

Le peuple soviétique garde dans sa mémoire le souvenir des exploits accomplis par ses soldats et ses officiers au cours de la Grande Guerre Nationale ; ce sont des souvenirs sacrés très proches des réalisations de nos jours, des sentiments de millions d'hommes. Tout de suite après la guerre on a commencé à ériger dans les villes des monuments aux commandants légendaires, aux aviateurs courageux, aux tankistes valeureux, aux éclaireurs intrépides, héros dont les noms sont devenus synonyme de l'abnégation de notre peuple. Les premières compositions furent des bustes ou des groupes sculptés. On peut citer, par exemple, le monument aux héros de la Jeune Garde à Krasnodon (sculpteurs V. Maukhine, V. Agibalov, V. Fedtchenko) : le monument au général I. Tchernakhovsky à Vilnius (oeuvre de N. Tomsy) ; les bustes faits par L. Kerbel, D. Chvarts, Z. Azgour aux héros de l'Union Soviétique, deux fois décorés de l'Etoile d'or. A la même époque ont été créés des ensembles importants tels que le monument au Soldat — libérateur dans le parc de Treptov à Berlin (1949, sculpteur E. Voutchetichtch, architecte J. Belopolsky), le mémorial de Kaliningrad 1945—1946 (sculpteurs J. Mikenas, B. Poundzus, P. Vaivada, Iakhimavitchius, architectes I. Meltchakov, S. Nanouchian).

Dans les années 60 et 70 les oeuvres de l'art plastique monumental reflètent la tendance de l'artiste de présenter l'épopée de la lutte contre l'hitlérisme comme un jalon historique important, comme un exploit de tout le peuple, comme une épreuve dramatique que notre pays a subi en défendant le sort de l'humanité. Les thèmes de la lutte, de l'exploit, de la vie et de la mort, de la victoire se fondent souvent dans la notion de nos peintres et dans les grandes heures du peuple soviétique et acquièrent un véritable sens épique. Sur les impressions des événements de la guerre viennent se greffer de nouvelles associations d'idées imaginées et visuelles.

Aujourd'hui, on comprend d'une manière tout à fait nouvelle, par exemple, le thème de la terre

natale. Les entonnoirs faits par les obus, les squelettes noirs des arbres brûlés, les bâtiments détruits par les fascistes sont interprétés comme les témoignages émotionnels de l'époque ce qui oblige à chercher de nouvelles formes de monumentalité. Il n'est pas toujours possible, loin s'en faut, de traduire des conceptions épiques en utilisant seulement la sculpture. Dans certains cas le type traditionnel de ces monuments, la statue commémorative, manque d'ampleur et de volume.

Le désir d'exprimer la grandeur de l'exploit, les différents aspects de la lutte populaire contre le fascisme sont remarquablement incarnés aujourd'hui dans les grands ensembles monumentaux employant la sculpture, l'architecture, un texte littéraire, et l'utilisation rationnelle du terrain. Il ne s'agit naturellement pas d'une addition arithmétique, mais d'une profonde synthèse imagée où chaque type d'art fait apparaître des possibilités spécifiques dont l'interaction est déterminée par l'idée générale de l'auteur. C'est ainsi qu'on été conçues les meilleures oeuvres commémoratives des années 60 et 70. Leur unité artistique est telle qu'elle influe sur le spectateur avec une force émotionnelle inhabituelle. Elle s'harmonise avec nos conceptions actuelles, avec notre besoin de faire de grandes généralisations patriotiques, de créer des symboles et des métaphores compréhensibles pour des millions d'hommes.

Un des exemples les plus impressionnants de telles recherches est un mémorial à Salaspils dans les environs de Riga (1967, sculpteurs L. Boukovsky, J. Zarigne, O. Skarainis ; architectes G. Azaris, O. Zaklianny, O. Ostenberg, I. Strautmanis). Dans le camp de concentration de Salaspils ont péri plusieurs centaines de milliers d'hommes de nationalités différentes. En battant en retraite, les hitlériens se sont efforcés d'effacer les traces de leurs horribles crimes. Les auteurs du mémorial ont décidé de conserver le plan général du camp. Sur l'emplacement des anciens bâtiments ont été érigés des signes symboliques. Les vieilles baraques, disparues, ont

The feats of bravery accomplished by our officers and soldiers during the last war have remained vividly alive in the minds of the Soviet people; not merely are the sacred memories, they also have an immediate bearing on the achievements of our own day and millions of people are keenly conscious of them. Immediately the war was over war memorials began to be erected in our towns; they commemorate commanding officers whose name has become a legend, fearless airmen, tank troops, scouts, and all those other heroes whose names have become synonymous with the self-sacrifice of the man in the street.

The first of these monuments were busts or sculptured groups. We may mention, for example, the monument to the Heroes of the Youth Guard at Krasnodon (sculptors V. Mukhin, V. Agibalov, V. Fedchenko); the monument to General Cherniakhovsky in Vilnius by N. Tomsy; the busts by L. Kerbel, D. Shvarts and A. Azgur to the heroes of the Soviet Union twice decorated with the Order of the Golden Star. Meanwhile such far larger groups were also being set up as the monument to the Soldier-Liberator in the Treptov Park in Berlin (1949) by the sculptor E. Vuchetich and the architect J. Belopolsky, and the Kaliningrad memorial of 1945—1946 (sculptors J. Mikenas, B. Pundzus, P. Vaivada, Iakimavichius; architects I. Meltchakov and S. Nanouchian).

The works of the 'sixties and 'seventies reflect a desire on the part of the artists to present the epic struggle against Hitlerism as an important landmark in history, an exploit of the people as a whole, and also a dramatic ordeal suffered by our country in the defence of the future of mankind. In the conceptions of our artists the themes of the struggle, the heroic deed, life, death and victory, merge into one another against the background of those stirring days lived through by the Soviet people and acquire a truly epic quality. And new and vivid visual associations superimpose themselves on the impressions left by the events of the war.

The theme of patriotism, for instance, has today come to be treated in a completely new manner. The funnel-shaped holes left by the shelling, the black skeletons of the charred trees, the ruined buildings left when the fascists retreated, are treated as testimonies of their time possessed of a direct appeal to the emotions, and this has meant devising memorials of a new type. It is not always possible to embody a number of epic conceptions in one single sculpture. In some cases the group of statues of the traditional type has turned out to be inadequate in bulk.

There exist today a number of large-scale memorials which have succeeded remarkably well, by combining architecture, sculpture and engraved inscriptions with a rational use of their site, in expressing, as their authors visibly desired them to do, the heroism of a deed or the various aspects of the popular struggle against fascism. Such a combination is naturally no mere arithmetical addition, but a profound visual synthesis in which each art form reveals its specific potentialities and the artist's central idea determines the interaction of the various media. The best commemorative works of the 'sixties and 'seventies are of this type. Their artistic unity is such that the spectator is subjected to an unusually powerful emotional impact. It is a unity in keeping with a present-day perception of things, with a need for great patriotic statements, and for symbols and metaphors which millions can understand.

One of the most impressive examples of work based on research in this direction is a memorial at Salaspils in the neighbourhood of Riga, dating from 1967 (sculptors L. Bukovsky, J. Zarigne, O. Skarainis; architects G. Azaris, O. Zaklianny, O. Ostenberg, I. Strautmanis). In the Salaspils concentration camp there perished several hundred thousand men of different nationalities, and when they retreated the Nazis did their utmost to remove the traces of their horrible crimes. When designing the memorial the artists decided to

fait place à des buissons d'églantiers ; sur le mur symbolique de la baraque pour les enfants sont exposés dessins des enfants, on y voit aussi le chemin de souffrances que les condamnés à mort devaient suivre. Tout cela est inclus dans le panorama général du memorial qu'on peut très bien observer à travers les fenêtres du musée commémoratif. Le bâtiment abritant le musée a un grand sens expressif en tant qu'image architecturale. Un mur symbolique —, barrière à

bascule avec cette inscription « derrière la terre gémit » semble séparer la vie de la mort. Nous sommes devant le symbole précurseur des tableaux épouvantables de l'enfer hitlérien.

A travers la claire — voie étroite on voit au centre d'une vaste place un groupe sculpté. Plus le spectateur s'approche de la sculpture et plus il perçoit sa taille, voit se concrétiser la masse et la silhouette. Vaillance et unité sont soulignées par l'aspect monolithique de la sculpture et le

1. L'Arbre de la vie. Le monument à l'honneur des défenseurs de Leningrad. 1968. Les sculpteurs E. Rotanov, V. Kosenuk, G. Yastrebénetiski. L'architecte L. Kopilovski.

1. The tree of life. Monument to defenders of Leningrad. 1968. Sculptors E. Rotanov, V. Kosenyuk, G. Yastrebetsky. Architect L. Kopilovsky.



retain the general layout of the camp. Symbolical devices now mark the locations of the buildings; there are wild-rose bushes where the huts once stood, and on the wall which stands for the children's quarters there are the drawings the children made, and also a representation of the terrible path the condemned were made to tread. All of this forms a part of the general view of the memorial which may be obtained from the windows of the museum overlooking it. The building which houses this memorial museum is a most expressive architectural work. A symbolical wall, in the form of a swing door bearing the inscription: "Beyond this point the earth utters a cry" would appear to separate life from death. We are face to face with the symbolic gateway to the terrifying scenes of the Nazi hell.

Through the narrow lattice we can see a sculptured group in the middle of a huge open space. As the spectator approaches he gains an increasingly true impression of its size and of the reality of its mass and outline. The work appears to be monolithic and stands firmly rooted to the ground, so that its boldness and unity are emphasized. The terseness of this central group is inspired by the same general purpose as the symbolic barrier at the entry to the memorial. Other sculptured groups — a mother and children, a kneeling girl, a giant pinned to the ground and attempting to continue the struggle — have a less concentrated impact, but nevertheless their expressiveness strikes the spectator. On the whole the artists show excellent understanding of the nature of so modern a material as concrete. By exploiting its specific potentialities they have acquired liberty to make use of the general statement at will, and have achieved sharp contrasts of mass and outline, boldly opposing dissimilar types of workmanship. They have succeeded perfectly, in this instance, in exploiting the expressive potentialities of modern visual realism offered them by so vast an open-air setting. For the most part, however, they have followed, as was natural, the traditions of their national school and taken their inspiration from the remarkable Bratskoye Cemetery in Riga.

In the Monument to the Defenders of Leningrad put up in 1960 in the Piskarevskoye Cemetery (architects E. Levinson, A. Vasiliev; sculptors V. Isaieva, R. Taurit, B. Kapliansky, A. Malakhin, M. Kharlamova), the effect is obtained through unity between the work itself and the landscape in which it stands. The basic design consists in an immense flat stretch of lawn with granite walks bordered by strictly identical burial-mounds covering common graves and each bearing an inscription mentioning no more than the year of death.

The problem of how to place the sculptures has in our opinion been solved in a more original way at Salaspils than at Leningrad. The artists who designed the Salaspils memorial have dispensed with pedestals and placed their individual figures of groups directly on the grass plots, and this system has been largely instrumental in determining the character of their works, which take their expression from the use of powerful sculptured masses. In the Leningrad memorial the central statue has not been successfully related to the reliefs placed at the extreme outer edge of the whole composition.

It is also extremely interesting to compare the two memorials from the point of view of style.

In the Piskarevskoye Cemetery the statue representing the Motherland has been designed in accordance with methods closely akin to those of traditional Russian classicism. The statues at Salaspils have been conceived quite differently; they are an organic combination of the expressive aspect of the realist visual art of the 20th century and of progressive national traditions in art. The works of Zamdeguy, T. Zalkalna and K. Zalet embody these traditions; by exploiting the specific advantages of their medium they have brought out the complete harmony which exists between them and present-day ideas on art, by virtue of the profound inner expressiveness which they engender and the monolithic conception of sculpture which underlies them. The laconic character of the best of the Salaspils sculptures — particularly those of the central group — is the result of a desire to achieve a concentrated effect and to emphasize the collective pathos.

The same terse and sober style predominates in the memorial set up on the site of the Lithuanian village of Pirtshus, which the Nazis burned down (sculptor G. Iokubonis, architect V. Gabrinis). This monument, erected in 1960, was one of the first to reflect the new trend in our visual art in favour of modern stylistic conceptions and of overall effects dependent on a harmony between the sculpture and the surrounding scenery.

An essential part of this group is a figurative element, the Mater Dolorosa. Made from a single block of grey granite, it is extremely expressive, with its sober statuesque character and the fine symmetry of its different features. Notwithstanding its conventional forms and economy of detail, Iakubonis' sculpture is instilled with poetic life; his treatment of the female head with its individualized features yet universal significance shows him as a genuinely modern artist.

The figure derives a degree of complexity from the strongly emphasized expressiveness of the facial features, distorted with anger and bearing

puissant appui au sol. Le style laconique de ce groupe central correspond d'une manière organique à la solution de la barrière symbolique à l'entrée du mémorial. D'autres compositions sculptées : une mère avec des enfants, une jeune fille à genoux, un géant, cloué au sol et faisant des efforts pour continuer la lutte sont plus diffusés. Cependant elles impressionnent aussi les spectateurs par leur expressivité. Les artistes dans l'ensemble ont très bien compris la nature d'une matière aussi moderne que le béton. En utilisant ses traits spécifiques, les artistes font librement des généralisations, trouvent des contrastes intenses de masses et de silhouettes, une franche opposition des factures. Les auteurs du mémorial ont parfaitement su se servir du caractère expressif d'oeuvres plastiques réalistes modernes situés sur de grandes aires.

Cependant, il est naturel que les artistes aient suivi le plus souvent les traditions de leur école nationale, se soient inspirés de l'ensemble remarquable qu'est le cimetière Bratskoïé à Riga.

La liaison de l'art plastique avec le paysage environnant détermine l'aspect artistique du monument aux défenseurs de Léninegrad érigé en 1960 sur le cimetière de Piskarevskoié (architectes E. Levinson, A. Vassiliev ; sculpteurs V. Isaïeva, R. Taourit, B. Kapliansky, A. Malakhine, M. Kharlamova). L'idée conceptuelle principale de ce mémorial : un immense parterre aux allées de granit le long desquelles s'alignent les tumulus obsolument identiques des fosses communes aux plaques commémoratives laconiques où n'est indiquée que l'année de la mort.

A notre avis, les auteurs du monument près de Riga ont, plus hardiment que les sculpteurs de Léninegrad, résolu le problème de l'implantation des sculptures. Ils ont renoncé aux piédestals, plaçant les sculptures et les groupes sculptés directement sur les parterres de gazon. Ceci détermine en grande partie le caractère de la sculpture exprimé sous la forme de puissantes masses sculptées. Dans l'ensemble commémoratif de Léninegrad, on n'a pas réussi à établir les rapports entre la statue centrale et les reliefs disposés dans la partie extrême de la composition. Il est très intéressant de comparer les solutions de deux mémoriaux mentionnés sous un autre aspect, celui de la stylistique de la sculpture.

La statue à « la Mère-Patrie » du monument sur le cimetière Piskarevskoié est proche des traditions du classicisme russe du point de vue des méthodes de recherche tandis que les statues de Salaspils sont conçues autrement. Ces dernières concilient : d'une manière organique le caractère expressif de l'art plastique réaliste du XX^e siècle et les traditions nationales progressistes dans l'art. Les oeuvres de Zamdeguy, T. Zalkalna et

K. Zalet incarnant ces traditions qui se sont trouvées en pleine harmonie avec les idées artistiques modernes, grâce à leur profonde expression intérieure, au concept monolithique de la sculpture qui s'en dégage, grâce à la mise en évidence des particularités du matériau. Le laconisme des meilleures sculptures de Salaspils, surtout de celles du groupe central est imposé par le désir de concentrer l'image, de souligner le pathétique.

Le même style sobre et laconique prédomine dans l'ensemble commémoratif créé sur l'emplacement du village lituanien de Pirtchus brûlé par les hitlériens (sculpteur G. Iokoubonis, architecte V. Gabrinus). Érigé en 1960, ce monument a été un des premiers à refléter la tendance des maîtres de notre art plastique à utiliser la stylistique moderne, à choisir des solutions basées sur la symbiose de l'oeuvre sculptée avec la nature environnante.

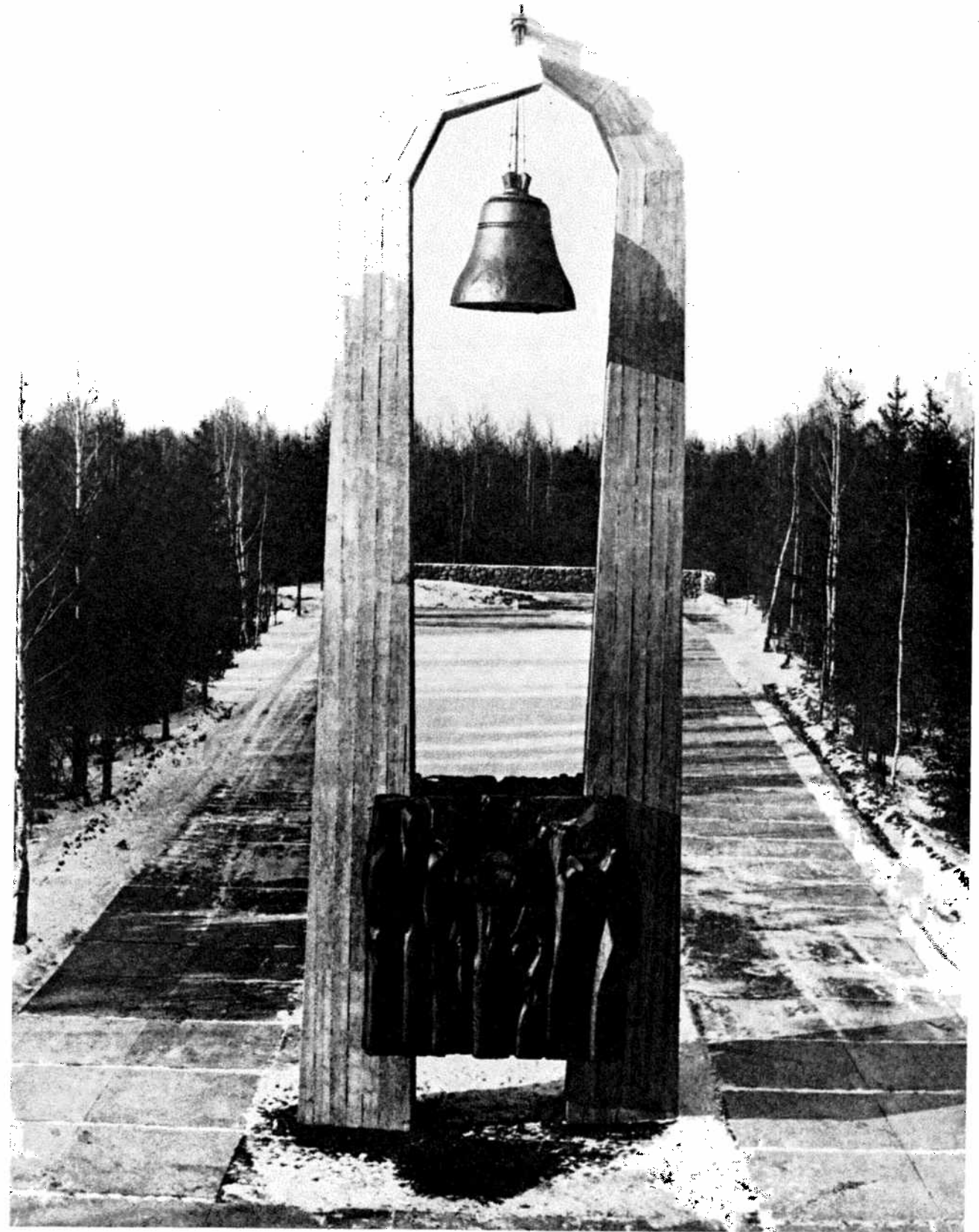
La Mater dolorosa est l'élément figuratif essentiel de l'ensemble. Assemblée en blocs monolithes de granit gris, elle est très expressive avec son caractère statuaire sobre, la belle symétrie de ses différentes parties. Malgré ses formes conventionnelles et son caractère lapidaire, la sculpture de Iakoubonis est pleine de vie poétique. La manière d'interpréter la tête de femme sculptée en lui donnant des traits particuliers et un caractère très généralisé nous révèle un artiste vraiment moderne.

L'expressivité, fortement soulignée, des traits du visage marqué par la colère et les tragiques épreuves subies, les remarquables proportions de la statue, la main crispée tenant le foulard confèrent à la sculpture une certaine complexité. Cette oeuvre est empreinte des traditions de l'art plastique populaire de Lituanie caractérisé par l'harmonie d'expression. Entourée de champs et de plaines, cette statue symbolique monolithe ressemble, de par son caractère statuaire, aux poteaux sculptés érigés par les paysans lituaniens en haut des collines et dans les plaines.

Mais le caractère populaire de la sculpture en pierre n'est pas dû uniquement à l'assimilation créatrice des anciennes traditions. Il est aussi le fait de la sensibilité très personnelle envers la douleur profonde du peuple et de l'amour envers la terre natale.

2. Le monument commémoratif aux prisonniers du camps de concentration à Baranovitchi. Le sculpteur M. Alhtchouller, l'architecte N. Milovidov.

2. Monument to inmates in Baranovichi. Sculptor U. Altschuller, architect N. Milovidov.





the stamp of the tragic ordeals undergone, the extraordinary proportions of the statue as a whole, the hand with its convulsive grip on the scarf. The work is strongly marked by the vernacular tradition in Lithuanian art with its characteristic unity of expression and significance. A symbolic monolithic figure standing erect amid the fields and plains, it recalls the carved poles put up by the Lithuanian peasants on their plains and hilltops.

But the popular character of such stone sculpture is not born merely of the assimilation and imaginative use of ancient traditions. It is also the reflection of a highly personal feeling for the deep-seated grief of the man in the street, and of the artist's fondness for his native soil.

The same national character attaches to the other memorial groups carved during this last decade. Just like the authors of war literature — novels, short stories or poems — who instead of confining themselves to describing the outward aspects of battles or parts of battles try to render the different shades of the national character by bringing in as much detail as possible, the authors of these groups have done their best to create works which are a reflection of popular feeling. In the monument entitled "Lemblovsky Citadel" (1967, sculptor B. Svignin, architect J. Tsarikovsky) this is successfully achieved by a synthesis of a number of dissimilar elements. Two enormous anti-tank "dragon's teeth" carved in relief tower above a paved area. One of them bears the inscription "1941—1943", while the other is carved with representations of soldiers — heads held upright, or bodies wounded and falling. Opposite, on a massive cube-shaped block, stands the "Madonna of the Blockade". The woman's face with its features worn with hunger and sleepless nights is accentuated by the sharp contrasts between light and shadow; her raised arm makes the gesture of a mother who would protect her child. On the low stone wall, the engraved words of Boris Lavreniov: "That time is past forever, but it lives in our memories for evermore", accurately express the pathos of the memorial.

This work of Svignin's belongs to the green belt known as the "Circuit of Glory" which co-

vers the areas where the fighting for Leningrad took place. The monuments in the great series take a variety of forms and are located around the town on a circumference of several hundred kilometres. The very idea of erecting such a series within a broad open strip is eloquent of the progress in the attitude of present-day sculptors and architects; visibly they have cast aside the rules of academic monumental sculpture with its incapacity to use space, its lack of movement when representing individual figures or groups, and the want of originality shown by the allegories through which it seeks to achieve pathos.

The works which compose the Circuit of Glory are naturally not all equally expressive in all respects. Indeed it was impossible for such a project, as completely new departure, to be absolutely perfect.

Sometimes it is the choice of symbol which has not been sufficiently studied; sometimes the sculptor's treatment of his setting has not been clearly defined and the proportions are of doubtful suitability. But of the monuments which have been put up some are extremely expressive, the outcome of creative research and of an up-to-date attitude towards a heroic past. We may mention here the commemorative group by the sculptor K. Simoun and the architect P. Melnikov. It stands at the point where the Leningrad blockade was pierced, and this is largely the reason for the symbol its authors have chosen — a split circle.

At first sight such a motif may appear rather elementary; but in such cases much will depend on the visual merits of the work — the purity of its forms, how clearly its proportions are defined, the artist's understanding of the specific properties of his medium. In the present instance all these requirements are fulfilled. The two arcs are conceived as the two parts of a harmonious whole, and it is for this reason that the gap between them, suddenly breaking that harmony, acquires its dramatic acuity. Further, the symbol, laconic enough in itself, derives added intensity from its absolute oneness with the landscape. The concrete arcs, standing erect and silhouetted on the shores of Lake Ladoga, symbolize the eternal tribute to the fallen heroes and call forth a whole series of historical and poetical associations. They curve over the famous track across the ice known as the "Road of Life" along which arms and food were able to reach Leningrad.

The Split Circle is not the only example in the Circuit of Glory of a symbolic interpretation of a literary image, and such devices are becoming more and more frequent. We have already mentioned the wall-barrier at Salaspils; the obelisk put up in Tallinn as a tribute to the "ice camp"

3. L'ensemble commémoratif à Salaspils. Le fraguement. 1967.

3. Memorial ensemble in Salaspils. Fragment. 1967.

Le même caractère national est propre aux autres ensembles commémoratifs créés au cours de la dernière décennie. Comme dans la littérature (romans, nouvelles ou poésie) traitant de la guerre où l'auteur ne se borne pas de décrire l'aspect extérieur des batailles ou de certains combats, mais tâche de donner le plus de détails sur différentes nuances du caractère national, les auteurs de ces ensembles commémoratifs s'efforcent de créer des œuvres reflétant les sentiments du peuple. Le monument « La citadelle Lemblovsky » (1967, sculpteur B. Svignine, architecte J. Tsarikovsky) reflète ces sentiments grâce à la synthèse de différents éléments. Deux énormes dents de dragon antichars ornées de reliefs s'élèvent au-dessus d'une place pavée. Sur la première sont gravés les chiffres 1941—1943, sur la seconde sont représentés des soldats : têtes monumentales, corps blessés tombant par terre. Devant sur un cube massif s'élève « la madonne du blocus ». Les contrastes bien prononcés de lumière et d'ombre soulignent le visage d'une femme aux traits marqués par la faim et les nuits sans sommeil. Son bras levé exprime le geste d'une mère voulant protéger son enfant. « Ce temps est passé à jamais mais demeure en nos mémoires pour toujours », ces paroles de l'écrivain Boris Lavreniov gravées sur un mur de pierre, bas, expriment d'une manière extrêmement exacte le pathétique du mémorial Lemblovsky.

Le monument créé par B. Svignine fait partie de la ceinture verte « Le circuit de la gloire » — grand ensemble érigé sur les lieux des combats pour Leningrad. Des monuments de différents types ont été érigés sur une ceinture quelques centaines de kilomètres autour de la ville. L'idée même de bâtir cet ensemble en l'entourant de grands espaces souligne le progrès dans les conceptions des sculpteurs et des architectes contemporains qui se sont éloignés des règles du monumentalisme académique, où l'on ne savait pas tirer parti de l'espace, où l'exécution plastique des figures et des groupes manquait de mouvement et les allégories pathétiques d'originalité.

Il est évident que les œuvres formant « Le circuit de la gloire » ne sont pas toutes également expressives dans tous leurs composants. Comme toute tentative nouvelle, une telle tâche ne pouvait pas être résolue idéalement.

Dans certains cas, c'est le choix des motifs symboliques qui n'est pas suffisamment étudié, dans d'autres, l'attitude du sculpteur envers l'environnement n'est pas bien déterminée, ses proportions suscitent des doutes. Parmi les monuments érigés on peut en voir qui sont très expressifs, qui sont engendrés par la recherche

créatrice et la perception actuelle du passé héroïque. On peut citer l'ensemble commémoratif exécuté par le sculpteur K. Simoun et l'architecte P. Melnikov. Il est érigé à l'endroit où le blocus de Leningrad a été rompu. Un tel emplacement a en grande partie déterminé le caractère du symbole retenu par les auteurs lors de la réalisation de leurs projets. Le cercle rompu... Il peut sembler au premier abord que ce motif soit assez élémentaire. Cependant, dans de tels cas, plusieurs choses dépendent des qualités plastiques de l'œuvre : pureté des formes, netteté des proportions, compréhension des propriétés spécifiques du matériau. Ces qualités sont propres à la composition nommée. Les deux arcs sont perçus comme un ensemble harmonieux. Voilà pourquoi la coupure entre ces deux arcs qui rompt brusquement leur harmonie acquiert une acuité dramatique. Ce symbole laconique s'enrichit d'un lien profond avec le paysage environnant. Se dressant au bord du lac Ladoga, les silhouettes de cet arc en béton symbolisent l'hommage éternel aux héros, évoquent toute une chaîne d'associations historiques et poétiques. Les deux arcs s'infléchissent au dessus de la célèbre route sur la glace appelée « Route de la vie » par laquelle l'on acheminait les armes et la nourriture à Leningrad.

Dans l'ensemble du Circuit de la Gloire, « le Cercle rompu » n'est pas l'unique exemple de l'interprétation symbolique des images littéraires. De telles solutions apparaissent de plus en plus souvent. Nous avons déjà mentionné le mur-barrière de l'ensemble de Salaspils ; l'obélisque érigé à Tallin en honneur de la « campagne de glace » évoque des associations romantiques, le monument au premier spoutnik soviétique édifié à Moscou (1964, architectes Bartch et Koltchin, sculpteur A. Faïdich) rappelle le trajectoire d'une fusée. Les possibilités de l'architecture sont utilisées d'une manière souple et tout à fait nouvelle pour interpréter des phénomènes nouveaux liés au progrès scientifique et technique, aux grandes réalisations de notre pays, aux événements dramatiques de notre histoire. Sur cette base apparaît aujourd'hui dans l'art monumental une nouvelle conception plastique imagée pleine de dynamisme ouvrant d'autres possibilités pour les recherches progressistes.

4. Le monument « Citadelle Lemblovskaya ». 1967
Le sculpteur B. Svignine, l'architecte J. Tsarikovski.

4. Monument, «Lemblovskaya Stronghold». 1967
Sculptor B. Svignin, architect J. Tsarikovsky.



Il est certain qu'on ne peut pas considérer ces expériences comme des choses ayant un caractère universel et exclusif, d'autant plus qu'il ne s'agit pas de remplacer la sculpture par l'architecture. Ces dernières années ont été érigés quelques ensembles commémoratifs conçus comme un ensemble de sculptures. Tel est, par exemple, l'ensemble consacré aux héros de la Bataille de Stalingrad à Volgograd, oeuvre qui a reçu le Prix Lénine (1969, auteur Voutchétitch, chef du groupe d'architectes, sculpteur V. Matrossov, A. Novikov, A. Turenkov, architectes J. Belopolsky-auteur du projet V. Démine). Cet ensemble réunit différentes formes et types de sculpture — sculpture en ronde bosse (statues, groupes de plusieurs statues), bas-relief et contre-relief ; y ont été utilisés divers matériaux, tels que : bronze, granit, aluminium. L'idée principale des auteurs est surtout concentrée dans les images symboliques et allégoriques d'une femme au glaive, s'élevant sur le Kourgane, d'un soldat, mitraillette à la main, se tenant debout dans l'eau, et d'autres. Les sculptures symboliques du mémorial dans la ville-héros de Brest sont aussi très importantes. La forteresse de Brest fut une des premières à repousser les attaques des hordes fascistes et résista longtemps à leur poussée. Les auteurs de cet ensemble, dirigés par le sculpteur A. Kibalnikov, se sont appliqués à représenter par des images plastiques de grandes dimensions les émotions dramatiques vécues par les Soviétiques qui conservaient leur foi inébranlable. Le désir d'utiliser le caractère expressif de la sculpture monumentale sous-entend, comme règle générale, le recours à des matériaux tels que le béton et au soudage du métal. On ne peut pas dire que dans tous les cas l'utilisation des propriétés spécifiques de tels matériaux ait été heureuse ; cependant ces recherches sont symptomatiques.

Il est intéressant de noter que dans cet ensemble, comme d'ailleurs dans plusieurs autres, prédominent des sculptures figuratives et qu'on utilise de différentes manières la symbolique des formes architecturales matérialisées. En particulier, la baïonnette de 100 mètres de haut, en béton, est devenu un élément principal de la composition de Brest. En créant cette haute dominante plastique, les auteurs du projet se sont visiblement efforcés de provoquer un impact émotionnel sur le visiteur en lui rappelant la guerre à l'aide d'associations d'idées connues, traduites de manière visuelle.

L'expérience a montré que le recours au caractère expressif des formes architecturales matérialisées, leur mariage avec la sculpture ne doit pas du tout obligatoirement engendrer de grandes compositions sculpturales. Les monu-

ments à ceux qui ont péri sur l'île de Saaréma (sculpteur M. Varik) et « La Colline de la Gloire » en Biélorussie (sculpteur A. Bembel) sont dimensionnellement modestes. Nonobstant, leur art plastique très intéressant sur le plan architectural, crée une image artistique de caractère général. Le monument aux martyrs de Baranovitchi (sculpteur U. Altchouller, architecte N. Milovidov) n'impressionne pas non plus par sa taille. Le concept central est exprimé par une cloche et une sculpture en relief représentant d'une manière expressive des mains humaines. Cette composition modeste frappe par son sens profond, sa valeur émotionnelle. La sculpture, exécutée en bronze, au relief peu accentué, contraste avec l'arc en béton et la cloche qui y est suspendue nettement matérialisés, créant ainsi de profondes émotions lyriques. L'économie des moyens y est dictée par l'attitude particulière de l'auteur envers les épisodes tragiques de la guerre.

Pour montrer la diversité dans le genre et le caractère de nos ensembles commémoratifs, nous ne citerons qu'un monument, Prix Lénine également, et un des phénomènes remarquables dans le développement de l'art monumental soviétique. Il s'agit de l'ensemble érigé à l'endroit du village biélorusse de Khatigne, brûlé par les hitlériens (auteurs, architectes J. Gradov, V. Zankovitch, L. Lévine, sculpteur S. Sélikhanov).

A notre avis, le caractère expressif de l'architecture de ce monument, de ses symboles matérialisés, de son implantation dans l'espace lui donne une unité artistique impressionnante.

On y trouve une riche polyphonie de moyens plastiques au sobre laconisme. Les possibilités de l'architecture, des inscriptions monumentales, de la couleur et du son y sont utilisés avec un sens profond du dramatique des années de guerre, du dramatique de notre époque. L'exécution artistique de ce monument semble pluridirectionnelle sans perdre pour cela de son unité.

En s'approchant du village, on voit sur le fond d'une sapinière verte une inscription gris cendre : « Khatigne ». On entend ensuite le son mélancolique de cloches montées dans les Cheminées symbolisant les isbas brûlés. On y compte 26 cheminées ce qui correspond aux 26 maisons qui existaient avant la guerre.

Les architectes ont recréé l'implantation réelle des maisons du village.

Les rues sont pavées de grands carreaux noirs. De symboliques portes de clôture en béton mènent aux izbas. Le cimetière de 136 villages biélorusses est très impressionnant. Au centre des carrés noirs sont placées les urnes renfermant des cendres. Cet ensemble, y compris la place « A la Mémoire » où brûle la flamme du souve-

has romantic associations, while the monument in Moscow commemorating the first sputnik (1964, architects Bartch and Kolchin, sculptor A. Faidich) suggests the path of a rocket. Architectural possibilities are thus used in a completely new manner and with flexibility to interpret new phenomena relating to scientific and technical progress, to our country's major achievements, and to the dramatic events of our history. And in this way there is growing up a new tradition of dynamic and imaginative visual design in our monumental art which is opening up still further possibilities for research along progressive lines.

Such experiments cannot of course be considered as universally and exhaustively valid, especially as there is no question of making architecture take the place of sculpture. These last few years have seen the erection of several memorials designed as sculptural groups. One of these is the group erected in Volgograd to the memory of the heroes of Stalingrad, and awarded the Lenin Prize in 1969 (designer and chief architect Vuchetich, sculptors V. Matrossov, A. Novikov, A. Turenkov; architects J. Belopolsky as designer and V. Demin). The work uses a combination of different forms and types of sculpture — sculpture in the round (for individual figures and groups), bas-reliefs and engraving; a variety of media have been used, including architectural features for their force of expression in conjunction with actual sculpture need not necessarily mean that the sculptural group as a whole is particularly large; the monuments to those who perished on the Island of Saarema (sculptor M. Varik) and the "Hill of Glory" in Byelorussia (sculptor A. Bembel) are modest in size. Nevertheless their forms and volumes are architecturally extremely interesting and the general effect is that of a work of art. The monument to the Baranovich Martyrs (sculptor U. Altchouller, architect N. Milovidov) is not of an impressive size either. The central idea is expressed in the form of a bell and a relief representing human hands; it is a modest work which strikes one by its inner significance and its emotional value. The bas-relief, in bronze, in striking contrast with the clear-cut concrete arch and the bell suspended from it, awakes profound lyrical echoes. Here the economy of means is to be explained by the artist's very personal attitude towards the tragic episodes of the war.

To demonstrate the diversity of our commemorative groups in type and character we will mention just one further monument, likewise a Lenin Prize winner and one of the outstanding landmarks in the development of Soviet monumental art. This is the group erected on the site of the

Byelorussian village of Khatygne, which the Nazis burned down (architects J. Gradov, V. Zankovich, L. Levin; sculptor S. Selikhanov). In our opinion this work has an impressive artistic unity, deriving from its architectural singleness of expression, its figurative symbols and its layout.

It offers a rich variety of forms, though each itself bronze, granite and aluminium. The designers' central idea is to be found mainly expressed in the symbolical and allegorical figures, among which are a woman with a sword, standing on the *Kurgan*, and a soldier standing upright in the water with a machine-gun.

We must also specially mention the symbolic figures on the monument set up in the heroic city of Brest. Brest was one of the first strongholds to repel the attacks of the fascist hordes and held out for a long time against their advance. The artists who designed this group under the sculptor A. Kibalnikov have attempted by means of large-scale sculptured figures to portray the dramatic experiences lived through by the undaunted Soviet defenders. As a general rule, if monumental sculpture is to be exploited for its expressiveness, such media as concrete and welded steel must necessarily be adopted. It cannot be said that in all cases the specific properties of such materials have been used to advantage; however, research in this field is symptomatic of the general trend.

It is interesting to note that in the group in question, as in several others, figurative sculpture dominates, and that in various ways architectural forms made figurative are used as symbols. Thus at Brest the 100-metre concrete bayonet is one of the principal elements in the composition. The designers, when they created this dominant vertical feature reaching to such a height, were visibly striving to produce an emotional impact on the spectator by using familiar associations to evoke the idea of war.

Experience has shown that such use of figurative is of a laconic sobriety. The different potentialities of architecture, of engraved inscriptions, of colour and of sound are exploited with a deep feeling for the drama of the war years and of our age in general. It gives the impression of being artistically pluri-dimensional while yet avoiding loss of unity.

As one approaches the village the word "Khatygne" appears, ash-grey against a background of green fir-trees. Then comes the melancholy sound of the bells in the chimneys which symbolize the burned isbas. There are twenty-six of them, one for each of the houses which stood there before the war.

The architects have reconstructed the actual pre-war layout of the village. The streets are

nir et où poussent trois jeunes bouleaux, les silhouettes omniprésentes des cheminées extrêmement expressives en hiver, sur le front du paysage enneigé, forme dans l'imagination du visiteur une image bouleversante.

La symbiose du paysage, de l'architecture et des autres éléments grâce à l'unicité du concept, détermine l'impact émotionnel de l'ensemble à Khatigne.

Les ensembles commémoratifs soviétiques édifiés à la mémoire de ceux qui sont morts pendant la guerre et en honneur des combattants contre le fascisme sont créés de différentes manières. Dans les années 60 et 70, le paysage de

notre pays s'est embelli de monuments modernes aux formes et genres divers où les moyens d'expression de l'architecture et de l'art plastique ont été utilisés d'une manière novatrice afin de créer des symboles réalistes. Nos meilleurs ensembles commémoratifs, au caractère profondément civique, démontrant des recherches hardies pour des solutions expressives appartiennent aux réalisations de l'art progressiste actuel. Ils incarnent les sentiments et le génie du peuple soviétique, sa ferme intention de défendre la paix.

I. SVETLOV

paved with great black tiles. The cemetery where lie the dead from 136 Byelorussian villages is most impressive: in the centre, on the black tiles, stand the urns containing ashes. With its Memorial Square where the flame of remembrance burns and where three young birch-trees have been planted, and with the omnipresent shapes of the chimneys — particularly expressive in winter against the snow-covered landscape — the whole area leaves an impression on the visitor which is absolutely overwhelming. This emotional impact is due to the singleness of the design, in which landscape, architecture and other elements unite to produce a joint effect.

There are thus considerable differences in style and manner to be found in the Soviet monuments

in memory of the fallen and in honour of the fighters against fascism. Since the beginning of the 'sixties, the aspect of our country has been enhanced by diverse forms and types of monuments by modern artists, who have sought to create realist symbols by exploiting architectural and artistic media in original ways. Our best commemorative groups — profoundly infused with a sense of the community — are visibly the outcome of an enterprising search after effective means of expression and have their place in the progressive art of the present day. They embody the feelings and the genius of the Soviet people and its firm intention of defending peace.

I. SVETLOV