, собранный из хрустальных стандартных элементов, решен как струящийся световой поток, живой и изменчивый, создающий атмосферу особой торжественности. Следуя строгой тектонике зала, художники избирают соответствующий

элемент люстры- продолговатую цилиндрическую форму, оплавленную на конце или обрезанную под косым углом. Смонтированные на разном уровне, они образуют подобную сталякитам пластическую композицию.

В люстрах банкетного зала авторы снова возвращаются к своей излюбленной форме-цветкам-колокольчикам, которыми унизаны металлические стержни. Они соединяются в сложную ступенчатую конструкцию, разрастаясь в пространстве, словно живой организм, и заканчиваются свечеобразными электрическими лампами. Многоярусность хрустальных цветов сообщает им сквозную освещенность потоком света, а многократность его отражения увеличивает их светоносную силу.

Такая же конструкция использована в люстрах и бра для более камерного интерьера-музыкального салона. Здесь художники избрали ассоциативный ход. Конструкция люстр напоминает орган, собранный из прозрачных хрустальных цилиндров, -ассоциация, вполне уместная для музыкального салона. Элементом бра служит хрустальный цилиндр со скошенным краем, соединенный в пластическую композицию, струящуюся вдоль стены. Приглушенный свет создает спокойное камерное освещение, располагающее слушателя к сосредоточенности, раздумью, отдыху.

Понимание среды как художественной и духовной целостности, продиктованное высоким уровнем общекультурных национальных традиций, свойственно художникам Прибалтики. Несмотря на то, что искусство стекла в Прибалтике не имеет давних традиций, общие тенденции развития стеклопластики мы можем наблюдать и здесь. В 1970 – 1980-е годы в Таллине, Риге, Вильнюсе появились общественные сооружения, являющие собой пример подлинного взаимодействия разных видов искусства (олимпийские объекты в Таллине, здание Верховного совета, Академический драматический театр в Вильнюсе, гостиница «Латвия» в Риге, многочисленные кафе, рестораны).

Среди работ, развивающих принципы пластического взаимодействия пространства и световой пластики, следует назвать оформление фойе Государственного театра оперы и балета в Вильнюсе (1974, архитектор Н. Бачуте). Словно огромный стеклянный занавес, спускался каскад стекольной пластики по периметру прямоугольного застекленного архитектурного объема. В конструкции люстры лишь формально соблюдалась её традиционная ярусность. Весь её наряд состоял из плафонов – колпачков золотистого стекла на металлических кольцах. Уплотняясь, разрастаясь в количестве от низа к верху, они создавали монолитную светопластическую композицию, а в целом ансамбле люстр – стеклянную ажурную завесу. Металлические точки – шариком, почти невидимо закреплённые на кон-

це стержней, воспринимались как орнамент, пронизывающий воздух. Золотистый цвет металла и стекла при яркой освещенности дневным солнечным светом создавал излишнее мерцание. В вечернее время сами люстры не освещали зала, а лишь создавали настроение освещенности. Свет на них падал извне, сверху, из встроенных в потолок зеркальных ламп, чем достигался целостностный зрительный охват пластических форм.

Этим ещё раз подчёркивается сугубо декоративно – пространственная функция светильников. Создавая декоративный, театральный световой эффект, они в то же время несут конструктивную функцию: организуют движение в пространственном фойе, служат точкой отсчёта зрительного восприятия масштаба, являются своеобразным модулем пространственности. Вместе с тем пространство интерьера снижено за счёт высоты подвеса светильников. Почти скульптурное заполнение объёмными стекольными композициями с освещением их другим источником света становится распространённой творческой идеей.

Задачи создания определенной световой среды ставят перед собой рижские дизайнеры. В баре крупнейшей гостиницы Риги «Латвия» была установлена световая кинетическая стена «Песня» (автор В. Целмс). Красочные полосы цвета и света движутся волнообразно, словно воссоздавая течение реки. В. Целмс так объясняет эмоциональное назначение такого рода объекта: «В наших очень динамичных условиях жизни необходима поэзия медленного движения, напоминающая то о величестве и могуществе макрокосма, то о простых, но так глубоко трогающих сердце человека явлениях земных. Но самое главное – дать людям возможность сосредоточить свои мысли. Ведь это так важно – успокоиться и поразмыслить!» [5]. Эти слова говорят о том, что помимо чисто художественной задачи решения интерьера автор думает о создании психологически комфортной среды для человека. Действительно, это своего рода световая картина для длительного созерцания. Смена цветовых вариантов, излучающих узоры народного текстиля, притягивает внимание, но не поглощает его полностью, оставляя возможность для беседы или раздумья. Волны цвета вызывают в воображении разные образные ассоциации, движение эмоций (рис. 2).

Если говорить о способности света лепить архитектурное пространство, создавать орнаментальные композиции и рельефы, трансформировать пространство динамикой пульсирующих ритмов, насыщать его пластикой, колоритом, то следует отметить, что основной тенденцией оформления интерьеров в творческой практике остается декорирование искусством света.

Однако основой предмет нашего рассмотрения – декоративная форма светильников и ее

роль в архитектурном пространстве – вновь обращает наше внимание на работы такого рода. В ряде интерьеров светильники берут на себя изобразительную роль, решая или уточняя тему, назначение сооружения. Как часто случается в интерьере, свет съедает, нивелирует пластическую выразительность гобелена или металлического рельефа, растворяет в себе декоративную стекольную композицию или оставляет ее в тени. Тогда весь ритмический, цветовой, пластический аккорд распадается, не достигая гармонии. Здесь важно подчеркнуть, что помимо связи с архитектурными формами, свет нужно уметь проецировать на декоративный объект, наилучшим образом подавая его. Художественно решенное освещение в архитектуре выявляет действенную роль пространства, объединяет отдельные пространственные группы или подчеркивает контраст, устанавливая в них определенные ритмические, световоздушные связи. Разумеется, в том случае, если сама архитектура решает задачи пространства и пластики. Оттого так часто мы видим интерьеры, в которых интересно решенные сами по себе люстры не достигают единства с окружением, в буквальном смысле повисая в пустоте. Объем прямоугольной коробки архитектурного пространства остается безучастным к световой атмосфере. Самостоятельно разыгранная световая композиция, словно декорация, создает свое плафонное пространство. Есть в этом момент театральной игры, забавности. Однако этот замысел не согласовался со всей пространственно-сложной структурой интерьера. Световая пластика не стала органической конструктивно-пластической частью решения интерьера.



Рис. 2. Кинетический объект «Песня» гостиницы «Латвия» (автор-художник В. Целмс)

Реминисценции классики вполне уместны в таких интерьерах, как банкетные залы, залы приемов, рестораны крупных гостиниц, концертные залы. Примером могут служить люстры в зданиях советских посольств в Марокко, Индонезии (автор О. Кретов), в Болгарии (авторы В. Андреев, И. Макаревич и др.) и других. По типу классических художник И. Пяткин создал люстры для каминного зала здания Академии художеств СССР – архитектурной по-

стройки XIX века. Небольшой по размерам зал, решенный в стиле неоготики, с деревянной облицовкой стен, камином, представляющий собой малую архитектуру, украшают три люстры из бесцветного хрусталя. Три вертикальные оси, на которых строится сложная многоступенчатая конструкция из шаров, баясин, чаш, вносит в пространство зала четкий ритм, озвученный сверканием хрусталя. Граненые детали подвесок, остроконечные пирамиды, стразы, каплевидные формы, удлиненные, вытянутые по вертикали, согласуются с орнаментальным строем деревянной резьбы мебели, камина облицовочных панелей. Пронизанное светом свечеобразных ламп хрустальное убранство люстр сливается в радужном мерцании блеска в ореол сияния, нисходящего в пространство зала.

Мы остановились на некоторых наиболее характерных примерах декоративных форм светильников, раскрывающих разные формы их связи с архитектурным пространством – пространственно-пластические, конструктивные, образно-эмоциональные. Овладение пространством, постижение его структурной, ритмической и пластической сущности происходило постепенно. В работах начала 1970-х годов преобладала тенденция чисто функционального использования светильников. Осваивались методы их изготовления, налаживались контакты с художниками по металлу. Конструктивные творческие идеи преобладали над декоративно-пластическими решениями.

В середине 1970-х годов заявляет о себе новый жанр светопластики. Опыт свободной игры со светоформой, столь разноплановый и активный, приводит к автономности световой конструкции в архитектуре. Рождение нового жанра в ряду пластических искусств, наряду с металлопластикой, гобеленом расширяет диапазон синтеза. Можно сделать вывод о том, что в области светопластики вырабатываются определенные каноны в структурах композиции, в характере пластических элементов, в декоративно-орнаментальном строе, в использовании света, несмотря на индивидуальность творческих поисков. Начав с переосмыслением классической формы люстры, усилив ее пластическую выразительность, художники пришли к монолитным световым композициям, вошедшим органическим звеном в архитектурную форму. Каскады люстр пронизывают помещение, становясь важным конструктивно-пластическим элементом его построения, организуют в нем движение,

являются эмоциональным средством образной выразительности интерьера. Искусство освещения обретает черты подлинного искусства, в котором материалов стали свет и формируемая им объемно-пространственная среда.

Роль света как художественного компонента в создании атмосферы среды, ее эмоциональной окраски приобретает большое значение. Если в 1960-е годы характеризовались принципиально новыми разработками систем освещения (световые потолки, панели заглубленного света, освещение скрытым отраженным светом), участвующих в архитектурной организации помещения, то в 1970-е годы отмечается повышенный интерес к декоративной роли самих светильников, их формообразующей роли и объемно-пространственному звучанию. Появляется новый вид осветительной пластики, которая становится неотъемлемой частью архитектурных пространств. Многометровые многочастные стеклянные световые композиции, занимающие значительную часть архитектурного объема, взяли на себя существенную роль в пластической характеристике интерьеров. Художники стекла, обратившиеся к этой сфере творчества, внесли декоративное начало в формы светильника, широко используя ручную технику формования стекла, горячие методы его декорирования, что утвердило принцип уникальности каждой такой работы в архитектуре. Использование техники гутного лепного стекла изменило характер классических элементов светильника. На смену граненым и шлифованным камням, слезкам, стразам, ниткам бус приходят новые пластические формы, часто изобразительные (например, мотив цветка) либо свободно моделированные элементы со сложной рифленой поверхностью. Основной тенденцией является декорирование пространств светом. Декоративный эффект самих светильников определяет принцип большинства работ. Принципы, заложенные в создании световой архитектуры, где сам свет выступает темой образного мышления (моделирование пространства светом, насыщение его динамикой света, создание светового орнамента), еще не нашли соответствующего применения. Мы можем наблюдать интересный художественный процесс, связанный с решением сложной проблемы синтеза декоративных искусств и архитектуры. В этом процессе художественное стекло осознает свою роль в архитектурном пространстве, формы и связи с ним – объемно-пространственные, световые и цветопластические.

Список литературы

1. Хазанова В.О. Поисках пластической выразительности в советской архитектуре последних лет // Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1975. С.35
2. Бархин М.Г., Иконников А.В. и др. Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975. Том 2. С.32
3. Базазьянц С. Точка схода и точка отсчета // Декоративное искусство СССР. 1981. №8. С.8
4. Басов П. Советские посольства-форма и образ // Декоративное искусство СССР. 1979. №9. С.35
5. Декоративное искусство СССР. 1982. №4. С.35
6. Никифорова Л. Русские светильники XVII-XIX вв. // Декоративное искусство СССР. 1977. №5

7. Степанов Г.П. Методические предпосылки исследования синтеза искусств: Проблемы синтеза искусства и архитектуры. Л., 1972.
8. Соловьев К.А. Русская осветительная арматура (XVII-XIX вв.). М.: Государственное издательство архитектуры и градостроительства, 1950.
9. Соловьев С.П., Динеева Ю.М. Стекло в архитектуре. М.: Стройиздат. 1981.
10. Земцов С. Новые интерьеры Москвы // Декоративное искусство СССР. 1966. №9.
11. Каган, М.С. Морфология искусства/М.С. Каган.-Л.: Искусство, 1972-440с.
12. Герчук Ю. Синтез и функция // Декоративное искусство СССР. 1965. №2
13. Новикова Е.Б. Интерьер общественных зданий: Художественные проблемы. - 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Стройиздат, 1991.
14. Гусев М., Макаревич В. Световая архитектура. - М., 1971.
15. Швидковский О.А. Искусство взаимодействия // Синтез искусств и архитектура общественных зданий. - М., 1974.

© Н. П. Приказчикова, А. С. Волошина

Ссылка для цитирования:

Н. П. Приказчикова, А. С. Волошина. Художественные приемы в создании световой среды в интерьерах советского периода 50-80-х годов XX века // Инженерно-строительный вестник Прикаспия : научно-технический журнал / Астраханский государственный архитектурно-строительный университет. Астрахань : ГАОУ АО ВО «АГАСУ», 2019. № 4 (30). С. 67-74.

УДК 72.03, 502.3

«ЗЕЛЕНАЯ» АРХИТЕКТУРА КАК СОВРЕМЕННОЕ РЕЛЕВАНТНОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ НАПРАВЛЕНИЕ

А. Г. Зима

Санкт-Петербургский архитектурно-строительный университет, г. Санкт-Петербург, Россия

Исследованию подлежит филиация «зеленой» архитектуры в контексте историко-архитектурного процесса. Сформулированная идейная основа описываемого направления, концепция архитектурной и природной корреляции в конце 19 века была поддержана, продолжена и расширена, став одной из актуальных, быстроразвивающихся тенденций современной архитектуры. Преемственность и дивергенция «зеленого» течения затрагивает разные сферы строительства и дизайна. Методика исследования научной статьи базируется на интеграции архитектурно-исторического, строительного и экологического подхода в формировании «зеленой» архитектуры. Исследование строится на системном подходе к методологии изучаемого направления, сравнительном, сопоставительном анализе, синтезе, систематизации. Описаны и проанализированы подходы, технологии и направления развития «зеленой» архитектуры на основании проектных примеров. Изложена релевантность понятия в различные архитектурно-исторические периоды, модификация его интерпретации.

Ключевые слова: «зеленая» архитектура, экоархитектура, органическая архитектура, энергоэффективность.

"GREEN" ARCHITECTURE AS A MODERN RELEVANT ARCHITECTURAL DIRECTION

A. G. Zima

Saint Petersburg University of Architecture and Civil Engineering, Saint Petersburg, Russia

The development of «green» architecture in the context of the historical and architectural process is subject to research. The formulated ideological basis of the described direction, the concept of architectural and natural interconnection at the end of the 19th century was supported, continued and expanded, becoming one of the actual, rapidly developing trends of modern architecture. The continuity and divergence of the «green» current affects different spheres of construction and design. The research methodology of the scientific article is based on the integration of architectural-historical, construction and environmental approach in the formation of «green» architecture. The study is based on a systematic approach to the methodology of the studied direction, comparative, comparative analysis, synthesis, systematization. Approaches, technologies and directions of development of «green» architecture on the basis of design examples are described and analyzed. The importance of the concept in various architectural and historical periods, modification of its interpretation is stated.

Keywords: "green" architecture, ecoarchitecture, organic architecture, energy efficiency.

Введение

*Хорошее здание не нарушает пейзаж,
оно делает пейзаж более красивым,
чем было до того,
как это здание было построено [1].
Американский архитектор,
создатель «органической архитектуры»
Фрэнк Ллойд Райт*

Объект исследования – «зеленая» архитектура.

Тематика «зеленого» строительства обширна, имеет множество локальных дифференциальных течений и особенностей, ввиду этого изучению подлежит более ограниченный предмет исследования – выявление и охарактеризо-

вание основных характеристик направления «зеленая» архитектура.

Актуальность темы исследования определена релевантностью «зеленой» архитектуры современным архитектурно-строительным направлениям, каузальность изучения которой обусловлена все более возрастающей ролью экологического строительства, что в свою очередь связано с развитием экологии, сохранением природных ресурсов. Объект исследования – «зеленая» архитектура.

Исследуемый вопрос все чаще поднимается в научных конференциях, выставках, форумах, таких как международный форум «Человек и архитектура», международная выставка «Орга-