

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 712.036

Е. В. Забелина

Новые тенденции ландшафтной архитектуры первой трети XX в.

Статья посвящена вопросам возникновения новых тенденций в ландшафтной архитектуре. В статье на примере выставочного объекта «Сад воды и света» Габриэля Гуэврекяна прослеживаются связи ландшафтной архитектуры с современными направлениями в других видах искусств в 1920-х гг., в частности с симультанеизмом.

Ключевые слова: ландшафтный объект, Гуэврекян, «Сад воды и света», симультанеизм, персидский сад, Парижская выставка 1925 г.

E. V. Zabelina

New Tendencies of Landscape Architecture in the First Third of the XX century

The article is devoted to the questions of new tendencies in landscape architecture. In the article on the example of the exhibition object "The Garden of Water and Light" by Gabriel Guévrékian connections of landscape architecture are traced with modern directions in other types of arts in 1920-s, in particular with simultaneism.

Key words: a landscape object, Guévrékian, "The Garden of Water and Light", simultaneism, Persian garden, the 1925 Paris exposition.

Это и есть то художественное свободолюбие, которого мы днем с огнем ищем, против которого так заостряются перья наших критиков...

В. Кандинский – Письма из Мюнхена.
Выставки [17]

Имя Габриэля Гуэврекяна (Gabriel Guévrékian, 1900–1970), одного из значимых ландшафтных архитекторов XX в., почти неизвестно в России. Он был одним из первых, кто применил эстетику современного искусства к своим ландшафтным проектам. Используя новые материалы и технологии, работая в духе европейского модернизма, Гуэврекян, однако, привнес в свое творчество символизм и краски персидского сада и создал яркий современный стиль. В 1920-х гг. созданию эквивалента модернизму в ландшафтной архитектуре препятствовали закоренелые предубеждения. Согласно расхожему мнению, сады могли быть или романтическими – с извилистыми тропинками и цветочным изобилием, или классическими – с правильными геометрическими фор-

мами и симметричным построением плана. Гуэврекян попытался освободиться от стереотипов и предложил свой вариант, основанный на синтезе восточных традиций, принципов симультанеизма и использовании новейших материалов и технологий.

В 1925 г. Габриэль Гуэврекян участвует в Международной выставке декоративных и промышленных искусств в Париже. Несмотря на достаточно молодой возраст, он занимает сразу несколько ответственных постов: состоит в жюри секции архитектуры и секции музыкальных инструментов, а также входит в состав конкурсной комиссии [1, 2]. Кроме этого, для выставки Гуэврекян осуществляет два проекта: модный бутик для Сони Делоне (Sonia Delaunay, 1885–1979) [3] и Жака Эйма (Jacques Heim, 1899–1967) и ландшафтный объект «Сад воды и света».

Он не только спроектировал «Симультанистский бутик» на мосту Александра III, но и принимал участие в его работе. Соня и Робер Делоне

работали с 1912 г. в новом направлении в изобразительном искусстве, получившем название симультанеизм. Робер Делоне называл контрасты цветов в своих картинах «симультанными» (от франц. *simultané* – ‘одновременный’), а свое искусство – чистой живописью, движением цвета в свете. В своей живописи супруги Делоне, постигая физику цвета, пытались выразить динамику движения и музыкальность ритмов с помощью закономерностей взаимопроникновения основных цветов спектра и взаимопересечения криволинейных поверхностей. В «Симультанистском бутике» на Парижской выставке 1925 г. были выставлены знаменитые ткани Сони Делоне, рисунок на которых – результат ее экспериментирования с «вибрирующей» палитрой красных, синих, коричневых и зеленых цветов. В бутике также демонстрировались модели деловых, вечерних и спортивных платьев, и даже купальники, выполненные из этих тканей.

На Парижской выставке Гуэврекян создал инновационный «Сад воды и света» ("Jardin d'eau et de lumière") на эспланаде Инвалидов, напротив библиотеки Уярд (Huillard), недалеко от Двора ремесел (Cour des métiers) и рядом с другими садами – проектами Жозефа Марраста (Joseph Marrast), Робера Малле-Стивенса (Robert Mallet-Stevens, 1886–1945), Альберта Лапраде (Albert Laprade) и др. Динамика в этом саду была достигнута не сезонной сменой растений, а движением воды, зеркально-витражной сферой, вращающейся под действием электричества, меняющимися тенями, которые отбрасывали объемные пирамидальные клумбы, расположенные вокруг бассейна, и ажурное стеклянное ограждение.

Необходимо отметить, что ландшафтная секция на Международной выставке декоративных и промышленных искусств в Париже была создана впервые. Ее руководителем был назначен профессор Жан-Клод Николас Форестье (J. C. N. Forestier, 1861–1930) – французский ландшафтный архитектор, прославившийся проектами Венсенского парка в составе группы архитекторов, Марсова поля в Париже и монографией 1908 г. по парковым системам больших городов. Благодаря Форестье ландшафтная секция представляла наиболее передовых дизайнеров столетия, работающих в различных стилях и направлениях. В ходе изучения архивных материалов не удалось найти единой программы разработки садов на выставке, составленной Форестье, однако известно, что он предложил ланд-

шафтным архитекторам переосмыслить концепцию сада, поэкспериментировать с новыми материалами и технологиями, возможностями электричества. Скорее всего, он беседовал с каждым ландшафтным архитектором и устно обговаривал тему и стилистику каждого сада. Ландшафтные объекты должны были стать равноценным дополнением современной архитектуры и частью городского ансамбля. В результате появились интересные инновационные проекты, оказавшие влияние на развитие ландшафтного искусства не только Франции, но и всего мира. Известный американский критик и ландшафтный архитектор Флетчер Стиле (Fletcher Steele, 1885–1971) посетил Международную выставку современного декоративного и промышленного искусства в Париже и отметил «реальное стремление к садоводству в новой художественной манере» [4].

Ландшафтным архитекторам предоставили не очень удобные площадки для воплощения их замыслов. Гуэврекяну достался маленький треугольный участок земли. Жан-Клод Николас Форестье посоветовал ему создать сад, «современный по духу, но с элементами персидских мотивов» [5], знакомых молодому архитектору с детства, поскольку вырос он в Тегеране. И он блестяще справился с задачей. Сад Гуэврекяна стал непосредственной реализацией замысла эскиза, опубликованного в журнале *Jardins* в 1925 г. Эскиз был выполнен гуашью в виде аксонометрической проекции, что придавало некоторую условность изображению, но хорошо выявляло объем. Многие именно этот эскиз, а потом и сад воспринимали отголосками кубистической живописи. И в периодике того времени его часто называли кубистическим садом, сравнивали с живописью Пабло Пикассо, хотя само понятие кубизма в то время было довольно расплывчатым и размытым [6].

Воплощенный проект Гуэврекяна стал наиболее обсуждаемым на выставке. Одни восхищались им как интересным ландшафтным объектом, другие, напротив, порицали как слишком авангардный. Примечательно, что такие же противоречивые отзывы получил еще лишь павильон СССР Константина Мельникова [7]. Несмотря на ожесточенную критику, жюри присудило Г. Гуэврекяну Гран-при за лучший сад, как и К. Мельникову – за лучший павильон [8]. Вероятно, в отличие от других ландшафтных объектов, представленных на выставке, миниатюрный сад Гуэврекяна не выглядел фрагментом парка

или большого сада, а был законченной цельной композицией [9].

«Сад воды и света» представлял собой четко ограниченное пространство, в которое невозможно войти – им можно только любоваться, вдыхать аромат цветов и слушать журчание струй воды. Воплощая свой замысел, Гуэврекян действовал больше как режиссер-постановщик и создал некий аналог театрального зрелища средствами садово-паркового искусства. Он мастерски обыграл пространство, объем, цвет. Соответственно со специфической – треугольной формой выделенного участка, Гуэврекян основывает планировку сада на принципе четкой геометрии. Импровизированная треугольная «сцена» была обрамлена с двух сторон ажурным ограждением из маленьких стеклянных треугольников, цвет которых постепенно изменялся от розового к белому. Основную часть композиции занимал бассейн в форме меньшего по размеру равнобедренного треугольника, вписанного в большой треугольник таким образом, что у них было общее основание, которое и образовывало третью границу сада, обращенную к зрителям. Два массивных бетонных блока слева и справа от бассейна завершали эту границу, не позволяя зрителям пройти в сад, и визуально закрепляли всю композицию. Гуэврекян сделал бассейн трехуровневым, ступенчато спускающимся к зрителям, разделив его на четыре равных треугольных водоема. Дно каждого водоема было выполнено с наклоном и расписано белыми, красными и синими концентрическими окружностями художником Робером Делоне. Из спиралевидной стелы-фонтана, расположенной посередине между вершиной треугольной «сцены» и бассейном, била горизонтальная струя воды и попадала в верхний, наиболее приподнятый относительно других водоем.

Кроме того, в центре бассейна возвышалась сфера из кусочков зеркального и витражного стекла, выполненная художником по металлу и витражам Луи Бэрилле (Louis Barillet, 1896–1987). Спиралевидная стела-фонтан – работа этого же автора. Зеркальная сфера вращалась, приводимая в движение электричеством, отражалась в воде и разбрасывала вокруг солнечные блики и цветные рефлексы. Ночью внутри сферы загоралась лампа – в игру вступали разноцветные витражные стекла, и веселые огоньки разбегались вокруг, освещая и заставляя вспыхивать стеклянные треугольники ограждения. По замечанию Флетчера Стиле, «медленно вращающаяся зер-

кально-витражная сфера, отбрасывающая огни, больше походит на атрибут ночного клуба, чем на серьезную попытку художественного оформления сада, но в данном случае она очень уместна и придает необыкновенную живость и динамику всей композиции» [4]. Здесь кажется достаточно странным, что Стиле воспринимает только визуальные эффекты этого сада и ничего не пишет о мифологизированном смысле сферы как космического символа. Это плоское одностороннее прочтение, заданное Стиле, потом цитируется другими исследователями садов вплоть до нашего времени, хотя они и называют «Сад воды и света» Гуэврекяна «иконой нового стиля» [10].

В 1920-х гг. Гуэврекян и его коллеги братья Вера (André Vera, Paul Vera), Жан-Шарль Моро (Jean-Charles Moreux, 1889–1956), Ле Корбюзье (Le Corbusier, 1887–1965) с энтузиазмом исследовали тему отражения и часто использовали зеркала и отражающие поверхности в проектируемых зданиях, интерьерах и ландшафтах. Здесь хотелось бы заметить, что и сюрреалисты, и кубисты, и дадаисты нередко использовали эффект зеркальных поверхностей в своих работах [11]. Литераторы того времени тоже не обходили стороной модные тенденции и вводили в свои произведения необычные зеркальные или отражающие свет объекты. Так, например, Рэймон Руссель в романе "Locus Solus", опубликованном в 1914 г., описывает протосюрреалистический сад своего главного героя профессора Кантреля [12]. Как и в парижском саду Гуэврекяна, центр сада Кантреля был во власти гигантского кристалла, который отражал и многократно усиливал свет солнца, испуская почти невыносимое для глаз сияние во всех направлениях. В то время как романист Руссель в своем повествовании заполнил прозрачный граненый кристалл водой, светящаяся зеркальная сфера в парижском саду архитектора Гуэврекяна была окружена водными поверхностями ступенчатого бассейна, которые отражали и множили ее, делая всю композицию более сложной и изменчивой.

«Сад воды и света» был одним из выставочных экспонатов и должен был прекратить свое существование с закрытием выставки. Все работы по созданию сада были закончены в середине июля, но он должен был сохранять свой первоначальный вид до конца октября, поэтому основу композиции составляли не растения, а такие материалы, не зависящие от капризов погоды и сохраняющие визуальное постоянство, как бетон, цветное и зеркальное стекло. Одной из гениаль-

ных находок Гуэврекяна были объемные клумбы, которые создавали трехмерность, тем самым усложняя и внося разнообразие в рельеф столь малого по площади участка, и, с другой стороны, предоставляли больше пространства для размещения растений. Объемные многогранные клумбы выполняли и композиционные задачи – создавали четкий орнамент, обрамляющий бассейн, а кроме того, каждая треугольная грань пирамиды несла и цветовую нагрузку. Растения использовались в массе как краска и рассматривались как визуальные компоненты. Для воплощения своего замысла Гуэврекян выбирал карликовые культурные сорта растений или невысокие почвопокровные. В художественной палитре архитектора темно-красный цвет бегоний контрастирует с зеленой плоскостью газонной травы, а рядом с оранжевым златоцветом – голубой агератум [13]. Таким образом, в ландшафтном произведении Гуэврекяна применена концепция симультанеизма, и оптические вибрации плоскостей дополнительных цветов придают динамизм всему саду. Как в картинах симультанеистов и в тканях Сони Делоне, в саду Гуэврекяна цвет используемых растений ясно показывает форму, движение и даже глубину за счет контраста [14]. Хотя трудно установить, имел ли Робер Делоне непосредственное влияние на создание этого сада, кроме росписи дна бассейнов, но цветные плоскости из растений выглядят «цитатами» принципов симультанеизма.

Однако более вероятно, что сам Габриэль Гуэврекян шел также и от традиционных представлений о персидском саду и восточном символизме. Сама форма персидского сада является отображением легенды о первозданном рае: исламский рай изображается как пышный сад, роскошный цветущий Эдем [15]. Традиционными чертами персидского сада являются геометрически точные линии, аккуратность в оформлении, конструкция, которую принято называть «чорбаг», то есть «четыре сада». Визуально план разбит на четыре квадрата, которые, в свою очередь, могут дробиться на более мелкие квадраты. Водный элемент: бассейн, фонтан – занимает обычно центр этого, окруженного стеной, сада. Растущее дерево воспринимается как символ плодородного, орошаемого водой оазиса, а цветы, словно живой ковер, покрывают землю. В персидской культуре сад создается не для прогулок, а как место, где сидят и развлекают друзей беседой, музыкой, поэзией и философскими диспутами у журчащих струй воды [16]. Идеализация пло-

родия, преклонение перед царством цветущей природы – ключевой элемент персидской и вообще мусульманской культуры.

Отталкиваясь от треугольной формы участка, который он получил в свое распоряжение, Гуэврекян будто рассек традиционный персидский квадратный сад по диагонали. И далее вся символика райского сада раскрывается по традиционным канонам – четкие линии, ограждение, бассейн, фонтан, многоцветный ковер из травы и цветов. Сфера в геометрическом центре сада выполняет несколько символических функций – днем воплощает «древо жизни», возвышаясь над всей композицией, а ночью – образ луны, приносящей облегчение от знойного дня и превращающей воду в «эликсир жизни». Зритель, находящийся на пересекающей диагонали, оказывается одновременно стоящим как за пределами сада, так и в его смысловом центре. Это переключается с древней легендой об изгнании человека из райского сада, и символический смысл такой подачи сада еще можно углублять.

Если рассматривать персидскую интерпретацию сада, колористический выбор растений тоже оказывается неслучаен. Гуэврекян в своем эскизе использует нефритовый, шафрановый и персидский синий. Эти цвета, соответственно, символизируют зеленые сады рая, солнце и небо – то есть подобный подбор цветов создает символический образ вселенной. Можно заметить, что сочетания именно этих цветов повсеместно используются в персидском искусстве – в росписях изразцов, облицовывающих медресе и мечети, в керамической посуде, в книжной миниатюре.

То, что в 1920-е гг. современники не обратили внимание на двойной смысл «Сада воды и света», только подтверждает тот факт, что европейцы были мало знакомы с искусством Персии. Вот как В. Кандинский описывает свои впечатления от Мюнхенской выставки восточного искусства 1910 г.: «Казалось, что стоишь перед тем, что рождается само, что дается небом как откровение. Это было одно из тех переживаний, когда душа упивается духовным напитком, которого она ждала, искала, не зная, где найти... Как велика сила зрелого искусства, выросшего на глубокой почве, уготованной веками внутренней жизни, в сравнении с нашим, почва под которым еще только начинает создаваться...» [17].

Можно сказать, что Гуэврекян, создавая свой «Сад воды и света», перекидывает импровизированный мост между Востоком и Западом, на практике совмещая традиции персидского искус-

ства, которые впитал с детства, новые модные тенденции и искания современных ему художников. Кроме новаторства и яркой декоративности, сад несет и скрытый мифологический и смысловой заряд персидской символики. В его саду, как и в персидских миниатюрах, «все, что и сейчас нужно для искусства, берется свободно, смело и служит цели, а все, что не нужно, так же свободно, так же естественно и просто отодвигается в сторону» [17]. Таким образом, создав «Сад воды и света», Габриэль Гуэврекян вошел в историю как один из основоположников модернизма в ландшафтной архитектуре.

Примечания

1. О своем участии в Парижской выставке Гуэврекян рассказывал так: «Я чувствовал себя чужим. Я был совсем мальчишкой, остальные члены жюри были много старше меня». Цит. по: Hanser, David. *Ricker Reader*, март 1966 (док. № 18).

2. Предположительно, Габриэль Гуэврекян прервал свою музыкальную карьеру для изучения архитектуры. См. Zahar, Marcel. "L'architecture vivante: Gabriel Guévrékian", *L'Art Vivant*, January 1929, p. 10.

3. 1914–1920 гг. супруги Робер и Соня Делоне провели в Испании и Португалии, подружились с местными художниками. В Испании Соня Делоне познакомилась с Игорем Стравинским, Сергеем Дягилевым, Вацлавом Нижинским. Для антрепризы Дягилева она создала эскизы костюмов, а также оформляла декорации для поставленного им балета «Клеопатра» на музыку А. Аренского (1918). В 1920 г., по возвращении в Париж, Соня открыла модное ателье. В 1925 г. она участвовала в Международной выставке декоративных и промышленных искусств наряду с Александрой Экстер, Натаном Альтманом, Давидом Штеренбергом. Соня стала крупнейшим мастером ар-деко, ее находки широко использовались в дизайне, керамике, сценографии, рекламе. См. Damase, J. *Sonia Delaunay: fashion and fabrics*. New York: H. N. Abrams, 1991. Baron, S., Damase, J. *Sonia Delaunay: the life of an artist*. New York: H.N. Abrams, 1995.

4. Steele, Fletcher. "New Pioneering in Garden Design", *Landscape Architecture*, October 1930.

5. Forestier, J. C. N. "Les jardins à l'exposition des arts décoratifs", *L'Agriculture Nouvelle*, no. 1450, 12 September 1925, p. 526.

6. Wesley, Richard. "Gabriel Guevrekian e il giardino cubista". *Rassegna (La natura dei giardini)*, no. 8, October

1981, p. 18. В своей статье Уэсли сравнивает «Сад воды и света» Гуэврекяна с картиной Пикассо «Человек с мандолиной» (1912).

7. A. Loizeau, "Le Jardin persan". *Le Petit Jardin*, 10 November 1925. Guevrekian Archives, University of Illinois, box 2.

8. "Classe 27. – Art du jardin", in *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes Paris 1925: List des récompenses*.

9. Weber, Marcel. "Les jardins". In *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes*. Paris: Librairie Larousse for L'Art Vivant, 1925, p. 60.

10. См. Imbert, Dorothée. "Gabriel Guévrékian: The Modern Paradise Garden", in *The Modernist Garden in France*. New Haven: Yale University Press, 1993. Также Karson, Robin. "Spheres, Cones, and Other Least Common Denominators: Modern French Gardens through the Eyes of Fletcher Steele", in *Masters of American Garden Design III: The Modern Garden in Europe and the United States*, ed. Robin Karson. Cold Springs, N. Y.: The Garden Conservancy, 1994. Frampton, Kenneth. "In Search of the Modern Landscape", in *Denatured Visions: Landscape and Culture in the Twentieth Century*, ed. Stuart Wrede and William Howard Adams. New York: Museum of Modern Art, 1991.

11. См. Vesely, Dalibor. "Surrealism, Myth and Modernity", *Architectural Design Profiles* 11 (2/3/1978): 86–95.

12. Roussel, Raymond. *Locus Solus* (1914; Paris, Gallimard, 1963). Пер. с франц. Евгения Маричева. Киев: Ника-Центр, 2000. 381 с. Тираж 3000 экз.

13. Рядом с бегониями размещались карликовые виды *Ageratum houstonianum*, *Pyrethrum roseum* или *Chrysanthemum coccineum*. См. Forestier J. C. N., "Les jardins à l'exposition des arts décoratifs", *L'Agriculture Nouvelle*, no. 1450, 12 September 1925, p. 526.

14. См. Robert Delaunay's notes in *Du cubisme à l'art abstrait*, pp. 108–110. Edited by Pierre Francastel. Paris: S.E.V.P.E.N., 1957.

15. Символический райский сад – древнейший дошедший до нас пример традиционного сада. См. Moynihan, Elizabeth B. *Pasadena as a Garden in Persia and Mughal India*. New York: Braziller, 1979, p. 12.

16. См. Sackville-West, Victoria. "Persian Gardens", in *Legacy of Persia*, ed. A. J. Arberry (Oxford: Oxford University Press, 1953), p. 287.

17. Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: в 2-х т. Издание второе, исправленное и дополненное / под ред. Н. Б. Автономовой, Д. В. Сарабьянов, В. С. Турчина. Т. 1. 1901–1914. – М.: Гилея, 2008. – 429 с. С. 81–83.