СПЕЦИАЛЬНОСТЬ
"АРХИТЕКТУРА"
Е. В. Забелина
ПОИСК НОВЫХ ФОРМ В ЛАНДШАФТНОЙ АРХИТЕКТУРЕ
Москва
Издательство «Архитектура-С»

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ «АРХИТЕКТУРА»

Редакционная коллегия:

Ауров В.В. (ответственный секретарь)
Дыховичный Ю.А.
Ефимов А.В.
Кудрявцев А.П. (главный редактор)
Лежава И.Г.
Мамлеев О.Р.
Некрасов А.Б.
Подольский В.И.
Санкина Л.Л.
Степанов А.В. (заместитель главного редактора)
Тальковский В.Г.
Швидковский Д.О.
Щенков А.С.

Е. В. Забелина

Поиск новых форм в ландшафтной архитектуре

Допущено УМО по образованию в области архитектуры
в качестве учебного пособия по направлению 630100 «Архитектура»

Москва
Архитектура-С
2005

УДК 71
ББК 85.118.7
З 12

Рецензенты: Заведующий кафедрой «Ландшафтная архитектура» профессор *Квасов А.Ф.*
Профессор кафедры «Дизайн архитектурной среды» *Уткин М.Ф.*

Забелина Е.В.

З 12 Поиск новых форм в ландшафтной архитектуре / Забелина Е.В. Учебное пособие — М.: Архитектура-С, 2005. — 160 с., ил.

ISBN 5-9647-0053-5

К концу XX века среди всего многообразия садов выделяется определенная группа, имеющая резкое отличие от традиционных представлений о саде, — это так называемые «АРТ-ландшафты». Сады этой группы используют язык садовых символов, но форма и структура таких садов сходны с произведениями беспредметного искусства XX века. В этих садах идея превалирует над традиционными характеристиками сада, другой отличительной особенностью этих садов является использование в них новых технологий и материалов. «АРТ-ландшафты» — это своеобразные лаборатории, в которых зарождаются новые идеи, демонстрирующие перспективы дальнейшего развития ландшафтной творческой мысли.

В работе раскрыта принципиальная связь между современными тенденциями в ландшафтной архитектуре и другими видами искусства, прежде всего живописью.

Книга предназначена для студентов, архитекторов, дизайнеров, преподавателей, а также представляет интерес для широкого круга читателей.

ISBN 5-9647-0053-5 **ББК 85.118.7**

© Издательство «Архитектура-С», 2005
© Внешнее оформление «Архитектура-С», 2005
© Забелина Е.В., 2005

Введение

О современных садах последних десятилетий и том, что сопутствует им в области архитектуры и искусства, написано немало в иностранной литературе. Обсуждение этой проблемы с разных позиций не завершено, оно продолжается, оставаясь актуальным и сегодня. В российских публикациях, однако, интерес к этой проблеме только появляется. Сады стали актуальным явлением в отечественной архитектуре в связи с изменением экономической ситуации в России в 90-х годах XX века и формированием нового типа социального заказа — появлением частных угодий, хозяева которых хотели бы грамотно организовать пространство своих владений. В наше время сады в большом количестве создаются на частных участках, но российские ландшафтные дизайнеры порой не имеют соответствующей подготовки по этой дисциплине и фундаментальной теоретической базы; подходят к созданию садов со своими представлениями, полагаясь на свой собственный вкус и опыт. То, что получается, не всегда находится на высоком эстетическом уровне. Предлагаемое учебное пособие поможет восполнить пробелы в этой области, осветив некоторые актуальные вопросы ландшафтного творчества. Сегодня эти знания востребованы российской архитектурной практикой, поэтому появление данного пособия является своевременным и даже необходимым.

Следует обратить внимание, что в работах советского периода по ландшафтной архитектуре много написано о парках, скверах и больших городских зеленых пространствах; сады в частных владениях в этих исследованиях не рассматривались. В советское время частные сады если и существовали, то их наличие не афишировалось, тем более описания таких садов не появлялись в специальной литературе. Мировой современный опыт садового дизайна только-только начинает проникать в Россию. В последнее десятилетие появились периодические издания по данной теме, но книг и исследований в области садового дизайна крайне мало. Поэтому материал, на котором написана данная книга, пришлось собирать из зарубежных источников на английском, немецком и итальянском языках. Необходимость знакомства студентов и широкого круга любителей с современными тенденциями развития садов и разнообразием направлений в современной ландшафтной архитектуре давно назрела.

На формирование современных садов оказывают влияние такие различные факторы, как появление новых технологий и материалов, политическая стабильность в обществе и наличие класса обеспеченных людей, а также философия восприятия мира. Огромное воздействие на ландшафтную архитектуру оказывает искусство. В предложенной книге будут рассмотрены различные группы садов и даны примеры влияния на них многих факторов.

К концу XX века среди всего многообразия садов выделяется определенная группа, имеющая резкое отличие от традиционных представлений о

саде, — это так называемые «АРТ-ландшафты». Сады этой группы используют язык садовых символов, но форма и структура таких садов сходны с произведениями беспредметного искусства XX века. В этих садах *идея* превалирует над традиционными характеристиками сада. Другой отличительной особенностью этих садов является использование в них новых технологий и материалов. «АРТ-ландшафты» — *это своеобразные лаборатории, в которых зарождаются новые идеи, демонстрирующие перспективы дальнейшего развития ландшафтной творческой мысли.*

Среди таких особенностей «АРТ-ландшафтов» могут быть выделены следующие:

- ассоциативные связи и взаимопроникновения разных видов искусства, таких, как музыка, живопись, театральное действо, скульптура и архитектура, в ландшафтное творчество;
- интернациональный характер формообразования садов. Современные сады проектируются в неком поле влияний различных культур и традиций вследствие открытости мира и прозрачности границ между государствами;
- «АРТ-ландшафты» являются наглядной иллюстрацией связи искусства и новейших технических достижений.

Итак, в XX веке в искусстве возникло множество течений и направлений, быстро сменяющих друг друга. Эра застывших красок и форм миновала, уступив место новому искусству, развивающемуся во времени и пространстве; движение, изменение и скорость стали его отличительными признаками. Появление «АРТ-ландшафтов» — яркий показатель *проникновения новаций искусства и науки XX века* даже *в такую традиционно консервативную область искусства, как ландшафтная архитектура.*

Наша цель — *анализ феномена «формальных садов» как одной из групп современных садов,* которые разные авторы называют то «радикальными ландшафтами» (Амидон), то «современными садами» (Браун), то «садами новых технологий» (Купер). Наиболее уместным представляется использование термина «АРТ-ландшафты».

Задачи данного учебного пособия:

1. изучение «АРТ-ландшафтов» в контексте других направлений садового дизайна, определение их места в современной ландшафтной архитектуре;
2. анализ взаимосвязей этих ландшафтов со многими течениями в искусстве XX века;
3. изучение влияния на проектирование ландшафтов последних достижений науки и техники;
4. показ феномена «АРТ-ландшафтов» как своеобразного междисциплинарного перекрестка — явления, нарушающего как привычные географические границы, так и понятийные и смысловые; расширяющего само понятие границы между живым и неживым, природным и социальным.

На фоне современной открытости мира, влияния средств массовой информации и электронных технологий как фактора, объединяющего культуры, не

имеет смысла рассматривать такое масштабное явление, как появление нового течения в ландшафтной архитектуре, в границах отдельно взятой страны или даже ряда стран. Идеи, возникающие в какой-либо стране, очень быстро пересекают ее границы и становятся достоянием широкого круга специалистов из разных областей знания.

Основное внимание в данной работе уделено садам, расположенным на территории Европейского Союза, Японии и США, как странам, в которых наиболее активно развивается данная тема садового дизайна.

Многие исследователи этой темы, в частности, Пауль Купер в своей книге «Сады новых технологий», связывают истоки нового взгляда на создание сада с появлением модернизма. Модернизм мы понимаем как общее название течений в искусстве конца XIX—XX века, порвавших с традициями реализма.

XX столетие не только принесло художникам невиданные ранее возможности (прежде всего технические), но и заставило их отказаться от привычного взгляда на мир. Уже в начале века наука пересмотрела большую часть «бесспорных истин» Нового времени. Достижения прошлого оказались бесполезными, и человечество, словно в первобытные времена, осталось наедине с грозным и таинственным миром. При этом одни наперекор всему искали выход в продолжении культурной традиции прошлого, другие — в обретении утраченных связей с природой, третьи — в научно-технической революции.

Разнообразие направлений — характерная черта искусства XX столетия. В первые его десятилетия многие мастера порвали со сложившимися художественными традициями. Однако далеко не все модернисты жили отрицанием прошлого: в их творчестве существуют примеры глубоко индивидуального и полнокровного претворения опыта искусства античности и Возрождения. Авангард начала XX века в большинстве случаев восставал против традиционных форм. Но, как и в классическом искусстве, его мастера стремились творчески воплотить черты материального или духовного мира, — недаром наследие авангарда признается равноправной частью мирового искусства. Свое место в анналах истории заняли дадаизм, поп-арт и другие течения в искусстве, оказавшие влияние на современную ландшафтную архитектуру.

Часть 1
СОВРЕМЕННЫЕ САДЫ

На сегодняшний момент в мире существует великое множество разнообразных вариантов садов. Это и традиционные сады, чьи истоки уходят в глубокую древность, сады-скульптуры, сады, составляющие неразрывное целое со зданием, а также сады, опирающиеся на принципы современного беспредметного искусства. Чтобы проанализировать появление «АРТ-ландшафтов» к концу XX века, необходимо их изучение в контексте современной архитектуры. Поэтому в этой главе будут рассмотрены некоторые сады, появившиеся в XX веке, а также дана их условная систематизация. Разместить существующие сады в каких-то жестких рамках невозможно — каждый сад, представляющий интерес, является уникальным произведением ландшафтного искусства.

В последние десятилетия возникло *стремление проектировать здания и произведения ландшафтной архитектуры, которые бы находились в равновесии с природой и человеком.* К концу прошлого века в ряде зарубежных высших школ появилась научная дисциплина, изучающая эти вопросы, как альтернатива стремлению человека «покорить» природу, осуществляемому путем ее разрушения и истощения. Этот предмет — «Sustainable development», т.е. «жизнесохраняющее развитие», включает в себя изучение возможности использования в архитектуре и градостроительстве экологически чистых возобновляемых источников энергии с оптимальным ее использованием, сохранения водных ресурсов, применения строительных материалов повторного использования, улучшения качества среды обитания человека[1].

В садах, созданных за последнее десятилетие, еще нет комплексного решения этой проблемы, но авторы современных произведений ландшафтной архитектуры стремятся решить хотя бы ее часть. Современные сады можно разделить на нижеследующие группы.

Сад как часть природы той местности, где он проектируется

В этом саду обыгрывается естественная красота участка, его флоры, окружающей местности. Этот тип наиболее близок традиционному саду, отличаясь от него растущими видами: вместо прихотливых, трудоемких в уходе садовых растений в этих садах используется местная флора, что позволяет не только сохранить растительность той местности, в которой находится сад, но и показать ее красоту. Кроме того, снижается потребление энергии и воды, необходимых для ухода за таким садом по сравнению с традиционным.

[1] **Табунщиков Ю.А., Бродач М.М., Шилкин Н.В.** Энергоэффективные здания. — М., 2003. — С. 5.

Сад как часть инженерных систем

К концу XX века появились принципиально новые здания, способствующие решению многих экологических проблем, и сады становятся в них одним из существенных элементов. Реализация этих проектов связана с защитой окружающей среды, повышением качества среды обитания человека, сохранением природных богатств. Эти *энергоэффективные здания*[1], хотя и построены в мире в большом количестве, пока еще не стали ведущим течением в архитектуре.

«Зеленая архитектура»

Это синтез сада и здания, представляющий единое целое. Первые образцы таких зданий-садов появились еще в 70-х годах прошлого века. К группе «зеленая архитектура» исследователи[2] добавляют зеленые фасады зданий, сады на крышах — то есть все то, что позволяет внести в городскую среду растительную жизнь.

Иногда сад в городе создается только из искусственных материалов — чаще всего это делается там, где естественные сады не смогли бы существовать или уход за растениями в таких садах был бы очень проблематичным — например, на небольших площадях в центре города, на крышах современных зданий, не выдерживающих дополнительной нагрузки. В застроенной зданиями городской среде они становятся *«компенсацией естественного ландшафта»*.

Остановимся подробнее на каждой группе садов, появившихся в последние десятилетия XX века, так как знание принципов их построения и классификации даст нам необходимый материал для понимания интересующей нас группы «АРТ-ландшафтов» в контексте современного мирового опыта. Современные сады не являются воплощением какого-либо стиля или направления в чистом виде. Не существует больше жестких канонов, по которым создавались китайские сады, французские или английские парки. Как и во всех сферах человеческой жизни, в ландшафтной архитектуре происходит интеграция науки и искусства, новых методов и философии восприятия. *Поэтому в* «АРТ-ландшафтах» *могут появляться признаки, характерные для ранее названных групп садов*, несмотря на то, что основная их черта — отражение течений в искусстве XX века.

---

[1] См. объяснение термина в главе «Сад как часть инженерных систем»

[2] Например, **J. Wines** в своей книге «Green Architecture», 2000.

«ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ САДЫ»
САД КАК ЧАСТЬ ПРИРОДЫ ТОЙ МЕСТНОСТИ, В КОТОРОЙ ОН ПРОЕКТИРУЕТСЯ
САД — ОБЛАГОРОЖЕННАЯ ПРИРОДА. НАСТОЯЩИЙ «ДИКИЙ САД»
ИСКУССТВЕННО СОЗДАННЫЙ «ДИКИЙ ЛАНДШАФТ». ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РАСТЕНИЙ ТОЙ МЕСТНОСТИ, ГДЕ НАХОДИТСЯ САД
ИНЖЕНЕРНОЕ ИСПОЛЬЗОВАНИЕ САДА
САД — НЕОБХОДИМАЯ ЧАСТЬ РАЗРАБАТЫВАЕМЫХ СЕГОДНЯ КЛИМАТИЧЕСКИ НЕЙТРАЛЬНЫХ ЗДАНИЙ
САД КАК ОДИН ИЗ ЭЛЕМЕНТОВ ИНЖЕНЕРНОЙ СИСТЕМЫ
«ЗЕЛЕНАЯ АРХИТЕКТУРА»
САД — НЕОТЪЕМЛЕМАЯ ЧАСТЬ ЗДАНИЯ
ОРГАНИЗАЦИЯ СУЩЕСТВУЮЩИХ ПРОСТРАНСТВ ЗА СЧЕТ СОЗДАНИЯ ПРИРОДНОЙ МИКРОСФЕРЫ ДЛЯ ЗДАНИЙ И СООРУЖЕНИЙ

Сад как часть природы той местности, где он проектируется

Если раньше при устройстве садов было принято высаживание изысканных садовых растений, прихотливых в уходе, то идеальное решение для любого современного сада — пышные растения, растущие как бы сами по себе и в гармонии между собой. Сейчас традиционные безукоризненно подстриженные газоны применяются все реже из-за весьма трудоемкого и энергорасточительного ухода за ними. Задача не в имитации дикой природы там, где ее уже нет, а в том, чтобы оставить ей рядом с нами достаточно места, давая возможность жить по ее законам. Прогрессивная часть садовых дизайнеров, таким образом, все более склоняется к натуралистическим посадкам растений, взятых из дикой природы. Возник даже новый термин — «неодикость» (neowilderness), позволяющий делать различие между действительно дикой природой, которой остается все меньше, и попытками компенсировать утраченное, восстанавливая в ландшафтах как бы «первозданную природу». В этом смысле *европейский ландшафтный дизайн приходит к сходному с японским пониманию мира и человека как части природы*, а эстетические принципы построения японских садов оказываются востребованными в европейском садоводстве *(рис. 1)*.

В Японии с древних времен бытует представление о человеке как о части мира природы, находящегося не над ним, не вне него, но как бы внутри. Законы природы при этом для человека обязательны и священны как его собственные нравственные законы, и он стремится к гармонии с природой. Это особенное отношение нашло свое отражение в японском искусстве, и в искусстве садов в частности. По своей сущности, искусство создания садов связано с философским и эстетическим восприятием природы человеком. В японском саду деревья, кустарники, камни в созданной художником композиции важны не только сами по себе, но и как олицетворение философских представлений. «В малом и единичном человек видит отражение великого и всеобщего, самой Природы как всеобъемлющего макрокосма. Поэтому сад, как и картина пейзажиста, прежде всего выражает отношение к миру и представление о нем»[1].

Идея сотворить сад, не отличающийся радикально от окружающего ландшафта, пришла к немецким садовникам в пятидесятые годы прошлого века. С одной стороны, это было связано с движением за защиту природы, с другой стороны, садоводы обратили внимание на поразительную красоту злаков и папоротников — растений, незаслуженно обделенных вниманием дизайнеров. Вместе с тем они подвергли критике неразумную, с точки зрения экологии и ресурсосбережения, технологию создания и ухода за классическими садами *(рис. 2, 4)*.

[1] **Такахаси Хидэминэ.** Создание японских садов. — Журнал «Нипония», 1997.

Новые сады по-настоящему остаются частью природы:

- в них нет газонов;
- не применяются удобрения и химические средства для борьбы с вредителями;
- уход сведен к минимуму.

В то же время они полны процветающими, в прямом и переносном смысле, растениями, подобранными в строгом соответствии с рекомендациями ботаников-экологов. *Растения в таких садах идеально подходят к условиям местного климата и почвам, но размещены и скомпонованы по законам ландшафтного искусства.* Идеалом красоты нового стиля стали природные ландшафты — луга, степи и прерии, горы и пустыни, леса и речные долины. Новый стиль черпает идеи из природы той страны, в которой создается сад. Создаваемый сад дает обобщенный образ местности, в которой он разбивается *(рис. 5—8)*.

Существуют два пути для создания такого типа сада:

- облагораживается существующий участок земли;.
- создается искусственный «дикий сад».

Получившиеся результаты очень похожи, и порой бывает сложно определить, каким образом сад был создан.

Для первого пути характерен *сад, представляющий собой облагороженный уголок леса, дикой природы.* Из такого сада удаляются объекты, мешающие и отвлекающие внимание наблюдателя от природной гармонии. Если просматриваются соседские постройки, их маскируют, неприглядные сооружения определенным образом стилизуют, мусор и все лишнее удаляют. Философичность такого сада заключается в способности человека по внешним признакам: грубой коре, молодым листьям, проросткам, набухшим бутонам — судить о внутреннем смысле вещей и явлений. Этот сад любим и востребован молодым поколением, чья интенсивная работа и множественность интересов не позволяют уделять уходу за садом значительного времени.

Такой тип сада, по контрасту, отлично сочетается с современными коттеджами в стиле «хай-тек» с применением стекла, дерева, керамической плитки в отделке фасада. Лаконизм архитектурной планировки, отсутствие броских деталей, нарочитая утилитарность конструкций позволяют этим домам буквально сливаться с садом.

Планировка *искусственного «дикого сада»* проста и представляет собой целостную и законченную живописную природную композицию. Часто основу посадок образуют декоративные злаки, привлекающие взгляд волнующимся от ветра морем листьев и метелок-соцветий. В последнее время часто используют и так называемые *сорные травы — растения, наиболее устойчивые к условиям данной местности.* Между ними высаживают устойчивые в местном климате сорта садовых цветов. «Видовой состав подбирает специалист с учетом условий участка. На периферии участка высажен «лес» из деревьев и кустарников, подобранных «с оглядкой» на окружающий ландшафт. Сад дол-

жен слиться с окружением, создавая у хозяев впечатление «дикости» и первозданности»[1].

Именно по такому принципу автором пособия был спроектирован в рамках ЗАО «Мастерская архитектора В.М. Гинзбурга» «Сад на овраге» (дер. Шульгино Московской области).

Участок, выделенный под строительство, находился на краю заросшего лесом оврага. На территории уже существовал коттедж, спроектированный в выбранном мастерской «стиле конструктивизма», и когда его построили, он больше напоминал фабрику, чем дом. Поэтому стояла задача спроектировать сад, который служил бы связующим звеном между «жесткой» архитектурой дома и живым лесным ландшафтом *(рис. 9, 10)*.

Архитектура дома — четкие объемы, прямые линии. Дом агрессивно врезается в ландшафт, выделяясь как своими габаритами, так и формой. Он перетягивает внимание зрителя на себя настолько, что зритель перестает замечать, что находится в лесу, что рядом протекает живописная речушка, к которой тут и там по оврагу текут ручьи. Следовательно, логичным было стремление спроектировать сад как часть окружающей природы, выявив природную красоту участка и смягчив резкие линии дома.

Перед домом был разбит газон на искусственно выровненной холмистой поверхности — своей четкостью он оказывает визуальную поддержку рубленым прямоугольным формам здания. По газону струятся тропинки из натурального камня, создавая живой ритм извивающихся линий. «В прямой линии Бога нет...», — утверждал в «Манифесте против рационализма в архитектуре» известный австрийский художник и архитектор Фриденсрайх Хундертвассер (1928–2000). Одна тропинка уводит пешехода от дома к детской площадке, окруженной цветниками, плодовыми деревьями и кустарниками. Пешеход огибает площадку, привлеченный уютным навесом под огромным деревом клена. И вдруг неожиданно оказывается на краю смотровой площадки над обрывом, с которой раскрывается потрясающий вид на речку, высокий берег на другой ее стороне, заросший лесом. Красота реки, ее берегов завораживает, и зрителю в какой-то момент захочется спуститься к реке. Внимательно приглядевшись, можно обнаружить лестницу, ведущую от другой стороны подпорной стены. Посетитель сада возвращается по тропинке назад, к дому, ступает на газон, продвигаясь к лестнице. И только тут он замечает изюминку замысла — уголок сада, террасами спускающийся по склону оврага. Ассортимент растений подобран таким образом, что эта часть сада, меняя краски, цветет с апреля до конца октября. Подпорные стены, облицованные натуральным камнем, подчеркивают общее впечатление от струящегося цветущего каскада.

При проектировании сада возникло желание загородить острые резкие углы здания естественными линиями растений, смягчить контраст между до-

[1] **Черняева Е.** Сады в стиле «ненасилия над природой». — Журнал «Цвсты» №3, 2003.

мом и окружающей природой. Для этого были рекомендованы определенные виды растений, в основном местные, а также высказаны пожелания заплести и украсить стены дома и подпорную стену лианами девичьего винограда и клематиса, которые имеют возможность восстанавливаться после морозной зимы в нашем климате. Вся композиция планировки сада имеет двойственный характер: с одной стороны, как бы подыгрывая архитектуре дома, используются бетонная подпорная стена, геометрические узоры на бетонной ограде участка, четкая плоскость газона; с другой стороны — плавные изгибы тропинок из натурального камня, использование местных дикорастущих растений создают органичный переход к природному ландшафту.

В процессе проектирования был тщательно продуман вид сада в разное время суток и при любом сезоне. Ассортимент растений подобран таким образом, чтобы с апреля по октябрь цвел или плодоносил тот или иной вид, и картина восприятия постоянно менялась. Сад представляет собой великолепное зрелище и в вечерней подсветке галогеновыми светильниками-прожекторами, спрятанными в траве и за камнями.

Создание сада как части природы дает желаемый эффект: сохраняются растения данной местности, уход за садом сведен к минимуму, применение натуральных удобрений оберегает местную фауну, поэтому такие сады все чаще становятся альтернативой традиционным садам. По планировке подобные сады могут напоминать английские пейзажные парки, но стоит заметить, что они не сопоставимы по размерам. Это меняет восприятие ландшафта: если в парке важны крупные образы, «картины», то в саду особое внимание уделяется рассматриванию мелочей.

Можно выявить параллели между «садом как частью природы местности» и искусством XX века: подобно тому, как в начале прошлого века некоторые художники порвали с традиционным искусством и пытались возродить «первобытное искусство», данные сады пытаются воссоздать «дикую природу». Такие сады являются основой нового подхода в ландшафтной архитектуре. Они представляют своеобразный переход между традиционным садом и «формальными садами» — в них используются особые виды растений, но другие материалы сада остаются традиционными: в основном это дерево и природный камень, а также изделия из глины.

Процесс формирования *сада как части природы местности* происходит на фоне общеевропейского движения за сохранение природы. Использование нетронутого ландшафта там, где он еще остался, представляется весьма оправданным.

Благодаря экологическому подходу при растительном оформлении садов в обиход озеленителей входят новые, доселе малораспространенные группы растений из семейств гречишных, бобовых, зонтичных, в тенистых местах особая роль отведена папоротникам.

Уход за цветниками сводится, как правило, к обрезке ранней весной надземной части травянистых многолетников и отмерших ветвей у деревьев и

кустарников. Правильно подобранные композиции очень устойчивы и возобновляются практически без помощи и участия садовника.

Такой тип сада подразумевает «растворение» в природе. Это направление в садовом дизайне нашло отклик в странах Скандинавии, Германии, Нидерландах и США. Даже консервативные англичане признали его существование и принялись за переустройство своих классических цветников. Летом 2003 года главной темой ежегодного садового фестиваля на землях замка Шомон на Луаре во Франции стали «Сорняки», а лучшим образцом такого подхода на Цветочном шоу в Челси был признан «Сад Лоран-Перье», получивший золотую медаль *(рис. 3)*.

Следует предположить, что экологический подход в ландшафтной архитектуре получит распространение и станет ведущим не только в странах Европы, но и в России.

Инженерное использование сада

Инженерное использование сада — это «новый симбиоз природы и техники». Прежде чем описывать сад как один из элементов инженерной системы энергоэффективных зданий или необходимую часть климатически нейтральных зданий, необходимо объяснить эти понятия. «Энергоэффективные здания», как новое направление в экспериментальном строительстве, появились после мирового энергетического кризиса 1974 года и явились ответом на критику специалистов Международной энергетической конференции (МИРЭК) ООН. В том же докладе была сформулирована главная идея экономии энергии: энергоресурсы могут быть использованы более эффективно, если осуществимы технически, обоснованы экономически, а также приемлемы с экологической и социальной точек зрения[1]. В основе концепции проектирования современных зданий лежит *идея — что качество окружающей нас среды оказывает непосредственное влияние на качество нашей жизни.* Такое *выделение социальных аспектов является признанием того, что архитектура и строительство развиваются на основе потребностей людей — духовных и материальных.*

Американский ученый Дэвид Орр (David Orr) сформулировал принципы, в соответствии с которыми должно проектироваться и строиться *энергоэффективное здание*:

- строительство и эксплуатация здания должны способствовать развитию технологий, связанных с использованием окружающей среды;
- строительство здания должно способствовать созданию ландшафта, повышающего биологическое разнообразие видов растений;

[1] **Мировая энергетика: прогноз развития до 2020 года.** — М.: Энергия, 1980.

- здание не должно «производить» никаких сточных вод, то есть здание должно не только потреблять, но и сливать воду, пригодную для питья;
- здание должно производить больше электрической энергии, чем использовать;
- в здании не должны использоваться никакие канцерогенные, мутагенные или вызывающие эндокринные заболевания материалы;
- энергия и материалы должны использоваться максимально эффективно;
- здание должно использовать материалы и оборудование, произведенные без ущерба для окружающей среды;
- строительство и эксплуатация здания должны способствовать развитию экологической компетентности и внимательного отношения к окружающей среде.

Здания замкнутого цикла — это более совершенные, чем энергоэффективные, системы, использующие нетрадиционные возобновляемые источники энергии и не требующие внешних поступлений воды.

Сад как один из элементов инженерной системы

Одно из наиболее активно развивающихся направлений в современной архитектуре — использование садов в здании как одного из элементов инженерной системы. Здесь сады несут не только эстетические, но и иные функции: являются теплоизоляцией, участвуют в процессе очистки сточных вод, включены в систему вентиляции помещений.

Спроектированная Норманом Фостером (Sir Norman Foster) и его студией «Foster and Partners» и законченная в 1997 году Башня Коммерцбанка (далее будет использоваться официальное название «Commerzbank») возвышается в сердце городского финансового квартала Франкфурта-на-Майне, Германия. Здание «Commerzbank» занимает 24-е место в мире по высоте и является самым высоким в Европе[1].

«Большинство высотных зданий построено по традиционной американской модели: полностью кондиционируемые помещения, практически полное отсутствие естественного освещения, центральная организация построения здания и идентичные этажи. Новое здание «Commerzbank» существенно отличается от этой схемы: в нем используются, главным образом, естественное освещение и естественная вентиляция, имеется атриум, проходящий от уровня земли до самого верхнего этажа, из каждого офиса или части здания открывается вид на город. *Спирально по всему зданию расположены зимние сады высотой в четыре этажа — они улучшают микроклимат и создают совершенно иную экологическую обстановку*»[2].

---

[1] Журнал **ARCHITECTURAL RECORD**. — January 1998. — P. 68.

[2] **Табунщиков Ю.А., Бродач М.М., Шилкин Н.В.** Энергоэффективные здания, 2003.

На разработку концепции здания оказала влияние политическая и социальная атмосфера, сложившаяся после объединения Германии. *Гармония с окружающей средой и энергетическая эффективность стали основными факторами при проектировании здания Коммерческого банка во Франкфурте.* Реализация этих концепций позволила Норману Фостеру назвать данное здание «первым в мире экологичным высотным зданием» *(рис. 11)*. Как пишет Колин Дейвз (Colin Davies) в предисловии к книге «Commerzbank Франкфурт: прототип экологического высотного здания» («Commerzbank Frankfurt: prototype for an Ecological High-Rise»), революционный дизайн здания от «Foster and Partners» «...дает начало новой стадии в развитии экологичной, энергосберегающей и снижающей загрязнение архитектуре... Это здание создано как для сотрудников, так и для посетителей. Оно заключает в себе не только экономичную форму и эффективную планировку, но и качество пространства, физический и психологический комфорт, свет, воздух и вид на город».

В проекте 53-этажного здания было учтено энергетическое воздействие климата. В плане здание банка представляет собой треугольник со скругленными вершинами и немного выпуклыми сторонами. Каждый этаж имеет три крыла, два из которых выделены под офисные помещения, а третье является частью одного из 4-этажных зимних садов. Четырехэтажные сады — «зеленые легкие», размещенные по спирали вокруг треугольной формы здания, обеспечивают для каждого яруса вид на растительность и дробят большие объемы неразделенного офисного пространства.

Таким образом, простая и рациональная форма треугольника со скругленными углами оказывается и наиболее эффективной при воздействиях климата, ветра и солнечной радиации — одна вершина треугольника направлена на север, а стороны обращены на запад, юг и восток. Кроме того, такая форма здания дает возможность удачно разместить внутренние помещения. Не случайно треугольник с внутренним атриумом-ядром напоминает структуру живой клетки — наиболее рациональную конфигурацию в природе.

Норман Фостер рассматривал растения как нечто большее, чем просто декорацию. *Эти великолепные сады являются фундаментальным элементом его концепции.* Девять зимних садов по спирали окаймляют все здание: три расположены с восточной стороны, три — с южной и еще три — с западной. В ботаническом аспекте выбраны следующие растения:

- с восточной стороны — азиатская растительность (астильбе, бамбук, азиатский клен, магнолия, азалия, гибискус);
- с южной стороны — средиземноморская растительность (тимьян, оливковое дерево, олеандр, лаванда, гранатовое дерево, кипарис, цитрусовые);
- с западной стороны — североамериканская растительность (клен, мамонтовое дерево — секвойядендрон, рододендрон, астра).

Открытые пространства садов высотой в четыре этажа *обеспечивают внутренние офисные помещения достаточным количеством дневного света.* Кроме

того, данные сады могут быть использованы сотрудниками для общения и отдыха — они создают ощущение пространства, а также *являются частью сложной системы естественной вентиляции.*

Для создания комфортных параметров микроклимата помещений в офисном здании общей площадью 85000 м^2 необходимо было найти инновационные решения по системам вентиляции.

При оценке предлагавшихся проектов преимущество отдавалось естественной вентиляции, управляемой пользователями. Высокую оценку получили решения, направленные на экономию энергии и удобство пользователя, то есть обеспечивающие комфортабельное проветривание помещения в течение всех сезонов.

Высотное здание разделяется по вертикали на четыре 12-этажных модуля, которые называются «деревнями». Каждый модуль имеет три 4-этажных зимних сада, соединенных вертикально посредством центрального атриума. Сады и атриум, для повышения эффективности, связаны естественной вентиляцией. Каждый модуль контролируется собственной независимой установкой климатизации. Через каждые 12 этажей на границах модулей атриум разделен горизонтально для выравнивания давления и защиты от распространения дыма. Сады, атриум и помещения по периметру имеют открываемые окна. Естественная вентиляция здания «Commerzbank» осуществляется под действием гравитационных сил и ветрового давления. Выбор ориентации здания относительно преобладающего направления ветра позволил обеспечить достаточную естественную вентиляцию.

Молодой немецкий дизайнер Томас Эмде (Thomas Emde), работающий с цветом и светом, добавил окончательные штрихи к зданию, предложив оригинальную схему наружного освещения. Благодаря световому оформлению особые черты первого в мире экологичного высотного здания видны ночью так же отчетливо, как и днем. При взгляде издали сады создают впечатление прозрачности здания. Именно такой эффект хотел подчеркнуть Томас Эмде, разместив в садах источники рассеянного света, что позволяет им ночью светиться теплым желтым светом. И если в дневное время суток сады видимы на фасаде как некие углубления, то основной акцент на них сделан ночью: когда светится экран с задней подсветкой, то на фасаде видны прекрасные очертания растений. В результате панорама ночного Франкфурта сильно изменилась — башня стала акцентом этой части города.

Подобное использование садов внутри здания как части инженерной системы, впервые примененное в здании «Commerzbank», как показывает семилетний опыт эксплуатации, было довольно успешным. Оно в своей основе несет не только утилитарную, но и философскую мысль. Вот что Томас Эмде написал о здании «Commerzbank» в своей монографии: «В отличие от других высотных зданий [во Франкфурте] здание Нормана Фостера создает новое двойное движение. С одной стороны, здание практически уходит в бесконечную высоту, заметно поднимаясь ввысь от земли и отрываясь от нее. В то же

время само здание несет ввысь и девять садов. Здание поднимает вместе с собой целые деревья, отрывая растения от земли. Это отражает его двойственность, поскольку оно, как и деревья, которые всегда стремятся ввысь, ближе к свету, тоже стремится ввысь. В данном случае здание «Commerzbank» изменяет простой закон прикрепленности к земле. Природа — моделированное жизненное пространство, находящееся в движении. Здание отрицает необходимость нахождения растений на земле посредством их поднятия на высоту и приближения к свету».

Итак, в этих садах применяются самые новые научные и технические разработки для обретения утраченных связей с природой. То есть в городах, где разрыв с природой наиболее заметен, возможность применения садов как части инженерной системы возвращает среде комфорт, а дома превращает в оазисы зелени и уюта.

Сад как часть зданий замкнутого цикла

Сад является необходимой частью разрабатываемых сегодня зданий замкнутого цикла. Разработка подобных зданий, которые не требуют внешних источников энергии и воды, давно занимает инженеров и архитекторов. Так, в январе 2000 года в Оберлине (Огайо, США) был открыт Центр Адама Джозефа Льюиса по изучению окружающей среды *(рис. 12)*. Пожалуй, самая главная идея в архитектуре и строительстве XXI века — *природа не пассивный фон деятельности человека: может быть создана новая природная среда, обладающая более высокими комфортными показателями для градостроительства и являющаяся в то же время энергетическим источником для систем климатизации зданий.*

Поэтому одной из основных инновационных экологических особенностей проекта Центра стал сад с установкой очистки сточных вод Living Machine, усовершенствованной Джоном Тоддом *(рис. 13)*. Разработки подобных установок производились ранее в Европе, в частности в Германии. Living Machine — локальная система очистки сточных вод, которая комбинирует обычные технологии очистки сточных вод и процессы очистки естественных экосистем. «Установка Living Machine выполняет три вида обработки сточных вод: удаление органических загрязнений, дезинфекция и удаление или снижение концентрации в воде таких веществ, как азот и фосфор, которые могут нанести ущерб окружающей среде. Органические загрязнения разлагаются при помощи солнечного света и управляемых органических процессов, в которых используются живые организмы — бактерии, растения, зоопланктон и беспозвоночные. В зависимости от климата установка Living Machine может быть размещена в защищенной оранжерее, под легким укрытием или на открытой площадке. В отличие от традиционных систем очистки при работе установки не выделяются неприятные запахи, что позволяет поместить ее в непосредственной близости от помещений.

Установка очистки сточных вод Living Machine Центра Адама Джозефа Льюиса использует систему, включающую микробы, растения, улиток и насекомых. Традиционные методы химической очистки сточных вод при этом не применяются. Производительность этой установки составляет около 10 тыс. литров сточных вод ежедневно. Обработанные установкой сточные воды возвращаются в здание и повторно используются в качестве непитьевой воды, например, в туалетах.

Но есть, помимо перечисленных достоинств, еще и художественный эффект. Основная часть установки размещена в оранжерее, смежной с атриумом и аудиторией на 100 мест. Сточные воды пропускаются через ряд биологических сообществ, населенных различными микроорганизмами, которые помогают снизить уровень органических загрязнений, а также азота и фосфора. Вода проходит очистку в нескольких специальных отстойниках.

После отстойника вода поступает в искусственное болото, расположенное в оранжерее. На полу оранжереи размещена гравийная подушка толщиной 91 см. Камни и корни растений, таких как осока, ирисы и тростник, обеспечивают среду обитания для денитрифицирующих бактерий. Гравий и органические вещества также удаляют и осаждают часть фосфора, содержащегося в воде. Вода сочится с восточной стороны оранжереи в западную, где собирается и направляется в наружный сборный резервуар.

Очищенная вода из наружного сборного резервуара по мере необходимости поступает в ультрафиолетовую дезинфекционную установку. Под действием ультрафиолетовых лучей уничтожаются болезнетворные бактерии. Очищенная и продезинфицированная вода закачивается под давлением в герметичный резервуар, откуда и используется в случае необходимости.

На участке площадью 28,33 га, принадлежащем Центру, расположены также сады для выращивания сельскохозяйственной продукции, места для отдыха и прогулок, размещены болота и водоем, позволяющие собирать дождевую воду для использования в целях ирригации. Планируется в дальнейшем использовать часть этой воды для водоснабжения здания»[1].

Размещение растений вокруг построек Центра не случайно. Как показали исследования архитекторов, у людей разных эпох и национальностей понятие Рая устойчиво ассоциируется с образом сада. Следовательно, чтобы поднять качество жилья, надо поместить его в саду, а в северном климате желательно дополнительно устроить зимний сад в доме.

Растения в доме могут улучшать гигиенические условия, эстетические качества жилища, они могут плодоносить и приносить урожай, причем далеко не символический. Экологический жилой дом должен предоставлять своим обитателям большие возможности для занятия растениеводством как в доме,

[1] **Табунщиков Ю.А., Бродач М.М., Шилкин Н.В.** Энергоэффективные здания. — 2003. — С. 120. Также использованы материалы лекций по «Инженерному оборудованию зданий» Табунщикова Ю.А в Московском Архитектурном Институте.

так и на прилегающем участке. В нем могут располагаться пристроенная теплица и зимний сад, возможны и специальные биокультивационные установки для круглогодичного выращивания овощей, съедобных водорослей и т.д.

Таким образом, принцип использования сада как основной составляющей нового поколения зданий показывает, что сады теперь играют в архитектуре не только эстетическую, но и серьезную практическую роль. Это, в конечном итоге, улучшает экологию здания, создает комфортные условия для жизни и работы людей, повышает само качество жизни.

«Зеленая архитектура»

С каждым днем архитекторы всего мира осознают важность своей роли в защите окружающей среды, они все чаще начинают воплощать в жизнь так называемые «зеленые» проекты. В дополнение к снижению потребления топлива успешная *зеленая архитектура* улучшает комфорт проектируемых зданий, восстанавливая естественную среду, что, безусловно, вносит вклад в защиту экологии нашей планеты.

Иногда проектируют здание, *сад в котором является неотъемлемой частью* настолько, что нельзя сказать, где заканчивается одно и начинается другое. Чаще всего это выразительные по архитектуре частные дома-сады. Они получили название «зеленая архитектура».

Первые образцы этого подхода появились в 70-е годы XX века. Примером может служить «Дом в холме» (Underhill) архитектора Артура Квормби (Arthur Quarmby), построенный в 1974 году в Йоркшире, Англия *(рис. 14)*. «Этот проект основывается на трактовке дизайна окружающей среды исходя из условий моральной ответственности человека перед природой. Единство линий и форм проекта со средой, органичное слияние силуэта здания с географическим рельефом, использование при строительстве местных материалов создают гармонию архитектурного комплекса и окружающей природы»[1]. Артур Квормби сотрудничал с учеными, занимающимися изучением и сохранением экологии окружающей среды. Поэтому в его зданиях применяются преимущественно натуральные материалы, активно используется природный ландшафт участка. Можно предположить, что такого рода дома со временем станут альтернативой традиционным жилым зданиям, особенно в сельской местности.

Другое интересное здание этого направления — «Резиденция Брунселль», расположенная на берегу океана в Калифорнии, США *(рис. 15)*. Архитектор Оби Баумэн попытался максимально подчинить дом окружающему ландшафту, добиваясь органичного слияния его с природой. Этому замыслу подчинен

[1] **Wines J.** Green architecture. — 2000. — P. 92.

и план в виде летящей чайки, и подбор натуральных строительных материалов. Простирающийся вокруг луг продолжается на покатой кровле дома, делая его похожим на землянку — издалека его можно принять за невысокий холм. В тоже время этот дом построен с использованием новейших технологий того времени: здесь продумана тепло- и влагоизоляция, обеспечивается устойчивый климат-контроль внутренних помещений, врезанные в крышу окна обеспечивают естественное освещение. Резиденцию Брунселль можно отнести к энергоэффективным зданиям, так как накапливаемая в солнечных коллекторах энергия используется для подогрева воды и отопления в зимний период. Архитектору удалось исполнить все пожелания заказчика — хлебосольного хозяина: дом получился просторным, светлым, комфортным, с большой кухней, расположенной рядом с гостиной.

«Зеленые коттеджи» действительно становятся все более популярными — люди хотят жить в уютных домах-«норках». Так, в 1993 году в Швейцарии, местечке Диэтикон, архитектором Петером Ветшем (Peter Vetsch) был построен на берегу водоема целый комплекс из девяти домов *(рис. 18)*. Эти дома больше напоминают холмистый природный ландшафт или белые барашки волн, чем жилую архитектуру. Невозможно понять, где заканчивается зеленый дерн и начинается собственно дом — архитектура и ландшафт действительно составляют единое целое.

К «зеленой архитектуре» исследователи (например, Джеймс Винес) *относят и покрытые растениями крыши или затянутые лианами фасады городских домов.*

Психологи считают, что наш душевный комфорт в бóльшей мере обеспечивает окружающая среда. Современные города — однообразные высотные дома, улицы, заполненные машинами и спешащими людьми, — отнюдь не способствуют равновесию души, отсюда стрессы и плохое самочувствие. *Во всем мире уже давно пришли к выводу, что необходима гармонизация городского пространства.* Безрассудное отношение к экологии привело к плачевным результатам: крупные города превратились в «каменные джунгли», где на улицах не увидишь ни кустика, ни дерева. Озеленение городов стало насущной необходимостью. Цветы на улицах городов Европы — явление давно уже повсеместное и обыденное, но неизменно привлекающее внимание, радующее глаз и поднимающее настроение *(рис. 20)*. Цветы на улицах города дают нам то, чего больше всего не хватает современному городскому человеку, — прикосновение к природе, глоток свежего воздуха среди выхлопных газов и пыли, островок естественной красоты между рукотворными «достижениями цивилизации».

Но существует множество иных вариантов озеленения города. На площадях, в скверах и вдоль трасс располагаются крупные цветники, на более ограниченном пространстве — небольшие клумбы. Городские цветочные посадки могут быть любых форм и очертаний *(рис. 21)*. Слишком плотно стоящие дома и узкие заасфальтированные улицы зачастую не оставляют места для

разбивки цветников, в то время как именно такой городской пейзаж более всего нуждается в цветочном оформлении. Здесь на помощь приходит вертикальное озеленение *(рис. 22, 23)*. Подвесные цветочные контейнеры, балконные ящики для растений, напольные чаши причудливых форм и кадки для крупномерных деревьев давно стали непременной атрибутикой городских улиц. Они позволяют сэкономить пространство, сделать маленьким цветущим оазисом почти любой уголок города. Контейнеры в виде ваз, ящиков, различных других емкостей выставляются на тротуарах, подвешиваются на фонарях и карнизах, ими украшаются входы в общественные места и обычные подъезды.

Сады на крыше, вертикальное озеленение придают мягкость и уют городской среде *(рис. 24)*. «Солнечный свет, проходящий через листву, придает свету в интерьере мягкую окрашенность и легкую неравномерность»[1], что благоприятно сказывается на психологическом состоянии людей в городе. Вертикальное озеленение фасадов появилось в большинстве стран Европы. Еще в 80-х годах XX века группа STERN работала над реконструкцией «Квартала 103». В результате здания получили более привлекательный и уютный вид. Примером может служить озеленение «Дома на Франкелуфер» в Берлине, выполненное архитектором Хинрихом Баллером совместно с группой STERN *(рис. 25)*. *Таким образом происходит организация уже существующих пространств за счет создания природной микросферы.*

Рассказывая о «зеленой архитектуре», нельзя не упомянуть произведения известного австрийского художника и архитектора Фриденсрайха Хундертвассера.

В 1948 году двадцатилетний юноша из еврейской семьи, от которой после 1943 года почти никого не осталось, путешествуя по Италии, сменил собственное имя Фридерик Стовассер на более интернациональное и эстетичное — Фриденсрайх Хундертвассер. Он успел проучиться всего три месяца в венской Академии изящных искусств у профессора с символическим именем Робин Христиан Андерсен, испытал влияние художников-экспрессионистов Уолтера Кампманна и Эгона Шиле и укатил в долгое путешествие. Сменяли друг друга города северной Италии: Тоскана, Рим, Неаполь, Сицилия, Флоренция. В Париже он поступил в Школу изящных искусств, но после первого же дня бросил занятия. Он создал собственный оригинальный графический стиль, похожий на безумные воронки «Звездной ночи» Ван Гога и рушащиеся церкви Аристарха Лентулова. Он рисовал эти бурные, красочные водовороты со страстью и упоением. Сейчас, кстати, графические работы Хундертвассера занимают почетный этаж в KunstHaus (Доме Искусств). Он увлекался теорией трансавтоматизма, был немного сюрреалистом, немного абстракционистом, не избежал влияния орнаментов и извивов архитектуры каталонца Антони Гауди-и-Корнета (1852—1926), но главное — в лучшем виде усвоил все откры-

[1] **Дэй К.** Места, где обитает душа. — М., 2000.

тия русского авангарда 20-х годов от Павла Николаевича Филонова (1883—1941) до конструктивистов. Хотя, когда видишь золотой купол над Домом или глазурованные разноцветные колонны у входа, почему-то вспоминается собор Василия Блаженного.

Спираль, избранная им в молодости, стала на всю жизнь его любимой темой, формой его проектов и их содержанием *(рис. 26)*. Хундертвассер считал прямую линию порождением дьявола, а спираль была для него воплощением мировой гармонии. Он все время возвращался к ней — и в своей абстрактной живописи, и в архитектуре. Хундертвассер был ярым и последовательным антифункционалистом — его здания являются самым ярким примером отрицания всего того, что принесли в архитектуру урбанизм и унификация. Считая, что дома с упорядоченными линиями фасадов подобны концлагерю, он строил здания, свободные от общепринятых норм и клише.

«Некоторые считают, — проповедовал он, — что дома состоят из стен. Я говорю, что они состоят из окон. Когда разные дома стоят на одной улице по соседству друг с другом и имеют разного типа окна, например, дом в стиле арт нуво с соответствующими окнами, рядом с ним современный дом с совсем простыми окнами и барочный дом с барочными же окнами, никто не против. Но на самом деле эти три разных типа окон должны бы были принадлежать одному дому... Так как каждое отдельное окно имеет право на собственную жизнь...

Индивидуумы никогда не идентичны и защищают себя от диктата стандартизации согласно своей конституции, или пассивно, или активно... Человек, снимающий квартиру, должен иметь простое право навалиться на один из своих подоконников и процарапать стену дома снаружи на расстоянии вытянутой руки. И ему также должно быть дано право взять длинную кисть, чтобы раскрасить снаружи площадь стены вокруг окна. Так, чтобы каждому на улице было видно, что здесь живет тот, кто против порабощенного, стандартного человека, живущего по соседству с ним».

В 70-х годах прошлого века на телевизионном шоу «Как нам обустроить город» Хундертвассер сказал, что он готов обустроить австрийскую столицу — для этого *надо вернуться к матушке-природе и взять лучшее у нее, отказавшись от прямых линий и используя в строительстве только натуральные материалы.*

Дом Хундертвассера, строившийся с 1977 по 1986 год, стал первым «свободным Домом» и реализацией мечты художника *(рис. 27)*. Теперь это один из самых главных и посещаемых туристических объектов австрийской столицы, богатой на памятники архитектуры и истории. В 80-х годах XX века это было непривычное для архитектурного облика Вены здание, которое никак не вязалось с классицистической официозностью центральных улиц, площадей и ансамблей, серостью и монотонностью окраин. Оно пришло в городскую среду как насмешка над ее завершенностью. Яркие краски суперграфического решения пластичных фасадов с бутафорскими гипсовыми фигурами

и золотистыми куполами, разновеликими и непохожими друг на друга окнами и балконами радовали глаз многообразием и гармонией.

В архитектуре этого семиэтажного 50-квартирного дома почти нет прямых линий. Разноуровневые полы и лестничные марши символизируют лесные и горные тропы, а кривые, неравномерно оштукатуренные и окрашенные стены, напоминают полотна занавесок. Все пространство закруглено, даже произвольно расположенные окна прячут острые углы рам под карнизами и нишами. Фасад дома окрашен большими квадратами от горчично-желтого до темно-зеленого и розового цветов.

Во внутренней отделке стен и полов дома применяются природные мотивы (деревья, бабочки, лебеди, совы и утки) в виде аппликаций из осколков керамической плитки — все это китч или пародия на таковой. Хундертвассер, однако, не ограничился стилизованными растениями и животными и *занялся озеленением дома всерьез: на все плоские элементы здания (крыши, балконы, террасы) была насыпана земля и высажены деревья, кустарники, цветы и просто трава. Столь неожиданное решение не испортило дом, а придало ему особый шарм.* Кроме того, по желанию художника строители дома увековечили себя разноцветными отпечатками рук на его стенах. Несмотря на всю фантастичность воплощения, здание вполне соответствует жилым нормам, а также требованиям противопожарной и других городских служб.

В местечке Бад Блюмау на юго-востоке Австрии искали нефть, а открыли два термальных источника. В этом регионе подобное — не редкость, так что разочарованные геологи закрыли и забетонировали скважину. Но местные власти не желали сдаваться. В Бад Блюмау было решено построить оздоровительный центр. Как раз незадолго до этого Хундертвассер придумал модель «Катящихся холмов». Ее-то он и воплотил при строительстве термального комплекса *(рис. 29)*. Бад Блюмау превратился в уникальное произведение искусства. Несколько корпусов отеля построены в узнаваемой, так любимой некоторыми и ненавидимой другими, манере. Окошки домиков бессистемной россыпью оживляют и без того забавные фасады. При входе на территорию отеля стоит фонтан-трио фаллической формы, бьющий ключом. *Все здания вписаны в причудливый местный ландшафт, поэтому крыши строений зеленятся травой и кустарниками, дома как бы выбираются из-под земли, не нарушая ее естественного покрова. Так работает принцип гармоничного союза человека с природой, который Хундертвассер проповедует на словах и реализует на деле.*

Хундертвассер старался, чтобы все его проекты было проще и дешевле воплощать в жизнь. Самым главным инструментом, по его замыслу, должна быть лопата. Выкапывание древним человеком пещеры для укрытия — вот основная архаическая идея всех его архитектурных проектов. *Зеленые крыши, как следствие его идей, отлично скрывают следы работы человека. Природа как бы берет человека к себе и дает ему защиту. Под зеленой крышей ему не угрожает опасность, здесь с ним ничего не может случиться.*

Некоторые исследователи (например, А. Седак), замечая, что к рубежу XX и XXI веков мечта о прекрасно-целесообразной архитектуре, где красота отождествлялась с пользой, стала приниматься как очередная утопия, предсказывают кризис рациональной архитектуры.

Поэтому пора, как мы думаем, архитектуре вновь прислушаться к художникам. Живопись нового времени отошла от психологизма, повествовательности и иллюстративности, чтобы создать самостоятельный мир новых идей и форм. И если сто лет назад новая живопись стремилась сформулировать свои законы, применимые только к ней, а уж популяризировать их в зодчестве старались сами архитекторы, то сегодня художнические упражнения в архитектуре приобрели форму своеобразного мифа возвращения «блудной дочери» в лоно семьи. Слишком тесны и ограничены оказались территориальные и профессиональные границы художеств без архитектуры, слишком убога стала она сама, потеряв изобразительность, содержательность, образность и психологизм, т.е. свою художественность.

Исходя из этого можно предположить, что архитектура XXI века, с одной стороны, будет стремиться к гармонии с природой и становиться «зеленой», все более сливаясь с ландшафтом, что, скорее всего, будет характерно для пригородов мегаполисов, с другой стороны, она будет черпать вдохновение из современной живописи, скульптуры, декоративно-прикладного искусства.

Часть 2
«АРТ-ЛАНДШАФТЫ» И ИХ ТИПЫ

Среди разнообразия современных садов выделяется особая группа — это не сады в буквальном, традиционном понимании, а скорее инсталляции, «говорящие» со зрителем на языке садовых знаков и символов. С одной стороны, их объединяет использование новых технологий, методов и материалов; с другой стороны, эти сады возникли как воплощение в ландшафте современных архитектурных тенденций и как отражение различных течений в искусстве.

На формирование современных «АРТ-ландшафтов» в какой-то мере повлияли традиционные ландшафтные приемы: неизменными остались способы посадки растений и уход за ними. Изменился сам подход к созданию сада — современный сад больше напоминает некую законченную композицию, музейную инсталляцию, скульптуру, внутри которой можно находиться. Образы «АРТ-ландшафтов» сформировались к концу XX века. Можно сказать, что эти сады — некий итог поисков искусства прошлого века.

В группе «АРТ-ландшафтов», как и в искусстве прошлого века, существуют отдельные стилевые направления. В зависимости от того, к каким источникам обращается композиция сада, их можно разделить на группы:

- кинетические сады;
- «игра в сад»;
- сады-артефакты;
- сады-инсталляции;
- сады с искусственными элементами.

Истоки современного садового дизайна относятся к началу XX столетия, когда такие крупнейшие представители модернизма, как Кандинский, Пикассо, Матисс, Мондриан, Бранкузи (Брынкуши), Малевич и другие совершили подвиг, отважившись, каждый по-своему, проникнуть во внутренние художественные миры новых временных и пространственных измерений *(рис. 31—36)*. Так была *открыта новая сфера искусства эпохального значения*. Вехами начинающегося сдвига в коллективном сознании можно считать теорию относительности Альберта Эйнштейна (1907), книгу «О духовном в искусстве» Василия Кандинского, опубликованную в 1912 году, а также психоаналитическую теорию Зигмунда Фрейда, изложенную, в частности, в его труде «Бессознательное» (1915). Все эти достижения обусловили внутреннее преобразование процессов многомерного восприятия. Более поздние заимствования ассоциативного искусства возвращают нас к старшим поколениям представителей *модернизма*, заявивших о себе в первую очередь в России, Германии и Италии накануне Первой мировой войны и занявших ведущее место в искусстве в годы между двумя мировыми войнами.

«Модернизм — термин суммарный, обозначающий множество не похожих друг на друга, разнородных и противоречивых художественных направлений в мировом искусстве прошлого столетия. Этимологически этот термин происходит от слова modern — новый. Он употребляется в значении «новое искусство», «современное искусство». Модернизм — это не вообще и не любое «новое искусство», а новое искусство, имеющее определенное конкретно-историческое содержание. Это искусство, которое возникло в европейском обществе последней четверти XIX века, искусство, противопоставившее себя критическому реализму», считают В.В. Ванслов и Ю.Д. Колпинский в своей книге «Модернизм».

В садовой архитектуре новые веяния воплотились в появившихся в 20-е годы прошлого столетия «архитектурных», или «кубистских», садах. Один из первых и сохранившихся до наших дней садов на вилле Ноэль, Франция, демонстрировал новый творческий подход и способствовал освобождению идей абстрактного искусства от тесных рамок выставочных залов *(рис. 38)*. В «архитектурных» садах четко видна связь с живописью и скульптурой, сегодня несколько размытая. Так, *основой планировки таких садов могли служить абстрактные композиции* Мондриана, Кандинского и других известных художников, или же пространство сада могло походить на скульптуру в духе Якова Липшица.

Кубизм в садовом дизайне проявлялся так же как и в других видах искусства. Он *ставил своей целью выявление геометрической структуры видимых объемных форм, познание реальности*, раскрытие внутренней, философской сущности предметов с помощью новых средств. Проектирование одного из первых кубистических садов на вилле Чарльза и Мари-Лауры Ноэль, известных покровителей искусств, было поручено Габриэлю Гуэврикиану (Gabriel Guevrekian, 1900—1970), популярному мастеру ландшафтных концепций. В 1925 году на Международной Выставке современного декоративного и промышленного искусства в Париже он получил Гран-При за небольшой проект, названный «Сад воды и света».

Композиция сада на вилле Ноэль получилась необычной: на плане, сужающемся к одному концу и образующем треугольник, ведущий за пределы виллы, Гуэврикиан расположил квадратные клумбы-ящики, которые шли уступами один над другим по мере того, как приближались к вершине треугольника *(рис. 38, а)*. Растения не скрывали структуру плана, напоминающую картины Мондриана. Современные исследователи подчеркивают, что сад на вилле Ноэль «выглядит сегодня как первый призывный сигнал к освобождению абстрактных форм от рамок искусства и раскрытию их собственной эстетической ценности — в архитектуре, скульптуре и садовом дизайне»[1].

Такое заявление неслучайно, *в этом саду нашли отражение теоретические основы абстрактного искусства — отказ от принципа подражания приро-*

[1] **Brown J.** The modern gardens, 1997.

де, который издавна считался основой искусства. *Переосмысление художественно-изобразительных средств* и собственного опыта художника образует ядро того, что было названо «революцией модернизма». Основа абстрактного (т.е. отвлеченного) искусства — практика саморефлексии, не предполагающая признание природы как обязательной нормы. Как замечает искусствовед Готфрид Бем в своей статье «В круге действительности. Об основах абстрактного искусства после 1945 года»: «Путь, по которому пошла история искусства, — это путь от подражания к изобретению действительности, от воспроизведения к творчеству. Осмысление художником своих собственных художественных средств, гибкость выразительного языка и личный опыт — вот что составляет теперь фундамент творчества и критерий его значения. В этом, без сомнения, заключен и акт просвещения, освобождения от зависимостей, к которым модернизм — после того, как он состоялся, — уже не может вернуться»[1].

Идеи радикального дизайна получили распространение на садовых шоу и выставках того времени. Историки архитектуры часто упоминают Международную Выставку современного декоративного и промышленного искусства 1925 года в Париже как событие, открывшее двери современным течениям в ландшафтной архитектуре. На этой выставке Роберт Маллет-Стивенс создал сад из бетона и травы: четыре угловатых дерева из армированного бетона застыли на приподнятой плоской платформе. Это шокировало некоторых впечатлительных посетителей — несколько критиков устроили разнос, ругая установленное сооружение как пародию, карикатуру на искусство садоводства, чем только воспламенили интерес к данному экспонату. Другой автор — Габриэль Гуэврикиан, получил на этой выставке Гран При за небольшой проект, названный «Сад воды и света». Треугольные клумбы бегоний и агератума окружали рамкой четырехгранную конструкцию. В ней, сверкая, чередовались треугольники зеркального стекла и воды, оживлявшиеся маленькими фонтанчиками, разбрызгивающими воду.

Таким образом, «Шедевр Габриэля Гуеврикиана «поставил дефис» между архитектурой и природой, а смелое использование Маллет-Стивенсом новых технологий и материалов направило движение ландшафтной архитектуры и мысли архитекторов и художников, работающих с ландшафтом, по новому пути»[2].

После 1945 года были развиты основополагающие принципы европейского беспредметного искусства. «Если раньше речь шла о перестройке, о переориентации художественного произведения, дабы стать вровень с действительностью в ее неохватности и цельности, то теперь все чаще раздаются эстетические призывы типа: «выйти из картины», «взломать границы кар-

[1] **Boehm G.** Im Kreis der Wirklichkeit. Zu den Grundlagen abstrakter Kunst nach 1945. — 1988. — S. 41.

[2] **Brown J.** The modern gardens, 1997.

тины». Отказываются от старого представления о картине, равно как и о скульптуре (да и вообще от традиционных видов изобразительного искусства), так как надеются *с помощью новых художественных средств найти более адекватное выражение тому, что играет решающую роль в человеческой жизни*, а именно — восприятию ее нематериальной действительности. Эта крайняя позиция с особой отчетливостью демонстрирует то, что можно считать центральным моментом в эволюции новейшего искусства и его эстетики: стремление сформулировать средствами искусства подлинный и существенный опыт жизни»[1].

Современные сады, представленные на последних выставках, фестивалях и садовых шоу, иногда кажутся воплощением идей, озвученных еще в 40-е годы прошлого века. Так, например, на прошедшем в мае 2003 года Цветочном шоу в Челси была выявлена тенденция использования неоцененных по достоинству до этого свойств металлической поверхности, например ржавчины. Если благородной патине повезло несколько раньше, то ржавчина «получила привилегии» лишь недавно. Теперь для того, чтобы подчеркнуть ее неслучайность, рядом сажают рыжие или контрастные цветы. Под воздействием ржавчины металл со временем становится таким же хрупким, как садовое растение, незащищенным и подверженным воздействию среды — вероятно, в этом и заключаются доводы применения необработанного антикоррозионными покрытиями металла.

Важным элементом ландшафтного дизайна становится и стекло. Как и в современной архитектуре, в садовом искусстве постепенно расширяются границы области его применения *(рис. 39)*. Оно теперь не только пропускает свет и выполняет функцию отделочного и декоративного материала, но и превращается в конструктивный, несущий элемент, который уже нельзя подменить ничем более традиционным и без которого уже невозможно представить себе многие современные садовые затеи. На Цветочном шоу в Челси, Великобритания, в 2003 году многие участники воспользовались художественной выразительностью стекла и применили его в своих выставочных композициях-садах *(рис. 40—44)*. Традиционно на шоу в Челси не только отражается состояние бурно развивающегося садоводства Великобритании, но и рождаются новые направления и обретают видимые формы модные тенденции мирового садового искусства. Работы ландшафтных дизайнеров того года показали, что растения и стеклянные элементы все больше становятся «нужны друг другу» для выражения и воплощения парадоксов современных садовых концепций: первые подчеркивают жесткость, индустриальность и вечность стекла, а оно, в свою очередь, оттеняет ранимость, уязвимость и краткий век растений. Удивительно, что в этой паре: стекло—растение именно растение воспринимается как нечто хрупкое, а не наоборот.

---

[1] **Boehm G.** Im Kreis der Wirklichkeit. Zu den Grundlagen abstrakter Kunst nach 1945. — 1988. — S. 42.

«Изменение — вот основное условие бытия», вспоминаются слова из «Белого манифеста 1946 года» Лючио Фонтана (Lucio Fontana, 1899—1968) — художника с мировым именем *(рис. 45, 49)*. *«Новое искусство заимствует свои элементы у природы. Бытие, природа и материя образуют неразрывное единство. Они разворачиваются во времени и пространстве... Движение, способность к развитию и самораскрытию — основное условие материи»*[1].

В «Белом манифесте» говорилось о том, что смена материальных условий наложила свой отпечаток на психическое поведение человека. Вместе с изменениями условий жизни отдельного индивидуума и общества в целом изменилась система, на которой основывается искусство. Приходит мысль о создании многомерного искусства, включающего в себя множество компонентов, таких как цвет, звук, движение, время и пространство, которые, соединяясь, образуют единое целое *(рис. 50—55)*. Цвет как пространственный элемент, звук как временной элемент, движение, разворачивающееся во времени и пространстве, — вот основные формы нового искусства, которое обнимает четыре измерения бытия. Это связано с тем, что «понятие скорости стало константой человеческой жизни. Эра искусства застывших, как в параличе, красок и форм миновала. Человек все больше теряет восприимчивость к фиксированным образам, из которых ушла всякая жизнь»[2].

В те годы на призыв нового искусства откликнулись в первую очередь художники. Автор «Белого манифеста» Лючио Фонтана экспериментировал с поверхностью картины, применяя различные приемы: пробуравливание и разрезы, сгруппированные так, чтобы производить определенный ритмический эффект. Другой известнейший художник — Ив Клейн (Yves Klein, 1928—1962) в это время пишет монохромные картины *(рис. 56, 57)*. Особенно известна группа его произведений, обозначаемых как «monochrome bleu» (монохромный синий). Зритель оказывается перед лишенной каких-либо модификаций равномерно синей поверхностью, которая не обнаруживает никакой иной информационной ценности, даже если он начнет изучать грубую структуру поверхностного слоя краски. «Объективность и кажущаяся тавтология синего объекта, называемого картиной, преобразуются в виртуальный зрительный опыт, в котором стираются все признаки различий. Предпосылкой этому служит отказ от всякой формы, от всякой линии в самой зачаточной форме, а также отказ от противоцвета, хотя бы и в виде еле заметного подмалевка. Сам художник резюмировал это в следующей фразе: «Линия *уходит* в бесконечность, цвет *есть* бесконечность»[3].

Картины, лишенные привычного разнообразия красок, привычной двухмерной плоскости, появились еще в середине прошлого века, сад без расте-

---

[1] **Fontana L.** Manifesto Bianco 1946. — 1946. — P. 204.

[2] Там же, P. 204.

[3] **Boehm G.** Im Kreis der Wirklichkeit. Zu den Grundlagen abstrakter Kunst nach 1945. — 1988. — S. 47.

ний — только в конце. «Сад дизайн-коллаж» Марты Шварц, созданный из синтетических материалов на кровле Центра микробиологических исследований в Кембридже, смотрится удачным дополнением к картинам Джефа Верхейена, Ива Клейна или Лючио Фонтана *(рис. 46—48, 58)*. Они — суть одно и то же. То, что «АРТ-ландшафты» появились только к концу века, объясняется, вероятно, разным психологическим восприятием картинной плоскости и сада. Картина — всегда поле для экспериментов: холст примет все, ошибки на нем легко исправляются, а при неудаче его можно отвернуть к стене. Эти картины-эксперименты демонстрировались в выставочных залах, атмосфера которых тоже настраивает на определенный лад. Сад, напротив, воспринимается как нечто традиционное, постоянное, даже домашнее. Хотя робкие попытки создания чего-то нового в ландшафтном дизайне и производились, но неспроста эти эксперименты носили название «архитектурных садов». Такой сад был продолжением дома и больше походил на придомовую террасу с растениями в клумбах-ящиках, как сад на вилле Ноэль. Или же это были композиции архитектурно-ландшафтного толка. Если для создания картины необходим определенный период времени, пока она не будет закончена, то за садом нужно ухаживать постоянно и после того, как архитектор придаст ему задуманный вид, чтобы сохранить его первоначальную красоту.

Следовательно, для того, чтобы традиционный сад превратился в составляющую нового искусства, необходимо время. Нужно было, чтобы новое искусство вошло в повседневную жизнь и растворилось в ней. Чтобы стали обыкновенными «революционные» здания из стекла и бетона, привычными разнообразные «хай-тековские штучки» в интерьерах — начиная с мебели и заканчивая дверными ручками. Новое искусство должно было проделать путь от литературных манифестов и музейных залов до повседневной металлической солонки на кухне. Только после этого на сцену выступили формальные сады, сады в рамках современного искусства.

Искусство чутко реагирует на процессы, совершающиеся в окружающей среде. В **период между серединой пятидесятых и серединой шестидесятых годов XX века** в Европе произошел переворот, последствия которого чувствуются до сих пор. Этот переворот касается главным образом социологии и технологии. «Если до этого времени выдающаяся личность противостояла массе, которая в зависимости от конкретной ситуации либо с тупой покорностью переносила власть элиты, либо бунтовала против нее, то теперь *индивидуум начал по-новому самоопределяться как составная часть массы*. Преодоление различных табу и критицизм по отношению к традиционным формам поведения обусловили новое самосознание человека, который стал отныне ощущать себя как интегральную часть социальной общности. *Области жизни, доселе закрытые*, сферы, которые прежде были доступны лишь избранным, *открылись перед каждым*, чье пробудившееся сознание требовало снять запоры. Приведем лишь несколько примеров: общедоступность образования, автомобиль для всех, массовый туризм и современная организация досуга, наконец —

и не в последнюю очередь — демократизация искусства. Восприятие произведений искусства, общение с красотой перестали быть тайной для посвященных, более того, благодаря осознанию общности различных областей науки психология восприятия пришла к пониманию того, что эстетика может стать инструментом педагогической практики. Достижения современной психологии восприятия в области «точной эстетики» сыграли важную роль в освобождении нашей психики от сковывающих сознание предрассудков традиционной эстетики»[1].

Все эти перемены в искусстве привели к появлению в конце XX века садов весьма необычных форм. В этих садах порой вовсе нет растений, они уступают свою роль необычным материалам, формам, оптическим иллюзиям и скрытым механизмам. Создаются «АРТ-ландшафты», навевающие воспоминания о произведениях «Собрания Ленца Шенберга» *(рис. 59—66)*. В центре внимания этих произведений оказывается человек, сознательно переживающий то, что он воспринимает и делает. «На переднем плане — не изображение самого себя и не чувственное восприятие: искусство возникает, когда задают вопрос о его смысле, который чисто физически уже не воспринимается одним лишь глазом»[2].

Тонкий намек на не всегда корректное вмешательство человека в природу прослеживается в «Саду дизайн-коллаж» Марты Шварц *(рис. 58)*. Прямоугольное пространство сада на крыше, полностью спроектированного из синтетических материалов, делится на две части примерно по диагонали. Одна половина представляет собой вариацию на тему классического регулярного французского сада со стрижеными изгородями и газонами; другая спланирована по мотивам японского синтоистского сада камней с характерными бороздами на гравийной поверхности. Впечатление еще более усиливается, когда зритель замечает, что элементы, принадлежащие одной из половин, как бы перепутаны: ренессансные топиарные фигуры оказались посреди восточной части, а на «стриженую колонну» забралась искусственная пальма. Смысл этой игры — намек на генную инженерию (место, в котором находится сад, — Центр микробиологических исследований в Кембридже). Марта Шварц пошутила на тему генного сплайсинга — сшивания чужеродных кусочков хромосом, тонкой генно-инженерной технологии, в результате которой могут появиться на свет химеры и монстры, в том числе и в садовом обличии.

При проектировании Марту Шварц интересует не только чистота и глубина художественного замысла, но и то, как люди будут использовать созданные пространства, хватит ли сил поддерживать их в задуманном виде. «Сад дизайн-коллаж» был спроектирован на небольшой площади плоской кровли

---

[1] **Goepfert H.** Zero — ein Akt der Befreiung. 1979. — S. 209.

[2] **Weitemeier H.** Die Sammlung Lenz Schönberg — eine europäische Bewegung in der bildenden Kunst von 1958 bis heute. — 1985. — S. 94.

девятиэтажного здания Центра, конструкции перекрытия которого не были рассчитаны на большие нагрузки и не выдержали бы значительного веса. Кроме того, в бюджете научного института не были предусмотрены расходы по уходу за естественным садом, требующим регулярного полива и специального подвода воды. Поэтому Марта Шварц предложила «компенсацию естественного ландшафта» — сад из искусственных материалов, радующий глаз, дающий психологическую разгрузку и в то же время не требующий никаких затрат.

Современные сады многое почерпнули из произведений художников-кинетистов, работавших в 70-х годах XX века *(рис. 59—67)*. Трехмерные конструкции с использованием различных материалов, в 1970-х годах находившиеся в музейных залах, сегодня, несколько видоизменившись, располагаются на территориях частных владений. Сегодняшние *ландшафтные архитекторы с успехом разрабатывают идеи художников-кинетистов*. Показательны сады Макато Сей Ватанабе, Йенни Йонеса, Лилианы Мольта и Жан-Кристофера Дениса.

Создание движения — главная тема в работах японского архитектора Макато Сей Ватанабе *(рис. 68, 69)*. Кинетический сад-композицию из покачивающихся стебельков-волокон он сделал акцентом нового культурного и информационного центра «Мура-но Террас», расположенного в горах префектуры Гифу, Япония. Современный по сути, отражающий последние научно-технические достижения инженерной мысли Японии, этот проект основан на многовековой философии японского сада и отдает дань народной традиции любования природой. Композиция «Колеблющиеся волокна» состоит из 150 тонких прутиков высотой 4 метра из углеродистого волокна, как бы вырастающих из земли. Малейшее дуновение ветра создает их движение — они колышутся подобно высокой траве на лугу, тихо шелестя, как листва деревьев, упруго сгибаются под струями дождя, а потом тянутся к солнцу. И происходит чудо — искусственные волокна оживают под воздействием окружающей среды, и сами становятся частью природы. Ночью верхушки волокон испускают мерцающий свет, и кажется, будто 150 светлячков покачиваются на травинках — это диоды, накопив солнечную энергию в фотоэлементах за день, преобразуют ее в световую. Произведением Ватанабе можно любоваться и днем и ночью.

Гигантская кинетическая композиция-сад стала центром внутреннего двора административного здания в Мюнхене *(рис. 70)*. Турбина, находящаяся на вершине башни здания, улавливает ветер. Энергия ветра преобразуется в электрическую, которая дает возможность работать мотору, приводящему в движение конструкцию в виде диска, расположенную под поверхностью двора. Чем сильнее дует ветер, тем быстрее вращается конструкция. Это творение мастерской архитектора Вито Аккончи тоже делает ставку на человеческое восприятие: ландшафт поворачивается очень медленно и незаметно; человек, отдыхающий на лавочке между деревцами, в какой-то момент замечает,

что окружающая его картина поменялась. Только недавно аккуратно посаженная рощица молодых деревьев была у него за спиной, а сейчас он видит деревья перед собой. Он не понимает, что с ним произошло: ведь он уверен, что земля стабильна, он в этом не сомневается. Зритель вовлекается в игру, созданную художником, становясь участником этой игры.

Идеи активизации зрителя, привлечение ветра как природной стихии в качестве составляющей композиции, восходят к 60—70=м годам прошлого века. Развитие научной технологии в тот период претерпело изменения. «Развитие новых видов техники начинается лишь когда благодаря самоопределению человека как составной части мирового целого технология волей-неволей должна была следовать за сознанием, границы которого раздвинулись и переместились в космос. Кибернетика и новые представления о кинетическом и энергетическом балансе природы — вот, наряду с другими, плоды этого развития. Демифологизация стихий — света, воздуха, земли и воды, научное описание их структуры предоставили современной технологии возможность увидеть в них формообразующие средства и ввести их в качестве материала для восприятия непосредственно в произведение искусства»[1].

Художники-кинетисты искали опору не только в применении новых материалов, но и в искусстве авангарда, в частности в русском конструктивизме. Часто они не ограничивались разработкой только кинетических проблем, но думали также о «синтезе искусств», о соединении света, цвета, звука, движения. Исторические корни этого синтеза восходили к эстетической утопии русского символизма (вспомним проекты А. Скрябина, В. Иванова, А. Белого), переосмысленной затем футуристами и конструктивистами.

Художники-кинетисты, например, известная московская группа «Движение» (1962—1977) под руководством Льва Нусберга, создавали трехмерные конструкции с использованием металла, дерева, стекла, ткани, зеркал, гвоздей и ниток. Их занимала внутренняя взаимосвязь и рациональная гармония всех элементов. *Для осуществления этой гармонии*, в центре которой стоит человек, *был выдвинут принцип сочетания искусственного и естественного, техники и природы, прошлого и настоящего.* Так возникли проекты оформления городской среды, интерьеров, театральных постановок, фильмов. Кинетические объекты отличались разнообразием — движущиеся, управляемые с помощью программы трехмерные конструкции с использованием оптических и цветовых эффектов, а также шумовой и электронной музыки. Кроме того, организовывались кинетические и театральные представления, выставки кинетического искусства, разрабатывались проекты искусственной биокибернетической среды. Во всех работах главным оставалось решение проблемы идентичности человека во времени и пространстве, в естественной и искусственной средах.

[1] **Goepfert H.** Zero — ein Akt der Befreiung. — 1979. — S. 209.

ОТРАЖЕНИЕ В ЛАНДШАФТНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ АСПЕКТОВ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

20-е годы XX века

ПОЯВЛЕНИЕ «АРХИТЕКТУРНЫХ САДОВ»

САД РОБЕРТА МАЛЛЕТ-СТИВЕНСА ИЗ БЕТОНА И ТРАВЫ И ГАБРИЭЛЯ ГУЭВРИКИАНА ИЗ ЗЕРКАЛЬНОГО СТЕКЛА И ВОДЫ (1925) НАПРАВИЛИ ЛАНДШАФТНУЮ МЫСЛЬ ПО НОВОМУ ПУТИ

Влияние 40-х годов XX века

САДЫ-ИНСТАЛЛЯЦИИ

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ В ЛАНДШАФТЕ СИНТЕТИЧЕСКИХ МАТЕРИАЛОВ, САДЫ-КОМПЕНСАЦИИ ЕСТЕСТВЕННОГО ЛАНДШАФТА

ЭКОЛОГИЧЕСКИЕ САДЫ. САД КАК ЧАСТЬ ПРИРОДЫ МЕСТНОСТИ, ГДЕ ОН ПРОЕКТИРУЕТСЯ

СОЗДАНИЕ ВРЕМЕННЫХ САДОВ, ОЗЕЛЕНЕНИЕ ГОРОДОВ, «ЗЕЛЕНАЯ АРХИТЕКТУРА»

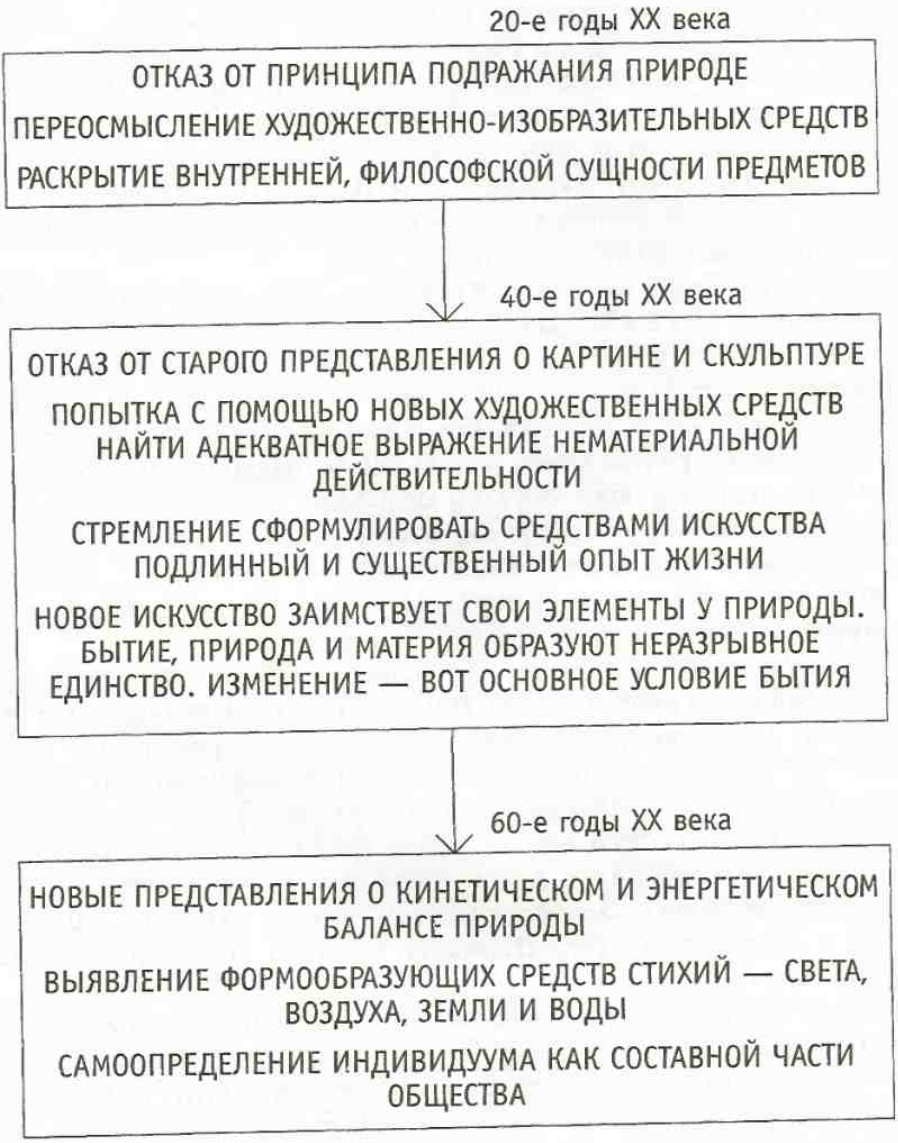
Влияние 60-х годов XX века

КИНЕТИЧЕСКИЕ САДЫ

САДЫ-АРТЕФАКТЫ

«ИГРА В САД»

АКТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА



Кинетические сады

Как уже отмечалось выше, к концу XX века изыскания кинетистов нашли отклик в ландшафтной архитектуре. Сегодня без разновидностей «кинетического сада» не обходится ни один садовый фестиваль или выставка. Часто движущим элементом сада становится вода, именно она приносит в сад динамику, глубину и звучание. Так, на Цветочном шоу в Челси в 2003 году без присутствия воды в том или ином виде не обошелся ни один сад. Вода была представлена не только в привычных ипостасях. Помимо бегущей, льющейся, капающей или стоячей воды попадались относительно неожиданные для сада водные затеи: звук воды, изображение воды на горизонтально положенной плазменной панели с постоянно повторяющейся видеозаписью поверхности мутного аквариума с японскими карпами кои.

В 2003 году в Челси были представлены и такие откровенно кинетические экзерсисы как каскад в «Неправильном саду» *(рис. 71)*. При взгляде на стеклянную поверхность композиции чудилось, будто вода поднимается по наклонной поверхности вверх и оттуда падает каскадом. Однако законы физики, к счастью, оказались незыблемыми, а зрители стали свидетелями не чуда, а простого обмана зрения. Вверх поднимались только пузырьки воздуха под стеклянной панелью, а вода, как ей и положено, стекала вниз по наклонной плоскости, попадая на нее следующим образом: часть потока сливалась в виде широкой плоской струи, а часть текла по верхней плоскости стеклянной призмы, придавая ей необходимую неровность. Но желаемый эффект, особенно если смотреть с некоторого расстояния, был достигнут.

«АРТ-ландшафты» кинетического направления иногда ведут диалог с предшествующими кинетическими композициями таких широко известных мастеров, как Кристиан Мегерт, Жан Тенгли, Вальтер Леблан, Пауль Тальман *(рис. 72—75)*. Так же, как и при восприятии кинетических картин, зритель становится соучастником творчества проектировщика. В 1999 году на одном из главных садовых фестивалей во Франции был представлен необычный сад «Идея», в котором «фонтаны» в виде разноцветных стеблей фантастического бамбука использовались как искусственная система орошения и в то же время играли эстетическую роль. Движение и звук в этом кинетическом саду рождались водой.

Принцип организации сада основан на применении серии колонн-фонтанов из разноцветных пластиковых бутылок, перевернутых вверх срезанным дном, а горлышками нанизанных на длинную стальную трубу, скрытую в конструкции. Вокруг них море цветов и растений. Колонны из пластика так многочисленны и декоративны, что полностью господствуют над пространством.

Международный Садовый фестиваль на землях замка Шомон-на-Луаре проводится с 1992 года, и сюда каждый год приглашаются художники и проектировщики со всех сторон света, чтобы сказать новое слово в ландшафтном

дизайне. Акцент ставится на нововведение и эксперимент, но все проекты должны быть реализованы. Иногда новые идеи выступают как вызов традиционным представлениям о садах. Таково произведение Лилианы Мольта и Жан-Кристофера Дениса — сад с названием «Идея» *(рис. 76)*. На плане структура сада кажется традиционной и навеянной прошлым. План симметричный, с дорожками, четко разделяющими пространство на клумбы и растительные бордюры. В плане сад представляет собой группу многоугольников, растения в которых различаются по размерам, срокам цветения, характерам. В каждом многоугольнике высажен только один вид растения.

Традиционный по форме, этот сад, тем не менее, наполнен новым, оригинальным содержанием. Он равноценен эксцентричной композиции, подобной автоматам Жана Тенгли, чьи электрические машины и механические изобретения лязгают и грохочут во время их запрограммированного движения. Композиции Жана Тенгли состоят из как бы хаотического собрания зубчатых механизмов, колес, ременных приводов и электрических моторов, участвующих в создании беспредметных кинетических картин, которые может привести в движение любой зритель, тронув указанный рычажок. Начавшееся движение передается от механизма к механизму, от детали к детали, после чего вся конструкция приходит в движение. Таким образом возникает кинетическая, механически звучащая картина. Постепенно движение затухает — все останавливается и смолкает до следующего прикосновения. У Жана Тенгли есть и такие композиции, которые в процессе начавшегося движения саморазрушаются.

В саду «Идея» авторами также *запрограммировано движение, возникающее под действием воды*. Вода журчит, поднимаясь от основания до вершины резервуара из перевернутых пластиковых бутылок, и заполняет их одну за другой, пока колонна не становится похожей на миниатюрную цистерну. Дойдя до вершины, вода стремительно изливается потоком с приятным журчанием, поливая окружающие растения, пока вся конструкция, нагнувшись, полностью не опустеет. Тогда, подобно гибкому стеблю бамбука, колонна распрямляется, возвращаясь в исходное положение, и — цикл повторяется. В противоположность анархическим композициям Жана Тенгли, цель этого сада в использовании «перпетуум-мобиле» для *утилитарного назначения — своевременного орошения земли в многоугольниках*.

Создателями этого сада Лилианой Мольта и Жан-Кристофером Денисом было вычислено, что необходимо 20 литров воды в неделю для орошения квадратного метра, чтобы растения могли пережить жаркое и сухое французское лето. При расчете получалось, что необходимы две колонны-фонтана высотой 1,5 метра на квадратный метр площади. Вычисления учитывали даже тот факт, что некоторые растения требуют больше воды, чем другие, поэтому некоторые колонны выше, а некоторые ниже расчетных 1,5 метров.

Как показывает его название, «Идея» — концептуальный сад. Лилиана Мольта, имеющая опыт работы в кино, в создании моды и архитектурных про-

ектов, смело направила свой проект сада в русло эксперимента. Убедительно определить концепцию сада ей удалось может быть именно потому, что она специалист не только в области ландшафтной архитектуры, поэтому не испытывает исторических ограничений этой специальности.

Несмотря на то, что проект обошелся без множества составляющих, таких как газоны и бордюры, обязательные в традиционных садах, он, тем не менее, воспринимается именно как сад — с отдельным входом, с четкой планировкой, и, что важно, как территория, где растения чувствуют себя очень комфортно. Творчески исполненная система орошения, подобная скульптуре, производит захватывающее впечатление и является эффектной альтернативой трубам и струям обычного разбрызгивателя.

Итак, в садах конца XX — начала XXI века кинетические композиции стали не просто привычными, но — утилитарно используемыми.

Тем не менее в них остается элемент игры, отличающий новое искусство. В искусстве эксперимент есть форма игрового поведения. «В традиционном искусстве игровое поле идентично плоскости картины. Играет только художник, зритель же из этой игры исключен. Зритель становится участником игры в тот момент, когда деятельность художника уже не нацелена исключительно на замкнутое в себе произведение, то есть в момент, когда соучастие созерцающего картину или даже действующего зрителя завершает, наконец, художественный процесс. Если, например, вы повернете шары Тальмана таким образом, что их светлые половины окажутся на одной стороне, а темные — на другой, то это будет статическая упорядоченность. Чтобы нарушить порядок, вам достаточно повернуть только один шар. Если вы теперь смешаете все шары, вы получите случайный порядок, значительно менее подверженный разрушениям *(рис. 77)*. Иная форма игрового поведения заложена в кинетических объектах и прежде всего там, где движение не детерминировано, то есть непредсказуемо, — что как раз и является типичным признаком игры»[1].

«Игра в сад»

В современной ландшафтной архитектуре встречаются примеры «игры в сад», когда сад создается на короткий промежуток времени, превращаясь в подобие театральных декораций, в которых разворачивается некое действо. После окончания «представления» сад разбирается. Без зрителя-соучастника, «играющего свою роль», такой сад кажется незавершенной композицией. Именно таким является «Сад для дня бракосочетания Литтманов» — временно приспособленное для торжественного события пространство. Марта Шварц, одна из самых влиятельных и спорных фигур в мире ландшафтной

[1] **Gerhard von Graevenitz**. Vortrag in Kassel 5.12.1968. — 1968. — S. 215.

архитектуры, преобразовала традиционный сад в «декорацию» для празднования свадьбы *(рис. 78)*.

В доме семьи Литтман на побережье в Нью-Джерси должно было произойти приятное событие — бракосочетание сына, и для придания саду соответствующей атмосферы была приглашена Марта Шварц. Свадьба — своего рода игровое действо, и Марта Шварц подошла к решению задачи преобразования пространства легко и играючи. Сад стал бутафорской разборной декорацией. Большие поверхности травы и бетонного покрытия были выкрашены смываемой краской. Как дань вкусам будущей супруги, обожавшей садоводство, в саду были расставлены горшки с цветами и растения в вазонах.

Проект основан на распорядке проведения программы свадебных мероприятий. Пространства были спроектированы с учетом роли каждого этапа этих мероприятий: от процессии свадебной церемонии, которая должна происходить на открытом воздухе, до банкета.

По прибытии гости отправлялись в рощицу подсолнухов. Здесь гравий, бетон и трава были раскрашены пурпурно-розовой краской, что объединяло это пространство и выделяло его на фоне остального ландшафта. На этой квадратной в плане площадке в строгом порядке, как на шахматной доске, были выставлены 36 вазонов с высокими цветущими подсолнухами, изящно перехваченными золотистыми лентами. Это уже было началом игры — гости попадали в сцену из сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес» *(рис. 78, б)*.

Далее по плану свадебной церемонии гости двигались по прилегающей к подсолнуховой рощице прогулочной дорожке из астротурфа (синтетического материала). По обеим сторонам дорожки, как почетный караул, друг напротив друга возвышались расставленные в темных ящиках стройные хвойные деревья высотой 2,4 метра. Эту дорожку в конце пути пересекала посыпанная гравием полоса с упорядоченно расположенными пустыми глиняными горшками для цветов, выкрашенными внутри в ярко-голубой цвет *(рис. 78, в)*. Церемония останавливалась под простым белым навесом с видом на море.

Место для приема выбрано в зоне вокруг бассейна. Марта Шварц для создания праздничного солнечного настроения декорировала бетонное покрытие кругами разной величины, выкрашенными в ярко-желтый цвет. Голубая вода бассейна создавала им приятный контраст — это была игра с цветом.

Под навесом для банкета тема сада продолжалась. Столы, покрытые белыми скатертями, выделялись на фоне геометрической линии апельсиновых деревьев, кроны которых были пострижены в форме больших шаров. Каждое дерево было посажено в прозрачный цилиндр из акрилового материала, что давало возможность видеть его корни.

Идея моментально и на короткое время трансформировать пространство может быть использована также для других целей. Скучный внутренний дворик из бетона может быть быстро видоизменен с помощью ярких разноцветных красок, растений (настоящих или искусственных) в вазах, астротурфа или других облицовочных синтетических материалов.

Это особое использование сада как гостиной на непродолжительный срок — оригинальная идея Марты Шварц. Краски на водной основе послужили ей для покраски большинства поверхностей этого сада. Она использовала театральные краски, которые легко удаляются.

Марте Шварц удалось доказать на примере «Сада для бракосочетания Литтманов» то, что даже в традиционном саду, спроектированном на долгий срок, можно создать эффектный временный сад, преобразуя заурядные пространства для чего-то исключительного, творчески используя обыкновенные материалы. После завершения действа все временно расставленные элементы ландшафтной композиции, отыграв свою роль, были удалены.

Сады-артефакты

Многие идеи кинетистов были использованы в теории и практике художественного оформительского и ландшафтного искусства. В конце 1970-х начале 80-х годов прошлого века появляются композиции — «артефакты», произведения на грани скульптуры и композиций в ландшафте. Подобные эксперименты проводил архитектор Этторе Соттсасс, создавая свои «Метаморфозы» — композиции на фоне горного ландшафта *(рис. 80, 81)*. Особо следует выделить имена Вячеслава Колейчука и Франциско Инфантэ — художников, работающих в этом направлении. Колейчук — автор конструкторски изощренных и пластически изящных, всегда парадоксальных светокинетических установок, пространственных композиций, объектов, динамических, свободно трансформирующихся стержневых структур. Многие его работы имеют самостоятельную эстетическую ценность, другие подчинены идее дизайнерского формообразования.

Если для творчества Колейчука свойственны рациональность и острота парадокса, основанные на столкновении различных логических систем, то все творчество Франциско Инфантэ коренится в ощущении бесконечной Тайны — тайны природы и тайны искусства. Тайна для него — это непроявленность мира, то ощущение, без которого жизнь становится одномерной. Пытаясь разобраться в ощущении Тайны, Инфантэ открыл для себя неизъяснимую глубину слова «артефакт», в котором он выделял несколько значений, выражающих существо его творчества.

«Артефакт» — это «вещь второй природы, то есть вещь, сделанная человеком и автономная по отношению к природе; это также факт искусства (артфакт), требующий полного творческого присутствия художника. Еще одно понимание артефакта связано с традицией, с культурой — это как вечная символическая данность, как что-то такое, чего не может быть, но оно таинственным образом случается»[1]. Артефакт в древних культурах — это символ тай-

[1] **Инфантэ Ф.** О своей концепции артефакта. — 1988. — С. 217.

ны. В Древней Персии — черная стела-параллелепипед. В Амирабадской культуре — это тоже стела, но со скрученными на 90° относительно друг друга противоположными основаниями. Культура артефакта свидетельствует о бесконечном мире, о связи всего сущего с тайной, реально этот мир наполняющей.

Природа, по мнению Инфантэ, заключает в себе функцию бесконечности, искусственный объект-артефакт — символ технической части мира. Артефакт ни в чем не нарушает природной среды; он возникает и исчезает по воле художника, лишь проявляя скрытые свойства природы.

Для Инфантэ таким идеальным искусственным объектом-артефактом стало зеркало, поверхность которого точно символизирует идеальность техники *(рис. 82)*. Зеркало, помещенное в природной среде, становится откровением события искусства. Оно не просто удваивает мир, но делает его изменившимся, исполненным непреднамеренностью, в которой действуют живые стихии природы.

Следует заметить, что к философской и культурной насыщенности артефактов Инфантэ добавляется новый для традиций авангарда «прибавочный» элемент игры *(рис. 83, 84)*. «Там, где взаимодействуют артефакт и природа, возникает игровое поле, — поясняет Инфантэ. — Оно является организующим началом, неким каркасом или сферой, внутри которой можно распоряжаться атрибутами самой природы: солнечным светом, воздухом, снегом, землей, небесами и т.д. Художник, поскольку он сам вдохновил такую ситуацию, находится в эпицентре игрового поля. Такая привилегированная позиция дает ему право выбора тех моментов игры, которые для него важны».

Призвание художника в этой игре — различить «мгновенную грань тончайшего взаимодействия между искусственным объектом и природой»[1]. Игру обогащают и случайности, которыми изобилует любая живая ситуация *(рис. 85, 86)*. Художественная сторона замысла от этого не страдает.

«АРТ-ландшафты» многое взяли из идеи артефакта. Так, «Сад из пластика» Деана Кардасиса можно считать чистым артефактом, инсталляцией под открытым небом *(рис. 87)*. Цветные панели из плексигласа взаимодействуют с природой, меняют цвет и форму окружения. Свет, падающий сквозь панели, создает брызги цвета на растениях и находящихся рядом поверхностях.

Дом, наружные стены которого отделаны винилом, располагался на маленьком участке земли среди ряда жилых построек недалеко от дороги. Чтобы дать возможность создания садов возле домов, за ними была вырублена полоса леса таким образом, что получился открытый коридор без каких-либо природных преград между участками. Ландшафтный архитектор Деан Кардасис, к которому обратились владельцы дома, поставил своей целью создание частного пространства и площадки для детских игр. Кроме того, он решил соединить дом и лес за домом, расположив деревья как можно ближе к зданию,

[1] **Инфантэ Ф.** О своей концепции артефакта. — 1988. — С. 219.

воссоздавая на участке вырубленные растения. В результате получилась группа из трех неправильной формы спускающихся террас. Самая большая из них оставлена под лужайку для детских игр, вторая выровнена с помощью гравия и ограждена каменными плитами; самая маленькая терраса, расположенная рядом с домом и разделяющая две другие, закрыта надстроенным помостом. Эти три террасы позднее были окружены местными растениями, высаженными согласно замыслу продолжить уже существующий лес на участке. Это сделало сад приятным и легким в уходе.

Сад оказался соединенным с окружающим ландшафтом, оставалось связать природу с жильем. Дом, по словам Кардасиса, «был спроектирован без обращения какого-либо внимания на местность, на которой расположен, и его можно сравнить с игрушкой из пластика, оставленной на опушке леса». Несоответствие между домом и природой местности должно было рано или поздно разрешиться. Кардасис решил этот вопрос с большим воображением. Он применил плексиглас и создал «Сад из пластика», соединив с помощью этого материала и сад, и дом, облицованный винилом.

Вход в сад через французские двери-окна располагается напротив ряда ограждений из плексигласа, некоторые из которых обособлены, другие закреплены внахлест, ограничивая небольшую территорию для принятия пищи, расположенную на внешней платформе. Прямоугольные пластиковые панели закреплены вертикально при помощи деревянной конструкции высотой в 2 м, другие частично положены на них горизонтально, образуя кровлю. Другая серия панелей из цветного плексигласа формирует периметр прилегающей террасы, покрытой гравием.

Кардасис — поклонник ландшафтного архитектора Джеймса Розе. Розе, будучи мало известным, тем не менее является одним из наиболее влиятельных американских проектировщиков садов середины XX века. Его поиск нового стиля находился под сильным влиянием работ конструктивистов, скульпторов и художников-авангардистов. Проекты его садов были созданы главным образом для частных резиденций и немногие остались в первоначальном виде. Розе глубоко интересовался эффектами света, тени, звучания пространства. Он решил для себя, что сад должен быть «скульптурой, достаточно большой и перфорированной, чтобы через нее можно было пройти». Скульптура, внутри которой можно ходить, — это, возможно, именно то, что создал Кардасис в этом саду, с участием плексигласа разрешив дальнейшее распространение концепции Розе.

«Сад из пластика» — это скульптура цвета и света. Веселые панели с их игрой света выдвигаются от дома, влияя на способ восприятия всего сада. Если посмотреть снаружи сквозь панели, вид окружающих предметов — деревьев, травы и, наконец, неба оказывается измененным. Кажется, что они поменяли цвет или потеряли форму *(рис. 87, г, д)*. Панели, образующие крышу, изменяют цвет облачного неба на светло-голубой. Свет, падающий сквозь панели, создает брызги цвета на растениях и находящихся рядом поверхностях.

Терраса из серого гравия превращается в море, переливающееся красным, оранжевым и желтым. По мере того как солнце всходит или садится, краски приобретают или утрачивают насыщенность. С определенной точки зрения плексиглас, подобно зеркалу, отражает образы деревьев или небо.

«Сад из пластика» иллюстрирует утверждение Франциско Инфантэ: «Там, где взаимодействуют артефакт и природа, возникает игровое поле. Оно является организующим началом — неким каркасом или сферой, внутри которой можно распоряжаться атрибутами самой природы: солнечным светом, воздухом, снегом, землей, небесами и т.д. Художник, поскольку он сам вдохновил такую ситуацию, находится в эпицентре игрового поля. Через него, как через магнитный сердечник, проходят все силовые линии поля. Такая привилегированная позиция дает ему право выбора тех моментов игры, которые для него важны»[1]. Посетитель «Сада из пластика» становится в каком-то смысле художником: в зависимости от времени суток и сезона меняется образ сада, и если бы посетитель, как Инфантэ, делал бы фотографии, то они всегда получались бы с разным настроением. Зритель в таком саду постоянно остается активным участником замысла художника.

Конструкция «Сада из пластика» очень проста. Плексиглас похож на современное цветное стекло, но легче него и более устойчив. Он также более прост и безопасен в обработке, и его можно использовать сразу после того, как он будет готовым доставлен с завода. Конструкция, которая поддерживает панели, сделана из необработанного недорогого дерева, и ее легко монтировать.

Кардасис воссоздал лесной ландшафт в саду, введя потом как новаторский метод синтетические материалы, взаимодействующие с окружающей средой. В итоге этот сад связал дом с природой. Участок, не имеющий своего характера, утилитарный и невзрачный, был преобразован в сад, полный индивидуальности.

Сады-инсталляции

Все формы искусства, распространенные в XX веке, в той или иной мере получили свое отражение и в садовом дизайне. Одной из таких форм искусства является «инсталляция (от *англ.* installation — установка) — пространственная композиция, созданная художником из различных элементов — бытовых предметов, промышленных изделий и материалов, природных объектов, текстовой или визуальной информации. Основоположниками инсталляции были дадаист Марсель Дюшан (1887—1968) и сюрреалисты. Создавая необычные сочетания обычных вещей, художник наделяет их новым символическим

[1] **Инфантэ Ф.** О своей концепции артефакта. — С. 218.

смыслом. Эстетическое содержание инсталляции в игре смысловых значений, которые изменяются в зависимости от того, где находится предмет, — в привычном бытовом или в выставочном окружении»[1].

Дюшан был первым, кто закрепил за объектом своего рода право художественного произведения. Первый «готовый предмет» 1913 года — велосипедное колесо *(рис. 90)*. Выбрав этот объект, Дюшан ликвидировал табу создавать произведения искусства исключительно вручную. Он показал нам красоту промышленного изделия серийного производства. Это — нравственный жест. Художник осознает свое положение в обществе и соглашается с ним. «Дюшан был как бы конечной точкой развития искусства, проявлением интеллектуальной иронии, отменой всех ценностей»[2].

Хотя идеи создания инсталляций получили отражение в ландшафте, однако нельзя утверждать, что подобные попытки складываются в тенденцию, как это происходит с кинетическими садами или другими описанными выше объектами ландшафтной архитектуры. Сады-инсталляции пока остаются в рамках выставочных показов — они чересчур экстравагантны для частных участков, и даже на ландшафтных шоу такие композиции всегда являются акцентом.

Последние ландшафтные выставки в Европе показывают обострившийся интерес к дикорастущим травам. Разнообразные их виды: крапива, мать-и-мачеха, осоты, бодяки, тысячелистники, таволги и прочие не случайно получили такой необычно внимательный прием. Сорняки стойко воспринимают воздействие окружающей среды, быстро развиваются, способны выжить в экстремальных условиях, поэтому их можно использовать для озеленения в центре города или в промышленных районах, где культурные растения могут погибнуть. Чтобы привлечь внимание к дикорастущим травам, придать им новый символический смысл, на ежегодном садовом фестивале на землях замка Шомон-на-Луаре во Франции в 2003 году были представлены композиции-инсталляции, подчеркнуто использующие сорные травы. Они выражали девиз фестиваля.

В одном ландшафтном экспромте главную роль играли обыкновенные, ничем не примечательные столовые ложки, плотно заполнявшие собой пространство *(рис. 94)*. Они были похожи на отливающий металлом газон, производящий жуткое впечатление. Настоящий дерн вздыбился и погиб под их натиском: остались только жалкие лохмотья пожухшей травы. Расположение композиции на фоне леса еще больше усиливало впечатление. Создание такого ландшафта — яркий призыв дизайнеров защитить окружающую среду от загрязнения. Одна оброненная после пикника ложка превратилась в фантазии ландшафтного дизайнера в 30 тысяч ложек, которые, размножившись, атаковали лес и разрушили природный уют этого места.

---

[1] **Сокольникова Н. М.** Краткий словарь художественных терминов. — 2000.
[2] **Рестани П.** Реалистическая оценка новой ситуации. — 1987. — С. 83.

Другой экспонат фестиваля тоже ратует за сохранение нетронутой природы. Абстрактная, круглая в плане композиция напоминает отгороженные ширмами больничные палаты *(рис. 95)*. Кругом царит клиническая чистота, если не стерильность. В каждом отсеке на специальном столе, облицованном белоснежным кафелем, находится в ящичке один вид растений. К каждому месту подходят всевозможные провода и трубки, разные по толщине, профилю и дизайну для разных видов растений. По одним подаются какие-то жидкости, другие направляют свет, третьи отводят продукты жизнедеятельности. На всех столах стоят таблички с названиями растений. Если внимательно посмотреть на них, окажется, что перед нами не какие-нибудь неженки-экзоты, а обыкновенные сорняки. Такое расположение в композиции «сорных трав» заставляет задуматься: в потоке быстрой урбанизации могут исчезнуть и эти, стойкие на первый взгляд, растения.

Следует подчеркнуть, что связь садового дизайна и искусства прошлого века не является простой и однозначной. Кинетические сады кажутся современному зрителю более привычными, чем сады-инсталляции, хотя идеи кинетического искусства появились в 70-х годах XX века, а инсталляции Дюшана — на полвека раньше. Нельзя сказать, что «АРТ-ландшафты» последних десятилетий — преемники идей авангардизма, кубизма или кинетизма в чистом виде. Необходимо заметить, что авторы этих садов, по специальности художники, скульпторы и архитекторы, выросли, посещая выставки современного искусства, и его понимание и восприятие заложено в них изначально. Для них «новое искусство» — естественная среда. Поэтому они с такой легкостью создают сады, порой интегрируя в единое направление два-три различных течения искусства, виртуозно используют новые материалы и технологии. Разрозненные прогрессивные идеи художников прошлого века превратились в реальность наших дней.

Сады с искусственными элементами

Как всегда бывает в искусстве, на основе предшествующего опыта, пережитого и проанализированного, возникают совершенно новые образы садов, которые сложно отнести к какой-то определенной категории, существовавшей ранее. Такой сад «Эко-парк» создал архитектор Энди Као, родившийся во Вьетнаме, но получивший образование в США *(рис. 96)*. Основа его сада — необычный материал: возникающая в процессе вторичной переработки стекла крошка в виде округлых гранул. В плане сад похож на абстрактную картину, по гармоничному взаимодействию материала и природы напоминающую артефакт, но все же является самобытным произведением, не имеющим аналогов.

Идея создать сад, взяв за основу гранулы из стекла, казалась необычной и, наконец, опасной. Но он был создан — и в результате получился интерес-

ный ландшафт. В этом заслуга Энди Као, молодого архитектора, который случайно открыл возможности этого материала в ландшафтной деятельности. Его вдохновение имеет корни, далеко уходящие от американского пригородного сада.

После того как Энди Као получил диплом ландшафтного архитектора, он приехал помочь своему другу-скульптору, изготавливающему сооружение, в основе которого было стекло. Посетив завод по переработке стекла, он заметил, что в определенный момент осколки оплавляются и перестают быть острыми, приобретая при этом светонепроницаемость. Купив ящик этого материала, Као начал эксперименты в ландшафтной области и создал свой первый сад из стеклянной крошки во внутреннем дворике дома в Лос-Анджелесе. Это обычное городское пространство скромных размеров, расположенное на вершине холма, он превратил в сад, но сад совсем необычный. «Эко-парк» начинается с калитки, откуда ведет дорожка, огибающая дом со всех сторон. Дорожка вымощена бетонными прямоугольными плитами, лежащими на хрустящей под ногами стеклянной мульче. Чуть дальше тропинка делает плавный поворот между холмиками из желтого и зеленого рассыпчатого стекла и продолжает путь вдоль стены из бетонных блоков. Бетон, однако, скрыт под слоем бирюзовой и коричнево-зеленой стеклянной крошки, смешанной с раствором. Между дорожкой и зоной с растениями нет явного разграничения: поверхность из стекла запросто меняет свой цвет, делая подъемы и спуски, будто показывая пройденный путь. Саженцы цитронеллы расположены на участках земли, плавно переходящих в посыпанные стеклянной крошкой поверхности. Даже соседняя стена, покрытая стеклянными гранулами, смешанными с цементным раствором, является как бы вертикальным продолжением горизонтальной плоскости.

Стекло наполняет весь сад, объединяя горизонтали и вертикали. Возможность использовать стекло одновременно как покрытие пешеходного пути и как мульчу означает возможность стереть традиционное разграничение между искусственным покрытием и природным ландшафтом, между замощенными поверхностями и поверхностями, оставленными нетронутыми. В саду Као и то, и другое смешивается в приятный для глаз единый пейзаж, кроме того, стекло дает преимущество в цвете. Вне сезона стекло может являться прекрасной заменой цветам, а в сезон становится их приятным дополнением.

Для своего сада Као вдохновлялся пейзажами родного Вьетнама. Первый намек — холмы из цветного стекла, разложенные рядом с дорожкой, цвет которых постепенно меняется от желтого к зеленому, напоминая о горках риса после сбора урожая во Вьетнаме. Другой образ, происходящий из прошлого, — горы соли, просыхающие на солнце, получил отголосок в саду в виде конических холмиков из белой стеклянной крошки над спокойной гладью воды в небольшом водоеме за домом. Борта этого водоема, обрамленные черным стеклом, похожи на осадок ила в пруду. Последний образ — это рисовые поля, выраженные здесь в виде льна сорта Stipa tenuissima, растущего четкими ли-

ниями на земле, припорошенной стеклянным синим порошком, похожим на воду на рисовых плантациях. На этом «рисовом поле» расположена скульптура, сделанная из обломков стальных конструкций. Она вызывает в памяти воспоминание о воинском вооружении, оставленном на полях Вьетнама.

Этот сад нельзя рассматривать как продолжение дома. Его планировка похожа на географическую карту Вьетнама и практически не имеет никаких намеков на здание. Это сад визуальных символов или метафор, вызывающих воспоминания. Он был спроектирован, чтобы рассказать историю о дальних краях и давнем времени. Его главная функция подобна красочному трехмерному произведению, проходя сквозь которое возможно постигать различные ощущения. Стекло действует как пигмент или краска.

Уход за садом ограничивается необходимостью ворошить граблями стеклянные кусочки. На покрытой им площади материал ведет себя как мульча из гравия и аналогично последней сохраняет влажность, отгоняя улиток и препятствуя разрастанию сорняков. В этом саду некоторые растения, такие как суккуленты или бамбук, извлекают выгоду от соседства со стеклом, в то время как другие растения могут обжечься от множества бликов. В северном климате свет от стекла может улучшить рост всех растений, а цветные рефлексы привносить радостное настроение.

Выбор растений зависел от функции неправильных по форме поверхностей и цвета стекла. Многие были выбраны благодаря своей скульптурной форме — главным образом суккуленты с нежными и мясистыми листьями. Подрезка придала им правильные форму и размеры, обеспечивая тем самым максимальный визуальный эффект. Цвет растений также подбирался исходя из взаимодействия со стеклом, например в случае с агавами, с их характерными листьями саблевидной формы и цветами в виде кисти на длинном стержне.

Кусочки стекла смешаны с большим старанием, словно краски на палитре художника. Один-единственный цвет не может быть трехмерным. Нет жестких углов, формы погружаются друг в друга, объединенные светом и цветом, создающими великолепное абстрактно-экспрессионистическое зрелище.

Несмотря на характерный стеклянный хруст материала создается общее впечатление роскошной нежности. Никогда раньше промышленные отходы не были представлены с такой выразительностью. Ярко выявлена особенность стекла — менять образ сада под воздействием атмосферной стихии и климата.

Большая заслуга Энди Као в открытии потенциала стекла в саду. Даже без связи с символикой Вьетнама этот сад — доказательство ценности исследования и экспериментов с новыми и необычными применениями материалов. Один из результатов — использование стекла как альтернативы мульче. Земля, не представляющая собой ничего исключительного, благодаря идеям Као преображается в стеклянное многоцветие.

Сложно найти историческую альтернативу саду, подобного этому. Никогда раньше переработанное стекло не было использовано в саду. Стеклянные шарики применялись как мульча, но эта затея не имела большого успеха из-за

высокой стоимости материала. Кроме того, возможность использования стеклянной крошки не только как посыпки тропинок, но и как покрытия вертикальных поверхностей, если они смешаны с бетоном, — открытие Энди Као.

После того, как по ней прошлись граблями, поверхность может напоминать сад дзен, но параллели на этом заканчиваются. Живые краски, изумительные эффекты и многообразие форм не гармонируют с умеренностью садов дзен и, кроме того, не приглашают к медитации. В Европе XVIII века мелкие многоцветные камушки и гравий использовались для создания сложных рисунков вместо ковров в партере, но сад Энди Као имеет мало общего с этой европейской традицией. Скорее всего, у «Эко-парка» вьетнамские корни, предопределившие такой свежий и оригинальный подход.

Выводы

Проведенное исследование дает возможность утверждать, что в ландшафтном искусстве появилось новое направление — «АРТ-ландшафты». Современные «АРТ-ландшафты» — это чаще всего небольшие территории, поэтому их еще называют садами. Одни сады возникли под влиянием новых технических идей — они используются в современных энергоэффективных зданиях и зданиях замкнутого цикла и являются частью инженерной системы. Другие сады сформировались под влиянием современного беспредметного искусства.

Несомненно, структура сада базируется на предшествующем многовековом опыте ландшафтной архитектуры: на схемах построения планов, подборе растений, методах ухода и т.п. Это целый пласт научных знаний, достаточно хорошо изученный и представленный в специальной и популярной литературе. Задача данного учебного пособия — познакомить студентов и широкий круг любителей природы с особой группой садов, возникшей в последнее десятилетие. Такие сады рассматриваются как яркое проявление новаций в этой области и, одновременно, как произведения искусства.

Проанализировав подобные сады, можно выделить их основные черты:

1. в связи с ограниченностью территории, на которой проектируются эти сады, они выстраиваются как музейные экспозиции;
2. большое внимание уделяется деталям;
3. иногда проектируют сады только из искусственных материалов, но по правилам ландшафтного искусства с использованием непривычных способов создания «АРТ-ландшафтов»: стекла в разных видах, металла, краски, синтетических материалов;
4. архитекторы подходят к созданию таких садов как к картине; весь сад чаще всего воспринимается как единая композиция.

Итак, проанализировав современные сады, можно сделать вывод, что в них получили отражение различные течения искусства XX века. Создатели садов обращаются к наиболее интересным для них направлениям. Идеи художников-кинетистов воплотились в кинетических садах. Если в саду «Идея» под воздействием воды склоняются колонны из пластиковых бутылок, то в саду архитектора Макото Сей Ватанабе под воздействием ветра колеблются волокна с солнечной батареей и светоиспускающим диодом на вершине. Художественные инсталляции преобразовались в «сады-инсталляции» с использованием неожиданных предметов — обычных столовых ложек или медицинских столов. Артефакты Инфантэ перевоплотились в прозрачные разноцветные пластиковые панели на фоне леса.

В современных садах часто решается вопрос вторичного употребления — рециркуляции[1] бытовых и промышленных отходов. Если в саду «Идея» ути-

[1] Рециркуляция (от англ. recycling) — повторное использование отходов; возвращение их в природную среду или в область потребления.

литарно используется пустая пластиковая тара, то в саду «Эко-парк» вместо традиционных материалов применяется стекло «вторичной переработки». Чтобы переплавить такое стекло в массу для отлива стекла, нужны большие затраты энергии, использование же оплавившихся осколков, получающихся на начальном этапе переработки, позволяет сэкономить энергию и допускает простор для воображения художника.

Таким образом, можно утверждать, что «АРТ-ландшафты» — это синтез ландшафтной архитектуры, современного искусства и последних научно-технических достижений.

Иллюстрации к 1-й части

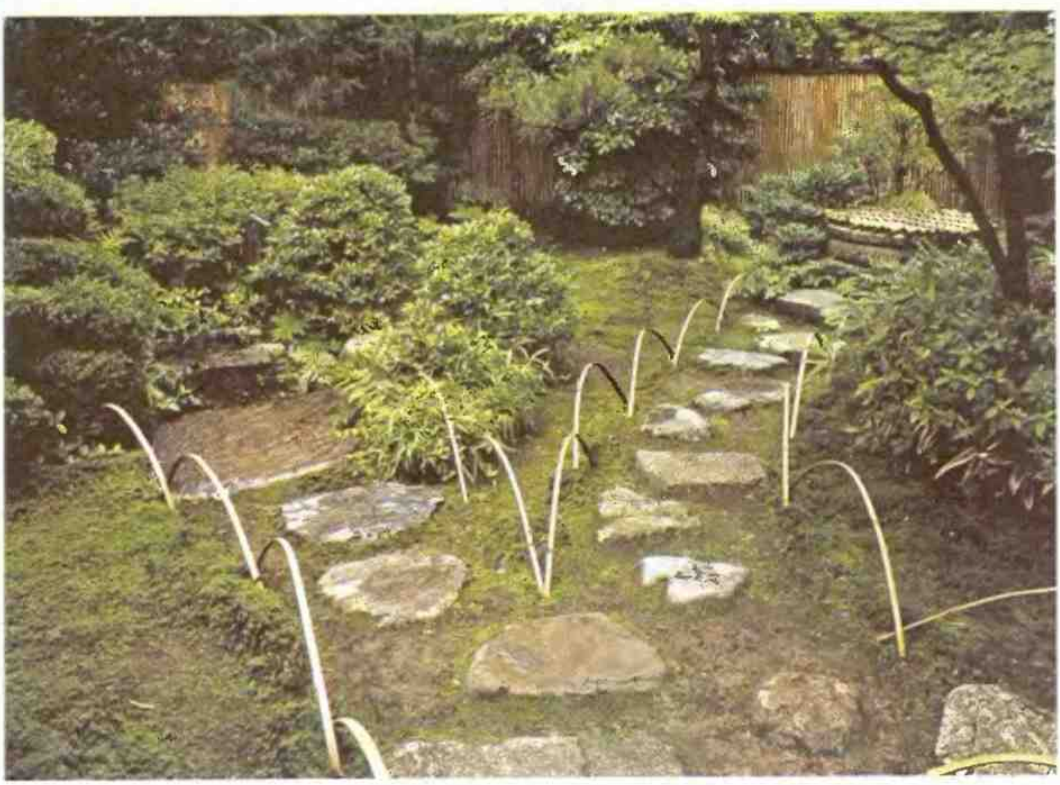


Рис. 1. Архитектор Такахаси Хидэминэ, «Японский сад»

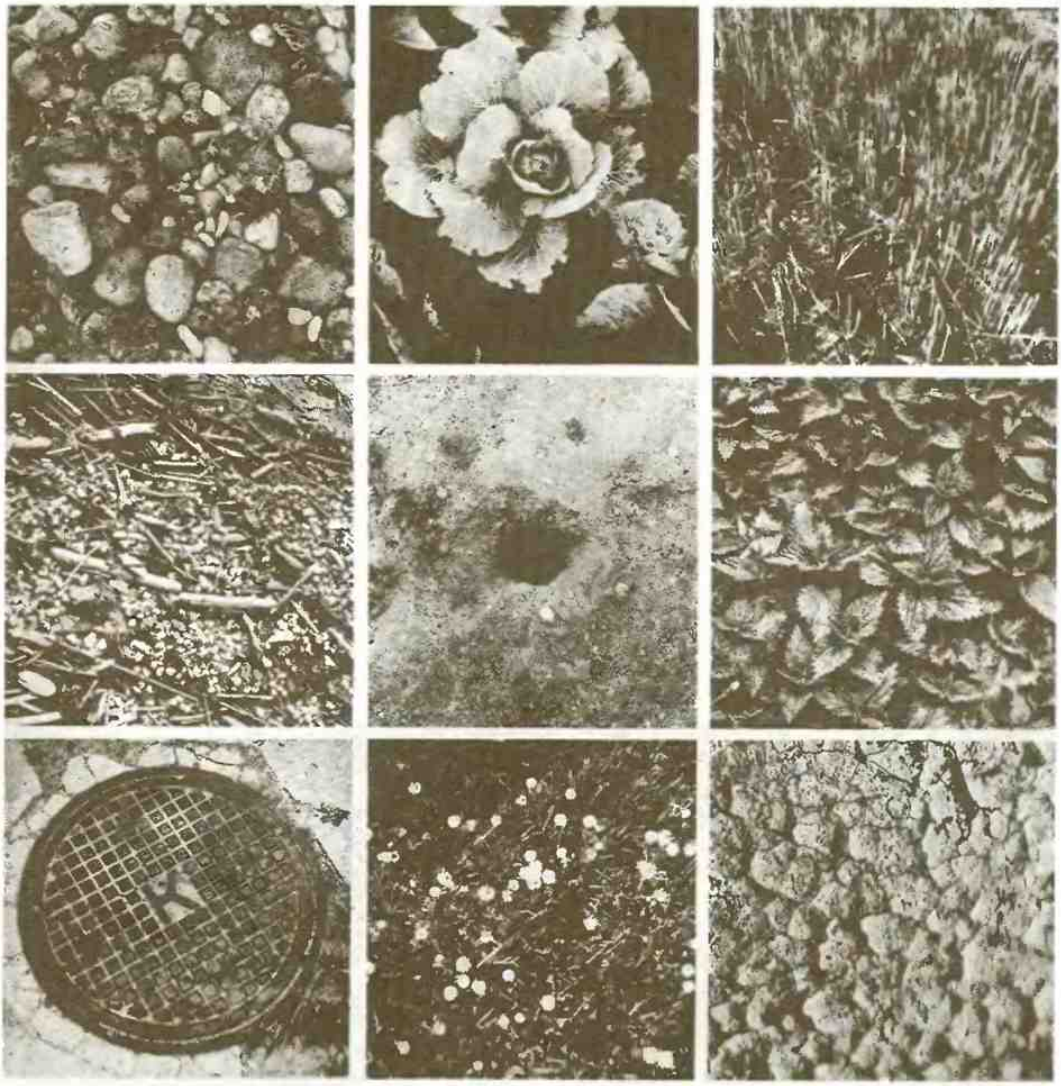


Рис. 2. Фрагменты поверхности земли, 1974
В лодзинском Центре пропаганды искусства [Польша] осенью 1974 года экспонировалась выставка двенадцати художников-фотографов, посвященная теме земли. Оригинальность этой выставки заключалась в совершенно новых принципах экспонирования фотографий. Снимки, имеющие одинаковые размеры 1 × 1 м, были помещены на полу зала, а вокруг них был сооружен помост, с которого зрители рассматривали фотографии, не приближаясь к ним. Фотографии изображали фрагменты поверхности земли в натуральную величину — здесь были виды лесной почвы и пашни, а также фрагменты земли замусоренной, изрытой гусеницами машин или деформированной иным образом, свойственным нашей индустриальной цивилизации

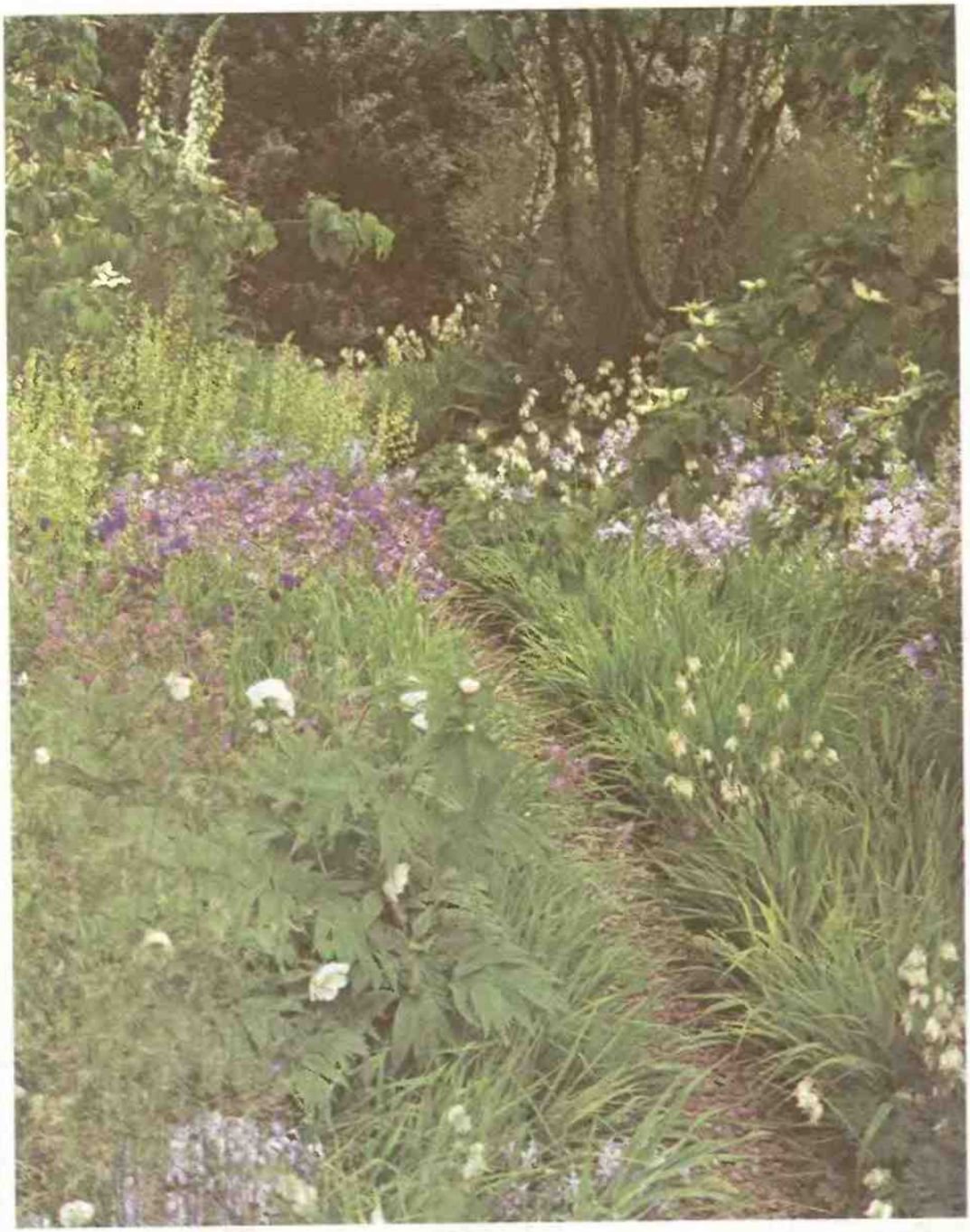
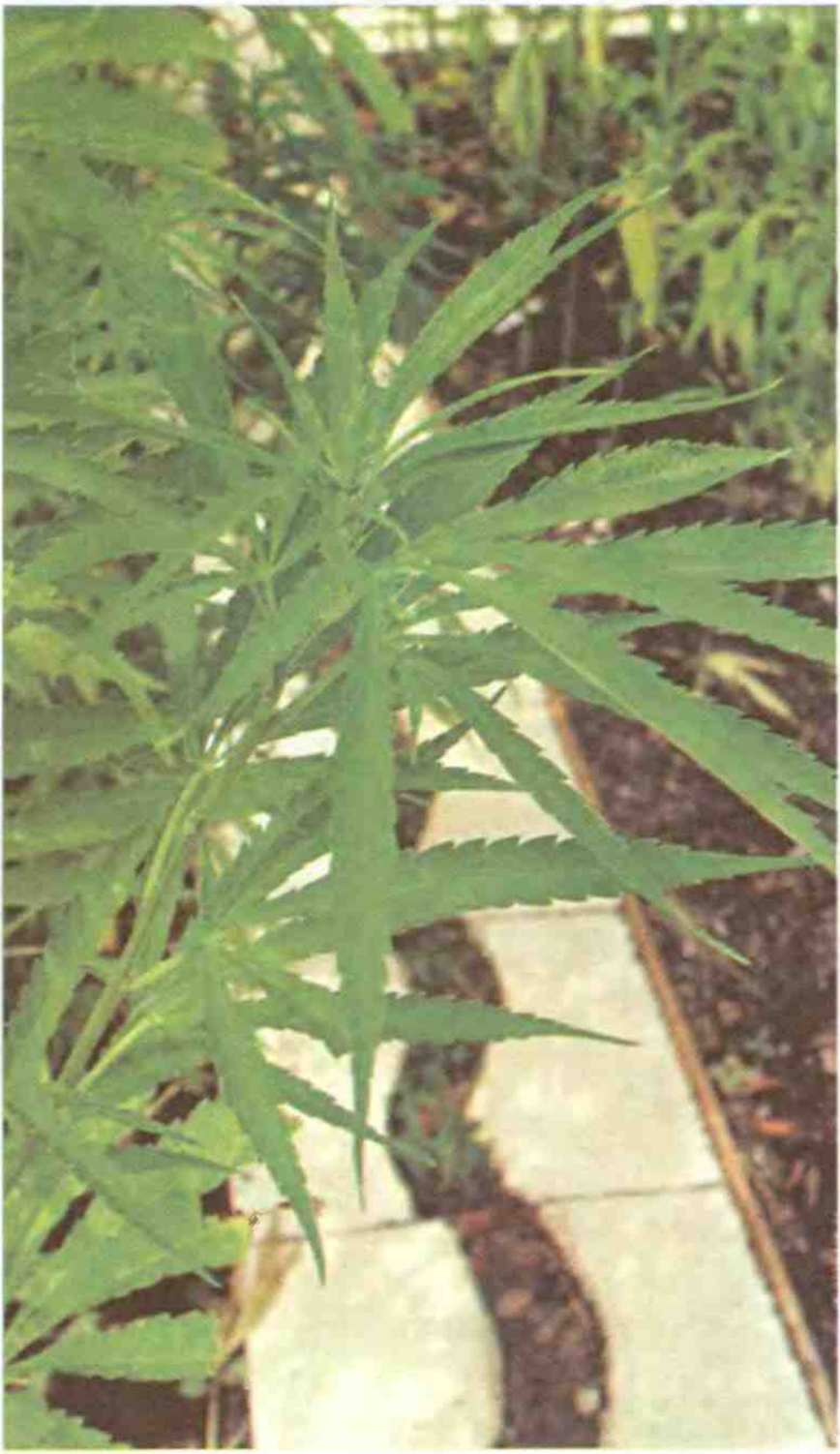
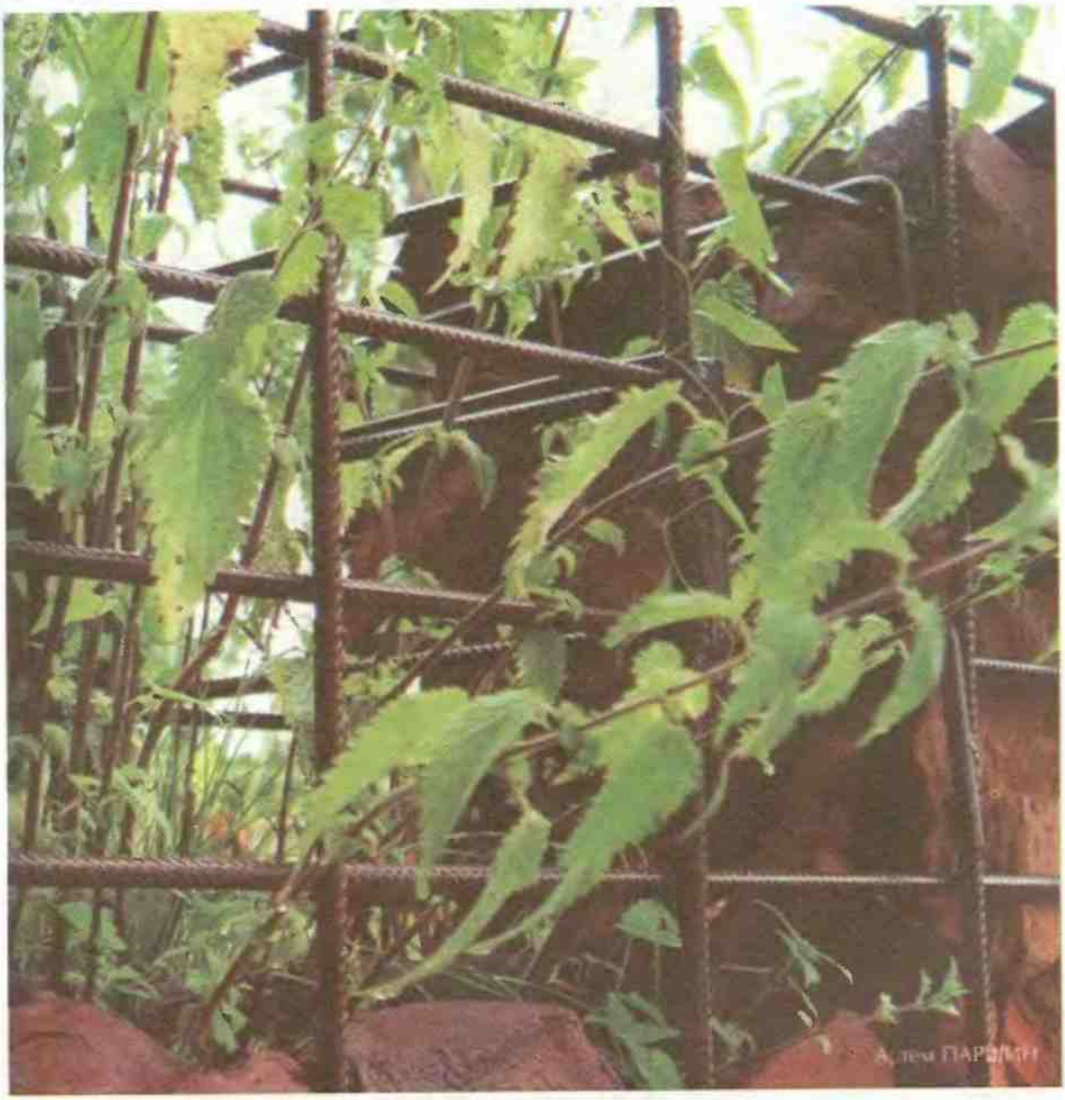


Рис. 3. «Сад Лоран-Перье», 2003
Цветочное шоу в Челси, Лондон, Великобритания



a



б

Рис. 4. «Сорные травы», 2003
Садовый фестиваль на землях замка Шомон-на-Луаре во Франции, его тема в 2003 году — «Сорные травы»:
а — конопля посевная, красивое и безобидное растение, несправедливо разжалована из-за провинившейся родственницы, которой отказано в добропорядочном садовом обществе; *б* — крапива

Рис. 5. «Сад в естественном стиле», 2003
Цветочное шоу в Челси, Лондон, Великобритания

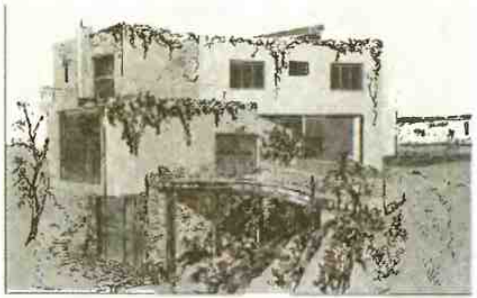
Рис. 6. «Сорные травы», 2003
Для большинства сорных растений характерны феноменальная всхожесть (сохранность жизнеспособных семян в почве) и быстрота развития — они прорастают, как только складываются нужные условия: семя оказывается в рыхлой почве близ ее поверхности

Рис. 7. Сад «Вся власть — цветам!», 2003
Цветочное шоу в Челси, Лондон, Великобритания

Рис. 8. Сад с прудом

ПОПЕРЕЧНЫЙ РАЗРЕЗ САДА

СУЩЕСТВУЮЩИЙ ВИД КОТТЕДЖА

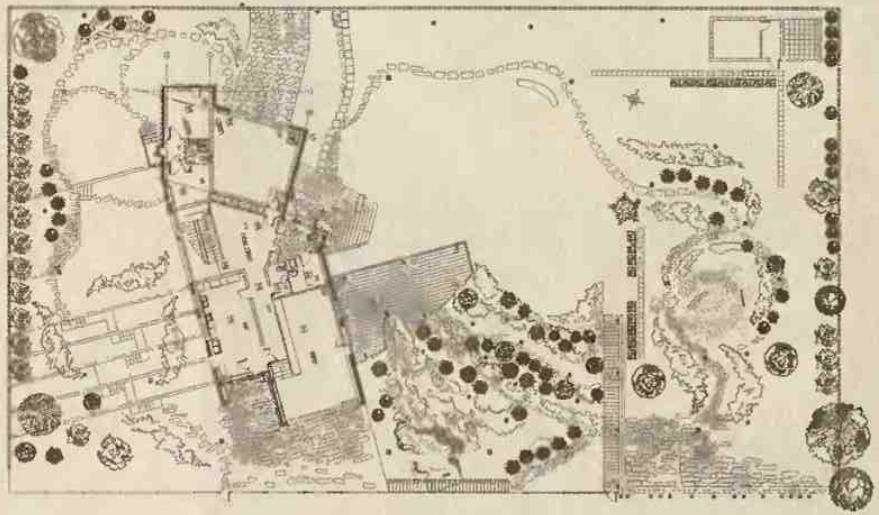


ВИД КОТТЕДЖА ПО ПРОЕКТУ БЛАГОУСТРОЙСТВА

ИСКУССТВЕННО СОЗДАННЫЙ «ДИКИЙ ЛАНДШАФТ»

САД НА ОВРАГЕ.
УЧАСТОК РАСПОЛОЖЕН В ДЕРЕВНЕ ШУЛЬГИНО, МОСКОВСКАЯ ОБЛАСТЬ.

КОМПОЗИЦИЯ ПЛАНИРОВКИ САДА ИМЕЕТ ДВОЙСТВЕННЫЙ ХАРАКТЕР: С ОДНОЙ СТОРОНЫ, ПОДЫГРЫВАЕТ АРХИТЕКТУРЕ ДОМА, А С ДРУГОЙ СТОРОНЫ СОЗДАЕТ ОРГАНИЧНЫЙ ПЕРЕХОД К ПРИРОДНОМУ ЛАНДШАФТУ.



ПЛАН САДА. МАСШТАБ 1:100

Рис. 9. Архитектор Елена Забелина, «Сад на овраге», 2003
Сад служит связующим звеном между «жесткой» архитектурой дома и живым лесным ландшафтом

Рис. 10. Дикие заросли в углу сада, 2003
Сорные травы привлекательны жизненной силой, свежим цветом или оригинальной фактурой

а

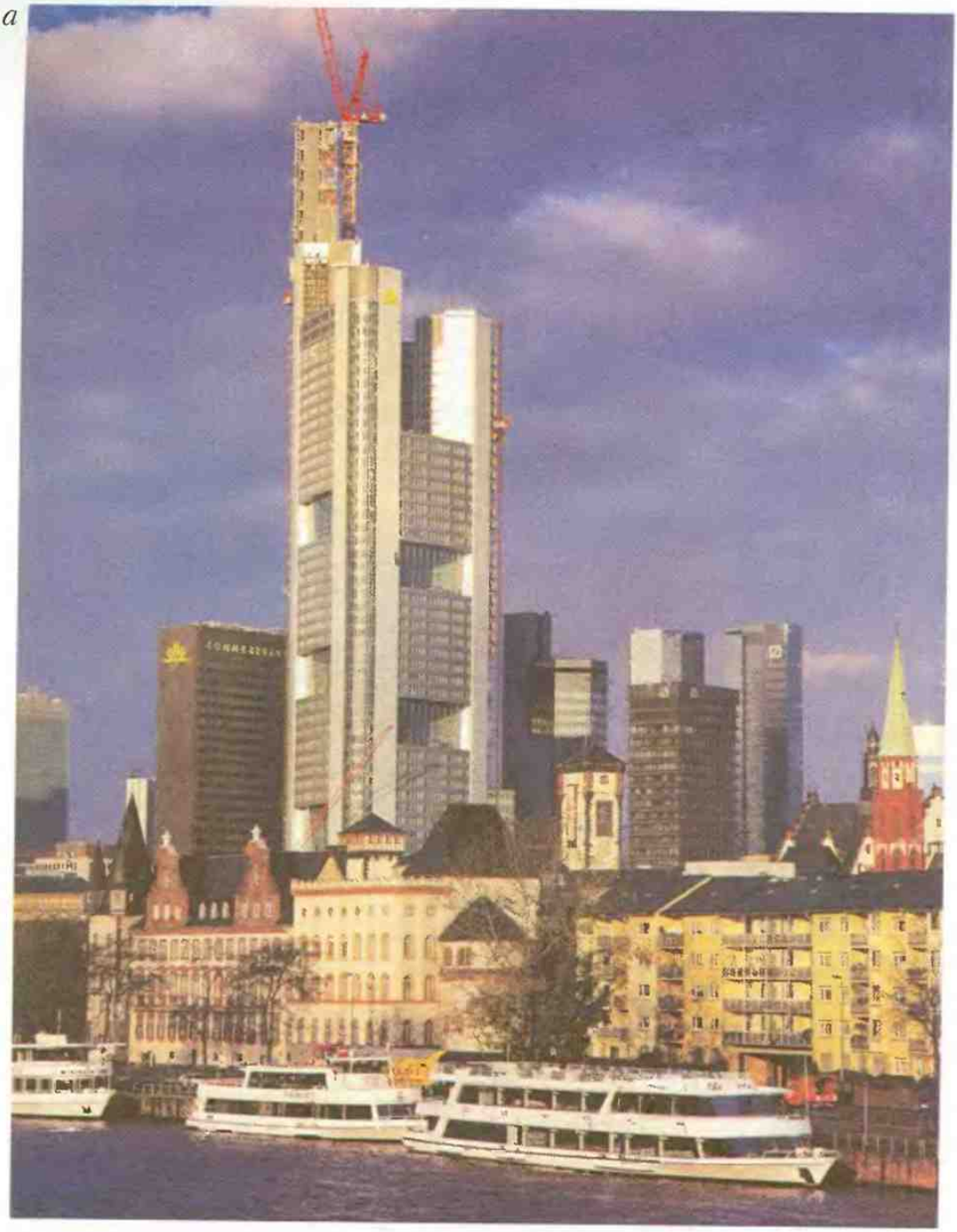
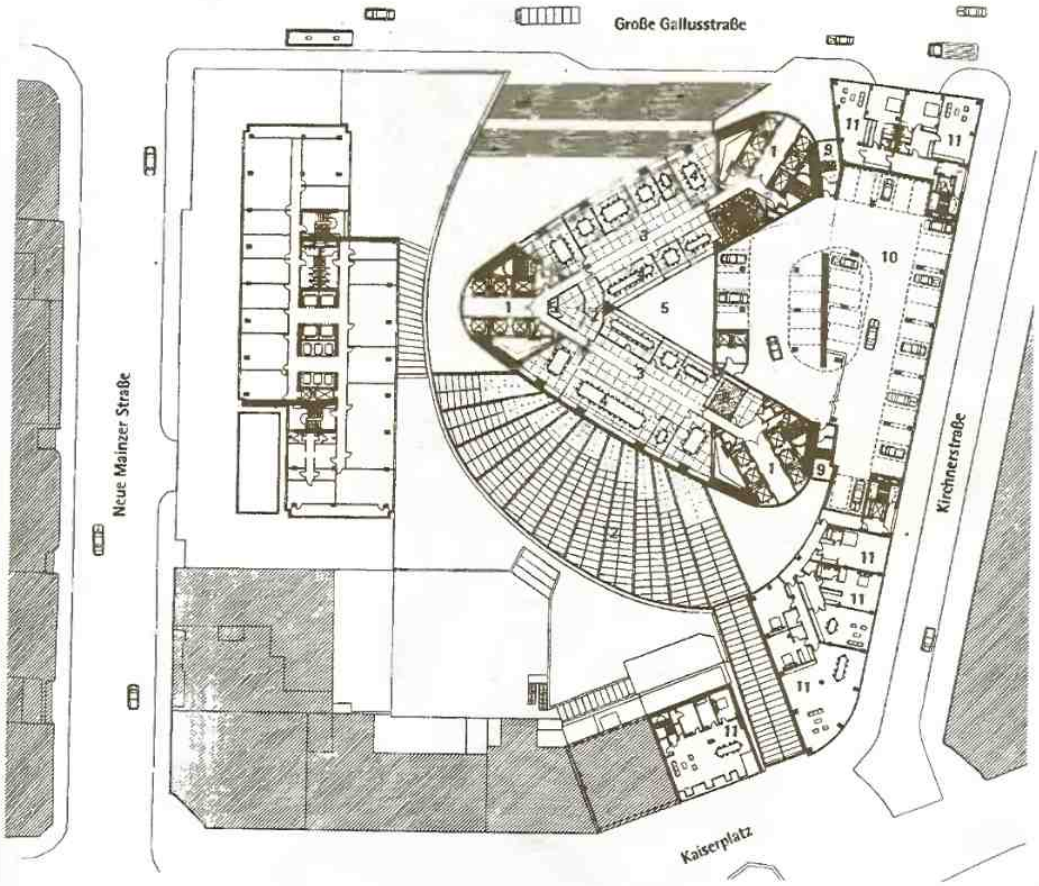
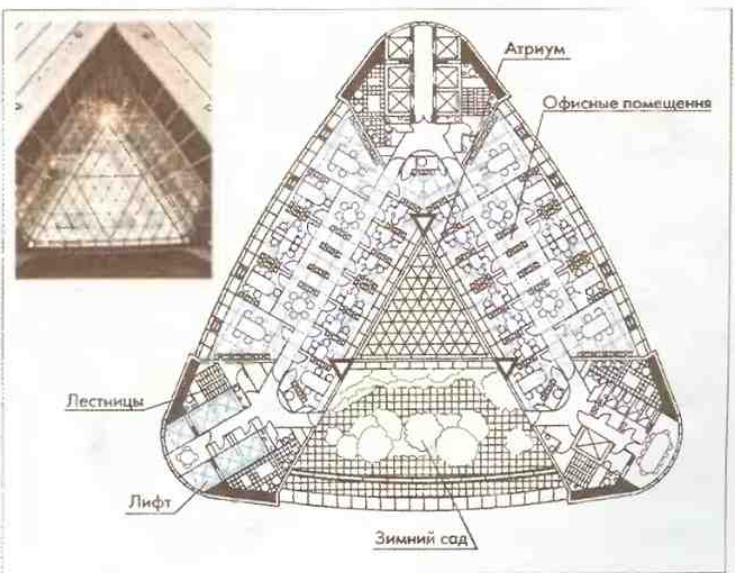


Рис. 11. Архитектор Норманн Фостер и студия «Foster and Partners», высотное здание «Commerzbank», 1997. Франкфурт-на-Майне, Германия:
а — общий вид; *б* — план первого этажа; *в* — план-схема расположения зимнего сада

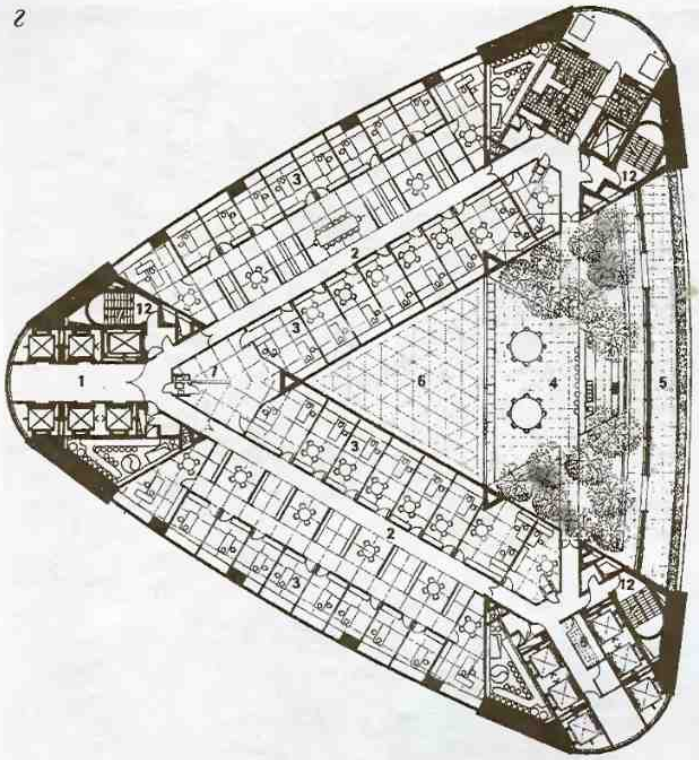

Große Gallusstraße
Neue Mainzer Straße
Kirchnerstraße
Kaiserplatz

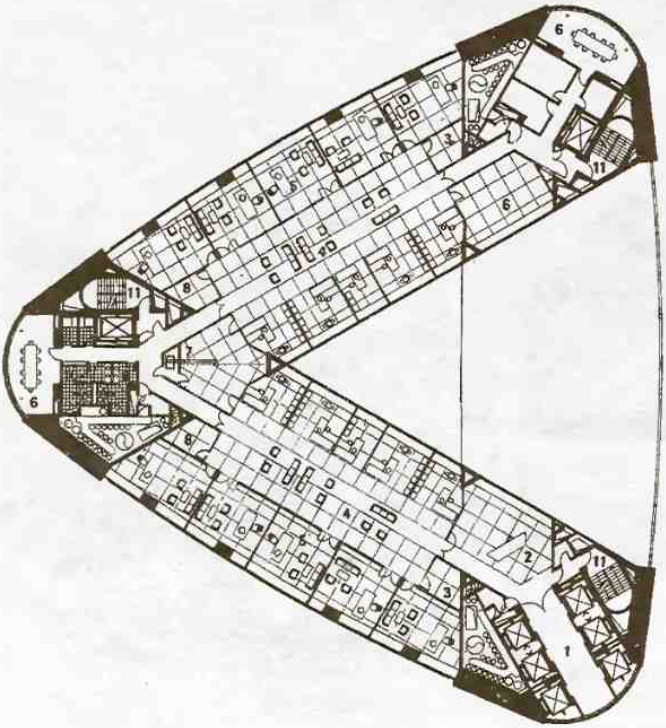
б

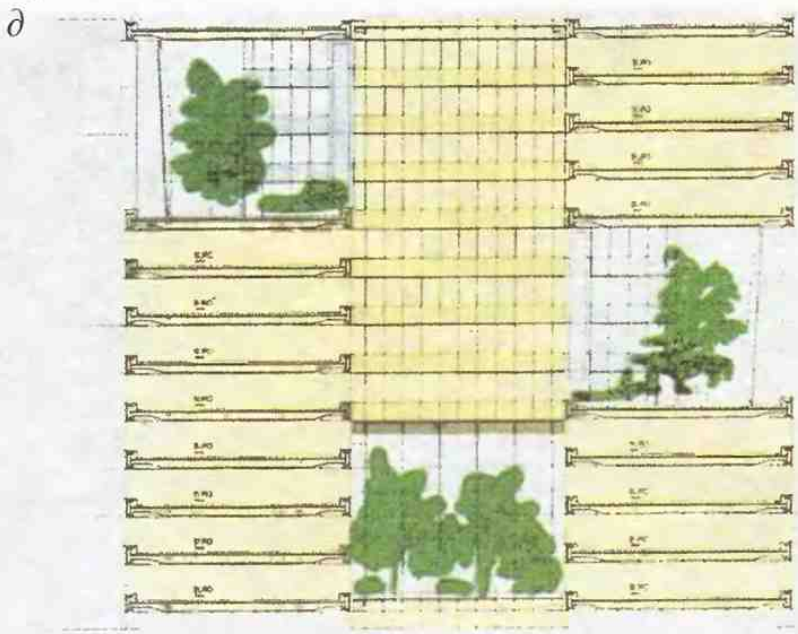
в


Атриум
Офисные помещения
Лестницы
Лифт
Зимний сад

г







д

е

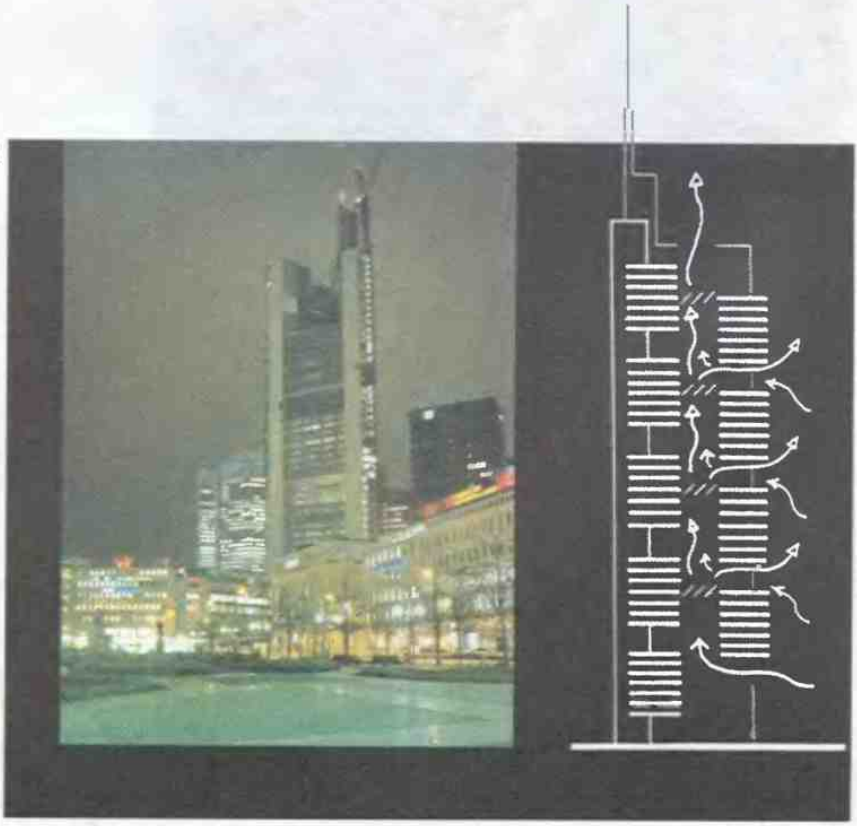
Рис. 11. Архитектор Норманн Фостер и студия «Foster and Partners», высотное здание «Commerzbank», 1997. Франкфурт-на-Майне, Германия:
г — планы типовых этажей; *д* — поперечный разрез 12-этажной секции здания; *е* — стеклянное перекрытие атриума

Ж

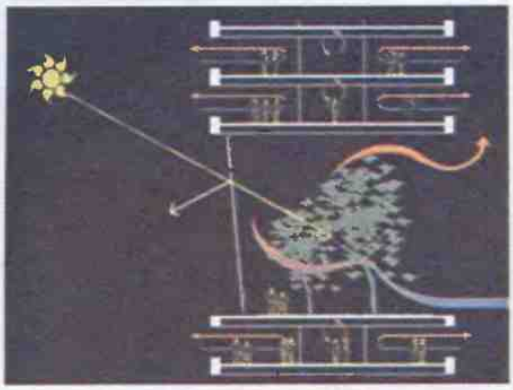
Рис. 11. Архитектор Норманн Фостер и студия «Foster and Partners», высотное здание «Commerzbank», 1997. Франкфурт-на-Майне, Германия:
ж — треугольный атриум является частью системы естественной вентиляции; *з* — сады — фундаментальный элемент концепции здания; *и* — центральный атриум обеспечивает естественную вентиляцию всему высотному зданию

з

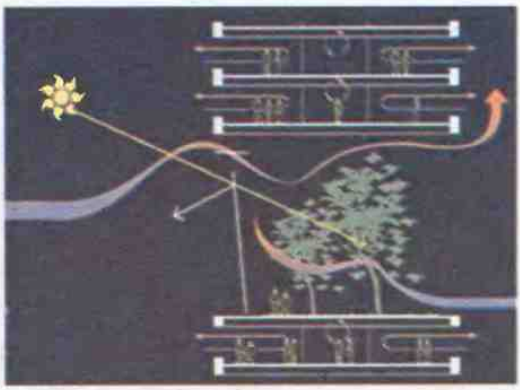
и



к



Естественная вентиляция здания в зимний период



Естественная вентиляция здания в летний период

л

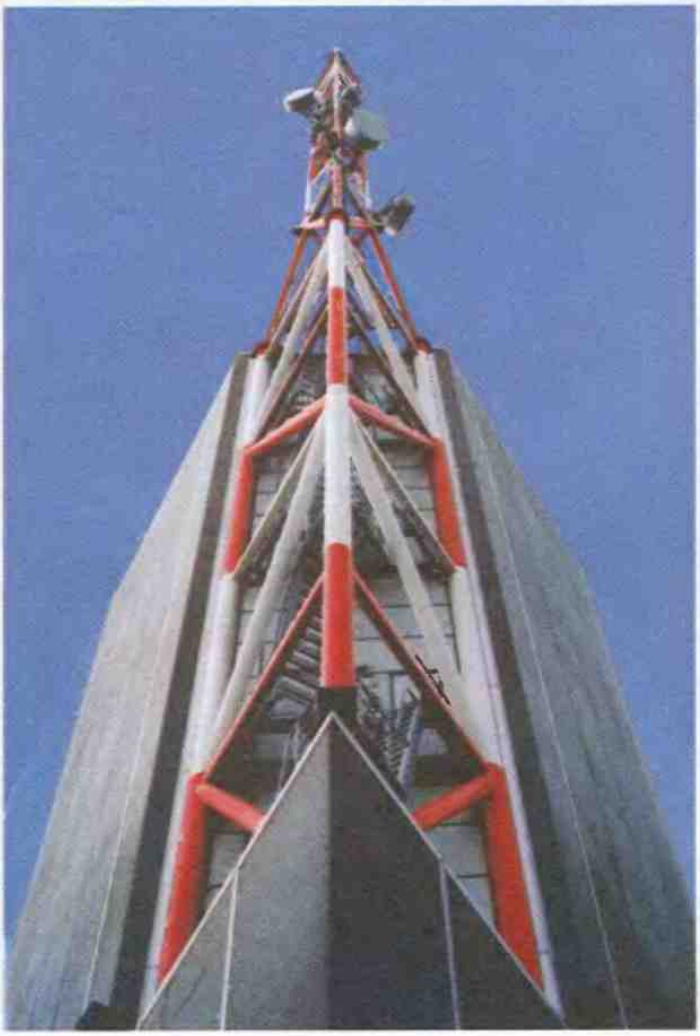


Рис. 11. Архитектор Норманн Фостер и студия «Foster and Partners», высотное здание «Commerzbank», 1997. Франкфурт-на-Майне, Германия:
к — естественная вентиляция в летний и зимний периоды;
л — антенна

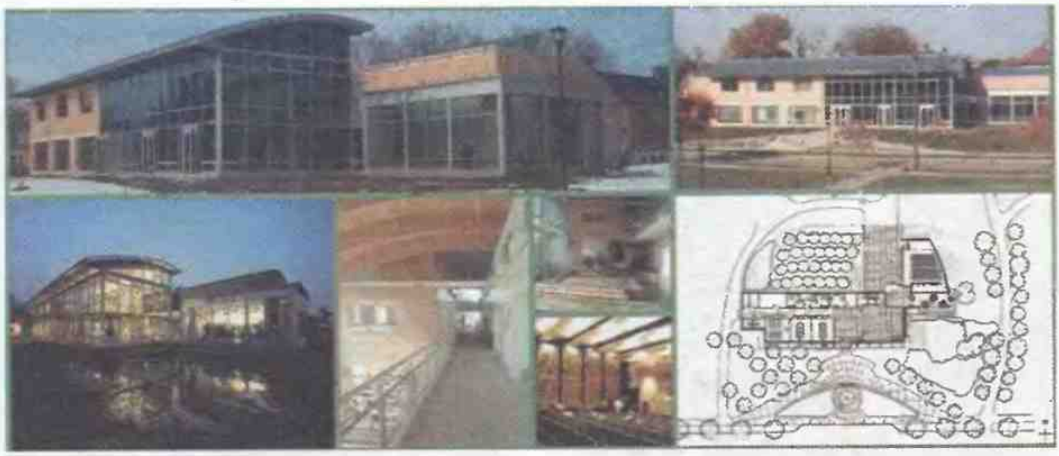


Рис. 12. Архитектор Уильям Макдоноу, Учебный центр по изучению окружающей среды «Adam Joseph Lewis Center». Оберлин, Огайо, США

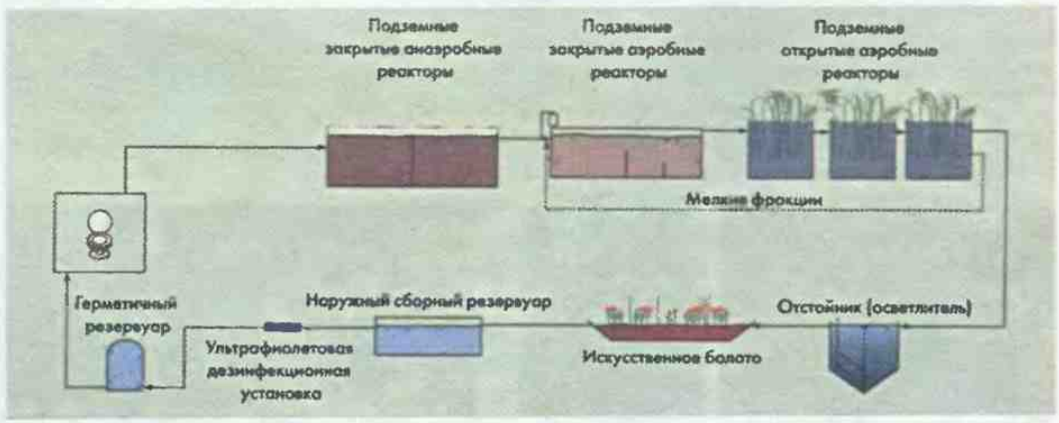


Рис. 13. Изобретатель Джон Тодд, схема установки очистки сточных вод «Living Machine», 1992

Эта особая установка, включающая бактерии, растения, улиток и насекомых, обеспечивает очистку сточных вод, используя биологические процессы. При этом традиционные методы химической очистки сточных вод не применяются

а

б

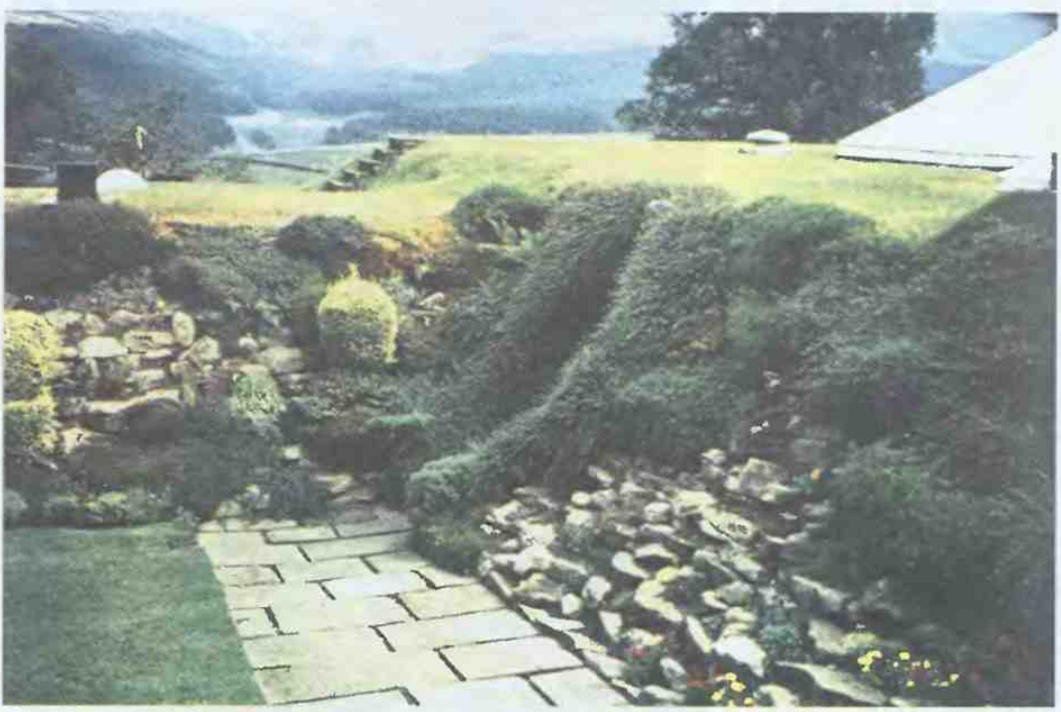


Рис. 14. Архитектор Артур Квормби, «Дом в холме», 1974. Йоркшир, Англия:
а — общий вид; *б* — боковой фасад

в

г

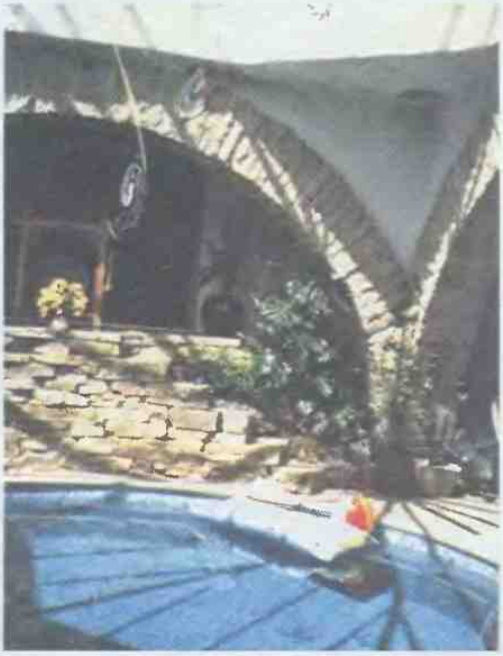
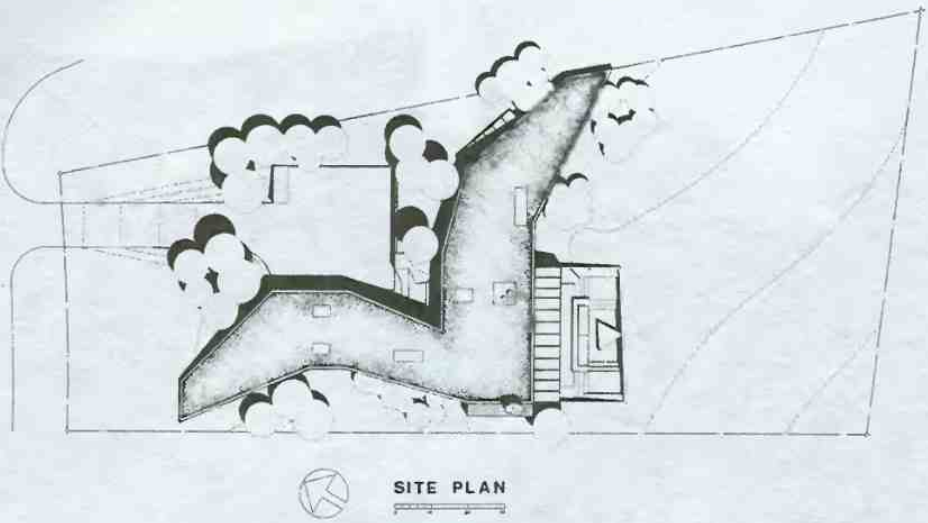


Рис. 14. Архитектор Артур Квормби, «Дом в холме», 1974. Йоркшир, Англия:
в, г — фрагменты

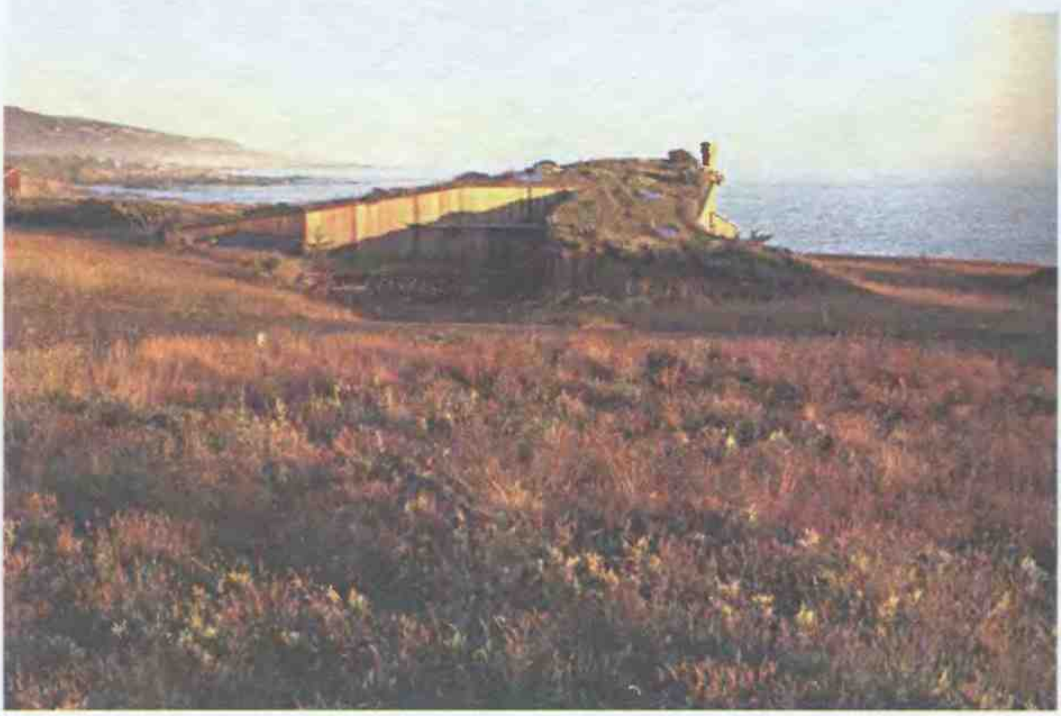
а

Рис. 15. Архитектор Оби Баумэн, «Резиденция Брунселль», 1987. Си Ранч, Калифорния, США:
а — общий вид

б



в



г

д

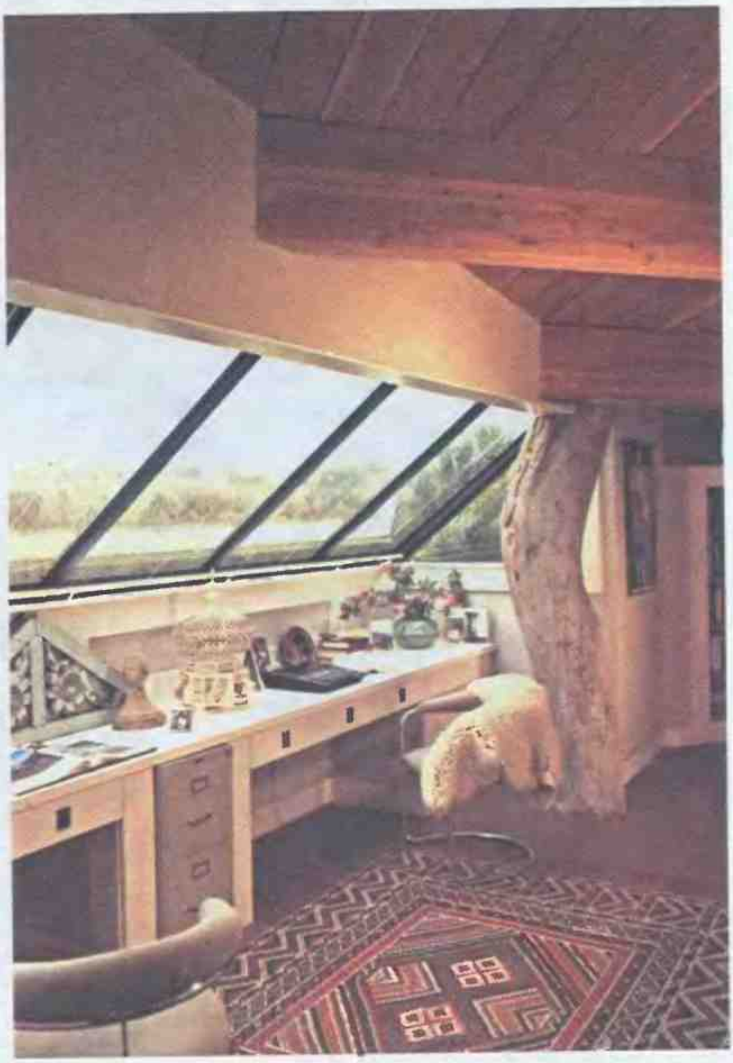


Рис. 15. Архитектор Оби Баумэн, «Резиденция Брунселль», 1987. Си Ранч, Калифорния, США:
б — план; *в* — простирающийся вокруг луг продолжается на покатой кровле дома; *г* — фрагмент кровли; *д* — интерьер

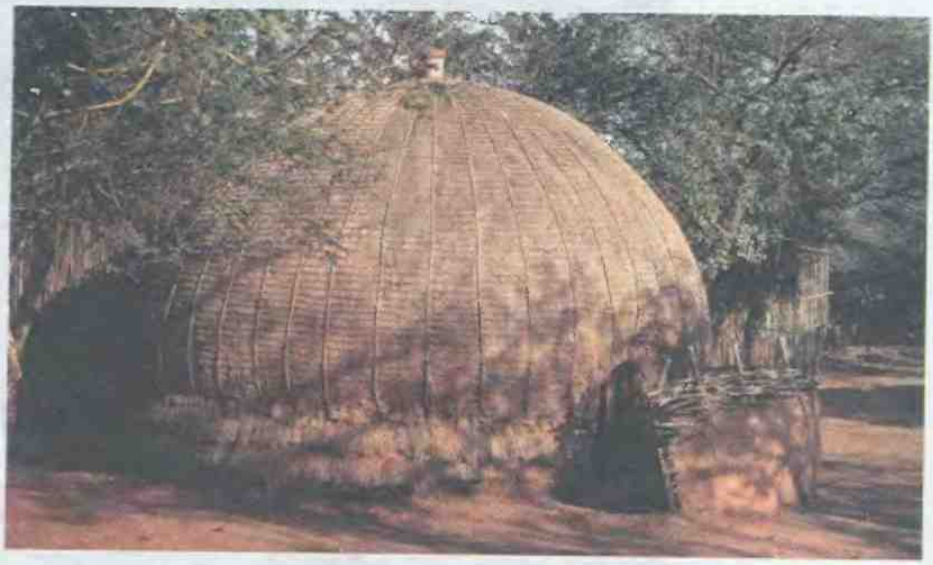


Рис. 16. Национальное жилище Зулу — индлу
Такие куполообразные жилища женщины сооружают из тонких ивовых прутьев, используя раздвоенные подпорки как несущую конструкцию. Сверху их покрывают циновками, сплетенными из тщательно расчесанного сухого тростника. Благодаря тому, что в некоторых местах циновки лежат в один слой, свет проникает в помещение. Вход в виде арки выполнен из переплетенной и прошитой травы и демонстрирует мастерство хозяина

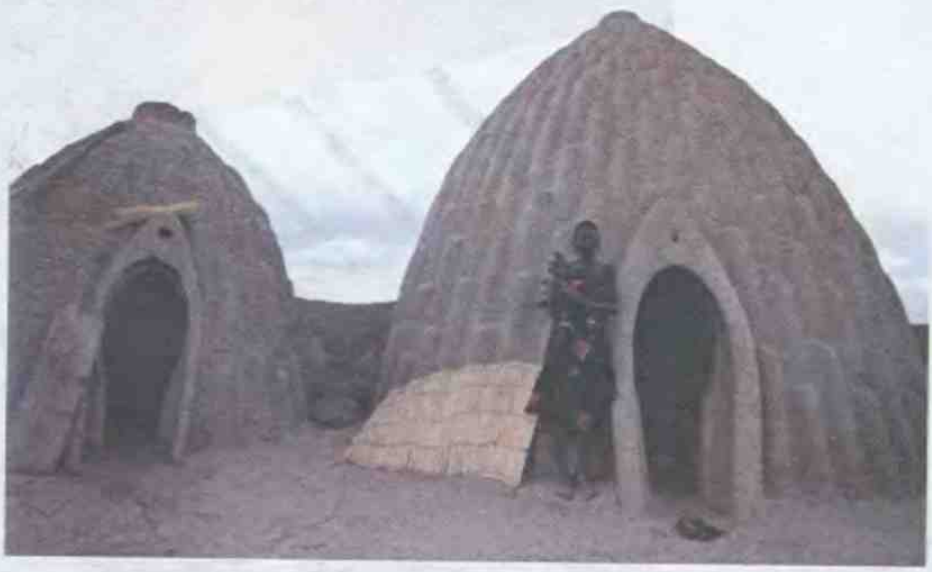


Рис. 17. Куполообразные дома в северном Камеруне
Купол параболической формы, напоминающий половину яйца, одинаково красив, прочен и практичен. Тонкие стены из голубой глины, смешанной с соломой, могут быть вылеплены без строительных лесов или опалубки. Небольшие рельефные выступы дают возможность строителям взобраться на коническую вершину — здесь они проделывают отверстие для вентиляции и дымохода, которое можно закрыть в течение дождливого сезона. Особое значение в этом жилище уделяется лепному входу

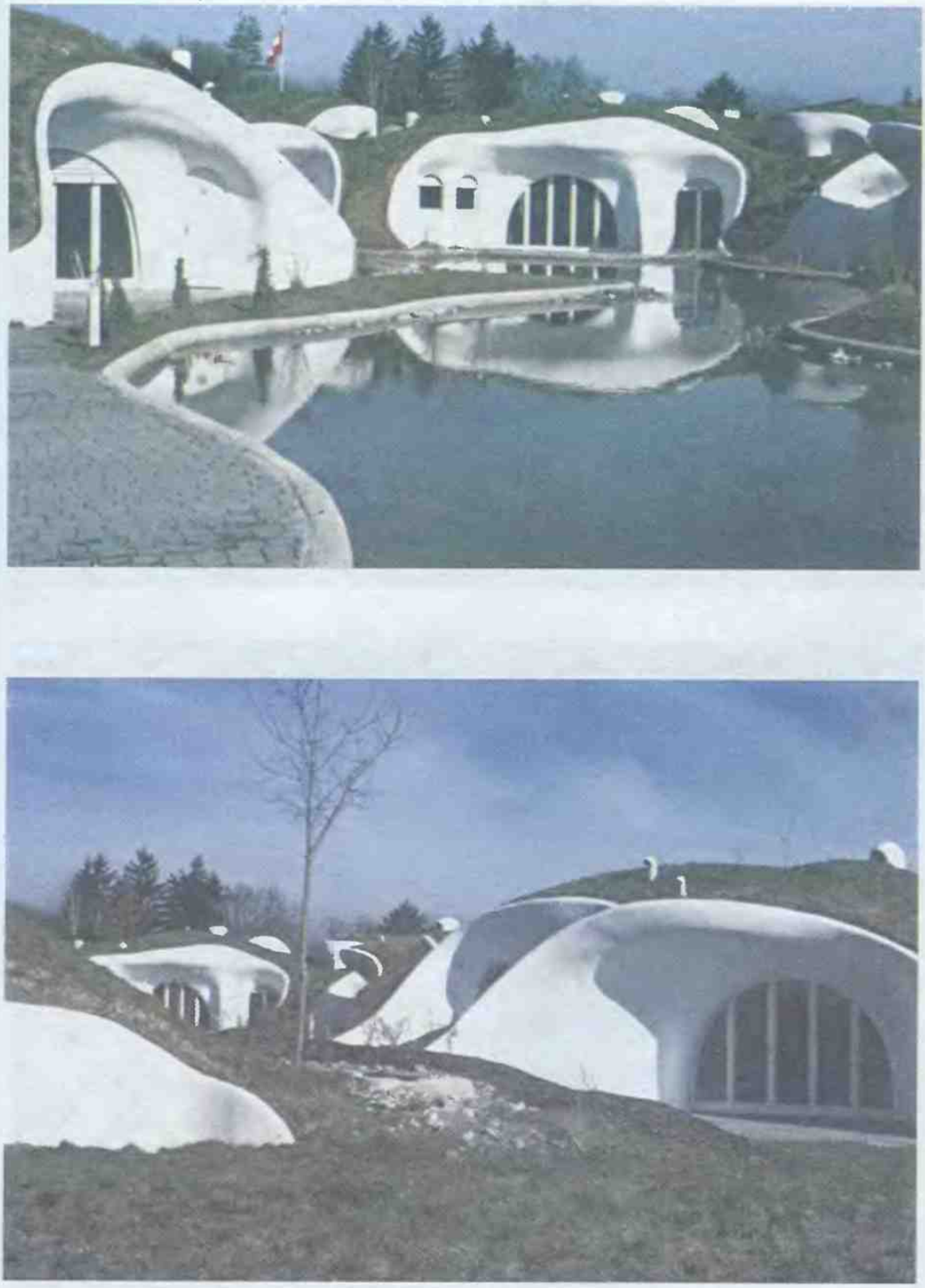


Рис. 18. Архитектор Петер Ветш, «Девять домов», 1993. Диэтикон, Швейцария

а

б

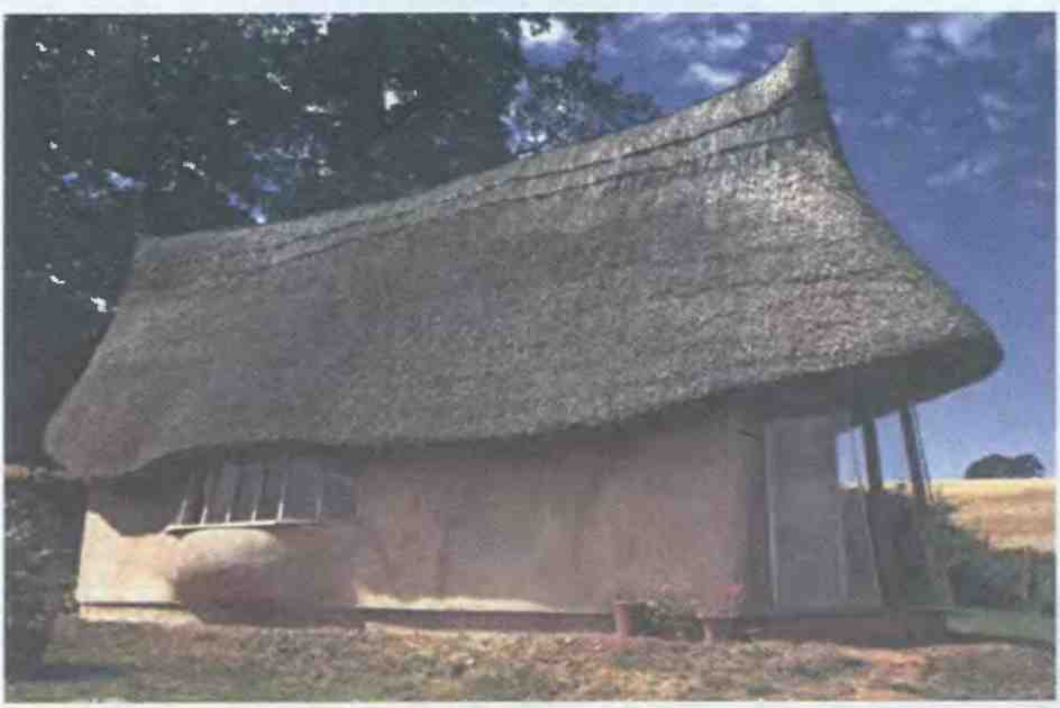
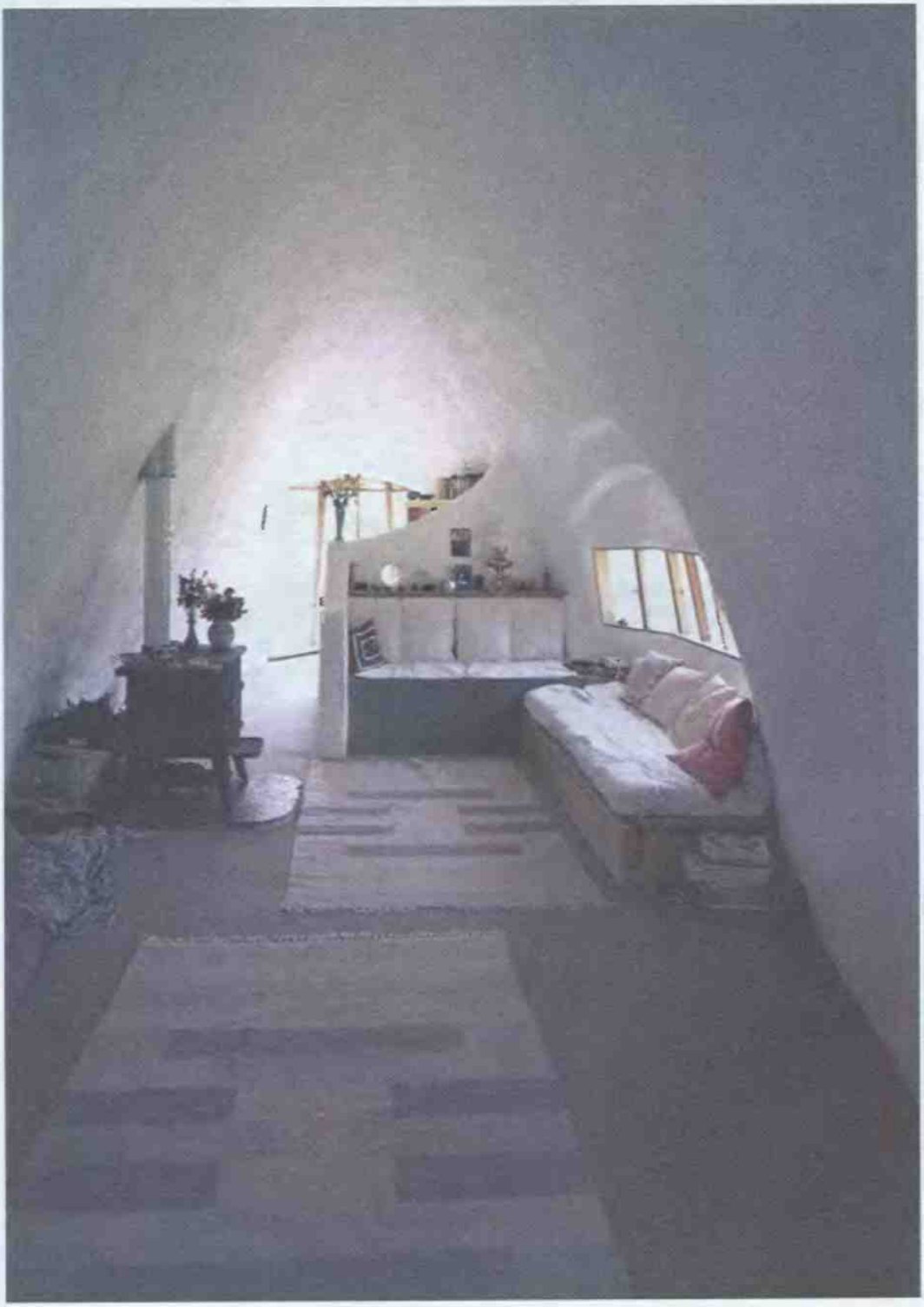


Рис. 19. Архитектор Дэвид Ли, «Студия в Вест кантри», 1985. Англия:
а — общий вид; *б* — боковой фасад; *в* — интерьер

в



а

б

Рис. 20. Кафе под открытым небом, 2004. Горлице, Польша:
а — цветы на улицах городов Европы — явление давно уже повсеместное и обыденное, но неизменно привлекающее внимание, радующее глаз и поднимающее настроение; *б* — живые растения удачно дополняют интерьер кафе

а

б

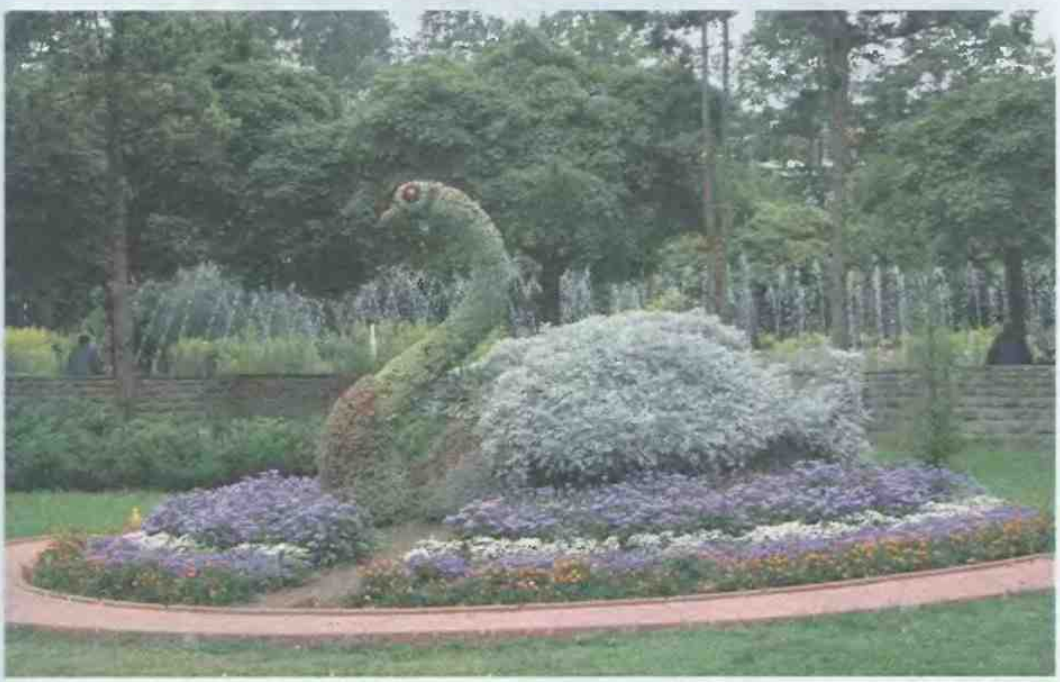


Рис. 21. Цветники в Кринице, 2004. Польша:
а — цветник на улицах города — островок естественной красоты; *б* — цветник в виде лебедя

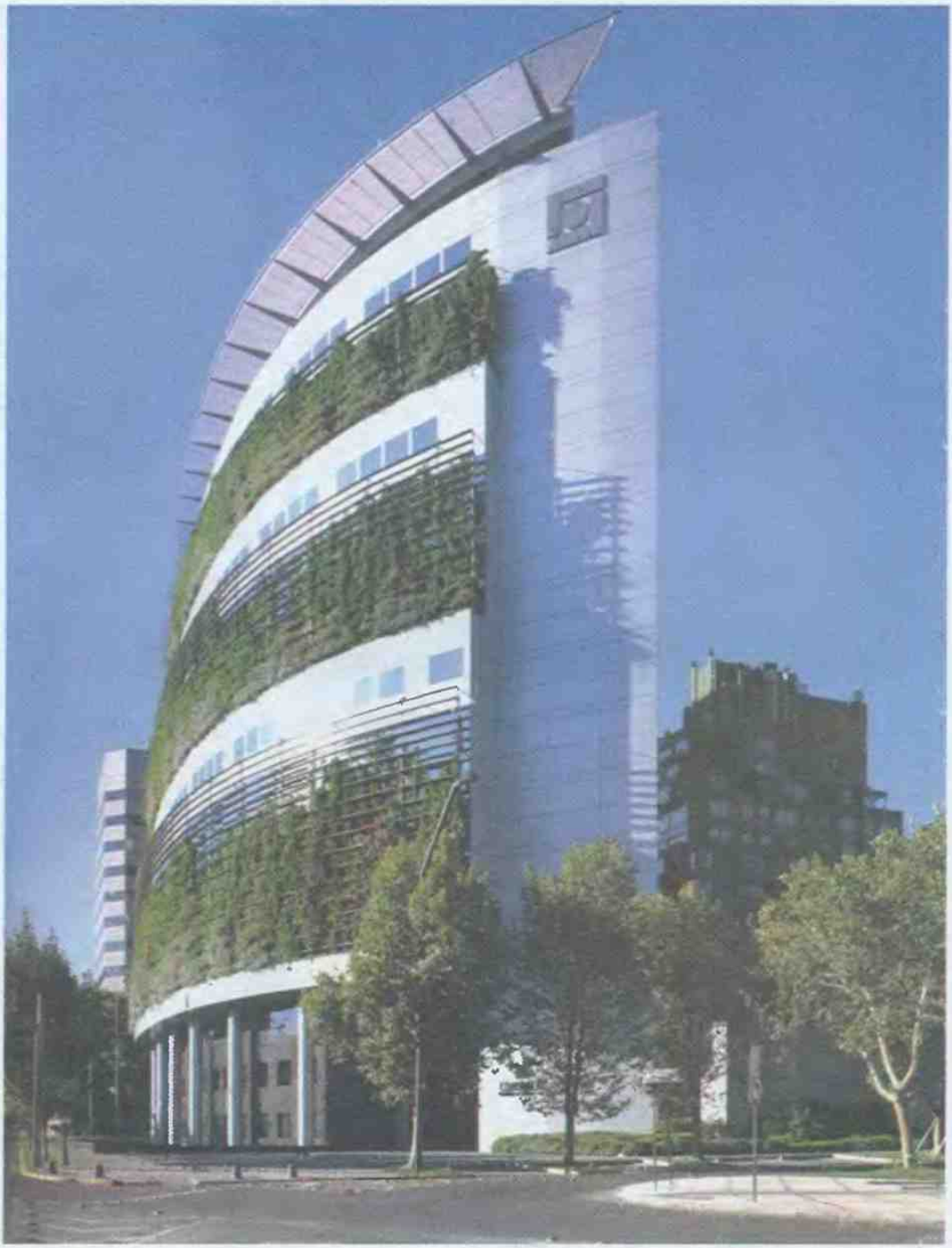


Рис. 22. Архитекторы Энрике Броуне и Борья Хуидобро, «Офисное здание в Сантьяго»
В этом офисном здании архитекторы создали на фасаде висячие сады, которые не только часть художественного замысла, но и средство защиты внутренних помещений от солнца — своеобразные жалюзи

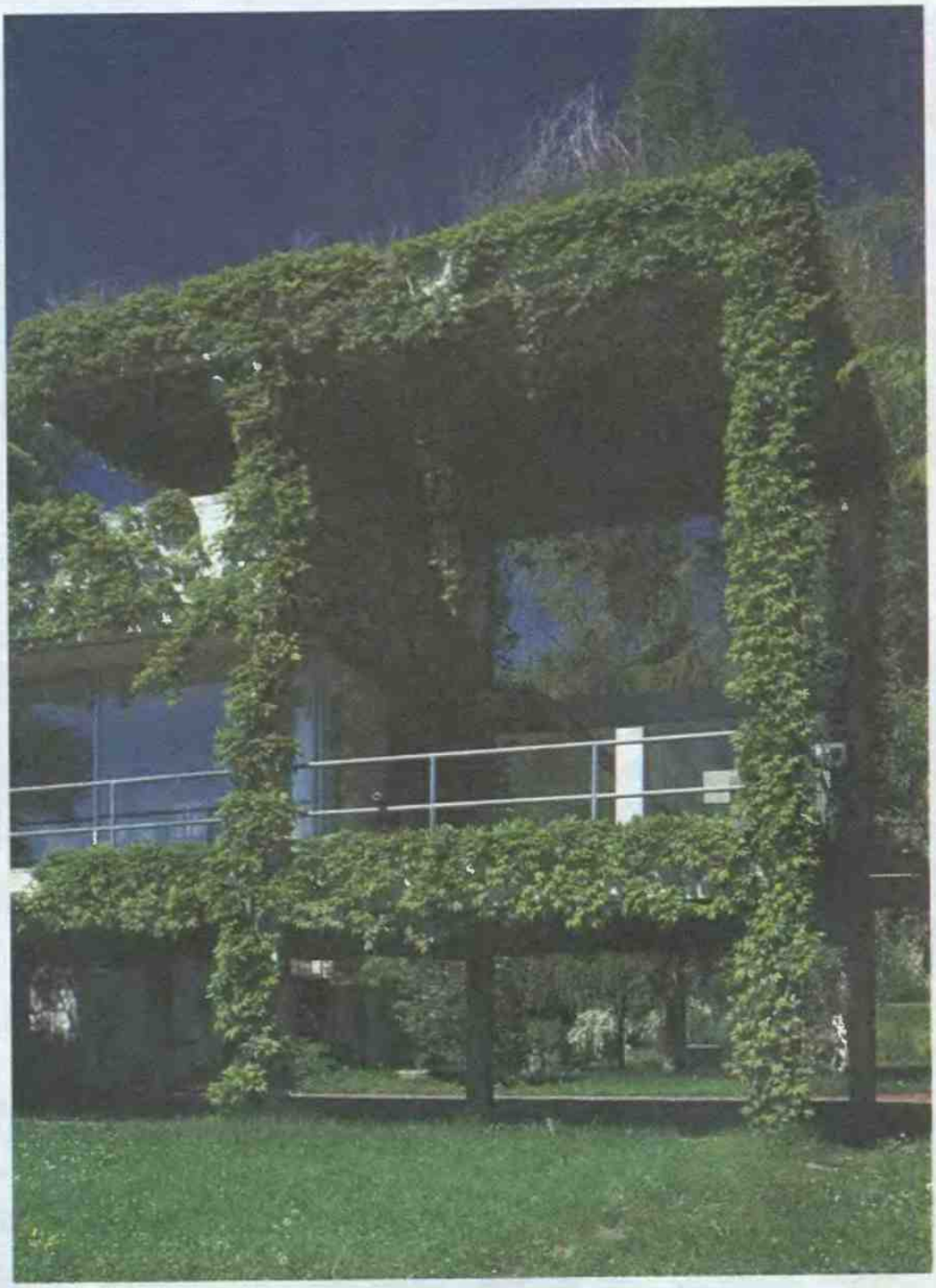


Рис. 23. АТЕЛЬЕ 5, «Мерц хаус»
Лозы винограда, оплетающие весь дом, покоятся на железобетонных конструкциях в стиле Ле Корбюзье. Здание было спроектировано группой швейцарских архитекторов, продолжающих исследование формального языка архитектуры своего соотечественника и наставника. Двухэтажный дом с большими панорамными окнами, обращенными на озеро, опирается на свайное основание, поддерживающее основные конструкции

Рис. 24. Архитектор Анжела Данадьева, «Сад-атриум в вестибюле торгового центра», 1992. Сиэтл, США:
а — «висячие сады» в атриуме; *б* — вид на прозрачную крышу; *в* — этот сад-атриум является любимым местом встреч жителей Сиэтла

Рис. 25. Архитектор Хинрих Баллер совместно с группой STERN, «Дом на Франкелуфер», Берлин, Германия

а

б

Рис. 26. Архитектор Фриденсрайх Хундертвассер, «Лесная спираль в Дармштадте», 1996. Австрия:
а — макет и жилой дом; *б* — макет, вид сверху

а

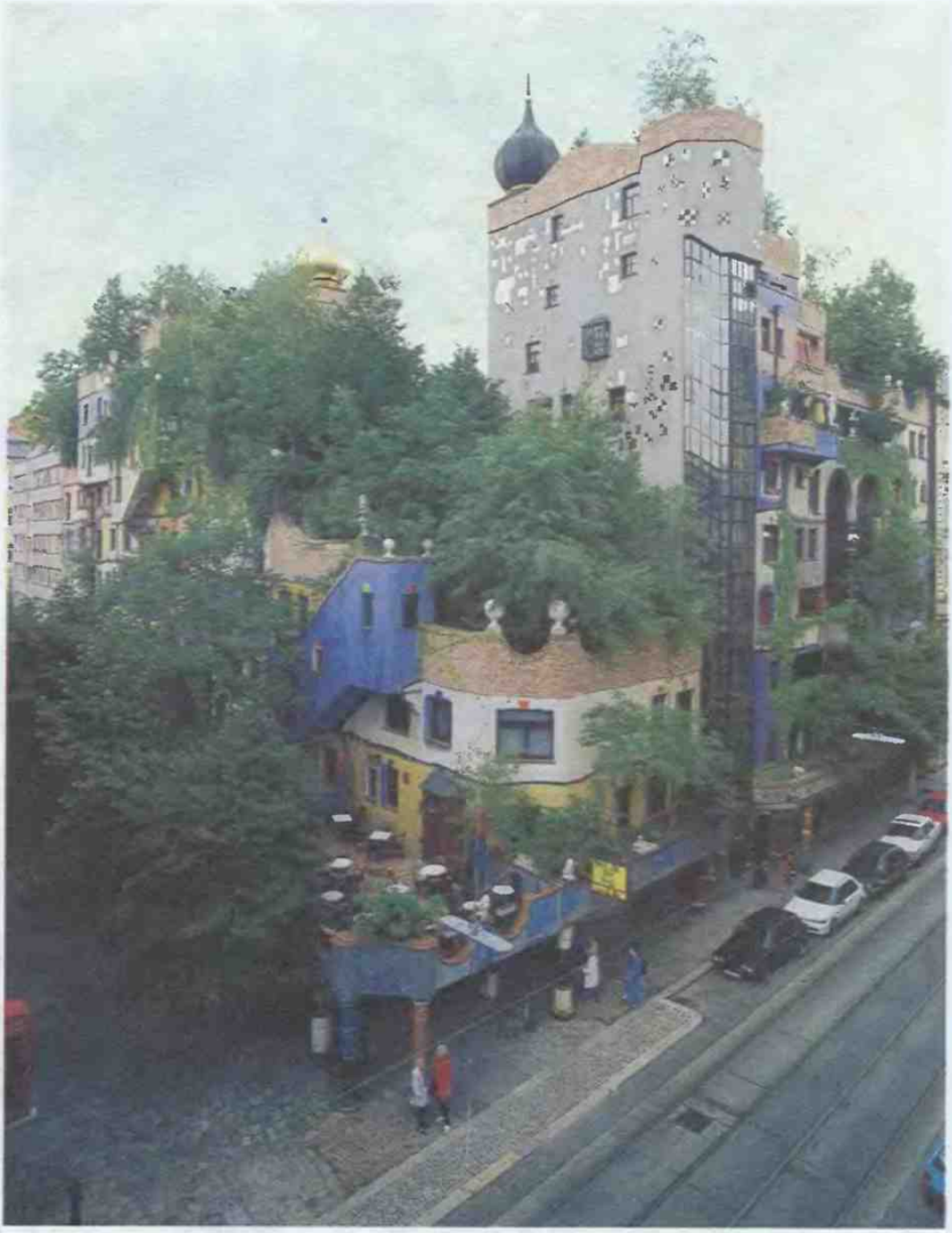
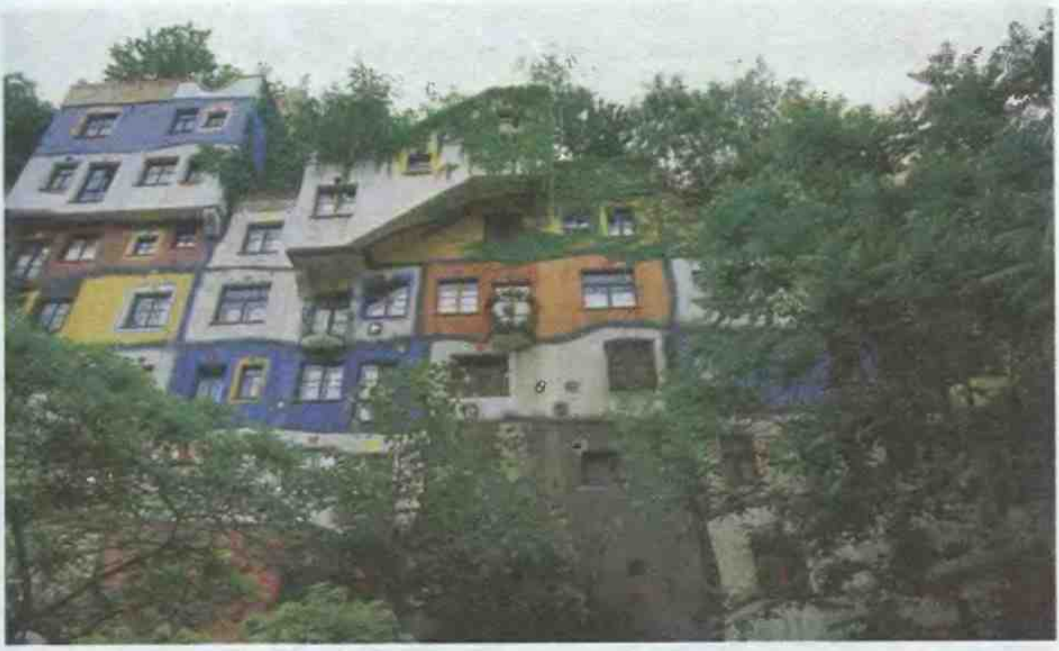


Рис. 27. Архитектор Фриденсрайх Хундертвассер, «Жилой дом — Дом Хундертвассера», 1977—1986. Вена, Австрия:
а — угол Лёвенгассе и Кегельгассе.
В любое время года этот дом создает неповторимую атмосферу. Весной он восхищает великолепными цветами, летом — покрыт зеленью, осенью — красочной крышей из листьев, а зимой предстает как белый сказочный замок

б



в

г

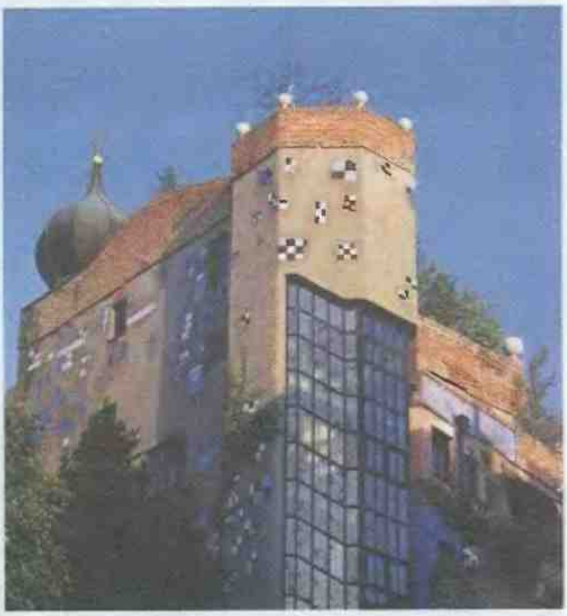


Рис. 27. Архитектор Фриденсрайх Хундертвассер, «Жилой дом — Дом Хундертвассера», 1977—1986. Вена, Австрия:

б — фрагмент стены.

Особая красочность цветных фасадов достигается за счет нерегулярно нанесенной наружной штукатурки. Квартиры обозначены красным, синим, желтым и белым цветом, помещения общего пользования — серым. Наружные ограничительные линии между поверхностями разного цвета выложены темными керамическими лентами.

в — вид сверху.

Все крыши покрыты растениями — таким образом мастер восстанавливает природный баланс

г — фрагмент

Рис. 28. «Дом Хундертвассера в лунном свете», 1995
Цветная литография, выполненная по мотивам оригинала Карла Голдаммера, 47,5 × 64 см

а *б*

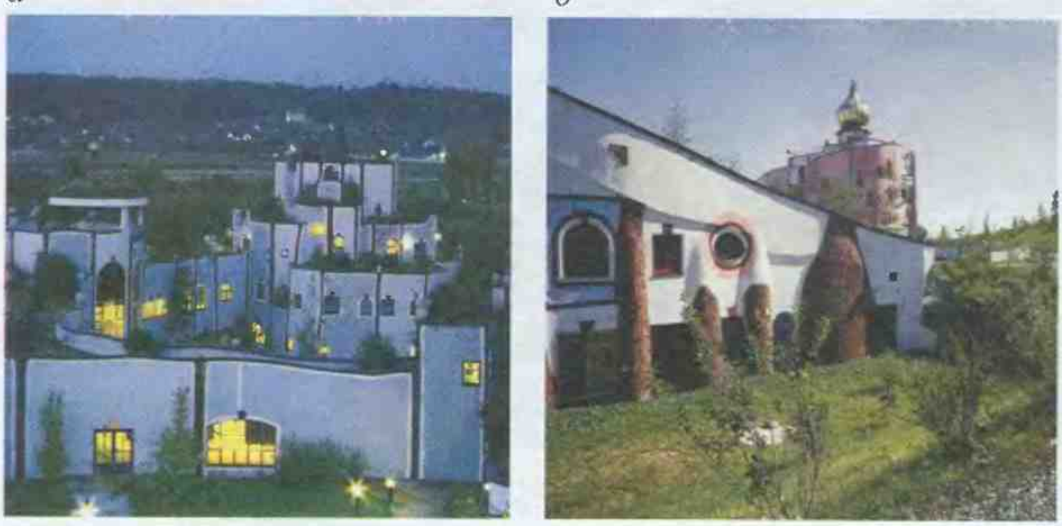


Рис. 29. Архитектор Фриденсрайх Хундертвассер, «Термальный комплекс в Бад Блюмау», 1990—1997. Австрия:
а — вид при вечернем освещении; *б* — фрагмент волнистых стен

в

г

Рис. 29. Архитектор Фриденсрайх Хундертвассер, «Термальный комплекс в Бад Блюмау», 1990—1997. Австрия:
в — помещение купальни; *г* — вид сверху, идея «катящихся холмов»

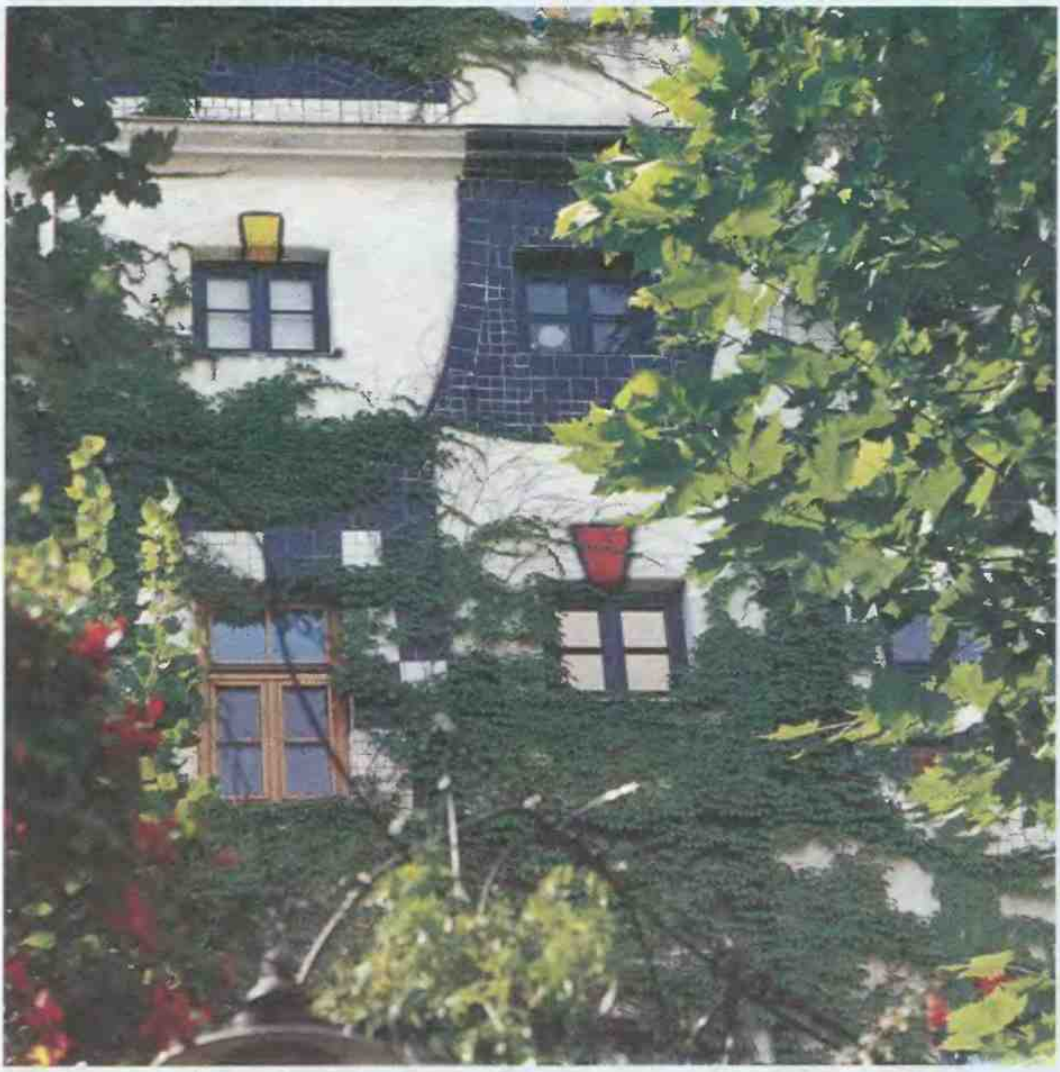


Рис. 30. Архитектор Фриденсрайх Хундертвассер. Венский Кунстхаус — Дом Искусств, фрагмент, Австрия
Это здание было блестяще реконструировано из бывшей мебельной фабрики постройки 1892 года. Причем насколько Хундертвассер мог, настолько старался оставить здание фабрики без изменений. Он отводил этой работе очень «серьезную роль в борьбе за гармоничные отношения творящих сил природы и человека»

Иллюстрации ко 2-й части

Рис. 31. Василий Кандинский, «Импровизация»

Рис. 32. Альберто Бурри, «Красная пластика»

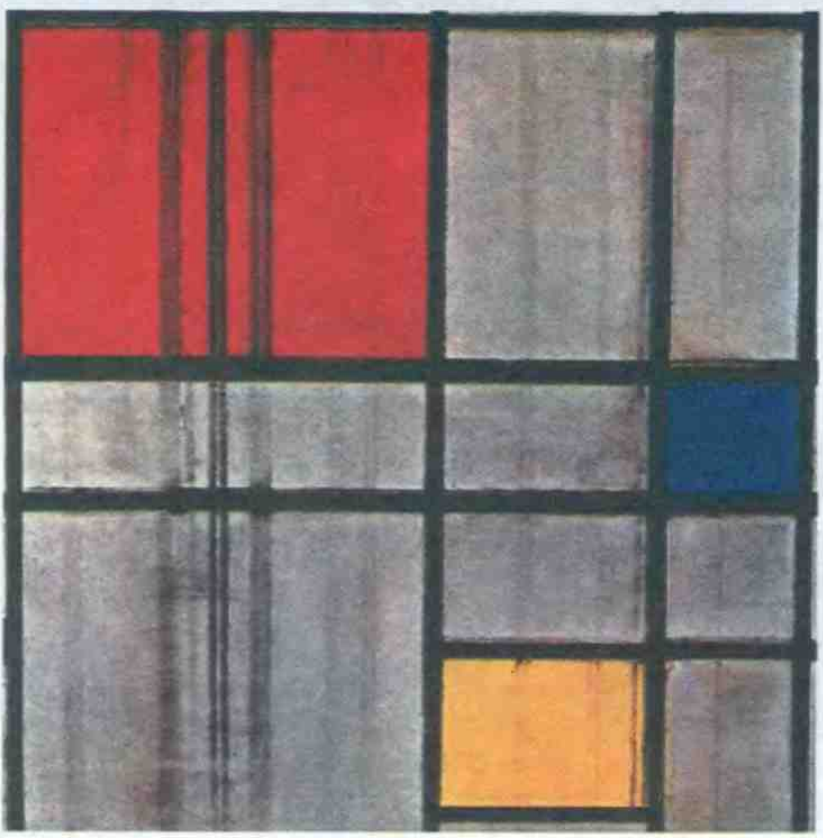


Рис. 33. Пит Мондриан, «Неокопченная композиция»

Рис. 34. Пит Мондриан, «Композиция»

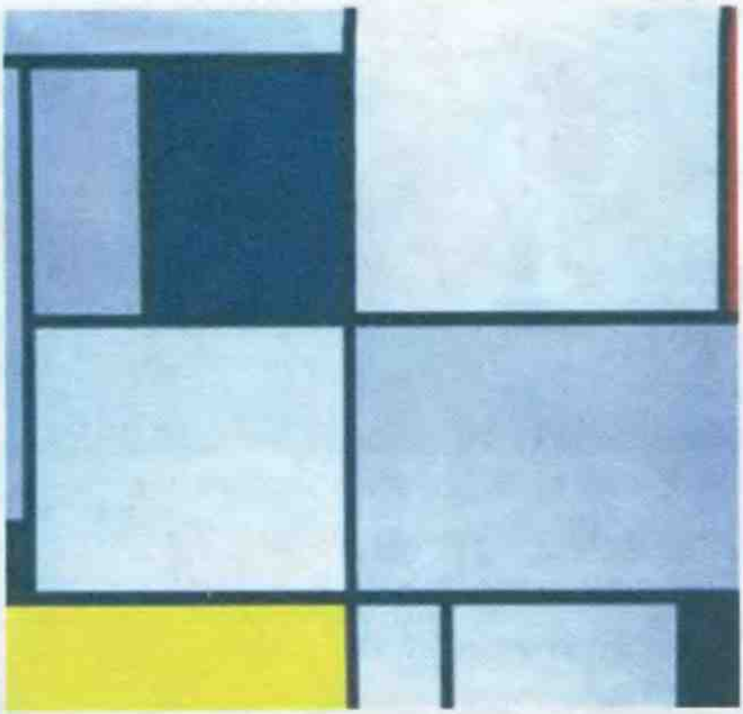


Рис. 35. Юан Грис, «Пейзаж с домами в Сиарит», 1913

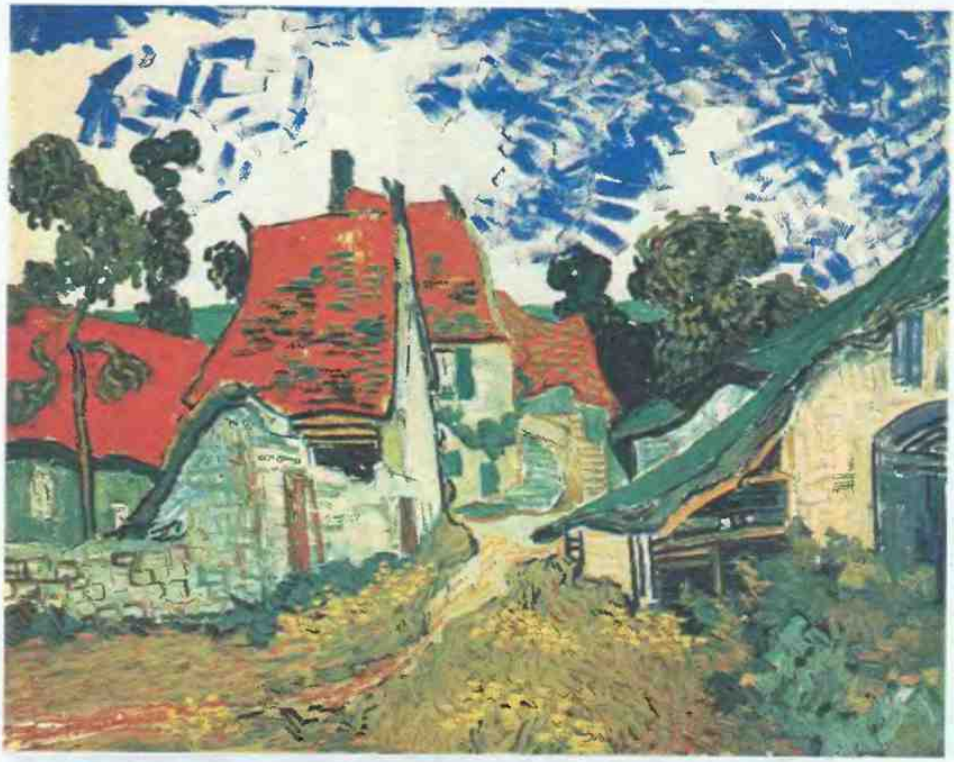
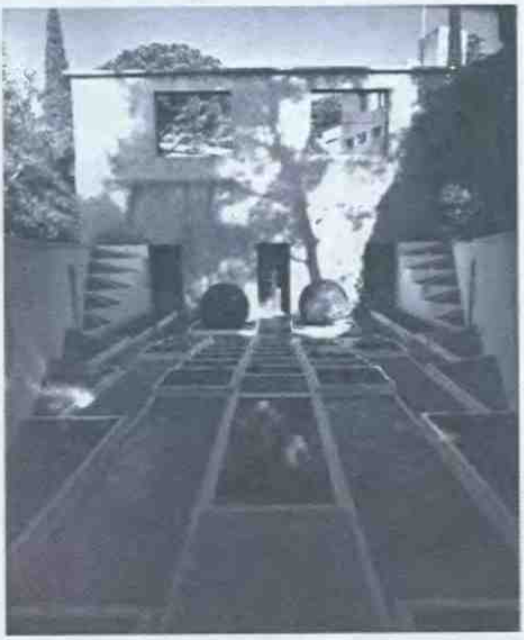


Рис. 36. Ван Гог, «Деревенская улица в Овере», 1890

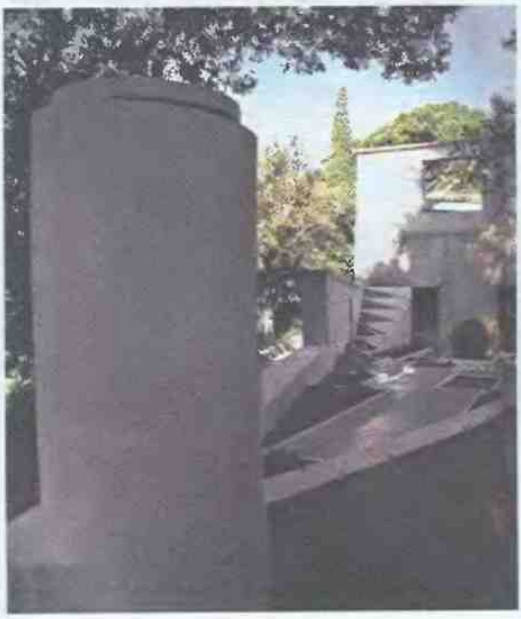
Рис. 37. Архитектор Роберт Маллет-Стивенс, «Вилла Ноэль», главный фасад, 1924

а

б



в



г

Рис. 38. Архитектор Габриэль Гуэврикиан, «Кубистский сад на вилле Ноэль», 1927. Франция:
а — общий вид; *б* — вид из сада; *в* — вид сбоку; *г* — фрагмент

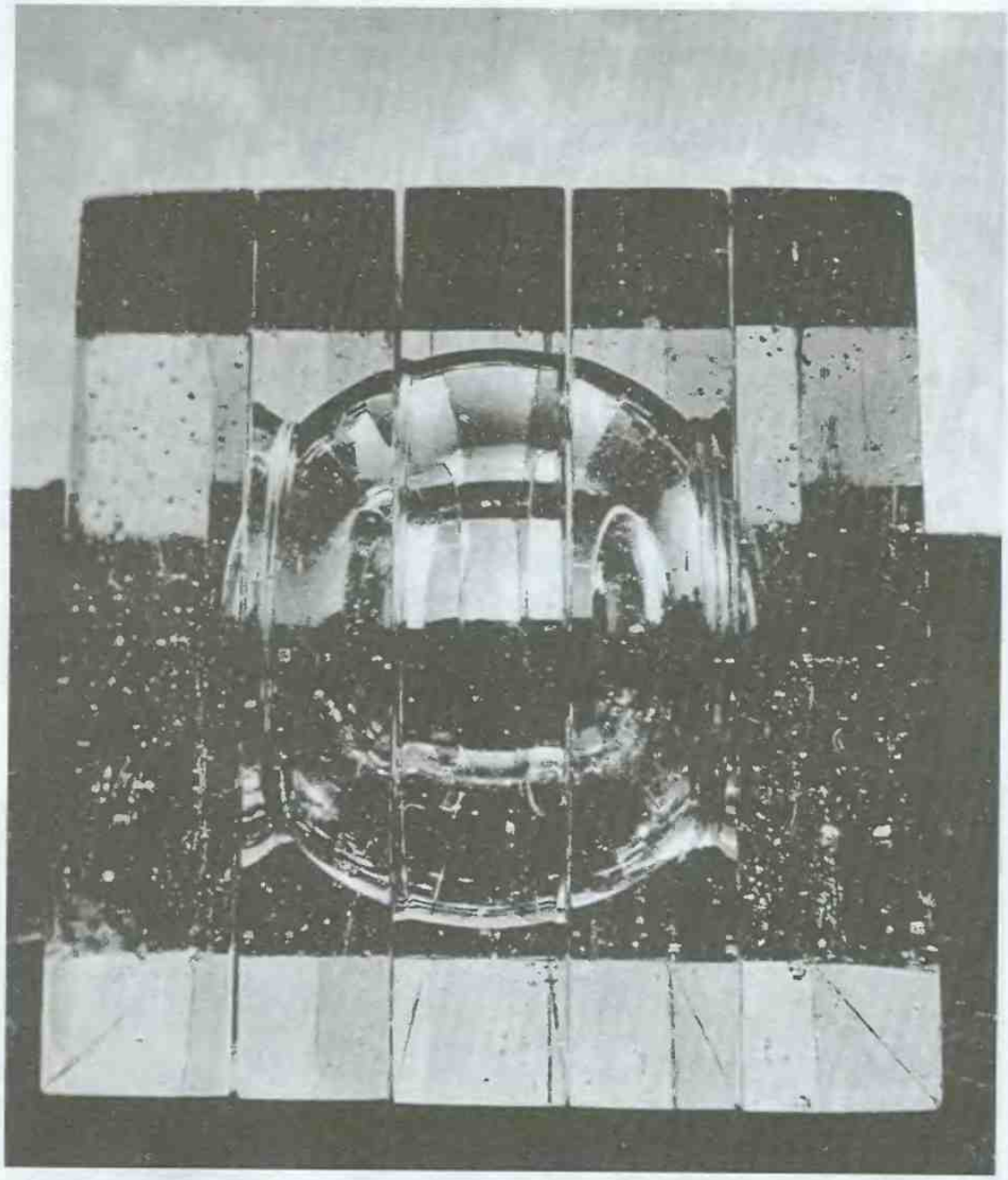


Рис. 39. Станислав Либенски и Ярослава Брыхтова, «Гексаэдры», 1970
Эта скульптура из хрустального стекла была представлена на выставке «Метаморфозы стекла» в Брно в 1973 году

Рис. 40. Композиция с ирисами, 2003
Этот сад представлен на Цветочном шоу в Челси, Лондон, Великобритания

Рис. 41. Архитектор Давид Стевенс, «Лазурный сад»
Насыщенный лазурный цвет глухих стен придает водной завесе на заднем фоне загадочность и тайный смысл. Свет, проникая сквозь это «водяное оконце» в темноту сада, будто крадется по пестрым листьям и с интересом рассматривает нежные цветы

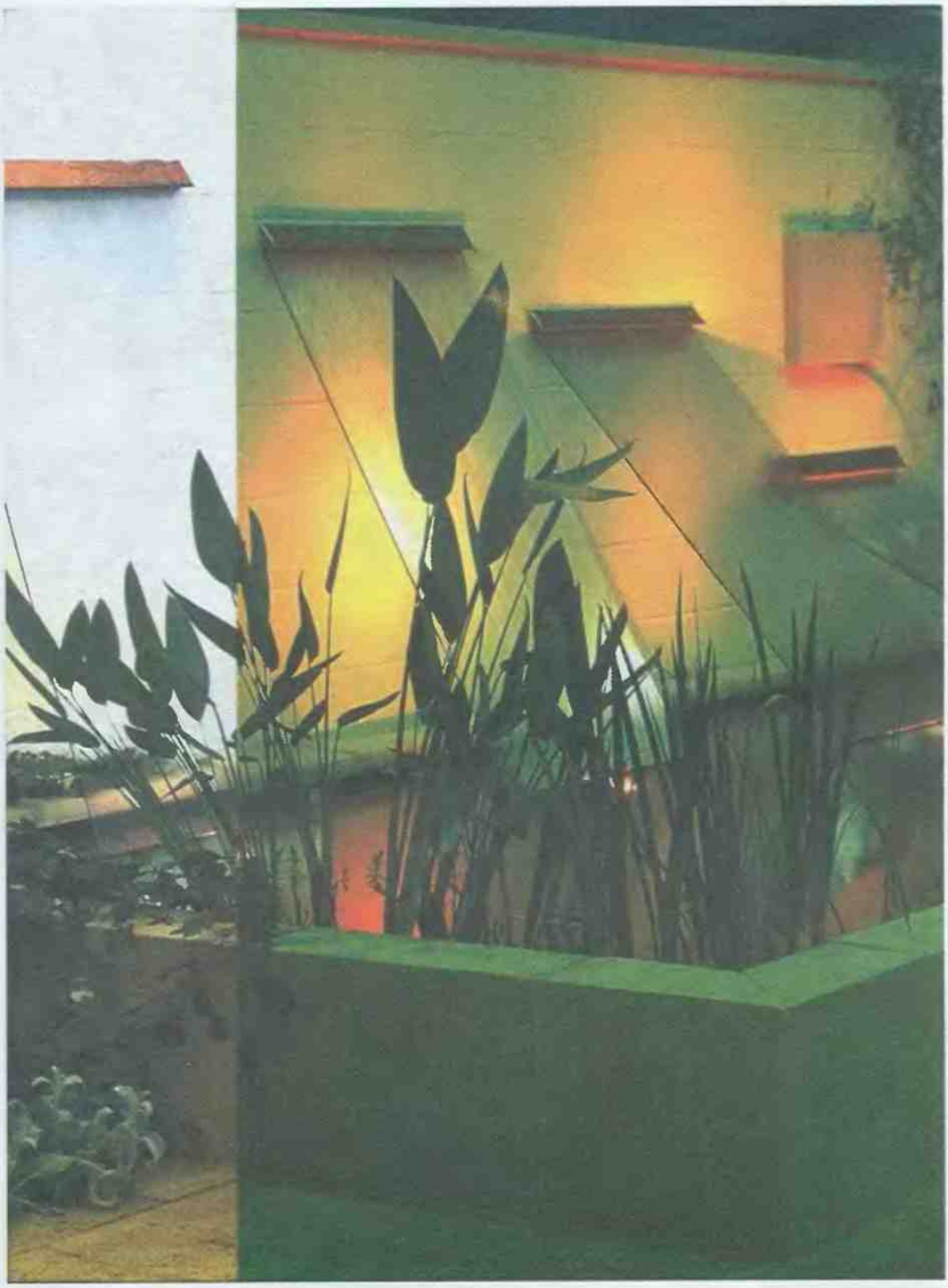
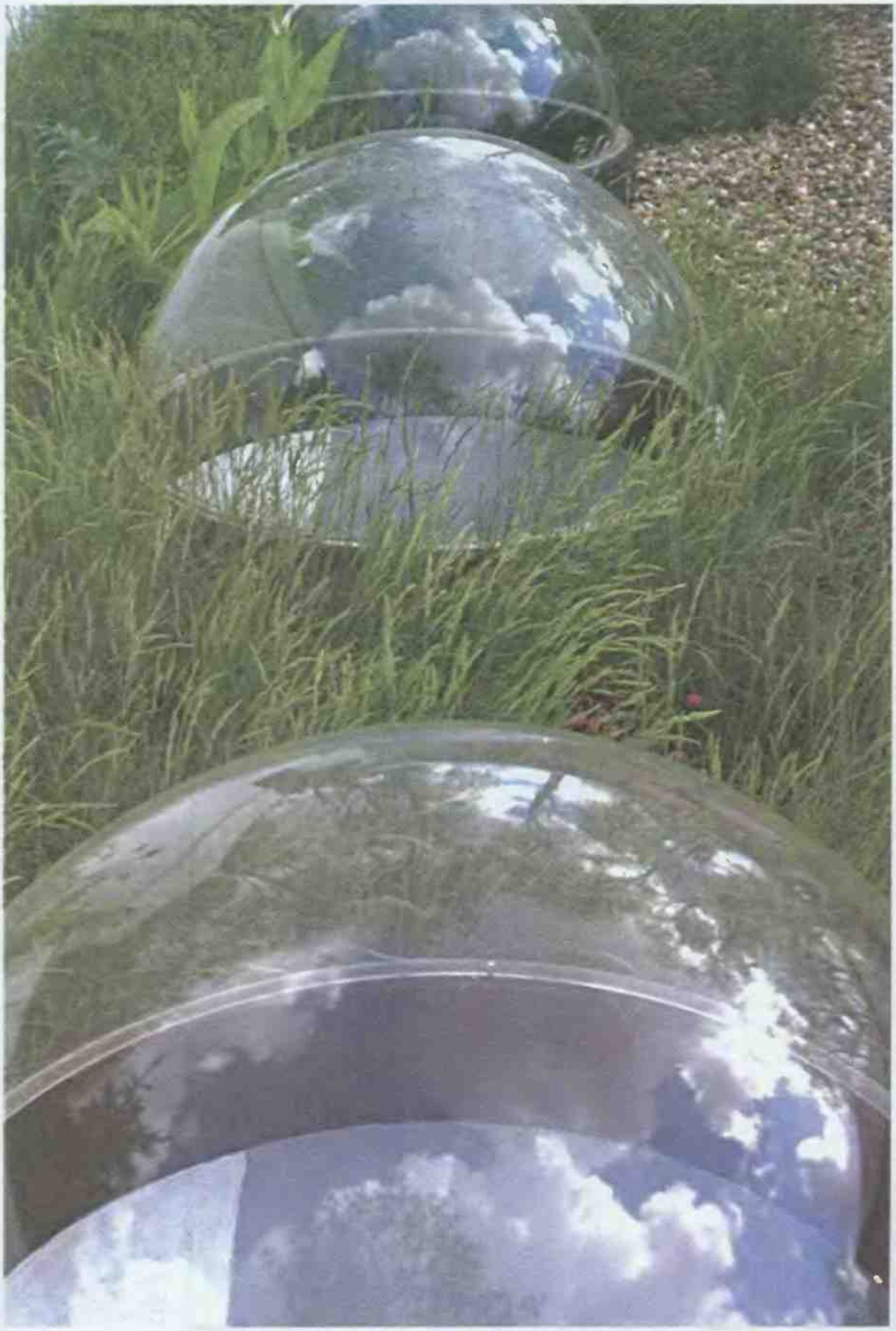


Рис. 42. Рядом со стеклом растения воспринимаются как нечто хрупкое, а не наоборот

Рис. 43. Архитектор Кристофер Брадлей-Хол, «Живая скульптура»
Этот сад был представлен на международном Цветочном шоу в Челси в 2000 году. Скульптура из матового стекла, расположенная над стеной из сухой кладки, позволяет падать воде в маленький бассейн, расположенный внутри большого водоема, создавая, таким образом, ощущение движения. Вместо того чтобы выложить стену на заднем плане традиционным образом, архитектор систематизирует каменные блоки и аккуратно укладывает в клетки из оцинкованной стали. Пластины стекла отражают водную гладь и на расстоянии создают эффект окна, контрастируя с мощными стенами

Рис. 44. Контраст между природой и элементами «хай-тек»
Наземные светильники полусферической формы образуют необычную скульптурную композицию в саду: среди травы и папоротника эти купола из отражающего пластика создают фантастический эффект



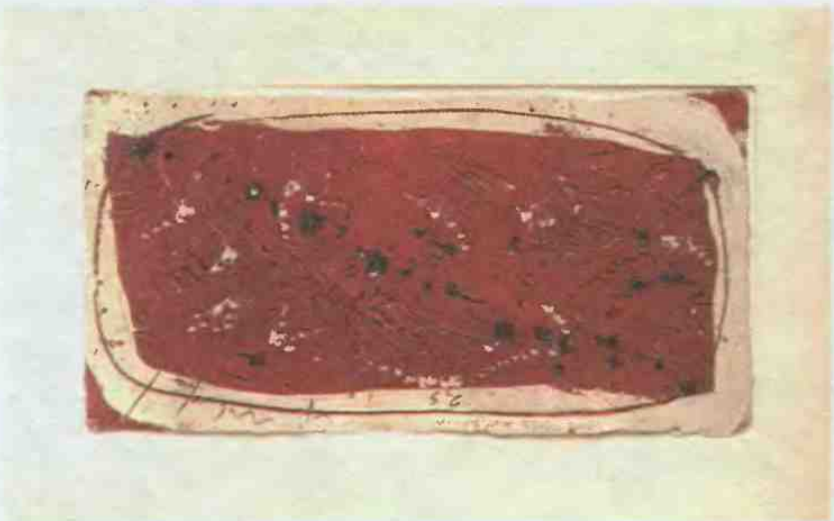


Рис. 45. Лючио Фонтана, «Пространственное представление», 1956
Дерево, керамика, 37 × 72 см

Рис. 46. Пауль Ван Хойдонк, «Бегство в пространство», 1961
Твёрдая древесноволокнистая плита, крючки, камни, белая краска, 122 × 122 см

Рис. 47. Джеф Верхейн, «Великое произведение — мечта в Сатурнине», 1981
Холст, синтетическая краска, 160 × 160 см

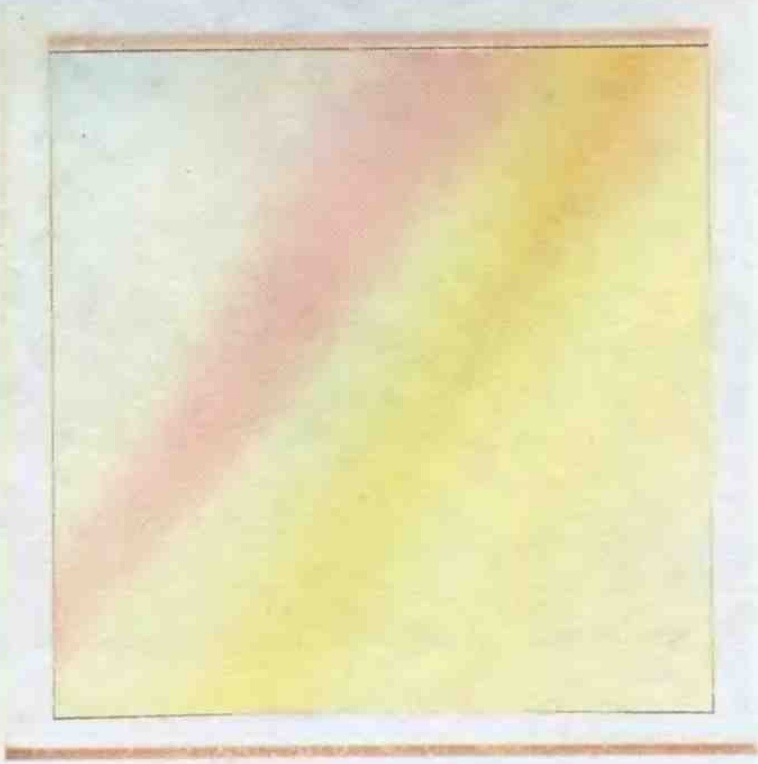


Рис. 48. Джеф Верхейн, «Солнце II», 1966—1967
Холст, масло, 130 × 130 см

Рис. 49. Лючио Фонтана, «Пространственное представление: природа», 1959–1960
Бронза, диаметр 80 см

Рис. 50. Отто Пине, «Красная ночь — темный цветок», 1963—1964, 1967
Холст, смесь разных материалов, пигмент, следы от огня, 120 × 170 см

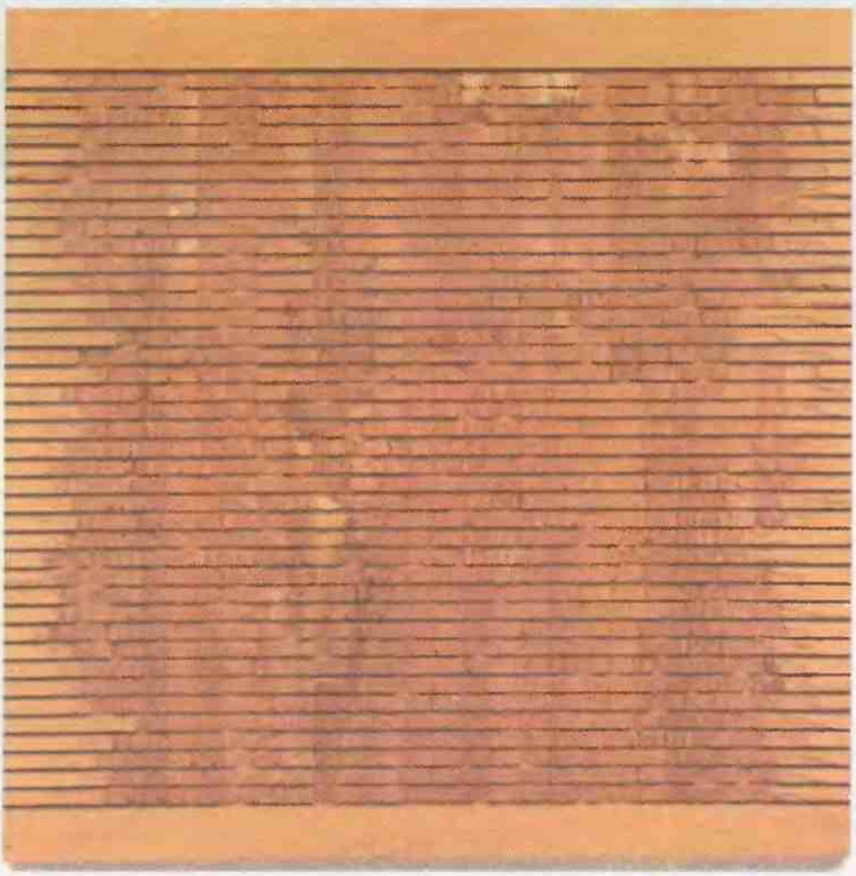


Рис. 51. Оскар Хольвек, «Направление света», 1961
Древесная плита, склеенная, 70 × 70 см

Рис. 52. Готхард Граубнер, «Цветной пространственный предмет: памяти Моне», 1985
Холст, вата, синтетика, акрил, 243 × 243 × 20 см

Рис. 53. Кристиан Мегерт, «Зеркальный объект, фрагментированный», 1962
Дерево, пластмасса, зеркальное стекло, стекло, 120 × 120 × 17 см

Рис. 54. Раймунд Гирке, «Внутри серого звука», 1958
Искусственная смола, 100,5 × 125 см

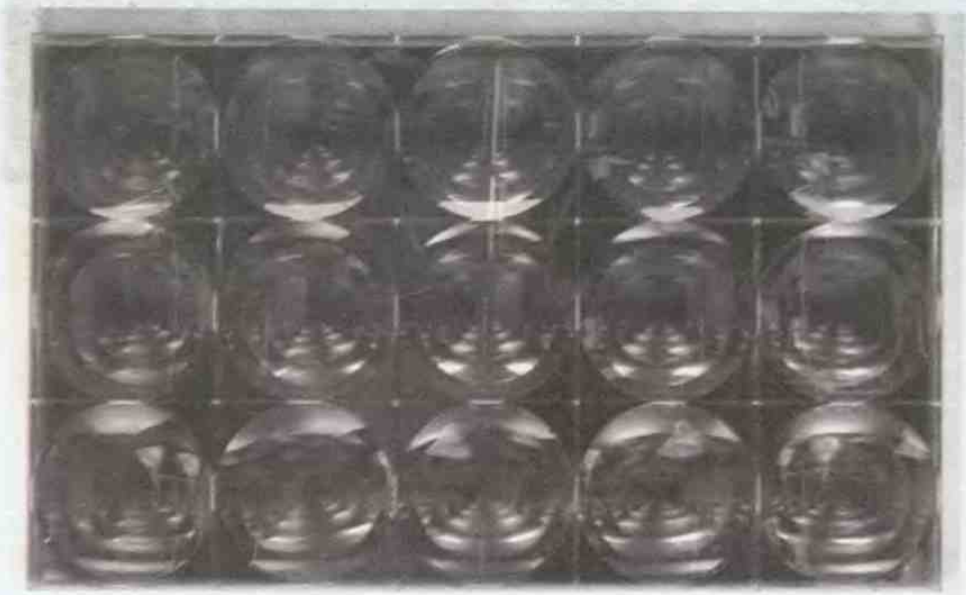


Рис. 55. Адольф Лютер, «Объект из выпуклых зеркал», 1969
Дерево, алюминий, выпуклые зеркала, плексиглас, 112 × 218 см

Рис. 56. Ив Клейн, «Платок "ANT SU 1", 1960
Изображение тела синим, розовым и черным на шелке, 90 × 90 см

Рис. 57. Ив Клейн, «Антропометрия "ANT 13"», 1960
Холст, бумага, искусственная смола, синий пигмент, 65,5 × 50 см

а

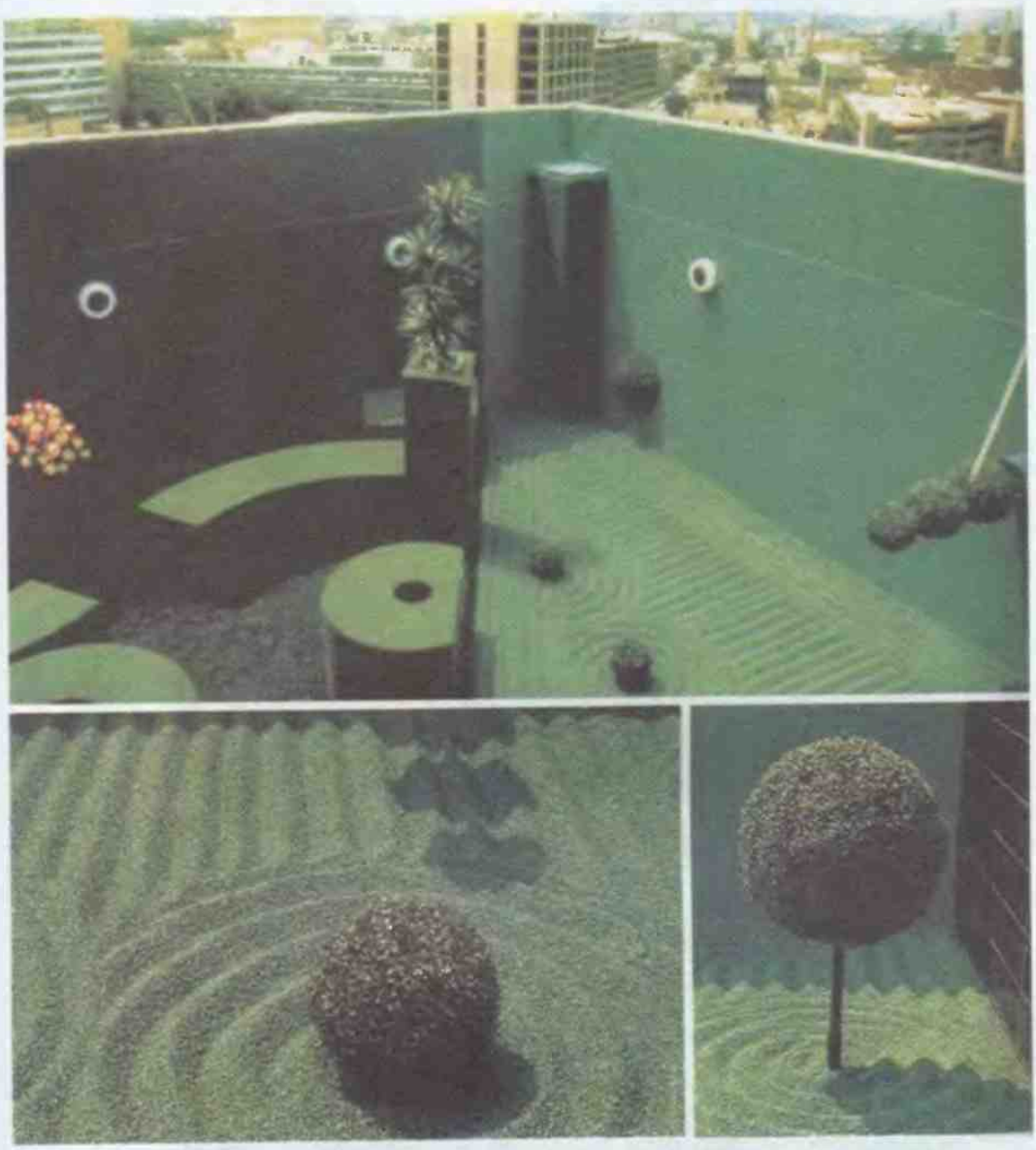
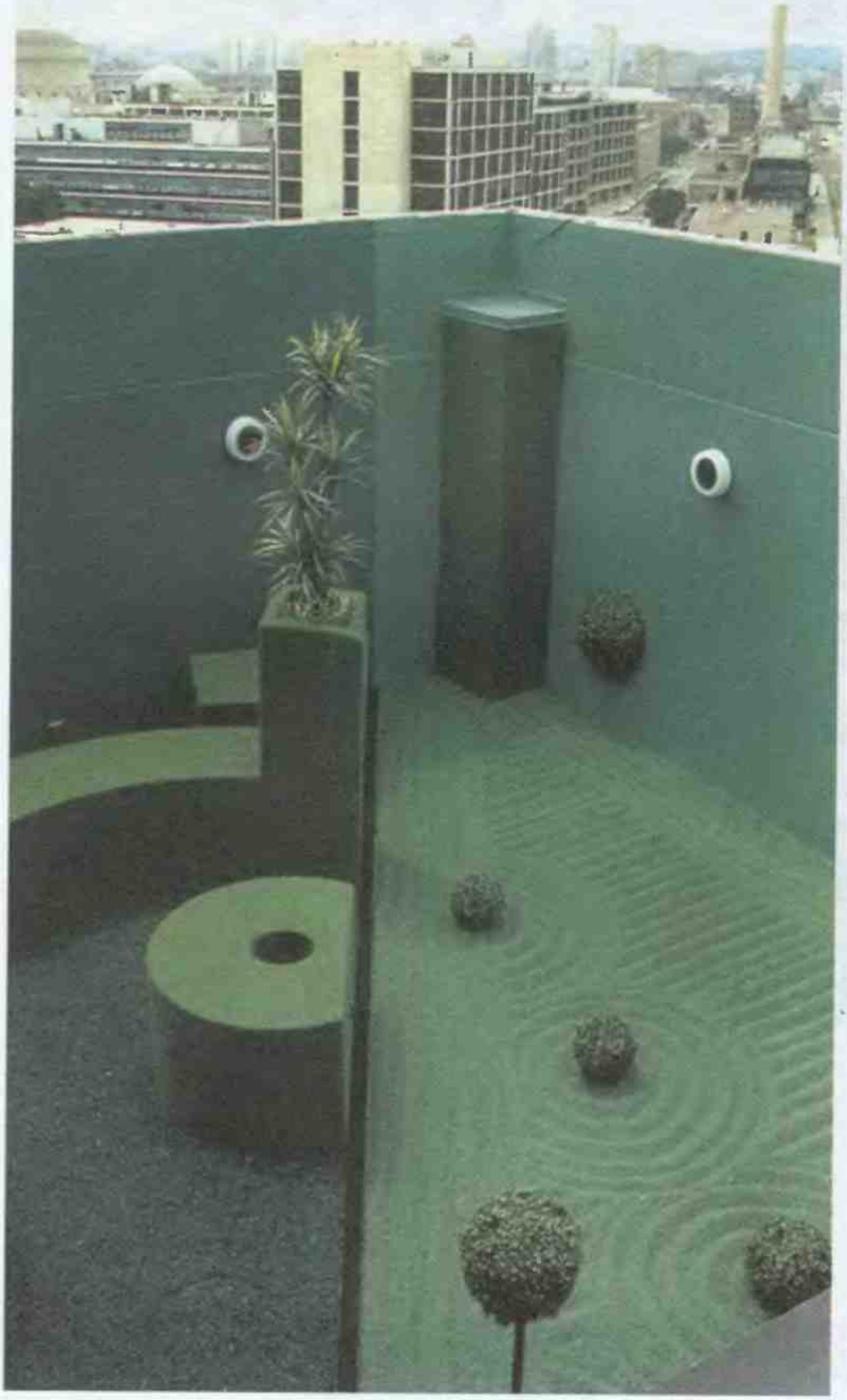


Рис. 58. Архитектор Марта Шварц, «Сад дизайн-коллаж», штат Массачусетс, США:
а — сад спроектирован на небольшой площади плоской кровли девятиэтажного здания Центра микробиологических исследований в Кембридже

б



в

г

Рис. 58. Архитектор Марта Шварц, «Сад дизайн-коллаж», штат Массачусетс, США:
б — этот сад из искусственных элементов*в* — компенсация естественного ландшафта; *в* — ренессансные топиарные фигуры оказались посреди восточной части; *г* — фрагмент

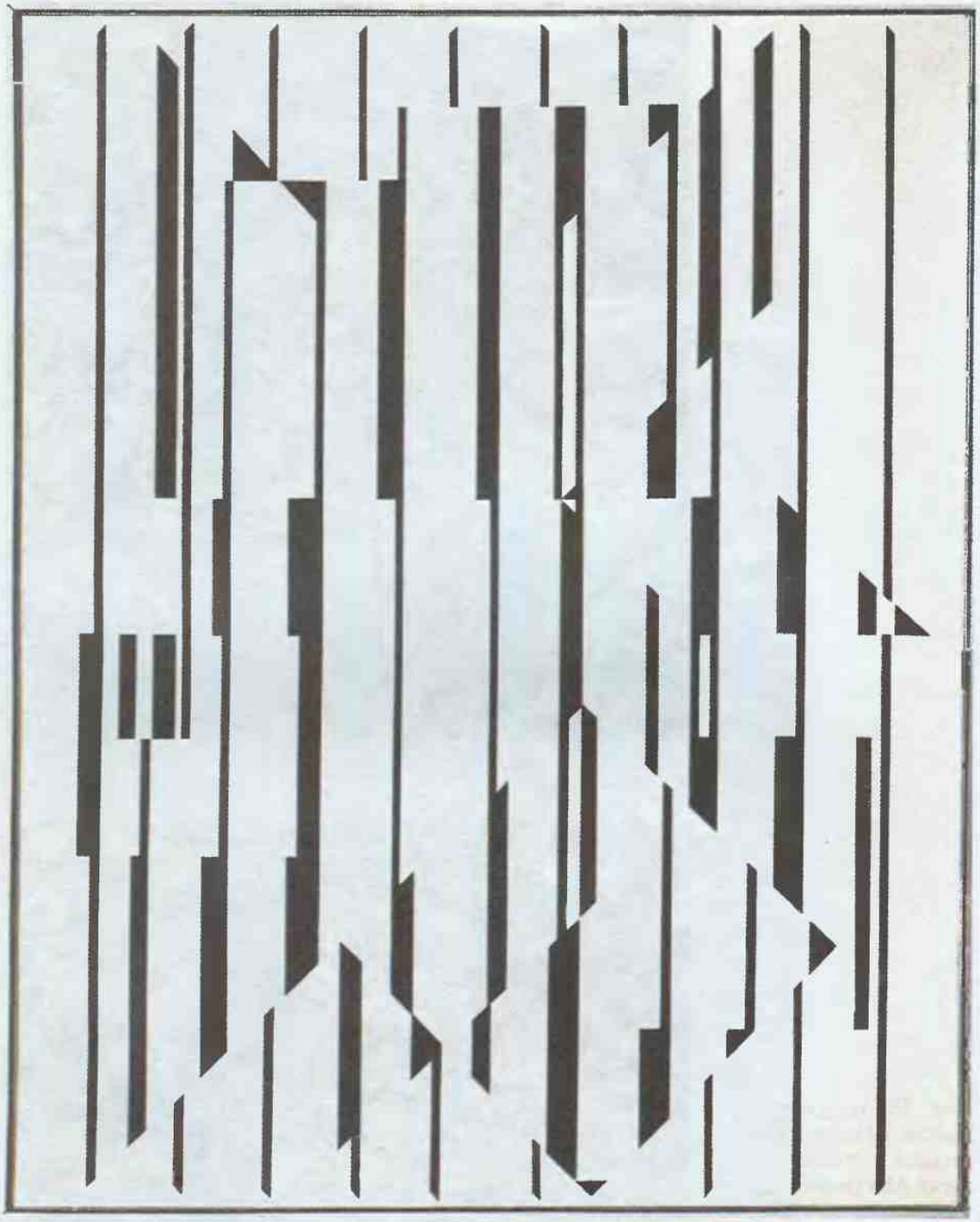
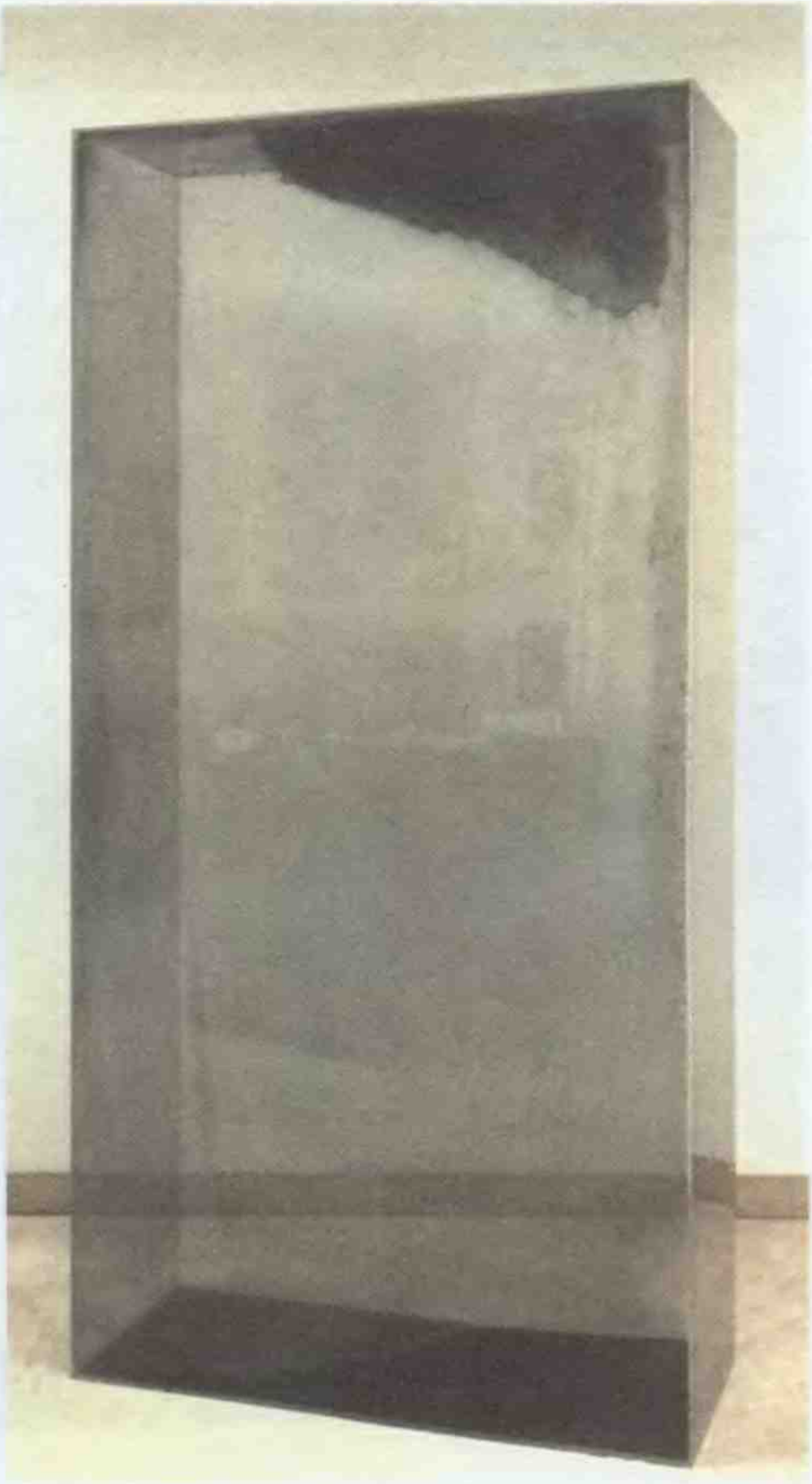
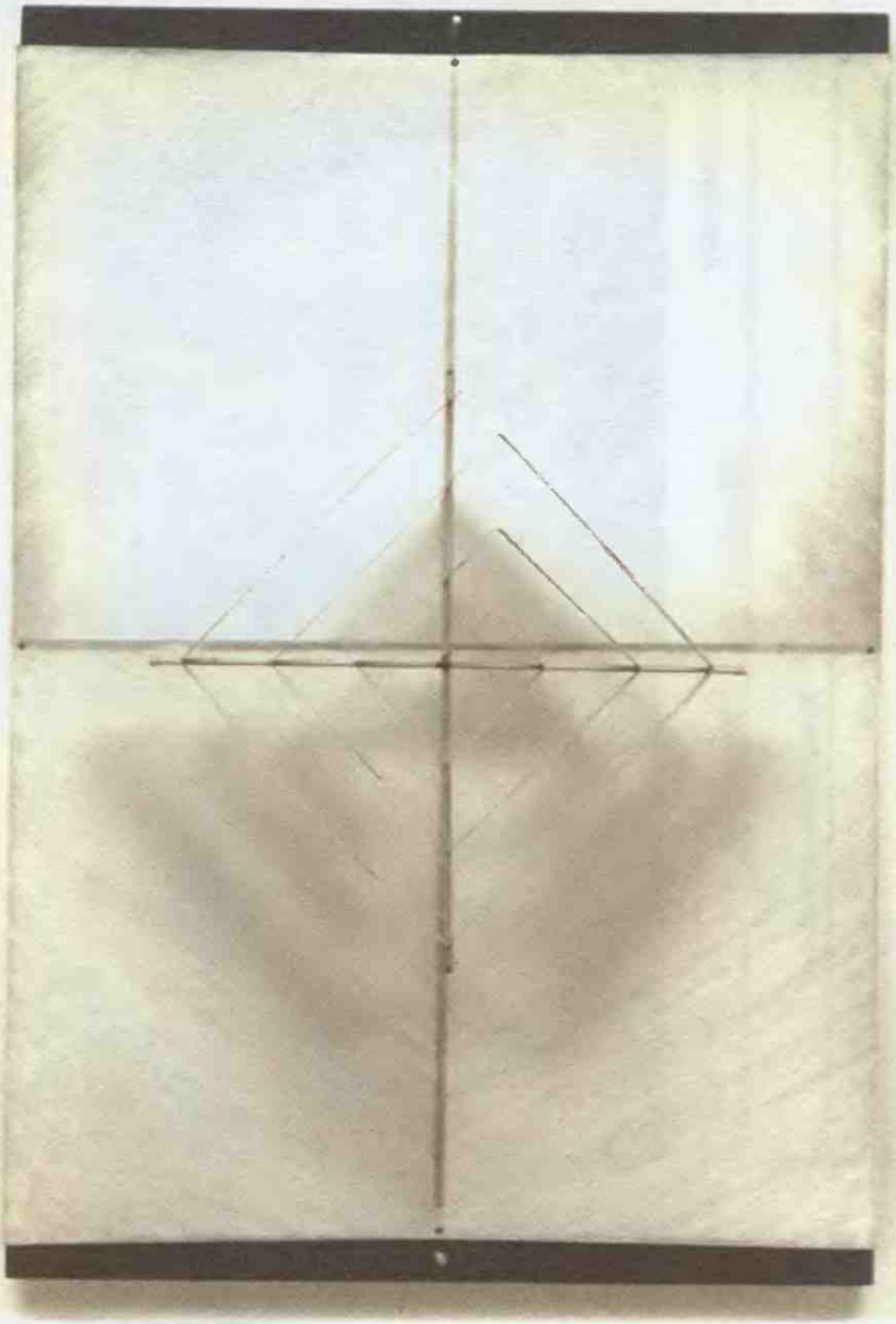


Рис. 59. Виктор Вазарели (Вашархей), «Алтай III», 1955—1958
Холст, масло, 162 × 130 см

Рис. 60. Эрих Ройш, «Электростатический объект», 1968 ⇨
Плексиглас, пигмент, статическое электричество, 198 × 100 × 40 см





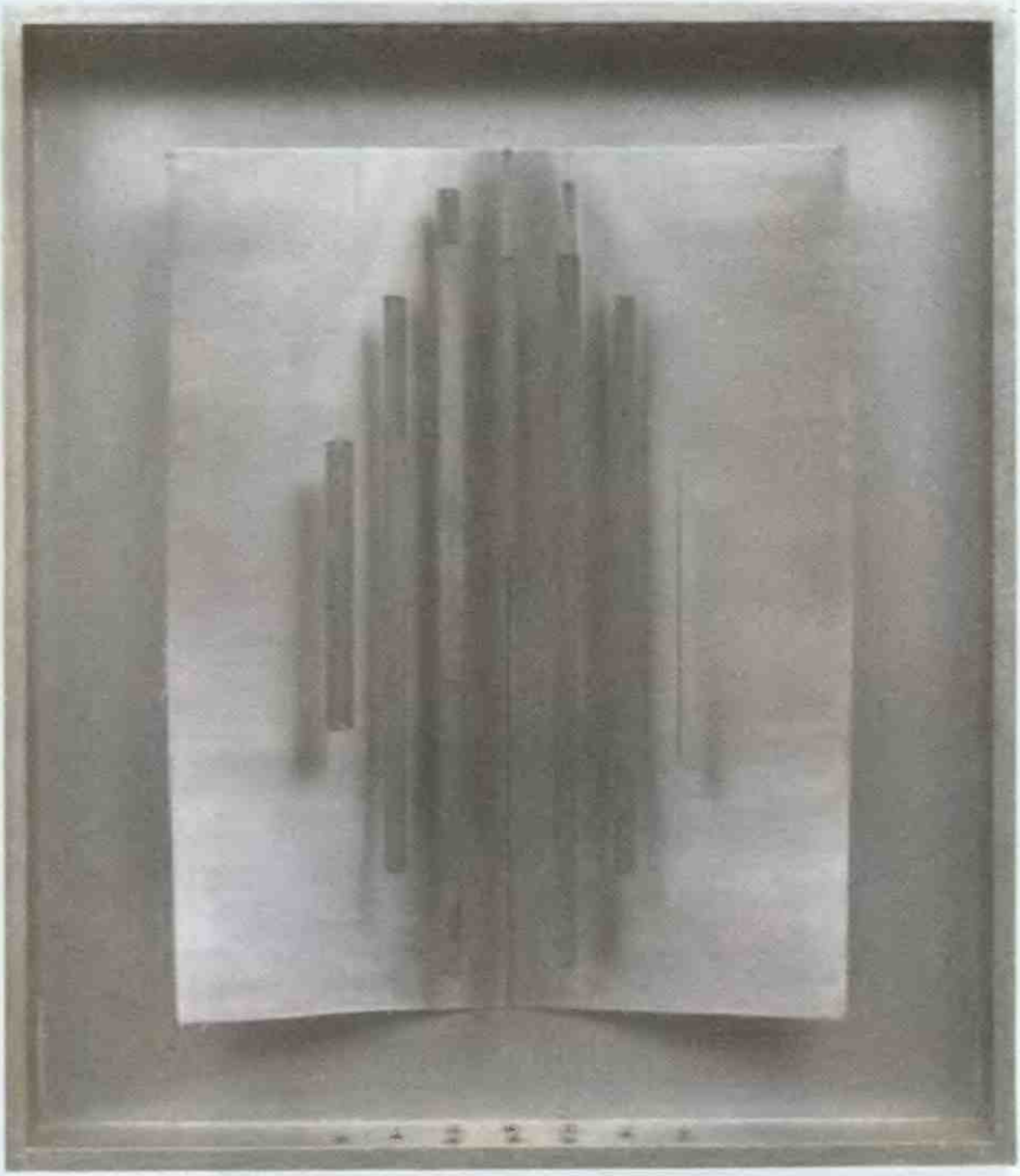


Рис. 62. Герман Гёпферт, «Кинетический отражатель света», 1968
Дерево, нейлон, алюминий, 80 × 70 × 8 см

⇦ Рис. 61. Герман Гёпферт, «Отражатель», 1964
Дерево, алюминий, 145 × 100 см

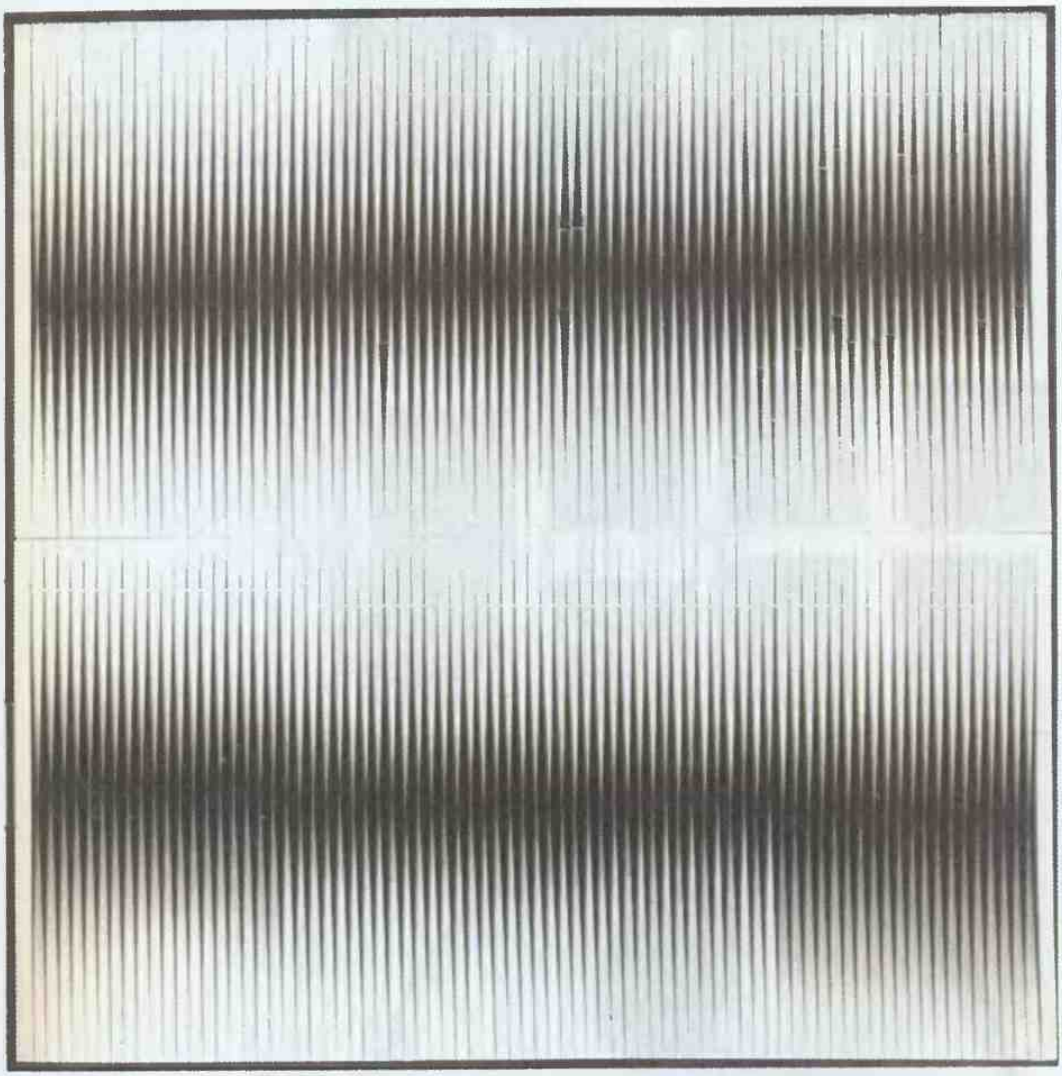


Рис. 64. Вальтер Леблан, «Мобильное и статическое вращение», 1967
Твердая древесно-волокнистая плита, пластмасса, 120 × 120 см

⇦ Рис. 63. Кристиан Мегерт, «Без названия» (Стеклянный объект № 2), 1961
Дерево, дерюга, нейлоновые нити, оконное стекло, 165 × 92 × 12

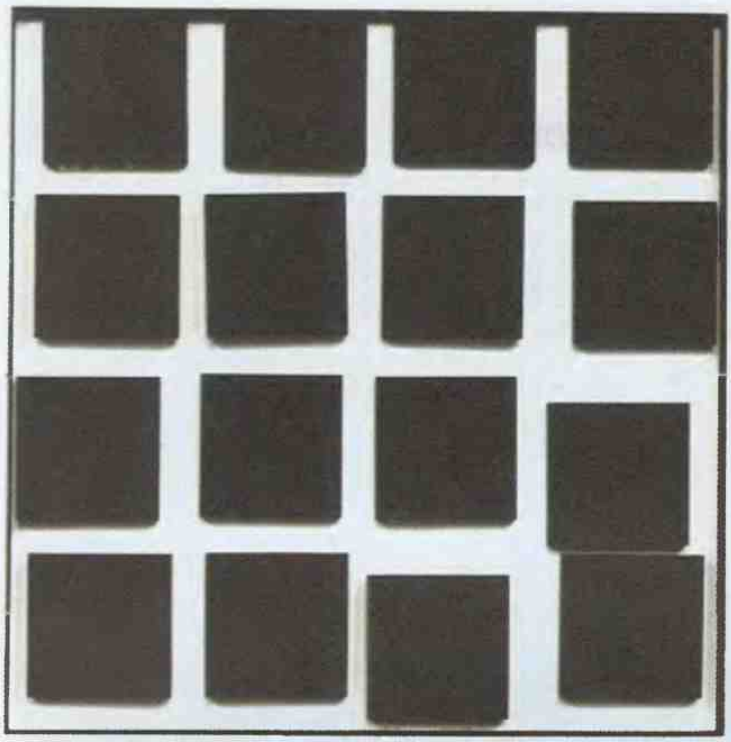


Рис. 65. Герхард Фон Гревениц, «Кинетический объект: 16 черных кубиков на белом», 1968—1970
Электромотор, дерево, металл, пластмасса, нитроцеллюлозный лак, 204 × 204 × 17 см

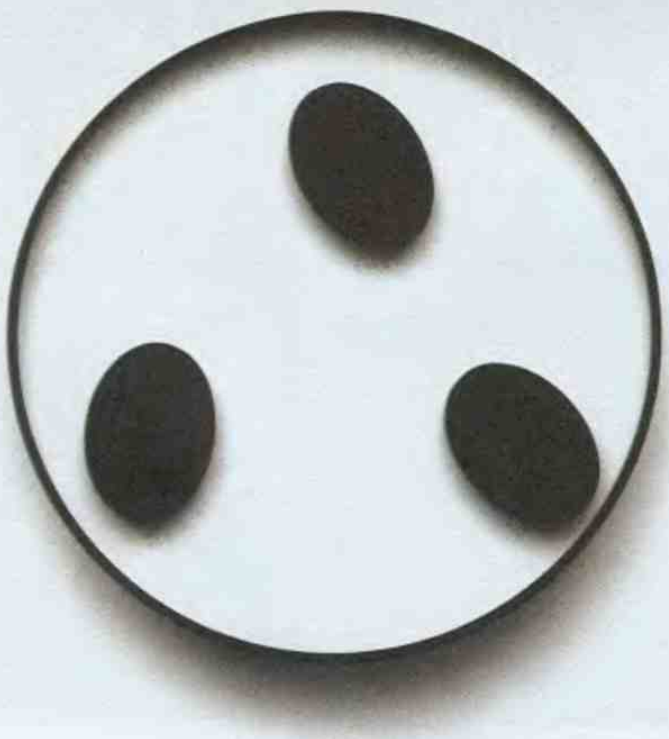


Рис. 66. Герхард Фон Гревениц, «Кинетический объект с 3 черными овалами на белом», 1969—1970
Дерево, металл, пластмасса, нитроцеллюлозный лак, электромотор

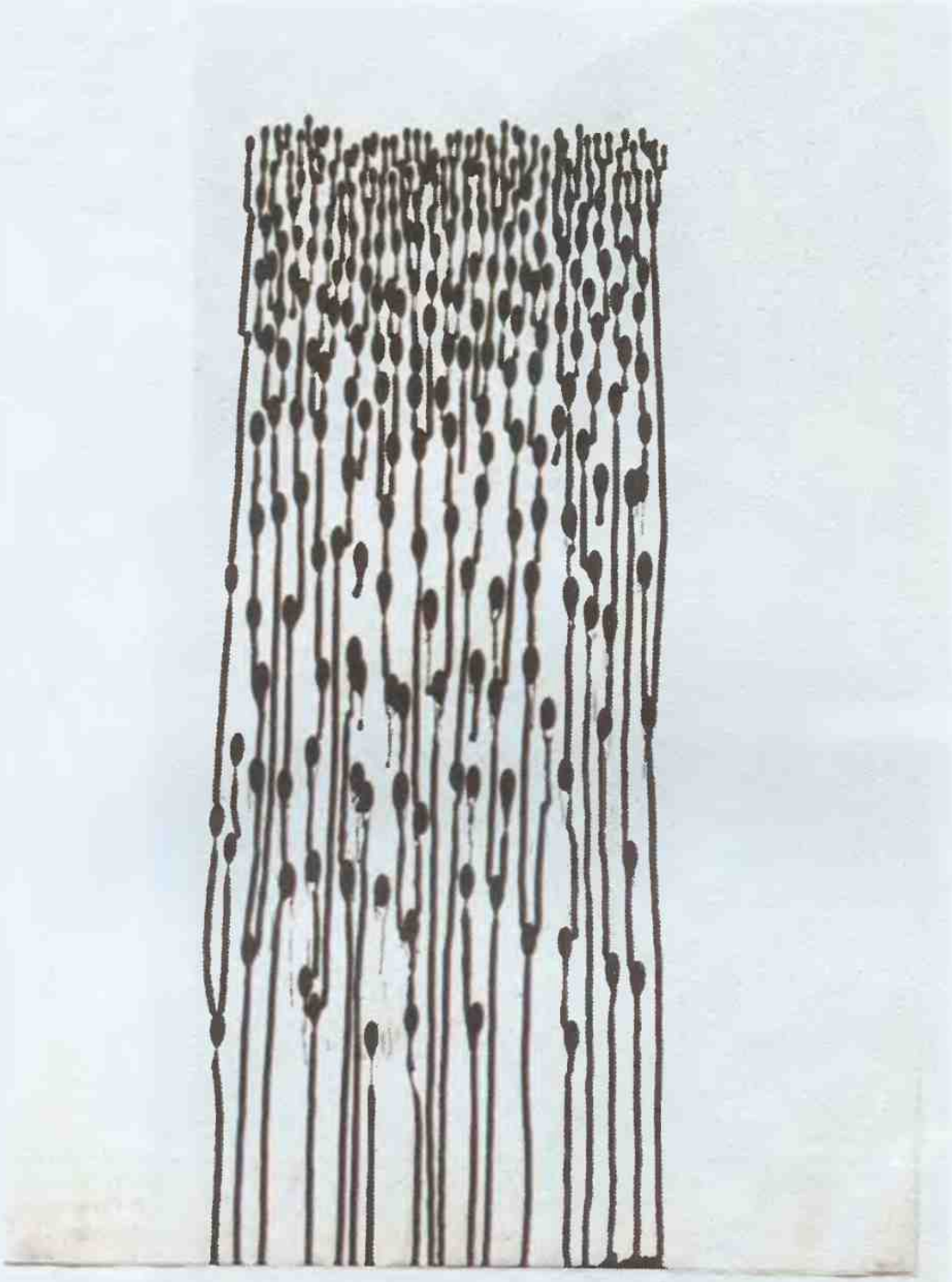


Рис. 67. Оскар Хольвек, «Рисунок тушью “18/V-57”», 1957
Бумага, тушь, 65 × 50 см

Рис. 68. Архитектор Макато Сей Ватанабе, «Колеблющиеся волокна»
Сад на территории культурного комплекса «Мурано Террас»

а

Рис. 69. Архитектор Макато Сей Ватанабе, «Мура-но Террас»
а — новый культурный и информационный комплекс, расположенный в горах префектуры Гифу, Япония

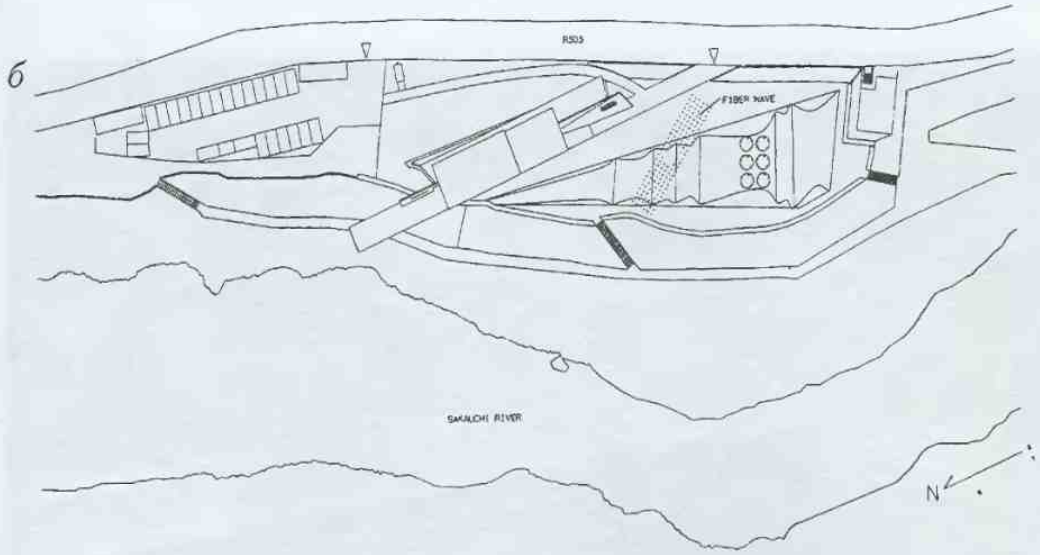


Рис. 69. Архитектор Макато Сей Ватанабе, «Мура-но Террас»
б — план; *в* — сад «Колеблющиеся волокна»: диоды преобразуют ночью солнечную энергию в световую, и кажется, будто облачко светлячков порхает возле комплекса «Мура-но Террас»

а

Рис. 70. Архитектор Вито Аккончи, Кинетический сад в центре внутреннего двора административного здания в Мюнхене, Германия, 2000:
а — вид с птичьего полета; *б* — общий вид; *в* — вращающийся диск, вид сверху

б

в

г

д

Рис. 70. Архитектор Вито Аккончи, Кинетический сад в центре внутреннего двора административного здания в Мюнхене, Германия, 2000:
г — фрагмент вращающейся конструкции; *д* — человек, отдыхающий на лавочке между деревцами, в какой-то момент замечает, что окружающая его картина поменялась; *е* — ландшафт поворачивается очень медленно и незаметно

e

Ж

Рис. 70. Архитектор Вито Аккончи, Кинетический сад в центре внутреннего двора административного здания в Мюнхене, Германия, 2000:
ж — зритель вовлекается в игру, созданную художником, становясь участником этой игры

з

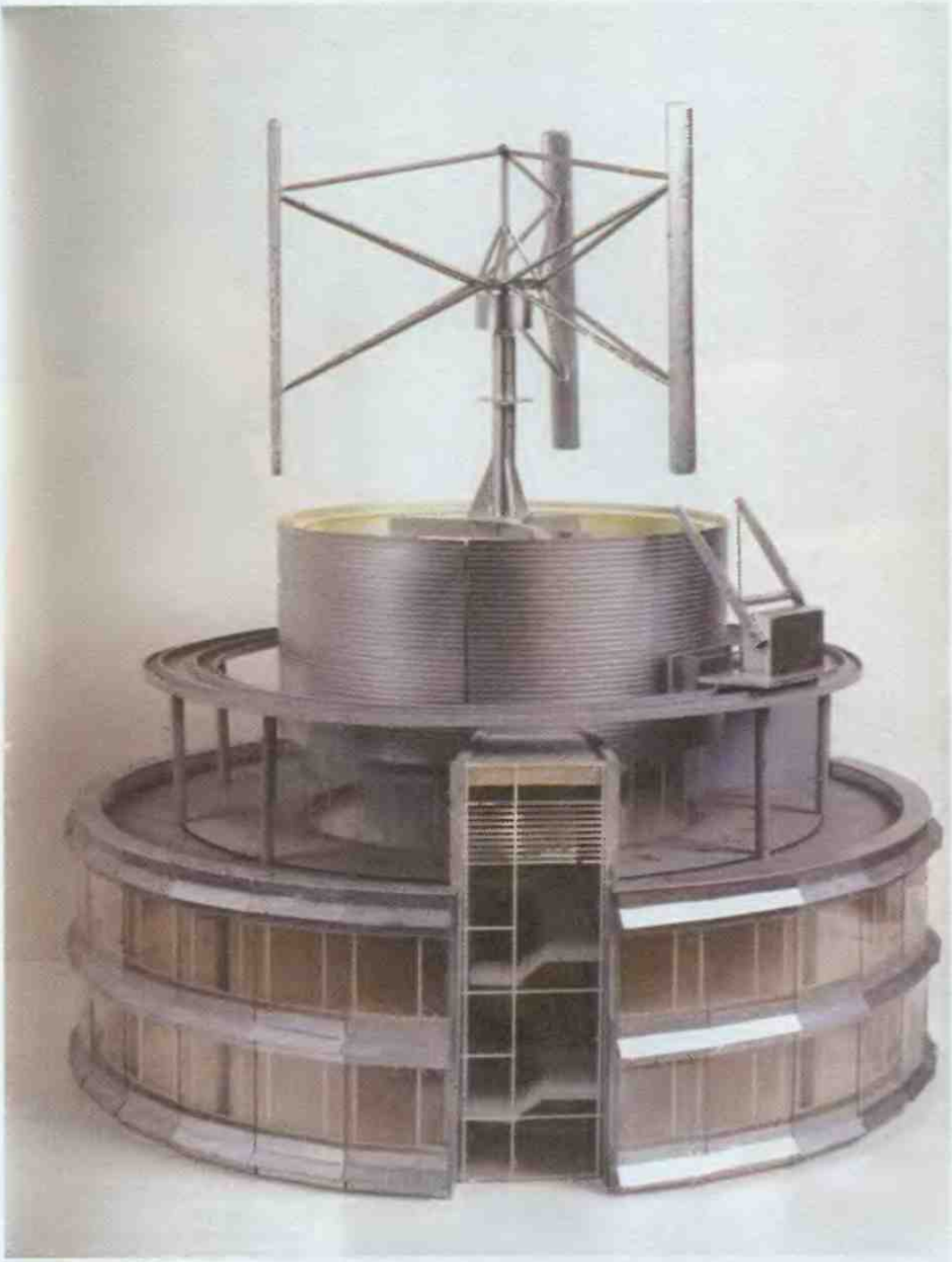


Рис. 70. Архитектор Вито Аккончи, Кинетический сад в центре внутреннего двора административного здания в Мюнхене, Германия, 2000:
з — макет турбины, улавливающей ветер

а

б

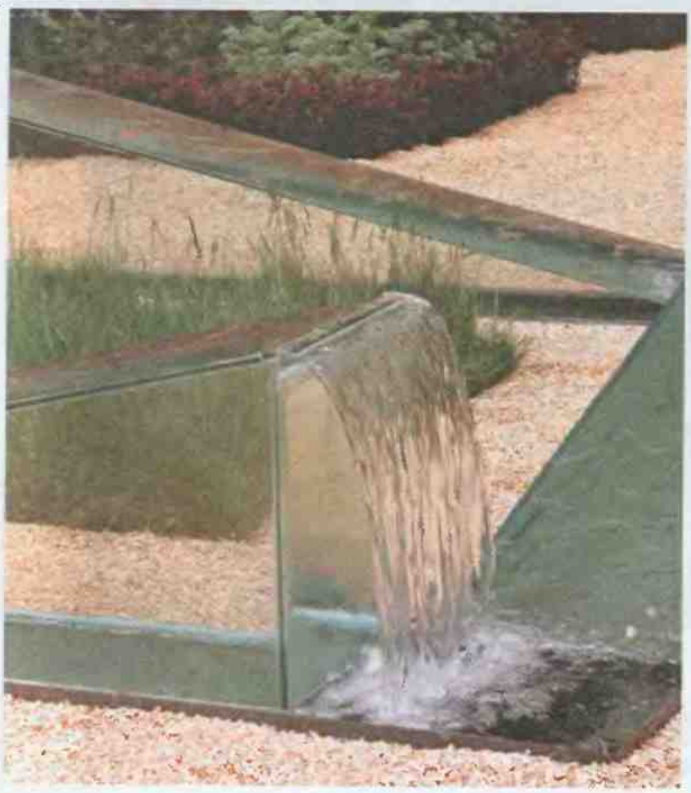


Рис. 71. Каскад в «Неправильном саду», 2003. Цветочное шоу в Челси, Лондон, Великобритания:
а — кажется, будто вода поднимается по наклонной поверхности вверх и оттуда падает каскадом; *б* — фрагмент: часть потока сливается в виде широкой струи сквозь щель, а часть течет по верхней поверхности стеклянной призмы, придавая ей неровность

Рис. 72. Жан Тенгли, «Овальная фиксация № 10», 1958
Деревянный щит с металлическими элементами, деревянные колеса, резиновые ремни, металлические стержни, электромотор, 90,5 × 120 см

Рис. 73. Хейнц Мак, «Пластинчатый рельеф», 1961
Дерево, алюминиевая фольга, 130 × 105 см

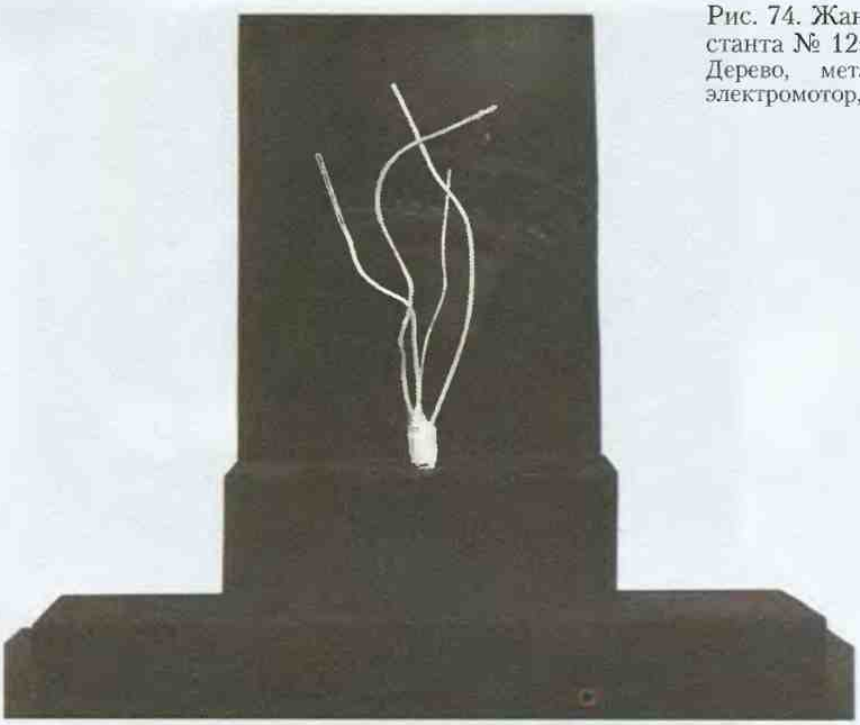


Рис. 74. Жан Тенгли, «Константа № 12», 1960
Дерево, металл, проволока, электромотор, 48 × 44 × 20 см

Рис. 75. Хейнц Мак, «Маленькая фата-моргана», 1966
Дерево, алюминий, плексиглас, 104 × 103 см

а

Рис. 76. Лилиана Мольта, Жан-Кристофеп Денис, «Идея», 1999. Международный Садовый фестиваль на землях замка Шомон-на-Луаре, Франция:
а — «фонтаны» в виде разноцветных стеблей фантастического бамбука использовались как искусственная система орошения и в то же время играли эстетическую роль

б

Рис. 76. Лилиана Мольта, Жан-Кристофен Денис, «Идея», 1999. Международный Садовый фестиваль на землях замка Шомон-на-Луаре, Франция:
б — каждая колонна-фонтан состоит из пластиковых бутылок, перевернутых вверх срезанным дном, а горлышками нанизанных на длинную стальную трубу; *в* — в противоположность анархическим композициям Жана Тенгли, цель этого сада в использовании «перпстуум-мобиле» для утилитарного назначения — своевременного орошения земли в многоугольниках

в

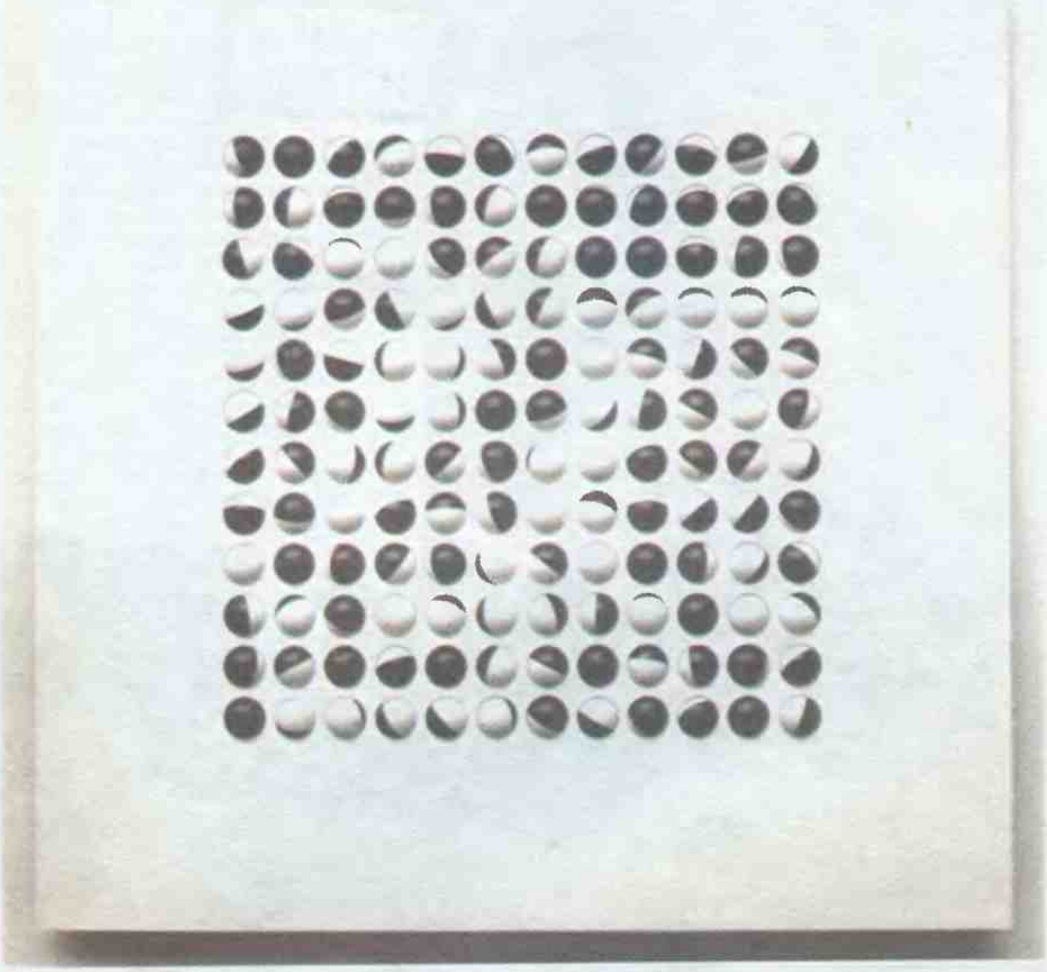
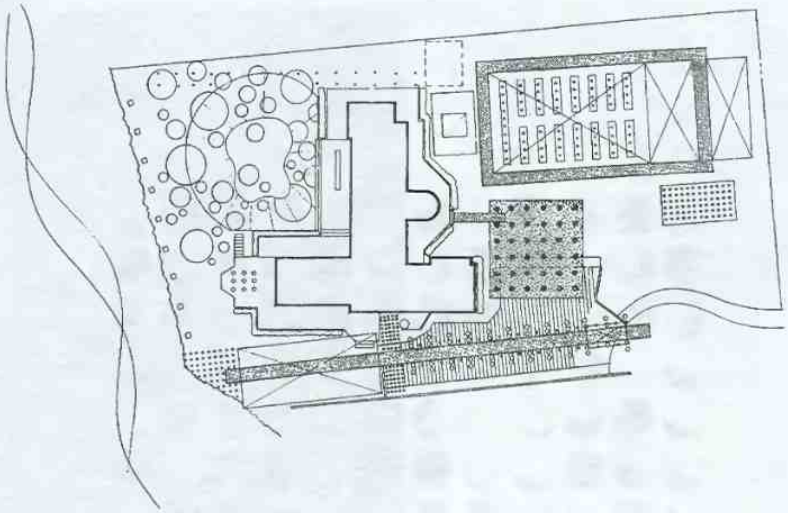


Рис. 77. Пауль Тальман, «Картина из шаров, черно-белая», 1970
Пластмасса, 120 × 120 см

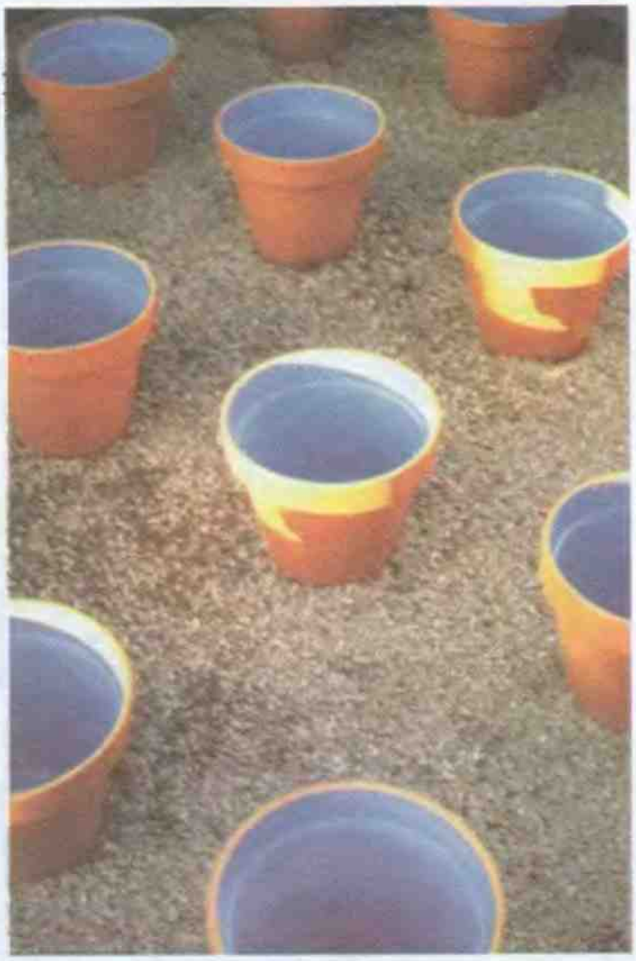
а



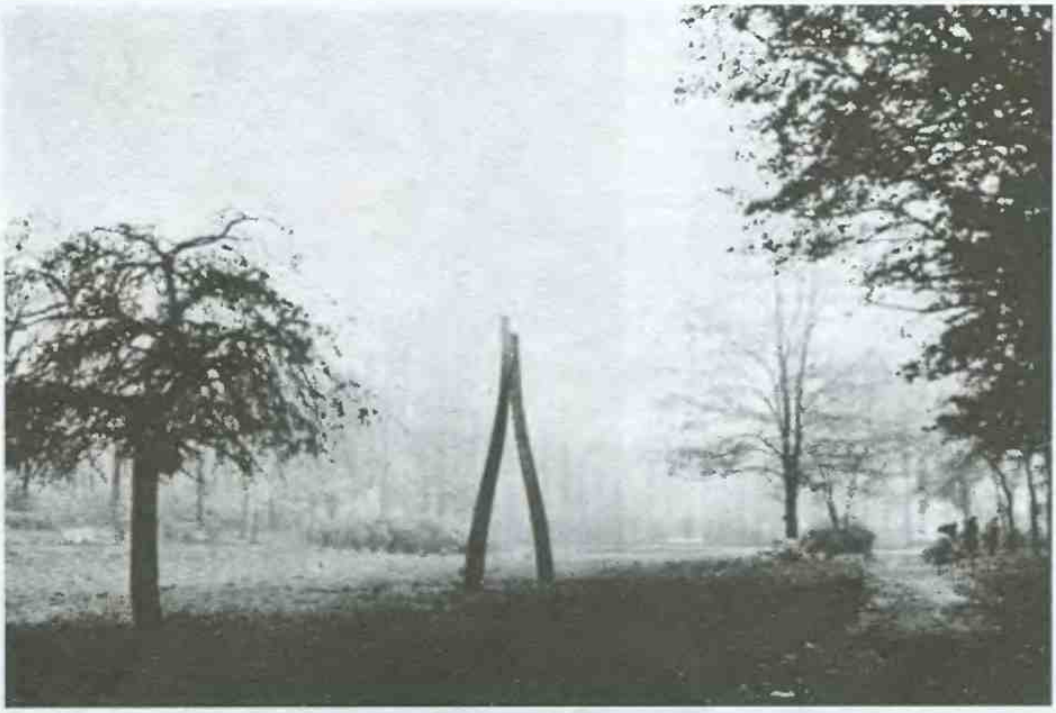
б

Рис. 78. Архитектор Марта Шварц, «Сад для бракосочетания Литтманов», Нью-Джерси, США:
а — на плане видно, как сад был приспособлен для распорядка проведения программы свадебных мероприятий. Внизу длинная дорожка вела к навесу, под которым совершалась церемония бракосочетания. В левом верхнем углу бассейн, трансформированный в зону приема; в правом верхнем углу тент, под которым были размещены столы для банкета; *б* — рощица подсолнухов — сцена из сказки Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес»; *в* — причудливое использование пустых цветочных горшков: внутри они покрашены в голубой цвет, напоминающий море, видимое из сада; *г* — территория вокруг бассейна преобразилась — бетонное покрытие было декорировано кругами разной величины цвета солнца

в



г



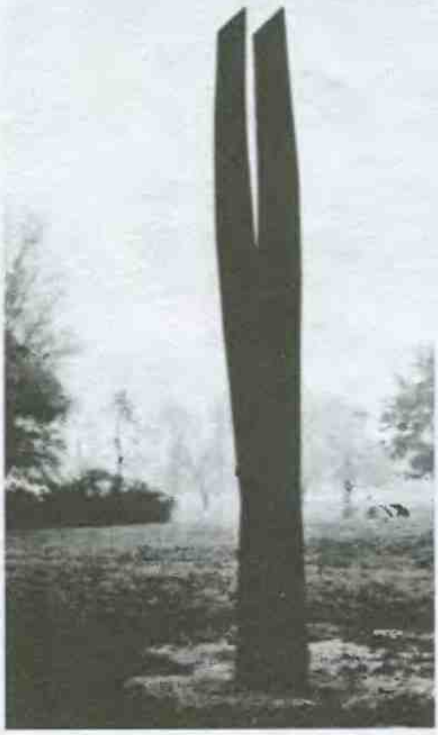


Рис. 79. Збигнев Длубак, «Скульптура, выполненная во время I Биенале пространственных форм в Эльблёнге», 1965

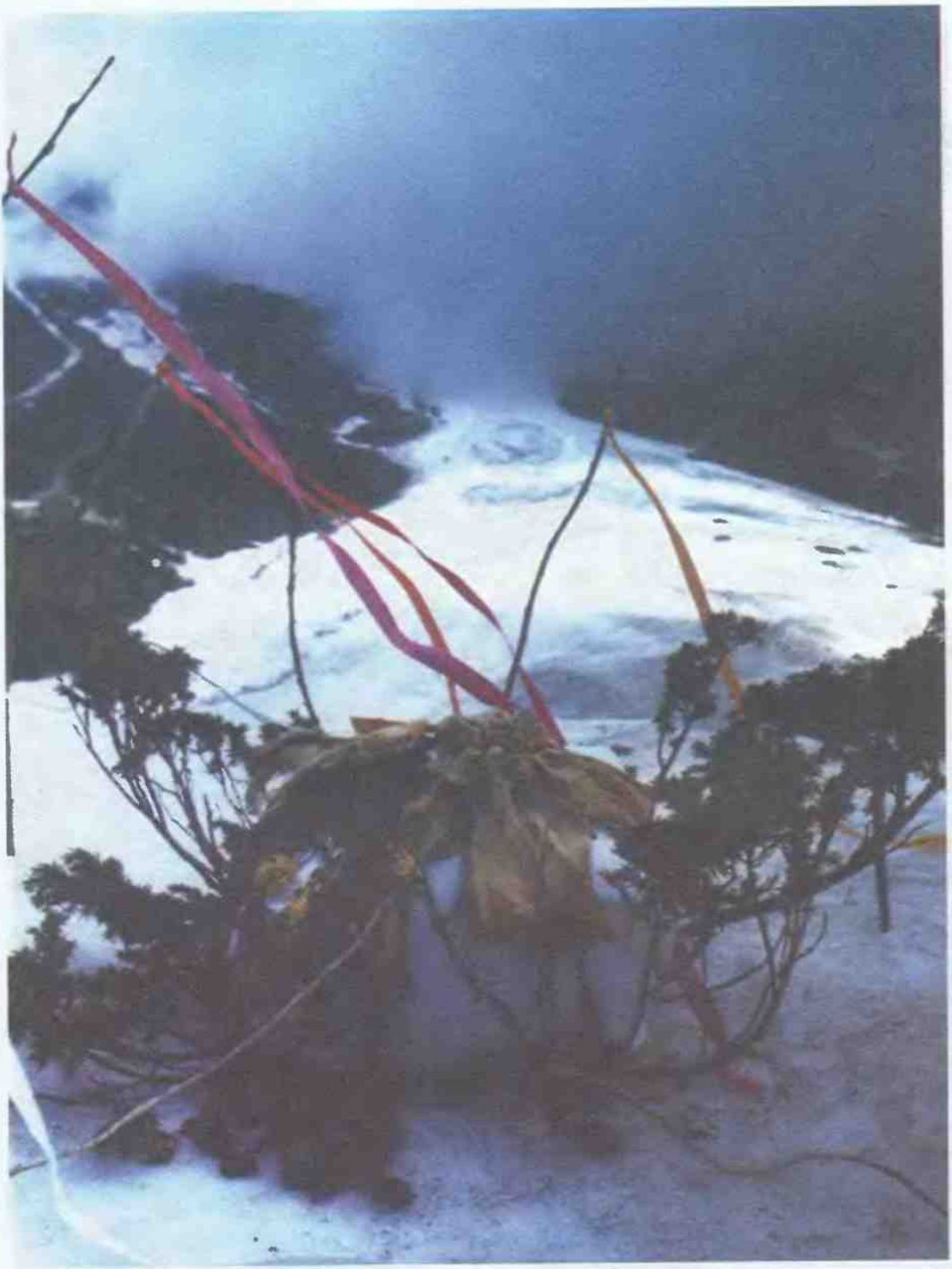
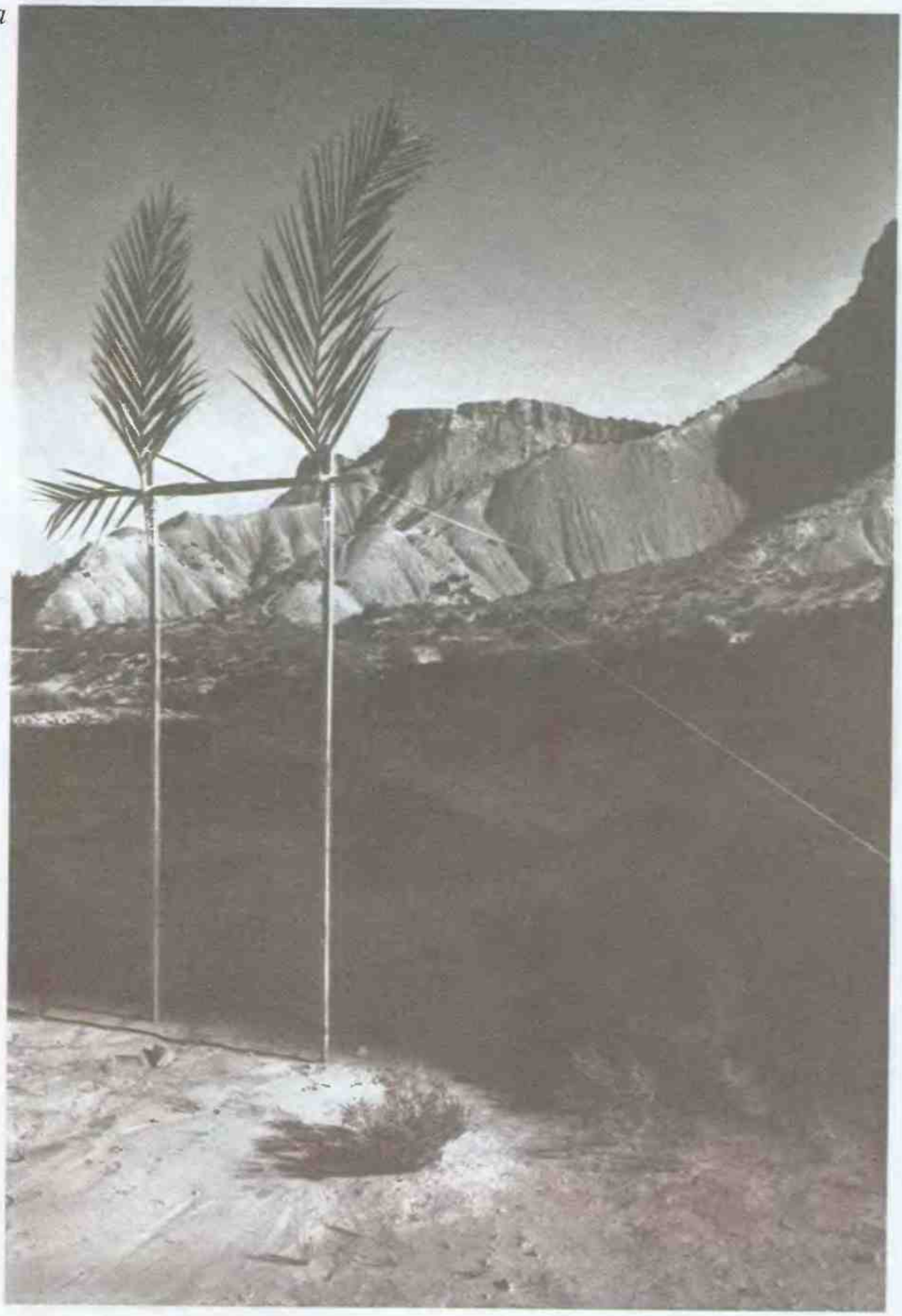
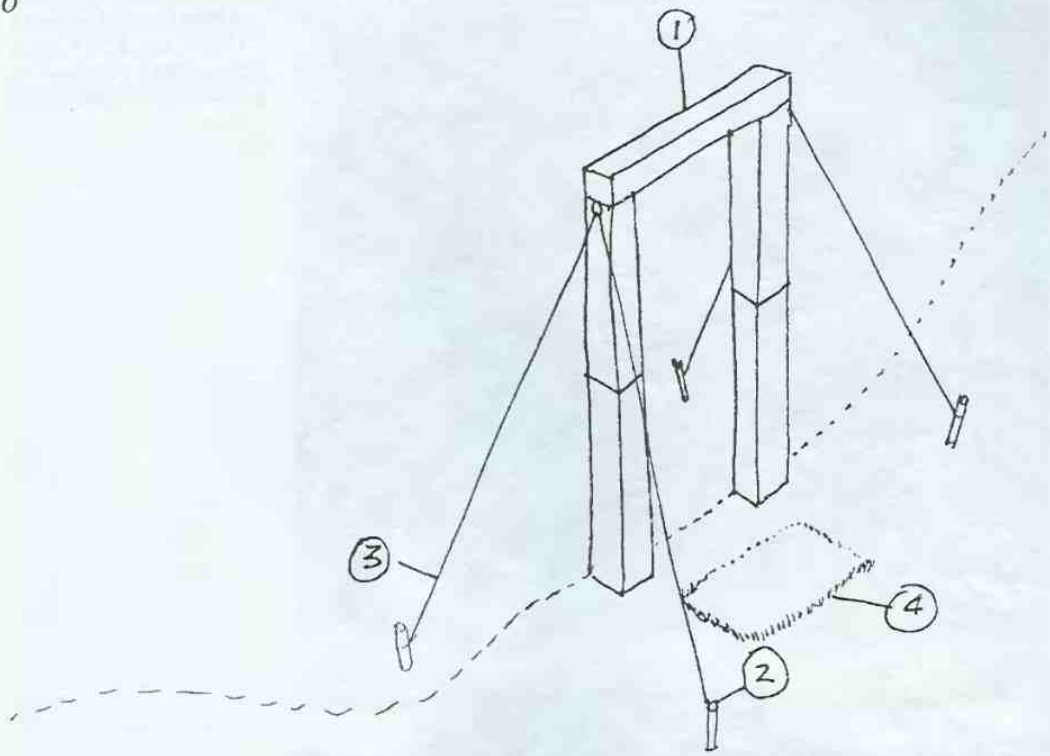


Рис. 80. Этторе Соттсасс, «Ковчежец для волос в правой руке творца», 1979

a



б



(PORTA PER ENTRARE NELLA LUCE)

DISEGNO DI UNA PORTA PER ENTRARE NELL'OMBRA
IN UN'OMBRA

1. 5 SCATOLE 100X15X15 OPPURE 2 ASTE 3X3X220
   1 ASTA 3X3X120
2. 4 CHIODI PER TERRA
3. SPAGO
4. ZERBINO ?

Рис. 81. Этторе Соттсасс, «Ворота для входа в свет»:
а — основной вид; *б* — чертеж

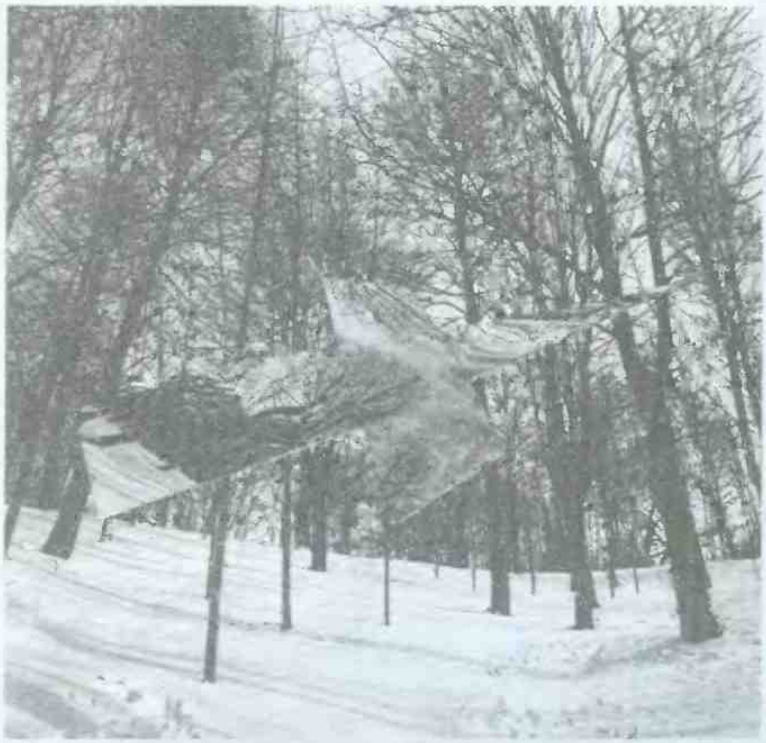


Рис. 82. Франциско Инфантэ, «АРТЕФАКТЫ», 1979
Из серии «Очаги искривленного пространства»

Рис. 83. Франциско Инфантэ, «Выстраивание знака», 1984—1986
«Квадрат», Артефакт, 51,2 × 50,5 см

Рис. 84. Франциско Инфантэ, «Выстраивание знака», 1984—1986
«Окружность», Артефакт, 51,2 × 50,5 см

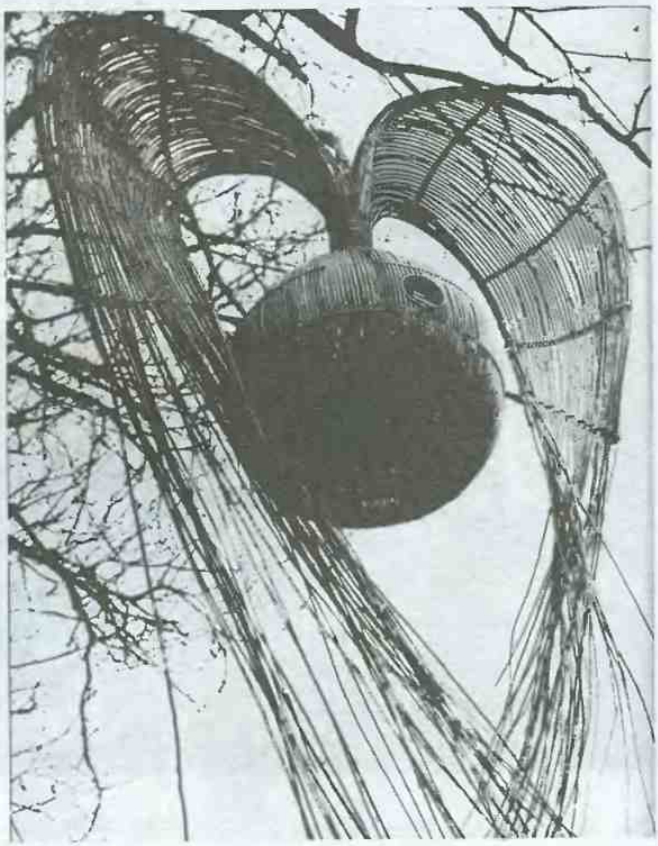


Рис. 85. Зыгмунт Майхшак, «Клетка», 1975
Этот объект был представлен на осеннем «плепэре» в маленьком городке Збоншине Познанского воеводства, Польша. Традиционно ремесленное изделие преобразовано в артефакт

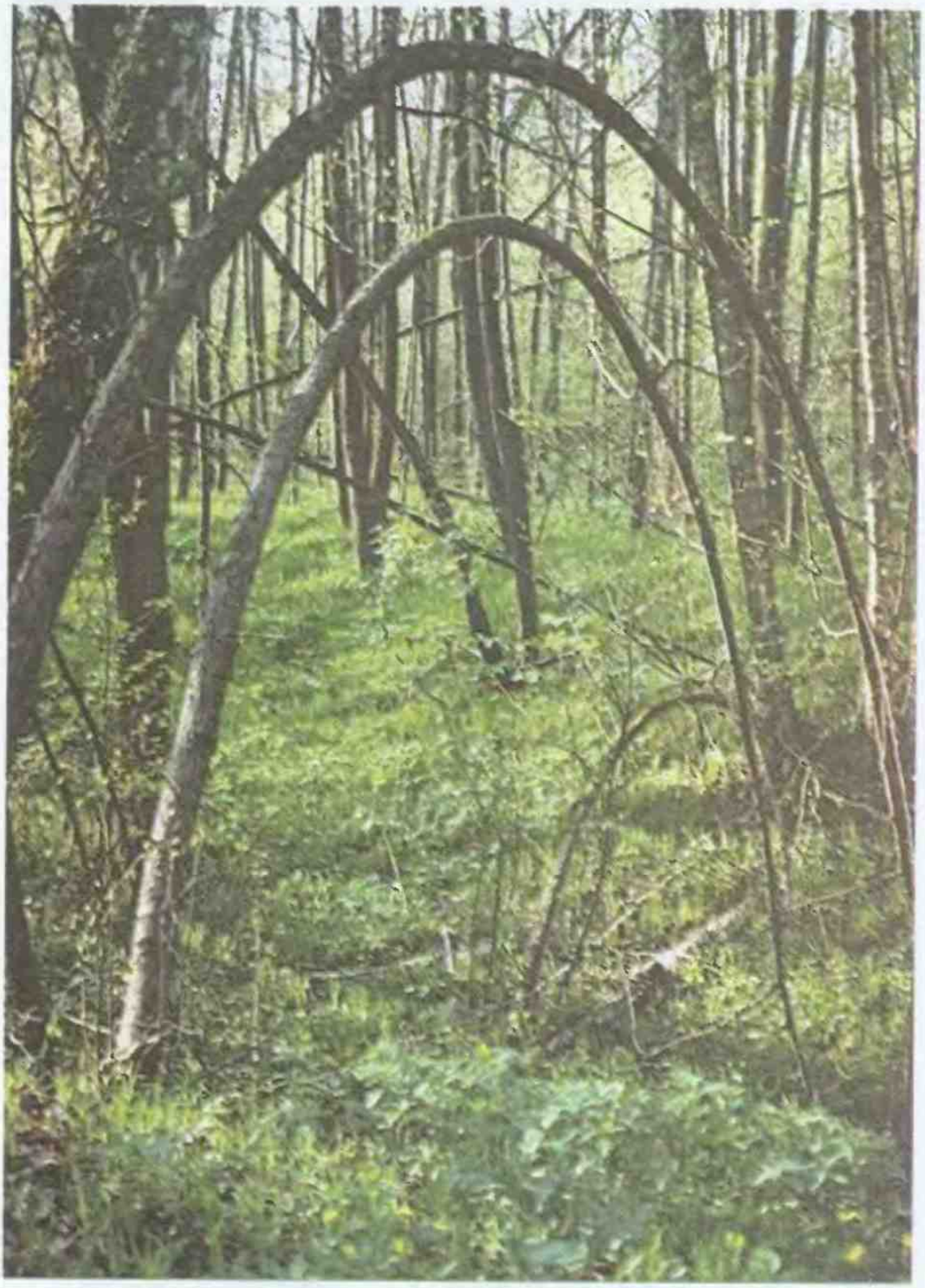


Рис. 86. Глеб Химичев, «Вход в лес», 2003

а

б

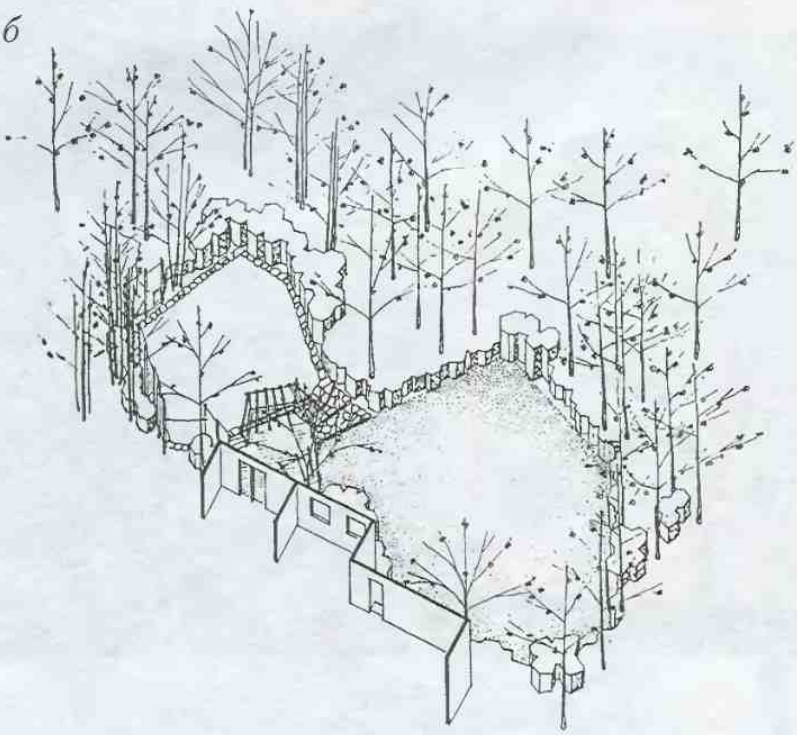


Рис. 87. Архитектор Деан Кардасис, «Сад из пластика»:
а — общий вид; *б* — план

в

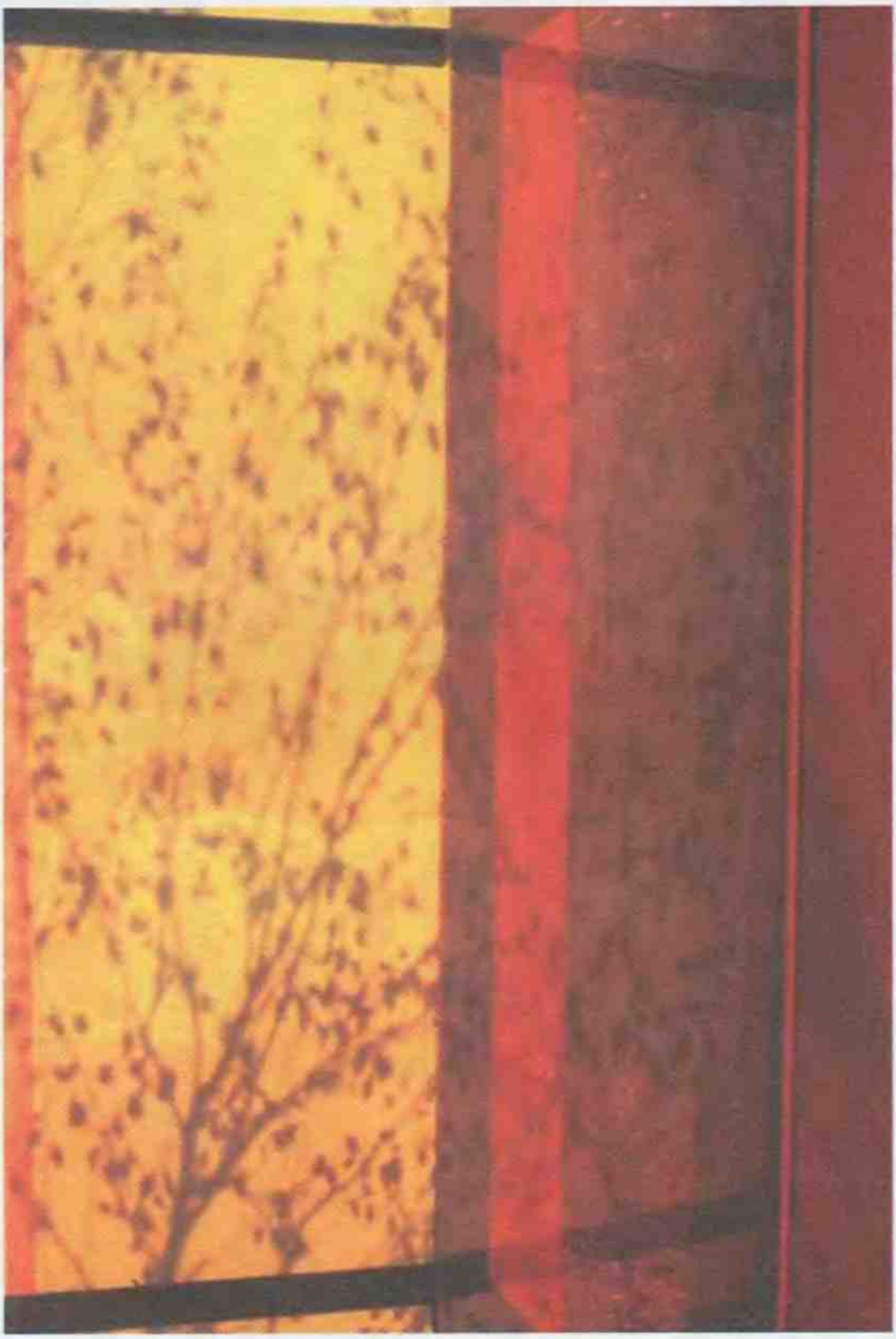


Рис. 87. Архитектор Деан Кардасис, «Сад из пластика»:
в — фрагмент панели из плексигласа; *г* — панели, образующие крышу, изменяют цвет облачного неба на светло-голубой; *д* — свет, падающий сквозь панели, создает брызги цвета на растениях и находящихся рядом поверхностях

г

д

Рис. 88. Деннис Оппенхейм, «Поющая структура с бассейном в виде почки»
Эта скульптура находится в Парке Европы, расположенном недалеко от Вильнюса. Парк Европы был создан в 1991 году по инициативе скульптора Гинтара Кароса для того, чтобы языком искусства осмыслить Литву как географический центр Европы. Площадь этого музея под открытым небом 55 га, в нем выставляют свои работы более 90 известных скульпторов со всего мира

Рис. 89. Зураб Церетели, «Добро побеждает зло»
Парк Европы, Литва

Рис. 90. Марсель Дюшан, «Велосипедное колесо на табуретке», 1913

Рис. 91. Пьеро Мандзони, «Ахром», 1962
Дерево, стекловолокно, 61 × 50 см

Рис. 92. Гюнтер Юккер, «Небесная дуга», 1986
Дерево, холст, чернила, железо, камень, 120 × 120 (пятигранник)

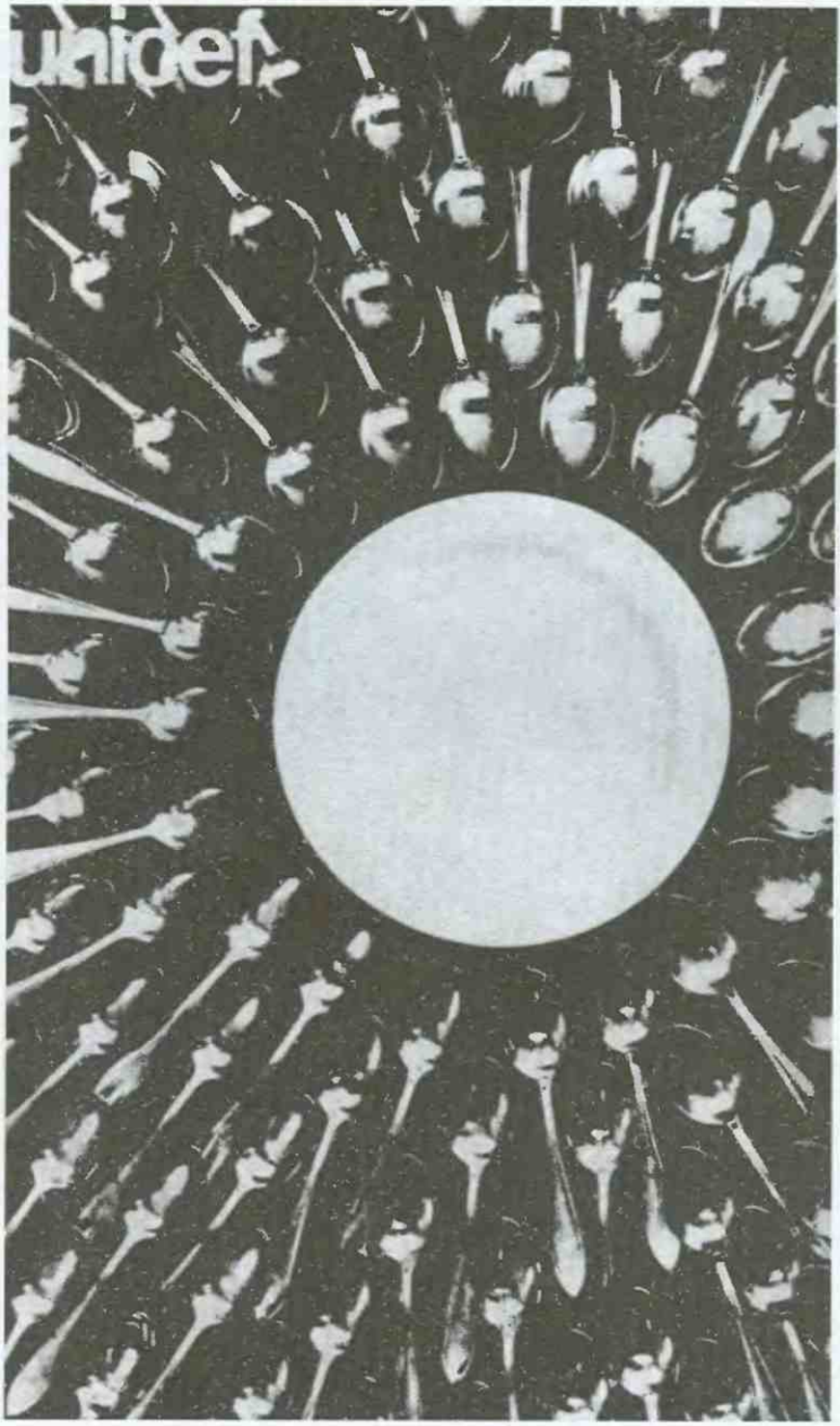


Рис. 93. Юкка Вейстола, Плакат, 1970

а

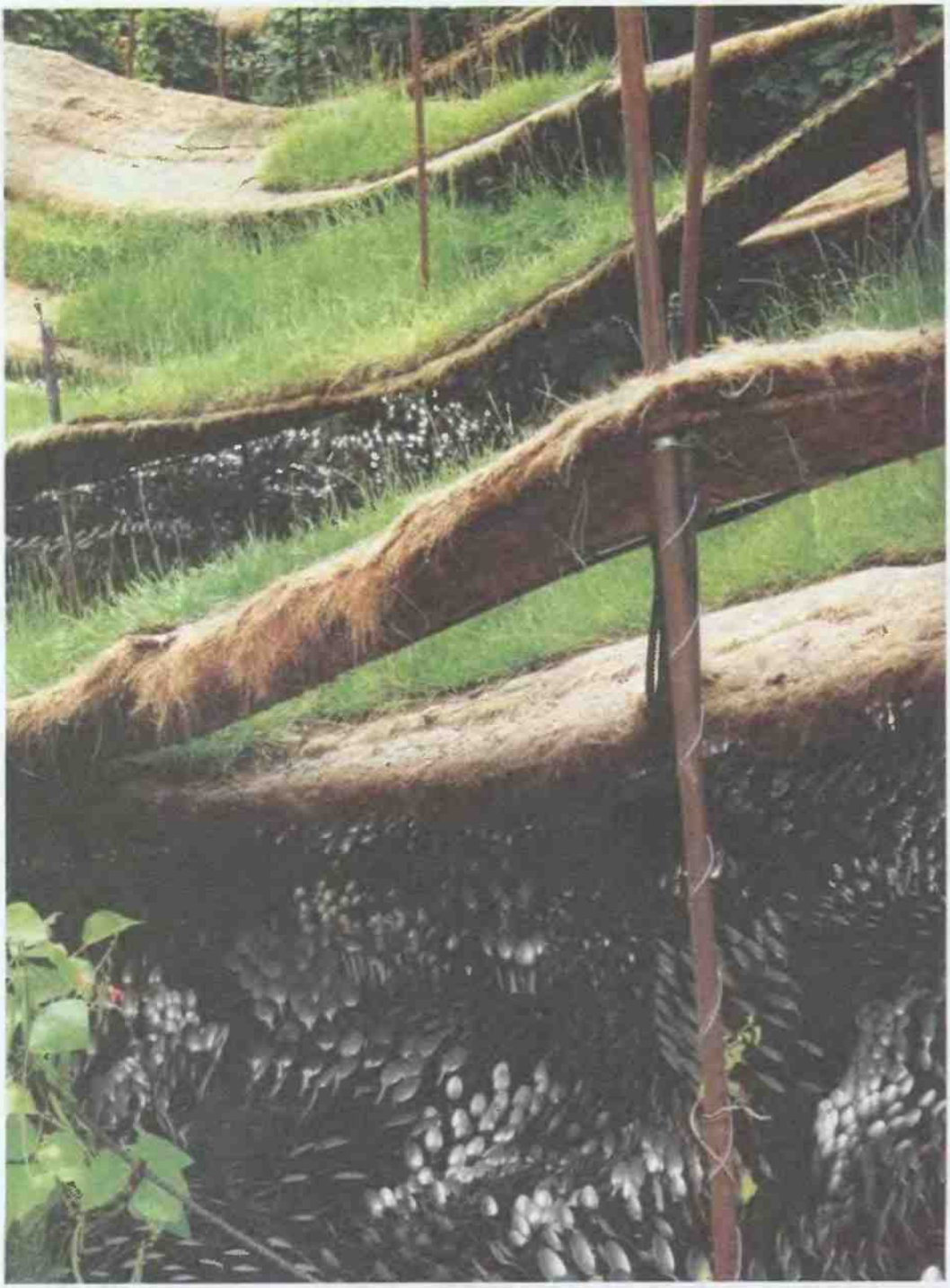


Рис. 94. «Инсталляция со столовыми ложками», 2003. Садовый фестиваль на землях замка Шомон-па-Луаре, Франция:
а — общий вид

б

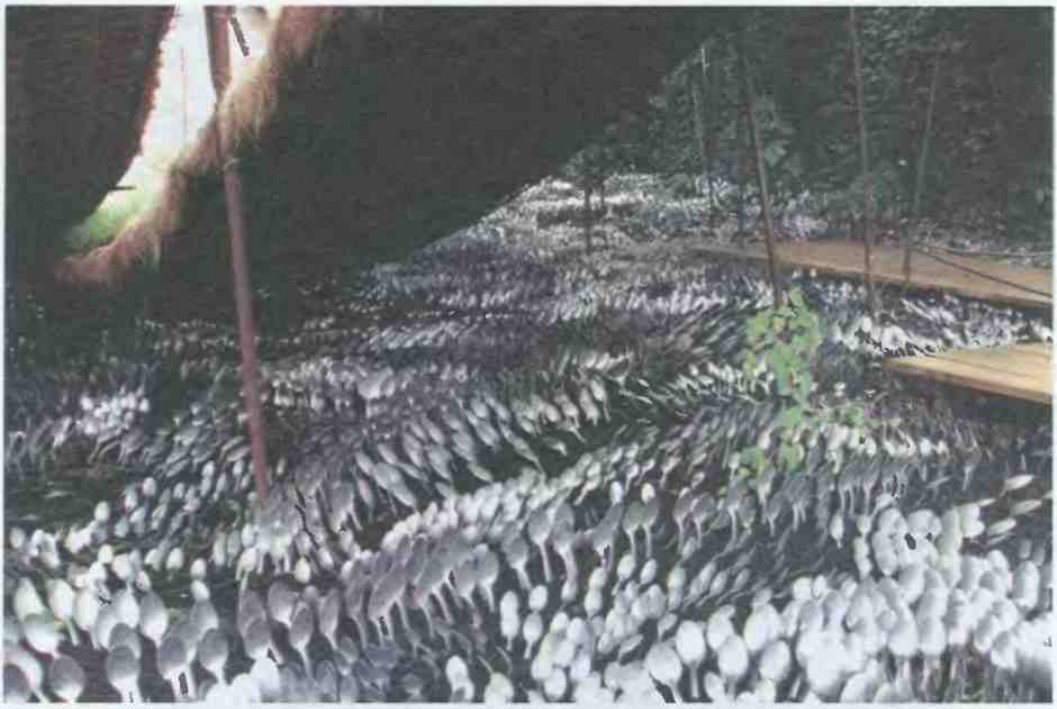


Рис. 94. «Инсталляция со столовыми ложками», 2003. Садовый фестиваль на землях замка Шомон-на-Луаре, Франция:
б — фрагмент

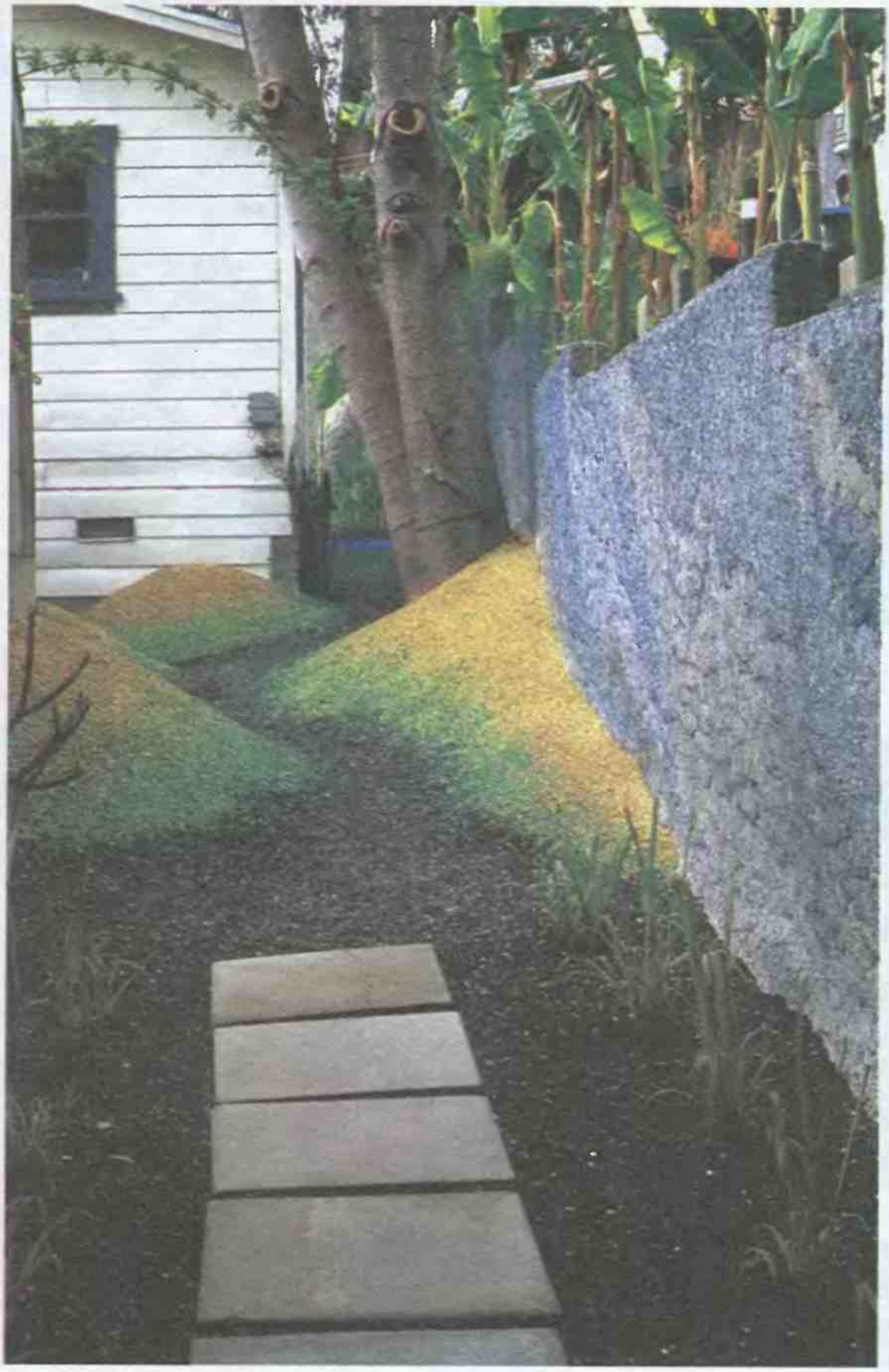
а

б

в

Рис. 95. «Реанимация», 2003. Садовый фестиваль на землях замка Шомон-на-Луаре, Франция:
а — общий вид; *б* — в каждом отсеке на специальном столе, облицованном белоснежным кафелем, находится в ящичке один вид растений; *в* — такое расположение в композиции «сорных трав» заставляет задуматься: в потоке быстрой урбанизации могут исчезнуть и эти, стойкие на первый взгляд, растения

a



б

в

Рис. 96. Архитектор Энди Као, «Сад Эко-парк», Лос-Анджелес, США:
а — дорожка, ведущая в сад. Холмы из постепенно меняющего цвет стекла напоминают о горках риса после сбора урожая во Вьетнаме. Стена покрыта гранулами, смешанными с цементным раствором; *б* — оплавленные кусочки стекла смешаны с большим старанием, словно краски на палитре художника; *в* — этот сад — доказательство ценности исследования и экспериментов с новыми и необычными применениями материалов

г

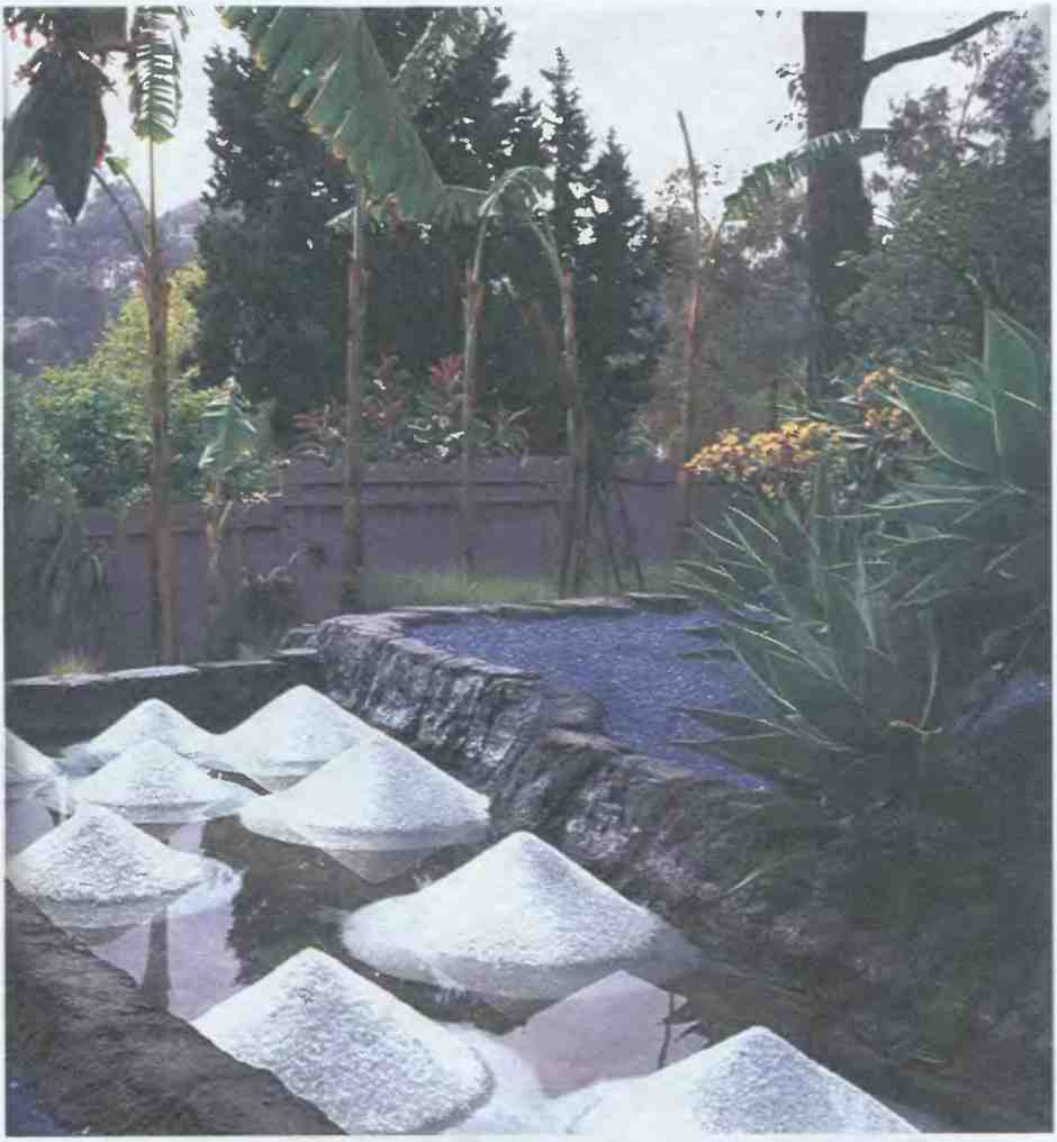
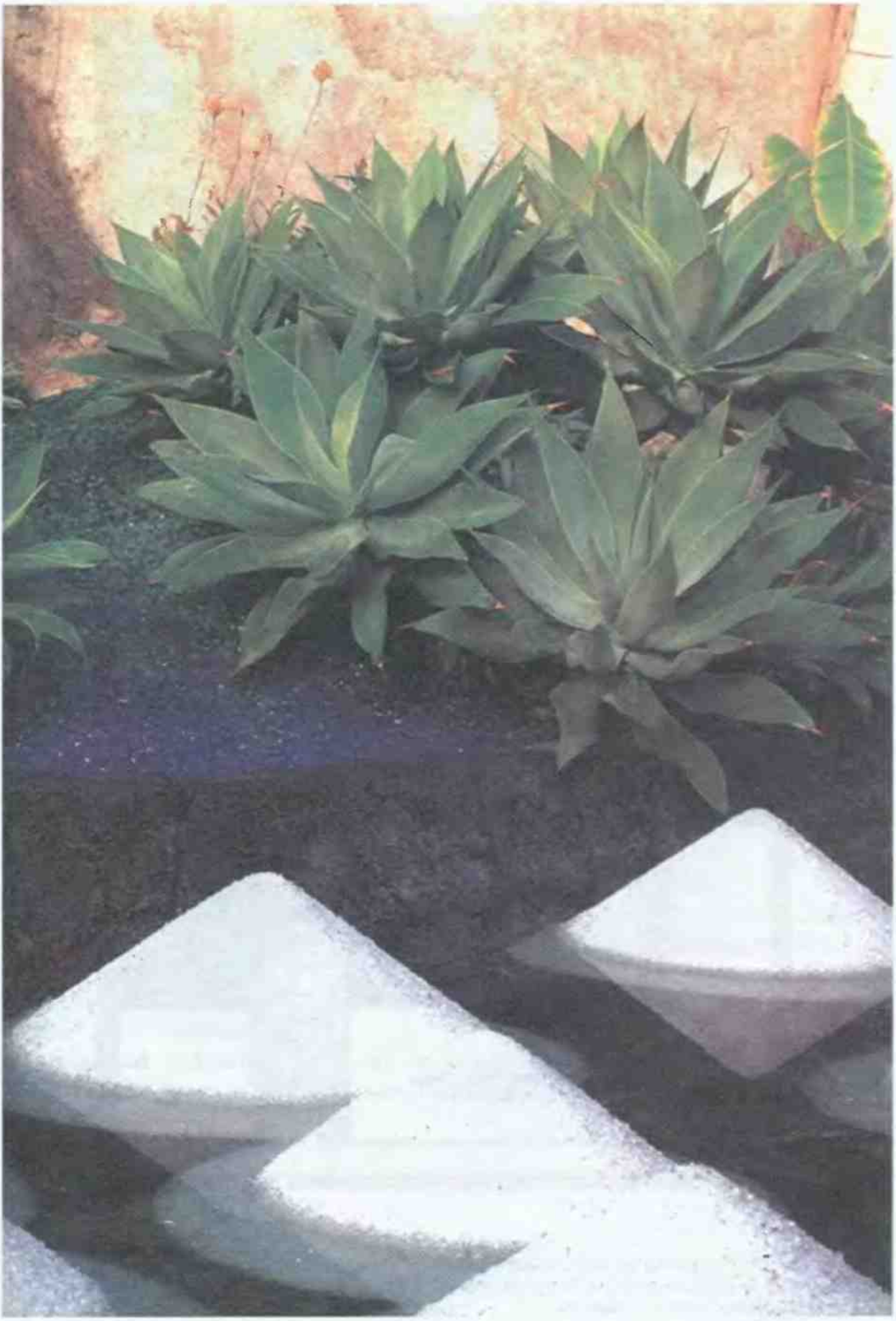


Рис. 96. Архитектор Энди Као, «Сад Эко-парк», Лос-Анджелес, США:
г — образ, происходящий из прошлого, — горы соли, просыхающие на солнце, — получил отголосок в саду в виде конических холмиков из белой крошки над спокойной гладью воды в небольшом водоеме за домом; *д* — выбор растений зависел от функции неправильных по форме поверхностей и цвета стекла. Многие были выбраны благодаря своей скульптурной форме — главным образом суккуленты с нежными и мясистыми листьями

д



е

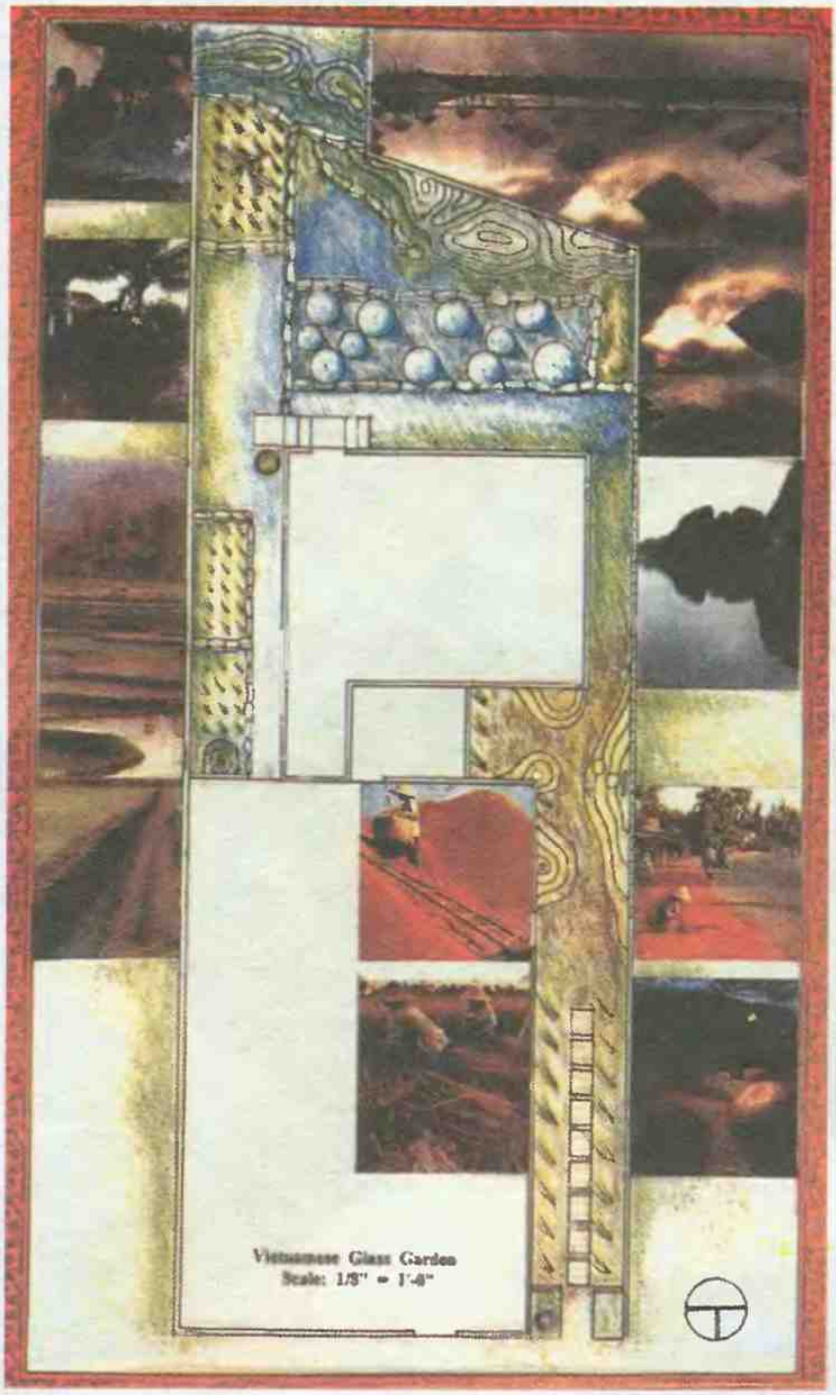


Рис. 96. Архитектор Энди Као, «Сад Эко-парк», Лос-Анджелес, США:
е – планировка сада похожа на географическую карту Вьетнама и практически не имеет никаких намеков на связь со зданием

Литература

1. **Acconci V.** Courtyard in the wind, 2003.
2. **Amidon J.** Radical landscapes, 2001.
3. **Boehm G.** Im Kreis der Wirklichkeit. Zu den Grundlagen abstrakter Kunst nach 1945, 1988.
4. **Brown J.** The modern gardens, 1997.
5. **Cooper P.** Il giardino new tech, 2001.
6. **Fontana L.** Manifesto Bianco 1946, 1946.
7. **Gerhard von Graevenitz.** Vortrag in Kassel 5.12.1968, 1968.
8. **Goepfert H.** Zero — ein Akt der Befreiung, 1979.
9. **Kluckert E.** European Garden Design.
10. **PROJEKT** sztuka wizualna I wzornictwo 4, 1975 |107; 1, 1975 |104; 1, 1974 |98.
11. **Renato De Fusco.** Il piacere dell' arte. Capire la pittura, la scultura, l'architettura e il design, 2004.
12. **Restany P.** Yves Klein, 1982.
13. **Strong R.** Garden ages (1420—1940), 2000.
14. **Weitemeier H.** Die Smmlung Lenz Schönberg — eine europäische Bewegung in der bildenden Kunst von 1958 bis heute, 1985.
15. **Wines J.** Green architecture, 2000.

1. **Дей К.** Места, где обитает душа, 2000.
2. **Лазарева Е.** Малые сады в городской среде, 2001.
3. **Николаева П.Н.** Японский сад.
4. **Инфантэ Ф.** О своей концепции артефакта, 1988.
5. **Паршин А.** Статьи в журнале «Цветы» за 2003.
6. **Пашшут К., Патаки Д.** Искусство XX века, 1979.
7. **Рестани П.,** Реалистическая оценка новой ситуации, 1987.
8. **Сокольникова Н.М.** Краткий словарь художественных терминов, 2000.
9. **Табунщиков Ю.А., Бродач М.М., Шилкин Н.В.** Энергоэффективные здания, 2003.
10. **Табунщиков Ю.А., Бродач М.М., Шилкин Н.В.** Публикации в журнале АВОК за 1999—2003.
11. **Такахаси Хидэминэ.** Создание японских садов, журнал «Нипония», 1997.
12. **Черняева Е.** Сады в стиле «ненасилия над природой», журнал «Цветы», №3, 2003.

Содержание

Введение 3

Часть 1. СОВРЕМЕННЫЕ САДЫ 6
Сад как часть природы той местности, где он проектируется 9
Инженерное использование сада 13
«Зеленая архитектура» 19

Часть 2. «АРТ-ЛАНДШАФТЫ» И ИХ ТИПЫ 25
Кинетические сады 36
«Игра в сад» 38
Сады-артефакты 40
Сады-инсталляции 43
Сады с искусственными элементами 45

Выводы 49

Иллюстрации к 1-й части 51

Иллюстрации ко 2-й части 87

Литература 157

ОТ АВТОРА

Я выражаю свою искреннюю признательность всем тем, кто способствовал появлению этой книги.

В их числе Е.Б. Овсянникова, О.И. Адамов, А.Ф. Квасов, Ю.Н. Ефимов, Ю.А. Табунщиков, М.М. Бродач, Н.В. Шилкин, Н.В. Овсянникова, высказавшие ценные замечания и интересные мысли в процессе подготовки книги. Я весьма обязана А. Семиренченкову и А. Пантиелеву за помощь в приобретении иностранной литературы по данному вопросу; И. Лапидусу за экскурсию в Парк Европы и перевод с литовского; вычислительному центру МАрхИ НИУЦ ВИКОМП за техническую поддержку.

И, наконец, я хотела бы выразить глубокую благодарность моим родителям В.А. и И.И. Забелиным и К. Валонгу за любовь, помощь и терпение.

Учебное издание

Забелина Елена Владимировна

Поиск новых форм в ландшафтной архитектуре

Редактор *И.В. Попова*
Верстка *А.В. Агнистиков*

Подписано в печать 05.05.05. Формат 70x100 1/16
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Уч.-изд. л. 11,83 Изд. № А-127 Заказ № А-376

Издательство «Архитектура-С»
Москва, ул. Рождественка, 11

Отпечатано в типографии ОАО ПИК «Идел-Пресс» в полном соответствии с качеством предоставленных диапозитивов.
420066, г. Казань, ул. Декабристов, 2.

Забелина Елена Владимировна — выпускница МАрхИ (кафедра Ландшафтная архитектура, 2004 год).

Посещение в 2000 году мастерской знаменитого американского архитектора Франка Ллойда Райта «Талиезин Вест» в Аризоне, США, произвело на нее неизгладимое впечатление и отразилось на творческом мировоззрении. Особый интерес вызвала созданная Райтом философия «органической архитектуры» и его страстное желание жить в гармонии с окружающей природой. В дальнейшем, создавая ландшафтные проекты для частных владений в Подмосковье, автор книги старалась руководствоваться этой философией.

Почувствовав необходимость прикоснуться к истокам архитектуры и получить практические навыки в работе с натуральными материалами, в 2002 году приняла участие в интернациональном семинаре по архитектурс и археологии и занималась реставрацией средневековых замков на севере Италии.

Увлечение экологическими аспектами в архитектуре отразилось в докладах, изложенных на Международных научно-практических конференциях «Ecology. Person. Society» в Киеве (2002, 2003) и «Environment. Development. Engineering. Modeling» в Кракове (2004).

Статьи Забелиной Е.В. регулярно публикуются в журнале «Архитектура. Строительство. Дизайн», в «Архитектурной газете» и на сайте Союза Московских архитекторов.

ISBN 5-9647-0053-5

9 785964 700531