

ЭТАПЫ ФОРМИРОВАНИЯ САДА XXI ВЕКА

УДК: 712.3 (075.8)

ББК: 85.118

Идентификационный номер Информрегистра: 0421200020\0018



Дордимонтова Виктория Владиславовна

кандидат архитектуры, профессор,
“Московский государственный университет технологий и управления им.
К.Г.Разумовского”,
г. Москва, Россия

Аннотация

Статья посвящена анализу формирования стиля в современном садово-парковом искусстве. На протяжении XX века прослеживаются три этапа, в течение которых сначала складывается характер планировки сада, затем – пространственные взаимосвязи, наконец, вырабатываются приёмы оформления пространства. Приводится последовательность имён, значимых на каждом этапе, и садов, являющихся итогами соответствующих этапов и побуждающих к дальнейшему развитию.

Ключевые слова:

садово-парковое искусство, ландшафтная архитектура, оформление пространства, озеленение, стиль, модернизм

В истории садово-паркового искусства середина XIX века считается переломным этапом, характеризующимся расширением функциональной типологии озеленённых пространств и становлением новой области деятельности – ландшафтной архитектуры.

В нашей стране социальные потрясения начала XX века – революция, гражданская и отечественная войны, в большей степени необходимость преодоления их последствий, а также установление новых жёстких идеологических ориентиров обусловили плодотворное развитие ландшафтной архитектуры, решение её средствами содержательных функциональных задач на градостроительном уровне, однако, стилистически ограничив её формальное выражение классическими традициями. Поэтому, очевидно, в отечественной учебной литературе с этого времени история стилей заменяется историей функционально-типологического развития ландшафтной архитектуры [1,5,6].

В российских периодических изданиях современному зарубежному опыту посвящены единичные статьи, раскрывающие творчество некоторых ландшафтных архитекторов и дизайнеров или описывающие отдельные объекты [4,7,8]. Арт-ландшафтам – специфической группе садов конца XX– начала XXI веков посвящена книга Забелиной Е.В.[3]. В этой работе рассматриваются истоки современного садового дизайна, устанавливается связь арт-ландшафтов с модернизмом в живописи и предлагается их типология «в зависимости от того, к каким источникам обращается композиция сада»: «кинетические сады», «игра в сад», «сады-артефакты», «сады-инсталляции» и «сады с искусственными элементами». Особое внимание уделяется выставкам садов и работам инсталляционного характера, поскольку они рассматриваются как «своеобразные лаборатории» идей и приёмов, «демонстрирующие перспективы дальнейшего развития ландшафтной творческой мысли» [3].

Эти публикации представляют безусловную ценность, однако всё же дают отрывочное представление о современном этапе развития садово-паркового искусства. При этом яркие самобытные современные объекты воспринимаются как лишённые исторического контекста и композиционной преемственности.

Зарубежные историки садово-паркового искусства, наряду с развитием ландшафтной архитектуры в городах в конце XIX- XX вв., рассматривают параллельные явления поиска новых форм

сада: натурализм (У. Робинсон), сады «Искусства и ремёсел» (Г. Джекилл, Э. Лютайнс, Л. Джонстон, В. Сэквилл-Уэст), модернизм (Г. Геврежян, А. и П. Вера, К. Туннард, М. Рауш, Г. Экбо, Д. Кили, Д. Роуз, Р. Бурль Маркс), постмодерн (Г. Пето, П. Порчинаи, С. Пинсент, Р. Пэйдж, Д. Джеллико), минимализм (М. Шварц, К. Брэдли-Хоул, Л. Гернс,) и хай-тек (Б. Чуми А., Ж. Клеман, Прово, Брун, Пена) [9,10,11,12].

Обилие «стилевых» направлений в садово-парковом искусстве XX в. свидетельствует о принадлежности нашего времени к очередному межстилевому промежутку. Специфика такого периода (довольно продолжительного) заключается в параллельном существовании зарождающегося нового стиля, пробующего себя в разных формах, и затухающего старого, также ищущего форм обновления. Появление нового стиля определяется новым мировоззрением и сопровождается новыми формами. Ни идеи, ни формы не появляются мгновенно, их вызревание – процесс длительный и постепенный, так же как и затухание. Таким образом, разнообразие явлений в современном садово-парковом искусстве можно характеризовать как многовариантность форм, требующих сопоставительного и хронологического композиционного анализа и обобщения.

Обобщённое название для «затухающей» линии определено – постмодернизм. Постмодернизм, наследуя эклектику начала XX в. (Г. Пето, Р. Пэйдж, Г. Эктон, С. Пинсент), не несет новых конструктивных идей, это этап увядания классических стилей, декорируемый и оживляемый талантливыми, остроумными работами Р. Бофилла, П. Порчинаи, Ч. Мура, Р. Вентури, Д. Джеллико и др. В них прослеживаются современные остроумные и весёлые трактовки исторических приёмов, цитируются элементы, однако в непривычном контексте, иногда ироничном и гротескном.

Новаторский стиль, начало которому было положено бурным развитием науки и техники XIX – начала XX вв., социальными потрясениями, новым социалистическим мировоззрением, теоретическими и практическими работами функционалистов, рационалистов, конструктивистов и модернистов, ещё предстоит назвать.

На новые идеи этого стиля в самом начале XX века откликнулась первая живопись, затем архитектура. Но идеи постепенно находят формальное выражение в разных видах искусства. Для полноценного становления и вызревания стиля, охватывающего все виды искусства, требуется время, как правило, выходящее за рамки одного века. В садово-парковом искусстве для того, чтобы вырос сад, характеризующий стиль, тем более требуется время.

Жизнь стиля сопоставима с человеческой жизнью. Каждый день несёт что-то новое и частично меняет человека, увлекая или разочаровывая, поражая или оставляя равнодушным, раздражая или радуя. Дни складываются в годы, годы составляют этапы развития – детство, юность, зрелость. Человек развивается физически и содержательно, но имя и личностная основа не меняются. Так и уже названные модернизм, минимализм и хай-тек представляются «разными днями» - этапами, безусловно, значимыми, но всё-таки одного новаторского стиля.

Первый этап – 20-30-е гг. XX в. Сад – модернистская планировка

Кубизм, провозглашённый в 1908 г. Пикассо и Браком, разлагал предметы видимого мира на отдельные элементы. Архитекторы также стремились создавать новую архитектуру, разложив её на простейшие формы. Замкнутый, отделённый стенами от окружающего мира объём, заменили сочетанием взаимопроникающих пространственных фигур. Помещение больше не ограничивалось четырьмя стенами – оно определялось взаиморасположением объёмов и свободностоящих перегородок. Ле Корбюзье говорил: «Куб, конус, шар, цилиндр, пирамида – вот великие первичные формы... их образ представляется нам чистым, легко воспринимаемым, однозначным. Поэтому они красивы. Это прекраснейшие из всех формы» [2].

Голландская группа «Стиль» (Мондриан, ван Дусбург, Ауд, Вилс и др.) распространяла свои идеи не только на изобразительное искусство и архитектуру, но и на театр, балет и кино. Противопоставляла социально-экономическим условиям своего времени такие категории как объективность, порядок, ясность, простота, стремилась отказаться от индивидуалистического произвола и случайности в пользу объективного обобщения, что выразило бы «всеобщее мироощущение эпохи».

В живописи позиция группы «Стиль» наиболее ярко отразилась в работах Пита Мондриана, целью которого было достижение полной гармонии. По теории «Стиля» такая гармония возникает из равновесия контрастов. В качестве элементарного примера контраста рассматривался прямой угол,



Рис.1. Сад Жака Рош [12]

образуемый пересечением двух линий. Поэтому основой построения картин Мондриана являлась сетка пересекающихся под прямым углом линий; образуемые ими поля выделялись цветом.

К аналогичной концепции пришёл и Казимир Малевич – основатель русского супрематизма. В поисках простейших средств выразительности в живописи он в 1913 г. применяет элементарные геометрические фигуры – квадрат, прямоугольник, круг и треугольник. Разрабатывая новую современную архитектуру, Малевич «переносит эти формы и их взаимоотношения с плоскости полотна в пространство» [2].

В начале XX века Франция была в центре современных идей в архитектуре, садоводстве и ландшафтном дизайне. Этому способствовали международные выставки, создававшие для этого демонстрационную платформу.

Вопрос о том, какими могут быть новые сады, подняли братья Андре и Поль Вера. Книги Андре Вера «Новый сад» (1912 г.), «Сады» (1919 г.), «Модернизм» (1925 г.) повлияли на архитектурное и ландшафтное мышление. Они связали садовый дизайн с современным художественным движением, в частности, с кубизмом. Андре сформулировал положения, которые легли в основу модернизма: использование геометрии в саду и его соподчинение экстерьеру и интерьеру дома. Поль Вера как художник сопровождал книги брата множеством иллюстраций, создавал картины, мебель, гравюры, ткани и сады.

Наиболее известный сад братьев Вера – сад Ноэльль в Париже – остроугольный партер, запроектированный с учётом восприятия из окон разных этажей примыкающей гостиницы.

В 1925 г. на выставке современного декоративного искусства и промышленности в Париже Габриэль Геврежян (1900-1970 гг.) представил Сад Воды и Света. Многие критики отказывались рассматривать Сад Воды и Света как настоящий сад, считая его слишком авангардным и не имеющим связи с традициями. Также, как и сады братьев Вера (рис.1), он был создан под влиянием кубизма. Вода использовалась как отражающая поверхность и центр композиции, а вращающаяся стеклянная сфера, выполненная Луисом Барилле, представляла игру отражённого света, обогащая зрительные впечатления. В саду главной была архитектурная форма и искусственная отделка, а растительность низводилась на соподчинённый уровень. Эта была выставочная инсталляция, которая не рассматривалась как постоянный жизнеспособный сад.



Рис.2. Сад виллы Ноэль[12]

Сад привлёк внимание Шарля де Ноэльль, коллекционера и покровителя современного искусства, перед гостиницей которого братья Вера создали сад в Париже. Геврекяну он предложил проектирование сада на своей вилле в Йер, которой занимался архитектор Роберт Малле-Стевенс.

Главной изюминкой виллы Ноэльль, построенной в 1928 г. и считающейся шедевром раннего модернизма, был «Кубистский сад» в восточном углу участка (рис.2). Геврекян оттолкнулся от выразительных линий виллы и отразил их в треугольном плане, использовал цветную мозаику, белоснежные стены, отражающую воду и разноцветные тюльпаны, как будто плывущие над архитектурой партера. Эта партерная композиция была рассчитана на восприятие сверху из окон примыкающих комнат и с высокой террасы.

Сад был отреставрирован в конце XX века. Это один из немногих сохранившихся модернистских садов. Для Жака Гейма Геврекян создал сад более сложной планировки, но в

историю садового дизайна вошли два небольших вышеописанных абстрактных сада, которые повлияли на целое поколение модернистов.

Братья Вера и Габриэль Геврекян связали садово-парковое искусство с живописью абстракционистов – кубизмом Пикассо и Брака, их многоаспектным подходом к живописи, повлиявшим на дизайн пространства. Их планировки опирались на композиции Пита Мондриана, носили плоскостной (партерный) характер и представляли собой асимметричное расположение простых геометрических форм, «сочетали острую геометрию, жёсткие формы, треугольные плоскости, скульптурные элементы, объединяемые динамичным геометрическим архитектурным планом с острыми линиями» [12]. К растениям также относились как к геометрическим телам. Выразительность достигалась за счёт цвета, фактуры и текстуры используемого материала. Распределение цветочных пятен также подобно Мондриану. Таким образом, сад – композиция из цветных горизонтальных плоскостей, разделённых белыми линейными элементами – бордюрами, и невысоких геометрических тел растений – шаров и параллелепипедов, не нарушающих горизонтальность композиции. Эти сады были скорее лозунгами, чем живыми организмами, более художественными, нежели практичными, плакатными, но не растительными.

Второй этап – 30-40-е гг. XX в. Сад – модернистское архитектурное пространство

Огромное влияние на формирование принципов пространственной организации нового сада оказало творчество Фрэнка Ллойда Райта. Его объекты выражали действительную органичную связь с окружающим природным ландшафтом. Термин «органичная архитектура» впервые появился у Салливена и означал соответствие функции и формы. «Для Райта это прежде всего ... включение архитектуры в природное окружение, применение таких естественных материалов, как дерево и камень, внимательное отношение к потребностям людей и их чувствам» [2]. В 1902-10 гг. он построил ряд домов, отражавших его видение архитектуры. Над первыми проектами он работал вместе с садовым дизайнером Йенсом Йенсенем, который помогал Райту создавать «природные» экстерьеры зданий. Обширные террасы, сопровождающие основные жилые помещения, горизонтальными плитами устремлялись под навесы крон окружающих деревьев. Широко раскинувшееся здание дома Уиллитса в Хайленд-парке, близ Чикаго (1902 г.), выступающими в парк крыльями охватывало окружающую природу, зелёные лужайки подходили непосредственно к стенам. В большинстве жилых помещений Райт устраивал большие проёмы, связывая их с природой. Окна гостиной дома Кунлея в Риверсайде

(1908 г.) выходили на три стороны, что также создавало близость к природе. Опубликованные в Германии и Голландии в 1910 г. статьи о творчестве Райта сделали его чрезвычайно знаменитым в Европе, поскольку многие его принципы и ценности были воплощением идей Баухауза.

Также определяющее влияние на формирование пространства модернистского сада оказал Мис ван дер Роэ. В композиции павильона Германии для Всемирной выставки в Барселоне в 1929 г. он выразил новую архитектурную концепцию: создание перетекающего пространства, расчленённого свободно расположенными стенками. Стена не является элементом, подчинённым замкнутой коробке здания. Она приобретает самостоятельное значение, выведена за пределы внутреннего пространства, связывая его с окружающей средой. Вместо отдельных, вставленных в стены, окон применены сплошные остеклённые поверхности. Проект этого павильона принёс Мис ван дер Роэ мировую известность.

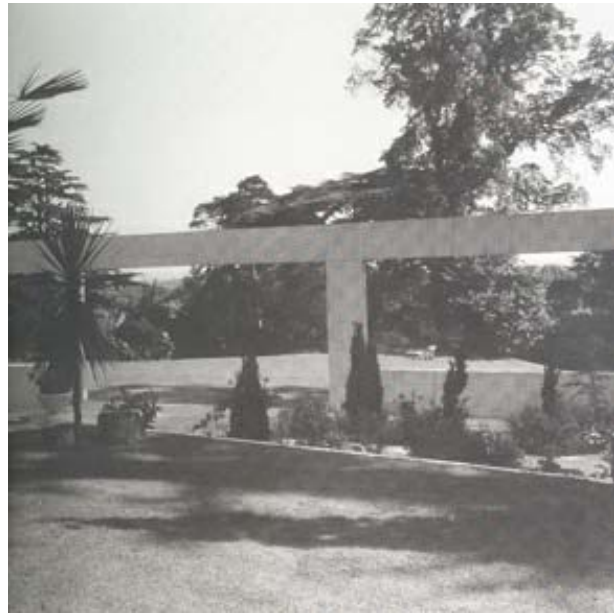


Рис.3. Вид сада в Бентли Вуд [12]

В период между двумя мировыми войнами модернизм стал доминировать на арене дизайна. Новая эстетика отрицала всё предшествующее, акцентировалась функциональность в противовес декоративности, что сложно применялось к садам.

Рост нацизма в 1930-х гг. вынудил модернизм, зародившийся в школе Баухауз, покинуть Германию и эмигрировать в США и в Англию. Однако в Британии модернизм не прижился. Международная выставка в Лондоне 1928 г. показала непоколебимые традиции натурализма и то, что «Англия не знает никакого европейского дизайна за своими пределами» [10]. На фоне масштабных проектов признанных мастеров Эдвина Лютаянса, Перси Кейна, Реджинальда Блумфильда поиски модернистов не рассматривались всерьёз.

Идею возможной альтернативы Эдвардианскому саду упорно продвигал архитектор Кристофер Туннард (1910-1979 гг.). Он вырос в Канаде, получил образование в области архитектуры и градостроительства в Англии. Путешествуя по Европе, познакомился с работами братьев Вера и Г. Геврекияна, а также бельгийского дизайнера Жана Канил-Кле, создававшего сад в Лидеркерке. В этом саду горизонтальная плоскость выявлялась геометрией бетонного мощения массового производства, а вертикальность поддерживалась простыми трельяжными экранами, сохранялись и композиционно выявлялись старые деревья. Эти приёмы Туннард впоследствии использовал в своей работе.

После возвращения в Британию Туннард вместе с Канил-Кле выпустил манифест, выражающий надежду на то, что дизайнер будет полагаться «на собственное знание и опыт, а не на академический символизм стилей или выношенные эстетические системы, для того, чтобы экспериментирова и изобретая, создавать новые формы, которые важны для века, который их порождает». «Растительные посадки – это только часть ландшафтной композиции; взаимодействие – это всё» [12].

Этот подход популяризировался Туннардом в статьях в журнале «Architectural Review» в 1937-38 гг. и в книге «Сады в современном ландшафте», изданной в 1938 г. Книга содержит множество ссылок на его работы, которые были выполнены в основном на юго-востоке Англии. Однако сохранились только две – Двор Св. Анны и Бентли Вуд (рис.3).

Двор Св. Анны – привязанная к круглому дому садовая комната, размещённая в ландшафте XVIII в., представляет собой прорезанное окнами пространство, как бы промежуточное между домом и садом. Композиция разворачивается вокруг существующих насаждений. Возле старого рододендрона устроен плавательный пруд, сохранена старая глициния, которую поддерживали опорами, пока строился дом.

В Бентли Вуд Туннард также сохранил старые деревья, чтобы создать ощущение принадлежности дома месту и зрелости сада. Дом открыт в сад с южной стороны, и Туннард повторил приём свободно стоящей трельяжной рамы, фокусирующей виды и служащей обрамлением скульптуры Генри Мура.

Длинная бетонная дорожка соединяет сад и скульптуру. Простые планировочные решения и материалы массового производства использовались им для того, чтобы создавать сады, лёгкие в исполнении и эксплуатации.

В 1938 г. Туннард переехал в США и стал преподавать в Гарвардском университете.

Сад Туннарда – воплощение новых концепций архитектурного пространства, выдвинутых Ф.-Л. Райтом и Мис ван дер Роэ. Внутреннее пространство дома продолжается во внешнем пространстве сада, нет границ между ними. Сад освободился от осевых построений и от последовательности замкнутых садовых пространств. Пространство единое открытое и свободно перетекающее. Дом открыт в сад благодаря остеклённой стене. Аналогичный элемент – рама, расчленяющая сад, но не разделяющая, а наоборот, подчёркивающая перетекание.

Кристофер Туннард, переехав в США, «эвакуировал» идеи и приёмы нового сада, «навёл мост между Европой и Америкой», оказав влияние и на европейских, и на американских дизайнеров. Вторая мировая война до 50-х годов заморозила развитие модернизма в Европе.

Третий этап – 40-80-е гг. XX в. Сад – архитектурное пространство в растительной аранжировке

Имя Мин Рауш (1904-1998 гг.), возможно, самое негромкое в истории XX века. М. Рауш начала работать в Королевском Моргеймском питомнике в Дедемсваарте в Нидерландах в 19 лет, будучи дочерью его владельца. Первые её работы, такие как Дикий Сад (1925 г.), большой бордюр Старого Экспериментального Сада (1927 г.), отражали влияние Г. Джекилл, К. Ферстера и преобладающие в Европе тенденции натурализма.

В 1929 г. она училась в Далемском сельскохозяйственном колледже в Берлине и увлеклась социализмом. В 1931 г. изучала архитектуру в Техническом колледже в Дельфте. В 1943 г. Рауш присоединилась к группе архитекторов De 8 и Орбау, которая занимала позиции, близкие функционалистам. В результате, под очевидным влиянием Пита Мондриана, Ван Дусбурга, Мис ван дер Роэ и Кристофера Туннарда формировались её подчёркнуто лаконичные архитектурные сады.

Главным вкладом Рауш в садово-парковое искусство была серия 25 модельных садов, созданных в питомнике в Моргейме после Второй мировой войны. Эти экспериментальные сады – вариации на тему «достижение максимального эффекта минимальными средствами» при помощи целенаправленного использования свойств простых геометрических форм и способов их взаимодействия. Асимметричные планы по простоте и решительности напоминают композиции Мондриана. Они построены на сопряжении и наложении простых форм, взаимодействующих с диагональными линиями. Метрические ряды подобных вертикальных и горизонтальных плоскостей и форм демонстрируют выразительные возможности пластинообразной, точечной и линейной форм, обеспечивая взаимосвязь внутреннего и внешнего пространства (илл.4). Аналогичное оперирование различным положением в пространстве пластинообразной формы применил Мис ван дер Роэ в композиции павильона Германии на Всемирной выставке в Барселоне в 1929 г. (рис.4,5).

Социалистические воззрения Рауш воплотились в стремлении создать модели экономичных садов из недорогих материалов, не требующие специального ухода, функциональные в современных условиях. Универсальность её разработок показывает «Маленький городской сад», в котором есть даже детская песочница.

Творчество Мин Рауш оказало заметное влияние на многих дизайнеров. Пит Удольф, Вольфганг Оме, Джеймс ван Сведен вдохновлялись работами Мин Рауш, считая их значительными и впечатляющими.

Соединение функционализма и натурализма на социалистической платформе позволило модернистской форме обрести содержание, что сделало сады Мин Рауш не только эстетически выразительными, но и жизнеспособными, подняв их на более высокий уровень, чем абстрактное формотворчество французских модернистов.

Дальнейшее развитие модернизма в США происходило под влиянием архитекторов Гарретта Экбо (1910-2000 гг.) и Дэна Кили (1912-2004 гг.), влияние на которых оказали переехавшие в Америку Кристофер Туннард и Вальтер Гропиус. Учась в Гарвардском университете, Экбо, Кили и Роуз определили свои позиции, восстав против приоритета исторических канонов и навязываемой доктрины французской школы изящных искусств, основанной на симметрии.

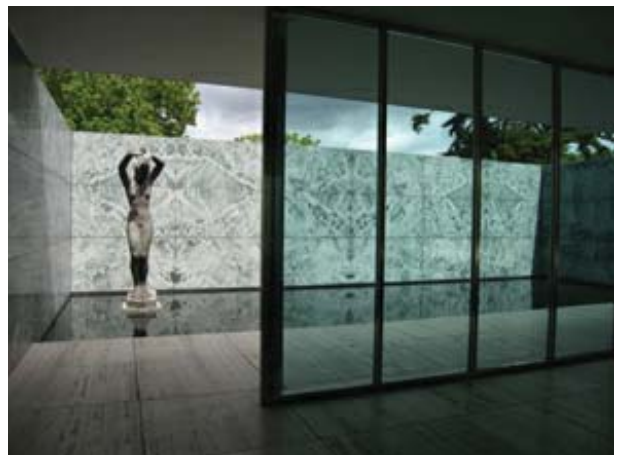
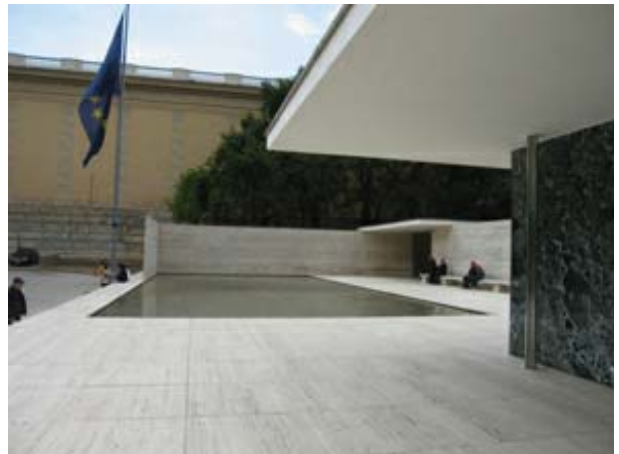


Рис. 4 (а,б,в). Мин Рауш. Сады в Дедемсваарте (фото автора)

Рис. 5 (а,б,в). Мис ван дер Роэ. Павильон Германии в Барселоне (фото автора)

После Второй мировой войны Экбо спроектировал более тысячи частных садов, многие из которых были реконструированы (рис.6). Он считал пространственные впечатления наиболее важными и рассматривал сад с позиций трёхмерности как пространственный объём, в котором люди движутся. Его книга «Ландшафт для жизни», опубликованная в 1950 г., была первой в США, посвящённой современным садам, и стала настольной книгой для дизайнеров нескольких поколений, что способствовало распространению его идей асимметричного, свободного от осевых построений сада максимальной выразительности материала, которые легли в основу современного садово-паркового искусства.

У Дэна Кили «понимание пространства и ландшафта как определяющего фона для жизни было сформировано Арборетумом Арнольда, через который проходила дорога из школы домой. Ландшафт всегда был частью него самого, как следствие, его работы всегда кажутся частью ландшафта» [12]. Знание растений он приобрёл, работая в ландшафтной фирме У. Маннинга. Кили оставил Гарвард без степени в 1938 г., восстав вместе с Экбо и Роузом против занудного черчения узорных партеров в духе французского классицизма.

Идеи пространственной организации Кили развивались в сотрудничестве с Луисом Каном и Ээро Саариненом. Принцип уничтожения границ между внутренним и внешним пространством Кили воплотил в 1941 г. в резиденции Коллиер в Вирджинии, где внутреннее пространство дома перетекало в серию открытых террас сада.

Сразу после войны он приехал в Европу в числе участников восстановления здания суда в Нюрнберге и посетил Версаль, Шантийи и Во-ле-Виконт. Очное знакомство с садами Ленотра стало решающим в формировании его «классического модернизма».

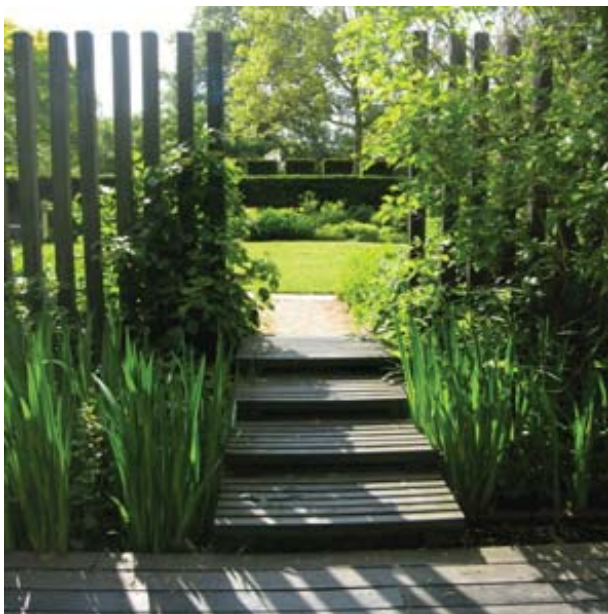


Рис. 4 (г,д). Мин Рауш. Сады в Дедемсварте (фото автора)



Рис. 5 (г,д). Мис ван дер Роэ. Павильон Германии в Барселоне (фото автора)



Рис. 6. Г. Экбо. Сад Сэма Хелингера [12]

Образцом сложившихся приёмов Кили стал сад Миллера в Колумбусе, шт. Индиана. К этой работе его привлёк Ээро Сааринен, работавший с Кевином Роше над домом. Впоследствии Кили говорил: «Сад Ирвина Миллера... он кажется чудом. Я не вполне понимаю, как я это сделал» [12]. Сад Миллера стал рафинированным примером американского модернизма, «иконой» стиля (рис. 7).

Успех проекта (1955 г.) был достигнут благодаря тому, что архитектор, садовый дизайнер и заказчик думали в унисон. Композиция сада вдохновлена павильоном Мис ван дер Роэ в Барселоне и является продолжением пропорций и форм геометрического объёма здания и развитием внутреннего пространства дома. Стекланные стены обеспечили плавное естественное перетекание в сад, затем в живописный луг и лес и создали радостное ощущение живого открытого пространства. И дом, и сад объединены одной планировочной сеткой, напоминающей композиции Мондриана. Кили считал, что совершенные геометрические формы обладают космической силой и в своих проектах пытался выразить связь с Вселенной. Простота решения обеспечила вневременную элегантность сада. Поляна, гравийные аллеи и низкие «палубы» мощения разделены газоном, обеспечивающим комфортное сочетание света и тени. Эта композиция представила новую форму пространства сада как результат творческого переосмысления и соединения приёмов модернистских и классических садов.

Последующие работы также были классическими, на основе хорошо спропорционированных сеток: сады Академии воздушных сил США в Колорадо, музей в Окленде, музей изящных искусств в Далласе, сад скульптуры Генри Мура в Канзас Сити, Национальный Мемориал Джефферсона в Сент Луисе, парк Бенджамина Баннекера в Вашингтоне, Площадь Фонтанов в Техасе (рис. 8).

Подобно Райту, он считал, что решение проблемы лежит в её сущности, что концепция проекта вытекает из особенностей ландшафта, после чего анализируются функции и всё синтезируется. Это составляет сущность модернизма и объясняет разницу между созданием декоративных узоров, стилистической интерпретацией и современным проектированием.

В 90-х гг. в резиденции Киммела в Коннектикуте (рис. 9) Кили также создал пример органичного сада, принадлежащего окружающему ландшафту. Вдоль большого газона проложен широкий канал, вымощенный сланцем, – сияющая лента, отражающая небо.

По мнению Кили, регулярная геометричность составляла суть его проектов, уникальные планировочные сетки включали аллеи, боскеты, водные устройства, дорожки, плодовые сады и поляны. Как и его предшественники Ле Корбюзье и Ленотр, Кили полагал, что геометрия присуща человеческой природе. Это тот способ организации, который человек может использовать для понимания и создания стабильности своего окружения. Он также твёрдо верил, что человек – часть природы, а не



Рис.7 (а,б,в). Виды сада Ирвина Миллера. Источник: www.imamuseum.org/millerhouse

противопоставлен ей. Вместо того, чтобы копировать и имитировать извилистые формы природы, он вносил математический порядок в ландшафт. Ландшафты Кили перешагивали через свои границы, оставаясь в своих пределах. Он называл этот приём ускользанием или перелетанием за назначенные границы, что создавало обоюдную связь с ландшафтом.

«Что пронизывает и сады Кили, и его письменные работы, так это его страстное отношение к ландшафту, к взаимодействию людей с окружением и чувство привилегированности вовлечения в эту работу. Его влияние на дизайнеров всего мира было огромным. ... каждая его работа дышала XX веком. Он был признанным лицом модернизма, способным создать роскошную элегантность, воплощённую в пространстве, одновременно трепетную и возвышенную...» [12].

Такое же биоцентристское отношение к природе характеризовало и творчество Роберто Бурль Маркса (1909-94 гг.). Садоводство было его серьёзным увлечением с детства. Архитектуру, живопись и ландшафтный дизайн Бурль Маркс изучал в Национальной школе изящных искусств в Рио-де-Жанейро. Широкое образование позволило ему работать вместе с архитекторами Оскаром Нимейером и Хорхе Мачадо Морейрой, которые разрабатывали новую модернистскую утопию в Бразилиа и пригласили Бурль Маркса проектировать окружающий ландшафт.



Рис.8. Площадь Фонтанов в Техасе
 Источник: http://en/wikipedia.org/wiki/Dan_Kiley



Рис.9. Резиденция Киммелам [12]

Самые знаменитые работы Бурль Маркса – общественные парки на сложном рельефе. В 1950 г. был создан Фламенго Парк в Рио на участке, где располагался ряд важных гражданских зданий, включая Музей современного искусства. Бурль Маркс решил основные пространства, связав их геометрической решёткой, оживляемой живописными посадками широкого спектра растений. Динамичные листья пальм и волны разнообразных трав создали впечатление движения. В 1970 г. он повторил эту волнообразную тему в рисунке мощения протяжённого променада Копакабана Бич (рис.10). Движение продолжается танцующими тенями высоких пальм, высаженных по береговому краю.

Ландшафтные композиции Бурль Маркса близки абстрактной живописи. Наиболее наглядно это показывает сад на крыше Сафра Банка в Сао Пауло. Влияние Пикассо и Миро просматривается в абстрактной планировке, рисунке мощения и характере посадок (рис.11).

В частных садах Бурль Маркса динамика достигается контрастными цветовыми сочетаниями и линиями посадки растений. Сад Одетт Монтейро, возле Рио, расположен на участке, окружённом лесом и высокими горами. Разноцветные блоки растений пересекают главную поляну извивающимися потоками, обеспечивая разнообразие впечатлений при движении в пространстве.

В саду Оливо Гомеса дом расположен на высокой платформе, откуда открывается вид вниз



Рис.10. Копакабана Бич.
 Источник: http://en/wikipedia.org/wiki/Roberto_Burle_Marx



Рис.11. Мотивы Х.Миро в рисунке мощения крыши
 Источник: http://en/wikipedia.org/wiki/Roberto_Burle_Marx

на отражающую воду пруда, окружённого пальмами и зянутого растениями разной текстуры и спокойными дисками гигантской водяной лилии Виктория Амазоника. Его собственный сад в Санто-Антонио да Бика отличается интимностью: тяжёлые структурные стены, мозаика, текстурное мощение, острые цветовые контрасты листвы.

Сады в г. Бразилиа – экспансивные выражения времени, дополняющие архитектурные сооружения Оскара Нимейера, вокруг которых они были созданы. Бурль Маркс разработал сады для Министерства Иностранных дел, Юстиции и Военных дел, внеся в их пространства скульптуру и воду, отражающую фасады, скульптурные формы, растительные массы, представляющие богатство цвета и текстуры.

В сравнении с «классическим модернизмом» Кили, манера Бурль Маркса может быть названа «пейзажным модернизмом». Средства выразительности: сложный динамичный пластичный рисунок планировки, заполненный мощением – цветной мозаикой или асимметричной посадкой растений крупными одноцветными массами; щедрое, обильное художественное отражение природы – цвета, фактуры, текстуры, форм. О последней своей работе – саде в г. Куала Лумпур Бурль Маркс написал, что он хотел «оставить мир чуть-чуть более чутким, образованным по отношению к природе и осознающим её важность». Живописные приёмы Бурль Маркса в использовании растений и нерастительных материалов оказали огромное влияние на дизайнеров второй половины XX века.

Заключение

В результате, выделены три этапа формирования нового стиля. На 1 этапе, в 20-30-е гг. XX в., под влиянием абстрактной живописи определился характер планировки сада, свободный от осей и симметрии, основанный на динамичном расположении простых геометрических форм и плоскостей. На 2 этапе, в 30-40-е гг., родилось открытое, свободно перетекающее пространство, воплотившее новую концепцию архитектуры Ф.-Л. Райта и Мис ван дер Роэ. На 3 этапе, в 40-80-е гг., были выработаны приёмы художественного оформления архитектурного пространства сада на основе принципа максимальной выразительности материала – растений, мощения и пр. Таким образом, новый стиль приобрёл развитую форму.

Библиография

1. Вергунов А.П. Ландшафтное проектирование / А.П. Вергунов, М.Ф. Денисов, С.С. Ожегов. – М.: Высшая школа, 1991. – 240 с.
2. Ёдике Ю. История современной архитектуры / Ю. Ёдике. – М.: Искусство, 1972. – С.103-104
3. Забелина Е.В. Поиск новых форм в ландшафтной архитектуре / Е.В. Забелина. – М.: Архитектура-С, 2005. – 160 с.
4. Микулина Е.М. Эйнштейн от ландшафта. Джеллико и его ландшафтное проектирование / Е.М. Микулина // Новый дом. – 2001. – март. – С. 128-135
5. Ожегов С.С. История ландшафтной архитектуры. – М.: Стройиздат, 1993. – 240 с.
6. Палентреер С.Н. Избранные труды. Садово-парковое и ландшафтное искусство. – М.: МГУЛ, 2003. – 308 с.
7. Радько О. Allegro con brio / О. Радько // Ландшафтный дизайн. – 2000. – № 4. – С.52-59
8. Сокольская О.Б. История садово-паркового искусства / О.Б. Сокольская. – М.: Инфра-М, 2004. – 350 с.
9. Bradley-Hole C. The Minimalist Garden / C. Bradley-Hole. – London: Mitchell Beazley, 1999. – 208 с.
10. Brown J. The English Garden Through the 20 th Century / J. Brown. – Woodbridge, Suffolk: Garden Art Press, 2002. – 287 с.
11. Hobhouse P. The Story of Gardening. Dorling Kindersley Limited / P. Hobhouse. – London, 2004. – 468 с.
12. Wilson A. Influential Gardeners / A. Wilson. – London: Mitchell Beazley, 2002. – 192 с.

Статья поступила в редакцию 27.02.2012

STAGES IN THE EVOLUTION OF 21st CENTURY GARDEN

Dormidontova Victoria V.

PhD (Architecture), Professor,
Razumovsky Moscow State University of Technology and Management,
Moscow, Russia

Abstract

In national textbooks, the history of art styles since the mid-19th century is being replaced with history of functional and typological development of landscape architecture. Late 20th – early 21st century projects described in solitary articles in periodicals are perceived as void of a historical context and compositional continuity and do not provide an integral stylistic characteristic of the present time. Foreign landscape and gardening art historians consider developments in the history of landscape architecture at the turn of the 21st century and explore, in parallel, the phenomena of searching for new forms of garden such as naturalism, Arts and Crafts gardens, modernism, postmodernism, minimalism, and hi-tech.

This article characterizes the chronological period under consideration as an inter-style space when a new style, just emerging and trying itself out in different forms, and the old outgoing style seeking renewal coexist in parallel. Style emergence and fading processes are gradual and long term, exceeding, as a rule, the bounds of one century. Postmodernism, inheriting eclecticism, is defined as the fading line. Modernism, minimalism and hi-tech are considered as different sides and stages in the evolution of the new style.

Literature review and field studies of gardens reveal three stages in the evolution of the new style. At the 1st stage, in the 1920-1930s, the influence of abstract painting defined a garden lay-out that was free from axes and symmetry and was based on dynamic arrangements of simple geometric shapes and planes. At the 2nd stage, in the 1930-1940s, an open, freely flowing space was born, which embodied the new concept of architecture put forward by Frank Lloyd Wright and Mies van der Rohe. At the 3rd stage, in the 1940-1980s, techniques were developed for decorating the architectural space of a garden by taking advantage of the best expressive properties of a material – planting, cobbling, etc. The new style thus reached its fully developed form.

Key words:

landscape and gardening art, landscape architecture, space decoration, planting, modernism