

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ
ХАРЬКОВСКАЯ НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ГОРОДСКОГО ХОЗЯЙСТВА**

О. С. Соловьева

**ПАРКИ И ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫЕ
АНСАМБЛИ**

МОНОГРАФИЯ

ХАРЬКОВ ХНАГХ 2010

УДК 72.012;712
ББК 85.118
С60

Рецензенты:

Л. А. Яновицкий – доц., заслуж. архитектор Украины, почетн. член Академии архит. Украины, главный архитектор предприятия «Укргорстройпроект»;

И. В. Ладынина – доц., канд. архит., главн. архитектор проектов предприятия «Укргорстройпроект»;

С. А. Шубович – докт. архит., доц. ХНАГХ;

В. Д. Белогуб – канд. архит., проф. ХНАГХ.

Рекомендована к печати Учёным Советом ХНАГХ,
протокол № 3 от 27.11.2009 г.

Соловьева О. С.
С60 Парки и дворцово-парковые ансамбли:
Монография / О. С. Соловьева; Харьк. нац. акад. город.
хоз-ва – Х: ХНАГХ, 2010. – 71 с.
ISBN 978-966-695-188-8

Рассмотрены вопросы формирования композиции парковых и дворцово-парковых ансамблей с выявлением иерархического построения их пространственных структур. Рассмотренные композиционные факторы, воздействующие на формирование дворцово-парковых ансамблей.

Монография предназначена для архитекторов, преподавателей, студентов архитектурной специальности и практической деятельности.

УДК 72.012;712
ББК 85.118

ВВЕДЕНИЕ

Считается аксиомой, что архитектурный объект входит в композицию, заложенную в природе, как её неотъемлемая часть. Наиболее весомо это проявляется в садово-парковых ансамблях. Садово-парковые ансамбли прошлых эпох поражают воображение и в настоящее время не только геометрическим вживанием в природу, а и философским отношением к ней. Они передают мироощущение, свойственное своей эпохе, которое выражается в большой степени отношением человека к природе.

Здесь можно выделить два аспекта. Первый можно назвать утилитарно-психологическим. Это отношение к природному началу как своего рода биологической панацее. Не случайно великие садово-парковые ансамбли возникли с началом урбанизации, когда социальная элита старалась вырваться из перенаселенных городов. Таковы загородные ансамбли Рима: вилла Адриана в Тиволи, Домициана - в Альбани и т.д. Еще больший размах садово-парковое строительство приобрело при становлении абсолютных монархий - сначала в Западной Европе и затем - в России. Таковы Версаль, Фонтенбло, Сен-Клу - в пригородах Парижа, Сен-су - под Берлином, Петергоф, Павловск; Царское село, Гатчина - под Петербургом.

Второй аспект более сложный. Его можно назвать эмоционально-эстетическим и философским отношением к природе. Не случайно в те или иные периоды преобладали разные композиционные принципы, которые получили позже названия французского или английского стилей. Следует отметить, что в садово-парковых ансамблях применяли в разное время разные стилистические приемы; они, как правило, выражали разные мировоззренческие приоритеты. Так, геометрические построения Версаля при абсолютной монархии Людовика XIV сменяли живописным английским стилем у Малого Трианона Марии Антуанетты. Так же разнятся театрализованный парк, заложенный Растрелли у Екатерининского дворца, живописная его часть - за галереей Камерона.

В первом случае за основу бралась театрализация природы, отношение к ней, как к материалу, из которого можно создать спектакль. Эта позиция как бы отражала господство властелина над миром. В этом случае архитектор

оперировал крупными открытыми пространствами, в которых человек, как индивид, ощущал своё ничтожество. Этот отрыв от естественного начала - человека и природного ландшафта - подчёркивался театрализацией и естественных форм. Они превращались в геометрически правильные экраны, и даже отдельные деревья подстригались под форму шаров и кубов.

Во втором случае человек трактовался как «дитя природы» по Ж. - Ж. Руссо. Ландшафтно-архитектурная обработка парков сохраняла в этом случае естественную первооснову, - то эмоциональное воздействие природы, которое будоражит в людях генетически заложенные коды. Живописные сочетания света и тени, неожиданные выходы по тропинке из чащи на залитую солнцем поляну, шелест листвы и плеск воды не нивелируются в этом случае грандиозными проспектами и площадями. Первые - главенствуют, они первооснова; их невозможно заложить при помощи рейсшины и угольника. Их можно прочувствовать, только находясь вблизи, а для этого нужно сформировать соответствующее пространство.

Таким образом, разные мировоззрения отражались в масштабно-пространственных построениях. Но в композиции природы заложены не только микровоздействия - шелест листвы, плеск воды, движения отдельной ветки или листика. Воздействуют и широкие глубинные раскрытия: с круч - на долины, с побережья - на море, с лесной опушки - на степь и со степи - на леса. В сочетании диполярных по масштабу пространств заложена та эмоциональная напряжённость, которая свойственна композиции любого искусства и архитектуры и её основы заложены в природе.

То есть композиция основана на сочетании внешних и внутренних начал. Как писал А.Ф. Лосев, "выражение есть не что иное, как единство и борьба противоположностей, когда всё внешнее мы начинаем ощущать своими физическими органами чувств". К.Линч возводит эту формулу в принцип пространственного восприятия, «которое переходит от контактного ощущения к дальнему, от дальних - к символическим передачам». А «содержание символа», по М. Бахтину, - «... соотнесено с идеей мировой целокупности, с полнотой космического и человеческого универсума» Вспомним, что Корбюзье в Модулоре сделал попытку «очеловечить» мир, связав его и человека единым пропорциональным строем.

Внешнее выступает в простой трактовке как пространственное условие восприятия объекта. Так, Витрувий отмечал, что тот же объект иначе воспринимается вблизи и издалека, при взгляде сверху и снизу. В более сложном - философском плане отношения «внешнее» и «внутреннее» отражают восприятие человеком мира. Они названы в науке отношением «макрокосм – микрокосм».

В настоящее время процессы урбанизации приобрели ещё более интенсивный характер, ещё больше усилились темпы жизнедеятельности, и производственные интересы нередко отодвигают на второй план вопросы сохранения природного начала. Соответственно увеличились масштабные градации между открытыми и локализованными пространствами, необходимыми для разных видов человеческой деятельности. Усилилась и необходимость создания для человека «личных», масштабных ему пространств, где бы он мог отойти от высоких скоростей передвижения, от стрессовых ситуаций, от напряжения массовых видов деятельности.

Дворцово-парковые ансамбли как эталон паркового искусства играют в этом большую роль. Таким образом, проблема заключается в сложности масштабно-пространственных сочленений, особенно проявляемой в парках.

Соответственно, цель данной работы - дать анализ садово-парковых шедевров на основе иерархического структурного анализа, выявляющего взаимосвязь иерархических уровней парковых систем.

Предмет анализа - архитектурная композиция садово-парковых ансамблей с позиции раскрытия пространственных связей между разными иерархическими структурными уровнями. Объекты анализа - дворцово-парковые ансамбли: парк Софиевка в Умани, парк Берминводы в Харькове, Стрийский парк во Львове, дворцово-парковый ансамбль Кацура, парк в Пушкине, парк в Павловске и Петергоф. Они находятся в разных географических условиях, их создателей вдохновляли разные идеи, у интересно выявить как эти различия отразились на масштабно-пространственной иерархии.

1. ПАРК СОФИЕВКА. УМАНЬ

Софиевский парк представляет собой сложную масштабно-пространственную структуру. Основой пространственной структуры парка стала долина реки Каменки, а изящные склоны её берегов - основой объемно-пространственных членений и архитектурного сюжета парка. В композиции парка учтены все масштабы ландшафтных форм - от крупных (долина реки, овраги, холмы, ущелья, водоразделы) до мелких (каменные гроты, группы камней и отдельные каменные глыбы).

Уникальной чертой территории парка является значительный перепад рельефа. Как известно, парк был создан на территории, лишенной крупных зеленых насаждений, и поэтому открытые пространства создавались в нем искусственно с той или иной композиционной целью. Но, в границах данной темы, наиболее интересны масштабные построения парка.

Прежде всего, нужно отметить, что парк - противопоставлен окружающей его холмистой степи. В этом качестве его можно представить первым структурным уровнем (рис. 1).

Дальнейшие структурные членения заданы авторским замыслом, а последний, в свою очередь, обусловлен географией территории. Очевидно, именно ее особенности привлекли внимание создателей парка и вдохновили его авторов.

Эта территория имеет ярко выраженный рельеф. Выделяется долинное пространство вдоль реки Каменки. Крутые и пологие склоны чередуются друг с другом; извилистое русло, благодаря резким перепадам рельефа, образует бурлящие водопады, на поверхность земли выходят валуны различных очертаний и размеров.

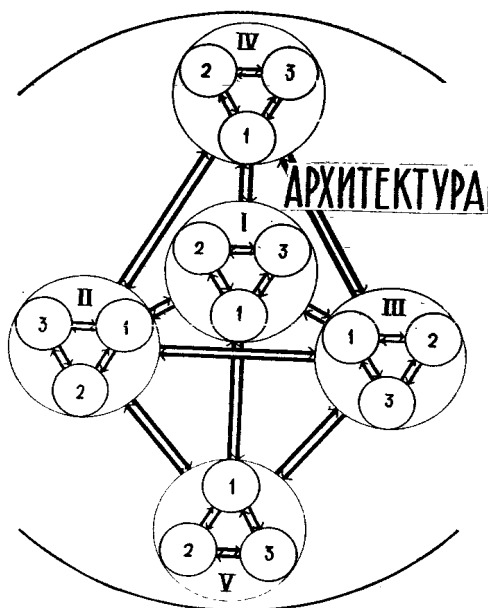


Рис. 1 - Иерархическая структура системы «АРХИТЕКТУРА»:
I,II,III,IV,V - подсистемы системы «Архитектура»
1,2,3 - элементы подсистемы системы "Архитектура"

Оси реки сопрягаются в двух направлениях: с северо-востока на юго-запад и с севера на юг. В северо-восточной части, в начале первой оси, была организована запруда и Верхний пруд. К югу от пересечения осей долины организовали Нижний пруд. Между Верхним и Нижним прудом была проложена река Стикс, параллельно реке Каменке. Это место получило название Долины Гигантов.

К югу от Нижнего пруда, по восточному берегу реки Каменки, проложена Каштановая аллея - от входа до пруда. Она имеет извилистую форму, повторяя изгибы реки Каменки. От Умани, находящейся к югу, проложена подъездная дорога, обсаженная деревьями. Она подводит к открытой площадке у входа. Дорога выходит за пределы парка. Но она играет определенную роль в его пространственно-временной структуре.

Таким образом, основная композиционная ось членится на четыре отрезка, а дополнительным отрезком можно считать подъездную дорогу. Первый отрезок - Каштановая аллея вдоль Каменки - до Нижнего пруда. Второй отрезок - Нижний пруд с окаймляющими его аллеями. Третий отрезок пролегает от Нижнего пруда до Верхнего пруда, между рекой Каменкой и подземным Стиксом и включает Долину Гигантов. Четвертый отрезок распространяется от дамбы до северо-восточной части Верхнего пруда.

На переломе двух осей (север-юг и северо-восток - юго-запад) находится композиционный центр парка - площадь Собраний. На площади, к северу поднимается ярко выраженный холм с оранжереей. Согласно композиционной структуре парка, он замыкает меридиональную ось долины, на него выходит аллея, идущая к дамбе Верхнего пруда. Аллея смыкается с дамбой в месте истока Стикса, где сооружен Амстердамский шлюз. Так же в Павловске поднимается выразительный холм у излучины реки Славянки, но там холм венчает не протяженная оранжерея, а компактный объем дворца. Очевидно, композиция Софиевки значительно бы выиграла, если бы вершину холма венчал дворец, и анфилада открытых пространств спускалась бы к Нижнему пруду. Остается сожалеть, что передача парка петербургскому хозяину не позволила Потоцким завершить этот высокохудожественный ансамбль. (рис. 2-3).

Но, возможно, как пишет Ю.Курбатов, его создатели стремились к иному - придать парку значение философской рощи, что было в моде в век энциклопедистов и философов [1]. Если исходить из этой идеи, можно понять создание на переломе более локального ансамбля, который сформирован на небольшой территории у северной излучины Нижнего пруда.

Ансамбль создан у площади Собраний и распространяется к северо-западу от нее - до статуи Еврипида и обелиска на противоположной стороне пруда. Аналогично отчленяются друг от друга и указанные выше участки. Каштановая аллея отчленена от Нижнего пруда павильоном Флоры. Нижний пруд отчленён от Долины Гигантов площадью Собраний с водоемом и статуей Аполлона, металлическим мостом, усечённой колонной и гротом Орешек. Долина Гигантов отделена от Верхнего пруда дамбой. Эти завершения на стыках участков делают переходы между ними выразительными и

эмоционально напряжёнными. Деликатно расчленён Верхний пруд островом с высокими деревьями и Розовым павильоном. Формируется система глубинных перспектив сравнительно небольшой протяженности. Таким образом, следует удержаться от соблазна найти крупные пространства, которые бы связали воедино Верхний пруд, Долину Гигантов, Нижний пруд и вершину холма. Следуя авторской концепции, можно выделить в структуре парка следующие пространства: Верхний пруд, пространство на вершине холма, у оранжереи, поляну у Китайской беседки и две поляны по обе стороны реки Каменки у главного входа. Эти пространства можно отнести ко второму структурному уровню (рис. 3 а, б, в, г, д, е).

Интересно проследить, как из второго структурного уровня отчленяются более локальные пространства, масштабные своей роли в композиции парка человеку, естественным и искусственным малым формам. Их композиционные качества соответствуют идее единения с природой, свойственной господствующему тогда руссоизму.

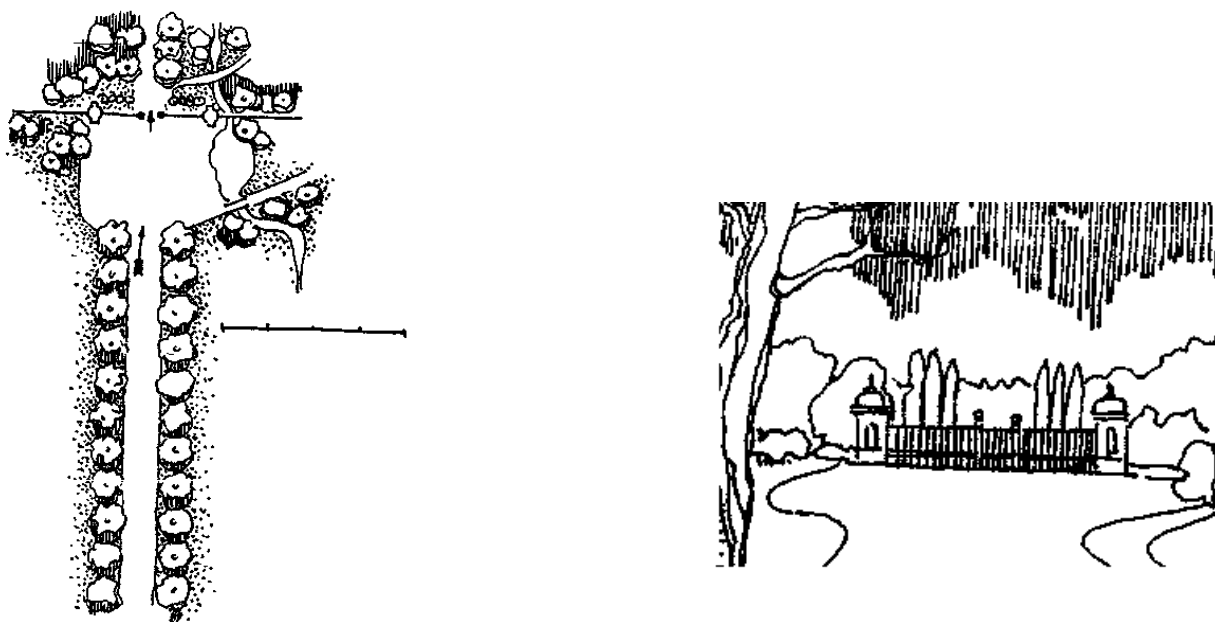


Рис. 2-3 - Парк Софиевка. Подъезд к главному входу:
 2 - генплан аллеи и входного узла;
 3 – видовая перспектива входного узла

В масштабно-пространственном построении парка большую роль играет то, как воспринимаются открытые пространства при реальном движении посетителя (рис. 5-6).

Так, при выделении первого отрезка - от входа - до павильона Флоры - имелось ввиду лишь качественное отличие от последующего, более широкого пространства. Но этот отрезок парка не обозревается на всем протяжении, как обозревается, например, главный вход с дороги от Умани. Каштановая аллея вдоль этого отрезка повторяет излучины реки Каменки и естественно делится на три участка, каждый из них уменьшается по длине при следовании от входа к павильону Флоры.

На переломе осей аллеи предусмотрены поляны с природными формами, привлекающими внимание зрителя. Первый участок аллеи завершается расположенной справа группой камней на небольшой поляне. Второй - Тарпейской скалой и третий (завершающий) - павильоном Флоры. Тарпейская скала с беседкой на ней, более выразительна, чем группа камней, завершающая предыдущий участок; павильон Флоры, поставленный поперек всего отрезка аллеи, служит еще более выразительным завершением, контрастируя с живописными природными формами своей четкой геометричностью.



Рис. 4 - Принцип иерархического сочленения пространств в системе «Среда – человек»

Эмоциональное напряжение возрастает при подходе к каждому следующему фрагменту. Нужно отметить и прием контраста, использованный для усиления выразительности акцентов. Аллея обсажена каштанами, которые затеняют ее, но есть различие между посадкой западной и посадкой восточной. Ряд каштанов западной стороны образуют сплошную зеленую стену, а на восточной стороне имеются «продухи» в местах раскрытия на акцентирующие формы. Благодаря этому, главенствующие пейзажи обозреваются из затененной с запада аллеи на более светлые поляны, расположенные с восточной стороны. Сконцентрированные на них группы камней, залитых светом, имеют плотные контрастные тени. Световой эффект усиливается тем, что эти пейзажные видовые картины раскрываются перед зрителем через свободную рамку свисающих крон деревьев.



Рис. 5-6 - Парк Софиевка. Изменение визуального охвата фрагментов в зависимости от масштаба вычлененных пространств:

5 - при наличии крупного пространства и большой дистанции;

6 - при наличии локализованного пространства и ближней дистанции
обозрения

Таким образом, можно вычленить третий и четвертый структурные уровни. Каждый отрезок этой аллеи относится к третьему структурному уровню, а поляны с акцентирующими формами - к четвертому. Отрезки аллеи имеют динамичный характер: они вытянутые, стимулируют движение, люди не должны там останавливаться. Поляны же, напротив, статичны, они рассчитаны на задержку. Здесь человек должен остановиться, ощутить форму и фактуру камней, прочувствовать их изгибы и сколки, световые нюансы на каждом изгибе. Здесь он способен эмоционально «впитать» экспонат, «вчитаться» в него, воспринять его, как воспринимают картину в небольшом зале музея. Психология искусства подробно описывает этот изучающий процесс. Для такого изучения, проникновения в глубину, наслаждения целым и отдельной деталью необходимо небольшое пространство. Пространство, где можно, по словам А.Тарковского, прочувствовать дыхание идеала.

Структура парка насыщена именно такими пространствами, масштабными для думающего индивиду (рис. 7-8).

Следующий отрезок пути приходится на второй характерный участок - вдоль Нижнего пруда, от павильона Флоры до северного изгиба, где поставлена статуя Еврипида.

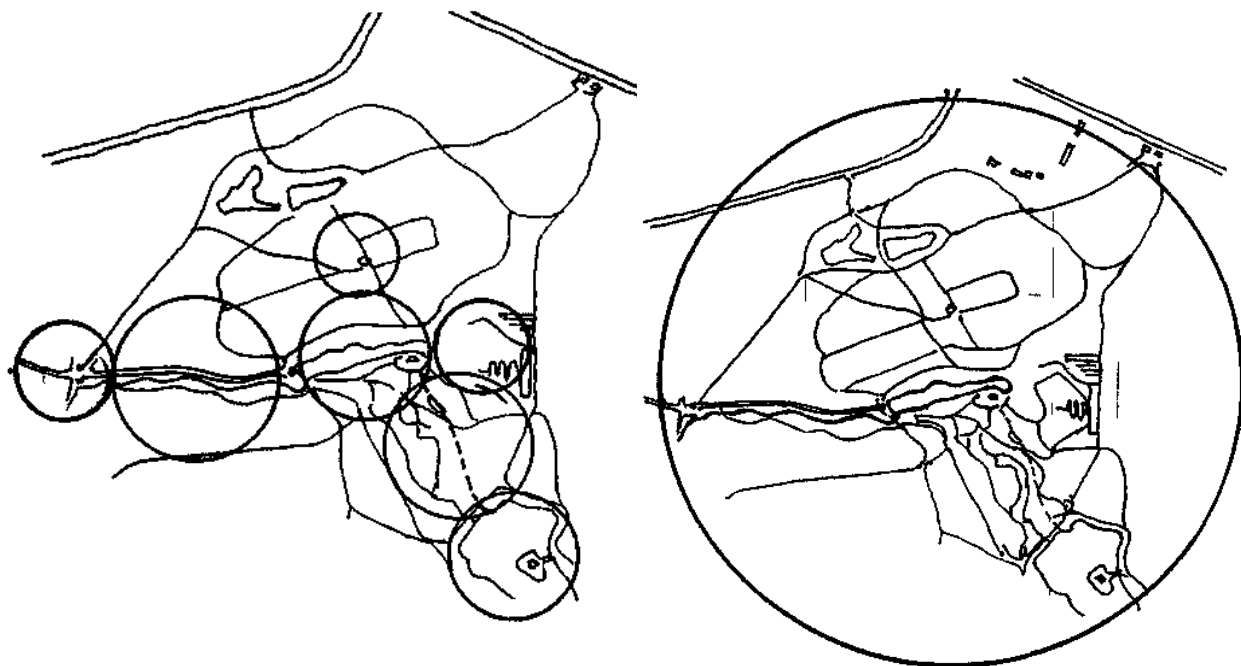


Рис. 7-8 - Парк Софиевка. Иерархические структурные уровни

Этот участок уже имеет качественно иное структурное построение, и это пробуждает в зрителе качественно иной интерес. Здесь также имеются локальные пространства, соответствующие указанным выше полянам, отнесенным к четвертому структурному уровню предшествующего участка. Таковы, например, небольшие полянки у Кавказской горки. Бельведера, площадка у статуи Еврипида. Но они воспринимаются, как небольшие полянки лишь при ближнем подходе к ним со стороны восточной и северной аллеи. А со стороны западной аллеи, с противоположного берега пруда, они воспринимаются иначе. Человек, идущий по западной аллее, видит глубинные перспективы. Они завершаются в каждом случае выразительными малыми формами на противоположном берегу озера, и расстояние до них таково, что они не главенствуют на небольшой поляне, а читаются интригующей объемной вставкой на фоне деревьев и камней. А перед ними, в отличие от раскрытий с востока, простирается водная гладь.

Эффект глубины усиливается тем, что глубинные перспективы раскрываются при наличии конкретного первого плана: тех же окаймляющих картину рамок, которые образуют кроны деревьев между аллеей и прудом. Здесь повторен тот же приём, который мы отмечали на Каштановой аллее. Аллея вдоль пруда обсажена с запада плотными рядами деревьев. Они создают зелёный экран (рис. 11-12).



Рисунок 9-10 - Парк Софиевка. Крупные пространства в природном ландшафте:

9 - Нижнее озеро с павильоном Лора;

10 - Китайская поляна

Представляет интерес и ритмический прием, как бы стимулирующий движение. В лиственные деревья, которые преобладают в этой зеленой стене, вкраплены через 10-15 м пирамидальные тополя. Этим достигаются два эффекта. Во-первых, наличие столь частых акцентов создаёт ощущение напряжённости; предчувствуется что-то иное, новое,стораживающее пешехода. И это ожидание оправдывается. Неожиданность становится закономерной. Посетитель эмоционально подготовлен к иному, отличному от аллеи, эффекту. И предчувствие не обманывает его. В восточном направлении периодически раскрываются рокадные видовые картины, раскрываются акценты на противоположном берегу через водное пространство. И здесь подстерегает второй эффект: смена эмоциональных качеств. Большая дистанция до визуального завершения, спокойная гладь воды и фон деревьев без резких высотных перепадов создает впечатление уверенности, покоя, качественно отличных от той напряжённости, которая возникает при движении по аллее.

Этот прием «раскрытия на воду» является господствующим на этом участке. Он ощущается еще при подходе от Каштановой аллеи к павильону Флоры. Здесь просматривается в просвете между колоннами, освещенная солнцем, гладь пруда. Но в этом месте, как и от площадки Еврипида, пруд скрывается в продольном направлении - на значительно большее расстояние при поперечных раскрытиях с западной аллеи.



Рис. 11-12 - Парк Софиевка. Локализация пространств в природном ландшафте:

11 - вид с площади Собраний на статую Еврипида;

12 - площадь Собраний

Пруд целиком, воспринимаемый как целое, мы отнесли ко второму структурному уровню. Участки, воспринимаемые при локальных раскрытиях можно отнести ко второму уровню, а полянки с малыми формами - к уровню четвертому. Эти уровни взаимосвязаны, то есть образуют целостную систему, благодаря их визуальному взаимопроникновению в процессе движения человека. В северной части Нижнего пруда, где происходит пересечение отмеченных выше долинных осей, предусмотрен главенствующий комплекс, сгруппированный вокруг площади Собраний. Эта площадь представляет собой наиболее крупное пространство среди площадок и полей парка. Это сделано не случайно, так как в этом месте сосредоточены наиболее выразительные формы

ландшафта. Здесь, как уже отмечалось, пересекаются долинные пространства, и к северу от места пересечения возвышается холм. Главенство этого места подкреплено расположенным на холме амфитеатром. Выше амфитеатра находится оранжерея - протяженное сооружение, как бы ограждающее пространство долины от главного входа до северной излучины Нижнего пруда. Если смотреть на генеральный план, то есть на горизонтальную проекцию, в плоскости X-Y напрашивается аналогия с известным зданием 12-ти коллегий, возведенным в Петербурге на Васильевском острове по оси Невы. Но есть существенное различие при переходе от плоскости плана к пространству. Здание 12-ти коллегий мощно ограничивало пространство Невы до постройки здания Биржи. Оно зримо фиксировало поворот от пространства реки, которое простирается в меридиональном направлении, к Невскому проспекту, идущему перпендикулярно. Зритель видел этот объем при подъезде и подходе вдоль Невы, ощущал весомую преграду, и ему был понятен смысл протяженного поперечного объема. В парке же Софиевка он этого не ощущает. Приземистое здание оранжереи не просматривается за деревьями с площади Собраний. Мы видим значимый планировочный акцент, но не воспринимаем его в реальных пространствах. Являет ли это композиционный просчет или в этом заложен идейный замысел? Для ответа нужно вернуться к философской идее, которая заложена в Софиевке. Это - идея единения с природой, идея романтики отношений человека с окружающей средой. Именно человека, индивида; не парадных церемоний с массами людей, а Человека с его индивидуальным масштабом, способного ощутить каждую деталь пейзажа. И этот узел вокруг площади Собраний служит тому подтверждением. (рис. 9-10). Да, пространство площади крупнее полянок, которые встречались посетителю при вступлении в Долину Гигантов. Но оно имеет, тем не менее, локальный масштаб. Площадь представляет собою овал с длинной осью в меридиональном направлении. Размеры овала по протяженной оси - до 30-ти метров и в поперечной - чуть более 20-ти метров. В центре овала расположен бассейн также овальной формы, а в центре бассейна - гранитная ваза. К центру площади Собраний направлены: с юго-востока - парковая аллея, с севера - металлический мост через озеро, с востока - узкая аллея от Долины Гигантов. По главной меридиональной оси, совпадающей с осями мостика и бассейна, в южной стороне овальной площади предусмотрена маленькая площадка со статуей Париса. Западнее площади - в сторону пруда - простирается газон. С южной и восточной сторон площадь ограничена высокими деревьями и камнями Западного грота. Можно дискутировать, насколько правомочна жёстко закрепленная меридиональная ось, насколько целесообразна ориентация на центр юго-восточной аллеи. Можно считать, что такая жёсткость не вытекает из ситуации, из идеи единения со свободной природой, которая заявлена здесь. Но эти жёсткие осевые стыки не являются здесь главным. Главное в ином - в том мастерстве, с которым реально ощущаемое пространство введено в западном направлении, в сторону доминирующего природного фактора - к акватории и к малым формам, расположенным на противоположной стороне пруда. Площадка со статуей Еврипида, полянка с обелиском хорошо

просматриваются за гладью пруда. Еще более интересно примыкание полянок и расположенных на них гротов, у выхода Долины Гигантов к этому стыковому месту.

Интересно и закономерно композиционное различие между западным участком, прилегающим к площади и восточным - на стыке Долины Гигантов и площади Собраний. Западный участок характерен спокойствием, уравновешенностью, известной статичностью, которые задает гладь воды. На восточном участке господствует напряжение. Могучие камни и огромные деревья создают динамичные фрагменты, контрастирующие со спокойной гладью газона и воды пруда. Северный и южный участки у площади являются как бы переходными. При подходе по мостику с северной стороны зритель видит пространство площади с вазой и статуей Париса, замыкающей в глубине видовую картину (рис. 11-12).

Статуя воспринимается на фоне деревьев, кроны которых создают достаточно нейтральный фон. Глубинная часть картины спокойна, что соответствует эпическому спокойствию участка. Но у выхода с мостика с обеих сторон посажены два дерева, и такие же деревья растут при выходе на мостик. И зритель, подходя с северной стороны, видит перспективу площади Собраний, - в общем спокойную и статичную, - через узкие порталы - кроны деревьев (рис. 13-16).

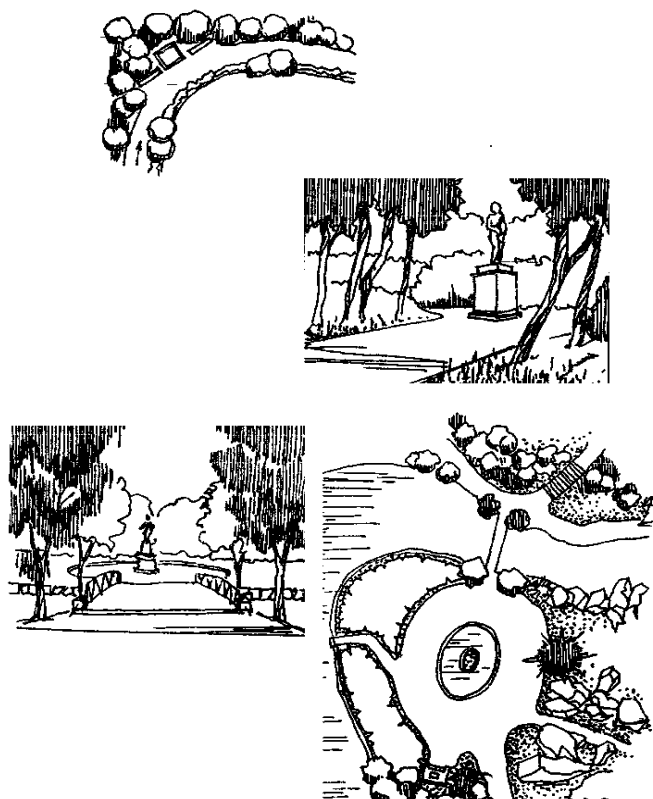


Рис. 13-16 - Парк Софиевка. Генплан площади Собраний и излучины Нижнего пруда: 13 - площадь Собраний. 14 - металлический мостик. 15 - излучина Низшего пруда. 16 - статуя Еврипида

Близко сходящиеся, они создают определенное напряжение. Таким образом, пространство площади, как будто замкнутое на своем центре, приобретает динамизм, визуально раскрывается на пруд - главенствующий фактор в композиции. Этот динамизм достигается благодаря разнообразнейшим пространственным сочленениям и тонким пространственным нюансам, пространство площади как бы выплескивается в сторону пруда. К площади с восточной стороны примыкает Долина Гигантов. Выход из площади в Долину Гигантов эмоционально насыщен. Здесь, на близком расстоянии друг от друга, расположены четыре грота: Западный грот, грот Страха, грот «Лохетек» и грот Орешек. Благодаря их близкому соседству, создается эффект напряженного преодоления. Человек не успевает пережить впечатление от предшествующего грота, как его встречает последующий грот. Каждый грот появляется вблизи, на небольшом пространстве, и это столкновение с глыбами гранита, столкновение буквально «липком к лицу» представляет резкий эмоциональный контраст с прохождением по аллее на предшествующем отрезке. В этом месте, больше чем где-либо, можно прочувствовать зависимость впечатления от пространственного масштаба, от дистанции, с которой раскрывается обозреваемый объект (рис. 17-18).

Можно сравнить такое воздействие с воздействием массы готического собора на маленькой площади-паперти; с воздействием обелиска в Карнакском храме между двумя сближенными пилонами; с воздействием колонны Траян на небольшом пространстве дворика при выходе из базилики Ульпия.



Рис. 17-18 - Парк Софиевка. Объемно-пластические и пространственные контрасты природного ландшафта:

17 - каскад в Долине Гигантов;

18 - поляна у Нижнего озера

Во всех этих примерах очень ярко проявляется значение пространственной иерархии в архитектурном искусстве. Этот эффект напряжённого преодоления не случайно задуман в этом месте. Ибо в этом месте, на стыке осей, природой заложен максимальный контраст из всех контрастов в композиции парка: контраст между зауженными динамическими пространствами, распространяющимися внутрь сообразно ландшафтной структуре. Так, мы ощущали этот контраст при выходе из Каштановой аллеи к пруду, через павильон Флоры. Пространство Нижнего пруда казалось обширным на контрасте с пространством Каштановой аллеи (рис. 19-20)

Но дальше предполагался еще больший контраст: композиция должна все более развиваться и не повторять уже пройденное. Это - один из законов композиции. Каждый шаг во временном ряду должен экстраполировать предыдущее и давать человеку новые знания сверх полученных ранее (рис. 21-22).

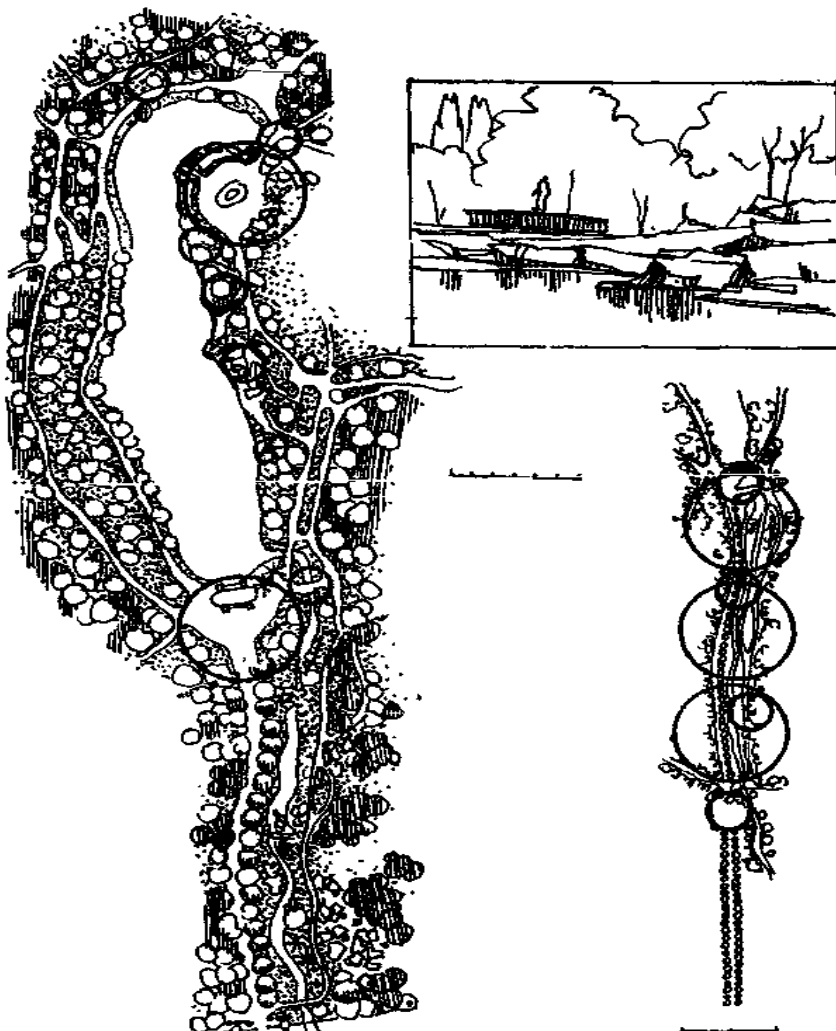


Рис. 19-20 - Парк Софиевка. Пространства третьего и четвёртого структурных уровней:

19 - у Нижнего пруда;

20 - по аллее от главного входа до Нижнего пруда

В качестве примера такой закономерности можно привести его стихотворение «Песни о вещем Олеге».

Первое четверостишие сообщает, что Олег воевал с «хозарами»:

«Как ныне собирается вещей Олег
Отмстить неразумным хозарам:»

Последующие за ними две строки дают нам новое познание:

«С дружиной своей, в цареградской броне,
Князь по полю едет на верном коне.»

Здесь даётся новое знание - о каких-то отношениях Олега с Цареградом. Затем эти отношения разъясняются, вспоминается легенда о победоносном походе, о том, как Олег прибил свой щит у цареградских ворот:

«Победой прославлено имя твое,
Твой щит на вратах Цареграда.»

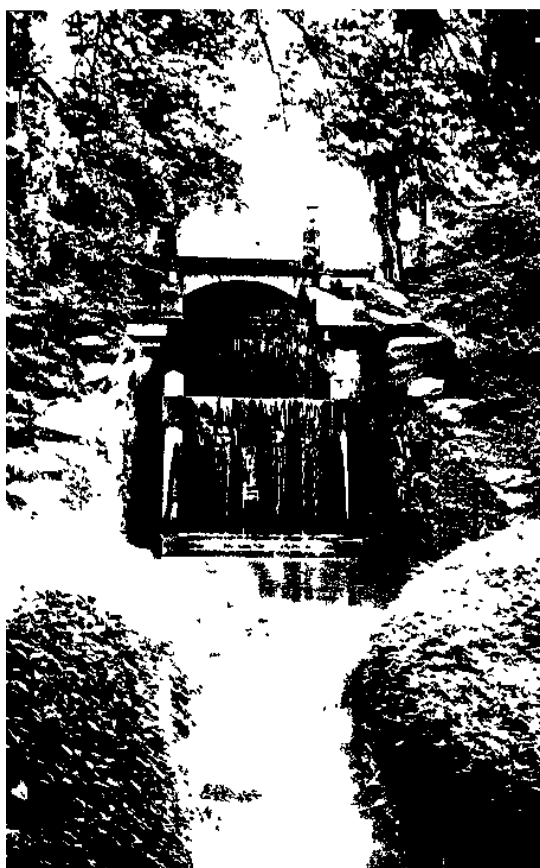


Рис. 21-22 - Парк Софиевка. Использование рельефа для локализации пространств и организации небольших дистанций обозрения на малые формы

Но параллельно теме побед, развивается и другая - тема подвластности победителя некоему высшему началу. Таким началом была Мойра - богиня Судьбы по отношению к всевластному Зевсу:

«Волхвы не боятся могучих владык...»

Дальше развивается эта тема, главенствующая у Пушкина в начальном периоде - тема верховенства поэта-пророка над земными владыками. Олег сомневается в пророчестве волхва:

«Кудесник, ты лживый, безумный старик!
Презреть бы твое предсказанье!».

И князь расплачивается за свою дерзость неожиданной смертью:

«И вскрикнул внезапно ужаленный князь».

Но А. Пушкин не ограничивается частным случаем, наказанием конкретного князя. Он экстраполирует этот случай на отношение поэта и власти вообще. Ближе к концу стихотворения появляется новое действующее лицо - Игорь, будущий преемник Олега:

«С ним Игорь и старые гости...».

И уже в завершение, после смерти Олега, Пушкин упоминает

«Князь Игорь и Ольга на холме сидят;»

Поэт не ограничивается этим упоминанием. Он должен доказать устойчивый характер случившегося с Олегом, обреченность высшей власти вообще перед прозрением Пророка. И он добивается этой цели своеобразным повтором. Пиру Игоря и Ольги предшествует подобный же пир Олега:

«Пирует с дружиною вещей Олег».

А затем:

«Ковши круговые, запенясь, шипят
На тризне плачевной Олега:
Князь Игорь и Ольга на холме сидят,
Дружина пирует у брега;»

При этом читатель должен знать судьбу Игоря: его смерть у древлян. Только при наличии этих знаний читатель воспринимает мысль поэта о фатальной гибели власть имущих.

Интересно, в свете данной темы, рассмотреть влияния природного компонента на образное воздействие. Это особенно поучительно по аналогии с контрастами площади Собраний и Долины Гигантов.

Прочувствуем контраст обыденности, спокойствия и последующего неземного «Порога» - таинства у Пушкина:

«С дружиной своей в цареградской броне
Князь ПО ПОЛЮ едет на верном коне.»
«Из ТЕМНОГО ЛЕСА навстречу ему
Идет вдохновенный кудесник,
Покорный ПЕРУНУ старик одному,
Законов грядущего вестник,...»

Не менее впечатляющий и трагизм, связанный с «Порогом» и «Жертвой» на этом пороге. «Жертва» - конь предвещает новую «Жертву» - Олега:

«И внемлет ответу: на Холме КРУТОМ
Давно уж почил непробудным он сном.»
«И видят: на ХОЛМЕ, у БРЕГА ДНЕПРА
Лежат благородные кости;
Их моют дожди, засыпает их
И ветер волнует над ними ковыль»...

И дальше следует фатальное:
«Из мертвой главы гробовая змея
Шипя, между тем, выползала».

Итак, на выходе из площади Собраний, в западном направлении, посетитель сталкивается с преградами, требующими напряженного преодоления. Это - указанные выше четыре грота, расположенные на близком расстоянии друг от друга и создающие эффект ритмичности. И только после этого напряженного преодоления, как бы прорыва через систему преград, посетитель попадает в Долину Гигантов.

И.А. Косаревский отмечал, что композиция парка Софиевка основана на сочетании близких и далёких перспектив.

Выше отмечались такие примеры. Раскрывались и масштабно-пространственные построения, которыми достигался эстетический эффект: соблюдение масштабной иерархии. И в этом месте мы можем отметить такое сочленение разных масштабных пространств, которое «работало» на эстетическую идею: на контраст открытого пространства пруда с площадью Собраний и локализованных до предела пространств у упомянутых гротов.

Можно сравнить этот контраст с контрастом поля, где ехал Олег, и «темного леса», откуда вышел кудесник, с подобными контрастами в мифах.

Миф, как известно, - устойчивая категория, и похоже, что сюжет мифа вдохновил создателей Долины Гигантов. Во всяком случае, проход через Долину с её бесчисленными валунами и выходом к верхнему пруду напоминает путь Ра в подземелье.

И.А. Косаревский отмечает ту титаническую работу, которую проделали в Долине Гигантов: из земли выкапывали громадные глыбы гранита и перемещали с одного места на другое, проводя большие земляные работы. «...Гранитные глыбы, большие и малые, разбросанные природой на поверхности дикой балки, добываемые при сооружении Нижнего пруда, тщательно сортировались на заранее предусмотренные места... Участки с отвесными скалами использовались для устройства водопадов, гротов, видовых площадок и пр.».

Представляется важным добавить к этому, что в результате нагромождений валунов, устройства гротов и водопадов, была создана структура пространств, допускающая только ближние обозрения. Габариты этих локальных пространств оказались меньшими, чем поляны, расположенные восточнее Каштановой аллеи и вдоль Нижнего пруда. Но, в отличие от фрагмента Каштановой аллеи и вдоль аллеи Нижнего пруда, в Долине Гигантов

отсутствуют пространства, обеспечивающие визуальные раскрытия со средних или дальних дистанций. Здесь есть одна константа: локальность формы и резкие ракурсы обозрения - или снизу вверх, или сверху вниз, при которых глубинные пространства закрыты. Возникают непрерывные ощущения напряжения.

Если касаться исторических аналогов, вдохновленных идеей напряженного преодоления, можно упомянуть о форуме Траяна. Форум, завершённый преемником Траяна в кризисный период античного Рима, также основан на идее напряжённости. Пространство, начиная с базилики Ульпия, преодолевается с трудом. У входа в базилику возникают колонны: двойные ряды поперёк движению, - за ними - полутёмное пространство нефа, резко контрастное освещенной площади, за ним - опять два ряда колонн, также поперёк движению, а за колоннами - тёмный неф, в стене которого узкие проёмы, и их оси не совпадают с осями входа в базилику. Если допускается пространственная разрядка, то это обязательно будет небольшое пространство, на котором форма также обозревается с близкого расстояния. Таков дворик между корпусами библиотеки, на котором воздвигнута колонна Траяна. Она появляется вблизи при выходе из базилики Ульпия.

Таковую же разрядку в Долине Гигантов представляет Мёртвое озеро. Оно расположено на подземной реке Стикс, проложенной от Амстердамского шлюза (у Верхнего пруда) до Нижнего пруда. От Мёртвого озера к Нижнему пруду проложен каскад. Вода ниспадает по этому каскаду и низвергается Большим водопадом в Нижний пруд. Река Стикс и прилегающая аллея плотно обсажены деревьями, которые также формируют систему ограниченных пространств. (рис. 23, 25).



Рис. 23-24 - Парк Софиевка. Пространства третьего и четвёртого структурных уровней: 23 - Долина Гигантов; 24 - Верхний пруд

Нельзя говорить об иерархической структуре в пределах этого отрезка. Здесь сформирована система локальных пространств; сформирована сознательно с композиционной идеей - добиться максимального пространственного контраста перед выходом на дамбу Верхнего пруда (рис. 24, 26).

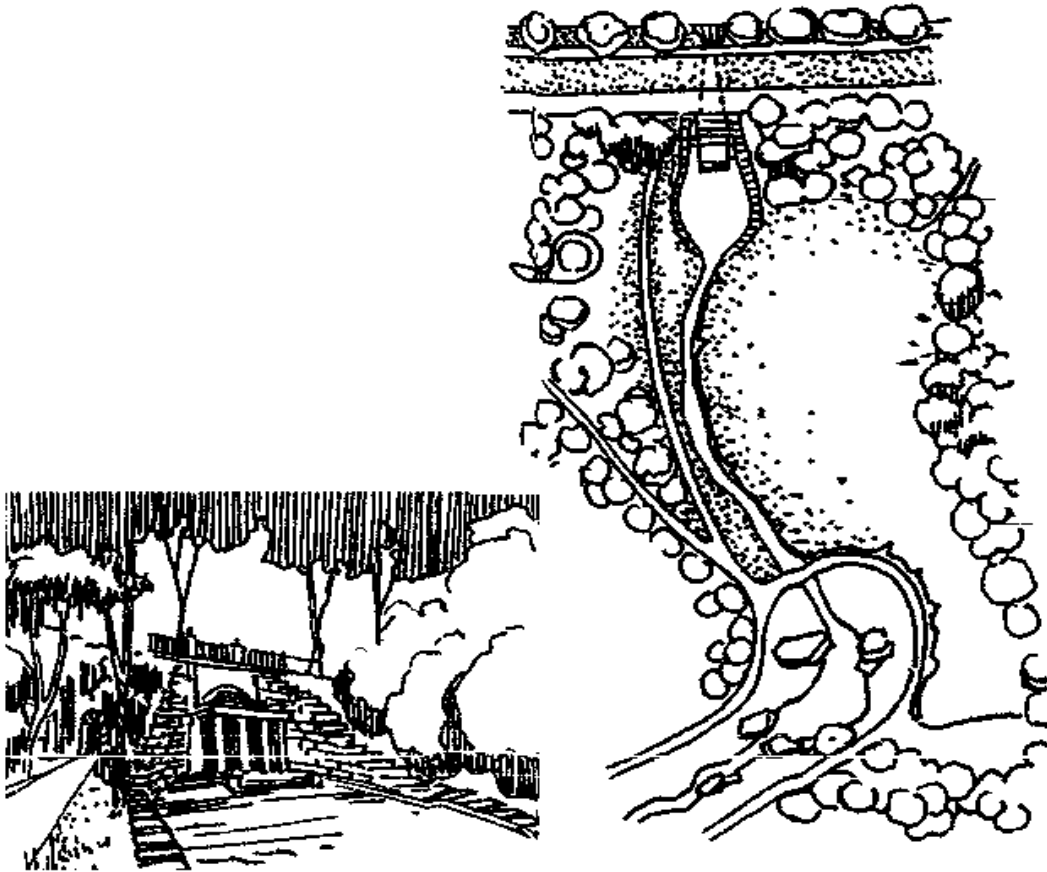


Рис. 25-26 - Парк Софиевка. Фрагмент Долины Гигантов у Верхнего пруда:
25 - генплан; 26 - грот Венеры у дамбы Верхнего пруда

И это пространство кажется большим, чем оно есть на самом деле, именно благодаря масштабному контрасту с предшествующим отрезком пути.

Может быть именно с этой целью измельчен объем Розового павильона, расположенного на острове в пруду. Здесь так же действует масштабная иерархия, создающая иллюзию грандиозности благодаря сопоставлению членению павильона с пространством Верхнего пруда, но, тем не менее, усиливающая эффект завершения (рис. 25-26).

2. СТРИЙСКИЙ ПАРК. ЛЬВОВ

Стрийский парк, в отличие от Софиевки, возник на основе существующего леса, входящего во Львов мощным клином с юго-запада. Он ограничен городскими улицами, которые окаймляли его по мере роста города и занимает территорию в 60 га. Парк раскинулся вдоль Стрийского шоссе, от которого получил своё название. Его автор - архитектор А. Геринг - совершенствовал своё детище в течение всей жизни (рис. 27-28).



Рис. 27-28 - Стрийский парк. Сочленение разных по масштабу пространств:

27 - пространство у главного входа и озеро;

28 - пространство у водопада

Парк имеет богатый набор ценных и редких деревьев, и различные приёмы садово-паркового искусства. В нём сочетаются регулярные построения, свойственные французским паркам, и свободные, живописные, характерные для английских парков. Как правило, регулярные построения «прижились» на верхних площадках плато, а живописные - в извилистых долинах и на склонах (рис. 29).



Рис. 29 - Автор проекта каскада Т. Максимчук

Парк, как организованная структура, отличается от расположенных юго-западнее лесов, а как естественное природное начало резко выделяется в городской застройке.

Исходя из этих качественных различий, можно выделить парк в целом в качестве первого структурного уровня, вычлененного из массивов лесов и города (рис. 30).

Резко выраженные природные условия, прежде всего, рельеф, позволяют разделить Стрийский парк на две, пространственно различные части: относительно спокойную территорию в юго-восточной части плато и территорию с более резким уклоном в северо-западной части. Эта территория отличается от юго-восточной и характером её использования. На относительно ровной юго-восточной площадке создавались регулярные парковые структуры, а северо-западная часть сохранилась в первозданном виде.

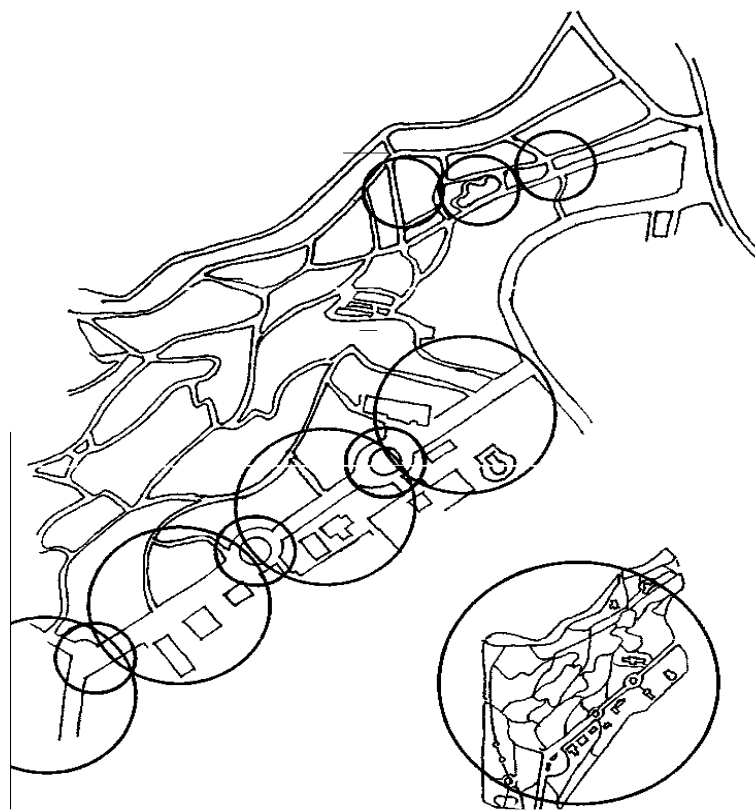


Рис. 30-31 - Стрийский парк. Схемы структурных уровней:
30 - первый структурный уровень; 31 - второй и третий структурные уровни

Долина с крутыми склонами расположена в северо-восточной части парка. Пространственные различия между этими частями легли в основу композиции парка. Таким образом, природные условия разделили парк на три части, каждую из которых можно отнести ко второму структурному уровню (рис. 31).

Сектор, оставленный в первозданном виде, не получил крупных вычлененных пространств и ярко выраженного структурного каркаса. В нём были проложены извилистые дорожки между группами крупных деревьев. Верхняя площадка плато получила чёткий структурный каркас - две регулярные аллеи, сочленённые под тупым углом, которые соединили два

входа с южной и северо-восточной стороны. Эти аллеи разделены на четыре части, четко выделенными пространственными узлами: самой крупной полуциркулярной площадкой и двумя крупными площадками. Эти членения хорошо читаются при движении по центральной аллее; каждое вычленение может быть отнесено к третьему структурному уровню (рис. 31).

К сожалению, аллея в целом и каждый её отрезок в отдельности, застраивались достаточно беспорядочно. Здесь нет единства естественной композиции и композиции архитектурной, которое характерно, например, для парка Софиевка. Наиболее резко это несоответствие ощущается у главенствующих пространственных узлов. Эти, вычлененные из чащи, пространства не масштабны ни высоте деревьев, ни высоте зданий, и поэтому воспринимаются несколько аморфными, что снижает значение каждого из них как расчленяющих аллею акцентов. Тем не менее, каждый пространственный узел воспринимается отличным от коридора-аллеи.

Каждый из них по масштабным признакам может быть отнесен к четвертому структурному уровню (рис. 32).

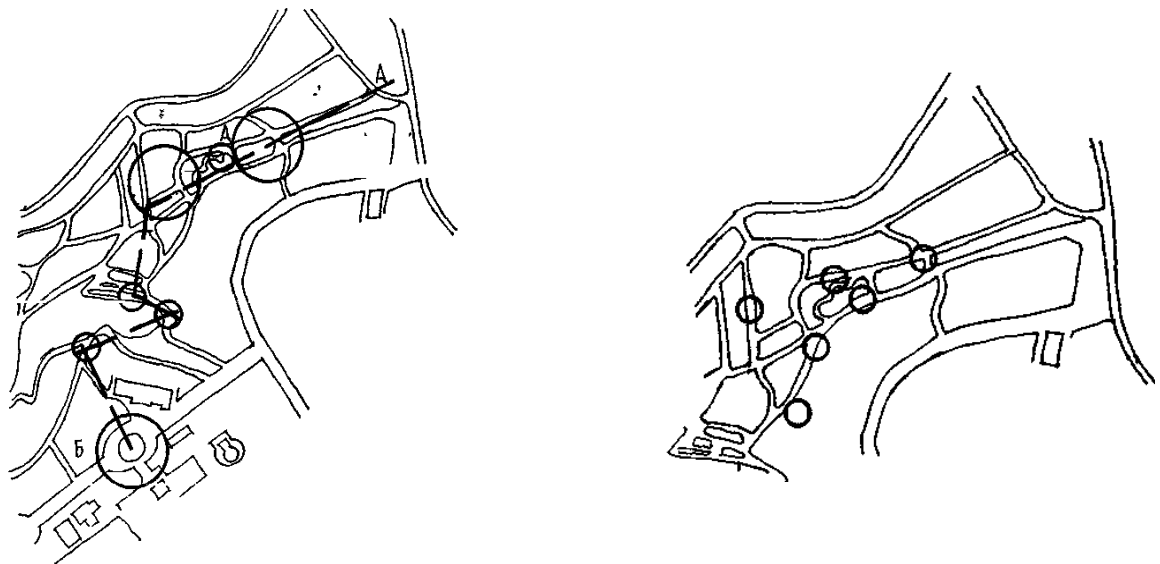


Рис. 32-33 - Стрийский парк. Четвертый, пятый и шестой структурные уровни

К этому же структурному уровню относятся ещё четыре пространственные узла. Первый - не входящий в главные аллеи - представлен площадкой у георгинария, расположенной слева от южного входа. Он не имеет четко выраженной связи с этими аллеями, не представляет сам по себе композиционно законченный узел, в отличие от узлов на главных аллеях. Три остальных пространственных узла, относящихся к этому же структурному уровню, ещё более удалены от главной аллеи. Они расположены в долине, по оси главного входа.

Этот фрагмент Стрийского парка наиболее интересен и сегодня привлекает наибольшее количество посетителей. В нём отразилось наиболее ярко живописное естественное начало. Он впечатляет человека тем, что здесь стыкуются в наибольшей степени противоположные начала: застройки,

примыкающей к главному входу с живописным парком; крутосклоны и дно долины, а также группы деревьев на склонах и озеро с газонами в долине (рис. 34-35, 29).

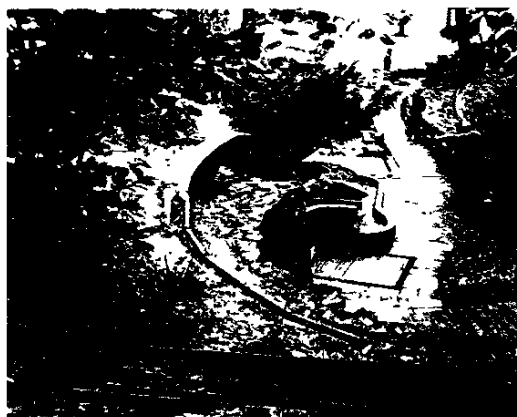


Рис. 34-35. - Стрыйский парк. Сочленение разных по масштабу пространств
34 - пространство в верхней части водопада;
35 - пространственное раскрытие от нижней части водопада на крупную поляну у памятника

На этом фрагменте следует остановиться подробнее. Здесь, в отличие от аморфных пространств верхней части парка, пространства четко вычленены из чащ, их границы живописны, как и окружающая природа, но тем не менее, читаются четко и сами вычлененные пространства масштабны небольшим группам людей. Следует отметить, что пространства свободно переливаются одно в другое, но в то же время, каждое из них воспринимается как нечто отличное от предшествующего и последующего. Можно сказать, что здесь сложилась своеобразная анфилада. Она распространяется по криволинейной оси вдоль долины.

Первое пространство сформировалось непосредственно у аркады входа. Оно скромно по размерам, но производит большое эмоциональное напряжение, на контрасте с предшествующей узкой улицей, которая ведёт к главному входу и застроена многоэтажными домами. На эту площадку спускается лестница с

северного склона: лесенка извилиста, и с каждой её части открываются разные картины на поляну под разными ракурсами. Юго-западная часть поляны граничит со следующим пространством: - озером, обсаженным деревьями. Озеро не видно при входе на поляну, т. к. оно заглублено, и внимание привлекают сначала высокие деревья у озера. Но по мере подхода к озеру оно «проявляется» всё больше и больше, и, наконец, предстаёт во всей красе, со склонившимися в воду ветвями ив, с плавающими лебедями (рис. 28).

По аллее, проходящей южнее, посетитель попадает на крупную поляну, которая значительно больше по размеру, чем поляна у входа и озеро. Но она открывается во всю ширь лишь тогда, когда человек на неё попадает, когда он миновал высокие деревья, которые окаймляют озеро, и перед ним открылась справа крупное пространство. Здесь повторяется тот же приём, который применён при входе в парк, при постепенном раскрытии озера. Поэтому есть основания говорить о пространственной закономерности, заложенной в композицию этого фрагмента.

Композиция поляны, завершающей фрагмент, также неординарна. Она вытекает из естественной композиции и соответствующей ей роли в композиции фрагмента и всего парка. Эта поляна замыкает ось, ведущую от главного входа к склону, который завершает эту ось.

Таким образом, эта поляна стала местом пересечения двух осей от входа к поляне (А - А) и от поляны - вверх, к главной аллее верхней площадки (А - Б) (рис. 31). Поперечное пространственное развитие - вверх - закрепляется в лучших композиционных позициях. Во-первых, его больше закрепляет природа, чем что-либо архитектурное. Ибо в этом месте обрамляет поляну два ярко выраженных склона. Первый, юго-западный, который завершает продольную ось, и второй, севере площадке. Это «отражение» пространства на юго-восток подкреплено архитектурно. На поляне воздвигнута мощная скульптура, причём воздвигнута не в центре неё, в традициях классицизма, а сдвинута к северо-западной части, ближе к крутому склону.

Эта поперечная ось закреплена великолепным водопадом - каскадом - созданным уже в наше время. Он не соперничает по масштабу с поляной, ограждающими склонами и скульптурой. Он извивается узкой лентой, и его очертания повторяют изломы осей фрагмента в целом. Каскад в начале ниспадает по поперечной оси, а затем «ломается» и переходит в ручей, параллельный продольной оси. (рис. 36-38).

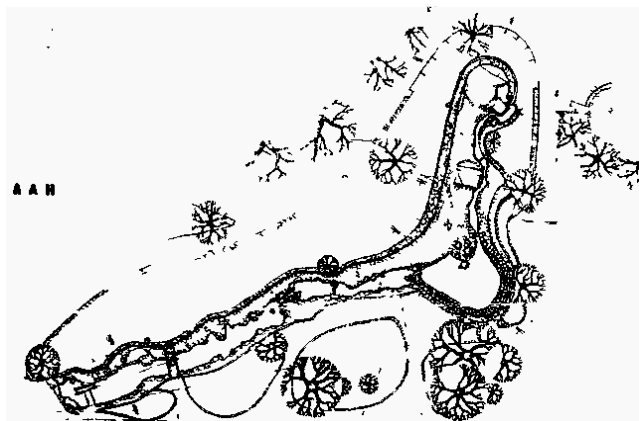


Рис. 36 - Стрийский парк.
Разбивочный чертеж. План

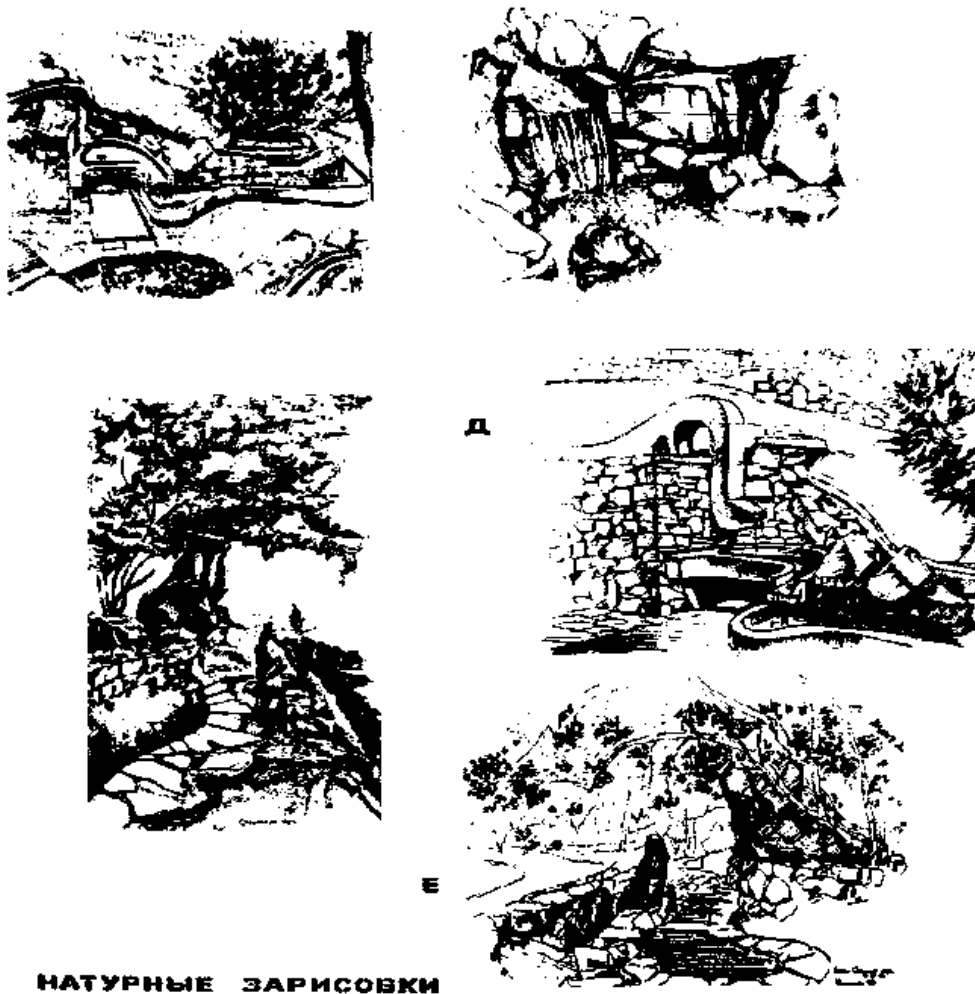


Рис. 37 - Стрийский парк. Водопад. Фрагменты

Над каскадом сформирована открытая, круглая площадка, как бы зрительный зал, сцену которого представляет сам каскад и открывающаяся за ним большая поляна. Площадка намного меньше пространств, упомянутых выше, она также не конкурирует с ними, как и каскад в целом - с озером. Она даёт возможность зрителю рассмотреть вблизи каждую деталь - и струйки воды, и скульптуру дракона, и каждую ветку и листву на ней (рис. 40).

Каскад в целом может быть отнесен к пятому структурному уровню, а площадка - крупнейшее пространство в каскаде - к шестому.

Возникший из таинственных глубин и ослепленный светом дня, он выносит на поверхность водяной поток, холодные, пенистые струи. Таинство рождения реки - вот мифологический сюжет этой композиции. Прозрачная стена водопада, узкая лента ещё слабого ручья, зажатого берегами, сменяется спокойным водным зеркалом, отражающим облака. Это жизнь, с её борьбой и победами, это контрасты, делающие всю композицию интересной и разнообразной. Эти контрасты, заложенные в ландшафте, которые умело использованы архитектором в сочетании крупного массивного склона и плоскости поляны, чащи леса и залитого светом открытого пространства,

вертикали одиночных деревьев и горизонтали газонов, камней, олицетворяющих вечное статичное начало, трепет живой листвы - образ мимолётности и динамичности жизни. Пространство ограничено группами деревьев и группами камней, разделяющими его на отдельные микроуголки, масштабные человеку, не нанизанные на единую композиционную ось.

**ПОЭТ ВСЕГДА
В БОЮ
ВСЕГДА У БЕЗДНЫ
НА КРАЮ**



**ДРОБЕЦЬ О МРАЧНЫЕ СКАЛЫ,
ШУМЯТ И ПЕНЯТСЯ ВАЛЫ
И ПАЕЩЕТ БОР,
И СВЕТЯТ СРЕДЬ СУРОВОЙ МГАМ
ВЕРШНЫМ ГОР.
А.С.ПУШКИН**

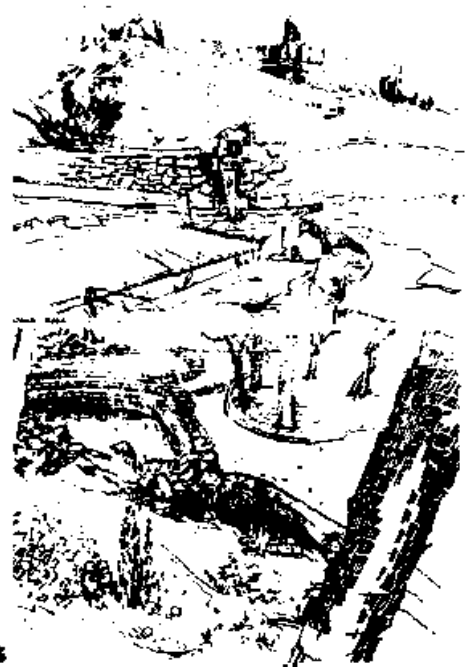


Рис. 38 - Стрийский парк. Водопад. Фрагменты

Каждый фрагмент этого каскада, отчленённый от другого скульптурными группами, можно отнести к шестому структурному уровню. В пределах вычлененных пространств этого уровня можно как бы «ощупать» взглядом каждый камень мощения и изящных скульптурных форм.

Таким образом, перед нами предстаёт многоступенчатая структура парка, объединённая единой композиционной идеей, логичными масштабными переходами и связями, в ней каждый структурный пространственный уровень даёт различные дистанции обозрения, различные возможности детализации обозреваемого, а все они вместе обеспечивают переход от контактного обозрения к дальнему, о котором писал К.Линч [24].

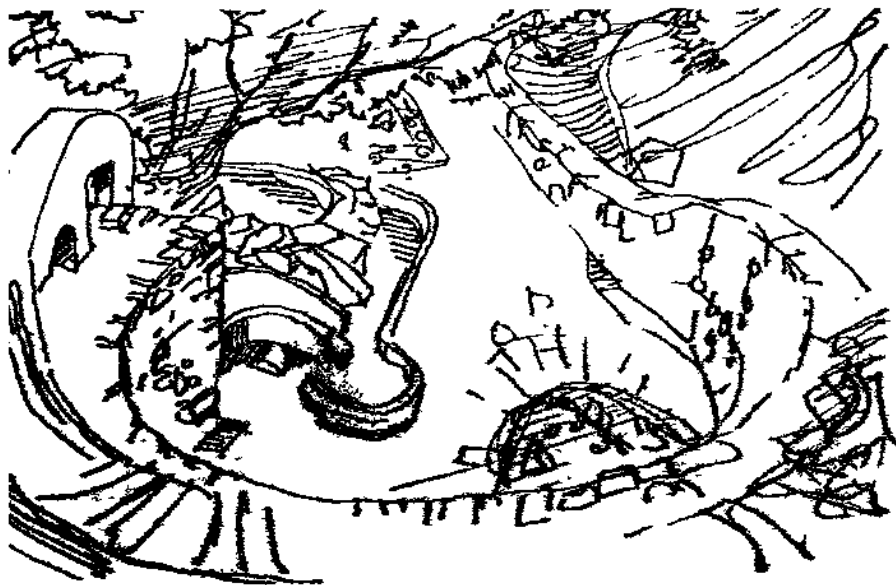


Рис. 39-40 - Стрийский парк. Фрагменты водопада:
39 - верхняя площадка;
40 - фрагмент у статуи Дракона

3. ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫЙ АНСАМБЛЬ ПУШКИН

К югу от устья Невы, в 25 км от будущего Петербурга, располагалась Царская мыза - заболоченная земля с кустарниками и ольшаниками, освобожденная от шведского владычества в 1702 году. На гребне пологой возвышенности разместилось поместье шведского феодала - двухэтажный деревянный дом с огородом, служебные постройки и мельница. Этому месту суждено было войти в историю. Формирование дворцово-паркового ансамбля началось с придания статуса загородной резиденции в 1717 году (рис. 41).

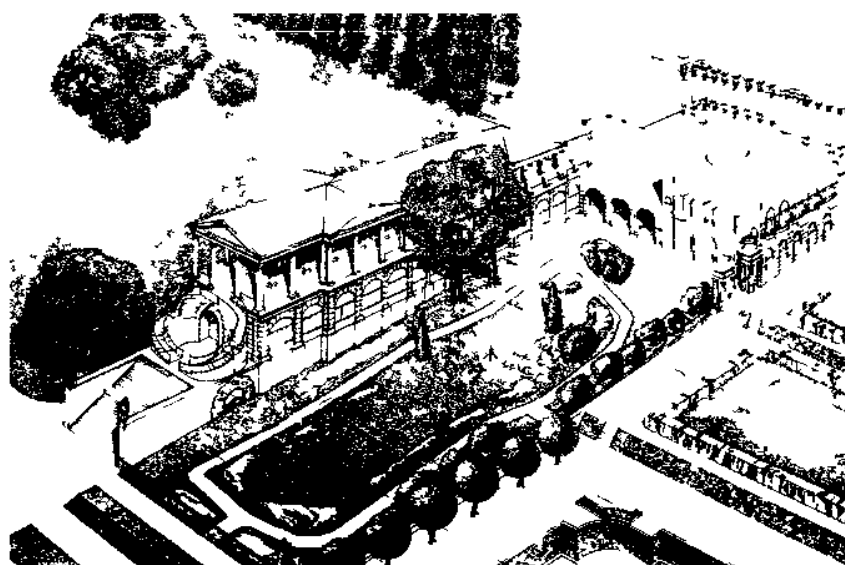
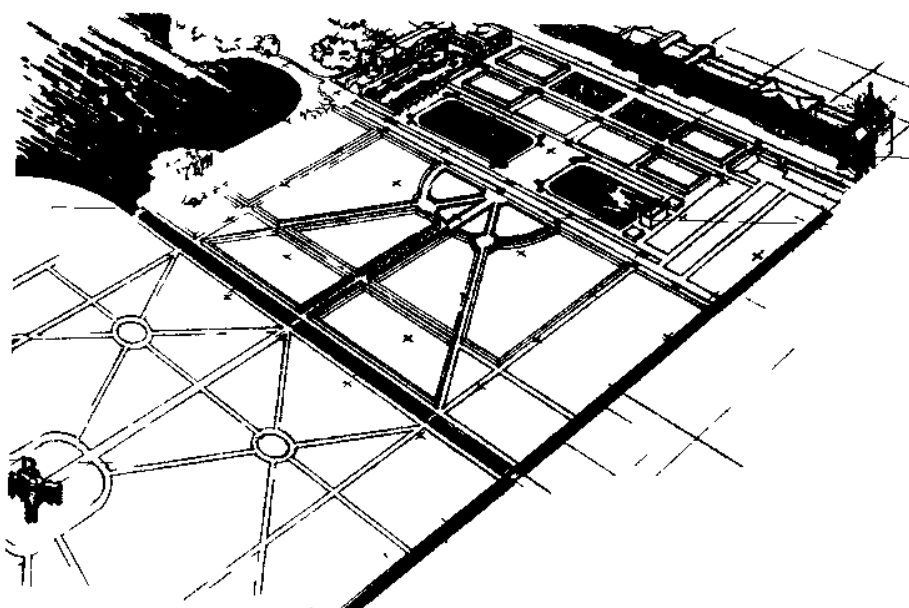


Рис. 41-42 - Пушкин. Перспектива «с птичьего полёта» Екатерининского парка: 41 - парк в целом; 42 - Пространственный узел у Камероновой галереи

Ансамбль пережил несколько этапов развития. Начало его формирования относится к 1719-1743 гг., когда было произведено террасирование рельефа, устроены подъездные дороги, организовано Большое озеро, распланирован сад, возведён каменный дворец, ориентированный на северо-запад (рис. 43-44).



Рис. 43-44 - Пушкин. Видовые картины Царскосельского ансамбля характеризующие сочленения пространств разных структурных уровней: 43 - панорама, обозреваемая от Большого озера в сторону Екатерининского дворца; 44 - визуальное раскрытие от Екатерининского на Большое озеро

Наивысшего расцвета ансамбль достиг в 1743-1760 гг. Дворец дополнился открытыми деревянными галереями, соединившими его с двухэтажными корпусами. Отдельно, на одной линии с дворцом, был возведен оранжерейный зал, а в 1750-х гг. - построены павильоны Эрмитаж и Монбизу, которые закрепили главную ось ансамбля.

В 1752 году все части дворца были объединены в один объект архитектором Растрелли. С 1760 года весь архитектурно-ландшафтный облик парка претерпевает изменения, соответствующие новой философии «возвращения к природе». В это время осуществляется постройка галереи. Агатовых комнат Холодных бань и Висячего сада. Создаётся пейзажный парк, доходящий до Виттоловского пруда, с захватом южного и западного берегов Большого пруда. Архитектором Д.Кваренги создаётся Александровский парк с дворцом.

В конце XVIII - начале XIX вв. ансамбль получает своё завершение и включает в себя Екатерининский, Александровский, Боболовский и Отдельный парки, общей площадью 575 га.

В данном исследовании не ставится задача проследить развитие дворцово-паркового ансамбля во все периоды. Акцентируются, в первую очередь, два вопроса:

- а) переход от театральности барокко к естественному природному началу;
- б) переход от космогонических пространственных построений к масштабным человеку пространствам.

И то, и другое, как сказано выше, вытекало из социально-философских изменений, пришедших в это время.

Первый аспект этого перехода - от театрализации к живописности - отмечен выше. Второй аспект не менее интересен в рамках данной темы.

В регулярной части Екатерининского парка заложены масштабные переходы. Собственно регулярная часть парка, так называемый Старый сад, равен по ширине дворцу и простирается от него до Каскадных прудов, захватывая участок за ними. Его ограничивает со стороны города Каскадный канал, а по поперечной дворцу оси он доходит до здания Эрмитажа. В Старом саду можно выделить четыре участка: Верхний сад на трёх верхних террасах, Нижний сад - от последней террасы до Рыбного канала, участок с Эрмитажем - от Рыбного канала до Каскадных прудов. Четвёртый участок - за Каскадными прудами, до границы парка по Парковой улице является, по существу, лесопарковым массивом.

Таким образом, сформировалась цепочка крупных нерасчленённых пространств - от Большого озера до главной дороги, ведущей от Петербурга. В. Растрелли, создав на их стыках Большой Екатерининский дворец, с одной стороны, создал перемирие между крупными открытыми пространствами и, с другой стороны, объединил их, вписавшись инженерной структурой в масштаб пространств первого уровня и в направленность от въезда к озеру. (рис. 45-46).

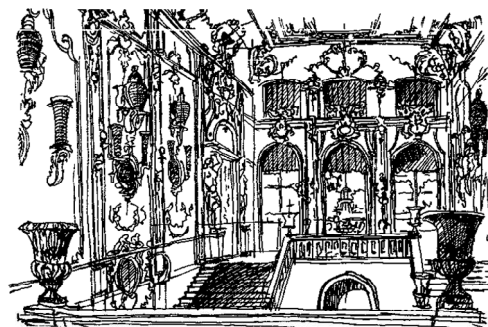


Рис. 45-46 - Пушкин. Фрагменты Царскосельского ансамбля. Вычленение максимально локализованных пространств как средство организации пространственного контраста с освещённым дальним планом

Безусловно, грандиозный масштаб дворца, несравним ни с одним последующим ансамблем в Царском Селе (рис. 47-54).



Рис. 47-54 - Пушкин. Фрагменты Царскосельского ансамбля

Нельзя сказать, что эти пространства не имеют внутренних членений. Верхние террасы расчленены откосами, а скульптуры, поставленные на перепадах по поперечной оси, деликатно отмечают эти расчленения. Сегодня расчленения более весомы, так как террасы отчленяются не столько откосами, сколько рядами высоких деревьев.

Но если представить первоначальный вид, то можно говорить лишь о намёке на разделение, но не о пространственном разграничении.

Более весомо отчленение пространства на Верхней террасе дворца. Здесь пространство чётко сужено, благодаря постановке на флангах дворца двух боскетных каре. Стена подстриженного кустарника - выше роста человека, и вычлененное пространство воспринимается четко. Но оно, как и предыдущее, несоразмерно человеку, выражаясь в понятиях проксемики - его «личному кокону» [23]. Его не изменяют и партерные ковры, посаженные в вычлененном

пространстве, и конусообразные карликовые деревья. Это вычлененное пространство слишком грандиозно для конусов-деревьев. Так же не служат элементами расчленения «ванны» на нижней террасе. Они, как и подстриженные деревья, как и ковры Верхней террасы, лишь подчёркивают декоративный характер Старого сада. «Ванны» повторяют интерьерные зеркала, а партерные ковры - интерьерные гобелены.

Здесь всё рассчитано на противопоставление: мир-космос и человек-песчинка, затерявшийся в нём.

Ближе к 1870-м годам делается попытка ввести в ансамбль «человеческий» масштаб. В русле Каскадного канала устраиваются двенадцать ступеней, и в верхней ступени у дворца сооружается фонтан в виде лебедя, из клюва которого струится вода. В этом же месте, южнее входа, в парке вычленяются площадки, немного меньшие, чем площадка в центре дворца. Этот фрагмент находится на периферии и не влияет на центральную часть Старого сада.

Развитие Нового сада Екатерининского парка связано с династией Неёловых. В. Неёлов с сыновьями изучил пейзажные парки в Англии. Началом формирования царскосельских пейзажных парков можно считать перестройку водной системы. Как уже отмечалось, Большой пруд приобрёл свободные очертания, вокруг него был создан как бы новый пейзаж, насыпаны искусственные холмы, посажены живописные группы деревьев, проложены криволинейные дорожки. Также приобрели живописную форму каскады нижних прудов, а позднее были созданы три пруда, охватывающие полукругом Александровский дворец. Они также имели свободные плавные очертания, были окружены живописными лужайками и рощами, связаны друг с другом и с Крестовым каналом.

Наличие живописного водного стержня предопределило и живописную структуру зелёных насаждений. При живописной пространственной структуре парка естественно вычленились и небольшие пространства, масштаб которых соответствовал масштабу человека и малых форм.

Так, к юго-западу от Екатерининского дворца, формируется живописная парковая структура» Она получает своё завершение параллельно строительству Камероновой галереи и Агатовых комнат. Между Екатерининским дворцом и Камероновой галереей сооружается площадка на массивных сводах, и на ней воздвигается здание Агатовых комнат. Внизу, на земле, между этой площадкой и галереей организуется Фрейлинский сад. Расположенный по соседству с регулярным парком, с его гигантскими пространствами, этот сад уже строится на других началах: газоны приобретают живописные очертания, и группы деревьев расчленяют пространство. Он отделен от регулярного парка рядом деревьев с шарообразной кроной, искусственно созданной в канонах барокко.

Идея перехода от грандиозного к человеческому, от барочного к камероновскому классицизму распространяется к юго-западу от Камероновой галереи и Екатерининского дворца. На аллее, ведущей от Агатовых комнат, сооружена терраса с площадками в двух уровнях. На верхней - поставлена статуя Аполлона, от нижней - начинается широкий партер, который спускается

к озеру. Масштаб площадок, можно сказать, - «героический» - средний между «божественным» - в Старом саду и личным, человеческим, - который свойственен расположенным западнее полянкам. Одна из таких расположилась западнее идущего к озеру партера. Последний же соседствует с большим пространством западнее Камероновой галереи. Здесь раскинулся зелёный газон, с живописно расположенными вдали друг от друга реликтовыми деревьями. Масштаб этого открытого пространства созвучен пространству Старого сада и двору за Екатерининским дворцом. Но за этим грандиозным открытым пространством организован живописный парк, и в него вкомпонованы небольшие лужайки с естественными и искусственными малыми формами. Так сложилась небольшая площадка у скульптуры «Девушка с кувшином», покоящейся на естественном камне, со струящейся из кувшина и камня водой (рис. 55-56).

Здесь блестяще продемонстрировано единство естественного и искусственного начал, а также пространственные вычленения до человеческого масштаба.

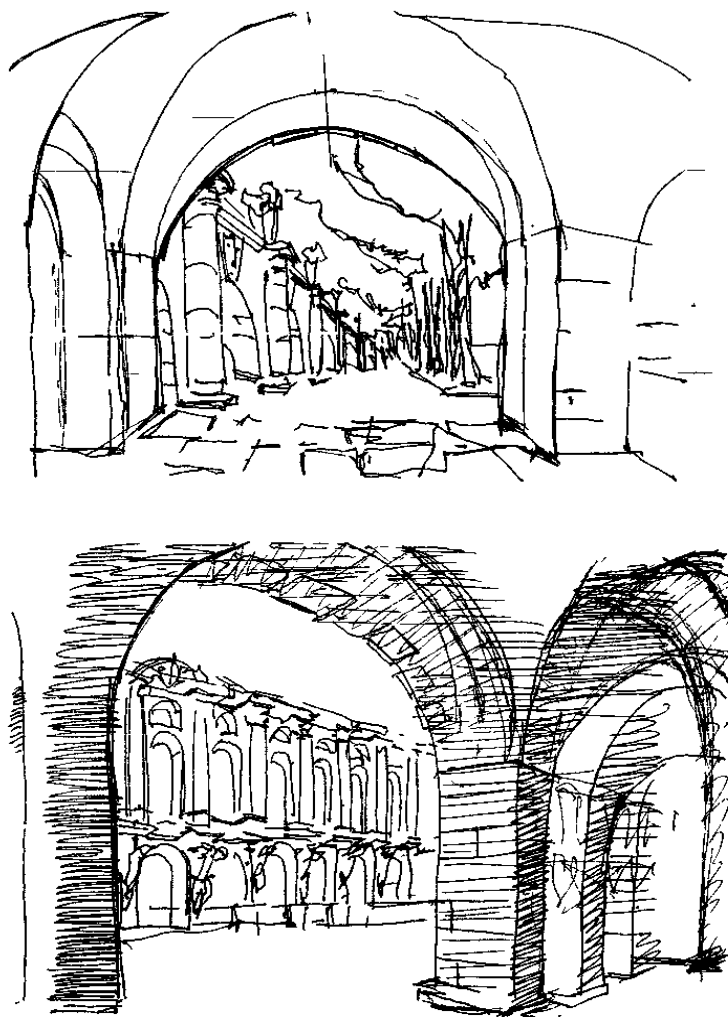


Рис. 55-56 - Пушкин. Фрагменты Царскосельского ансамбля. Вычленение максимально локализованных пространств как средство организации пространственного контраста с освещенным дальним планом

Идея единства естественных и искусственных пространственных вычленений проходит через весь Новый сад. Постепенно уменьшаются размеры акваторий. В Большое озеро впадает живописный и извилистый ручей, в нём устроены дамбы и небольшие озерки. В местах их переходов в ручей сформированы естественные скульптурные группы из крупных и мелких камней. Архитектурные сооружения, например, павильон Флоры, чередуются с естественными скульптурными формами: те и другие формируют в совокупности четко читаемый ритм.

Таким образом, в парке переплетаются пространства разных масштабов, Парк в целом можно представить во взаимосвязи с пригородной зоной первым структурным уровнем. Озёра, пространства у галереи в Старом саду и во дворе за дворцом - комполюенты второго пространственного уровня. Пространства площадок у павильона Флоры, у малых озёр и у террасы относятся к третьему структурному уровню. А маленькие полянки, наподобие той, которая сложилась у «Девушки с кувшином», относятся к четвёртому структурному уровню (рис. 57-62).

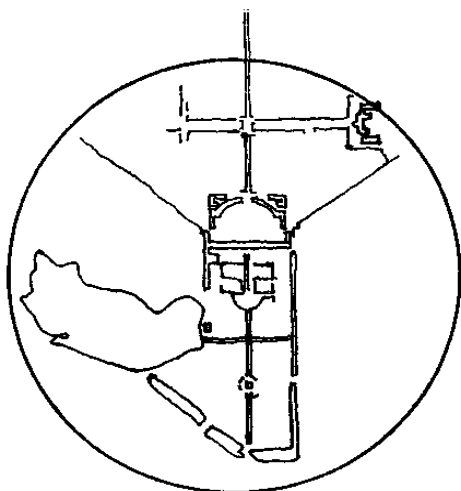


Рис. 57-58 - Пушкин. Схема структурно-пространственных уровней Царскосельского ансамбля: 57 - видовая картина Большого озера; 58 - первый структурный уровень

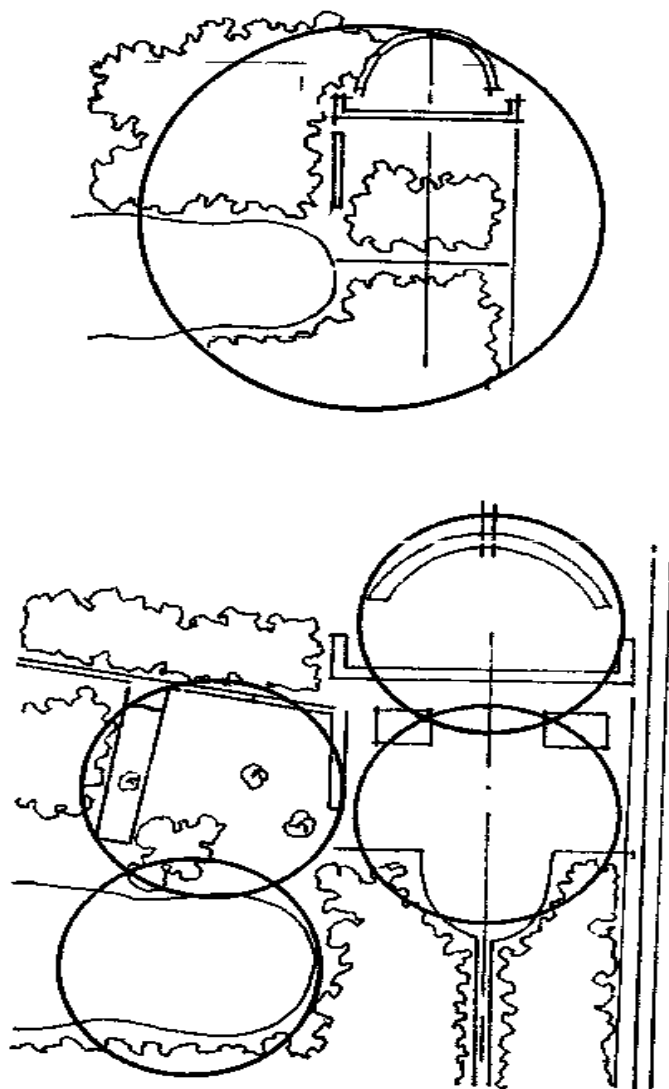


Рис. 59-60 - Пушкин. Схема структурно-пространственных уровней Царскосельского ансамбля: 59 – второй структурный уровень; 60 – третий структурный уровень

Как же обеспечивается единство живописного - личного и регулярного – крупномасштабного пространства?

Здесь обращает на себя внимание единство архитектурного и садово-паркового искусств.

В качестве первого средства объединения можно отметить метод «щупалец», когда одна оппонирующая инстанция выпускает «щупальца» в тело другой. Этот метод был осуществлен ещё при постройке Екатерининского дворца: корпус дворца трехсотметровой протяжённости «вонзился» вглубь царскосельского парка по направлению к лесу и озеру. Перпендикулярно к нему сформировалась система регулярных открытых пространств. В соответствии с этим регулярным началом было создано шестигранное озеро строго геометрической формы.

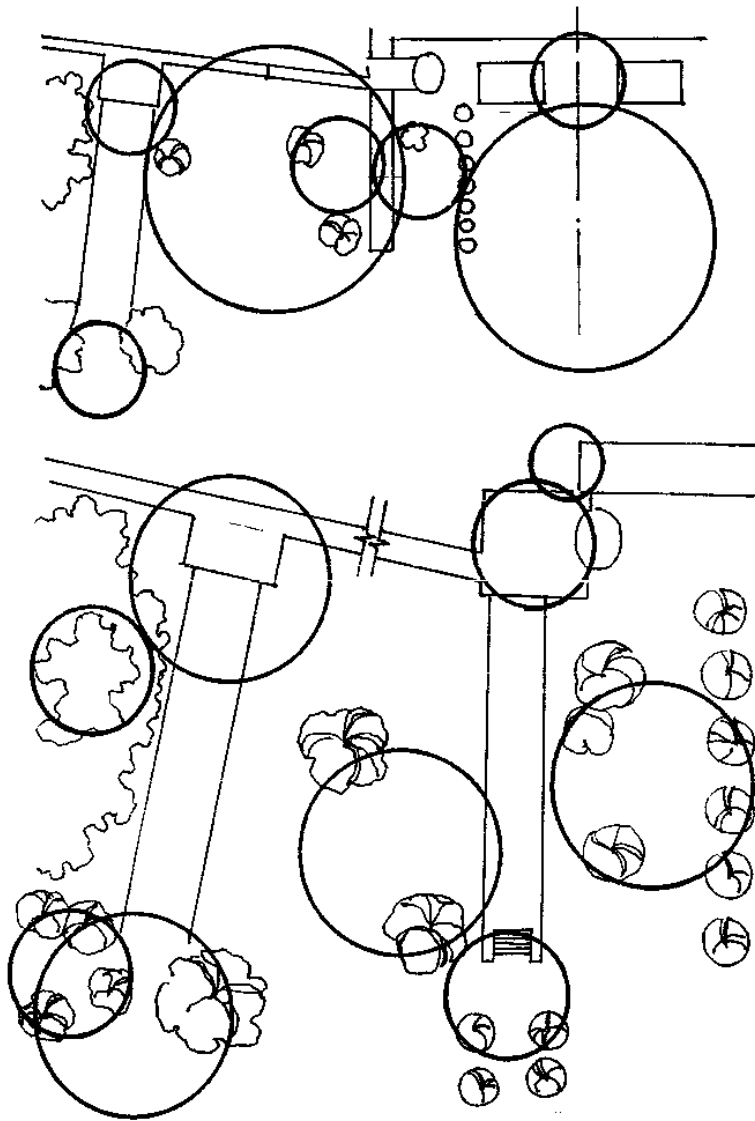


Рис. 61-62 - Пушкин. Схема структурно-пространственных уровней Царскосельского ансамбля: 61 - сочленение третьего и четвёртого структурных уровней; 62 - сочленение четвёртого и пятого структурных уровней

Этот подход изменил Ч.Камерон. Он создал форму галереи как «щупальце» в направлении к озеру перпендикулярно Екатерининскому дворцу. Само здание галереи имело правильные геометрические формы, если говорить об объёмных формах. Но Ч.Камерон создал принципиально иную пространственную форму, более близкую к живописной, природной, чем регулярные построения В.Растрелли. В этот же период принципиально изменяется и геометрическая форма Большого озера. Она приобретает свободный характер в духе природного руссоизма. И Камеронова галерея призвана стать своеобразным посредником между регулярностью Старого сада и живописным Новым садом с озером свободного очертания. Ч.Камерон решает эту задачу двумя путями. Через широко расставленные колонны верхнего яруса галереи пространство свободно растекается к озеру, так же свободно, как оно струится между живописными группами деревьев (рис. 63-64).



Рис. 63-64 - Пушкин. Фрагменты царскосельского ансамбля. Рисунок Соловьевой О.С.: 63 - сочленение пространств у Грота и у Камероновой галереи с включением большой поляны; 64 - вычленение пространства у Камероновой галереи при обозрении с аллеей

Но Ч.Камерон делает этот переход последовательным и изысканным. Он ставит на своды площадку «висячего» сада между дворцом и галереей. Площадка замыкается зданием Холодных бань и Агатových комнат, между дворцом и площадкой с этим зданием вычленяется локальное пространство. Оно масштабно тем пространствам, которые сформированы на площадке, во Фрейлинском садике, у статуи Геракла и у площадки со статуей Аполлона. Человек попадает в это пространство, ощутив постепенную локализацию пространств при движении от бассейнов Старого сада к Екатерининскому дворцу. Создаётся непрерывная пульсация пространств: от крупного пространства у бассейнов до более локального входа во дворец, суженного двумя каре кустарников; затем - через пространство у «висячего сада» к затемнённому проходу под площадкой и через арку под пандусом в сторону открытой лужайки.

Создаётся интересная пространственно-световая вибрация. Пространство сжимается всё больше и больше, всё больше увеличивается тень, меняясь по мере движения солнца. Здесь действует типично барочный приём, активно использованный ещё Ф.Борромини в таких его римских постройках, как палаццо Барберини и знаменитая церковь Сан-Карло але Куатро Фонтане. Свет как бы вырывается из этой лоджии, струится дальше через галерею с большим интерколумнием и выплёскивается, скользя по кроне дерева, к озеру (рис. 65).



Рис. 65 - Пушкин. Пространство третьего структурного уровня – Большого озера с Чесменской колонной

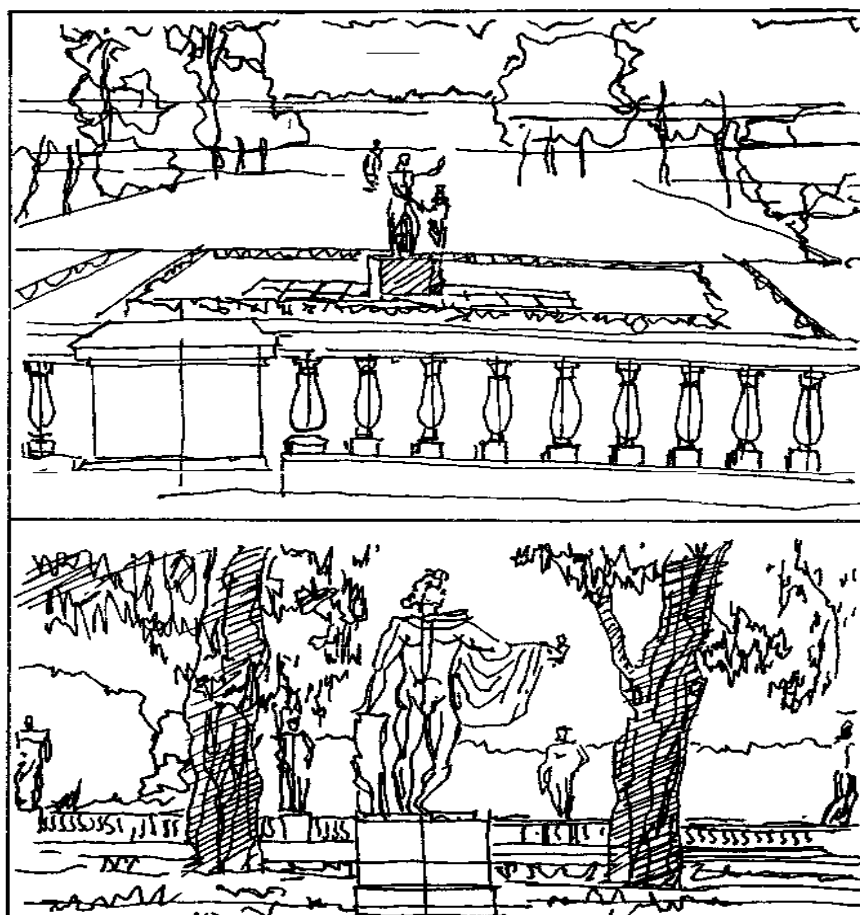


Рисунок 66-67. Пушкин. Фрагменты Царскосельского ансамбля.
 (66 - сочленение пространств третьего и четвертого структурных уровней - визуальное раскрытие с террасы на партер и озеро.
 67 - пространство четвертого структурного уровня – терраса со статуей Аполлона).

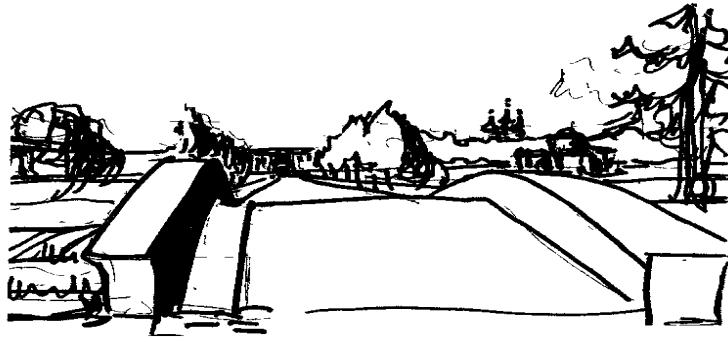


Рисунок 68-69. Пушкин. Фрагменты Царскосельского ансамбля. Организация глубинных перспектив при обозрении с дальних дистанций с выделением фрагментов первого плана, масштабных человеку.

Ч.Камерон использует приём «щупалец» и в параллельном озере направлении. От Агатовых комнат, через площадку, формируется новая активная ось. Она закрепляется четкой аллеей, обсаженной высокими тополями, и в эту аллею от площадки вонзается мощный пандус. Он также правильной формы, как и аллея, в которую он входит, как и последующая площадка над террасой со статуей Аполлона. Но пандус искусно обработан имитацией под природный камень. Таким образом, регулярное начало входит в живописный Новый сад, а геометрические формы «щупалец» смягчаются декоративной обработкой, близкой к естественным компонентам (рис. 66-67).

На таком непрерывном взаимопроникновении регулярной и живописной структуры, крупномасштабного и локального пространства зиждется сложная пространственная Царскосельского садово-паркового ансамбля. И человек не чувствует себя тоскливо на крупных открытых пространствах, ибо они соседствуют с пространствами меньшими, и он через минуту выйдет на уютные лужайки.

4. ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫЙ АНСАМБЛЬ ПЕТЕРГОФ

Как известно, строительство Петербурга сопровождалось формированием садово-парковых ансамблей вдоль южного берега Финского залива. Самым крупным из них стал Петергоф. Петр I создал здесь загородную парадную резиденцию - восточнее Петергофской мызы. В 29 км от Петербурга постепенно формировался дворцово-парковый ансамбль, грандиозностью архитектурного замысла и богатством убранства не уступающий крупнейшим западноевропейским дворцам и паркам (рис. 70-71).

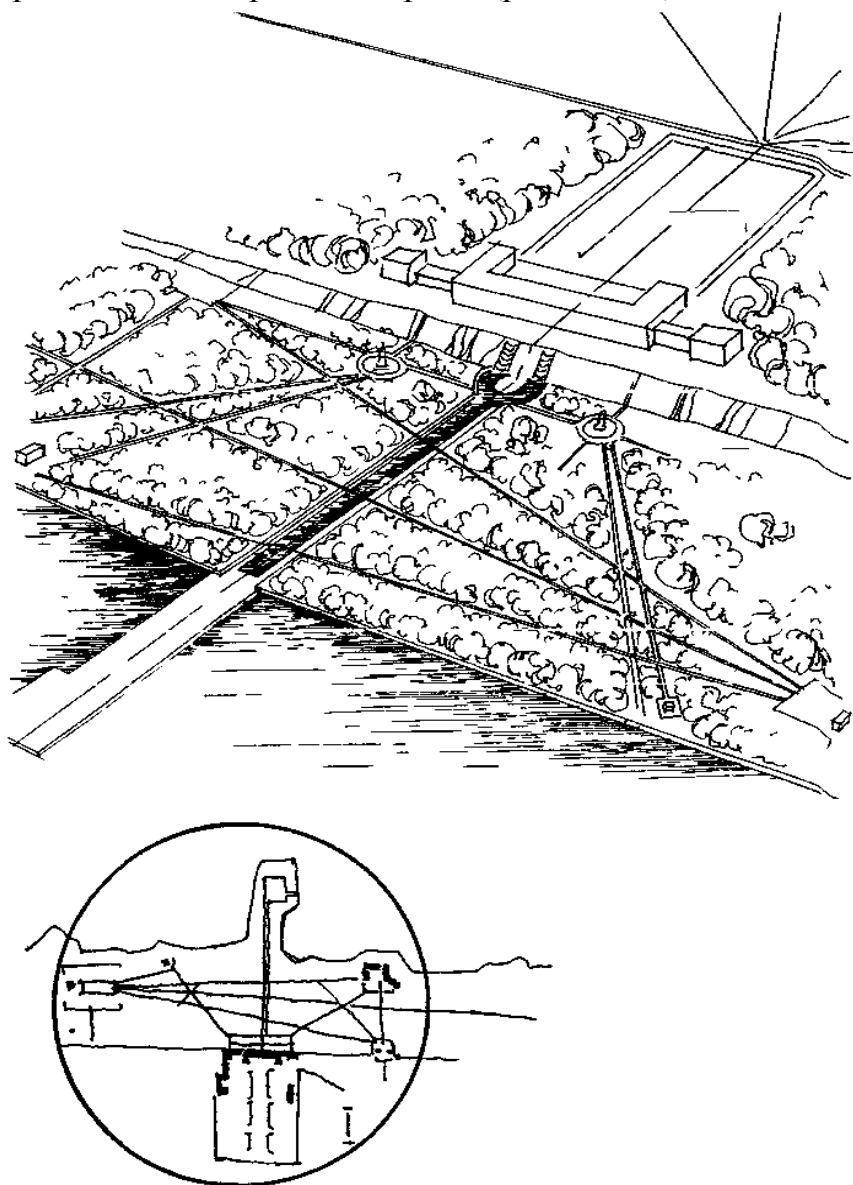


Рис. 70-71 - Петергоф. Схема структурных уровней: перспектива «с птичьего полета» и схема первого структурного уровня).

Строительство началось весной 1714 г. под руководством архитектора И. Браунштейна. Первыми были сооружены дворец Монплеизр (Малые палаты), Верхние (Большие) палаты, а также Большой каскад и канал, ведущий к заливу.

Далее к работе был привлечен Ж.Леблон, который укрепил конструкцию Большого каскада и фундамент Верхних палат, руководил отделкой Монплезира и увеличил ширину ведущей к нему аллеи.

Третий по счету главный архитектор ансамбля - Н.Микетти - уделил наибольшее внимание созданию фонтанной композиции системы. Русский инженер-гидравлик В.Туволков запроектировал самотечную гидротехническую систему, действующую и в наши дни.

В 1725 г. под руководством архитектора М. Земцова были созданы Нижний парк и Верхний сад. В последующее десятилетие усложнилась планировка Нижнего парка. Монплефир соединили с Марли Морской аллеей. Верхнюю террасу каскада связали с Нижним парком двумя пандусами и лестницами.

В середине XVIII в. архитектор В.Растрелли расширил и усилил композицию Верхних палат симметрично поставленными флигелями, увенчанными золотыми главами.

Архитектор Ю.Фельтен в 1770-х годах провел третий луч - Березовую аллею - от Марли до Драконов - и этим завершил Нижний парк. Свой вклад в архитектуру Нижнего парка внес А.Н.Воронихин в конце XVIII - начале XIX веков. Позднее над Петергофским ансамблем работали архитектор Д.Кваренги, А.Менелас, А.Штакеншнейдер и другие.

Говоря о Петергофском садово-парковом ансамбле, целесообразно выделить, как основной замысел, его композицию, задуманную Петром I, и последующее развитие парка в XVIII и XIX веках. Можно считать, что парк простирался вдоль залива от дворца Марли до Монплезира и в поперечном направлении - от залива до Ольгина пруда. Его также трудно выделить из прилегающих лесов, как Павловский и Царскосельский парки. Тем не менее, с композиционной точки зрения такое выделение оправдано, ибо именно в этих границах человек сформировал по своему замыслу нечто отличное от естественных лесов. Можно отнести эту территорию к первому иерархическому структурному уровню. На этой, условно вычлененной территории, наиболее ярко реализовался замысел, вдохновивший Петра I и в Петербурге, и в загородных садово-парковых ансамблях вдоль Финского залива.

Структурный каркас Петергофского парка основан на пересечении двух осей. Первая ось заложена параллельно Финскому заливу, она зафиксирована в прибрежной части Марлинской аллеи и дополнена впоследствии Никольской аллеей. Вторая - поперечная - выражена в композиции наиболее мощно и масштабно. Она закреплена Большим каналом и грандиозным по масштабу Верхним садом, масштаб которого поражает и сегодня даже современного человека, привыкшего к гипертрофированным пространствам. Если вернуться к проанализированному ранее царскосельскому парку и обратиться к парку в Павловске, можно отметить и аналогию, и принципиальное отличие их композиции от композиции Петергофского парка, а именно - в части структурного каркаса (рис. 72-74).

И в Царскосельском, и в Павловском парках существовала сильная поперечная глубинная ось, по которой воздвигался главный дворец. Но и в

Павловске, и в Царском Селе эта ось, по сути дела, не имела мощного завершения. Тройная липовая аллея в Павловске начиналась в случайном месте, завершалась Павловским дворцом на холме в излучине реки Славянки, но затем не имела продолжения в ландшафте. Ось, проложенная Растрелли поперечно оси Большого озера в Царском Селе; ось, закрепленная еще более мощно грандиозным Екатерининским дворцом, завершалась зданием Эрмитажа, место которого не закрепило никакой природной доминантой.

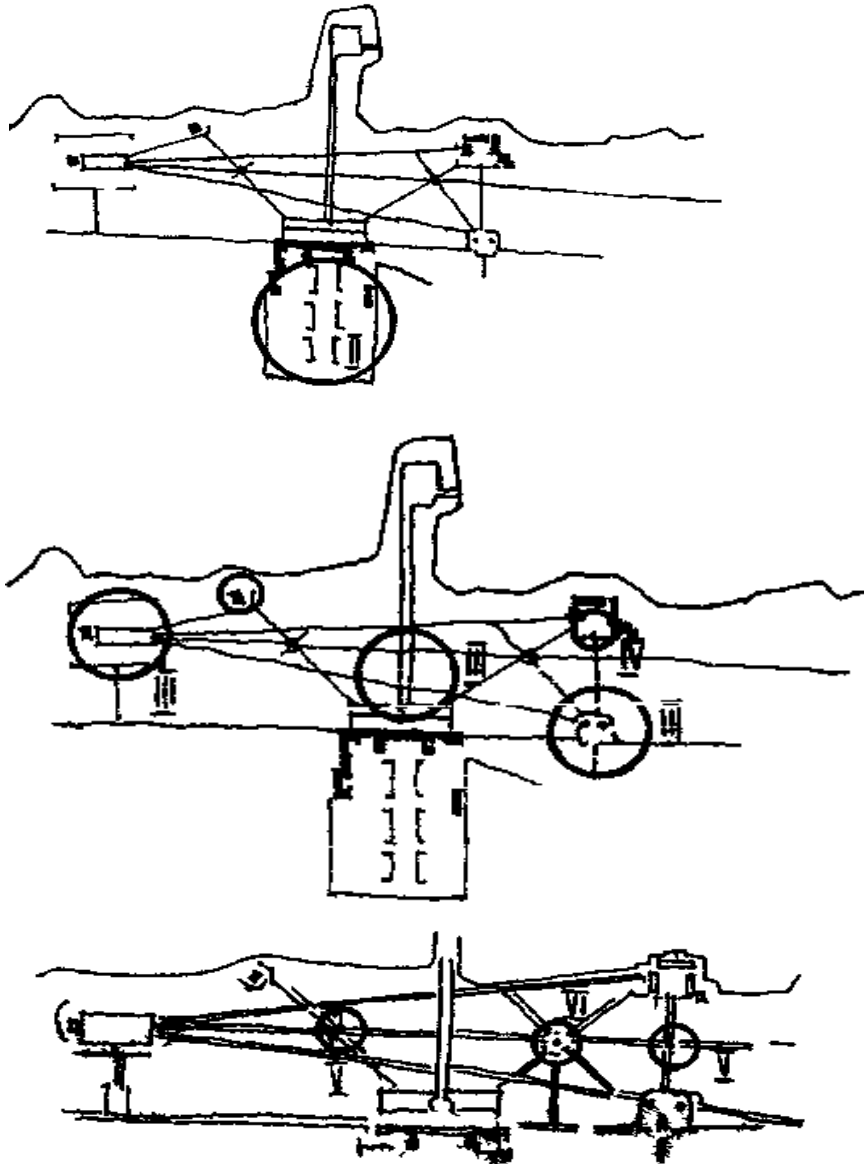


Рис. 72-74 - Петергоф. Схемы структурных пространственных уровней: 72 - второй структурный уровень; 73 - третий и четвертый структурные уровни; 74 - пятый структурный уровень

Поперечная же ось в Петергофе имеет композиционно безусловное завершение в виде Финского залива. Как известно, именно идея воды вдохновляла Петра I во всей его деятельности: от реализации вековой идеи выходов к южным и северным морям до «выплеска» архитектурных ансамблей

и парков на близлежащую акваторию. В Петергофе эта идея воплощена наиболее ярко, и не случайно петергофский ансамбль был любимым детищем Петра I. Он торопил строительство канала, этой мощно звучащей поперечной оси, с таким же неистовством, с которым в Петербурге торопил строительство Петропавловской колокольни, возведенной на пересечении водных русел.

Эту особенность Петергофского ансамбля – непреклонное стремление к воде следует учесть при иерархическом анализе его пространственной структуры. В качестве основополагающего масштаба здесь уже была не Нева, не озеро в Пушкине, а грандиозный Финский залив. Как известно, А.Пушкин воспел космическую грандиозность воды, даже применительно к Неве:

«На берегу пустынных волн
Стоял он, дум великих полн,
И вдаль глядел...»

Можно представить величие картины, открывшейся перед Петром I в Петергофе и желание отразить это величие в водной и пространственной композиции ансамбля. Не случайно император не считался с жертвами, «положил» на строительство канала пятьсот солдатских жизней. Это была идея грандиозности, и во имя её не считались ни с чем.

Итак, мы подходим к иерархическому анализу с точки зрения такой грандиозности.

Масштаб пространства верхнего сада непостижим вне этой идеи. Если исходить из классических отношений обстройки пространств и их размеров, то высота Большого дворца и деревьев несоизмерима с открытым пространством Верхнего сада. Бассейны и пруды со скульптурами фонтанов теряются в этом пространстве, их можно рассмотреть и прочувствовать их красоту, лишь подойдя к бассейнам вплотную. Здесь нет желания вычленив пространство группами деревьев или зданиями, чтобы обеспечить оптимальную дистанцию для обозрения скульптурных групп. Но такое пространство нельзя оценивать вне отмеченной выше петровской идеи. Это - наглядное подтверждение тому, что архитектура, архитектурные пространства, архитектурный масштаб и композиция в целом являются функцией идеи, на которую они «работают». Характерно, что В. Растрелли, как большой мастер, также проникся этой идеей и ещё больше увеличил открытое пространство при реконструкции Большого дворца (рис. 72).

Очевидно, архитекторы, с перерывами работавшие над реализацией замыслов Петра I, ощутили захватившую его идею. Безусловно, в этой завидной преемственности играли роль не только их знания, их подчинение имперской идее, но и ощущение грандиозного масштаба доминирующего здесь Финского залива. Ведь тот же В.Растрелли в Царскосельском парке, в его старой части, умело локализовал большие пространства при подходе к Екатерининскому дворцу. В Верхнем саду такой попытки нет и отнюдь не случайно (рис. 75-76).

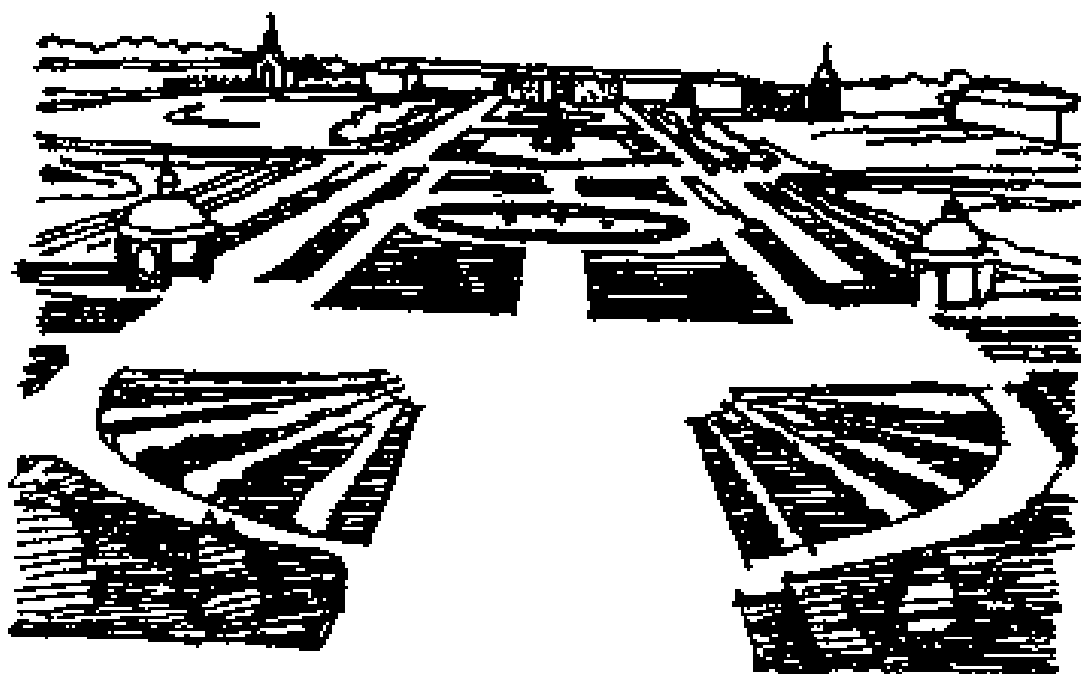
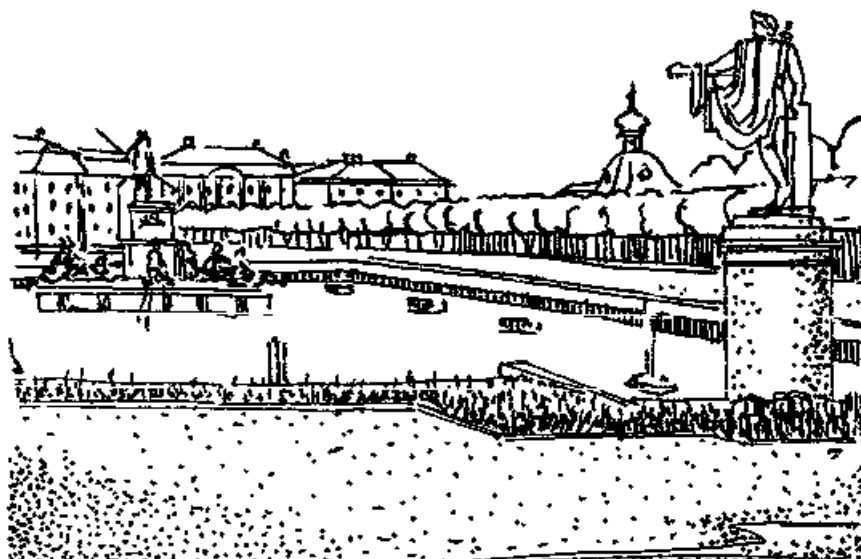


Рис. 75-76 - Петергоф. Верхний сад. Второй структурный уровень

Таким образом, можно сказать, что в основной замысел входило воссоздание грандиозности морских просторов в своеобразном пространственном сколке в глубине ансамбля. Автор идеи, как олимпийский бог, перебрал фрагмент морских просторов в этот глубинный Верхний сад.

Можно отнести открытое пространство Верхнего сада ко второму структурному уровню. У него нет конкурентов в пределах парка. При такой масштабной переключке прекрасно учтено рельефное членение на этой территории. Ибо территория Нижнего парка весомерно отчленена от верхней террасы четко читаемым крутосклоном. Сама природа создала напряженность в

отношениях верхней и нижней террас. И не случайно авторы Верхних палат, а затем - Большого дворца - старались усилить это напряжение, этот контраст между верхним плато и низинной территорией, переходящей в залив. Наибольший масштаб такому контрасту придал тот же В.Растрелли, удлинив дворец и надстроив его, то есть ещё больше усилил преграду между открытым пространством Верхнего сада и расчлененными пространствами Нижнего парка. Очевидно, следует обратить внимание на одну особенность. Екатерининский дворец того же В.Растрелли представляет еще более мощный экран, чем Большой дворец в Петергофе. Но царскосельский дворец своим экраном направляет взгляд к Большому озеру - доминанте парка. Здесь же он как бы препятствует выходу, создает напряженность, требует преодоления. Можно лишь догадываться, насколько Петр I проникся чувством напряженности своей воинской деятельности, насколько тяжесть многолетней войны и многовекового прорыва к морю отразилась на архитектурной идее, заложенной в Петергофе. Но, оценивая архитектурный результат, невозможно уйти от ощущения, что здесь метафоризирована историческая напряженность, свойственная этой эпохе. Такое же преодоление - напряженное, «рывками» прослеживается у А.Пушкина в описании полтавского боя, события той же эпохи:

«...Из шатра,...
Выходит Петр. Его глаза
Сияют. Лик его ужасен.
Движенья быстры. Он прекрасен,...»

Нельзя не отметить, что такой же прием реализован в других ансамблях, которые создавались в периоды истории, такие же кровавые, напряженные. Точно так же, поперек движению, поставлены базилика Ульпия в Риме в знаменитом форуме Траяна, так же стоит вилла д'Эсте в итальянском Тиволи. Там, как и в Петергофе, за ее корпусом низвергаются водопады с круч, и ниспадают аллеи барочного парка. Можно и в этом случае обратиться к поэтическим аналогиям. Например, к микеланджеловским сонетам, написанным примерно в тот же период, когда возводились парк и вилла. А.Вознесенский писал, что в сонетах чувствуется «сопротивление материала», ритм с одышкой. Это ощущается даже в переводе:

«Когда б на землю он сошел сегодня,
Его б вы окровавили, схватив,
Содрали б кожу с плеч его святых
И продали бы в первой подворотне».
Микеланджело Буоноротти

Аналогичный ритм с одышкой появился в живописи при переходе от Возрождения к Контрреформации. Достаточно сравнить легкое движение в картине Антонелло да Мессина «Святой Себастьян» с энергичным ритмом

рафаэлевского «Диспута» и с его «Изведением Св. Петра из темницы» с уже болезненной ритмичностью.

Мы ниже вернемся к этой теме, к тому, как она была продолжена в Нижнем парке Петергофа. Но до этого нужно вернуться к пространственной иерархии Петергофского ансамбля.

Как известно, пространства Нижнего парка расчленены в значительно большей степени, чем в Верхнем саду. Но по логике композиции в Нижнем парке должна была существовать передаточная инстанция - пространство, подхватывающее из Верхнего сада тему отзвука грандиозности. И действительно, такое пространство заложено И. Браунштейном у западной границы Нижнего парка. Оно ограничено с юга крутосклоном, с севера - дамбой у моря, с востока и запада - высокими деревьями. Недалеко от западной лесной кромки возведен дворец Марли: небольшой, двухэтажный, больше похожий на средней руки особняк (рис. 77). Он не может «держать» большое пространство ни по каким масштабным канонам, как не «держат» скульптурные группы фонтанов пространство Верхнего сада. Звучит одна и та же тема, заявлена одна и та же метафора: корабль, затерявшийся в безбрежном море. Здесь также главенствует вода.

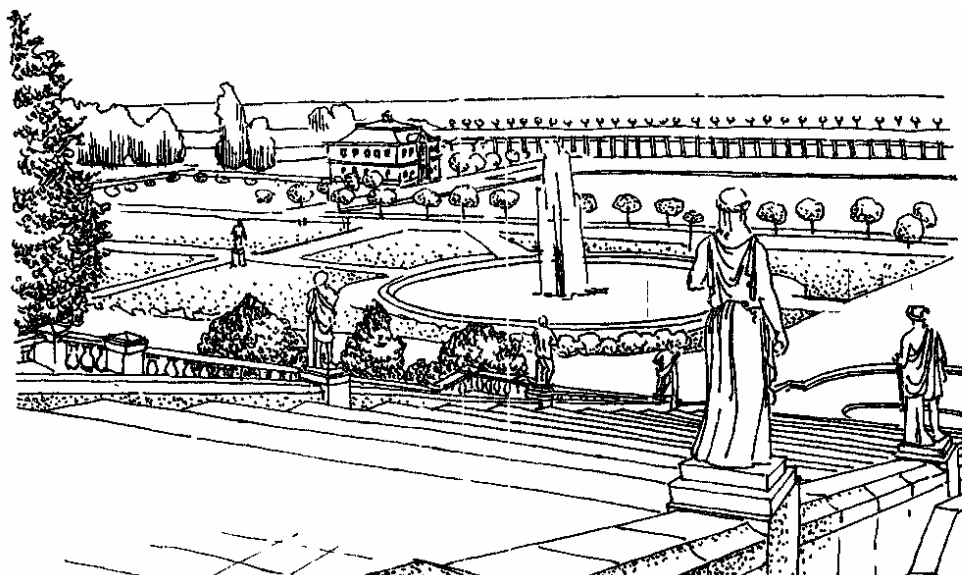


Рис. 77 - Петергоф. Ансамбль Марли. Видовая картина: третий структурный уровень

Между выходом из главной аллеи парка и дворцом Марли сооружен большой бассейн, больший, чем бассейны и пруды Верхнего сада. Пространство меньше, а бассейн больше и в этом своя логика. Здесь море ближе, и на подходах к нему логично возрастает удельный вес водной поверхности. Такое увеличение также логично в аспекте композиции Нижнего парка. Ибо ансамбль Марли завершает широтную композиционную ось. Для завершения водной темы у Римских фонтанов и Большого каскада требуется, во-первых, качественно иное, во-вторых, более крупное и в-третьих,

непосредственно приближенное к морю пространство. Качественно иное налицо: центральный бассейн - это водная гладь без единой водной струи; безусловное отличие от «безумства» фонтанов в восточной и центральной частях парка. Безусловны и масштабное главенство бассейна, и его близость к морю. Человек ощущает эту близость при взгляде на открытое пространство сверху - с достаточно высокого крутосклона. Он обязательно поднимется на него, т.к. на нем расположен Марлинский каскад и Золотая Гора. С верхней площадки этого каскада открывается море до горизонта, на первом плане - ступени каскада, античные статуи по бокам, а за ними распласталась гладь воды в грандиозном бассейне, и две водные струи фонтанов устремились ввысь у подножия кручи. И в этих вертикальных струях есть также безусловная логика. Главный бассейн горизонтален, он расположен по центральной оси, он завершает главную ось Петергофского Нижнего парка. И поэтому он контрастен фонтанам, обильно украсившим парк. А вертикальные струи Марлинского ансамбля не попадают на центральную ось. Они расположены на периферии открытого пространства. Они попадают в поле зрения человека, когда он вышел из центральной аллеи, когда он прочувствовал спокойную гладь центрального бассейна Марли. А после этого вертикальные струи должны появиться опять. Они - знак преемственности, рефлексия, воспоминание о прошедшем пути.

Все эти сложные сочленения, столкновение противоположностей требуют крупного пространства. Оно и создано в этом месте, как переход от дионисийского буйства к спокойствию лесов, расположенных за Марли.

Это пространство может быть отнесено к третьему структурному уровню.

Таким образом, пространственные масштабы определялись в каждом случае с учетом роли каждого фрагмента в общей идее, с учетом роли пространственно-временных рядов.

Как отмечалось выше, глубинная ось вела от залива к Верхнему саду. По этой оси был поставлен дворец, от которого низвергался по круче Большой каскад. От каскада и фонтана Самсона был проложен к заливу канал. Пространственная структура вдоль глубинной оси отвечала идее напряженного преодоления, как бы выплеска пространства Верхнего сада к водной глади залива. Внизу у нижней кромки крутосклона сформировалось узкое протяженное пространство, равное по длине Большому дворцу. С двух сторон от фонтана Самсона были сооружены Большие фонтаны. От фонтанов проложили диагональные аллеи, симметричные по отношению к оси канала. Это протяженное пространство у крутосклонов давало возможность обозревать дворец только под резкими ракурсами, что усиливало эффект его «вознесения» на крутосклон и ощущение весомой преграды на пути вверх. Следует отметить роль больших фонтанов при выходе на открытое пространство у дворца. Они появлялись вблизи человека, выходящего из диагональной аллеи, и воспринимались фрагментом первого плана, за которым «уходил» под резким ракурсом длинный фронт дворца. Эту видовую картину завершил золотоголовый купол, а между ним и фонтаном вырисовывался Большой каскад с вынесенным вперед фонтаном Самсона. Эти глубинные перспективы воспринимались

аналогично при выходе из обеих диагональных аллей. Эти запрограммированные видовые картины, воспринимаемые при выходе на узкое пространство, завершаемые динамичным силуэтом дворца, резко контрастировали со спокойной панорамой, обозреваемой из широкого и глубокого пространства Верхнего сада. Именно благодаря такому контрасту внизу у дворца ощущалось напряжение - та необходимая Петру метафора, которую прочувствовал В.Растрелли.

Это запрограммированное эмоциональное напряжение хорошо ощущается и при подходе к дворцу по аллеям узкого длинного канала, и при обратном выходе от каскада к морю. Аллея ограждена с двух сторон зелеными экранами высоких деревьев, и создается такой же эффект напряжения, такой же «выплеск» из узкого пространства (к дворцу на круче или к морю), какой был создан в Древнем Египте при подходе к пилонам Карнакского храма вдоль узкого канала по аллее Сфинксов.

Барочная экспрессия, свойственная Растрелли, синтезировалась с имперской идеей Петра I.

Эти пространства у подножия дворца и вдоль канала могут быть отнесены к третьему структурному уровню. К этому же уровню может быть отнесена и площадка у Римских фонтанов.

Расположение этой площадки было продиктовано поперечной осью, идущей от Монплезира к Руинному каскаду, недостроенному при Петре I. Значение этой площадки усилилось уже после его смерти, в очередной этап интенсивного строительства Нижнего парка. Этот этап в 1730-е гг. связан с деятельностью М.Земцова, И.Бланка и И.Давыдова. В то время были усилены связи между центральной частью Нижнего парка и его боковыми частями - у Марли и у Монплезира. Для площадки у Римских фонтанов имел значение тот факт, что появилась аллея, параллельная склонам, ведущая к ней от центральной площадки у дворца. Не меньшее значение имела аллея, ведущая от Марли к Римским фонтанам, так называемая Березовая аллея. Немного позднее была проложена диагональная аллея в северо-западном направлении от фонтанов в сторону Финского залива. На месте недостроенного Руинного каскада был возведен каскад Драконов, завершивший важную композиционную ось от Монплезира к Ольгиному пруду. Каскадом Драконов завершена композиция у Римских фонтанов (рис. 78).

По оси каскада Драконов и площадки Римских фонтанов, у залива, расположен ансамбль Монплезир. Здание Монплезира было задумано Петром I как павильон между заливом и частью парка, на которой размещались группы фонтанов и скульптуры. Неслучайно Монплезир означает «мое удовольствие», и он являлся в Петергофе любимым местом Петра. Здесь проявляется наибольший стык парка с морем. Отсюда, с северной стороны павильона с выходящей к морю площадки, открывалась панорама Петербурга. Да и сам дворец был задуман как прозрачный павильон, через который просматривалось море с прилегающей части парка южнее дворца. Этому просвету между сушей и морем посвящены не только галереи, но и центральная часть дворца, в которой парадный зал четко ориентирован на море. Можно понять замысел

Петра и мифологические истоки этого замысла, представляя монплезирский фонтан «Сноп», как извержение водных струй, проникающих через подземное царство в монплезирский сад.

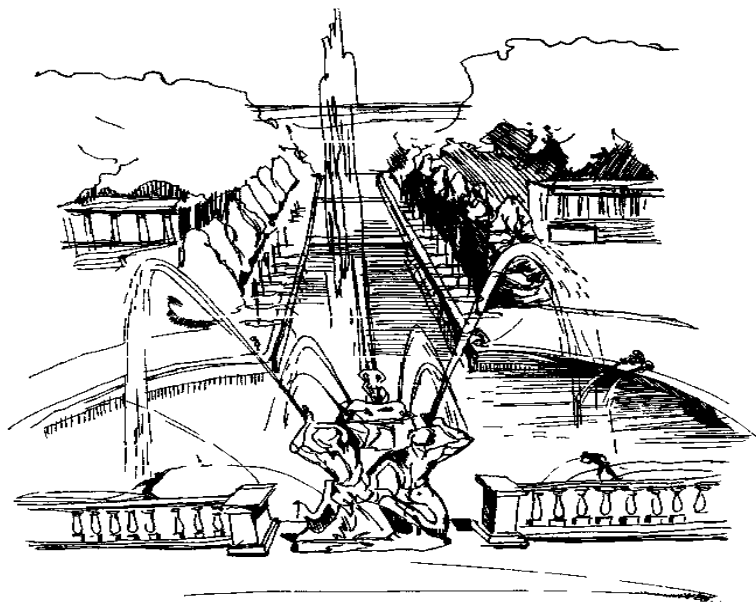


Рис. 78 - Петергоф. Нижний парк. Панорама, открывающаяся с террасы Большого дворца: стык третьего и первого структурных уровней



Рис. 79 - Петергоф. Фонтан «Сноп» у Монплезира: пятый структурный уровень

Но для акцентирования роли фонтана «Сноп» было необходимо в большей степени ограничить пространство монплеизского сада. Это сделали архитекторы, «сменившие Н.Микетти - В.Растрелли, Д.Кваренги и Э.Ган. Первые два возвели Екатерининский корпус, пристроенный к западному крылу Монплезира, перпендикулярно ему, а третий - Банный корпус визави Екатерининскому дворцу.

Таким образом, сформировался своеобразный курдонер, в центре которого находился фонтан «Сноп», роль которого в этом пространстве оказалась более значимой. Пространство курдонера не было очищено от деревьев, в отличие от открытого пространства Верхнего сада, Марли, площадок Большого дворца и у Римских фонтанов. На площадке Банного корпуса применен более изощренный прием. На ней сохранены одиночные деревья, стоящие в отдалении друг от друга. Они не разделяют площадку, не создают весомых преград между ее отдельными частями, как не разграничивают жестко пространство ростральные колонны перед Биржей или колонны со львами на венецианской Пьяцетте. Но наличие этих отдельных стволов создает нюансный переход к площадке, расположенной южнее курдонера, по направлению к Римским фонтанам и каскаду Драконов. Пространство Монплеизского парка как бы растворяется в постепенно сгущающейся чаще парка.

Можно отнести пространственное вычленение у ансамбля Монплеизр к тому же четвертому структурному уровню. (Рисунок 72-74).

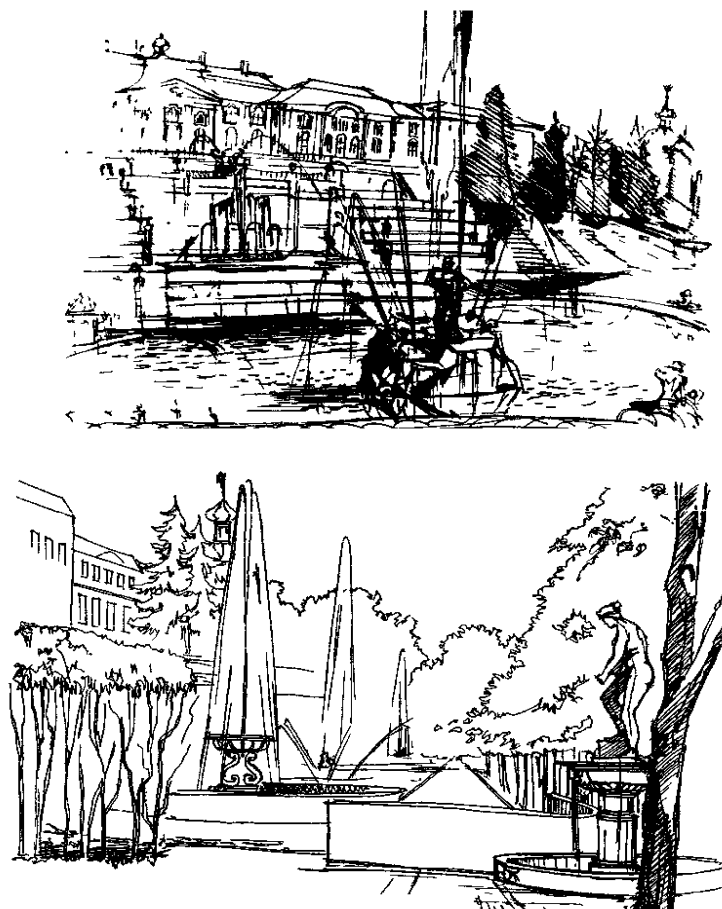


Рисунок 80-81. Петергоф. Площадка у Большого дворца (третий структурный уровень).

Есть основание выделить в Петергофском ансамбле ключевые пространственные узлы, формирующие его каркас:

а) открытое пространство Верхнего сада (второй структурный уровень);

б) открытое пространство у дворца Марли (третий структурный уровень).

(рис. 76, 78-82);

в) открытые пространства ниже Большого дворца, у Римских фонтанов, у дворца Монплеизр и у Эрмитажа (четвертый структурный уровень).

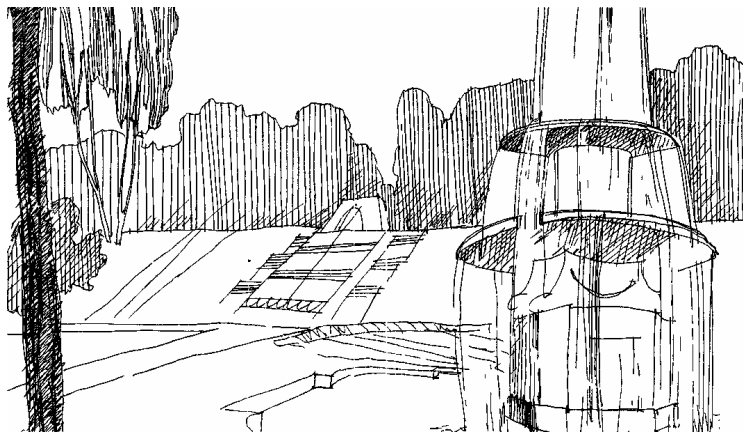


Рис. 82. -Площадка у Римских фонтанов (третий структурный уровень).

Можно убедиться, что основные оси и главные аллеи парков Петергофа соединяют разнохарактерные пространственные узлы: пространственную анфиладу Верхнего сада, аллею с каналом от Большого дворца до залива, аллею у нижней кромки крутого склона, которая соединяет Большой каскад с Золотой горкой и каскадом Драконов, Морская и Березовая диагональные аллеи и диагональные аллеи к Эрмитажу и павильону Монплеизр, идущие от Больших фонтанов.

Особое значение имеет главная аллея Нижнего парка, идущая к дворцу Марли параллельно побережью. Она не имеет пространственного акцента в месте, где парк врзается в лес, расположенный восточнее Нижнего парка, например, такого пространственного узла, который создал, Б. Растрелли на завершении поперечной оси в Старом парке Царского Села. Но в этом есть та же композиционная идея: эта параллельная побережью аллея, объединяет в систему два глобальных начала - естественное, первозданный лес, и регулярный Нижний парк, созданный по воле человека.

В эту систему органично вписываются пространственные узлы нижестоящих иерархических уровней. Их пространственные параметры, как правило, рассчитаны на обозрение одиночных скульптур. Но и здесь соблюдены масштабные градации в зависимости от значения этих скульптур в общей композиционной системе. Так, статуя Петра стоит на пересечении основных аллей - продольной - в Нижнем парке и поперечной, идущей от Римских фонтанов к монплеизрскому ансамблю. Эта статуя по композиционной логике является как бы передовым форпостом, выдвинутым на главную продольную аллею от курдонера монплеизра. Масштаб

пространства, окружающего ее, больше, чем, например, пространств вокруг фонтанов Адама и Евы. Последние, в отличие от скульптуры Петра, являются лишь промежуточными акцентами между главными поперечными аллеями: аллеей с каналом от Большого каскада и аллеей, ведущей к Монплезиру с выходом к морю.

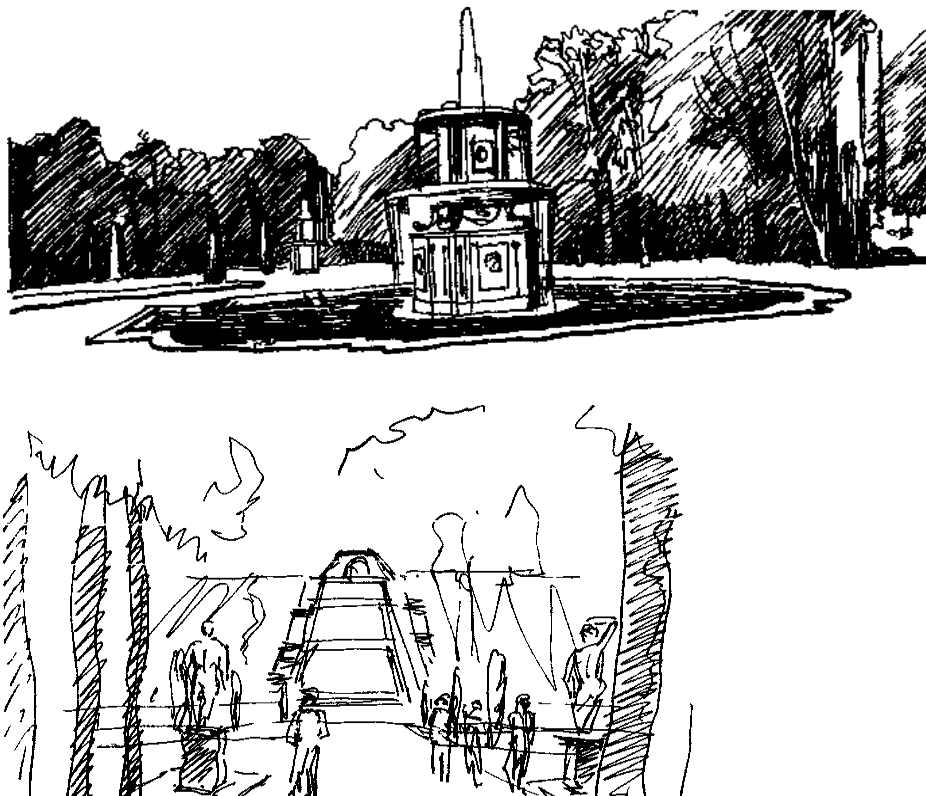


Рис. 83-84 - Петергоф. Площадка у Римских фонтанов: третий структурный уровень

Пространственный узел возле скульптуры Петра I относится к пятому структурному уровню, а пространственные узлы у фонтанов со скульптурами Адама и Евы - к шестому структурному уровню (рис. 74).

Таким образом, Петергофский ансамбль является четко воспринимаемой системой со взаимосвязанными структурными иерархическими уровнями. Они отражают в полной мере и идеи Петра Великого, и их художественное воплощение плеядой талантливых архитекторов.

На первом структурном уровне выступает ансамбль в целом как противопоставление того, что созданного человеком, естественному окружению. Специфическая характеристика этого окружения - столкновение моря с земной твердью. Столкновение, как известно, прочувствованное Петром и прекрасно запечатленное А.Бенуа и Д.Шмариновым в их рисунках стоящего Петра у разбушевавшейся водной стихии (рис. 74).

На втором структурном уровне выступает гигантское пространство Верхнего сада. Это - метафора открытых пространств безбрежного моря. Это пространство соединено осью с Финским заливом; на которую нанизаны за

дворцом меньше по размеру пространства, создающие с дворцом определенную напряженность при выходе к морю.

С этой главной поперечной осью пересекается основная продольная ось, завершаемая на западе ансамблем Марли Соответственно, пространство у Марли несколько меньше, чем в Верхнем саду, тем не менее, оно наиболее крупное в структуре Нижнего парка. Это пространство отнесено к третьему структурному уровню.

Затем вычленяются пространства, расположенные по двум поперечным осям и у пересечений диагональных осей с побережьем. Это площадки возле Большого дворца, Римских фонтанов, Монплезира и Эрмитажа (рис. 80).

Можно представить ритмическую роль этих пространственных узлов на примере анализа движения человека из леса, находящегося восточнее парка, к ансамблю Марли. Человек идет по продольной аллее, и перед ним периодически возникают небольшие пространства: возле пересечения аллей - у статуи Петра I, фонтана Адама, канала, фонтана Евы (рис. 84). А затем, в конце пути, раскрывается во всю ширь большое пространство с крупным бассейном, завершенное дворцом Марли. Слева возвышается гряда с каскадом «Золотая Гора», у подножия взметнулись струи фонтанов, а справа ограждает пространство дамба, за которой раскинулось море. Интересно отметить, что, с этой позиции человек не видит моря. Здесь главные «действующие лица» - гладь бассейна и контрастирующие водные струи фонтанов. А море раскроется лишь тогда, когда он поднимется на «Золотую гору». Тогда перед ним с крутого склона раскинется гладь низины с бассейном, а ступени каскада и водные струи создадут динамику движения к морю.

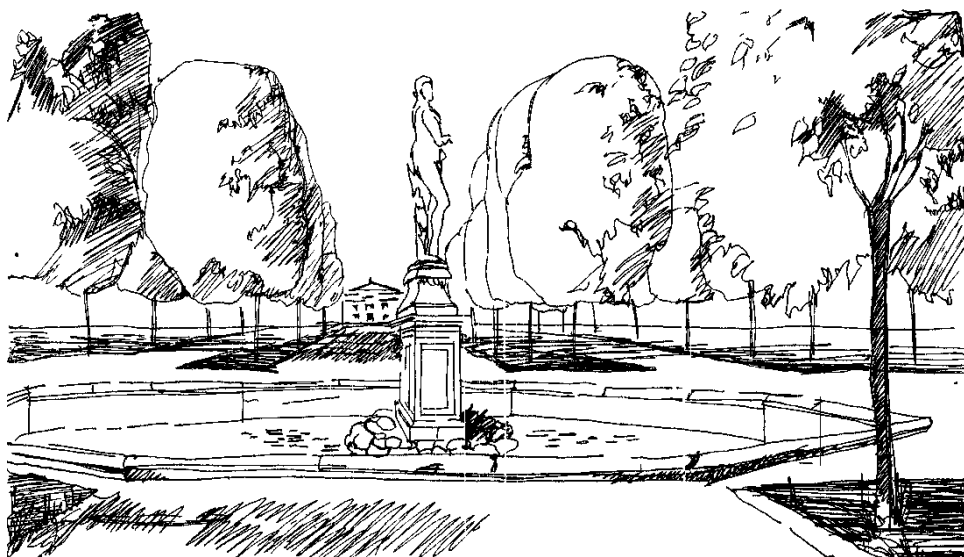


Рис. 85- Петергоф. Площадка у фонтана Евы с раскрытием на дворец Марли: стык пятого и третьего структурных уровней

Таким образом, каждый структурный уровень взаимодействует с другими и все они вместе образуют единую ритмическую композиционную систему (рис. 72-85).

5. ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫЙ АНСАМБЛЬ КАЦУРА

Архитектурно-ландшафтный ансамбль Кацура создан в начале XVII века. Он расположен на западном берегу реки Кацура, к юго-западу от Киото и занимает площадь около 6,6 га. Созданный как летняя резиденция принца Тосихито, он представляет собою великолепное воплощение национальной традиции - отношение к природе как к живому богу, вне зависимости от размеров: рассматривается ли лесной массив или отдельное дерево, гладь океана или ручеёк, гора на горизонте или камень у порога дома, открытая поляна в лесу или горсть песка на подносе. Японцем с одинаковой силой любимо и почитаемо каждое явление и каждое свидетельство этого бесконечного в своём многообразии мира. Оттого архитектура Японии, как и искусство в целом, глубоко символична, семантически насыщена, ассоциативно действенна.

Вот как ярко выразился о ней известный кинорежиссёр Г. Козинцев, описывая сад Рёандзи: «Воздействие каменного сада начинается с воздействия светлой пустоты, скупости отдельных форм. В каменный сад начинаешь всматриваться, как вслушиваешься в музыку... гармония пространства захватывает... ты начинаешь жить ритмом, данным тебе художником... Ощущение покоя, осмысленного движения жизни захватывает, это - океан. Япония, увиденная с высоты «птичьего полёта». «Садом небытия», «садом пустоты» называл режиссёр этот сад пятнадцати камней (рис. 86).

В Японии до сего времени уживаются господствующие в стране религии - буддизм и древнее языческое верование - синтоизм. Именно благодаря последнему, сложилось особое отношение к пространству, как вместилещу божества и самому божеству. Поэтому священно также и то, что образует это пространство - скала, холм, группа камней, стена деревьев, одинокая сосна, глядящаяся в зеркало озера...

Возвращаясь к ансамблю Кацура, можно утверждать, что его философской концепцией является попытка познать это божество, пристально взглянуть в него, во все его черты, в каждую его чёрточку, взглянуть неспешно, несуетно и преданно.

Основу ансамбля составляет чудесное озеро, причудливых очертаний. Посреди озера покоится большой и малый острова с необыкновенно живописными берегами, поросшими массивами деревьев и кустарника. У самой воды, на западном берегу озера, находится дворец. Он как бы повторяет очертания берегов, «утопая» в роскошной растительности. От дворца, по всему побережью, «рассыпались» небольшие павильоны.словно ожерелье, обнимая озеро, они вместе с дворцом, сами «растворяются» в его долинках, отмелях и прибрежных площадках.

Архитектор К.Танге определил композиционный принцип ансамбля как «архитектуру сквозных видов, непрерывности перспективы», назвав её также «единством японской архитектуры». Этот принцип определяет единый характер последовательности пространственных впечатлений.



Рис. 86- Кацура. Вид с «птичьего полета»

Следует подчеркнуть, что отмеченное единство «сквозных видов и непрерывных перспектив» относится к не формальной эстетической категории, как ее понимали и К.Танге, и зодчие ансамбля Кацура, и философы. Понимание архитектуры неотрывно от философского взгляда на мир, что К.Танге подчёркивает неоднократно. Синтез буддизма и синтоизма подразумевает пространственное отношение к божеству, которое распространяется на природные фрагменты, ограничивающие пространство или находящиеся в нём, а также - к человеку, как к части природы; человеку, смиренно приближающемуся к божеству, к совершенствованию, к очищению путём деликатного проникновения в пространство более высокого уровня. Переходя на категории пространственных отношений, можно сказать, что идея смирения подразумевает мягкие пространственные переходы от одного структурного уровня к другому.

Возникает необходимость формализовать с известными упрощениями иерархические уровни пространственной структуры и средства их сочленений. Представляют интерес те масштабные сочленения, которыми достигался эмоциональный эффект, прекрасно описанный К.Танге.

Здесь мы сталкиваемся с тем же принципом иерархичности структуры, который отмечался в предшествующих примерах. С методической точки зрения нужно вычленить разные по масштабу иерархические уровни и проследить их взаимодействие.

К первому масштабному структурному уровню отнесём территорию сада, обнесённую оградой. Как отмечал К.Танге, «густые заросли бамбука вдоль берега сплелись в живую бамбуковую стену», и эта стена как бы направляет пространство в сторону сада.

Внутри сада имеется доминирующее ядро изящной формы. Посетитель ощущает его как доминирующее начало, уже будучи в самом саду. Это озеро может быть представлено вторым структурным уровнем. Оно расчленяется глубокими мысами на несколько смежных пространств: центральное, прилегающее к помосту «Созерцания Луны», и два другие, находящиеся южнее: одно - в северной части озера и одно - в восточной.

Эти отчленения могут быть отнесены к третьему структурному уровню.



Рис. 87-88 - Сочленение разных структурно уровней:
87 - озеро и лужайки у дворца;
88 - озеро и площадки у чайного домика Сёкинтэй

К этим акваториям, переливающимся друг в друга, примыкают поляны: полянка с каменными дорожками, центрального озерка, сад мхов и, так называемая, лужайка-газон. Они масштабны вычлененным акваториям и также могут быть отнесены к третьему структурному уровню. К третьему же уровню можно отнести и несколько пространств, идентичных по масштабу, не примыкающих непосредственно к озеру. К нему же можно отнести и пространство живописной аллеи, которая ведёт от входа в сад до императорских ворот. Это - широкое пространство сорокаметровой длины. Оно

плотно обсажено с обеих сторон высокими деревьями. Именно благодаря большой ширине, оно не воспринимается коридором, который человек стремится быстрее пройти. Оно располагает к более статичному обзору, даёт возможность оглядеться и остановиться у интересной детали. Этой аллее сомасштабна другая аллея, так называемый, императорский подъезд. Она начинается у императорских ворот и простирается до павильона Гэппаро. Павильон находится возле дворца. Пространство около него ограничено деревьями, каменной стеночкой и Кленовой горой.

Но, как отмечалось выше, японская архитектура отражает единство человека с природой. А человек, в свою очередь, ощущает природу как целое: от космогонических категорий до мельчайшего камешка. Чтобы ощутить этот камешек, как бы ощупать его, человеку нужно иметь это пространство, в котором можно сосредоточиться, прикоснуться к камешку или листику вблизи. Здесь можно сослаться на слова Р.Тагора о том, что он объездил весь мир для того, чтобы увидеть горы и океан, но не разглядел «...росинки малой на цветке, сверкающей невдалеке.» Восточный берег озера изрезан небольшими заливами, к которым в нескольких местах спускаются такие же небольшие холмы. Они также дробят пространство, а затем пространства ещё больше расчленяются группами камней. Образованные ими пространства можно отнести к четвёртому структурному уровню. К нему же относится пространство у подножия Кленовой горы, ограниченное россыпью камней и небольшим водопадом, это место имеет поэтическое название - «Место отдыха на воздухе». Такое пространство встречает посетителя при подходе к павильону Сёкинтай, название которого также лирично. Оно переводится как «Павильон сосны и лютни».

Подход к нему представляет собою живописную дорожку вымощенную камнем. Она начинается у каменного же бассейна и завершается таким же каменным фонарём, который выступает на метровую высоту и напоминает сказочный персонаж (Рисунок 89).

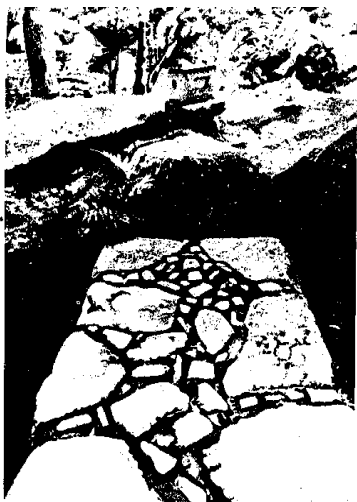


Рис. 89-90 - Кацура. Вычленение пространства для обозрения малых форм с ближних дистанций

Такое же пространство образовано в Долине Светлячков, расположенной перед мостиком, ведущим на большой остров. На конце глубокого мыса, на западном берегу озера, вознеслась сосна Суминоэ. Шапка её кроны и камни у её ствола образуют небольшое пространство. Оно также может быть отнесено к четвёртому структурному уровню.

Сам помост «Созерцания Луны» также формирует локальное пространство этого же структурного уровня (рис. 91).

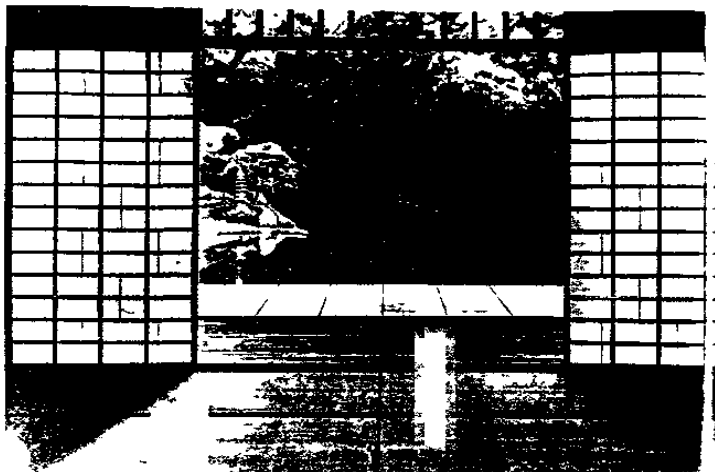


Рис. 91 - Кацура. Сочленение пространств интерьера и экстерьера дворца-комнаты, помоста «Созерцание Луны» и озера

Проследим образный стержень структурной природной иерархии при переходе от одного структурного уровня к другому.

Уже на первом масштабном уровне, когда посетитель воспринимает сад как целое - зелёной массой на берегу реки, становится ясно, что река доминирует. Её физическое доминирование (за счёт широкого русла и значительной протяжённости) подкрепляется смысловым значением воды как символа жизни, начала начал.

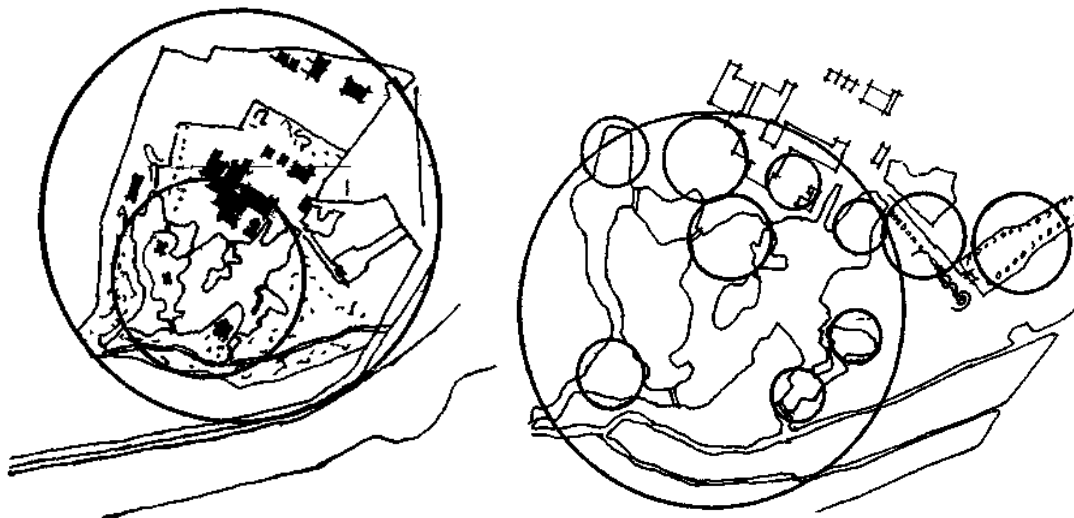


Рис. 92-93 - Кацура. Схема структурных пространственных уровней:
92 - первого и второго структурных уровней;
93 - второго и третьего структурных уровней

Углубившись в сад и находясь у озера, посетитель не может видеть реки физически, но он видит каналы, отходящие от озера. Как плод в материнском чреве связан пуповиной с питающим его местом, так связано озеро с каналом и рекой.

Переход к следующим градациям также связан с масштабными переходами в ландшафте. Природа как будто обучает человека делать по своему образу и подобию; побуждает его реализовать аристотелевский «мимесис». В самой природе заложен переход от крупных пространств к локальным, масштабным человеку. Проследим такой переход: вначале в общесистемных терминах при переходе от третьего к четвертому структурному уровню (рис. 94).

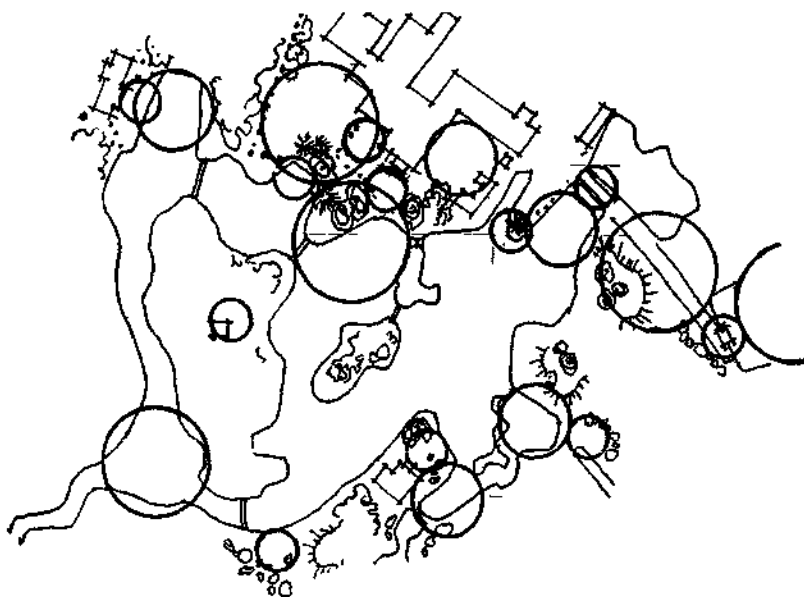


Рис. 94 - Кацура. Схема структурных пространственных уровней - третьего и четвертого

Как отмечалось выше, вход в сад осуществляется именно со среднего по размеру пространства, отнесенного к третьему структурному уровню. Это пространство, по идее, рассчитано на небольшую группу людей, которая могла собраться у входа в императорский сад. Оно имеет сложные очертания. Вначале это - узкая протяжённая аллея, длиной в сорок метров, ведущая от Передних ворот, обсаженная деревьями. Она постепенно расширяется у небольших Императорских ворот сужается вновь до размеров маленькой комнаты. Такой контрастный переход от пространства третьего структурного уровня к последующему уровню смягчён в истинно японских традициях. Это смягчение достигнуто благодаря протяжённости аллеи, т.е. - временной растяжке. Затем, пройдя Императорские ворота, человек попадает на небольшую по размеру площадку, ограниченную естественной преградой - горой Соэцу.

Дальнейший прямолинейный путь меняется в тех же японских традициях. Путь преграждает живописная стеночка, выложенная из камней. Происходит

резкий поворот вправо, и человек попадает на Императорский подъезд. Это пространство протяжённо, контрастно предыдущему - контрастному. Здесь есть ещё одно отличие: это пространство имеет поперечные раскрытия на уютные полянки. Последние «вливаются» в него, создаются мягкие пространственные переливы. Но при последующем движении человека подстерегает неожиданность. Он огибает слева Кленовую гору, оставляет справа Лодочный залив и попадает на неширокий каменный мостик, где можно полюбоваться каждой деталью его мощения. Поворот взгляда влево внезапно открывает озёрную гладь. Она уходит в глубину, обрамленная спокойной зеленью деревьев. Она открывается взору ненадолго, как бы позволяя взглянуть на себя мельком, напомнив о вечном недостижимом, чтобы потом повториться в другом месте и Тема воды постепенно усиливается по мере приближения ко дворцу. Закрепляется образ вечности, успокоения, гармонии, связанной с водой. При этом всё более усиливается взаимодействие «большой» и «малой» воды, широких визуальных раскрытий на воду и взгляда на неё «в просвет». Так, после выхода из Императорских ворот человек поворачивается вправо, туда, где в озеро вдаётся коса. На косе растет сосна Суминоэ. Вначале привлекает взгляд она. Затем, при подходе, она становится фрагментом первого плана, а за ней открывается озеро. Водная гладь как бы определяет путь созерцания - от сосны к озеру, затем - к острову и дальше к противоположному берегу озера, поросшему лесом. В этом пути - царство гармонии и умиротворения. Так же - гармонично сочленяются с озером пространства у южного крыла дворца, там, где вычленены лужайка и сад мхов. Они плавно «переливаются» в пространства заливов, к которым выходят. Так же мягко «переливаются» в пространства заливов площадки у павильонов.

Таким образом, там, где эти переходы плавны и изящны, человек ощущает гармонию с окружением, и структурные уровни нюансно переходят друг в друга. Там же, где эти переходы резки, контрастны, напряжены, у человека возникает ощущение беспокойства, непостижимости далёкого, не своего мира. Этот мир - *terra incognita*. Такое ощущение возникает на мостике перед входом во дворец. Здесь сочленяются пространства четвёртого и второго структурных уровней, без промежуточного - третьего.

Но, очевидно, не случайно идею непостижимости взял на вооружение автор ансамбля. В непостижимости - своя притягательность. Она стимулирует познание. Мир непостижим, но постигаем. В ансамбле Кацура непостижимость и гармония образуют диалектическое единство, благодаря пространственному сочленению с единой осевой структурой. Структурные оси вычлененных пространств входят в общую систему осей ансамбля.

Главная структурная ось проходит по реке Кацура. Ей подчинены оси пространств низших структурных уровней (рис. 95).

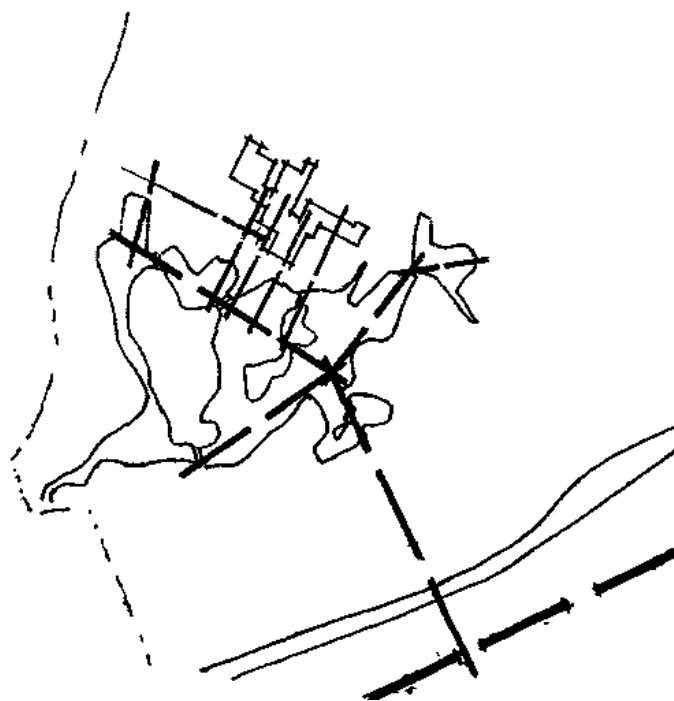


Рис. 95 - Кацура. Структурно-осевой каркас ансамбля: координация осей озера и дворца

Перпендикулярно главной оси проходит ось северо-восточного залива озера. Оси, проходящие через остальные заливы, пересекаются с этой осью в одной точке. Эта система образует пространственно-осевой каркас озера и соответствуют второму структурному уровню. В данном каркасе выделяется юго-западная ось. К ней «привязан» дворец, возведенный у северо-западного берега озера. Он состоит из трёх частей: старого, среднего и нового сёинов (залов). Они стыкуются по продольной оси, параллельной оси озера. Новый сёин выходит к озеру помостом «Созерцания луны», образуя структурную ось. Эта ось отнюдь не формальна. Вдоль неё раскрывается картина, в которой гармонично сочетаются интерьер зала, помост «Созерцания Луны» и озеро (рис. 91, 95). Другие части дворца отодвинуты, и между ними и озером сформировались пространства, разделенные корпусом нового сёина. Структурные оси этих пространств выходят на юго-западную ось озера.

Но эта строгая осевая структура воспринимается движущимся человеком как живописное сочленение пространств. Ибо он свободно переходит из пространства в пространство по диагонали. Так, при движении от входного узла по дорожке из плоских камней перед посетителем открывается слева павильон Гэппаро на берегу залива. И проходящий к озеру должен «скользить» диагонально корпусам дворца, который сочленяется уступами, и таким же образом сочленяются пространства. Аналогично, при дальнейшем движении к юго-западу от старого сёина, пространство около него зигзагообразно перетекает в пространство сада мхов. Здесь обычно император останавливался и сходил со своего паланкина. И чтобы попасть затем на лужайку, нужно было тоже пересечь пространство, как бы скользящее по уступам дворца. Ось

лужайки имеет продолжение в оси нового сёина. Пространство лужайки отчленяется невысоким кустарником. Глубинная ось этого пространства замыкается павильоном Сёинтай, расположенным на острове.

Так, пространства разных уровней чередуются в процессе движения человека. Он ощущает пространственные градации как вдохи и выдохи, напряжения и разрядки. И конечная кульминационная разрядка реализуется при выходе к воде.

Таким образом, вода пронизывает все уровни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бунин А.В., Саваренская Т.Ф. История градостроительного искусства: - М.: Стройиздат, 1981. - 905 с.
2. Вергунов А.П. Архитектурная композиция садов и парков. - М.: Стройиздат, 1980. - 254 с.
3. Вергунов А.П., Горохов В.А. Русские сады и парки. - М.: Наука, 1988. - 412с.
4. Вергунов А.П. и другие. Ландшафтное проектирование. - М.: Высшая школа, 1991.-240 с.
5. Вергунов А.П. Тенденция развития садово-парковой композиции в условиях современного города //Вопросы архитектурно-художественной композиции парков. - М.: 1974. - С. 22-23.
6. Дубяго Т.Е. Русские регулярные сады и парки. - Л.: Стройиздат, 1963. - 341с.
7. Заческая Л.С. Курс ландшафтной архитектуры. - М.: Изд-во литературы по строительству, 1964. -184 с.
8. Иванова О.А., Ильинская Н.А. Возрождение исторических парковых ансамблей //Строительство и архитектура Ленинграда -1973. - №4. - С. 19-22.
9. Иконников А.В. Пространственный язык искусства Японии //Декоративное искусство- 1973. - № 8. - С.43-45, 1973. -№9. - С. 39-44.
10. Ильинская Н.А. Восстановление исторических объектов ландшафтной архитектуры. - Л.: Стройиздат, 1984.-142 с.
11. Корбюзье Ле. Модульор. / Пер. с франц. - М.: Стройиздат, 1976. - 239 с.
12. Косаревский И.А. Искусство паркового пейзажа. - М.: Стройиздат, 1977 -246с.
13. Курбатов В.Я. Сады и парки. - Петербург, 1916.
14. Курбатов Ю.И. Анализ ландшафта // Места отдыха и озеленение городов. - К.: Будівельник, 1967. - С. 40-43.
15. Лосев А.Ф. История античной эстетики. - М.: Искусство, 1975. - 532 с.
16. Николаевская З.А. Водоёмы в ландшафте парка. - М.: Госстройиздат, 1963. -195 с.
17. Парки Петродворца. - Л.: Лениздат, 1957.-148 с.
18. Пригороды Ленинграда. - Л.: Стройиздат, 1982. - 302 с.
19. Родичкин И.Д. и другие. Сады, парки и заповедники Украинской ССР -Киев: Будівельник, 1985. - 159 с.
20. Родичкин И.Д. Человек, среда, отдых. - Киев: Будівельник, 1977 -157 с
- 21 Саймондс Дж Ландшафт и архитектура. /Пер. с англ. - М. Стройиздат, 1965 -194 с.
- 22 Танге К Архитектура Японии. - М.: Прогресс, 1978. - 238 с.
23. Hall E. The Hidden Dimensions.- N. Y.: Dobleday, 1966.
24. Lynch K. The Image of the City.- Cambridge, Mass.: MIT Press 1960.

ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Иерархическая структура системы «АРХИТЕКТУРА».

Рис. 2-3. Парк Софиевка. Подъезд к главному входу (2 - генплан аллеи у входного узла. 3 - видовая перспектива входного узла).

Рис.4. Принцип иерархического сочленения пространств в системе «Среда -человек».

Рис.5-6. Парк Софиевка. Изменение визуального охвата фрагментов в зависимости от масштаба вычлененных пространств (5 - при наличии крупного пространства и большой дистанции. 6 - при наличии локализованного пространства и ближней дистанции обозрения)

Принцип иерархического членения пространств и перехода от механического к природному.

Рис.7-8. Парк Софиевка. Иерархические структурные уровни.

Рис. 9-10. Парк Софиевка. Крупные пространства в природном ландшафте. (9 - Нижнее озеро с павильоном Флора. 10 - Китайская сторона).

Рис.11-12. Парк Софиевка. Локализация пространств в природном ландшафте. (11 - вид с площади Собраний на статую Еврипида. 12 - площадь Собраний).

Рис. 13-16. Парк Софиевка. Генплан площади Собраний и излучины Нижнего пруда (13 - площадь Собраний. 14 - металлический мостик. 15 - излучина Нижнего пруда. 16 - статуя Еврипида).

Рис. 17-18. Парк Софиевка Объемно-пластические и пространственные контрасты природного ландшафта (17 - каскад в Долине Гигантов 18- поляна у Нижнего озера).

Рис.19-20. Парк Софиевка. Пространства третьего и четвёртого структурных уровней. (19 - у Нижнего пруда; 20 - по аллее от главного входа до Нижнего пруда).

Рис. 21-22. Парк Софиевка. Использование рельефа для локализации пространств и организации небольших дистанций обозрения на малые формы.

Рис.23-24. Парк Софиевка. Пространства третьего и четвертого структурных уровней (23 - Долина Гигантов; 24 - Верхний пруд).

Рис. 25-26 Парк Софиевка. Фрагмент Долины Гигантов у Верхнего пруда. (25 – генплан; 26 - грот Венеры у дамбы Верхнего пруда).

Рис. 27-28 Стрийский парк. Сочленение разных по масштабу пространств (27 - пространство у главного входа и озеро. 28 - пространство у водопада).

Рис. 29. Стрийский парк. Автор проекта каскада – Т.Максимчук.

Рис 30-31. Стрийский парк. Схемы структурных уровней (30 - первый структурный уровень. 31 - второй и третий структурный уровни).

Рис. 32-33. Стрийский парк. Четвертый, пятый и шестой структурный уровни.

Рис. 34-35. Стрийский парк. Сочленение разных по масштабу пространств (34 пространство в верхней части водопада. 35 - пространственное раскрытие от нижней части водопада на крупную поляну у памятника).

Рис. 36 Стрийский парк. Водопад. Разбивочный чертёж. План.

Рис. 37 Стрийский парк. Водопад, Фрагменты.

Рис.38. Стрийский парк. Водопад. Фрагменты.

Рис 39-40. Стрийский парк. Фрагменты водопада. (39 - верхняя площадка. 40 - фрагмент у статуи Дракона).

Рис. 41-42. Пушкин. Перспектива «с птичьего полёта» Екатерининского парка. (41 - парк в целом. 42 - Пространственный узел у Камероновой галереи).

Рис. 43-44. Пушкин. Видовые картины царскосельского ансамбля, характеризующие сочленения пространств разных структурных уровней (43 - панорама, обозреваемая от Большого озера в сторону Екатерининского дворца. 44 - визуальное раскрытие от Екатерининского на Большое озеро).

Рис. 45-46. Пушкин. Фрагменты Царскосельского ансамбля. Вычленение максимально локализованных пространств как средство организации пространственного контраста с освещённым дальним планом.

Рис. 47-54. Пушкин. Фрагменты Царскосельского ансамбля.

Рис. 55-56. Пушкин. Фрагменты Царскосельского ансамбля. Вычленение максимально локализованных пространств как средство организации пространственного контраста с освещённым дальним планом.

Рис. 57-58. Пушкин. Схема структурно-пространственных уровней царскосельского ансамбля (57- видовая картина Большого озера. 58 - первый структурный уровень).

Рис. 59-60. Пушкин. Схема структурно-пространственных уровней Царскосельского ансамбля (59 - второй структурный уровень. 60 - третий структурный уровень).

Рис. 61-62. Пушкин. Схема структурно-пространственных уровней Царскосельского ансамбля. (61 - сочленение третьего и четвёртого структурных уровней. 62 - сочленение четвёртого и пятого структурных уровней).

Рис. 63-64. Пушкин. Фрагменты царскосельского ансамбля. (63 - сочленение пространств у Грота и у Камероновой галереи с включением большой поляны. 64 - вычленение пространства у Камероновой галереи при обозрении с аллеей).

Рис. 65. Пушкин. Пространство третьего структурного уровня - Большого озера с Чесменской колонной.

Рис. 66-67. Пушкин. Фрагменты Царскосельского ансамбля. (66 - сочленение пространств третьего и четвёртого структурных уровней - визуальное раскрытие с террасы на партер и озеро. 67 - пространство четвёртого структурного уровня – терраса со статуей Аполлона).

Рис. 68-69. Пушкин. Фрагменты Царскосельского ансамбля. Организация глубинных перспектив при обозрении с дальних дистанций с выделением фрагментов первого плана, масштабных человеку.

Рис. 70-71. Петергоф. Схема структурных пространственных уровней. (70 - 71 -перспектива «с птичьего полета» и схема первого структурного уровня).

Рис.72-74. Петергоф. Схемы структурных пространственных уровней (72 -второй структурный уровень. 73 - третий и четвертый структурный уровни. 74 - пятый структурный уровень).

Рис.75-76. Петергоф. Верхний сад. Второй структурный уровень

Рис.77. Петергоф. Ансамбль Марли. Видовая картина (третий структурный уровень).

Рис.78. Петергоф. Нижний парк. Панорама, открывающаяся с террасы Большого дворца (стык третьего и первого структурных уровней).

Рис.79. Петергоф. Фонтан «Сноп» у Монплезира (пятый структурный уровень).

Рис.80-81. Петергоф. Площадка у Большого дворца (третий структурный уровень).

Рис.82. Петергоф. Площадка у Римских фонтанов (третий структурный уровень).

Рис.83-84. Петергоф. Площадка у Римских фонтанов (третий структурный уровень).

Рис.85. Петергоф. Площадка у Фонтана Евы с раскрытием на дворец Марли (стык пятого и третьего структурных уровней).

Рис 86. Кацура. Вид «с птичьего полета».

Рис.87-88. Кацура. Сочленение разных структурных уровней (87 - озеро и лужайки у дворца. 88 - озеро и площадки у чайного домика Сёкинтэй)

Рис. 89-90. Кацура. Вычленение пространств для обозрения малых форм с ближних дистанций.

Рис.91. Кацура. Сочленение пространств интерьера и экстерьера дворца-комнаты, помоста "Созерцание Луны" и озера.

Рис. 92-93. Кацура. Схема структурных пространственных уровней (90 - первого и второго структурных уровней. 91 - второго и третьего структурных уровней).

Рис. 94. Кацура. Схема структурно пространственных уровней - третьего и четвертого.

Рис.95. Кацура. Структурно-осевой каркас ансамбля (координация осей озера и дворца).

СОДЕРЖАНИЕ

| | |
|---|----|
| ВВЕДЕНИЕ..... | 3 |
| 1. ПАРК СОФИЕВКА. УМАНЬ..... | 6 |
| 2. СТРИЙСКИЙ ПАРК. ЛЬВОВ..... | 23 |
| 3. ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫЙ АНСАМБЛЬ ПУШКИН..... | 31 |
| 4. ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫЙ АНСАМБЛЬ ПЕТЕРГОФ..... | 43 |
| 5. ДВОРЦОВО-ПАРКОВЫЙ АНСАМБЛЬ КАЦУРА..... | 57 |
| СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ..... | 66 |
| ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ..... | 67 |

НАУКОВЕ ВИДАННЯ

СОЛОВЙОВА Ольга Семенівна

ПАРКИ І ПАЛАЦОВО-ПАРКОВІ АНСАМБЛІ

Монографія

(Рос. мовою)

Відповідальний за випуск кандидат архітектури,

доцент *Г. Л. Коптєва*

Редактор *З. І. Зайцева*

Дизайн обкладинки *Л. П. Панова*

Комп'ютерне верстання *Л. П. Панова*

Підп. до друку 20.09.2010
Друк на різнографі

Формат 60×90/8
Тираж 500 пр.

Ум. друк. арк. 4,2
Зам. № _____

Видавець і виготовлювач:

Харківська національна академія міського господарства,
вул. Революції, 12, Харків, 61002

Електронна адреса: rectorat@ksame.kharkov.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи: ДК №731 від 19.12.2001