

ГАЛЕРЕЯ КЛАССИЧЕСКОГО И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА
«БУРГАНОВ-ЦЕНТР»



НАУЧНО-АНАЛИТИЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ
ДОМ БУРГАНОВА
ПРОСТРАНСТВО КУЛЬТУРЫ

SCIENTIFIC AND ANALYTICAL JOURNAL
BURGANOV HOUSE
THE SPACE OF CULTURE

По рекомендации экспертного совета Высшей аттестационной комиссии Министерства образования и науки Российской Федерации журнал входит в «Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученой степени доктора и кандидата наук»

ISSN 2071-6818 (print)
ISSN 2618-7965 (online)

1.2023

Москва/Moscow
2023

The Editorial Board:

- Bowlt John Ellis** (USA) — Doctor of Science, Professor of the University of Southern California; Founder and head of the Institute of Modern Russian Culture
- Burganov Alexander N.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, Full-member of Russia Academy of Arts
- Burganova Maria A.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, Full-member of Russia Academy of Arts
- Gao Meng** (China) — Doctor of Science, Professor of Guangzhou Academy of fine arts
- Glanc Tomáš** (Germany) — Doctor of Science of The Research Institute of East European University of Bremen (Germany), and assistant professor of The Charles University (Czech Republic)
- Kravetsky Alexander G.** (Russia) — Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
- Kojo Sano** (Japan) — Professor of Toho Gakuyen University of Music
- Lavrentiev Alexander G.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, vice-rector for scientific and international work of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts
- Misler Nicoletta** (Italy) — Professor of Modern East European Art at the Instituto Universitario Orientale, Naples
- Pan Yaochang** (China) — Professor of the Department of Art History and Art Theory of College of Fine Arts in Shanghai University; member of the Academic Committee of the Shanghai University
- Pavlova Irina B.** (Russia) — Doctor of Philology, Senior Researcher of Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
- Perelshtein Roman M.** (Russia) — Doctor of Arts, All-Russia State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov
- Pletneva Alexandra A.** (Russia) — Candidate of Sciences, research associate of Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences
- Pruzhinin Boris I.** (Russia) — Doctor of Sciences, Professor, editor-in-chief of the Journal *Problems of Philosophy*
- Revzina Yulia E.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, department chief Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of Arts
- Ryzhinsky Alexander S.** (Russia) — Doctor of Science, Professor of Gnesins Russian Academy of Music
- Sahno Irina M.** (Russia) — Doctor of Sciences, Professor of Peoples' Friendship University of Russia
- Shvidkovsky Dmitry O.** (Russia) — Doctor in Art History, professor, rector Moscow Institute of Architecture, vice-president of the Russian Academy of Arts
- Smolenkov Anatoly P.** (Russia) — Candidate of Sciences, Professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts, full-member of Russia Academy of Arts
- Smolenkova Julia A.** (Russia) — Candidate of Sciences, associate professor of the Stroganov Russian State University of Industrial and Applied Arts
- Tanehisa Otabe** (Japan) — Doctor of Science, Professor, Head of Department of Aesthetics and Theories of Art. The University of Tokyo
- Tsivian Yuri G.** (USA) — Doctor of Science, Professor, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures

LETTER FROM
THE EDITOR



CATHERINE THE GREAT:
THE ARCHITECTURAL BIOGRAPHY
BY **DMITRY O. SHVIDKOVSKY**



THE "OLD ENGLISH GARDEN" AND THE SEARCH
FOR A NEW STYLE IN THEORETICAL TREATISES
OF THE LATE 19TH — EARLY 20TH CENTURIES
BY **BORIS M. SOKOLOV**



PALLADIAN ARCHITECTURAL
UTOPIA OF HAGA PALACE
BY **POLINA O. TSVETKOVA**



THE IMAGE OF A RUSSIAN BALLERINA
IN GERMAN PORCELAIN
BY **JEANNA I. POLANSKY**



MATERIAL CHARACTERISTICS
OF TRADITIONAL CHINESE FURNITURE
BY **NATALIA YU. KAZAKOVA, QIU QI**



THE PHENOMENON OF POST-INTERNET ART:
ARTISTIC STRATEGIES AND PLACE IN THE
FIELD OF CONTEMPORARY ART
BY **TATIANA E. FADEEVA**



Редакционный совет:

Боулт Джон Эллис (США)	— доктор наук, профессор Университета Южной Калифорнии, создатель и директор Института современной русской культуры
Бурганов Александр Николаевич (Россия)	— доктор искусствоведения, академик Российской академии художеств, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
Бурганова Мария Александровна (Россия)	— доктор искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, академик Российской академии художеств
Гао Мэн (Китай)	— доктор наук, профессор, Guangzhou Academy of fine arts
Гланц Томаш (Германия)	— доктор, научный сотрудник Исследовательского центра Восточной Европы Бременского университета, профессор The Charles University (Чехия)
Кравецкий Александр Геннадиевич (Россия)	— кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук
Койо Сано (Япония)	— профессор, Toho Gakuuen University of Music
Лаврентьев Александр Николаевич (Россия)	— профессор, доктор искусствоведения, проректор по научной и международной работе Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
Мислер Николетта (Италия)	— профессор, Istituto Universitario Orientale, Naples
Пан Яочанг (Китай)	— профессор кафедры истории и теории искусства колледжа Изящных искусств Шанхайского Университета, член Академического комитета Шанхайского Университета
Павлова Ирина Борисовна (Россия)	— доктор филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы РАН
Перельштейн Роман Максович (Россия)	— доктор искусствоведения, Всероссийский государственный институт кинематографии им. С. А. Герасимова
Плетнева Александра Андреевна (Россия)	— кандидат филологических наук, научный сотрудник Института русского языка Российской академии наук
Пружинин Борис Исаевич (Россия)	— доктор философских наук, профессор, главный редактор журнала «Вопросы философии»
Ревзина Юлия Евгеньевна (Россия)	— доктор искусствоведения, профессор, заведующий отделом Научно-исследовательского института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств
Рыжинский Александр Сергеевич (Россия)	— доктор наук, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных
Сахно Ирина Михайловна (Россия)	— доктор филологии, профессор Российского университета Дружбы народов
Смоленков Анатолий Петрович (Россия)	— кандидат искусствоведения, профессор Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова, академик Российской академии художеств
Смоленкова Юлия Анатольевна (Россия)	— кандидат искусствоведения, доцент Российского государственного художественно-промышленного университета им. С.Г. Строганова
Танехиса Отабе (Япония)	— доктор наук, профессор, заведующий кафедры Эстетики и теории искусства Токийского университета
Цивьян Юрий Гаврилович (США)	— доктор наук, профессор, University of Chicago, Departments: Cinema and Media Studies, Art History, Slavic Languages and Literatures
Швидковский Дмитрий Олегович (Россия)	— доктор искусствоведения, профессор, ректор Московского архитектурного института, вице-президент Российской академии художеств
Редактор _____	Смоленкова Юлия Анатольевна (Россия)

СЛОВО
РЕДАКТОРА



CATHERINE THE GREAT:
THE ARCHITECTURAL BIOGRAPHY
BY **DMITRY O. SHVIDKOVSKY**



БОРИС МИХАЙЛОВИЧ СОКОЛОВ
«СТАРЫЙ АНГЛИЙСКИЙ САД» И ПОИСКИ
НОВОГО СТИЛЯ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТРАКТАТАХ
КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА



ПОЛИНА ОЛЕГОВНА ЦВЕТКОВА
ПАЛЛАДИАНСКАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ
УТОПИЯ ДВОРЦА ХАГА



ЖАННА ИГОРЕВНА ПОЛАНСКИ
ОБРАЗ РУССКОЙ БАЛЕРИНЫ
В НЕМЕЦКОЙ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ



MATERIAL CHARACTERISTICS
OF TRADITIONAL CHINESE FURNITURE
BY **NATALIA YU. KAZAKOVA, QIU QI**



ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА ФАДЕЕВА
ФЕНОМЕН ПОСТИНТЕРНЕТ-АРТА:
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТРАТЕГИИ И МЕСТО
В ПОЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА



LETTER FROM THE EDITOR

Dear readers,

We are pleased to present to you Issue 1, 2023, of the scientific and analytical journal *Burganov House. The Space of Culture*.

Upon the recommendation of the Expert Council of the Higher Attestation Commission, the journal is included in the List of Leading Peer-reviewed Scientific Journals and Publications in which the main scientific results of theses for the academic degrees of doctor and candidate of science must be published.

The journal publishes scientific articles by leading specialists in various humanitarian fields, doctoral students, and graduate students. Research areas concern topical problems in multiple areas of culture, art, philology, and linguistics. This versatility of the review reveals the main specificity of the journal, which represents the current state of the cultural space.

The journal opens with D. Shvidkovsky's article "Catherine the Great: an Architectural Biography", in which the author examines Russian architecture development during the reign of Empress Catherine the Great. The author analyses the concept of the architecture development of this time in the context of the classical ideal of Catherine's ideas about architecture and urban planning.

The theme of ideal architecture is continued by P. Tsvetkova in the article "Palladian Architectural Utopia of Haga Palace". The author explores the features of the project of Haga Palace, the most grandiose Palladian ensemble in the architecture of Sweden in the 18th century, analyses the general cultural background of the era and the personality traits of the palace's customer, King Gustav III. The author examines the influence and connection of the architectural style of the project with French classicism and neoclassicism, drawing analogies with the projects of the Doge's Palace in Venice by A. Palladio and the Grand Kremlin Palace by V. Bazhenov.

In the article "The 'Old English Garden' and the Search for a New Style in Theoretical Treatises of the Late 19th — early 20th Centuries", B. Sokolov analyses the discussion of landscape architects in England about the revival of the "old English garden". The author compares various concepts, including the "formal garden" by R. Blomfield, where the plant world is designed in the form of laconic rectangular walls and parterres; "wild garden" by W. Robinson, in which regular parterres are re-

placed by sods of wild herbs, as well as a special type of small regular garden in the frame of Italian architectural forms presented by H. Pito. The author emphasises that these searches took place at a critical period, when the nostalgic pathos of the Arts and Crafts movement became popular. Within it, architects created the prerequisites for landscape solutions of the 20th century, including the herb garden by modern Dutch designer Piet Oudolf.

The article by N. Kazakova and Qiu Qi, "Main Characteristics of Materials Used in Traditional Chinese Furniture", is devoted to the study of the key practices used in the production of traditional Chinese furniture and the evaluation of materials from the point of view of industrial design. The authors analyse scientific developments, changes in constructive and decorative technologies and the use of various materials. The article is devoted to an overview of the unique characteristics of the wooden materials of traditional Chinese furniture, as well as wood products used in different eras. The authors also examine the influence of economic and political factors on the wood trade in China in a historical context, directly correlated with changes in the choice of wood materials in the production of Chinese traditional furniture.

The article presents a typology of the use of various wood materials using the example of Ming style furniture, and also examines in detail the reasons why manufacturers of traditional furniture have preferred to use certain types of wood for thousands of years. The authors conclude that a manufacturer's choice of traditional materials has a significant impact on the design of modern furniture in China.

In the article "The Image of a Russian Ballerina in German Porcelain", J. Polansky examines the impact that Russian ballet made on the artistic image of European small porcelain sculpture in the early 20th century. On the example of the works of German porcelain manufactories, the author analyses the typical and unique images of miniature compositions that reflect the images of Russian ballerinas who took part in Diaghilev's Seasons. The author believes that the exotic costumes of Russian dancers and the scenography of ballets became a source of artistic impressions for the creative elite of Europe of this period, including Picasso and Braque, etc.

The phenomenon of post-Internet art is described by T. Fadeeva in the article "The Phenomenon of Post-Internet Art: Artistic Strategies and Place in the Field of Contemporary Art". The author believes that, unlike the practices of net art, post-internet art is a "return to the material": artists create objects inspired by the network, often bearing the "print" of network aesthetics. However, these objects have physical characteristics, evoke tactile sensations in the viewer, serving, as it were, as a spontaneous affirmation of materiality in our increasingly virtualised world. In the article, the author examines the terminology of this phenomenon, and also puts forward the idea that, from the point of view of its orientation, post-Internet art is engaged in understanding the consequences of the influence of Internet practices on contemporary art and culture. The author emphasises that since the 2010s, the Internet has no longer been perceived as a "new" medium; it is becoming more and more difficult to talk about post-Internet art as a separate direction in art since more and more aspects of our daily life are structurally determined by the World Wide Web, including art in general. On the basis of the study, the author concludes that the Internet continues to interest artists as a kind of socio-cultural state; however, discourses related to the Internet are increasingly woven into a wider range of issues — digital capitalism, ecology, social issues, etc., and the "marking" of art, created under the influence of the Internet or somehow referring to it as "post-Internet art", is becoming less and less common. This allows us to speak about the specific temporal boundaries of post-Internet art as a direction of contemporary art.

The publication is addressed to professionals specialising in the theory and practice of the fine arts and philology and all those interested in the arts and culture.

Дорогие читатели!

Мы рады представить Вам № 1/2023 научно-аналитического журнала «Дом Бурганова. Пространство культуры».

По рекомендации Экспертного совета ВАК журнал включен в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертации на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

В журнале публикуются научные статьи ведущих специалистов разных гуманитарных областей, докторантов и аспирантов. Направления исследований касаются актуальных проблем в различных областях культуры, искусства, филологии и языкознания. В этой многогранности обозрения проявилась основная специфика журнала, представляющего современное состояние пространства культуры.

Журнал открывают статья Д. О. Швидковского «Екатерина Великая: архитектурная биография», в которой Автор рассматривает вопросы развития архитектуры России в период правления императрицы Екатерины Великой. Автор анализирует концепцию развития архитектуры этого времени в контексте классического идеала представлений Екатерины об архитектуре и градостроительстве.

Тему идеальной архитектуры продолжает П. О. Цветкова в статье «Палладианская архитектурная. Утопия дворца Хага». Автор исследует особенности проекта дворца Хага, самого грандиозного палладианского ансамбля в архитектуре Швеции XVIII века, анализирует общий культурный фон эпохи и особенностей личности его заказчика, короля Густава III Адольфа. Автор рассматривает влияние и пути пересечения архитектурного стиля проекта с французским классицизмом и неоклассицизмом, проводя аналогии с проектом Дворца Дожей в Венеции А. Палладио и Большим Кремлевским дворцом В. И. Баженова.

Б. М. Соколов в статье «Старый английский сад» и поиски нового стиля в теоретических трактатах конца XIX — начала XX века» анализирует дискуссию ландшафтных архитекторов Англии о возрождении «старого английского сада». Автор сравнивает различные концепции, среди которых «формальный сад» Р. Блумфилда, где растительный мир оформлен в виде лаконичных прямоугольных стен и партеров; «дикий сад» У. Робинсона, в ко-

тором регулярные партеры заменены на дернины дикорастущих трав, а также особый тип малого регулярного сада в раме итальянских архитектурных форм, представленный Г. Пито. Автор подчеркивает, что эти поиски проходили в переломный период, когда стал популярным ностальгический пафос движения «Искусств и ремесел», а рамках которого архитекторы создали предпосылки для ландшафтных решений XX века, среди которых «травяной сад» современного голландского дизайнера Пита Удольфа.

Исследованию основных практик, используемых при производстве традиционной мебели Китая, оценке материалов с точки зрения промышленного дизайна посвящена статья Н. Ю. Казаковой и Цю Ци «Основные характеристики материалов, используемых в традиционной мебели Китая». Авторы анализируют научные разработки, изменения в конструктивных и декоративных технологиях и использовании различных материалов. Статья посвящена обзору уникальных характеристик деревянных материалов традиционной китайской мебели, а также изделий из дерева, использовавшихся в разные эпохи. Авторы также рассматривают влияние экономических и политических факторов в Китае на торговлю древесиной в историческом контексте, напрямую коррелирующих с изменениями в выборе деревянных материалов при производстве китайской традиционной мебели.

В статье представлена типология использования различных деревянных материалов на примере мебели в стиле Мин, а также подробно рассмотрены причины, по которым производители традиционной мебели на протяжении тысячелетий предпочитали применять определенные породы древесины. Авторы делают вывод о том, что существенное влияние на дизайн современной мебели Китая оказывает выбор производителем традиционных материалов.

Ж. И. Полански в статье «Образ русской балерины в немецкой фарфоровой пластике» рассматривает влияние, которое оказал русский балет начале XX в. на художественный образ европейской малой пластики из фарфора. На примере произведений немецких фарфоровых мануфактур автор анализирует типические и уникальные образы миниатюрных композиций, отразившие образы русских балерин, при-

нимавших участие в Дягилевских сезонах. Автор полагает, что экзотические костюмы русских танцоров и сценография балетов стали источником художественных впечатлений для творческой элиты Европы этого периода, в том числе Пикассо и Брака др.

Феномен постинтернет-арта описывает Фадеева Т. Е в статье «Феномен постинтернет-арта: художественные стратегии и место в поле современного искусства». Автор полагает, что в отличие от практик нет-арта постинтернет-арт — это «возвращение к материальному»: художники создают объекты, инспирированные сетью и зачастую несущие на себе «печать» сетевой эстетики, однако эти объекты имеют физические характеристики, вызывают у зрителя тактильное ощущение, служа как бы стихийной аффирмацией материальности в нашем все более активно виртуализирующемся мире. В своей статье автор разбирает вопросы терминологии этого явления, а так же выдвигает идею, что точки зрения своей направленности, постинтернет-арт занимается осмыслением последствий влияния интернет-практик на современное искусство и культуру. Автор подчеркивает, что с 2010-х гг. интернет перестает восприниматься как «новый» медиум, и говорить о постинтернет-арте как об отдельном направлении в искусстве становится все сложнее, поскольку все больше аспектов нашей повседневной жизни структурно обуславливается Всемирной Сетью, включая искусство — в целом. На основе исследования автор делает выводы, что интернет продолжает интересовать художников как некое социокультурное состояние, однако дискурсы, связанные с интернетом, все чаще вплетаются в более широкий круг вопросов — цифровой капитализм, экология, социальные вопросы и пр., и «маркирование» искусства, созданного под влиянием интернета или так или иначе к нему отсылающего, как «постинтернет-арта» встречается все реже, что позволяет говорить о конкретных темпоральных границах постинтернет-арта как направления современного искусства.

Издание адресовано профессионалам, специализирующимся в области теории и практики изобразительного искусства и филологии, а также всем, кто интересуется вопросами искусства и культуры.

Dmitry O. Shvidkovsky

doctor in Art History
rector, Moscow Institute of Architecture (State Academy),
vice-president Russian Academy of Arts
e-mail: shvidkovsky@gmail.com
Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-6799-2305
ResearcherID: X-6256-2019

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-1-10-21

CATHERINE THE GREAT: THE ARCHITECTURAL BIOGRAPHY

Summary: The paper deals with the problem of architectural agenda of Russian empress Catherine the Great. The keen interest of the empress was to create an ideal world full of images of great civilizations of the past particularly of Roman empire. At the same time she thought of the buildings created in the days of her reign as "future antiquity". It was necessary for her to impart properties of a classical ideal to her actions and structures. Taking

Catherine II was not simply a rich, pleasant or even brilliant client; she can be considered a client absolutely exclusive in the history of architecture. She did not possess any extremely refined taste or pathetic art intuition; she was upset, when money or materials were stolen too impudently. Her chief virtue was her special understanding of time which the Empress expressed in many structures throughout all her reign. Fortunately, she herself explained her attitude to the interlacing of images of the past, the present and the future which the architects realized in the appearance of her residences.

On the 5th of June, 1779 Catherine II wrote to baron Melchior von Grimm about the discovery in Rome mosaics which had been «an ornament of the boudoir of the late [Roman — D. Sh.] Emperor Claudius» and ordered «make so that they will be obtained [...] they can be placed in my apartment which [...] in two thousand years will be carried from here by the order of the Emperor of China or any other silly tyrant owing most of the world [...] 225 gold coins for the floor of the boudoir, intended to serve three such [...] persons as [Emperor] Claudius, me and the future Emperor of China or some-

herself mentally off from the present at the distance of two thousand years, the empress created a point of view so outstripping the contemporary epoch that the latter in a retrospective approached classics and was equated to antiquity.

Key words: Architectural history, Russian classicism, Catherine the Great, Charles Cameron, the epoch of Enlightenment

one of the same kind, during four thousand years, in no way it is impossible to consider as a frightening expense»¹. Fragments of the Roman mosaic were bought; they can be seen even now in the Evening Hall of Tsarskoe Selo, built by Giacomo Quarenghi.

It is not the motives of her thinking connected with classicism, with its habitual comparison of the classic antiquity with the present, expressed in a great number of architectural treatises of that epoch that appear the most amazing thing in the words of the Empress, but aspiration to see features of the future, transferring into it objects and images of the remote past. At the same time, she thought of the buildings created in the days of her reign as "the future antiquity". It was necessary for her to impart properties of a classical ideal to her actions and structures. Taking herself mentally off from the present at the distance of two thousand years, the Empress created a point of view so outstripping the contemporary epoch that the latter in a retrospective approached classics and was

1. *Sbornik Imperatorskogo russkogo istoricheskogo obschestva*, v. XXIII, St. Petersburg, 1878, p. 20 (*Сборник Императорского русского исторического общества*, т. XXIII, с. 20).

equated to antiquity. Such an opinion about the historical time in architecture Catherine II formed by no means at once. For this purpose experience of "liberation" of time, destruction of interdictions of history moving in one direction was required. Her extraordinary destiny, decades of expectation of the throne, filled with reading books about the ancient and dreams of the future, dramatic events of her life when she herself changed history, transformed her into an unusual client of architectural sense of palaces and parks.

Princess Sophie Friederike Auguste von Anhalt-Zerbst-Dornburg, known as Catherine II, was born on the 2nd of May, 1729, and spent her childhood in the Baltic city of Stettin (modern Polish Szczecin) where her father Prince Christian August served as the governor of the Prussian king. He had to act as the governor because of his poverty though he himself was a sovereign, enjoying full rights but his state was very small: about ten kilometers in length and even less in width. Stettin of that time did not make pleasant architectural impressions upon the young princess.

Actually, she was amused by trips to her native Anhalt where numerous relatives competed in creating small palaces in the spirit of rococo and the Chinese pavilions. Especially she was interested by the richest of her cousins Leopold Friedrich Franz of Anhalt-Dessau. It was from him, that she got the passion for landscape garden with various follies and Palladian villas in British taste, as well as the view on the problem of territory does not matter the scale it had. His state was transformed into "Gartenreich" — "Garden Kingdom" where beautification covered absolutely everything² One of great German romanticists Ernst Theodor Hoffmann imagined the dukedom as follows: "[...] This small country, with its green fragrant groves, blossoming meadows, and noisy streams [...] became similar to a fine garden whose inhabitants as if walked in it for their own delight, not knowing about distressing burden of the life» and not feeling the course of time [...] Enlightenment has been introduced, that is it was ordered "to cultivate potatoes, to improve rural schools, to plant acacias and poplars [...] to construct highways and to vaccinate against smallpox"³. All this was done by Catherine II in Russia,

2. F. Reil, *Leopold Friedrich Franz, Herzog und Fürst von Anhalt-Dessau*, Dessau, 1845; A. Rode, *Beschreibung der Fürstlichen Anhalt-Dessaunischen landhausen und garten*, Dessau, 1976.

3. Е.Т.М. Hoffman, *Sochineniya*, Moscow, 1980, p. 76 (Гофман Э.Т.М. *Сочинения*, Москва, 1980, с. 76).

and, above all, at the time of the transformation of the tremendous empire she kept her attitude to it, at least, from the outer side, as to such an eternally improved "Garden Kingdom".

Catherine II characterized her reign in the letter to her permanent correspondent the ambassador of Saxe-Gotha to Paris Baron Friedrich von Grimm «[...] It is a kingdom of Fine Arts [...] Raphael, the Baths of Titus [...] gardens of Tsarskoe Selo and wonderful buildings of Prince Potemkin [...] they all took their places next to legisomania [...] There is such a disease called legisomania [i. e. a passion to compose legislations], the Empress is hipped on it [...] earlier she composed principles only [...] now everything that steers to superior occupies her [...]»⁴. The image of the kingdom of Fine Arts, where passion for composing legislation rules, is essential for understanding Catherine's reformation of Russia. There is a legend that once during a game Catherine II was to complete the phrase which one of her nobles began. «Mes chateaux en Espagne [...]», wrote he. «[...] They are not there, and I build on something to them every day [...]», completed the Empress.

During Catherine II's reign general boundary survey, which changed the system of using of the territory of the European part of the country, was set; not only the capital cities of St. Petersburg and Moscow were re-planned, but also regular plans for about 400 settlements were made out — for all administrative centers of Russia. The Commission for Roads changed traffic network of the Empire. Exemption from state service for nobles instilled another character into rural living and provided blossom of Russian estate culture, i. e. construction of tens of thousands country estates with manor houses and parks. During Catherine's epoch both towns and the countryside changed radically.

Her ideas were being realized a research of the most contemporary methods of "actuation of every concern", as they said at that time, took place. Conscious and systematic choosing of those elements which formed new organization and image of the country was conducted. And in this regard a concurrent appeal to the experience of many European countries was made. Novelty and interest in the latest discoveries of European architectural and engineering cultures were the major criterion of desirability of borrowing one or other achievement.

4. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshestva* (*Сборник Императорского русского исторического общества*), v. XXIII, St. Petersburg, 1878, p. 99.



Ill. 1. Oranienbaum. Chinese palace. Architect Antonio Rinaldi. 1762-1768.

As the result the period under Catherine II became the epoch of the strongest international links in the history of Russian architecture.

Catherine II made Classicism the official and overall style of architecture of Russian Empire. Classical ideal was a measure of civilization and improvement, an instrument drawing Modernity nearer to Antiquity. The Empress organized a wide net of agents her to trace not only political but also art events throughout Europe. Besides Russian masters were to begin studies in St. Petersburg and then had to continue learning abroad; the Imperial Academy of Arts was to control it. Nevertheless, masters invited from different European countries were of greater importance in the development of Russian architecture.

It was Antonio Rinaldi who realized the ideas of Catherine II at the beginning of her reign⁵. He was born in 1709 and studied in Napoli under Luigi Vanvitelli⁶. In 1754 Rinaldi became the architect

of the successor to the Russian throne Grand Duke Pyotr Fyodorovich, the future Emperor Peter III. From this position, he was switched over to his spouse, who after the coup and her husband's strange death became Empress Catherine the Great. According to her conception the largest in Russia Rococo ensemble appeared in 1762–1774 in Oranienbaum on the Baltic sea 40 miles from St. Petersburg⁷.

The Empress's palace in Oranienbaum, called the Chinese, resembled in its exterior decoration style King Frederick the Great's Palace in the park Sans Souci in Potsdam, especially before adding of the second story already in XIX century. The fact is quite explainable — not only Peter III's tastes but Catherine's ones at the beginning of her reign corresponded to the preferences of King Frederick the Great, the unquestionable leader among German monarchs of the Enlightenment. In the Chinese Palace by Antonio Rinaldi, as well as in the work by Wenzeslaus von Knobelsdorff in Sans Souci ensemble, the style

7. D. Kjučarianc, *Khudogestvennie pamiatniki goroda Lomonosova (Художественные памятники города Ломоносова)*, Leningrad, Strojdat, 1985; A. Rinaldi, *Pianta ed elevazione delle Fabbriche esistente nel nuovo giardino di Oranienbaum*, Roma, Palgriarini, 1796.

“balanced” on the edge of Rococo and Classicism, the latter prevailing in the exterior and the first — in the interiors in chinoiserie fashion and in the park pavilions with exotic touches. The character of the palace facades seems to be a compromise between half-Baroque and half-Classical grand monumentality by Luigi Vanvitelli, inculcated into Antonio Rinaldi during his studies in Napoli, and ornamentality of tiny forms of the master's Russian structures.

Rinaldi's works in Oranienbaum covered the whole phase of the development of Russian art between the Baroque of Elisabeth I's epoch and Catherine's Classicism. With them the Rococo brief life in the capital almost became exhausted. Though Classicism prevailed soon, the playful principle inherent from the Rococo didn't vanish. In many successive constructions of Catherine II in Antique, Gothic and Chinese styles the Rococo appeared as if it “spoke up” its “unsaid words”. «In the next world when I meet Caesar and Alexander and other old friends I will [...] search out Confucius [...] I would like to intellectualize with him», wrote Catherine II to Grimm⁸.

At the turn of 1760s and 1770s the greatest Chinese ensemble was under the construction in another Imperial residence Tzarskoe Selo outside of St. Petersburg⁹. Architects of different nationalities took part in its development. They were firstly Italian Antonio Rinaldi, Germans Georg Velten and Johann Gerhard, Russians Vasiliy, Ilya, Pyotr Neelov and then Briton Charles Cameron.

Anyone approaching Tzarskoe Selo from St. Petersburg was to pass an arch of Great Chinese Caprice. He was met by a “rocky hill” pierced with a gateway topped with a summer house in the form of a Chinese joss-house. To the left, vividly painted and set up with dragons, a Chinese village opened, originally conceived by Rinaldi. If the traveler didn't turn steps to the palace but rounded the park, a Chinese town appeared to his view built by Rinaldi according to the French engraving which depicted the similar amusing settlement in the Imperial Park of Continual Spring near Beijing. The conception was so that everyone arriving to Tzarskoe Selo was to pass through an unprecedented “world of caprice” where everything was not as in daily life, and then only he approached the palace. The Enlightenment in Russian architecture began with a play, with creating intriguing and exciting environ-

8. D. Kjučarianc, *Antonio Rinaldi*, cit., p. 9.

9. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshestva*, v. XXIII, 1878, p. 119.

ment¹⁰. Firstly the Empress wanted to captivate feelings by the variety of artistic possibilities and only then to turn to the mind.

It's essentially that it was Antonio Rinaldi who began creating the triumphal space with its classical soul in Tzarskoe Selo along with “the world” of Oriental Caprice. The Orlov Gate in the style of the Roman Arch of Titus, the classical rostral Column, the Crimea Column and the Kagul Obelisk, all erected by the master during the 1770s, disclosed the antique theme as contemporary “speaking” art, glorifying the reign of the enlightened Empress and her army's victory over “barbarians”. The column, which erected Rinaldi to honor of the Russian fleet's victory over the Ottoman one in the battle of Chesme, resembled the monument commemorating Lord Grenville's sea battles in English Park Stowe. It seems to be pointed to the master by the Empress as a model for his monument erected in the center of the Great Pond. The pond used to play the role of the Mediterranean or the Black Sea in various allegories according to interrelations with the monuments dedicated to one or another victory. The commissioner's role was defining in choosing models for the monuments as for the style of the wing, i. e. Zubovsky Block, erected for her private lodging with Georg Velten; their stylistic characteristics testify unquestionably the advent of Classicism in Russia. In front of it Quarenghi will built the Concert hall and the Kitchen-Ruin underlining the taste for Antiquity.

Emergence of new architecture began as early as the closing years of Empress Elisabeth I. The initiative originated from her lover Ivan Shuvalov and was interlinked with his interest in French art. With his efforts the Moscow University was established, and in 1757 he inclined the Empress to establish the Academy of Arts in Moscow. Shuvalov commissioned a design of an appropriate building to Jacques-François Blondel. Meanwhile the Empress decided that the Academy of Arts had to be in St. Petersburg. Russian architect Alexander Kokorinov was assigned to adjust Blondel's drawing to the new site.

10. A. Petrov, *Gorod Pushkin (Город Пушкин)*, Leningrad, Iskusstvo, 1977; M. Korshunova, *Arhitekt Georg Velten (Архитектор Юрий Фельтен)*, Leningrad, Lenisdat, 1982, catalogue (каталог), pp. 16, 19, 21; D. Kucharianz, *Rinaldi (Ринальди)*, cit., pp. 103–105; D. Shvidkovsky, *Le mythe occidental de l'Orient dans l'architecture et les jardins Russes de l'époque des Lumières*, in S. Karp, L. Wolff, eds., *Le Mirage Russe. Le mythe Russe en Occident des Lumières*, Paris, Ferny-Voltaire Centre international d'étude du 18. siècle, 2001, pp. 57–69.

Shuvalov decided it was necessary to invite a French architect to St. Petersburg. He succeeded in persuading Jacques-François Blondel's cousin Jean-Baptiste Michel Vallin de la Mothe, 30 years old, to come to Russia. The latter had just graduated with brilliant success from the French Academy in Rome¹¹. Not only Blondel but also Jacques-Germain Soufflot recommended him to the Russian court, which was the evidence that the young man had a high reputation amongst the Parisian architects. He was to take part in constructing the first building for the Academy of Arts and to become its first professor of Architecture. Shuvalov considered rightly that before following the European fashion it was necessary to qualify those who would realize the new artistic conceptions. He wrote: «We don't have beaux arts since there is no a single [...] skillful artist; the reason is that the young [...] people proceed to the studies without any base neither in foreign languages nor in basis of [...] sciences essentially urgent for arts»¹².

Shuvalov was sent with honor to a travelling abroad and one of close to the Empress men Ivan Betskoiy was appointed as the President of the Academy of Arts. On June 28, 1765 a foundation stone of the Academy building was laid stately according to the plan developed by Kokorinov and de la Mothe including the main façade which was Blondel's design modified by de la Mothe. The edifice had to "claim the direction" for forming new architecture in Russia according to the Empress's conception. The building of the Academy of Arts on Vasilevsky Island in St. Petersburg is like a huge rectangle 140 m long and 125 m in width, comprising the main state building overlooking the Neva River and other parts intended for classrooms. A circular block surrounding the circular yard is inscribed in its middle. The façade with the front to the Neva embankment possesses a typical for Blondel's school composition of building with rusticated base, the upper floors united by a great order, avant-corps at the corners and the projecting central part emphasized with a cupola. The dissemblance between the structure and Blondel's design are considerable. De la Mothe and Kokorinov employed more "modern" for those times variant of

11. V. Shuisky, *Jean Batist Vallin de la Moth (Жан Батист Валлен-Деламот in Zodtchie Sankt-Peterburga (Зодчие Санкт-Петербурга. XVIII век)*, St. Peterburg. Petropolis, 1997, pp. 325–379.

12. I. Grabar, *Historiarusskogoiskusstva (История русского искусства)*, v. III, Moscow, Knebel, 1912, pp. 272–273.



Ill. 2. St. Peterburg. The building of the Academy of Arts. Architect Jean Battist Vallin de la Motte. 1764-1788.

Classicism. Here the desire for geometricity and for interaction of big masses is more noticeable and it is more perceived in the plan. It is especially emblematic that where Blondel offered the Corinthian order, the more severe Roman Doric order was used. The cupola was also shaped more laconically.

Other great buildings by de la Mothe were located in Nevskiy Prospect, the main avenue of the city. The shopping arcade, which was designed in 1759 but construction of which was delayed, and the catholic church of St. Catherine, laid to his design in 1763, revealed the new character of the buildings carried in the forms of Classicism. Next to the Winter palace in 1764–1775 he laid up the Small Hermitage. Its façade opens onto the Neva and has survived as the architect conceived it with a great Ionic colonnade and pronouncedly state high basement level. The building of the Hermitage disposed from the Neva, was built by the other architect who played noticeable role in generation of Russian Classicism — by Georg Velten¹³. He worked on when de la Mothe left Russia for his hometown of Angoulême.

13. M. Korshunova, *Velten (Фельтен)*, Lenisdat, 1988.

Georg Velten was born in St. Petersburg. He was a son of the German chief-cook of Peter the Great, studied in Stuttgart and Berlin, and when he returned he worked with Bartolomeo Rastrelli. At the beginning of the Twentieth century Igor Grabar wrote that Velten's creative work was «fine, without shadows [...] light, graceful, but not monumental; it was the art of morning dawn, of the first ray of emerging day» of classical Petersburg¹⁴. Among his buildings, mostly of 1770s, there are the Throne Hall in the Great Palace in Peterhof, the renowned lattice of the Summer Garden, several churches in St. Petersburg.

The influence of French Classicism grew in Russia architecture. It was caused not only by de la Mothe's work but by return of the first graduates of the Academy of Arts who had continued their education abroad. In 1765 Vasily Bazhenov, who studied under Charles de Wailly in Paris, returned to St. Petersburg as well¹⁵. After his triumphant completion of training and the success of his designs at all the contests, he visited Italy where he was granted the degree of the professor of the Academy of Saint Luke and the membership of the Academy of Bologna. In 1767 Bazhenov was sent to Moscow to prepare a reconstruction design of the Moscow Kremlin, we will reprise later¹⁶.

In 1768 another architect Ivan Starov, who studied as well under Charles de Wailly in Paris, came back to Moscow¹⁷. First the young architect didn't receive any prestigious commissions. He was appointed to the Commission responsible for planning provincial towns¹⁸. Only in the early 1770s when he built palaces for illegitimate son of Catherine and Count Orlov and thus became personally known to the Empress, he was commissioned with an important design in St. Petersburg.

14. I. Grabar, *Historia (История)*, cit., v. III, p. 312.

15. N. Romanov, *ZapadnieuchiteliaVajenova (Западные учителя Баженова)*, in *Akademia arhitektury (Академия архитектуры)*, Moscow, *Isdatelstvo Akademii Arhitektury*, 1939, n. 2, pp. 17–22; A. Mihailov, *Vajenov (Баженов)*, Moscow, Strojisdats, 1951, pp. 19–31; M. Mosser, D. Rabreau, *Charles de Wailly. Peintre, architecte dans l'Europe des Lumieres*, (Catalogue de l'exposition, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1979 : L. Hauteceur, *L'architecture classique à Saint-Pétersbourg à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912.

16. Mihailov, cit., 1951, pp. 49–71; V. Zgura, *Problemy i pamiatniki, svyazannie s V. I. Vajenovom (Проблемы и памятники, связанные с В. И. Баженовым)*, Moscow, Goslitisdat, 1929.

17. N. Belehov, A. Petrov, *Ivan Starov (Иван Старов)*, Moscow, Strojisdats, 1950, pp. 20–21; D. Kucharianz, *Ivan Starov (Иван Старов)*, Leningrad, Lenisdat, 1982, pp. 7–17.

18. N. Belehov, A. Petrov, *Ivan Starov*, cit., pp. 67–81.

In 1775 he was assigned to raise up a new cathedral of Saint Alexander Nevsky Lavra, at that time the residence of St. Petersburg and Novgorod Metropolitan Gavriil, the chief of the Russian Church. It was a major structure which was to be an example of new religious architecture. Starov created a type of a church associated little with the Orthodox tradition. He followed the concept of an ideal temple recognized in the theory of French Classical architecture by 1760s as the result of the works of Abbots Jean-Louis de Cordemoy and Mark-Antoine Laugier¹⁹.

Starov erected a cathedral with a Latin cross in plan and with two belfries on the west façade, a wide transept, a cupola and semicircular choir. Complete circular order played a significant role in Starov's works. The west façade possessed the monumental Tuscan portico. The dome with a colonnade resembled the design of the Church of St. Geneviève in Paris by Jacques-Germain Soufflot. In the interior the architect presented a compromise solution in respect of the controversy between the French theorists upon preference of columns or pillars in religious architecture, which was known to him due to studying under de Wailly. New appearance of Moscow was of special role in the program of reforms by Catherine the Great. Denis Diderot speaking to the Empress insisted on locating the capital in the center of the state. He didn't like St. Petersburg's location definitely: «A state with its capital placed at the edge of the country looks like an animal with its heart on the top of its little finger [...]»²⁰ Diderot advised: «It will be natural for Your Majesty to have a Great Palace in Moscow»²¹. She agreed with the idea, but her intentions were passing on. She wanted a palace introducing the image of her "enlightened" Russia.

The gigantic complex, if had it be completed, would have become the greatest European classical construction to replace the Kremlin. Only the ancient cathedrals, symbols of Russian history and Orthodoxy, would have been preserved. In the place of the walls a grand monumental setting of new buildings would have originated, built in the most modern for that epoch style. The language that the architecture "spoke" was cooperation of the past

19. W. Herrmann, *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, London, Thames and Hudson, 1985, pp. 68–90.

20. D. Diderot, *Sobranie sochineniy (Собрание сочинений)*, v. X, Moscow (Москва), Academia, 1947, p. 193.

21. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshestva*, cit., v. XXIII, p. 20.



Ill. 3. Design of the Pavilion of Minerva in Tsarskoye selo. Architect. Charles de Wailly. 1770s.

and the future — quite in the spirit of the French classical Theory. From Roland Fréart de Chambray to Jean-Nicolas-Louis Durand ideas allowing realization of the parallels between Antiquity and Modernity appeared there in it²².

Bazhenov's design was the concentration of ideas for Moscow's monumental centre carried off in classical forms. On one of the obelisks, built in honor of the palace's laying, he inscribed the lines «What was Greece during the Antiquity and what Rome could have generated that is what the Kremlin wants to house in its grandeur...»²³. The territory of the Kremlin was considered by him as a huge triangular structure. He built up the sides of the triangular along their borders. High walls of the classical buildings rose up on the Kremlin Hill, and a "historical" perspective revealed itself from Red Square, that was the view on the retained part of the walls and ancient cathedrals. Bazhenov created opposition of the new classical style and picturesque ancient buildings which were located in recess. Megalomania, characteristic of the designs submitted to the French Acad-

emy Architectural Prize of 1770s, is anticipated in his conceptions. Though in Bazhenov's design reminiscences of the Baroque are felt in greater degree. He employs curved dynamic forceful forms and imparts panoramas with spectacular perspective. Alas, the construction was slow and stopped when only foundations were executed. The already demolished parts of the Kremlin were ordered to be restored.

Catherine II wrote to Baron Grimm in 1778 that she «would prefer two Italians as they already had Frenchmen there, who were too qualified [...]»²⁴. The demand to send "Italians" marked the change in orientations of the Russian court's architectural agenda. First of all it concerned the aspiration for greater authenticity of applied antique patterns and for direct inserting, if possible, of archeological fragments into buildings under construction²⁵.

The aspiration for originality and concreteness of antique ideal generated the desire to appeal to architects acquainted with Roman monuments since birth or due to long time spending in Rome. The Empress's agents started seeking such specialists.

22. W. Herrmann, *Laugier and Eighteenth Century*, cit., pp. 68–90.

23. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshestva*, cit., v. XXIII, p. 18.

24. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshestva*, cit., v. XXIII, p. 20.

25. D. Shvidkovsky, *The Empress and the Architect*. London, Yale University Press, 1997, pp. 41–57.



Ill. 4. Design of the cathedral of St. Sophia in Tsarskoye selo. Architect Charles Cameron. Beginning of 1780s.

Johann Friedrich Reiffenstein and Anton Raphael Mengs, prominent men in Roman artistic society of that time, took part in the process. The Empress wrote, «[...]the sweetest Mengs [...] had conducted negotiations for two architects in the way suitable for congress peace talks [...]»²⁶. And then she added «I am hipped on Mr. Cameron, a man of Scottish persuasion [...] a mighty great draughtsman educated on antique monuments, famous due to the book on baths of Ancient Rome [...]»²⁷.

The first of the architects of the new generation who came into Russian art of building at the turn of the 1770s and 1780s was Charles Cameron. Catherine II constantly emphasized Cameron's relations not with British but with Italian architecture, to be precise with international Roman society of architects, artists and researchers of antique monuments. «I have one more man besides Quarenghi and Trombara, named Cameron, who spent many years studying architecture in Rome [...]», insisted the Empress²⁸. She thought that Cameron was a Jacobite noble and was brought up at the Pretender to

26. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshestva*, cit., v. XXIII, p. 156.

27. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshestva*, cit., v. XXIII, p. 120.

28. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshestva*, cit., v. XXIII, p. 157.

British throne court, which was hosted by villa Albani in Rome. Nevertheless she wasn't willing to take a clean break with French classical traditions and in particular with its Roman roots. Speaking about Charles Cameron she wrote that her architect, «involved in building at Tsarskoe Selo [...], was full of reverence for Clérisseau»²⁹. The Empress bought more than thousand views of Rome and its suburbs from Charles-Louis Clérisseau who had lived a number of decades in Italy and had become a "cicerone" not only for Russian aristocracy but for English and American men of education, as Robert Adam and Thomas Jefferson³⁰.

The Empress appealed to three sources of authentic, as it seemed to her, interpretation of antique architectural heritage. And all three originated from Rome. Quarenghi represented the Italian tradition, Clérisseau — the French school in Rome, and Cameron — British, the latter, to be precise, played a role of "Roman Scottish" from amongst the number of devotees of the British throne pretender Prince Charles Stuart while they lived in the Villa Albani in Rome. If you add close relations with German con-

29. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshestva*, cit., v. XXIII, p. 157.

30. C. Cameron, *The Bath of the Romans*, London, G. Scott, 1772; D. Shvidkovsky, *The Empress and the Architect*. London, Yale University Press, 1997, pp. 41–117.

noisseurs of antiquity Mengs and Reiffenstein who lived in the Eternal City and were successors of late Winckelmann, then appears a visuality of meeting of different sources in Russia which caused European Classicism development in 1780s.

Charles Cameron's life history belongs to a number of adventurous biographies of the 18th century. It took researchers several decades to find out who he was in sober fact. At long last the architect turned to be the son of a building contractor in London who was allied and probably was tied as a mason with the Camerons, aristocratic family from Lohiel. He was a pupil of a major builder and an extraordinary theorist of architecture Isaac Ware who succeeded the task of the great British amateur architect Lord Burlington, who collected in Vicenza and Venice and preserved the graphical heritage of Andrea Palladio. Lord Burlington's work at publishing the measurements of the Roman thermae by Palladio was finished by Charles Cameron in his fundamental book on the Baths of Rome³¹ It came out in 1772 and attracted Catherine II's attention to Cameron.

First of all, it is necessary to say about Charles Cameron as a creator of architectural characters of inner spaces in the style of archeological classicism; especially about the halls of the Catherine's Palace in Tzarskoe Selo. It was Quarenghi who told Catherine II that designed by Cameron «rooms were [...] as oversight as peculiar»³² The alphabet of Cameron's interior architectural language was based on the master's searching study of Roman decoration. Before his arrival in Rome Cameron had designed in his drawings of antique vases, dishes, censers not only classical works; in those Baroque features interweaved with Rococo ones, but the most integral was "the effect of enlivening" of depicted items. The working on the book on the Baths of Rome revealed other features of his interpenetration into historical legacy — clearness, structural properties, and strict logic, all formed the image of equilibrated world of art.

Combination of these features appeared clearly in the interiors of the Catherine Palace. The master could employ this or that pattern, found by him in a Roman interior, in such a way that it became well-becoming in a room of new function, scale and character. And it was not rarely that a certain motif

31. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshchestva*, cit., v. XXIII, p. 119.

32. A. Petrov, *Gorod Pushkin*, cit., 1977, p. 71.

became able to seize all the interior. In his works Cameron introduced items that didn't exist in antique buildings: porcelain and Chinese lacquer, Russian semiprecious stones, parquetry enlaced with wood and silk wall covering.

Countess Varvara Golovina recalled changes of 1780s in appearance of the apartments of Catherine II in the palace in Tsarskoe Selo: «the first hall in this new edifice was decorated with painting [...] then followed the next which ceilings and walls which were adorned with azure stone and the floor was [...] by half of mahogany, by half of mother-of-pearl [...] Then [...] was a hall faced with Chinese lacquer. On the left there was a bedroom [...] very beautiful, and on an extended view to all sides...»³³

In 1780s Charles Cameron, aspired to revive images of Rome within precise accuracy, built an ensemble in Tsarskoe Selo; it was composed of thermae Cold Baths with upper state part, i. e. Agate Rooms, promenade gallery called after Cameron and a ramp to which the triumphal way through the Park from the triumphal Orlov Gates led. It was the first reconstruction of antique structure in Russia. Cameron as an archeologist and connoisseur of Roman antiquities achieved fidelity in many details. It was since Cameron's thermae that archeological Classicism began development in Russian architecture.

Just next to the gardens of Tzarskoye Selo Charles Cameron built an ideal town called Sophia according to the German name of the Empress. There was a classic cathedral of St. Sophia in the center and another church, built by Quarenghi, which served as mausoleum for her most beloved favorite Alexander Lanskoj, who died young.

Still in his art another, not less important, architectural theme manifested itself in Russia, that is following of the ideas of Andrea Palladio. The Palace in Pavlovsk is the first example of Palladian mansion in Russia. Cameron contradistinguished the sumptuous central block, topped with a cupola above the central hall as in Villa Capra, to plain wings and light colonnade, which led to them. The scheme of such mansion-palace surrounded with landscaped grounds expanded throughout Russia.

Giacomo Quarenghi not only erected a great variety of public and private residences, but became one of the brightest persons in St. Petersburg as well. One of his contemporaries recollected, not without humour, that Quarenghi often walked the

33. V. Golovina, *Zapiski (Zanucku)*, St. Peterburg, Petropolis, 1900, p. 131.

streets visiting many buildings of his and «everyone knew him by the huge bluish bulb that the Nature had fixed on his face instead of a nose»³⁴. Giacomo Quarenghi was born in the neighborhoods of Bergamo in 1744. He began his studies under painter Raphael Mengs and latter enrolled in the workshop of Stefano Pozzi who had distinguished himself by the treatise on perspective and remained magnificent and tireless drawer who left inestimable graphic heritage. Then he decided to devote himself to architecture and for some time he worked in Rome with Vincenzo Brenna who came to Russia after him; but most of the time he devoted to individual studying of antique monuments. In 1780 after Mengs's recommendations and by virtue of Grimm and Reiffenstein the young architect arrived in St. Petersburg along with another Italian master Giacomo Trombara. It's most likely that here again Quarenghi's drawings were the excellent recommendations for him. If Trombara had to work mainly in the provinces, Quarenghi was appointed to the Imperial office at once. The truth is that during his first years in Russia he failed to compete with Cameron till the Empress assured herself of the Englishman's impracticality. Then Quarenghi with his precision and attention to civil engineering began to have credibility from the Empress.

His views on architectonics had developed to the full by the age of 36 when he appeared in St. Petersburg. Giacomo Quarenghi was a certain admirer of Antonio Palladio and he based his consideration of architecture on the approach formulated in Palladio's Four Books of Architecture: «You would never believe how the book impressed me [...] Since then I was thinking only about how to study the numerous monuments [...] in Rome, on the examples of them good and superb methods a one could learn [...]»³⁵. Despite this statement Quarenghi was not among those masters coming to Rome at that period, such as brothers Adams, Vincenzo Brenna, Charles Cameron, Charles Clérisseau and many others,

34. G. Grimm, *Quarenghi (Кваренги)*, Leningrad, 1962, p. 23.; *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, Atti del convegno internazionale di studi (Ascona, Centro Stefano Franscini, 7–8 aprile 2000; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 20–21 aprile 2001), a cura di P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi, Mendrisio, Mendrisio academy press, 2008; P. Angelini, T. Manfredi, *ad vocem Giacomo Quarenghi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, lxxxv, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2016, pp. 794–801.

35. F. Vigel, *Zapiski (Zanucku)*, v. I, Moscow (Москва) Кзыр, 1928, p. 181.

ers, those who wished to use motifs found in classical ruins, so that to "enliven" antique artistic effects literally. Quarenghi relied on compositional method as he understood it from Palladio's works. Only then he included the motifs found in antique monuments into created by him rationalistic compositional structure which was more strict than that of the great master of Vicenza.

When he arrived in Russia Quarenghi went ahead with building Palladian estate for the Empress with a landscape park round it in the neighborhoods of St. Petersburg. It was an ensemble of the English Palace in Peterhof which was begun in 1779. (fig. 1) The name of the complex itself suggests its relation with fashion for landscape gardens as the palace originally was to be located in «newly created English garden»³⁶ James Meader, a British gardener who entered Russian service in 1779, worked along with Giacomo Quarenghi at creating this landscape park³⁷.

Probably the Empress suggested the young Italian architect to use her cousin Duke Leopold von Anhalt-Dessau's palace in Wörlitz built by Friedrich von Erdmannsdorff as an example. At any rate the similarity of the two buildings is considerable. Furthermore, both the Duke and his architect were conceived admirers of Palladio.

Immediately in the first work of the master in Russia appeared the features that would be present in all his works through all his practice. The English Palace, like most of his buildings, is distinguished by precise layout, simplicity and chastity of composition, and monumentality of forms which was achieved by creating imposing slightly massive proportions and using colonnades to smooth wall planes.

The architect gained especial sympathy of the Empress by 1783 when she approved the design of the Hermitage theatre in St. Petersburg created by Quarenghi. It was set with its façade lengthwise the Neva thus enlarging the Empress's residence along the Palace embankment. Its auditorium was arranged similarly to the Teatro Olimpico by Palladio in Vicenza. The façade was also filled with Palladian motifs. Still here they compose an artistic image of quite different character than the one seen in the previous buildings. Igor Grabar wrote that in this theatre design Quarenghi «had created architecture of

36. E. Glezer, *Architekturniy ansambl Angliyskogo parka (Архитектурный ансамбль Английского парка)*, Leningrad, Strojizdat, 1979, p. 10; A. Cross, *Russian Gardens*, in *Garden History* 2001, p. 16., «Garden History», 19, 2001, 1, pp. 12–20.

37. A. Cross, *Russian Gardens*, cit., p. 14.

irreproachably chaste style and at the same time... picturesque»³⁸.

The Empress appreciated Quarenghi's talent in full. She wrote to Grimm: «Quarenghi creates delightful things for us: the city through is already filled with his structures; he is erecting a bank, exchange, crowds of stores, shops and private houses and his buildings are as good that couldn't be better»³⁹. In fact, the Italian artist was the most popular in Petersburg at that moment. Among Quarenghi's buildings in Moscow, the Gostiny Dvor in Kitai-Gorod stands out. It belongs to the most outstanding works by the Italian master. The latter decided to use the unified dominant architectural method for the grand complex. In his design he surrounded the entire quarter with two-tiered order arcade of colossal corinthian order with a through passage behind the columns and two-storied shops arranging oval inner court, which he intended to decorate with equally grand corinthian pilasters.

Catherine II commissioned the architect to build a palace for her elder grandson the future Emperor Alexander I in 1792 and the architect managed to finish it by 1796 in the life time of the Empress. In comparison with other buildings by the master, the Alexander's Palace has though clear, but incomparably more complicated structure. His most effective part is the central open gallery consisting of two rows of giant corinthian columns set apart from each other and crowned with balustrade. At the sides, it is flanked with projecting avant-corps which have huge gate arches as equally big as the gallery's orders.

Quarenghi worked a long while in Russia. After Catherine II's death his practice didn't cease. He worked both under Paul I and Alexander I. The Maltese church was built up in 1798–1800, the Cavalry Manege in 1800–1804, the colonnade of the Anichkov Palace in 1803–1805 and the design for the Narva Triumphal Arch refers to 1814. He died in 1817, outliving most of his contemporary famous architects.

In 1784 the Empress conceived to build up one more new palace outside of St. Petersburg on the Neva thirty kilometers up the river. Its name includes watertight symbolism binding this grand assemble with "Alexander's theme". The new enormous pal-

ace was called Pella, in the same way as the capital of ancient Macedonia. Here, as Catherine the Great had dreamed, a palace for her grandson Alexander's reign was to be constructed, for "new Alexander the Great of Macedonia". Stately, rationalistic and in emphatically classical style, the ensembles corresponded with the image of the future Alexander's Empire, as Catherine II pictured it to herself. Decorating was delayed till her death⁴⁰.

Unfortunately, Pella hasn't survived; practically all her pictures disappeared or were destroyed. We can judge the architecture of the ensemble mainly through the drawing on the hand fan which probably belonged to Catherine II⁴¹. However, no doubt, Pella remains one of the greatest undertakings of Russian classical architecture of the late 18th century, comparable in its grandeur only with the Kremlin Palace by Bazhenov. Pella is the greatest achievement of Starov; in spite of the fact that the palace is undeservingly forgotten in the history of European classical architecture. In its scale and it is comparable with the famous concept of rebuilding of Versailles by Boullée⁴².

The composition of Pella's ensemble was a complex, although rational one. The main structure with a grand elongate hall in the middle fronted the Neva. Long colonnades stretched from the main structure and drew onto twenty-four blocks of equal size. Catherine II wrote: "[...] all my country palaces are only huts in comparison with Pella, which is being erected like Phoenix"⁴³. The reference to Phoenix by the Empress is of particular interest; it reveals the Empress's intention. The palace destined for new Alexander was assimilated to the Arabian bird which dies and revives to a new life. Catherine the Great hoped that the grandson she had brought up would continue to implement her conceptions.

Grand Duke Paul seemed to see the significance of all these buildings. As soon as Catherine the Great died and her grandson didn't decide to execute the deceased's will and to remove his father from power, the Emperor Paul I ordered to demolish Pella by the root. The new Emperor used the stones of knocked-down Pella for building his fortified residence in St. Petersburg — the Mikhailovsky Castle — upon the design of his favorite master Vincenzo Brenna.

Russian Classicism with its scope of undertakings appeared to be not so much realization of the theory of creating architecture in Antique style, but expression of a kind of believe in improvements

for new life and vision of the future through the ideal of the Antiquity, which was embodied in Russian buildings of the epoch of Catherine II's Enlightenment.

REFERENCES

1. P. Angelini, T. Manfredi, *ad vocem Giacomo Quarenghi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, lxxxv, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2016, pp. 794–801.
2. A cura di P. Angelini, N. Navone, L. Tedeschi *La cultura architettonica italiana in Russia da Caterina II a Alessandro I*, Atti del convegno internazionale di studi (Ascona, Centro Stefano Franscini, 7–8 aprile 2000; Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 20–21 aprile 2001), Mendrisio, Mendrisio academy press, 2008.
3. N. Belehov, A. Petrov, *Ivan Starov (Иван Старов)*, Moscow, Strojisdat, 1950.
4. A. Buccaro, G. Kjučarianc, P. Miltenov, *Antonio Rinaldi: architetto vanvitelliano a San Pietroburgo*, Milano, Electa, 2003.
5. C. Cameron, *The Bath of the Romans*, London, G. Scott, 1772.
6. A. Cross, *Russian Gardens.*, in *Garden History* 2001, p. 16. *Garden History*, 19, 2001, 1, pp. 12–20.
7. D. Diderot, *Sobranie sochineniy (Собрание сочинений)*, v. X, Moscow (Москва), Academia, 1947.
8. L. Hautecoeur, *L'architecture classique à Saint-Pétersbourg à la fin du XVIIIe siècle*, Paris, 1912.
9. W. Herrmann, *Laugier and Eighteenth Century French Theory*, London, Thames and Hudson, 1985.
10. E. Glezer, *Arhitekturniy ansambl Anglijskogo parka (Архитектурный ансамбль Английского парка)*, Leningrad, Strojisdat, 1979.
11. V. Golovina, *Zapiski (Записки)*, St. Peterburg, Petropolis, 1900.
12. I. Grabar, *Historia russkogo iskusstva (История русского искусства)*, v. III, Moscow, Knebel, 1912.
13. G. Grimm, *Quarenghi (Кваренги)*, Leningrad, 1962.
14. A. Mihailov, *Vajenov (Баженов)*, Moscow, Strojisdat, 1951.
15. M. Mosser, D. Rabreau, *Charles de Wailly. Peintre, architecte dans l'Europe des Lumières*, (Catalogue de l'exposition, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, 1979
16. M. Korshunova, *Arhitektor Georg Velten (Архитектор Юрий Фельтен)*, Leningrad, Lenisdat, 1982.
17. D. Kucharianz, *Rinaldi (Ринальди)*, Leningrad, Strojisdat, 1976.
18. D. Kucharianz, *Ivan Starov (Иван Старов)*, Leningrad, Lenisdat, 1982
19. D. Kjučarianc, *Khudogestvennye pamiatniki goroda Lomonosova (Художественные памятники города Ломоносова)*, Leningrad, Strojisdat, 1985.
20. A. Petrov, *Gorod Pushkin (Город Пушкин)*, Leningrad, Iskusstvo, 1977.
21. J.-M. Perouse de Montclos, *Boullée*, Paris, Menges, 1994, pp. 102–104.
22. C. de Seta, *Luigi Vanvitelli e la sua cerchia*, a cura di C. de Seta, Electa Napoli, 2000.
23. F. Reil, *Leopold Friedrich Franz, Herzog und Fürst von Anhalt-Dessau*, Dessau, 1845.
24. A. Rinaldi, *Pianta ed elevazione delle Fabbriche esistenti nel nuovo giardino di Oranienbaum*, Roma, Palgriarini, 1796.
25. A. Rode, *Beschreibung der Furstlichen Anhalt-Dessaunischen landhausen und garten*, Dessau, 1976.
26. N. Romanov, *Zapadnie uchitelja Bajenova (Западные учителя Баженова)* in *Akademia arhitektury (Академия архитектуры)*, Moscow, Isdatelstvo Akademii Arhitektury, 1939, n. 2, pp. 17–22.
27. *Sbornik Imperatorskogo russkogo istoricheskogo obshchestva*, v. XXIII, St. Petersburg, 1878 (*Сборник Императорского русского исторического общества*).
28. D. Shvidkovsky, *Le mythe occidental de l'Orient dans l'architecture et les jardins Russes de l'époque des Lumières*, in S. Karp, L. Wolff, eds., *Le Mirage Russe. Le mythe Russe en Occident des Lumières*, Paris, Ferney-Voltaire Centre international d'étude du 18 siècle, 2001.
29. D. Shvidkovsky, *The Empress and the Architect*. London, Yale University Press, 1997.
30. F. Vigel, *Zapiki (Записки)*, v. I, Moscow, Krug, 1928.

38. I. Grabar, *Historia (История)*, cit., v. III, p. 351.

39. *Sbornik Imperatorskogo Russkogo istoricheskogo obshchestva*, v. XXIII, 1878, p. 365.

40. N. Belehov, A. Petrov, *Ivan Starov*, cit., p. 145.

41. N. Belehov, A. Petrov, *Ivan Starov*, cit., p. 98.

42. J.-M. Perouse de Montclos, *Boullée*, Paris, Menges, 1994, pp. 102–104.

43. N. Belehov, A. Petrov, *Ivan Starov*, cit., p. 111.

Boris M. Sokolov

Doctor of Arts, Professor

Faculty of Art History

Russian State University for the Humanities

e-mail: gardenhistory@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID ID: 0000-0003-4542-503X

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-1-22-31

THE “OLD ENGLISH GARDEN” AND THE SEARCH FOR A NEW STYLE IN THEORETICAL TREATISES OF THE LATE 19TH — EARLY 20TH CENTURIES

Summary: At the end of the 19th century, landscape architects in England began a discussion about the revival of the “old English garden”. Each of them offered their own image of the olden times and their own way of the new realisation. Three options stand out among them. Reginald Blomfield advocated the “formal garden” and created forms in which the plant world was enclosed among laconic rectangular walls, pools and parterres. His opponent William Robinson put forward the idea of a “wild garden” in which regular parterres were replaced by sods of wild herbs. Harold Peto substantiated the type of a small regular garden in the frame of Italian architec-

Four grand styles — Italian terraced, French parterre, Dutch, closed and filled with collectible plants, and an English landscape park, were developed in the garden art of Europe in the 15th-18th centuries. These systems, national in their origin, received international recognition; they were used and combined in garden ensembles in Europe, Russia and America. However, in the first third of the 19th century, a crisis began in the theory and practice of gardening. The gardens of the “grand styles” turned out to be too extensive, monotonous and expensive in the conditions of the bourgeois age and eclectic tastes in architecture. The process of simplifying garden compositions and adapting them to the needs of owners of small estates and summer cottages began.

The grand styles period produced three outstanding treatises explaining the complex principles and rich forms of these styles. The French regular style is substantiated in detail in the book *The The-*

tural forms. The creative collaboration of architect Edwin Lutyens and florist Gertrude Jekyll provided examples of “rural” architecture using natural stone; there were rich combinations of shapes, textures and colours of flowering plants. All these searches took place at a turning point. Using the nostalgic pathos of the Arts and Crafts movement as a starting point, the architects set the stage for 20th-century landscape solutions, including the “herb garden” by contemporary Dutch designer Piet Oudolf.

Keywords: the art of England, the gardens of England, the Arts and Crafts movement, landscape art of the 20th century, traditions in the art of the 20th century

ory and Practice of Gardening (1709), written by Antoine Joseph Dezallier d'Argenville with the participation of Alexandre Le Blond¹. The composition and psychology of the impact of the Enlightenment landscape park are described in Thomas Whately's treatise *Observations on Modern Gardening* (1770)², and the new principles of the landscape park and ornamental garden of the Romantic era are described in the book *Notes on Landscape Gardening* (1834)³ by Hermann von Pückler-Muskau. In the same year, the world's first essay on the history of garden styles, *The History of the Modern Taste in Gardening* by Horace

1. Medvedkova O. Jean-Baptiste Alexandre Le Blond. Paris, 2007; Sokolov B. M. *Jean-Baptiste Alexandre Le Blond and the Garden Art of His Time (in Press)*.
2. Sokolov B. M. “Thomas Whately and the Birth of the English Theory of the Landscape Park” // *Art History*, 1/2006. pp. 136–143.
3. Sokolov B. M. “From Garden Art of the Enlightenment to Landscape Culture of the 19th Century: John Loudon and Hermann von Pückler-Muskau” // *Artistic Culture*. 1, 2020, pp. 100–126.

Walpole⁴, was published. In the 19th century, these advanced concepts were replaced by simple instructions adapted to the interests of mass gardening.

An example of such a publication is *The General Treatise on the Arrangement of Gardens and Parks* (1879) by famous French landscape master Edouard André. The large volume (888 pages) contains everything a gardener needs to know, from the history of styles to the types of garden fences. Historicism of thinking is still in demand: André's book begins with an extensive section, “Gardening Art. Historical Sketch”. It has a chapter “Aesthetics” which explains “the idea of beauty and the basis of taste”, as well as a chapter on “nature experience” and a very useful section “The General Principles of Gardening”. However, having reached the point about styles, André singles out exactly three of them — geometric, landscape and composite; and it is “enough to distinguish” three “genres” — majestic, joyful and “picturesque, or wild”⁵. This is how the foundations of an external, formal understanding of garden styles and the cultural epochs behind them are laid.

By the middle of the 19th century, albums of ready-made samples — Grohmann's *Collection of Ideas...*, books by Boitard, Thouin, as well as popular publications for owners of small plots of land — were popular. A typical representative of this type of literature is Konstantin Yepanchin's book *Landscape Garden* (1891). Readily using more serious publications, in particular, André's *Treatise...* and the book *Wild Garden* by William Robinson, he emphasises the simplicity of his tasks and readers: “I dedicate my book to those who love plants and would not mind taking care of them, spending only a small amount on them.” Yepanchin's theory of styles fits on one page: “The English Garden, with its simplicity, so to speak, with its closeness to nature, has many advantages over the French garden, where everything is done by a yard. An English Garden is easier and cheaper to create, as well as to keep clean. In English gardens, everywhere accessible to light and air, you will not find that dampness and stuffiness, as in the alleys of French gardens; in them, the eye rests quietly on spacious green lawns cut by wavy paths,

4. Horace Walpole's treatise “The History of the Modern Taste in Gardening” (1770) and the Birth of the National Garden Style Concept // *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of scientific articles*. Issue. 8. St. Petersburg: Publishing House of St. Petersburg State University, 2018. Pp. 89–100.
5. Andre E. *Traite general de la composition des parcs et jardins*. Paris, 1879. Pp. 149, 136.

on flowering flower beds, on groups of shrubs and trees that grow here in complete freedom, developing naturally in their beauty.”⁶

Nevertheless, European gardening thought experienced a new surge at the end of the 19th century, in the wake of the national-romantic search for an “old” garden. The most famous discussion about the “old English” garden unfolded between Reginald Blomfield and William Robinson in the 1880s and 1890s. Both sought to revive national values; however, Blomfield saw them in a formal style and medieval culture, while Robinson proved the “Englishness” of a landscape, more precisely, a naturalistic garden. The ideological creativity of this era gave rise to several new types of garden and made it possible to again vividly manifest the garden theory of England. However, this gardening movement has features not known to the former grand styles.

First of all, we are no longer talking about a grand style; private masters promote their way of recreating the atmosphere of old England through a small private garden. Their interests are rooted in the historicism of their cultural aspirations — the beauty of olden times, discovered by William Morris, was embodied in the Arts and Crafts movement, with which the search for new garden architects is also associated. Like the artists of the *World of Art* movement, each of them seeks and shapes their own artistic world within an imaginary but fascinating past. That is why they were intensively engaged in the history of garden art. Books such as Robinson's *The Parks, Promenades and Gardens of Paris* are devoted to history — a description of the landscape planting system that served as an inspiration for the idea of the “wild garden”; Blomfield's theoretical essay, *The Formal Garden in England*; Sedding's *The Art of Gardening, Then and Now*, which combined the techniques of the late Middle Ages with the practice of landscape gardening. George Sitwell's book was programmatically entitled *An Essay on the Making of Gardens: Being a Study of Old Italian Gardens, of the Nature of Beauty, and the Principles Involved in Garden Design*, and in Thomas Mawson's textbook *The Art and Craft of Garden Making* (1900), for the first time not drawings or engravings but photographs⁷ were used as illustrations.

The small scale of garden theories and solutions was felt in the lack of dialogue between the mas-

6. Yepanchin K. *Landscape Garden*. Moscow, 2007. Pp. 8–9.
7. Vronskaya A. G. “The Main Directions of Landscape Gardening Art in Great Britain at the End of the 19th — Beginning of the 20th Century” // *Yearbook of postgraduate works of the State Institute of Art Studies*. Moscow, 2005. Pp. 44–56.

ters and a single space of garden culture. William Robinson's bitter attacks on Blomfield's theory and practice, and the fact that at least four types of "old" but essentially modern gardens arose during this period, speak more about parallel lines of personal creativity than about a new style. "Old Gardens" by English designers (the word "garden designer" was first applied to his profession by Thomas Mawson), as well as the paintings of Holman Hunt and Benoit, are valuable in that they vary and glorify the beautiful history of great art — in this case, landscape one.

The "Renaissance" of garden ideas in England at the end of the 19th century arose, like the Italian Renaissance, on the ruins of previous cultures. The theories of "picturesque" and "gardenesque" invented by John Loudon turned into conventional methods of landscape design. The new movement began with a search for national origins, with the medieval idylls of William Morris — a rural house overgrown with flowers, a pergola near an ancient church: "... and at the edge of the lawn, near the round arches, were a great many sun-flowers that were all in blossom on that autumn day; and up many of the pillars of the cloister crept passion-flowers and roses. Then farther from the Church, and past the cloister and its buildings, were many detached buildings, and a great garden round them, all within the circle of the poplar trees; in the garden were trellises covered over with roses, and convolvulus, and the great-leaved fiery nasturtium; and specially all along by the poplar trees were there trellises, but on these grew nothing but deep crimson roses; the hollyhocks too were all out in blossom at that time, great spires of pink, and orange, and red, and white, with their soft, downy leaves."⁸

The initial stage was the "cottage garden" of the Arts and Crafts movement⁹. Based on this image, William Robinson created the theory of the "wild garden". His program book is titled *The Wild Garden, or the Naturalization and Natural Grouping of Hardy Exotic Plants with a Chapter on the Garden of British Wild Flowers* (1870). He begins with enthusiastic praise of the wild flower plants of all countries, including his own. "I began to think of a wide variety of fine hardy plants from other countries that might be naturalized, with a very slight amount of trouble, in many situations in our plantations, fields and woods — a world of delightful plant beauty that

we might in these ways make happy around us. We can not only grow thus a thousandfold more lovely flowers than were seen in flower gardens, but also many which, by any other plan, have no chance of being seen in gardens."

Robinson polemically contrasts the "wildness" of his poetic garden with the wildness of the "picturesque" landscape. "There has been some misunderstanding as to the term 'wild garden'. It is applied essentially to the placing of perfectly hardy exotic plants in places and under conditions where they will become established and take care of themselves. It has nothing to do with the old idea of the 'wilderness', though it may be carried out in connection with that. It does not necessarily mean the picturesque garden, for a garden may be highly picturesque, and yet in every part the result of ceaseless care. What it does mean is best explained by the winter Aconite flowering under a grove of naked trees in February; by the Snowflake growing abundantly in meadows by the Thames side; by the perennial Lupine dyeing an islet with its purple in a Scotch River; and by the Apennine Anemone staining an English wood blue before the blooming of our blue bells. Multiply these instances a thousandfold, illustrated by many different types of plants and hardy climbers, from countries as cold or colder than our own, and one may get a just idea of the wild garden."¹⁰

Uncomplicated, though emotionally pleasing for a land-poor reader, Robinson's concept was contrasted by architect Blomfield with a powerful historical excursus and harsh logic that debunked the "deceptions" of landscape art. *The Formal Garden in England* (1892) is the history of national horticulture before the intrusion of the landscape style. The author systematically describes the location and content of old gardens, bulingrinas and nodal parterres, guardhouses and dovecotes, and leaves the reader to draw conclusions for his current practice. In the preface, Blomfield proves that the landscape park is not connected with the manor house, especially with old architecture. The task of the formal garden is to harmonise the ensemble on the basis of architecture, not landscape. "In a word, you can so control and modify the grounds as to bring nature into harmony with the house, if you cannot bring the house into harmony with nature. The harmony arrived at is not any trick of imitation, but an affair of a dominant idea which stamps its impress on



Ill. 1. Iford Manor Gardens, Wiltshire, England. Architect Harold Peto. Photo by B.M. Sokolov, 2012

house and grounds alike." The architectural system should be projected onto the entire estate: "Something, then, of the quality of the house must be found in the grounds. The house will have its regular approach and its courtyard— rectangular, round, or oval — its terrace, its paths straight and wide, its broad masses of unbroken grass, its trimmed hedges and alleys, its flowerbeds bounded by the strong definite lines of box-edgings and the like — all will show the quality of order and restraint; the motive of the house suggests itself in the terrace and the gazebo, and recurs, like the theme in a coda, as you pass between the piers of the garden gate." Deception is the illusion of distant views, hills and paths, fences hidden underground and making you think that you own the neighbour's estate.

In setting the stage for Robinson's critique, Blomfield pointed out the difference between Enlightenment and "Pittoresque" landscape ideas. "The older writers, such as Whately (Observations on Modern Gardenings) had a theory which was at least intelligible as a theory. They considered the landscape gardener as a painter on a colossal scale. By altering natural scenery, he was to produce such landscapes as are admired in the works of the old masters... These views are repeated in modern treatises on landscape gardening, with, however, a curious inversion.—Whately's idea was that we should saturate our minds with the compositions of the old masters, and then proceed to alter actual scenery till it resembled their pictures; but the modern landscapist tells us that we are to copy nature — that is, study a piece of scenery of natural formation, and then reproduce this in our gardens. Whately admitted design of some sort, while his successors direct

every effort to imitating the absence of design. The latter insist that we are not to copy nature literally, but only in her spirit, whatever that may mean." Accusing Robinson and other proponents of "naturalism" in voluntarism, Blomfield counters this with discipline and a sense of national olden times: "The formal school insists upon design; the house and the grounds should be designed together and in relation to each other; no attempt should be made to conceal the design of the garden, there being no reason for doing so, but the bounding lines, whether it is the garden wall or the lines of paths and parterres, should be shown frankly and unreservedly, and the garden will be treated specifically as an enclosed space to be laid out exactly as the designer pleases. The landscape gardener, on the other hand, turns his back upon architecture at the earliest opportunity and devotes his energies to making the garden suggest natural scenery, to giving a false impression as to its size by sedulously concealing all boundary lines, and to modifying the scenery beyond the garden itself, by planting or cutting down trees, as may be necessary to what he calls his picture."¹¹

John Sedding, Blomfield's junior collaborator in recreating the formal garden, described and implemented a softer, compromise version of this style. In his book *Garden-Craft Old and New* (published posthumously in 1892), he talks about stiff and landscape gardens, however, preferring the former, tends to leave room for the "natural" scene and even for "savagery"¹². Another variant of the formal style is the "Italian" garden, embodied by George Sitwell and Harold Peto not so

8. Fragment from "The Story of the Unknown Church" by William Morris.

9. Clayton-Payne A. *Victorian Flower Garden*. London, 1988

10. Robinson W. *The Wild Garden*. London, 1895. P. XIII–XV.

11. Blomfield R. *The Formal Garden in England*. London, 1901. P. 5–11.

12. Sedding J. D. *Garden Craft Old and New*. London, 1892. P. 67.

much in theory as in practice. Here the challenge was to touch upon old beauty and classical clarity since “formal English gardens give way to those of the Italian Renaissance; they are rarely connected with the surrounding landscape, as they should be; they often lack rigor and almost always lack imagination.”¹³

The most famous system was created in the same decades by Gertrude Jekyll, an artist who was forced to give up her profession due to severe myopia. In collaboration with architect Edwin Lutyens, who created stylisations of old cottages, she completed some four hundred garden projects that combined Robinson’s “wild garden” plants with the regular structure of a formal garden and with a colour scheme inspired by Turner and the French Impressionists. Compromising in style and simple in planning, the landscape system was complemented by Jekyll with intensive work on contrasting, colour-rich patches of flowerbeds and especially borders. She used intense colour combinations to create spectacular, truly picturesque garden backdrops. However, during the Enlightenment, a picturesque garden meant a whole scene with many details and compositional elements, whereas here we are talking more about a colouristic study on a small plot of land, about a test of colourful combinations on a small canvas¹⁴.

Jekyll became a prolific garden writer, fashioning her own style and coining the term “mixborder”. Among her books are *Home and Garden* (1900) and *Colour Schemes for the Flower Garden* (3rd edition — 1914), which gives a system for planting flower pictures for each month of the season. In the chapter

“A Few Garden Pictures”, Jekyll writes: “When the eye is trained to perceive pictorial effect, it is frequently struck by something — some combination of grouping, lighting and colour — that is seen to have that complete aspect of unity and beauty that to the artist’s eye forms a picture. Such are the impressions that the artist-gardener endeavours to produce in every portion of the garden.”¹⁵

Compared with the great styles of the past, the systems and theoretical ideas of Robinson, Blomfield, Jekyll are modest, and the scale of their artistic achievements is incomparable with the worldwide significance of the Villa d’Este, Versailles or Tsarskoye Selo. However, this “small renaissance” of garden theory has provided interest and ideological content to the work of hundreds of thousands of garden lovers up to the present day. Moving away from the scope, expense, rigor of the style of previous eras, the creators of the “old garden” created opportunities for the conceptualisation of mass gardening, and their books are valuable to the general reader as a sign of love for the culture of the past and the history of landscape art. This is the last period in the history of Europe for the birth of garden ideas and theories. The “wild garden”, in which formal parterres are filled with flower plants, was reinvented several times in the 20th century, and in modern times it has become popular as the signature style of Dutch designer Piet Oudolf. Books by Blomfield, Robinson, Jekyll, Sedding are still read¹⁶, and one of the landscape schools in Moscow bears the name “Gertrude” in honour of Gertrude Jekyll.

REFERENCES:

1. Vronskaya, A.G. 2005. “The Main Directions of Landscape Gardening Art in Great Britain at the End of the 19th — Beginning of the 20th Century”, *Yearbook of post-graduate works of the State Institute of Art Studies*. Moscow, pp. 44–56.
2. Jekyll, G., Hussey, K. 2010. *The Art of Garden Design*. Based on the 1927 edition. Moscow
3. Yepanchin, K. 2007. *Landscape Garden*. Moscow.
4. Sokolov, B.M. 2020. “From Garden Art of the Enlightenment to Landscape Culture of the 19th Century: John Loudon and Hermann von Pückler-Muskau”, *Artistic Culture*, no. 1, pp. 100–126.
5. Andre, E. 1879. *Traite general de la composition des parcs et jardins*. Paris
6. Bisgrove, R. 1992. *The gardens of Gertrude Jekyll*. Berkley-Los Angeles
7. Blomfield, R. 1901. *The Formal Garden in England*. London
8. Clayton-Payne, A. 1988. *Victorian flower garden*. London.
9. Jekyll, G. 1914. *Colour Schemes for the Flower Garden*. London
10. Robinson, W. 1895. *The Wild Garden*. London.
11. Sedding, J.D. 1892. *Garden-Craft Old and New*. London.
15. Jekyll G. *Colour Schemes for the Flower Garden*. London, 1914. P. 28
16. A catalogue of historical garden forms has been published in Russian: Jekyll G., Hussey K. *The Art of Decorating a Garden*. Based on the 1927 edition. Moscow, 2010.

13. Vronskaya A. G. P. 50.

14. Bisgrove R. *The gardens of Gertrude Jekyll*. Berkley-Los Angeles, 1992.

Борис Михайлович Соколов

доктор искусствоведения,

профессор Факультета истории искусства

Российского государственного гуманитарного университета

e-mail: gardenhistory@gmail.com

Москва, Россия

ORCID ID: 0000–0003–4542–503X

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-1-22-31

«СТАРЫЙ АНГЛИЙСКИЙ САД» И ПОИСКИ НОВОГО СТИЛЯ В ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ТРАКТАТАХ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА

Аннотация: В конце XIX века ландшафтные архитекторы Англии начали дискуссию о возрождении «старого английского сада». Каждый из них предлагал свой образ старины и свой способ её нового воплощения. Здесь можно выделить три варианта. Реджинальд Блумфилд отстаивал «формальный сад» и создал формы, в которых растительный мир был заключён среди лаконичных прямоугольных стен, бассейнов и партеров. Его оппонент Уильям Робинсон выдвинул идею «дикого сада», в котором регулярные партеры заменены на дернины дикорастущих трав. Гарольд Пито обосновал тип малого регулярного сада в раме итальянских архитектурных форм. Творческое содружество архитектора Эдвина Латченса и флористики Гертруды

Джекилл дало образцы «сельской» архитектуры с применением натурального камня, наполнением которой стали богатые сочетания форм, фактур и колористики цветущих растений. Все эти поиски проходили в переломный исторический период между эклектикой XIX века и поисками авангарда. Используя в качестве отправной точки ностальгический пафос движения «Искусств и ремёсел», архитекторы создали предпосылки для ландшафтных решений XX века, среди которых «травяной сад» современного голландского дизайнера Пита Удольфа.

Ключевые слова: искусство Англии, сады Англии, движение «Искусств и ремёсел», ландшафтное искусство XX века, традиции в искусстве XX века.

Садовое искусство Европы XV–XVIII веков выработало четыре больших стиля — итальянский террасный, французский партерный, голландский, замкнутый и наполненный коллекционными растениями, а также английский пейзажный парк. Эти национальные по своему происхождению системы получили международное признание, использовались и комбинировались в садовых ансамблях Европы, России и Америки. Однако в первой трети XIX века наступает кризис теории и практики садового устройства. Сады «больших стилей» оказались слишком обширными, однообразными и дорогими в условиях буржуазного века и эклектических вкусов в архитектуре. Начинается процесс упрощения садовых композиций и адаптации их к потребностям владельцев небольших поместий и дач.

Период «больших стилей» дал три выдающихся трактата, объясняющих сложные принципы и богатые формы этих стилей. Французский регулярный стиль подробно обоснован в книге «Теория и практика садоводства» (1709), написанной Антуаном-Жаном Дезалье д’Аржанвилем при участии Александра Леблон¹. Композиция и психология воздействия пейзажного парка эпохи Просвещения описаны в трактате Томаса Вейтли «Замечания о современном садоводстве» (1770)², а новые принципы пейзажного парка и декоративного сада эпохи романтизма — в книге Германа фон Пюклер-Мускау «Заметки о ландшафтном

1. Medvedkova O. Jean-Baptiste Alexandre Le Blond. Paris, 2007; Соколов Б. М. Жан-Батист Александр Леблон и садовое искусство его времени (в печати).

2. Соколов Б. М. Томас Вейтли и рождение английской теории пейзажного парка // Искусствознание. № 1. 2006. С. 136–143.

садоводстве» (1834)³. В том же году вышел первый в мире очерк по истории садовых стилей — «История современного вкуса в садоводстве» Хораса Уолпола⁴. В XIX веке на смену этим развитым концепциям приходят простые инструкции, приспособленные к интересам массового садоводства.

Образец такого издания — «Общий трактат об устройстве садов и парков» известного французского ландшафтного мастера Эдуара Андре (1879). Большой том (888 страниц) содержит всё, что нужно знать садоводу, — от истории стилей до видов садовых оград. Историзм мышления по-прежнему востребован: книга Андре начинается с обширного раздела «Садовое искусство. Исторический очерк». В нём есть глава «Эстетика», в которой разъясняются «идея красоты и основания вкуса», а также глава о «переживании природы» и очень полезный раздел «Общие принципы устройства садов». Однако, дойдя до пункта о стилях, Андре выделяет их ровно три — геометрический, пейзажный и смешанный (composite), «жанров» же «достаточно различать» также три — величественный, радостный и «живописный, или дикий»⁵. Так закладываются основы внешнего, формально-го понимания садовых стилей и стоящих за ними культурных эпох.

К середине XIX века огромное распространение получают альбомы готовых образцов — «Собрание идей...» Громана, книги Буатара, Туэна, а также популярные издания для владельцев небольших земельных наделов. Типичный представитель этого вида литературы — книга Константина Епанчина «Ландшафтный сад» (1891). Охотно пользуясь более серьёзными изданиями, в частности, «Трактатом...» Андре и книгой «Дикий сад» Уильяма Робинсона, он подчёркивает простоту своих задач и читателей: «Для тех, которые любят растения и не прочь были бы о них заботиться, расходуя на то лишь небольшие средства, я предназначаю свою книгу». Теория стилей укладывается у Епанчина на одной странице: «Английский сад своей простотой, если можно выразиться, своей близостью к природе представ-

ляет много преимуществ пред французским садом, где всё делается по аршину. Английский сад легче и дешевле устроить, равно как и содержать в чистоте и опрятности. В английских садах, всюду доступных свету и воздуху, не встретишь той сырости и духоты, как в аллеях французских садов; в них глаз спокойно отдыхает на пространных зелёных газонах, прорезанных волнистыми дорожками, на цветущих клумбах, на группах кустарников и деревьев, которые растут здесь на полной свободе, развиваясь естественно в своей красоте»⁶.

Тем не менее садовая мысль Европы пережила новый всплеск в конце XIX века, на волне национально-романтических поисков «старинного» сада. Наиболее известна дискуссия о «старом английском» саде, развернувшаяся между Реджинальдом Блумфилдом и Уильямом Робинсоном в 1880–1890-е годы. Оба стремились возродить национальные ценности, но Блумфилд видел их в формальном стиле и средневековой культуре, Робинсон же доказывал «английскость» пейзажного, точнее, натуралистического сада. Идею творчество этой эпохи породило несколько новых типов сада и дало возможность вновь ярко проявиться садовой теории Англии. Однако это садовое движение имеет особенности, не известные прежним большим стилям.

Речь о большом стиле теперь не идёт — частные мастера пропагандируют свой способ воссоздания атмосферы старой Англии посредством небольшого частного сада. Их интересы коренятся в историзме их культурных устремлений — красота старины, открытая Уильямом Моррисом, воплотилась в движении «Искусств и ремёсел», с которым связаны и поиски новых садовых архитекторов. Подобно художникам «Мира искусства», каждый из них ищет и формирует свой художественный мир в рамках воображаемого, но увлекательного прошлого. Именно поэтому они интенсивно занимались историей садового искусства. Истории посвящены такие книги, как «Парки, бульвары и сады Парижа» Робинсона — описание системы ландшафтных посадок, послужившее источником вдохновения для идеи «дикого сада»; историко-теоретический очерк Блумфилда «Формальный сад в Англии»; «Садовое ремесло прежде и теперь» Седдинга, где приёмы позднего средневековья соединялись с практикой пейзажного парка. Книга Джорджа Ситвелла носила программное на-

6. Епанчин К. Ландшафтный сад. М., 2007. С. 8–9.

звание «Об устройстве садов: очерк о старых итальянских садах, о природе красоты и принципах садового дизайна», а в учебнике Томаса Моусона «Искусство и ремесло создания садов» (1900) в качестве иллюстраций впервые были использованы не рисунки или гравюры, а фотографии⁷.

Малый масштаб садовых теорий и решений сказался в отсутствии диалога между мастерами и единого пространства садовой культуры. Ожесточённые нападки Уильяма Робинсона на теорию и практику Блумфилда и то, что в этот период возникло как минимум четыре типа «старинных», а по сути современных садов, говорит скорее о параллельных линиях личного творчества, нежели о новом стиле. «Старинные сады» английских дизайнеров (словосочетание «садовый дизайнер» впервые применил к своей профессии Томас Моусон), так же как картины Холмена Ханта и Бенуа, ценны тем, что варьируют и воспевают прекрасную историю великого искусства — в данном случае ландшафтного.

«Ренессанс» садовых идей в Англии конца XIX века возник, подобно итальянскому Возрождению, на руинах прежних культур. Теории «живописного» (picturesque) и придуманного Джоном Лаудоном «садового сада» (gardenesque) обратились в расхожие приёмы ландшафтного устройства. Новое движение начиналось с поиска национальных истоков, со средневековых идиллий Уильяма Морриса — заросший цветами сельский дом, пергола у старинного храма: «...На краю лужайки около закруглённых арок было очень много подсолнухов, и все они были в цвету в тот осенний день; и вверх по многим из колонн галереи карабкались страстоцветы и розы... В саду были трельяжи, увитые розами, вьюнками и огненной настурцией с огромными листьями; и повсюду вдоль тополей стояли шпалеры, но на них не росло ничего, кроме тёмно-красных роз; в тот день и гигантские стрелки мальв были в цвету: розовые, оранжевые, красные, белые, окаймлённые мягкими пушистыми листьями»⁸.

Первоначальным этапом был «коттеджный сад» движения «Искусств и ремёсел»⁹. На основе этого образа Уильям Робинсон создал теорию

«дикого сада». Его программная книга имеет заглавие «Дикий сад, или натурализация и естественное расположение стойких экзотических растений с приложением главы о саде британских диких цветов» (1870). Он начинает с восторженных похвал дикорастущим цветочным растениям всех стран, включая его собственную. «Я стал думать о широком выборе прекрасных стойких растений из иных стран, которые можно было бы натурализовать (naturalize), с очень небольшими трудностями, в большинстве наших насаждений, полей и лесов — мир чудесной растительной красоты, который мы можем счастливо устроить вокруг себя. Мы не только можем вырастить в тысячи раз более красивые цветы, нежели те, что мы видим в цветочных садах, но также и множество тех, какие в ином случае мы никогда бы в своих садах не увидели».

Робинсон полемически противопоставляет «дикость» своего поэтического сада дикости «живописного» пейзажа. «Относительно термина «дикий сад» существует некоторое недопонимание. Он применяется прежде всего к помещению очень выносливых экзотических растений в условия, при которых они будут расти без дополнительного ухода. Он не имеет ничего общего со старой идеей «дикости». Он не обозначает живописного сада, ибо сад может быть в высшей степени живописным, и всё же в каждой своей части оставаться итогом неустанной заботы. Что это значит, лучше всего объяснит зимний аконит, цветущий в феврале под корнями нагой рощи; левкой, высокий и изобильный на лугах вдоль берегов Темзы; синий люпин, окрасивший своим пурпуром островок на шотландской реке; и синий апеннинский анемон, испещряющий английский лес прежде, нежели расцветут наши колокольчики. Умножьте эти примеры тысячекратно, памятуя о видах растений из стран более холодных, чем наша, и вы получите верную идею «дикого сада»»¹⁰.

Несложной, хотя и эмоционально приятной для малоземельного читателя концепции Робинсона архитектор Блумфилд противопоставил мощный исторический экскурс и жёсткую логику, развенчивающую «обманы» пейзажного искусства. Книга «Формальный сад в Англии» (1892) — это история национального садоводства до вторжения в неё пейзажного стиля. Автор систематически описывает расположение и наполнение старинных садов, булингрини и узло-

3. Соколов Б. М. От садового искусства Просвещения к ландшафтной культуре XIX столетия: Джон Лаудон и Герман фон Пюклер-Мускау // Художественная культура. № 1. 2020. С. 100–126.

4. Трактат Горация Уолпола «История современного вкуса в садоводстве» (1770) и рождение концепции национального садового стиля // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 89–100.

5. Andre E. Traite general de la composition des parcs et jardins. Paris, 1879. P. 149, 136.

7. Вронская А. Г. Основные направления садово-паркового искусства Великобритании конца XIX — начала XX века // Ежегодник аспирантских работ Государственного института искусствознания. М., 2005. С. 44–56.

8. Фрагмент из повести У. Морриса «История неизвестной церкви». Цит. по: Вронская А. Г. Там же. С. 49.

9. Clayton-Payne A. Victorian flower garden. London, 1988.

10. Robinson W. The Wild Garden. London, 1895. P. XIII–XV.

вые партеры, караулки и голубятни, а выводы для своей нынешней практики предоставляет сделать читателю. В предисловии Блумфилд доказывает, что пейзажный парк находится вне связи с усадебным домом, особенно старинной архитектуры. Задача формального сада — гармонизировать ансамбль на основе архитектуры, а не пейзажного дела. «Одним словом, хотя Вы и не в силах привести дом в гармонию с природой, Вы вполне можете обустроить природу так, чтобы привести её в гармонию с домом. Достигнутая таким способом гармония ни коим образом не является обманом, основанным на имитации, она возникает от того, что общая идея накладывает свой отпечаток как на дом, так и на окружающий его сад». Архитектурная система должна проецироваться на всё поместье: «Таким образом, некоторые черты дома должны встречаться и в саду. Подход к дому должен быть регулярным, внутренний двор — прямоугольным, круглым или овальным, терраса и дорожки — прямыми и широкими. Обширные и цельные травяные поверхности, стриженные изгороди, окаймлённые энергичными и чёткими линиями самшита цветочные клумбы и так далее — всё это подчеркнёт порядок и строгость. Мотив дома может встречаться в террасе и беседке и повторяться, подобно общей теме коды, в устоях, поддерживающих ворота в сад». Обман — это иллюзия дальних видов, холмов и дорожек, ограды, спрятанные под землей и заставляющие думать, что вам принадлежит имение соседа.

Подготавливая почву для критики Робинсона, Блумфилд указывает на разницу между пейзажными идеями Просвещения и «питtoresка». «У старших писателей, таких как Вейтли («Замечания о современном садоводстве», 1770), была, по крайней мере, вразумительная теория. Они считали пейзажного садовода чем-то вроде живописца, пишущего гигантские картины живой природы. Изменяя естественный пейзаж, он, по их мнению, творил те же виды, которые восхищали их на полотнах старых мастеров. ...Эти же, только странным образом извращённые, взгляды повторяются и в современных трактатах по пейзажному садоводству. Вейтли считает, что мы сначала должны представить себе картины старых мастеров, а лишь затем изменять реальный пейзаж в соответствии с этим идеальным образом; современный же пейзажист говорит, что мы должны копировать природу, то есть изучать уголки дикой природы, чтобы затем воспроизводить их в своих садах. Вейтли призна-

вал определённого рода дизайн, в то время как его последователи всеми своими действиями стараются имитировать отсутствие какого бы то ни было дизайна. Последние настаивают на том, что мы должны следовать не букве, а духу природы, что бы это ни значило». Обвиняя Робинсона и других сторонников «природности» в волюнтаризме, Блумфилд противопоставляет этому дисциплину и чувство национальной старины: «Формальная школа настаивает на дизайне. Дом и сад должны проектироваться одновременно и в тесной связи друг с другом. Не должно делаться никаких попыток замаскировать дизайн сада потому, что они бессмысленны, линии границ, будь то стена сада или же линии дорожек и партеров, должны показываться честно и откровенно, и сад должен трактоваться как замкнутое пространство, разбитое в соответствии с замыслом дизайнера. Пейзажный садовод, напротив, при первой возможности отворачивается от архитектуры. Он всеми силами стремится к тому, чтобы его сад стал похож на уголок нетронутой природы, к тому, чтобы дать ложное впечатление о размерах сада, старательно скрывая линии границ и изменяя пейзаж за пределами самого сада, высаживая или вырубая деревья в соответствии с тем, что он называет своей картиной»¹¹.

Джон Седдинг, младший соратник Блумфилда по воссозданию формального сада, описал и осуществил более мягкий, компромиссный вариант этого стиля. В своей книге «Садовое ремесло, старое и новое» (издана посмертно в 1892 году) он рассказывает о «строгих» (stiff) и пейзажных садах, но, отдавая предпочтение первым, склонен оставлять место и для «природной» сцены и даже для дикости (savagery)¹². Ещё один вариант формального стиля — «итальянский» сад, воплощённый Джорджем Ситвеллом и Гарольдом Пито не столько в теории, сколько на практике. Здесь задача состояла в прикосновении к античной красоте и классической ясности, поскольку «формальные английские сады уступают садам итальянского Ренессанса; они редко бывают связаны с окружающим пейзажем, как тому следует быть; им часто недостает строгости и почти всегда — воображения»¹³.

Наибольшую известность получила система, созданная в эти же десятилетия Гертрудой Дже-

11. Blomfield R. The Formal Garden in England. London, 1901. P. 5–11. Пер. А. Г. Вронской.

12. Sedding J. D. Garden-Craft Old and New. London, 1892. P. 67.

13. Вронская А. Г. Указ. соч. С. 50.

килл, художницей, принуждённой отказаться от своей профессии из-за сильной близорукости. В сотрудничестве с архитектором Эдвином Латченсом, строившим стилизации под старинные коттеджи, она осуществила около четырёхсот садовых проектов, в которых растения «дикого сада» Робинсона соединялись с регулярной структурой формального сада и с цветовой гаммой, вдохновлённой картинами Тернера и французских импрессионистов. Компромиссная по стилю и простая по планировке ландшафтная система дополнялась у Джекилл интенсивной работой над контрастными, обогащающими друг друга цветовыми пятнами клумб и особенно бордюров. Она пользовалась интенсивными сочетаниями красок, создавая эффектные, действительно живописные садовые фоны. Но если в эпоху Просвещения под живописным садом подразумевалась целая сцена со множеством деталей и композиционных элементов, то здесь речь идёт скорее о колористическом этюде на маленьком участке земли, о пробе красочных сочетаний на небольшом холсте¹⁴.

Джекилл стала плодовитой писательницей на садовые темы, создав моду на свой стиль и введя во всеобщее употребление термин «миксбордер». Среди её книг выделяются «Дом и сад» (1900) и «Цветовые схемы для цветочного сада» (3-е издание — 1914), где даётся система посадки цветочных картин на каждый месяц сезона. В главе «Несколько садовых картин» Джекилл пишет: «Если взор приучен чувствовать живописные эф-

фекты, он часто бывает поражён чем-то — составом группы, светом или цветом — дающим полное ощущение единства и красоты, что для глаза художника и образует картину. Таковы впечатления, которые художник-садовод (the artist-gardener) старается создать в каждом участке сада»¹⁵.

В сравнении с великими стилями прошлого системы и теоретические идеи Робинсона, Блумфилда, Джекилл скромны, а масштабы их художественных достижений несравнимы со всемирным значением виллы д'Эсте, Версаля или Царского Села. Однако это «малое Возрождение» садовой теории обеспечило интерес и идейную наполненность работе сотен тысяч любителей садов вплоть до настоящего времени. Уйдя от размаха, расходов, строгости стиля прежних эпох, создатели «старинного сада» создали возможности для концептуализации массового садоводства, а их книги ценны для широкого читателя как знак любви к культуре прошлого и истории ландшафтного искусства. Это последний в истории Европы период рождения садовых идей и теорий. «Дикий сад», в котором формальные партеры наполнены цветочными растениями и высокими златками, в XX веке вновь изобретали несколько раз, и в наше время он стал популярен как фирменный стиль голландского дизайнера Пита Удольфа. Книги Блумфилда, Робинсона, Джекилл, Седдинга читают до сих пор¹⁶, а одна из ландшафтных школ Москвы носит имя «Гертруды» в честь Гертруды Джекилл.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Вронская А. Г. Основные направления садово-паркового искусства Великобритании конца XIX — начала XX века // Ежегодник аспирантских работ Государственного института искусствознания. — М., 2005. — С. 44–56.
2. Джекилл Г., Хьюссей К. Искусство оформления сада. — По изданию 1927 года. — М., 2010.
3. Епанчин К. Ландшафтный сад. — М., 2007.
4. Соколов Б. М. От садового искусства Просвещения к ландшафтной культуре XIX столетия: Джон Лаудон и Герман фон Пюклер-Мускау // Художественная культура. — № 1. — 2020. — С. 100–126.
5. Andre E. Traite general de la composition des parcs et jardins. — Paris, 1879.
6. Bisgrove R. The gardens of Gertrude Jekyll. — Berkley — Los Angeles, 1992.
7. Blomfield R. The Formal Garden in England. — London, 1901.
8. Clayton-Payne A. Victorian flower garden. — London, 1988.
9. Jekyll G. Colour Schemes for the Flower Garden. — London, 1914.
10. Robinson W. The Wild Garden. — London, 1895.
11. Sedding J. D. Garden-Craft Old and New. — London, 1892.
15. Jekyll G. Colour Schemes for the Flower Garden. London, 1914. P. 28.
16. На русском языке издан каталог исторических садовых форм: Джекилл Г., Хьюссей К. Искусство оформления сада. По изданию 1927 года. М., 2010.

Polina O. Tsvetkova

Ph.D. in History of Arts

Associate Professor of the

History and Theory of Decorative Art and Design Department

Stroganov Russian State Art and Industrial University

e-mail: tsvetkovap@gmail.com

Moscow, Russia

ORCID: 000-002-1924-0712

ResearcherID: ABF-3076-2021

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-1-32-40

PALLADIAN ARCHITECTURAL UTOPIA OF HAGA PALACE

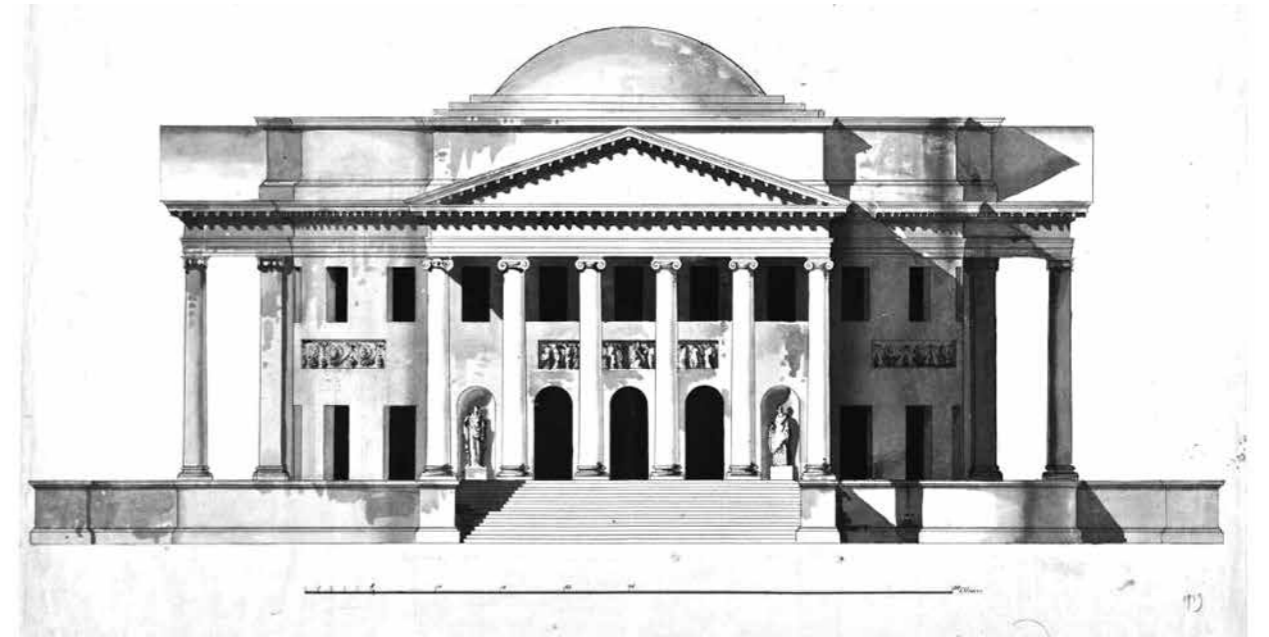
Summary: The article considers the architecture of Swedish classicism on the example of the history of the project creation of the Haga Palace near Stockholm, the most grandiose Palladian ensemble of the 18th century in Sweden. The description of the project's specific features is made against the background of an analysis of the general historical and cultural background of the era. The role and influence of the personality of the customer and practical co-author of the palace project, King Gustav III, an enlightened Voltairian monarch, is revealed in particular detail. The characteristic features of the Swedish line of the Palladian movement and their manifestation in the Haga ensemble are analysed. The definition of the national style of Gustavian classicism, the actual synonym of the Palladian style in Sweden, is given, and, at the same time, its differences from other branches of the development of Palladianism are highlighted. The article tells in detail about the stages of creating the Grand Palace project. The chronology of

Sweden has always been historically and geographically connected with Russia; however, the art of this country is less consecrated in Russian science than the art of other European countries. In the article, the author seeks to tell about the history of the development of the probably most grandiose project of the Swedish Palladian style of the late 18th century — the Haga Grand Palace. A detailed study of this topic is rarely found in scientific research; it is practically not presented in available sources. Mostly, it is written scarcely about the Haga Grand Palace, more as a precedent within the framework of the Gustavian style. This is due to the fact that the complex was never built. Thus, for example, in the article "Develop-

ment of Architecture in Sweden During the Reign of Gustav III" by D. Bogdanova and A. Kaptikov, examples of architectural and construction initiatives of 1770–1790 are considered; in particular, the project of the Grand Haga Palace is briefly mentioned. In H. Groth's book *Neoclassicism in the North: Swedish Furniture and Interiors, 1770–1850*, attention is paid not so much to the design of the palace but to the development of all neoclassicism in Sweden. At the same time, it was the project of the Grand Palace that became the quintessence of the cultural and social transformations of the era; it significantly influenced the formation of all late classicism in the architecture of Sweden and was an unconditional historical precedent.

Keywords: classicism, Palladianism, palace, architecture, Sweden.

ment of Architecture in Sweden During the Reign of Gustav III" by D. Bogdanova and A. Kaptikov, examples of architectural and construction initiatives of 1770–1790 are considered; in particular, the project of the Grand Haga Palace is briefly mentioned. In H. Groth's book *Neoclassicism in the North: Swedish Furniture and Interiors, 1770–1850*, attention is paid not so much to the design of the palace but to the development of all neoclassicism in Sweden. At the same time, it was the project of the Grand Palace that became the quintessence of the cultural and social transformations of the era; it significantly influenced the formation of all late classicism in the architecture of Sweden and was an unconditional historical precedent.



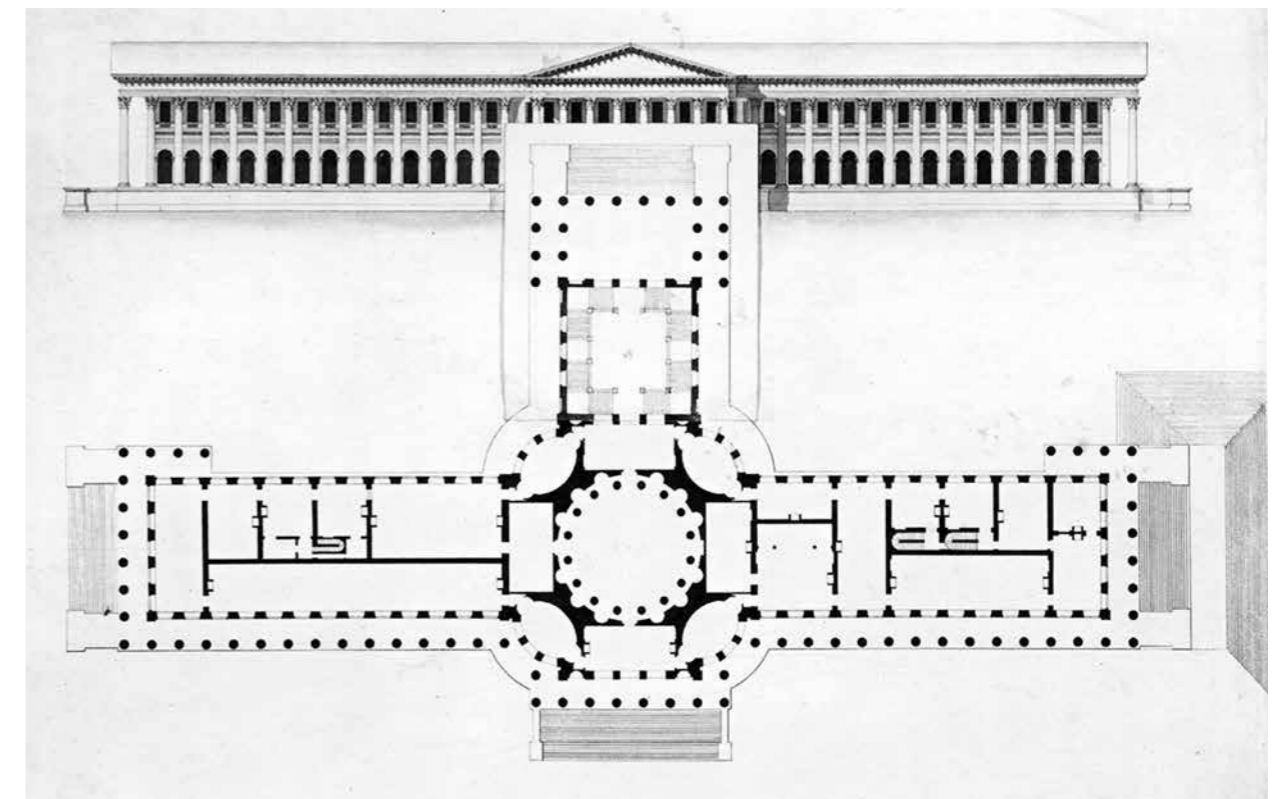
Ill. 1. The Haga Palace. Façade of the First Project

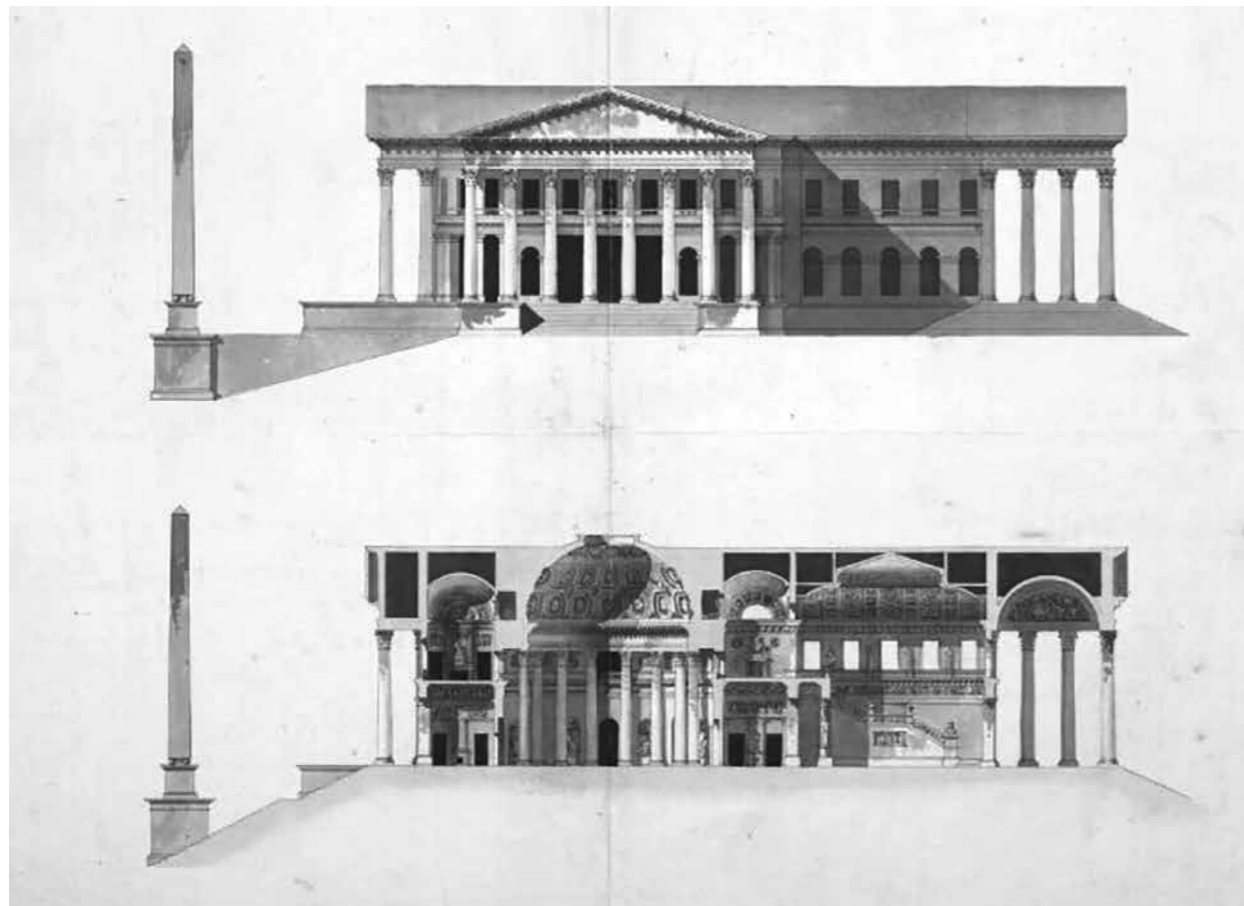
The most important stage of the cultural upsurge in Sweden is associated with the reign of King Gustav III (1746–1792, reigned 1771–1792). The king was “the greatest patron of the arts in Swedish history”¹, a great connoisseur of the theater, in particular opera. In history, this monarch remained an enlightened

1. Groth, H. 1999. *Neoclassicism in the North: Swedish furniture and interiors, 1770–1850*. London, p. 39

despot, a passionate theatergoer; he organised an academy of sciences and arts in Sweden, carried out various reforms, legalised Judaism in the country and allowed open Catholicism, practically abolished the death penalty. The personal activity of the king, passion for various types of art, literally stimulated the active development of art, architecture and literature of this period. A specific character was also inherent in

Ill. 2. Design for the Grand Palace at Haga. Side elevation and section





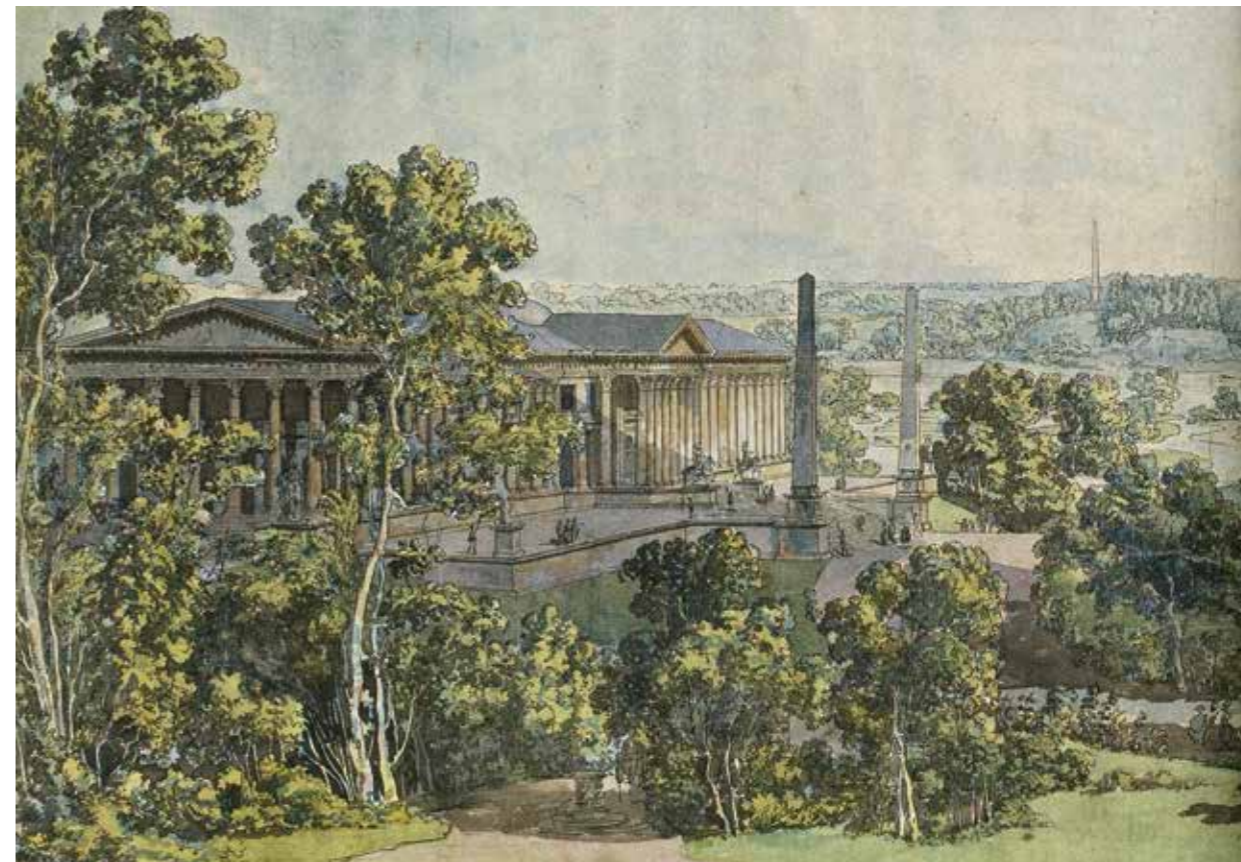
Ill. 3. The drawings for the large castle at Haga outside Stockholm

the internal policy of the king, who at a certain stage, severely limited the power of the aristocracy, which had previously influenced the Swedish monarchy. The accession to the throne of Gustav III, the restoration, even if only for two decades, of the absolute monarchy was accompanied by a revival of construction activity in the country. In his architectural projects, the king sought to create an image of a new Swedish monarchy similarly to the French example. It is worth mentioning that the first building of the opera house² was built in Stockholm in 1775–1782 according to the royal order, based on the project of architect K. F. Adelcrantz (1716–1796). In 1783–1784, the king made a long tour of Italy, from where he returned as a supporter of Palladianism in architecture. It was during the reign of Gustav III that the eponymous style of Gustavian classicism was formed, which, in essence, is a national version of Palladian architecture with an admixture of Empire and neoclassicism techniques.

2. The architecture of this building has features of the Palladian style and expresses Swedish classicism with French influence; thus, in the interior of the foyer, the technique of filling the space between the columns with mirrors with chandeliers fixed to them is used by analogy with the earlier and very fashionable at that time interior of the Bourbon Palace in Paris.

The project of the grandiose country ensemble of the Haga Grand Palace was conceived by King Gustav III in 1786³. The palace, according to the original project, was supposed to be located in the suburbs of Stockholm and connected along a straight axis with the large royal palace in the city (they were separated by a distance of five kilometers), which suggests an analogy with the project of the Versailles ensemble by André Le Nôtre (1613–1700) connected to the centre of Paris by a direct avenue⁴. The first project was created by architect O. S. Tempelman (1745–1816)⁵

3. The laying of the first stone for the palace construction took place under the singing of K. L. Bellman, the opera tenor, beloved by the king.
4. In addition, it is worth saying that Gustav III was the first Swedish monarch who introduced the strict Versailles ceremonial at court. For example, he practiced the ceremony of solemn dressing in the presence of the court and solemn exits.
5. O. S. Tempelman began his career as a builder and engineer; he eventually began to create independent architectural projects. In 1779, he became a professor at the Swedish Academy of Arts. In this position, he visited Italy, France and Germany, studying mainly the architectural examples of European Palladianism. He is considered to be an important architect of Gustavian classicism. He is the author of a number of projects of Palladian manor complexes, in particular, Hellekis (1791) in Västergötland is the best preserved of them.



Ill. 4. Haga north of Stockholm and the large castle planned in the 1790s

in 1787 and was relatively small, actually reproducing the archetypal design solutions of the Villa Rotunda (1565) by A. Palladio on an enlarged scale. After the king's personal intervention in the project in 1787, L. J. Desprez (1743–1804)⁶ was appointed to the position of the chief architect of the huge palace ensemble. In the joint project of the king and Desprez, the plan was significantly expanded; side wings, which were supposed to house a theater, ballrooms, an art museum and a gallery of ancient sculpture from the monarch's collection appeared. In one of the segments of the left wing, extensive apartments were provided for the residence of the courtiers. Having conceived the palace, including its extensive museum functions, the king probably sought to give it the character of cold representativeness and splendour, which was facilitated by the size of the building. In the latest edition of the project, the facades were surrounded by seventy-two Corinthian columns of

6. L. J. Desprez, a French artist and architect, studied in Paris in the workshop of J. F. Blondel; afterwards, he continued his education at the French Academy in Rome. He came to Stockholm at the invitation of Gustav III, whom he met in Rome. The king invited Desprez to create the scenery in the opera house, in the development of which he personally took an active part. In the future, the architect was involved in large-scale construction projects.

a giant order; the impression of solemnity was enhanced by the length of the main facade (176 meters along the long axis). Perhaps it is appropriate in this case to suggest that Desprez was familiar with the project of rebuilding the Doge's Palace in Venice by Palladio (1575–1577), in which for the first time in architecture in northern Italy, a giant order was used as a formative representative beginning⁷. The design of the palace interior decoration is distinguished by special splendour of the neoclassical style; neo-antique motifs are used in decorative ornaments and stucco moldings. The project was created by Desprez in collaboration with the chief court interior designer of Gustav III, decorator L. A. Morellier (1748–1810). The most ceremonial interior of the palace was the central round hall of the rotunda, surrounded by a colonnade along the perimeter and covered with a coffered dome.

By the 1790s, the foundation of the palace was almost completed. There is evidence that Russian prisoners of war were involved in the work on the project since at that moment there was a war between Swe-

7. Tsvetkova P. O. 2020. "Architectural Transformations of the Doge's Palace in Venice in the 9th-16th Centuries", *Decorative arts and object-spatial environment: Vestnik MGHPA*, no. 4, part 1, pp. 85–97.

den and the Russian Empire⁸. Work on the palace complex was completely stopped after the assassination of Gustav III in 1792⁹.

The palace was to be surrounded by a huge landscape park in the English style. The project of the park was created by the chief architect of the royal gardens and parks under Gustav III, F. M. Piper (1746–1824). It is in the park that small architectural forms, erected in parallel with the construction of the Grand Palace, have been preserved. Only the ruins of the basement remained from the gigantic ensemble itself. Part of the building materials were reused for the small Drottningens castle (Haga), located in the park planned for the original design of the Grand Palace.

If the Great Royal Palace in Haga had been realised, it would have probably been the most pretentious reminiscence of the architectural ideas of Palladio in the 18th century. The grandiose scope of the building, the utopia of the project, bring it closer to the design heritage of the revolutionary classicism of N. Ledoux and

the French “school of megalomaniacs”, and allow us to draw parallels with the project of the Grand Kremlin Palace by V. Bazhenov. In fact, Swedish Gustavian classicism, with its radical adherence to the ideas of Palladio, is chronologically and stylistically consonant with Russian classicism of the time of Catherine II.

Although the project was never implemented, the architectural solutions of the palace, created during the design period, played a big role in the development of Gustavian classicism, educating a whole generation of talented architects. The student of Desprez, architect C. C. Gjørwell (1731–1811), helped to finalise the design of the Grand Haga Palace, and later continued to develop the Palladian principles of palace architecture in his own projects of Swedish manor houses. Thus, we can say that the project of the Grand Palace played a huge role in the formation of late Swedish classicism in architecture, in fact, becoming a symbol of the country’s cultural rise and a certain change in the social background of the era.

REFERENCES:

1. Andersson, I. 1951. *History of Sweden*, transl. from Swedish by N. Karintseva; ed. and with preface by I. Zutisa. Moscow: Izdatelstvo inostrannaya literatura, p. 408
2. Bogdanova, D.V., Kaptikov, A.Y. 2013. “Development of Architecture in Sweden During the Reign of Gustav III”, *Academic Bulletin UralNIiproekt RAASN*, no. 2, pp. 60–64.
3. Kaptikov, A.Y. 2022. “Sweden in the Context of Common European Architecture”, *TATLIN*, Octobre 19, 2022 URL: https://tatlin.ru/articles/shveciya_v_kontekste_obsheevropejskoj_arxitektury (date of access: 22.11.2022).
4. Melin, J., Johansson, A.V., Hedenborg, S. 2002. *History of Sweden*, transl. from Swedish by N. Plevako. Moscow: Ves Mir, 2002. p. 400 (National history).
5. Tsvetkova, P.O. 2020. “Architectural Transformations of the Doge’s Palace in Venice in the 9th-16th Centuries”, *Decorative arts and object-spatial environment: Vestnik MGHPA*, no. 4, part 1, pp. 85–97.
6. Ångström Grandien, I.L., Desprez, Louis Jean 2000. *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Bd 26. p. 423.
7. Cederlund, J. 2007. *Classical Swedish Architecture and Interiors: 1650–1840*, London; New York: W. W. Norton, p. 270: ill.
8. Czaika, I. 2008. *Gustav III und Verdis Maskenball. Wien; Berlin; Münster*: Lit, p. 154.: ill.
9. Desprez (Després, Desprée), Jean Louis (Louis Jean), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 1913. Bd 9. pp. 147–149.
10. Groth, H. Neoclassicism in the North: Swedish furniture and interiors, 1770–1850. London: Thames & Hudson, 199. 224 p.: ill.
11. Hahr, A. 1938. Architecture in Sweden: a survey of Swedish architecture throughout the ages and up to the present day: with 74 ill. Stockholm: A. Bonniers Boktryckeri, p. 129: ill.
12. Ivo, Asmus. 2005. Unter uns: Eine schwedisch-deutsche Personengalerie: Ausstellungskatalog. Stockholm.
13. Piper, F.M. 2004. Beskrifning öfver idéén och generalplan till en ängelsk lustpark, texter och kommentarer av J. Harris & M. Olausson. Stockholm: Byggförlaget & Kungliga Akademien, p. 215: ill.
14. Utgren, L., Hammarström, T. 2004. Ekoparken — kunglig mark: Djurgården, Haga, Ulriksdal. Örebro: Gullers Förlag, p. 144: ill.
8. Russian-Swedish war of 1788–1790. The reason for the war was the desire of Gustav III to annex the territories of Latvia and Estonia.
9. The conspiracy was organised by officers who participated in the War of Independence in the United States (although it was Gustav III who was the first in Europe to recognise the independence of the United States in 1777) and were dissatisfied with the results of the last Russo-Swedish war.

Полина Олеговна Цветкова

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры

«Истории и теории декоративного искусства и дизайна»,

Российский государственный художественно-промышленный

университет им. С. Г. Строганова

e-mail: tsvetkovap@gmail.com

Россия, Москва

ORCID: 000-002-1924-0712

ResearcherID: ABF-3076-2021

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-1-32-40

ПАЛЛАДИАНСКАЯ АРХИТЕКТУРНАЯ УТОПИЯ ДВОРЦА ХАГА

Аннотация: В статье рассматривается архитектура шведского классицизма на примере истории создания проекта дворца Хага под Стокгольмом, самого грандиозного палладианского ансамбля Швеции XVIII века. Описание специфических особенностей проекта производится на фоне анализа общего исторического и культурного фона эпохи. Особенно подробно раскрывается роль и влияние личности заказчика и практического соавтора проекта дворца — короля Густава III Адольфа, просвещённого монарха-вольтерьянца. Выявляются характерные черты шведской линии палладианского движения и их проявление в ансамбле Хага. Дается определение национального стиля Густавианского классицизма, фактического синонима палладианского стиля в Швеции, и одновременно выделяются его отличия от других ветвей развития палладианства. Подробно рассказывается об этапах создания проекта Большого дворца. Описывается хронология работы над проектом разных архи-

текторов, в частности О. С. Темпельмана и Ж. Л. Депре, их вклад в планировочное решение ансамбля, развитие фасада и специфику отделки интерьеров. В дополнение описан опыт создания английского пейзажного парка в королевском имении Хага, по проекту придворного садовника Ф. М. Пайпера. Выявляются пути пересечения архитектурного стиля проекта с французским классицизмом и неоклассицизмом. Проводятся аналогии с проектом Дворца Дожей в Венеции А. Палладио и идеями позднего Возрождения. Указывается на схожие черты мегалитического размаха комплекса дворца Хага и проекта ансамбля Большого Кремлёвского дворца В. И. Баженова. Дается оценка практического значения для развития архитектуры Швеции этого колоссального строительного проекта.

Ключевые слова: классицизм, палладианство, дворец, архитектура, Швеция.

Швеция исторически и географически всегда была связана с Россией, но искусство этой страны меньше освещено в отечественной науке, чем искусство других европейских стран. В данной статье автор стремится рассказать об истории, вероятно, самого грандиозного проекта шведского палладианского стиля конца XVIII века — Большого дворца Хага. Развёрнутое обращение к этой теме редко можно встретить в научных исследованиях, она практически не представлена в доступных источниках. Преимущественно о Большом дворце Хага пишут вскользь, как о прецеденте в рамках Густавианского стиля. Связано это с тем, что комплекс так и не был построен. Так, например, в статье Д. В. Богдановой

и А. Ю. Каптикова «Развитие архитектуры Швеции в период правления Густава III» рассматриваются примеры архитектурно-строительных инициатив 1770–1790 годов, в частности, кратко упоминается о проекте Большого дворца Хага. В книге Х. Грота «Neoclassicism in the North: Swedish furniture and interiors, 1770–1850» внимание уделено не столько самому проекту дворца, сколько развитию всего неоклассицизма в Швеции. В то же время именно проект Большого дворца стал квинтэссенцией культурных и социальных преобразований эпохи, существенно повлиял на сложение всего позднего классицизма в архитектуре Швеции и явился безусловным историческим прецедентом.

Важнейший этап культурного подъёма в Швеции связан с правлением короля Густава III (1746–1792, годы правления 1771–1792). Король был «самым большим покровителем искусств в шведской истории»¹, большим ценителем театра, в частности, оперы. В истории этот монарх остался просвещённым деспотом, — страстный театрал, он организовал академию наук и искусств в Швеции, провёл различные реформы, легализовал на территории страны иудаизм и разрешил открыто исповедовать католичество, практически отменил смертную казнь. Личная активность короля, страстная увлечённость разными видами искусства буквально стимулировала активное развитие искусства, архитектуры и литературы этого периода. Специфический характер был присущ и внутренней политике короля, на определённом этапе жёстко ограничившего власть аристократии, которая ранее влияла на шведскую монархию. Вступление на престол Густава III, восстановление, пусть всего на два десятилетия, абсолютной монархии сопровождалось оживлением строительной деятельности в стране. Сам король в своих архитектурных проектах стремился создать образ новой шведской монархии по аналогии с французским примером. Стоит упомянуть, что по королевскому приказу в Стокгольме было построено первое здание оперного театра² в 1775–1782 годах по проекту архитектора К. Ф. Аделькранца (1716–1796). В 1783–1784 годах король совершил длительное турне по Италии, откуда вернулся сторонником палладианства в архитектуре. Именно в эпоху правления Густава III складывается одноименный стиль Густавианского классицизма, по сути своей являющийся национальной версией палладианской архитектуры с примесью приёмов ампира и неоклассицизма.

Проект грандиозного загородного ансамбля Большого дворца Хага был задуман королём Густавом III Адольфом в 1786 году³. Дворец по изначальному проекту должен был находиться в пригороде Стокгольма и по прямой оси

1. Groth H. Neoclassicism in the North: Swedish furniture and interiors, 1770–1850. London, 1999. p. 39.
2. Архитектура этого здания обладает чертами палладианского стиля и выражает шведский классицизм с примесью французского влияния, так, в интерьере фойе использован приём заполнения пространства между колоннами зеркалами с закреплёнными на них канделябрами по аналогии с более ранним и очень модным на тот момент интерьером дворца Бурбонов в Париже.
3. Закладка первого камня на строительстве дворца произошла под пение любимого королём оперного тенора К. Л. Беллмана.

соединяться с большим королевским дворцом в самом городе (их разделяло расстояние в пять километров), что позволяет высказать предположение об аналогии с проектом Версальского ансамбля А. Ленотра (1613–1700), соединённого с центром Парижа также прямым проспектом⁴. Первый проект был создан архитектором О. С. Темпельманом (1745–1816)⁵ в 1787 году и был относительно небольшим, фактически воспроизводившим в увеличенном масштабе архетипические проектные решения виллы Ротонда (1565) А. Палладио. После личного вмешательства в проект короля в 1787 году на должность главного архитектора огромного дворцового ансамбля был назначен Ж. Л. Депре (1743–1804)⁶. В фактически совместном проекте короля и Ж. Л. Депре план был существенно расширен, возникли боковые крылья, в которых предполагалось разместить театр, бальные залы, художественный музей и галерею античной скульптуры из коллекции монарха. В одном из сегментов левого крыла были предусмотрены обширные апартаменты для проживания придворных. Задумав дворец, в том числе с развернутыми музейными функциями, король, вероятно, стремился придать ему характер холодной репрезентативности и парадности, чему способствовал размер сооружения. В последней редакции проекта фасады окружают семьдесят две коринфские колонны гигантского ордера, впечатление торжественности усиливает протяжённость главного фасада (176 метров

4. В дополнение стоит сказать, что Густав III был первым шведским монархом, который ввёл при дворе строгий версальский церемониал, так, например, он практиковал церемонию торжественного одевания в присутствии двора и торжественного выхода.
5. О. С. Темпельман начинал свою карьеру как строитель и инженер, со временем стал создавать самостоятельные архитектурные проекты. В 1779 году стал профессором Академии художеств Швеции. В этой должности посетил Италию, Францию и Германию, изучая преимущественно архитектурные примеры европейского палладианства. Считается важным зодчим Густавианского классицизма. Является автором ряда проектов палладианских усадебных комплексов, в частности, наиболее хорошо сохранившийся из них Хеллекис (1791) в Вестергётланде.
6. Ж. Л. Депре — французский художник и архитектор, учился в Париже в мастерской Ж.-Ф. Блонделя, затем продолжил образование во Французской академии в Риме. В Стокгольм приехал по приглашению Густава III, с которым они познакомились в Риме. Король пригласил Ж. Л. Депре для создания декораций в оперном театре, в разработке которых он лично принимал активное участие. В дальнейшем архитектор был привлечён к масштабным строительным проектам.

по длинной оси). Возможно, уместно в данном случае высказать предположение, что Ж. Л. Депре был знаком с проектом перестройки Дворца Дожей в Венеции А. Палладио (1575–1577), в котором впервые в архитектуре власти севера Италии был употреблён гигантский ордер как формообразующее репрезентативное начало⁷. Проект отделки интерьеров дворца отличает особая пышность неоклассического стиля, используются неоклассические мотивы в декоративном орнаменте и стукковой лепнине. Проект создавался Ж. Л. Депре в сотрудничестве с главным придворным оформителем интерьеров Густава III декоратором Л. А. Морелье (1748–1810). Самым парадным интерьером дворца был центральный круглый зал — ротонда, окружённый по периметру колоннадой и перекрытый кессонированным куполом.

К 1790-м годам был фактически сложен фундамент дворца, сохранились сведения, что на работах по реализации проекта были задействованы русские военнопленные, так как в этот момент шла война Швеции и Российской империи⁸. Работы над комплексом дворца были полностью остановлены после убийства Густава III в 1792 году⁹.

Дворец должен был быть окружён огромным пейзажным парком по английскому образцу. Проект парка создан главным архитектором королевских садов и парков при Густаве III Ф. М. Пайпером (1746–1824). Именно в парке сохранились малые архитектурные формы, возведённые параллельно со строительством Большого дворца. От самого гигантского ансамбля остались только руины цокольного этажа. Часть

строительных материалов были использованы повторно для маленького замка Дроттнингенс (Хага), расположенного в парке, разбитом для первоначального проекта Большого дворца.

Если бы Большой королевский дворец в Хаге был построен, он явился бы, вероятно, самой претенциозной реминисценцией архитектурных идей А. Палладио в XVIII веке. Грандиозный размах сооружения, утопия проекта сближают его с проектным наследием революционного классицизма Н. Леду и французской «школы мегаломанов» и позволяют провести параллели с проектом Большого Кремлёвского дворца В. И. Баженова. Фактически шведский Густавианский классицизм с его радикальным следованием идеям А. Палладио созвучен хронологически и по стилистическим решениям с русским классицизмом времени Екатерины II.

Хотя проект так и не был реализован, архитектурные решения дворца, созданные за время проектирования, сыграли большую роль в становлении Густавианского классицизма, воспитав целое поколение талантливых зодчих. Ученик Ж. Л. Депре архитектор К. К. Гьёрвелл (1731–1811) помогал при доработке проекта Большого дворца Хага, а в дальнейшем продолжал развитие палладианских принципов архитектуры дворца в собственных проектах шведских усадебных домов. Таким образом, можно сказать, что проект Большого дворца сыграл огромную роль в формировании и сложении позднего шведского классицизма в архитектуре, фактически став символом культурного взлёта страны и определённого изменения социального фона эпохи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Андерссон И. История Швеции / пер. со швед. Н. А. Каринцева; под ред. и с предисл. Я. Я. Зутиса. — М.: Изд-во иностр. лит., 1951. — 408 с.
2. Богданова Д. В., Каптиков А. Ю. Развитие архитектуры Швеции в период правления Густава III // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. — 2013. — № 2. — С. 60–64.
3. Каптиков А. Ю. Швеция в контексте общеевропейской архитектуры. Текст. Изображение: электронные // TATLIN. — 2022. — 19 окт. — URL: https://tatlin.ru/articles/shveciya_v_kontekste_obsheevropejskoj_arhitektury (дата обращения: 22.11.2022).
4. Мелин Я., Юханссон А. В., Хеденборг С. История Швеции / пер. со швед. Н. С. Плевако. — М.: Весь мир, 2002. — 400 с. (Национальная история).
5. Цветкова П. О. Архитектурные трансформации дворца Дожей в Венеции IX–XVI вв. // Декоративное искусство

- куство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. — 2020. — № 4, ч. 1. — С. 85–97.
6. Цветкова П.О. Северное палладианство в архитектуре Норвегии и Финляндии. К вопросу влияния классической традиции зодчества Швеции и Дании // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. №4-1/2022. С. - 33-43
DOI: 10.37485/1997-4663_2022_4_1_33_43
 7. Цветкова П.О. Палладианская традиция в архитектуре Канады XVIII-XIX веков// Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. №4-1/2022. С. – 40-50
DOI: 10.37485/1997-4663_2022_4_1_44_50
 8. Цветкова П.О. Палладианская архитектура Северной Америки XVIII-XIX века // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. №1-1/2021. С. – 54-77
 9. Ångström Grandien I. L. Desprez, Louis Jean // Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. — 2000. — Bd 26. — S. 423.
 10. Cederlund J. Classical Swedish Architecture and Interiors: 1650–1840. London; New York: W. W. Norton, 2007. — 270 p.: ill.
 11. Czaika I. Gustav III und Verdis Maskenball. — Wien; Berlin; Münster: Lit, 2008. — 154 s.: ill.
 12. Desprez (Després, Desprée), Jean Louis (Louis Jean) // Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. — 1913. — Bd 9. — S. 147–149.
 13. Groth H. Neoclassicism in the North: Swedish furniture and interiors, 1770–1850. — London: Thames & Hudson, 199. — 224 p.: ill.
 14. Hahr A. Architecture in Sweden: a survey of Swedish architecture throughout the ages and up to the present day: with 74 ill. — Stockholm: A. Bonniers Boktryckeri, 1938. — 129 p.: ill.
 15. Ivo Asmus // Unter uns: Eine schwedisch-deutsche Personengalerie: Ausstellungskatalog. — Stockholm, 2005.
 16. Piper F. M. Beskrifning öfver idéen och general-plan till en ängelsk lustpark / texter och kommentarer av J. Harris & M. Olausson. — Stockholm: Byggförlaget & Kungliga Akademien, 2004. — 215 s.: ill.
 17. Utgren L., Hammarström T. Ekoparken — kunglig mark: Djurgården, Haga, Ulriksdal. Örebro: Gullers Förlag, 2004. — 144 s.: ill.

Jeanna I. Polansky

Art Critic

St. Petersburg State Institute of Culture

e-mail: 7216631@mail.ru

Moscow, Russia

ORCID: 0000-0001-7316-4135

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-1-41-52

THE IMAGE OF A RUSSIAN BALLERINA IN GERMAN PORCELAIN

Summary: The article analyses the characteristics of the Russian ballerina image on the products of German small porcelain sculpture. The main stylistic and artistic sources of images of dancers and ballet dancers are considered. The cultural context of small sculpture art dedicated to ballet is given. Performances and ballet images are compared with porcelain items produced on their basis. The main similarities and differences are considered. The reasons for these differences are analysed.

The article considers the influence of the Russian Seasons on German porcelain in the context of European culture as well as a particular manifestation of it. Also, the works of P. Scheurich, H. Meisel and H. Lederer are taken into account. In the case of Scheurich, the main stages of creativity associated with images inspired by ballet are highlighted. In the case of Meisel and Lederer, the key series related to dance are studied.

The artistic features of small porcelain sculpture series, including *Carnival*, and the series created by Meisel and Lederer in collaboration with Anna Pavlova are analysed. While the works of Scheurich bore the imprint of the rocaille tendencies characteristic of German porcelain, the work of two other artists, Meisel and Lederer, embodied the influences of modernity.

Before the beginning of the 19th century, Russian ballet had been a regional phenomenon, whereas with the beginning of the 20th century, it gained an unprecedented scale. At the same time, it became a pan-European cultural phenomenon that influenced a number of arts not traditionally associated with dance. The Russian Seasons were the reason for this trend.

For decades, ballets under Diaghilev's direction thrilled the Parisian public, attracting sophisticated Parisian audiences. Dancers' exotic costumes became a source of artistic images not only for musicians, artists and sculptors who worked with Diaghilev, in-

The main trends in the design of porcelain figurines are shown: the addition of decorative elements and colours to the original is one of them, monochromaticism and an emphasis on movement is the other. The main stylistic variations within the framework of individual artists' work are traced.

The primary features of the material of small porcelain sculpture and the artistic limitations imposed by them are analysed. The key methods of artistic adaptation of costumes and poses to the material, porcelain, and the tastes of the era are considered.

The influence of the Commedia dell'Arte on the Russian ballets and on Scheurich's work, and works created by Anna Pavlova on Meisel and Lederer's work is demonstrated. The main visual features of the masters' most famous products are considered.

The interpretation of the key motifs found on the products of German small porcelain sculpture of the first half of the 20th century is presented. Thus, a multilateral assessment is given to the work of Scheurich, Meisel and Lederer.

Keywords: ballet in porcelain, Diaghilev's Russian Seasons, Meissen porcelain, Paul Scheurich, Hugo Meisel, Anna Pavlova, porcelain figurines.

cluding Ravel, Debussy, Strauss, Picasso and Braque¹, but also for fashion designers inspired by the Russian Seasons, in particular Paul Poiret, and for photographers.

By that time, the photograph, already widespread and accessible to the mass audience, was replicated through newspapers; photographs and

1. A set of five Meissen figures from the Ballets Russes in the ballet 'Le Carnaval', circa 1914–1923. URL: <https://www.bonhams.com/auction/27377/lot/9/suite-de-cinq-personnages-en-porcelaine-issus-du-ballet-le-carnaval-des-ballets-russes-circa-1914-1923-a-set-of-five-meissen-figures-from-the-ballets-russes-in-the-ballet-le-carnaval-circa-1914-1923/>



Ill. 1. Tamara Karsavina as Columbine in *Carnival* from the *Russian Ballets* series. Manufactory Aelteste Volkstedter Porzellanfabrik AG, Germany, Thuringia. 1912–1945

postcards were also separately sold. These printed products spread throughout Europe, becoming a source of artistic images in the work of painters, sculptors, porcelain craftsmen, and in other types of arts and crafts.

German porcelain artists were no exception. Among artists, Paul Scheurich and Hugo Meisel paid special attention to Russian ballet. Their works are still in demand among collectors, being sold at auctions.

Scheurich's works are presented in the collections of Harvard University, the British Museum, despite the ambiguous nature of the artist's activities. Early in his career, in 1907, he illustrated the pamphlet *The Theatre of Moses*, which was anti-Semitic in nature. Theatre and Nazism became two cross-cutting themes in the artist's career.

He repeatedly created elements of theatrical decor and scenery, including for the productions of Max Reinhardt, who headed the Berlin Theatre from

1905 to 1933, the frescoes of the Augsburg Theatre, as well as the frescoes depicting artists for the Winter Garden Cafe (Wintergarten). Favoured by the authorities of the Reich, in 1935, he created a tapestry for the building of the Ministry of Propaganda and a curtain for the Berlin Opera², and in 1938, his works were presented at the World Exhibition in Paris. Also, Scheurich actively participated in the creation of porcelain.

Since 1912, he had worked at the Schwarzburg Workshops at the invitation of Adolf Pfeiffer. The artist's early works were created based on *Carnival*, a production that was performed by the Diaghilev troupe in Berlin from 1910 to 1912. The production in Berlin on May 24, 1910, did not receive an enthusiastic reaction from the public. Only in 1912, did the Berlin public appreciate *Carnival*.

Numerous articles and essays about Russian ballet appeared in periodicals. Such fame could not but attract the attention of Scheurich to the sensational production³. The Berliner Tageblatt published an interview with Diaghilev on the front page. Deeply interested in theatre and ballet, Scheurich most likely attended the production. As a result, from 1918 to 1936, Scheurich worked at the Meissen Porcelain Manufactory.

The Commedia dell'Arte was the artistic source of the images of the series. The Italian street theatre is a pervasive motif in the German small sculpture of the Meissen Manufactory, starting with the work of Johann Joachim Kändler, who created a series of sculptures on the theme of the Commedia dell'Arte. Paul Scheurich, who created a series on the same topic, began to be called "the second Kändler"⁴. Such characters as Harlequin, Columbine, Pierrot appeared in his works. These characters are taken from Mikhail Fokin's production of *Carnival* to the music of Schumann based on the Italian street theatre.

The main outline of the story is the story of two couples in love who were prevented by their elders from getting married. With the help of servants, the young were able to realise their intention. However, the plot outline in *Carnival* is conditional

2. Ernst Klee: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. S. Frankfurt am Main 2007. P. 521.
 3. Paul Scheurich 1883–1945: Porzellan für die Meissener Manufaktur. 1995. P. 22.
 4. Diaghilev Russian Ballet by Paul Scheurich // Falcon Company. URL: <https://art-salon.eu/ru/opisaniya-konkretnyh-kollekciy-i-figurok-meissen/diaghilevs-russian-ballet-paul-scheurich>

and takes the form of a series of interludes. Pantomime, movements, music, costumes, make-up come to the fore.

Certain restrictions on the pictorial manner were imposed by the specificity of the material. Due to the fragility of unfired porcelain and the decrease in its volume during firing, a number of ballet steps cannot be conveyed in porcelain small sculpture. However, Scheurich managed to find a compromise between the possibilities of porcelain and authenticity — basically the ballerinas are depicted in simple, relatively static positions, and not in motion. For example, a typical position is to put the pointe shoe forward, which brings the statuettes closer to the traditions of academic ballet, from which the Russian Seasons were relatively stylistically far.

Costumes and hairstyles of ballerinas were subjected to a similar academicisation — they are characterised by a mixture of modern and traditional academic features of ballet. For example, originally loose with curls, the hair of Vera Fokina, who performed Colombina, was "collected into a bun" by the creators of the "porcelain figurine". The use of this technique is due to the stylistic adaptation of costumes in order to demonstrate the beauty and airiness of lace porcelain. In some cases, ballerinas' skirts were originally made of dense fabric. Crinoline or loose silhouette forms were used much more widely. However, lace skirts in the style of a tutu skirt are found everywhere in small porcelain sculpture. The costume of Ekaterina Geltser in the corresponding statuette can serve as an example.

The main changes occurred in the image of Colombina, whose role was played by Vera Fokina. The ballerina was dressed in a long skirt with lace, whereas the china maker preferred to depict her in a gathered tutu skirt. The artist interpreted the ballerina's hairstyle — elongated boucles to the shoulders — as a neat bun with a flower, similar to the hairstyle of classical ballerinas. Thus, the radical changes made during the creation of the figurine neutralise the innovative elements of the Russian Seasons in the costumes.

For the same reason of material limitations, ballerinas' faces are depersonalised; therefore, in some cases, it is possible to determine which performer the figurine depicts mainly with the help of indirect signs, such as costumes, release date, approximate time of sketching, etc.



Ill. 2. Ekaterina Geltser in an image based on the ballet *Bacchanalia*. Manufactory Aelteste Volkstedter Porzellanfabrik AG, Germany, Thuringia. 1912–1945

This is also due to the meager design of the performance — unlike a number of other Russian Seasons, the scenery of *Carnival* was extremely modest. Nevertheless, in many cases the ballet steps and pirouettes are conveyed with a sufficient degree of reliability.

One of the creators of the play, Fokin, emphasised the paramount role that was assigned to movement, gestures and costumes in *Carnival*: “How to convey a series of fascinating scenes

in which charm depends on small, elusive, quick gestures, sly smiles, flirtatious running and stylish affectation, conveying an era when a woman was completely different in appearance, in manner and in her expression. Chastely dressed in large crinoline skirts with lace of white drawers slightly visible from under them, all of her seemed to be saying: ‘Don’t touch me!’.” It is characteristic that Scheurich showed the crinolines, which were included in the costumes by Lev Bakst and became the source

of wartime⁵ fashion trends. In Scheurich’s small sculpture, little attention is paid to the portrait resemblance to the dancers. Nevertheless, owing to the costumes and plasticity, specific roles and performers are easily recognisable. Tamara Karsavina is guessed in Colombina’s features, Vera Fokina — in Chiarina’s, Leonid Leontiev — in Harlequin’s, Ludmilla Schollar — in Estrella’s, Bronislava Nijinska — in Butterfly’s. Their clothes are an interpretation of the costumes created by Lev Bakst.

When compared with sketches of costumes, the stylistic adaptation to the needs of porcelain small sculpture is obvious. In particular, the silhouettes are lightened, and the skirts of the dancers are shortened, which makes it possible to better convey the dynamics of the dance. The texture of the costumes of the porcelain figurines is richer and more uniform than that of the originals. The colours, compared to the more monochromatic colours of the actual costumes, are more subdued and, in some cases, more variegated.

One can feel the impact of Rococo, which influenced the style of small sculpture of the Meissen Manufactory, and Jugendstil, a characteristic feature of Scheurich’s style, and the tastes of potential buyers⁶. This desire for decorativeness was also reflected in the work of other artists. The figurine with the image of Colombina, released by Aelteste Volkstedter, underwent similar changes compared to the original. Colombina’s costume was enriched with details in porcelain execution, whereas in the original, it was white and simple. Gilding has also been added.

Scheurich offered the models to the porcelain factory for reproduction in 1912. The figurines were a great commercial success — about 2,400 figurines were sold from their first release in 1914 to 1931. Moreover, record demand came in the recession years of 1922 (537 figurines) and 1923 (312 figurines), which certainly contributed to the survival of the New Meissen Manufactory during the years of crisis. Due to the commercial success of the series, the factory entered into a permanent contract with Scheurich in 1918. It is noteworthy that the series was sold until 1952 and remained popular with buyers⁷.

5. Diaghilev Russian Ballet by Paul Scheurich // Falcon Company, URL: <https://art-salon.eu/ru/opisaniya-konkretnyh-kollekciy-i-figurok-meissen/diaghilevs-russian-ballet-paul-scheurich>
 6. My article
 7. Rafael J., Tänzer K., Walter H. Paul Scheurich 1883–1945: Porzellan für die Meissener Manufaktur. 1995. P. 23.

During 1912–1913, Scheurich created a series of five small sculptural figures depicting the characters of *Carnival*. The series was called “Russian Ballet”. In 1917, the series was supplemented by another figure. Ballet sketches served Scheurich as a basis. The complete series includes Harlequin and Colombina, Pagliac, Chiarina, Eusebius, Estrella⁸.

The theme of Russian ballet is not limited to Scheurich’s figurines depicting Russian Seasons. Other groups were represented in his work, including the troupe of Anna Pavlova. The image of Evgenia Eduarova as the Butterfly (though other art historians interpret it as Maria Plitz as Chiarina from Diaghilev’s production) also testifies to the ballet’s influence on Scheurich’s repertoire⁹.

The images from the ballet *Petrushka* were also reflected in Scheurich’s works. Staged by Sergei Diaghilev and choreographer Mikhail Fokin to music by Igor Stravinsky in collaboration with Alexandre Benois, the ballet was first performed on stage in Paris in 1911. The Berlin premiere was in December of 1912. The production received favourable reviews from critics and the press.

For an unknown reason, Scheurich, who at least knew about the production and might have even been present at it, did not include the images from *Petrushka* in the designs for the New Meissen manufactory. He created the first figurines based on this ballet only 18 years later. The figurine in Russian folk style depicts Vaslav Nijinsky as Petrushka and Tamara Karsavina.

The latter is stylised as a doll, with brightly painted cheeks and a kokoshnik. Even the plasticity of movement departs from the desire for realism, traditional for figurines depicting dance: Karsavina’s manner of movement is deliberately puppet-like, inflexible. This technique was chosen intentionally in order to reflect the peculiarity of the choreography in Fokin’s production. This sculptural group was prepared for production in 1930. However, only a few copies¹⁰ were sold in the period up to 1943.

The image of the star of the Russian Seasons, Tamara Karsavina, also became a favourite object of depiction in porcelain by the Thuringian manufactories. Thus, the painting by artist Wilfrid Gabriel de Glehn formed the basis of a porcelain figurine pro-

8. Diaghilev Russian Ballet by Paul Scheurich. URL: <https://art-salon.eu/ru/opisaniya-konkretnyh-kollekciy-i-figurok-meissen/diaghilevs-russian-ballet-paul-scheurich>
 9. Rafael J. P. 27.
 10. Rafael J. P. 92.



Ill. 3. Composition Russian ballet. P.Scheurich. Meissen manufactory, 1924–1951

duced by the Aelteste Volkstedter factory. It is characteristic that Colombina's costume, originally white and distinguished by its simplicity, was decorated in the process of making figurines with many details and painted in golden colour, and also complemented by the image of lace. Such additions allowed the manufactory to demonstrate its strengths — its craftsmen possessed technologies for transferring the smallest details of a suit with a technical precision and subtlety that remained inaccessible to most similar industries. The colour of the ballerina's hair was changed from the original photo.

Other porcelain artists also embodied the images of Russian ballerinas in porcelain sculptures. The image of Ekaterina Geltser in the ballet *Bacchanale* is among them (Richard Eckert & Co manufactory, Thuringia, Germany). Reproduced from a photograph taken in 1911, the figurine bears a rare resemblance to the original. The features of the material, however, make it possible to convey the pose only partially — in terms of the position of the arms and torso.

Unlike other areas of porcelain sculptural arts, which academicised the figures of dancers, figurines based on the models of Anna Pavlova, produced by the Schwarzburg manufactory in Thuringia, were distinguished by a more modern style. In collabora-

tion with sculptor H. Meisel and, subsequently, with H. Lederer, Anna Pavlova became not only a model and student of the sculptor but also the creator of prototypes, according to which small sculptural items were subsequently produced.

Based on her own images, in 1927, the ballerina created plaster models, according to which Meisel made molds for the Volkstedt manufactory. Unlike the colourful products of other manufacturers, Anna Pavlova's creations were not painted. This gave the images a classic touch. Unlike other porcelain artists who did not have their own ballet experience, Anna Pavlova concentrated not on the external, decorative aspects of the figurines, but on conveying the dynamics of movement¹¹.

Russian Seasons became an epoch-making phenomenon for European art, including for small porcelain sculpture. At the same time, two main trends emerged. One of them suggested enriching the original with decorative details, colourful flowers and gilding, as in the works of Scheurich and some products of the Alteshe Volkschtedte. The other one implied monochrome, restrained lines, and attention was primarily paid to content, not to form (Meisel, Lederer).

11. Dandre V. Anna Pavlova. *Life and Legend*. Moscow, 2003.



Ill. 4. Anna Pavlova in the choreographic etude *The Dying Swan* by M. Fokin. Rosenthal manufactory, 1920–1940

REFERENCES:

1. Dandre, V. 2003. *Anna Pavlova. Life and Legend*.— Moscow.
2. Diaghilev Russian Ballet by Paul Scheurich, *Falcon Company*.— URL: <https://art-salon.eu/ru/opisaniya-konkretnyh-kollekciy-i-figurok-meissen/diaghilevs-russian-ballet-paul-scheurich>
3. Diaghilev Russian Ballet by Paul Scheurich, *Falcon Company*.— URL: <https://art-salon.eu/ru/opisaniya-konkretnyh-kollekciy-i-figurok-meissen/diaghilevs-russian-ballet-paul-scheurich>
4. A set of five Meissen figures from the Ballets Russes in the ballet *Le Carnaval*, circa 1914–1923.— URL: <https://www.bonhams.com/auction/27377/lot/9/suite-de-cinq-personnages-en-porcelaine-issus-du-ballet-le-carnaval-des-ballets-russes-circa-1914-1923-a-set-of-five-meissen-figures-from-the-ballets-russes-in-the-ballet-le-carnaval-circa-1914-1923/>
5. Ernst Klee: *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*.— S. Frankfurt am Main, 2007.
6. Rafael, J., Tänzer K., Walter H. 1995. *Paul Scheurich 1883–1945: Porzellan für die Meissener Manufaktur*.

ОБРАЗ РУССКОЙ БАЛЕРИНЫ В НЕМЕЦКОЙ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ

Аннотация: В статье проанализированы особенности образа русской балерины в изделиях немецкой малой фарфоровой пластики. Рассматриваются основные стилистические и художественные источники образов танцовщиков, артистов балета. Дан культурный контекст изделия малой пластики, посвящённого балетной тематике. Постановки, балетные образы сопоставлены с фарфоровыми изделиями, выпущенными на их основе. Рассмотрены основные сходства и различия. Проанализированы причины данных различий.

В статье рассмотрено влияние Русских сезонов на немецкий фарфор в контексте европейской культуры и как частное её проявление. Также рассмотрены произведения П. Шойриха, Х. Майзеля и Х. Ледерера. В случае Шойриха выделены основные этапы творчества, связанные с образами, взятыми из балета. В случае Х. Майзеля и Х. Ледерера рассмотрены ключевые серии, связанные с танцем.

Разобраны художественные особенности серий малой фарфоровой пластики, в том числе «Карнавала», и серий, созданных Х. Майзелем и Х. Ледерером в соавторстве с Анной Павловой. В то время как произведения Шойриха несли отпечаток рокайльных тенденций, свойственных немецкому фарфору, работы двух других художников — Х. Майзеля и Х. Ледерера — воплощали влияния модерна.

Если до начала XIX в. русский балет был явлением региональным, то с началом XX в. он обрёл небывалый масштаб. При этом он стал общеевропейским культурным феноменом, оказавшим влияние на ряд искусств, традиционно не связанных с танцем. Причиной этой тенденции стали Русские Сезоны.

В течение десятилетий балеты под руководством Дягилева будоражили искушённую парижскую публику. Экзотические костюмы танцоров стали источником художественных образов не

только для работавших с Дягилевым музыкантов, художников и скульпторов, в том числе Равеля, Дебюсси, Штрауса, Пикассо и Брака¹, а также вдохновлявшихся Русскими сезонами модельеров, в частности Поля Пуаре, но и для фотографов.

Показаны основные тенденции в оформлении фарфоровых статуэток: одна из них — добавление декоративных элементов и цветов к оригиналу, другая — монохромность и акцент на движение. Прослежены основные стилистические вариации в рамках творчества отдельных художников.

Проанализированы основные особенности материала малой фарфоровой пластики и художественные ограничения, накладываемые ими. Рассмотрены основные приёмы художественной адаптации костюмов и поз к материалу — фарфору — и вкусам эпохи.

Продемонстрировано влияние Комедия Дель Арте на Русские балеты и творчество Шойриха и заготовок, созданных Анной Павловой, на творчество Х. Майзеля и Х. Ледерера. Рассмотрены основные визуальные особенности наиболее известных изделий мастеров.

Дана интерпретация основных мотивов, встречающихся в изделиях немецкой малой фарфоровой пластики первой половины XX в. Таким образом, дана многосторонняя оценка творчеству П. Шойриха, Х. Майзеля и Х. Ледерера.

Ключевые слова: балет в фарфоре, Русские сезоны Дягилева, фарфор Майсен, Пауль Шойрих, Хуго Майзель, Анна Павлова, фарфоровые статуэтки.

1. A set of five Meissen figures from the Ballets Russes in the ballet 'Le Carnaval', circa 1914–1923. URL: <https://www.bonhams.com/auction/27377/lot/9/suite-de-cinq-personnages-en-porcelaine-issus-du-ballet-le-carnaval-des-ballets-russes-circa-1914-1923-a-set-of-five-meissen-figures-from-the-ballets-russes-in-the-ballet-le-carnaval-circa-1914-1923/>

К тому моменту уже широко распространённая и доступная массовому зрителю фотография тиражировалась как через газеты, так и продававшиеся отдельно снимки и открытки. Эти печатные изделия расходились по Европе, становясь источником художественных образов в творчестве живописцев, скульпторов, мастеров по фарфору и прочим видам декоративно-прикладного искусства.

Не стали исключением и немецкие художники по фарфору. Среди художников особое внимание русскому балету уделяли Пауль Шойрих и Хуго Майзель. Их произведения до сих пор пользуются спросом у коллекционеров, продаваясь с аукционов.

Работы Шойриха представлены в коллекции Гарвардского университета, Британского музея, несмотря на неоднозначный характер деятельности художника. В начале карьеры, в 1907 году, он проиллюстрировал брошюру «Театр Моисея», антисемитскую по своему характеру. Театр и нацизм стали двумя сквозными темами в карьере художника.

Он неоднократно создавал элементы театральных декора и декорации, в том числе для постановок Макса Райнхардта, возглавлявшего Берлинский театр с 1905 по 1933 год, фрески Аугсбургского театра, а также фрески с изображением деятелей искусства для кафе «Зимний сад» (Wintergarten). Обласканный властями рейха, в 1935 году он создал гобелен для здания Министерства пропаганды и занавес для Берлинской оперы², а в 1938 году его работы были представлены на Всемирной выставке в Париже. Также Шойрих активно участвовал в создании фарфора.

Начиная с 1912 года он работал в Мастерских Шварцбурга по приглашению Адольфа Пфайффера, а позже вместе с ним перешёл на фабрику Майсен. Ранние работы художника были созданы по мотивам «Карнавала» — постановки, которая исполнялась труппой Дягилева в Берлине в период с 1910 по 1912 год. Постановка в Берлине 24 мая 1910 года не встретила восторженной реакции публики. Только в 1912 году берлинская публика оценила «Карнавал».

В периодике появились множество статей и эссе о русском балете. Подобная известность

2. Ernst Klee: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945. S. Frankfurt am Main 2007. P. 521.

не могла не привлечь внимание Шойриха к шумевшей постановке³. Газета Berliner Tagesblatt разместила интервью с Дягилевым на первой странице. Глубоко интересовавшийся театром и балетом Шойрих с большой долей вероятности посетил постановку. В результате с 1912 по 1936 год Шойрих создавал модели для Майсенской фарфоровой мануфактуры.

Художественным истоком образов серии стала Комедия дель'Арте. Итальянский уличный театр является сквозным мотивом в немецкой малой пластике Майсенской мануфактуры начиная с творчества Йохана Йоахима Кендлера, создавшего серию скульптур на тему Комедии дель'Арте. Пауля Шойриха, выпустившего серию на ту же тему, стали называть «вторым Кендлером»⁴. В его работах появляются такие персонажи, как Арлекин, Коломбина, Пьеро. Эти персонажи взяты из постановки Михаила Фокина «Карнавал» на музыку Шумана по мотивам итальянского уличного театра.

Основная канва повествования — история двух влюблённых пар, которым старшие мешали пожениться. При помощи слуг молодые смогли реализовать своё намерение. Однако сюжетная канва в «Карнавале» условна и имеет форму череды интермедий. На первый план выходят пантомима, движения, музыка, костюмы, грим.

Определённые ограничения на изобразительную манеру накладывала специфика материала. С силу хрупкости необожжённого фарфора и уменьшения его объёма во время обжига, ряд балетных па невозможно передать в фарфоровой малой пластике. Однако Шойриху удаётся найти компромисс между возможностями фарфора и достоверностью — в основном балерины изображены в несложных, относительно статичных позициях, а не в движении. Например, типичная позиция — выставление вперёд пуанта, что сближает статуэтки с традициями академического балета, от которого Русские сезоны были относительно стилистически далеки.

Аналогичной академизации подвергаются и костюмы, и причёски балерин — для них характерна смесь современных и традиционных ака-

3. Paul Scheurich 1883–1945: Porzellan für die Meissener Manufaktur. 1995. P. 22.

4. Дягилевский русский балет Пауля Шойриха // Falcon Company. URL: <https://art-salon.eu/ru/opisaniya-konkretnyh-kollekciy-i-figurok-meissen/diaghilevs-russian-ballet-paul-scheurich>

демических черт балета. Например, изначально распущенные буклями волосы Веры Фокиной, исполнявшей Коломбину, создатели «фарфоровой статуэтки» «собрали в пучок». Использование данной техники обуславливает стилистическую адаптацию костюмов с целью демонстрации красоты и воздушности кружевного фарфора. В ряде случаев юбки балерин в оригинале были выполнены из плотной ткани. Намного более широко использовались формы с кринолином или свободный силуэт. Однако в малой фарфоровой пластике кружевные юбки в стиле пачки-туту встречаются повсеместно. Примером является костюм Екатерины Гельцер в соответствующей статуэтке.

Основные изменения пришлись на образ Коломбины, роль которой исполняла Вера Фокина. Балерина была одета в длинную юбку с кружевами, в то время как производитель фарфора предпочёл изобразить её в присборенной пачке. Причём балерины — удлинённые букли до плеч — художник интерпретировал как аккуратный пучок с цветком, схожий с причёской балерин классического балета. Таким образом, радикальные изменения, внесённые при создании статуэтки, нивелируют новаторские элементы «Русских сезонов» в костюмах.

По той же причине ограничений материала лица балерин деперсонализированы, поэтому в ряде случаев определить, какого именно исполнителя изображает статуэтка, возможно преимущественно с помощью косвенных признаков, таких как костюмы, дата выпуска, примерное время создания эскизов и пр.

Этому служит скудное оформление спектакля — в отличие от ряда других «Русских сезонов», декорации «Карнавала» предельно скромны. Тем не менее во многих случаях балетные па и пируэты переданы с достаточной степенью достоверности.

Михаил Фокин как один из создателей спектакля подчёркивал первостепенную роль, которая отводилась движению, жестам и костюмам в «Карнавале»: «Как передать серию очаровательных сценок, в которых прелесть зависит от маленьких, неуловимых, быстрых жестов, лукавых улыбок, кокетливых перебегов и стильного жеманства, передающего эпоху, когда женщина была совершенно иной по внешности, по манере и по выражению своему. Вся она, целомудренно одетая в большие юбки кринолина со

слегка виднеющимися из-под них кружевцами белых панталончиков, вся она как будто говорила: „Не тронь меня!“». Характерно, что Шойрих передал кринолины, включённые в состав костюмов Львом Бакстом и ставшие источником модного веяния военного времени⁵. В малой пластике Шойриха мало внимания уделяется передаче портретного сходства с танцовщиками. Тем не менее благодаря костюмам и пластике конкретные роли и исполнители легко узнаваемы. В чертах Коломбины угадывается Тамара Карсавина, Кьярины — Вера Фокина, Арлекина — Леонид Леонтьев, Эстреллы — Людмила Шоллар, Бабочки — Бронислава Нижинская. Их одежда является интерпретацией костюмов, созданных Львом Бакстом.

При сравнении с эскизами костюмов очевидна стилистическая адаптация под нужды фарфоровой малой пластики. В частности, силуэты облегчены, а юбки танцовщиц укорочены, что позволяет лучше передать динамику танца. Текстура костюмов фарфоровых статуэток богаче и однороднее, чем у оригиналов. Цвета, по сравнению с более монохромной расцветкой реальных костюмов, более приглушённые и в ряде случаев более пёстрые.

Ощущается влияние рококо, оказывавшего воздействие на стиль малой пластики Майсенской мануфактура, и югендштиля — характерная черта стиля Шойриха и вкусов потенциальных покупателей⁶.

Шойрих предложил модели фарфоровой фабрики для воспроизводства в 1912 году. Статуэтки имели большой коммерческий успех — в период от первого их выпуска в 1914-м до 1931 года были проданы около 2400 статуэток. Более того, рекордный спрос пришёлся на годы экономического спада — 1922-й (537 статуэток) и 1923-й (312 статуэток), что безусловно внесло вклад в выживание Новой Мейсенской мануфактуры в годы кризиса. Благодаря коммерческой успешности серии фабрика заключила постоянный договор с Шойрихом в 1918 году. Примечательно, что серия продавалась до 1952 года и оставалась популярной у покупателей⁷.

5. Дягилевский русский балет Пауля Шойриха // Falcon Company, URL: <https://art-salon.eu/ru/opisaniya-konkretnyh-kollekciy-i-figurok-meissen/diaghilevs-russian-ballet-paul-scheurich>

6. Моя статья

7. Rafael J., Tänzer K., Walter H. Paul Scheurich 1883–1945: Porzellan für die Meissener Manufaktur. 1995. S. 23.

За 1912–1913 годы Шойрих создал серию из пяти фигур малой пластики, изображающих персонажей «Карнавала». Серия получила название «Русский балет». В 1917 году серия была дополнена ещё одной фигурой. За основу Шойрих брал эскизы к балету. Полная серия включает Арлекина и Коломбину, Паяца, Киарину, Эвсевию, Эстреллу⁸.

Тема русского балета не ограничена у Шойриха статуэтками с изображением «Русских сезонов». Были представлены в его творчестве и другие коллективы, в том числе труппа Анны Павловой. Образ Евгении Эдуаровой в роли Бабочки (другие искусствоведы, правда, интерпретируют его как изображение Марии Плиц в роли Кьярины из дягилевской постановки) также свидетельствует о влиянии балета на репертуар Шойриха⁹.

Нашли отражение в работах Шойриха и образы из балета «Петрушка». Поставленный Сергеем Дягилевым, хореографом Михаилом Фокиным на музыку Игоря Стравинского в сотрудничестве с Александром Бенуа балет впервые был показан на сцене в 1911 году в Париже. Берлинская премьера была в декабре 1912 года. Постановка получила благоприятные отклики критиков и прессы.

По неизвестной причине Шойрих, который как минимум знал о постановке, если не присутствовал на ней, не включил образы из «Петрушки» в наработки для Майсенской мануфактуры. Он создал первые статуэтки по мотивам данного балета только 18 лет спустя. Статуэтка в русском народном стиле изображает Вацлава Нижинского в роли Петрушки и Тамару Карсавину.

Последняя стилизована под куклу, с ярко раскрашенными щеками и кокошником. Даже пластика движения отходит от традиционного для изображающих танец статуэток стремления к реализму: манера движения Карсавиной нарочито кукольная, негибкая. Данный приём выбран намеренно, с целью отразить особенность хореографии в постановке Фокина. Данная скульптурная группа была подготовлена к производству в 1930 году. Однако в период до 1943 года было продано всего несколько экземпляров¹⁰.

Образ звезды «Русских сезонов», Тамары Карсавиной, также стал излюбленным объек-

8. Дягилевский русский балет Пауля Шойриха. URL: <https://art-salon.eu/ru/opisaniya-konkretnyh-kollekciy-i-figurok-meissen/diaghilevs-russian-ballet-paul-scheurich>

9. Rafael J. S. 27.

10. Rafael J. S. 92.

том изображения в фарфоре тюрингскими мануфактурами. Так картина художника У.Г. де Глена легла в основу фарфоровой статуэтки, выпущенной Фолькштетдской мануфактурой. Характерно, что костюм Коломбины, изначально светлый и отличавшийся простотой, был в процессе изготовления статуэток обильно украшен позолотой и дополнен элементами кружевного фарфора. Подобные дополнения позволяли мануфактуре продемонстрировать свои сильные стороны — её мастера обладали технологиями передачи мельчайших деталей костюма с технической точностью и тонкостью, которые оставались недостижимы для большинства современных им аналогичных производств. При этом был изменен цвет волос балерины по сравнению с оригинальным изображением.

Другие художники по фарфору также воплощали образы русских балерин в фарфоровой малой пластике. Среди них — изображение Екатерины Гельцер в балете «Вакханалия» (мануфактура Richard Eckert & Co. AG, Германия, Тюрингия). Воспроизведённая по фотографии 1911 года статуэтка отличается редким сходством с оригиналом. Особенности материала, однако, позволяют передать позу только частично — в том, что касается положения рук и туловища.

В отличие от других направлений фарфоровой малой пластики, академизировавших фигуры танцовщиц, статуэтки по моделям Анны Павловой, выпущенные Фолькштетдской мануфактурой в Тюрингии, отличались более современной стилистикой. Театральные образы Анны Павловой из балетов «Дон Кихот» и «Сильфида» были обильно декорированы кружевным фарфором, который позволял максимально приблизить костюмы к оригиналам с фотокарточек. В сотрудничестве со скульптором Х. Майзелем и впоследствии с Х. Ледерером Анна Павлова стала не только моделью и ученицей скульптора, но и создательницей прообразов, по которым были выпущены изделия малой пластики.

На основе собственных изображений в 1927 году балерина создала гипсовые модели, по которым Майзель сделал формы для Фолькштетдской мануфактуры. В отличие от пёстрых изделий других производителей производства Анны Павловой не были раскрашены. Это придавало образам классицистические черты. В отличие от других художников по фарфору, не имевших собственного балетного опыта, Анна Павлова

сконцентрировалась не на внешних, декоративных аспектах статуэток, а на передаче динамики движения¹¹.

В аналогичной стилистике выполнена скульптура мануфактуры Розенталь, изображающая Анну Павлову в хореографическом этюде М. Фокина «Умиравший лебедь» на музыку К. Сен-Санса. Модель была создана в 1919 году Константином Хольцером Дефанти, который, сохраняя естественную цветовую палитру, постарался максимально точно передать образ балерины из хореографической миниатюры.

Таким образом, выступления балетных трупп из России стали эпохальным явлением для европейского искусства, в том числе фарфоровой малой пластики. При этом наметились две основные тенденции. Одна из них предполагала обогащение оригинала декоративными деталями, пёстрыми цветами и позолотой, как в произведениях Шойриха и некоторых изделиях Фолькштедтской мануфактуры, другая – монохромность, сдержанные линии и внимание в первую очередь к содержанию, а не к форме (Майзель, Ледерер, Розенталь).

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Дандре В. Анна Павлова. Жизнь и легенда.— М., 2003.
2. Дягилевский русский балет Пауля Шойриха // Falcon Company.— URL: <https://art-salon.eu/ru/opisaniya-konkretnyh-kollekciy-i-figurok-meissen/diaghilevs-russian-ballet-paul-scheurich>
3. Дягилевский русский балет Пауля Шойриха // Falcon Company.— URL: <https://art-salon.eu/ru/opisaniya-konkretnyh-kollekciy-i-figurok-meissen/diaghilevs-russian-ballet-paul-scheurich>
4. A set of five Meissen figures from the Ballets Russes in the ballet 'Le Carnaval', circa 1914–1923.— URL: <https://www.bonhams.com/auction/27377/lot/9/suite-de-cinq-personnages-en-porcelaine-issus-du-ballet-le-carnaval-des-ballets-russes-circa-1914-1923-a-set-of-five-meissen-figures-from-the-ballets-russes-in-the-ballet-le-carnaval-circa-1914-1923/>
5. Ernst Klee: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945.— S. Frankfurt am Main, 2007.
6. Rafael J., Tänzer K., Walter H. Paul Scheurich 1883–1945: Porzellan für die Meissener Manufaktur. 1995.

11. Дандре В. Анна Павлова. Жизнь и легенда. М., 2003.

Natalia Yu. Kazakova

Doctor of Art History,
Professor of the Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)
e-mail: kazakova-nu@rguk.ru
Moscow, Russia
ORCID:0000-0003-0006-1412

Qiu Qi

Post-graduate student
the Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art)
e-mail: 204580@stud.rguk.ru
Moscow, Russia
ORCID:0000-0001-6194-3086

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-1-53-56

MATERIAL CHARACTERISTICS OF TRADITIONAL CHINESE FURNITURE

Summary: This article focuses on the origin, development and evolution of the materials of traditional Chinese furniture, as well as the evolution of traditional sitting postures and etiquette norms in China which significantly influenced the furniture design. Scientific developments, changes in construction and decorative techniques and the usage of various materials are analyzed in this context. The article focuses on the analysis of the unique characteristics of the wooden materials of traditional Chinese furniture, as well as the wood products of different furniture used in various eras. In the article, while studying the wooden furniture materials, authors also examine the impact of China's political, economic and trade background on the timber trade in a given historical period, which directly affects the choice of wooden materials in the later stage of Chinese traditional furniture development. The article introduces the types and uses of different wooden materials by taking the materials of Chinese Ming-style furniture as an example, and scrutinizes the reasons why Chinese traditional furniture manufacturers have been relying on wooden materials for thousands of

China has a very long history of furniture production. Throughout the history of furniture, the ancient Chinese used very rich materials for traditional furniture. From the primitive sitting posture of sitting on the ground to the modern sitting posture of sitting on a chair, the materials of furniture have also undergone major changes. The earliest materials used by humans for this purpose are bark, wood, leaves, stones and so on. About 4,700 years ago, the period of Shen Nong

years. The article expounds in detail the characteristics and reasons of Chinese traditional furniture in choosing wooden materials from three aspects: physical characteristics of the materials from the standpoint of materials science and engineering, the psychological characteristics of color and the decorative characteristics of patterns. The article summarizes the traditional Chinese design concepts and philosophy of creation, and the influence of these traditional design concepts on the selection of materials for Chinese traditional furniture. Finally, the article summarizes the modernization of traditional wooden furniture materials and their activity in China's current market, indicating that the wooden materials of traditional Chinese furniture still have a profound impact on the design of modern Chinese furniture.

Keywords: Chinese traditional furniture design, Chinese hardwood furniture, artistic characteristics of furniture materials, the hardness of traditional wooden furniture, the color characteristics of traditional wooden furniture, the pattern characteristics of traditional wooden furniture

primitive Chinese used bamboo mat furniture. The earliest objects unearthed in the archaeological field include rush mat and bamboo mat of the Neolithic Age, which have been crafted more than 5,000 years ago. First of all, the mat has the function of preventing moisture and cold from reaching a sitting person, and then the mat is also a tool used in ancient etiquette. The rulers used the mat as a tool to design various etiquette and normative systems. "Zhou Li Chun Guan Siji Feast"

(周礼·春官·司几筵) The recorded "Wan mat, algae mat, Second mat, rush mat, and Bear mat" respectively refer to the materials of five kinds of mats, namely, "pampas grass, pampas grass with patterns and velvet decorations, bamboo, calamus, and animal skin". These five kinds of mats are used when the ruler holds ceremonies, and they are also sorted from low to high according to the class level. China's Xia, Shang, and Zhou period copper casting industry was very developed, correspondingly, an era dominated by copper furniture appeared, especially the unearthed Copper Ban and Copper Cue from the Shang and Zhou dynasties, reflecting the prototype of early Chinese furniture. Pure copper material has the characteristics of softness in copper smelting process, based on which copper smelting artisans added lead and tin materials to enhance its hardness. Bronze furniture is good for preservation. A large number of bronze wares have been unearthed in China, and they are still very well preserved. Their classic shapes have inspired the development of furniture for later generations. During the Spring and Autumn Period and the Warring States Period, deciduous trees — catalpa mainly appeared as furniture materials, and woven products including bamboo also emerged in large numbers. After that, wooden furniture began to become the mainstream of Chinese traditional furniture and reached its peak in the Ming Dynasty. For example, the Tang Dynasty chose red sandalwood, camphor, cypress, walnut, locust, willow, elm, oak and other rich woods, the Song Dynasty used local wood according to different places, and the Yuan Dynasty continued the materials used in the Song Dynasty.

Traditional Chinese furniture is mainly made of wood, such as Red sandalwood, Huanghuali wood (*Dalbergia odorifera*), mahogany furniture materials, and Fragrant Wood, Black Sour Wood, Red Sour Wood, Ebony Wood, Chicken Wing Wood, Pattern Wood, Phoebe Wood and other high-quality wood. It was not until the Ming Dynasty in China that the highest level of design and manufacturing of traditional Chinese furniture appeared, and it became the classic "Ming-style furniture" by the academic circles. During the Ming Dynasty overseas trade developed unprecedentedly, and high-quality timber such as Rosewood and Chicken Wing Wood from Southeast Asia were imported into China. From the Jiaqing period to the Kangxi period in the Qing Dynasty, China's economy developed very rapidly. The people began to build a large number of wooden houses and wooden furniture, and the aristocracy also built a large number of Chinese classical gardens, including wooden pavilions and pavilions. In addition to the huge over-

seas trade at that time, a large amount of high-quality wood was imported to China to meet the needs of wooden furniture and construction in China. Therefore, on the basis of the craftsmanship of the Song Dynasty, the Chinese Ming Dynasty developed wooden furniture into a classic, and then it was consolidated in the Qing Dynasty, and Chinese classical furniture was influenced by the Western Rococo style in the late Qing Dynasty. "Ming-style furniture" has become the representative and peak of Chinese traditional furniture. The definition of Ming-style furniture in "Jiangsu Arts and Crafts" No. 6, October 1999 is: "Ming-style furniture refers to the production of Ming-style furniture from the middle of the Ming Dynasty to the early Qing Dynasty (to the Qianlong period) for more than two hundred years. Huanghuali wood, Chicken Wing Wood, ferreous mesua (*Mesua ferrea*), Red sandalwood, Sour Branch Wood and other high-quality hardwood as the main materials of the furniture. It is worth mentioning that the wood used in traditional Chinese furniture is mainly divided into two types: hardwood and softwood. The wood used in Ming-style furniture is hardwood, which is basically imported from abroad., Cork, also commonly known as "firewood", mainly includes Phoebe, beech, elm, camphor, cypress, walnut, fir and so on. During the Ming and Qing Dynasties, hardwood was the first choice for furniture materials used by the court and dignitaries. Cork is widely used, and basically all are local materials. In the north, walnut and elm are mostly used; in the south, stick wood, camphor wood, and ginkgo are mostly used.

The wood materials mainly used in classic hardwood furniture in Ming-style furniture can be divided into the following characteristics:

(1) Material characteristics of hardwood materials:

This kind of wood is very precious and scarce. The material is very hard and the strength is very high. The air-dry density of the wood can reach about 1.09/cm³. For example, Sandalwood red sandalwood (*Pterocarpus Santalinus*) has a dry air density of 1.05 to 1.269/cm³, and chicken-wingwood (*mesua ferrea*) has a dry air density of 0.82 to 1.029/cm³. Due to the hard nature of wood, craftsmen can pursue precise and exquisite mortise and tenon structural details while ensuring the stability of furniture when making furniture, which is something that other woods cannot achieve. The furniture made of high-hardness wood has very high stability, is not easy to crack and deform, is not easy to decay, and is durable. The Ming-style furniture that has been handed down to this day has a history of hundreds of years and can still be used. It is worth

noting that hardwood materials have a long growth period. For example, Hainan Huanghuali wood in China takes hundreds of years to grow. Today, hardwood furniture is still favored by the market today. Wood with high hardness is environmentally friendly, durable, and can be cut and processed at high density, which is in line with the concept of green design pursued by contemporary times.

(2) Color characteristics of hardwood materials:

Different colors will give people different psychological feelings. Generally, bright colors will make the wood look light and light, giving people a relaxed feeling, while dark colors will make the wood look thick, thus giving people a deep feeling. The hardwood material is polished and waxed to a bright luster, showing a natural and gorgeous texture. The wood hue is mainly distributed in the range of 2.5–9.0 R (light orange-yellow-grey-brown), mostly in the range of 5–10 YR (orange-yellow). The high-quality hardwood commonly used in traditional Chinese furniture is usually in the range of black to dark reddish brown. The color of Huanghuali wood is bright and beautiful, ranging from light yellow to reddish purple, giving people a warm feeling; some *Millettia Laurentii* have black texture and white patterns, some are yellow purple, with fine texture, water-like color, lively and lively; *Mesua* The center part of *ferrea* is bright reddish brown to lavender brown with purplish red stripes, and the color gradually deepens in the air, and the edge part is taupe with a little pink, and the color is deep and varied; Red sandalwood has a stable color, from purple black to black, giving people With a deep and stable feeling.

(3) Pattern characteristics of hardwood materials

The pattern of hardwood materials refers to the markings or stripes on the wood surface caused by

natural biological reasons such as growth rings, axial cell tissue, wood fibers, pigment substances, and human factors such as sawing. Designers of traditional Chinese hardwood furniture attach great importance to natural rather than artificial pattern decorations. These pattern decorations will have different characteristics in different natural conditions such as regions, climates, and ages. For example, huanghuali furniture, its texture is very beautiful, smooth, and natural. Its texture sometimes presents mottled and cloudy shapes, and sometimes it presents mountainous shapes, giving people a changeable feeling (the ancient Chinese loved mountains and rivers). The Beech wood is a traditional furniture material in the Jiangnan area of China. The beautiful big "V" pattern on the cut surface of the wood, East India Rosewood (*Pterocarpus indicus* Willd) like skein, fine bristles eyes, and some of the red sandalwood used in palace furniture can be divided into red sandalwood with ox hair pattern. And Venus pattern Red sandalwood. The pattern of "chicken wing wood" is named after the feathers of chicken wings.

The reason why Chinese traditional furniture attaches great importance to hardwood in the selection of materials is because ancient China has a profound influence on "wood" culture. The ancient Chinese advocated nature, "Tao Te Ching" (道德经): For I am abstracted from the world, the world from nature, nature from the way, and the way from what is beneath abstraction. This philosophy makes the Chinese people in the use of daily necessities Established an environmentally friendly and green design concept. Wood is also included in "gold, wood, water, fire, and earth" in China's theory of yin and yang and five elements. Chinese wooden furniture is called "small wooden work", and Chinese classical architecture called "big wooden work"

Ill. 5. Huanghuali wood, *Millettia Laurenti*, *Mesua ferrea*, Red sandalwood



also uses wooden materials. Therefore, the structural characteristics of Chinese classical wooden furniture are consistent with the structure of classical buildings.

The ancient Chinese creation book "Book of Diverse Crafts" (考工记) emphasizes: "In line with climatic conditions, according to regional characteristics, around material design, skillful craftsmanship" (天有时、地有气、材有美、工有巧) design point of view. Ancient Chinese furniture designers and users (nobility and ruling class) had very high requirements for the materials of Chinese traditional furniture, not only needing strong wooden materials, but also high requirements for the texture, color, luster, etc. of wooden materials. Chinese traditional furniture has a good performance in terms of durability, classicism and artistry. Therefore, in recent years, Chinese classic traditional furniture has become a category that collectors are keen on in the collection market. Due to the extremely high requirements for the selection of materials for traditional Chinese wooden furniture, traditional wooden furniture has long been extremely popular among luxury consumer groups, and some high-quality wood is in short supply. With the advancement of modern science and the development of modern democratization, traditional Chinese furniture materials have broken through the limitations of traditional single wooden furniture materials in modern times, and began to use wood + metal, wood + plastic, wood + fabric, etc., which are well adapted to industrial pro-

duction. Such a combination of materials represent a unique and affordable way to combine multiple materials. Until today, Chinese-style wooden furniture still occupies a major position in the Chinese furniture market. Judging from the structure of China's furniture market, wooden furniture will still account for 40.48% of the entire furniture market by 2020. The cultural elements carried by the material characteristics of wooden furniture are still in the consciousness of modern Chinese people.

Summary: The choice of materials for traditional Chinese furniture was determined by various reasons such as the economy, society, trade, and philosophy in ancient China. The love for wooden materials in ancient China penetrated into the national culture. The structural characteristics of traditional Chinese furniture require the hardness of wood materials to determine the preference for rare hardwood furniture in ancient China, and the simple concept of nature in traditional Chinese furniture determines the preference for natural materials. The large demand for wooden furniture in China's domestic modern furniture market will provide a broad market for regions rich in high-quality wood such as Russia. Therefore, under the background of the development of modern technology, the wooden materials of Chinese traditional furniture will also change from traditional, expensive, complex craft, and single material characteristics to modern, economical, easy assembly, and multi-material combination.

REFERENCES:

1. Shen Bin. 2019. "«zhōu lǐ · sī jǐ yán» wǔ xí jí huán wěi xí kǎowǔ xí jí huán wěi xí kǎo" [Research on the Five Seats and the Seaweed Seats in "Zhou Li-Si Jiyan"], *zhèn jiāng gāo zhuān xué bào* [Journal of Zhenjiang Higher Education], no. 32, pp.105–108. (in Chinese)
2. Google (2020) "zhōng guó qīng tóng jiǎ jù" [Ancient Chinese Bronze Furniture]. Available at: http://www.360doc.com/content/17/1105/19/35985280_701146697.shtml. (Accessed: 5 November 2017). (in Chinese)
3. Tao Beibei, Yu Na. 2016. "zhōng guó chuán tǒng jiǎ jù mù cái shēn měi yán jiū" [Aesthetic Research on Chinese Traditional Furniture Wood], *jiǎ jù yǔ shì nèi zhuāng shì* [Furniture and Interior Decoration], no.2, pp. 26–27. (in Chinese)
4. Lin Zuoxin. 2002. "zhōng guó chuán tǒng jiǎ jù de xiàn dài huà" [Modernization of Traditional Chinese Furniture], *jiǎ jù yǔ huán jìng* [Furniture and Environment], no.1, pp. 4–11. (in Chinese)
5. Cheng Yanping. 2013. "jiě dú zhōng guó chuán tǒng jiǎ jù zào wù de zì rán guān" [Interpreting the Natural View of Traditional Chinese Furniture], *chuàng yì yǔ shè jì* [Creativity and Design], no.3, pp. 70–77. (in Chinese)
6. Google (2022) "zhōng guó mù zhì jiǎ jù háng yè tóu zī fēn xī jí qián jǐng yù cè bào gào (quán juàn)" [Investment Analysis and Outlook Forecast Report of China's Wooden Furniture Industry (full volume)]. Available at: https://www.sohu.com/a/603996749_121428937. (Accessed: 9 November 2022). (in Chinese)
7. Peng Wenli. "jiǎ jù cái liào yǔ shè jì de guān lián xìng de yán jiū" [Research on the relationship between furniture materials and design], PhD Thesis Abstract. Changsha, 2005. (in Chinese)
8. Qiu Zhitao. "míng shì jiǎ jù de kē xué xìng yǔ jià zhí guān yán jiū" [Research on the Science and Values of Ming-style Furniture], PhD Thesis Abstract. Nanjing, 2006. (in Chinese)
9. Liu Shuli. "jiǎ jù cái liào de qíng gǎn yán jiū" [Emotional Research on Furniture Materials], PhD Thesis Abstract. Inner Mongolia, 2013. (in Chinese)

Tatiana E. Fadeeva

PhD in Art History, Associate Professor of Creative Industries Faculty
at the Higher School of Economics
e-mail: tfadeeva@hse.ru
Moscow, Russia

SPIN РИИЛ: 3276–0137

ORCID: 0000–0002–6754–4235

ResearcherID: Z-2521–2019

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-1-57-65

THE PHENOMENON OF POST-INTERNET ART: ARTISTIC STRATEGIES AND PLACE IN THE FIELD OF CONTEMPORARY ART

Summary: The study is devoted to the phenomenon of post-Internet art, its main representatives and key works, and a description of their characteristics. In contrast to the practices of net art, post-Internet art is a "return to the material": artists create objects inspired by the network and often bearing the "mark" of network aesthetics. However, these objects have physical characteristics; they evoke a tactile sensation in the viewer, serving as a spontaneous affirmation of materiality in our increasingly virtualised world. Post-Internet art is a little-studied area of contemporary art; the emergence of this trend is associated with the development of net-art practices (network art), which have offered new forms of interaction with viewers who got the opportunity to join the artistic process as full participants.

The term "post-Internet" should be understood not as a situation "after" the Internet (as if the Internet "ended") but as a situation after some significant event that changed the usual course of things. "Post-Internet" is a situation after the Internet has ceased to be perceived in a romantic way, as a space of anonymity and permissiveness, "undeveloped land" and is now understood as part of an online-offline "bundle" — with appropriate communication channels, creation of commercial platforms, digital currencies and etc., that is, as part of vernacular practices (everyday experience). From the point of view of its orientation, post-Internet art deals with un-

derstanding the consequences of the influence of Internet practices on contemporary art and culture. Net art artists created such works that were intended for the Internet, that is, used the possibilities of the Internet as a means of expression (they studied the structure of the Internet, the features of the code, the specifics of certain browsers, programs, etc.), whereas post-Internet artists seem to "bring" digital objects from the digital environment into the material world and use both online and offline formats for reflection on the effects of almost ubiquitous networking. In the 2010s, the Internet was no longer perceived as a "new" medium; it became more difficult to talk about post-Internet art as a specific movement in art since more and more aspects of our daily life are structurally determined by the World Wide Web, including art as a whole. Of course, the Internet continues to interest artists as a kind of socio-cultural state; however, discourses related to the Internet start to be increasingly woven into a wider range of issues — digital capitalism, ecology, social issues, etc. Therefore, the "marking" of art created under the influence of the Internet or referring to it in one way or another as "post-Internet art" is becoming less and less common, which allows us to speak about the specific temporal boundaries of post-Internet art as an art movement.

Keywords: contemporary art, post-Internet art, net art, new media.

Post-Internet Art: the Problem of Definition

The introduction of the term "post-Internet art" into wide circulation is usually associated [7] with the name of American artist Marisa Olson, the editor of the Rhizome website (<https://rhizome.org/>), who used this term in an interview in 2008 [4] and

clarified it in the 2011 essay, "Post-Internet: Art After the Internet" [9]. However, back in 2006, Olson, in another interview, talked about art "after the Internet" in relation to her installations, which the artist created using various media [5]. She emphasised that in her works, she did not just use the In-

ternet as a medium, as a technical basis for creating a work of art but thought of it as something that causes a new state of culture, allows you to create artwork based on web content. In this regard, the argument of art critic and exhibition curator Domenico Quaranta is also of interest. He describes “post-Internet art” or “Internet Aware Art” as follows: “The two terms emerged around 2008 to label an art that addresses the impact of internet on culture at large” [11, p. 215]. Quaranta emphasises that such art does not necessarily exist on the Internet or is created using digital media (and technology is not at the centre of artistic expression); its characteristic feature is that it emphasises the consequences of the new post-Internet situation for culture and society.

Also, the work of art critic Gene McHugh, who in the late 2000s had a blog of the same name (Post Internet) is important for the early stages of understanding the conditions of the post-Internet. According to McHugh, in the first years of the 21st century, the Internet became “mainstream”, a space for “everyone” (and here it should be remembered that the history of the Internet has more than one decade; its “start” falls on 1969 [1], and for a long time, a relatively small number of users had access to it). The Internet has become a place where commercial transactions are carried out, bills are paid, people have the opportunity to find each other [8, p. 5]. In this regard, video artist Hito Steyerl wonders whether the Internet is “dead” [12]. This provocative question is directly related to the new way the Internet exists in culture and society. The Internet is now everywhere, the artist claims, and never before have so many people depended on the Web [12]. A common idea for Steyerl and McHugh is that earlier the Internet was perceived by many as an opportunity for escapism, “escape from the reality”, whereas now, after the “revolution” of social media, the Internet is no longer an autonomous space with its own specific mode of existence, clearly separated from “offline”. Modern communication and cultural production are somehow mediated by the Internet. The characterisation of post-Internet art given by Stefan Heidenreich seems to us the most appropriate. In his article “Freeportism as a Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism” [6], he highlights several characteristic features of this phenomenon: 1) the combination of creativity and commerce, identification with the commercial strategies of neoliberalism, digital capitalism,

transnational corporations that control communication channels (an illustration of this feature is the practices of the DIS group, in which art practically loses its autonomy, mixing with design, advertising and communications); 2) refusal to “focus” on the techno-component; 3) the practice of “derivatives” — the work exists as online (and can change), and offline (for example, an artist makes a work for an exhibition), physical copies or a conditional “original” in the form of NFTs can be sold; however, the work in one form or another remains online (with the exception of some rare cases). In this case, it is no longer possible to speak of the “original”. Let us add that this idea was expressed by Artie Vierkant back in 2010, when discussing strategies for the representation and circulation of post-Internet art, which we will discuss below; 4) for Heidenreich, the material object exhibited in the gallery is important, which he, however, considers in connection with the Internet (“web-related”). This trend (attention to a material object that is built into the usual system of market relations) was indeed characteristic of the 2010s, right up to the “NFT boom”.

Post-Internet Art Practices

The key exhibitions for understanding the post-Internet art phenomenon are The Art Formerly Known as New Media and Postmedia Condition (both 2005). Their very names indicate that artists are no longer focusing their attention on the specificity of the Internet as a medium (and new media in general). Here, “postmediality” means that what matters is not how an artwork is made but what it is about, what meanings it conveys.

In his essay “The Image-Object Post-Internet” in 2010, post-Internet artist Artie Vierkant notes in this regard: “New Media is here denounced as a mode too narrowly focused on the specific workings of novel technologies, rather than a sincere exploration of cultural shifts in which that technology plays only a small role.” [13]. In his definition of post-Internet art, Vierkant, on the one hand, as we have already seen, builds on the art of new media and its theoretical understanding exclusively through material/environment/technique, and on the other hand, on conceptualism, which “presumes a lack of attention to the physical substrate” [13]. According to Vierkant, post-Internet art exists between these poles, and when studying it, attention should be paid to both the form of the work and the methods of its representation, replication, and “social presence”. Vi-

erkant creates material manifestations of image manipulation effects through graphic editors, placing “image-objects” in the exhibition spaces of galleries, which are references to the specific aesthetics of the network (the visual style of table images, advertising, brands, digital textures, icons, memes, etc.). Vierkant argues that tools for creating images or other types of content are now available to many; nevertheless, it is often difficult to establish authorship, and users can freely modify content.

Thus, Katya Novichkova works, among other things, with “found objects”, digital images that the artist transfers to the physical world, showing as a material object in the space of a gallery. This is reminiscent of the pop art practices of the 1950s and 1960s, when artists appropriated cliché images generated by mass culture and advertising, reflecting on the nature of media reality, the current state of society and how and what information we consume. The artist uses images of animals attractive to the audience. They can be used as a desktop background, sent to friends; however, few people care about the fate of real animals. “It seems to me that we do not analyse enough the connection of the Internet and technology with the environment. The Internet exists because it attracts millions of people. It is a social environment overflowing with images. Images in the Internet are traps for attention, and they are quite material, like human attention itself. Everyone is fighting for this attention, for social status, and this struggle is a kind of industrial engine that affects all life on our planet” [3], the artist believes.

Post-Internet art gained popularity among a wide audience after the exhibitions Speculations on Anonymus Materials and Art Post-Internet (both of 2014), as well as after the 9th Berlin Biennale of Contemporary Art curated by the New York art group DIS (2016). As part of these events (and in particular the Berlin Biennale), artists touched on various aspects of the Internet and everyday life. Thus, in the series of works “Ewaipanoma”, Colombian artist Juan Sebastián Peláez demonstrates portraits of celebrities and famous characters without heads and with eyes on their chests (in Berlin in 2016, the work *Rihanna* was shown).

The idea of the work is related to the stories of New World explorers about strange headless creatures, to the plastic surgery practices that stars resort to in order to meet the standards of the fashion industry, as well as to the almost limitless possibilities of modern graphic editors. Artist and sculptor

Anna Uddenberg, in the ironic work *Journey of Self Discovery* (2016), reflects on the impact of social networks on our life practices, and in Belgium in 2017, artist Felipe Pantone created a giant image of a QR code that could be scanned being near a material object, as well as from your own home, sitting at a computer screen. Artist Dmitry Venkov turns Internet content (in particular, discussions from social networks) into a film script (*Crisis*, 2016). Gradually, the Internet is no longer perceived as a “new” medium; it becomes more and more difficult to talk about post-Internet art as art, one way or another “referring” to the Internet, inspired by it, since more and more aspects of our experience are structurally determined by the World Wide Web. As A. Evangelii notes: “The network structures everyday life with thousands of events — from major international collisions to weather forecasts and traffic situations, which organise our perception of the city and the world at all levels” [2, p. 34]

Is Post-Internet Art Dead?

Is it right to say that post-Internet art is an “heir”, so to say, to net-art, a direction in art that exists on the Internet and at the same time comprehends the Internet as a phenomenon, its aesthetic and communicative qualities and possibilities? Yes, however, it is worth dwelling on this issue in more detail. Usually, after the stage of “self-discovery” of the medium, its further use as one of the many artistic media follows. The heyday of net art falls on that stage of the existence of the worldwide web when it could still be described as an “autonomous” space; artists explored its possibilities and limitations (from browser interfaces to viruses and software failures). However, in the future, such practices and experiments cease to be labeled as “artistic” and, as it were, “dissolve” in user practice (although, of course, there are artists who label themselves as “Internet artists” and continue to make art “for the network”; in this regard, the example of the Jodi group is illustrative). The new rise of interest in the phenomenon of the Internet is connected, in fact, with artists going beyond the network. Indeed, in early post-Internet projects, we observe the “transfer” of digital objects into the exposition space, a kind of “citation” of stock photos, icons and visual design of famous sites. Often such a transfer from one context to another creates new meanings that were previously not obvious to the audience (as in case with the works of Katya Novichkova). However, in the future, artistic expressions associated with the post-Internet discourse

would become even more complicated. As part of the post-Internet strategies, art takes a critical position in relation to modern society, building a distance that allows the artist to speak out on certain topics relevant to culture, politics, economics, etc.

At the same time, the need for labeling "post-Internet" is gradually beginning to disappear since all modern practices can be considered as here-and-now practices, that is, taking place in a situation after the Internet revolution and the ever-increasing integration of "real" and "virtual". In 2010–2016, artists such as Marisa Olson, Katya Novichkova, Artie Vierkant, John Rafman and others often appeared in critical notes on contemporary art as post-Internet artists; however, now we almost never see such a definition. Maurizio Catellan takes the images found on

the web into the space of the gallery in the form of sculptures [10] (which again turn into an image, an image that the network sort of draws back, including them in symbolic exchange practices); nevertheless, we do not call him a post-Internet artist. Undoubtedly, the Internet continues to interest artists as a kind of socio-cultural state; however, discourses related to the Internet are increasingly woven into a wider range of issues — digital capitalism, ecology, social issues, etc. In addition, "post-internet" "moved" discourses about virtual and mixed reality, metauniverses, in which this uncertainty of the prefix "-post" is concretised. Also, with the development of neural networks, new aspects of the Internet, this time related to the use of big data and the "algorithmisation of creativity", are problematised.

REFERENCES

1. Dikov, A.V. 2019. "The evolution of the Internet from the beginning to the present day and beyond", *School technologies*, no. 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-interneta-ot-nachala-do-nashih-dney-i-dalee> (asses date: 09.12.2022).
2. Evangely, A. 2019. *Forms of time and technogenic sensibility*, Nizhny Novgorod: Red Swallow.
3. McHugh, G. *Katya Novichkova: "I believe in intuition more than strictly speculative conclusions"*, *Artguide* [Online]. URL: <https://artguide.com/posts/1269?page=87> (asses date: 09.12.2022).
4. Case, A. "Intervie with Marisa Olson", *We make money not art* [Online]. URL: <https://web.archive.org/web/20081222094523/http://we-make-money-not-art.com/archives/2008/03/how-does-one-become-marisa.php> (asses date: 09.12.2022).
5. Connor, M. "What's Postinternet Got to do with Net Art?", *Rhizome* [Online]. URL: <https://rhizome.org/editorial/2013/nov/01/postinternet/> (asses date: 09.12.2022).
6. Heidenreich, S. "Freeportism as Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism, Part I", *E-flux Journal* [Online]. URL: <https://www.e-flux.com/journal/71/60521/freeportism-as-style-and-ideology-post-internet-and-speculative-realism-part-i/> (asses date: 10.12.2022).
7. Klein, K. "Post-digital, Post-internet: Propositions for Art Education in the Context of Digital Cultures", *ResearchGate* [Online]. URL: https://www.researchgate.net/publication/352802670_Post-digital_Post-internet_Propositions_for_Art_Education_in_the_Context_of_Digital_Cultures (asses date: 09.12.2022).
8. McHugh, G. *Post Internet. Notes on the Internet and Art. 12.29.09 > 09.05.10*. LINK Editions, Brescia, 2011.
9. Olson, M. *Postinternet: Art After the Internet* [Online]. URL: https://thecomposingrooms.com/research/reading/2014/POSTINTERNET_FOAM.pdf (asses date: 09.12.2022).
10. Quaranta, D. "AFK. Texts on Artists 2011–2016", *Academia* [Online]. URL: https://www.academia.edu/33300912/AFK_Texts_on_Artists_2011_2016 <https://www.e-flux.com/journal/74/59816/contrainternet/> (asses date: 10.12.2022).
11. Quaranta, D. 2013. *Beyond New Media Art*. LINK Editions, Brescia
12. Steyerl, H. 2013. "Too much World: Is the Internet dead?", *e-flux, journal*, no. 49. URL: <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/> (asses date: 10.12.2022).
13. Vierkant, A. "The Image Object Post-Internet", *Jst-Chillin* [Online]. URL: https://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf (asses date: 10.12.2022).

Татьяна Евгеньевна Фадеева

кандидат искусствоведения,

доцент Школы дизайна Факультета креативных индустрий

Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики»,

e-mail: tfadeeva@hse.ru

Москва, Россия

SPIN РИНЦ: 3276–0137

ORCID: 0000–0002–6754–4235

ResearcherID: Z-2521–2019

DOI: 10.36340/2071-6818-2023-19-1-57-65

ФЕНОМЕН ПОСТИНТЕРНЕТ-АРТА: ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СТРАТЕГИИ И МЕСТО В ПОЛЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

Аннотация: Данное исследование посвящено рассмотрению феномена постинтернет-арта, его основных представителей и ключевых произведений, описанию их характеристик. В отличие от практик нет-арта постинтернет-арт — это «возвращение к материальному»: художники создают объекты, инспирированные сетью и зачастую несущие на себе «печать» сетевой эстетики, однако эти объекты имеют физические характеристики, вызывают у зрителя тактильное ощущение, служа как бы стихийной аффирмацией материальности в нашем всё более активно виртуализирующемся мире. Постинтернет-арт — это малоизученная область современного искусства, появление этого направления связано с развитием практик нет-арта (сетевое искусство), предложившего новые формы взаимодействия со зрителями, получившими возможность включиться в художественный процесс на правах полноценных его участников.

Термин «постинтернет» следует понимать не как ситуацию «после» интернета (будто бы интернет «закончился»), а как ситуацию после того, как произошло некое значимое событие, изменившее привычный ход вещей. «Постинтернет» — ситуация после того, как интернет перестал восприниматься в романтическом ключе как пространство анонимности и вседозволенности, «неосвоенная земля» и понимается теперь как часть «связки» онлайн-офлайн — с соответствующими каналами коммуникации, созданием коммерческих платформ, цифровыми валютами и пр., т.е. как часть вернакулярных практик (опыта повседневности). С точки зрения своей направленности, постин-

тернет-арт занимается осмыслением последствий влияния интернет-практик на современное искусство и культуру. И если художники нет-арта создавали такие произведения, которые были предназначены для сети интернет, т.е. использовали возможности интернета как средства выражения (исследовали структуру интернета, особенности кода, специфику тех или иных браузеров, программ и т.д.), то постинтернет-художники будто бы «выводят» цифровые объекты из цифровой среды в материальный мир и используют как онлайн-, так и офлайн-форматы для рефлексии относительно эффектов практически повсеместного сетевого взаимодействия. В 2010-х гг. интернет перестаёт восприниматься как «новый» медиум, говорить о постинтернет-арте как об отдельном направлении в искусстве становится всё сложнее, поскольку всё больше аспектов нашей повседневной жизни структурно обуславливается Всемирной Сетью, включая искусство — в целом. Безусловно, интернет продолжает интересовать художников как некое социокультурное состояние, однако дискурсы, связанные с интернетом, всё чаще вплетаются в более широкий круг вопросов — цифровой капитализм, экология, социальные вопросы и пр., и «маркирование» искусства, созданного под влиянием интернета или так или иначе к нему отсылающего, как «постинтернет-арта» встречается всё реже, что позволяет говорить о конкретных темпоральных границах постинтернет-арта как направления современного искусства.

Ключевые слова: современное искусство, постинтернет-арт, нет-арт, новые медиа.

Постинтернет-арт: проблема дефиниции

Ввод в широкий оборот термина «постинтернет-арт» обычно связывается [7] с именем аме-

риканской художницы Марисы Олсон, редактора сайта «Ризома» (<https://rhizome.org/>), которая употребляет этот термин в интервью 2008 года [4]

и уточняет в эссе 2011 года «Постинтернет: искусство после интернета» [9]. Однако ещё в 2006 году Олсон в другом своём интервью рассуждает об искусстве «после интернета» — в отношении своих инсталляций, которые художница создаёт с использованием различных медиа [5]. Она подчёркивает, что в своих работах не просто использует интернет как медиум, как техническое основание для создания произведения искусства, а мыслит его, как то, что обуславливает новое состояние культуры, позволяет создавать художественные работы на базе веб-контента. В этом отношении представляет интерес и рассуждение арт-критика и куратора выставок Доменико Куаранта (Domenico Quaranta), который описывает «постинтернет-арт», или «искусство, осведомлённое о существовании интернета» («Internet Aware Art»), следующим образом: «Эти два термина появились приблизительно в 2008 году для обозначения искусства, которое обращается к влиянию интернета на культуру в целом» [11, р. 215]. Куаранта подчёркивает, что такое искусство не обязательно существует в интернете или создаётся с использованием цифровых медиа (и технология «не стоит» в центре художественного высказывания); его характерной чертой является то, что оно акцентирует последствия новой ситуации «постинтернет» для культуры и общества.

Также важной для ранних этапов осмысления условия постинтернета представляется деятельность арт-критика Джина МакХью (Gene McHugh), который в конце 2000-х годов вёл одноимённый блог («Post Internet»). По мнению МакХью, в первые годы XXI века интернет становится «мейнстримом», пространством для «всех» (и здесь следует вспомнить, что история интернета насчитывает не одно десятилетие, её «старт» приходится на 1969 год [1], доступ к нему долгое время имело сравнительно небольшое количество пользователей). Интернет стал местом, где осуществляются коммерческие сделки, оплачиваются счета, люди имеют возможность найти друг друга [8, р. 5]. В связи с этим видеохудожница Хито Штейерль задаётся вопросом: не «мертв» ли интернет? [12] Этот провокационный вопрос имеет прямое отношение к новому способу существования интернета в культуре и обществе. Интернет теперь повсюду, утверждает художница, и никогда так много людей не зависело от Сети [12]. Общей для Штейерль и МакХью является мысль, что если раньше интернет для многих воспринимался как возможность

эскапизма, «бегства от реальности», то теперь, после «революции» социальных медиа, интернет уже не является автономным пространством со своим специфическим режимом существования, чётко отграниченным от «офлайна». Современная коммуникация и культурное производство так или иначе опосредованы интернетом. Характеристика постинтернет-арта, данная Штефаном Хайденрехом (Stefan Heidenreich), кажется нам наиболее удачной. В своей статье «Фрипортизм как стиль и идеология: пост-интернет и спекулятивный реализм» [6] он выделяет несколько характерных черт данного феномена: 1) совмещение творчества и коммерции, отождествление с коммерческими стратегиями неолиберализма, цифрового капитализма, транснациональными корпорациями, контролирующими каналы коммуникации (иллюстрацией данной черты выступают практики группы DIS, в которых искусство практически теряет автономию, смешиваясь с дизайном, рекламой и коммуникацией); 2) отказ от «сосредоточенности» на техносоставляющей; 3) практика «деривативов» — производство существует как онлайн (и может меняться), так и офлайн (например, художник делает произведение для выставки), физические копии или условный «оригинал» в виде NFT могут быть проданы, однако работа в том или ином виде остаётся в сети (за исключением некоторых, редких, случаев). В этом случае уже невозможно говорить об «оригинале». Добавим, что эту мысль высказывает Арти Виеркант ещё в 2010 году, рассуждая о стратегиях репрезентации и циркуляции постинтернет-арта, о чём мы скажем ниже; 4) для Хайденреха важен материальный объект, экспонирующийся в галерее, который он, однако, рассматривает в связи с интернетом («web-related»). Данная тенденция (внимание к материальному объекту, который встраивается в привычную систему рыночных отношений) действительно была характерна для 2010-х годов, вплоть до «NFT-бума».

Практики постинтернет-арта

Ключевыми выставками для осмысления феномена постинтернет-арта являются «The Art Formerly Known as New Media» и «Postmedia Condition» (обе — 2005). Уже сами их названия свидетельствуют о том, что художники перестают фокусировать своё внимание на специфичности интернета как медиума (и новых медиа вообще). «Постмедиальность» здесь означает, что важно, не как сделано произведение искусства, а то, о чём оно, какие смыслы оно транслирует.

В 2010 году постинтернет-художник Арти Виеркант (Artie Vierkant) в своём эссе «Изображение-объект в режиме постинтернет» в связи с этим отмечает: «Новые медиа нами осуждаются как режим, слишком узко сфокусированный на работе новых технологий, а не на исследовании культурных сдвигов, в которых технологии играют лишь незначительную роль» [13]. Виеркант в своей дефиниции постинтернет-арта отстраивается, с одной стороны, — как мы уже убедились, — от искусства новых медиа и его теоретического осмысления исключительно через материал/среду/технику, а с другой стороны, — от концептуализма, который «не уделяет должного внимания физическому исполнению объектов» [13]. По мнению Виерканта, постинтернет-арт существует между этими полюсами, и при его исследовании нужно уделять внимание и форме произведения, и методам его репрезентации, тиражирования, «социального присутствия». Виеркант создаёт материальные воплощения эффектов манипуляций с изображениями посредством графических редакторов, размещая в экспозиционных пространствах галерей «изображения-объекты», которые являются отсылками к специфической эстетике сети (визуальному стилю столовых изображений, рекламы, брендов, цифровых текстур, иконок, мемов и пр.). Виеркант рассуждает о том, что инструменты создания изображений или иного типа контента на сегодняшний день доступны многим, при этом часто сложно установить авторство, к тому же пользователи могут свободно модифицировать контент.

Так, Катя Новичкова работает, среди прочего, с «найденными объектами», цифровыми изображениями, которые художница переносит в физический мир, показывая как материальный объект в пространстве галереи. Это напоминает практики поп-арта 1950–1960-х годов, когда художники апроприировали порождаемые массовой культурой и рекламой образы-клише, рефлексирова о природе медиареальности, современном состоянии общества и о том, как и какую информацию мы потребляем. Художница использует привлекательные для зрителей изображения зверей. Их можно использовать в качестве фона рабочего стола, пересылать знакомым, однако мало кого заботит судьба реальных животных. «Мне кажется, мы недостаточно анализируем связь интернета и технологий с экологией. Интернет существует благодаря тому, что он при-

влекает миллионы людей. Это социальная среда, переполненная образами. Образы, изображения в интернете — ловушки для внимания, и они вполне материальны, как и само человеческое внимание. Все борются за это внимание, за социальный статус, и эта борьба — своего рода двигатель промышленности, влияющий на всю жизнь на нашей планете» [3], — считает художница.

Известность у широкого зрителя постинтернет-арт приобретает после выставок «Speculations on Anonymus Materials» и «Art Post-Internet» (обе — 2014), а также после 9-й Берлинской биеннале современного искусства под кураторством нью-йоркского арт-коллектива DIS (2016). В рамках этих событий (и в особенности — Берлинской биеннале) художники затрагивали самые различные аспекты интернета и повседневности. Так, колумбийский художник Хуан Пеллэ в серии работ «Эвайпаном» демонстрирует портреты знаменитостей и известных персонажей без голов и с глазами на груди (в Берлине в 2016 году была продемонстрирована работа «Рианна»).

Идея работы имеет отношение к рассказам исследователей Нового Света о странных безголовых существах, к практикам пластической хирургии, к которым прибегают звёзды, чтобы соответствовать стандартам индустрии моды, а также к практически безграничным возможностям современных графических редакторов. Художница и скульптор Анна Удденберг в иронической работе «Journey of Self Discovery» (2016) размышляет о влиянии на наши жизненные практики социальных сетей, а художник Филиппо Пантоне в 2017 году создает гигантское изображение QR-кода, который можно отсканировать как находясь рядом с материальным объектом, в Бельгии, так и в собственном доме, сидя за экраном компьютера. Художник Дмитрий Венков превращает интернет-контент (в частности, дискуссии из социальных сетей) в сценарий фильма («Кризис», 2016). Постепенно интернет перестаёт восприниматься как «новый» медиум, говорить о постинтернет-арте как об искусстве, так или иначе «отсылающем» к интернету, вдохновляющемуся им, становится всё сложнее, поскольку всё больше аспектов нашего опыта структурно обуславливается Всемирной Сетью. Как отмечает А. Евангели: «Сеть структурирует повседневность тысячами событий — от крупных международных столкновений до прогноза погоды и ситуации на дорогах, — которые

на всех уровнях организуют наше восприятие города и мира» [2, с. 34].

Постинтернет-арт мертв?

Правомерно ли утверждать, что постинтернет-арт как бы «наследует» нет-арту, направлению в искусстве, существующему в интернете и одновременно осмысляющему интернет как феномен, его эстетические и коммуникативные качества и возможности? Да, однако на этом вопросе стоит остановиться подробнее. Обычно после этапа «самопознания» медиума следует его дальнейшее использование как одного из многих художественных медиа. Расцвет нет-арта приходится на тот этап существования всемирной сети, когда ее можно было ещё описывать как «автономное» пространство; художники исследовали её возможности и ограничения (от интерфейсов браузеров до вирусов и программных сбоев). Однако в дальнейшем подобные практики и эксперименты перестают маркироваться как «художественные» и как бы «растворяются» в пользовательской практике (хотя, безусловно, остаются художники, которые маркируют себя как «интернет-художники» и продолжают делать искусство «для сети», в этом отношении показатель пример группы Jodi). Новый подъём интереса к феномену интернета связан, собственно, с «исходом» художников за рамки сети. Действительно, в ранних постинтернет-проектах мы наблюдаем «перенос» цифровых объектов в экспозиционное пространство, некое «цитирование» стоковых фотографий, иконок и визуального оформления известных сайтов. Часто такой перенос из одного контекста в другой создаёт новые смыслы, ранее неочевидные аудитории (как в случае с произведениями Кати Новичковой). Однако в дальнейшем художественные высказывания, связанные с постинтернет-дискурсом, ещё более усложняют-

ся. В рамках стратегий «постинтернет» искусство занимает критическую позицию по отношению к современному обществу, выстраивая дистанцию, которая позволяет художнику высказываться на те или иные темы, релевантные для сферы культуры, политики, экономики и т. д.

При этом в самом маркировании «постинтернет» постепенно начинает пропадать необходимость, поскольку все современные практики могут быть рассмотрены как практики здесь-и-сейчас, т. е. имеющие место в ситуации после интернет-революции и всё более усиливающейся интеграции «реального» и «виртуального». В 2010–2016 гг. такие художники, как Мариса Олсон, Катя Новичкова, Арти Виеркант, Джон Рафман и др., зачастую фигурировали в критических заметках, посвящённых современному искусству, как постинтернет-художники, однако сейчас такое определение мы практически не встречаем. Маурицио Кателлан переносит изображения, найденные в сети, в пространство галереи в виде скульптур [10] (которые снова превращаются в изображение, имидж, который сеть как бы втягивает обратно, включая их в практики символического обмена), однако мы не называем его постинтернет-художником. Безусловно, интернет продолжает интересовать художников как некое социокультурное состояние, однако дискурсы, связанные с интернетом, всё чаще вплетаются в более широкий круг вопросов — цифровой капитализм, экология, социальные вопросы и пр. Кроме этого, «постинтернет» «подвинули» дискурсы о виртуальной и смешанной реальности, метавселенных, в которых конкретизируется эта неопределённость приставки «пост-». Также с развитием нейронных сетей проблематизируются новые аспекты интернета, на этот раз связанные с использованием больших данных и «алгоритмизацией творчества».

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Диков А. В. Эволюция Интернета от начала до наших дней и далее // Школьные технологии. — 2019. — № 2. — URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evolyutsiya-interneta-ot-nachala-do-nashih-dney-i-dalee> (дата обращения: 09.12.2022).
2. Евангели А. Формы времени и техногенная чувственность. — Нижний Новгород: Красная ласточка, 2019.
3. МакХью Дж. Катя Новичкова: «Я верю интуиции больше, чем строго умозрительным выводам» // Артгид [Электронный ресурс]. — URL: <https://artguide.com/posts/1269?page=87> (дата обращения: 10.12.2022).
4. Case A. Interview with Marisa Olson // We make money not art [Электронный ресурс]. — URL: <https://web.archive.org/web/20081222094523/http://we-make-money-not-art.com/archives/2008/03/how-does-one-become-marisa.php> (дата обращения: 09.12.2022).
5. Connor M. What's Postinternet Got to do with Net Art? Rhizome [Электронный ресурс]. — URL: <https://rhizome.org/editorial/2013/nov/01/postinternet/> (дата обращения: 09.12.2022).
6. Heidenreich S. Freeportism as Style and Ideology: Post-Internet and Speculative Realism, Part I // E-flux Journal [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.e-flux.com/journal/71/60521/freeportism-as-style-and-ideology-post-internet-and-speculative-realism-part-i/> (дата обращения: 10.12.2022).
7. Klein K. Post-digital, Post-internet: Propositions for Art Education in the Context of Digital Cultures // ResearchGate [Электронный ресурс]. — URL: https://www.researchgate.net/publication/352802670-Post-digital_Post-internet_Propositions_for_Art_Education_in_the_Context_of_Digital_Cultures (дата обращения: 09.12.2022).
8. McHugh G. Post Internet. Notes on the Internet and Art. 12.29.09 > 09.05.10. — Brescia: LINK Editions, 2011.
9. Olson M. Postinternet: Art After the Internet [Электронный ресурс]. — URL: https://thecomposingrooms.com/research/reading/2014/POSTINTERNET_FOAM.pdf (дата обращения: 09.12.2022).
10. Quaranta D. AFK. Texts on Artists 2011–2016 // Academia [Электронный ресурс]. — URL: https://www.academia.edu/33300912/AFK_Texts_on_Artists_2011_2016 (дата обращения: 10.12.2022); <https://www.e-flux.com/journal/74/59816/contrainternet/>
11. Quaranta D. Beyond New Media Art. — Brescia: LINK Editions, 2013.
12. Steyerl H. Too much World: Is the Internet dead? // E-flux, journal. — № 49. — 11/2013. — URL: <http://www.e-flux.com/journal/too-much-world-is-the-internet-dead/> (дата обращения: 10.12.2022).
13. Vierkant A. The Image Object Post-Internet // JstChillin [Электронный ресурс]. — URL: https://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf (дата обращения: 10.12.2022).

Журнал зарегистрирован в государственном комитете РФ по печати.
Свидетельство о регистрации СМИ – ПИ №ФС77-27658
от 30 марта 2007.

Полнотекстовая электронная версия доступна на сайтах:
www.burganova-text.com,
www.elibrary.ru

Подписка на журнал во всех отделениях связи России и стран СНГ.
Подписной индекс 36947

Иллюстрации публикуются в соответствии со статьей 1274
гражданского кодекса РФ «Свободное использование произведения
в информационных, научных, учебных или культурных целях»

Информация для авторов, условия приема публикации на сайте:
www.burganova-text.com

Главный редактор *Мария Александровна Бурганова*
Редактор *Юлия Анатольевна Смоленкова*
Корректор *Светлана Николаевна Михайлова*
Верстка *Кристина Плиски*
Дизайнер *Александр Александрович Товпеко*
Переводчик *Анна Вадимовна Пчелкина*
Логистика *Редфорд Ред*
Связи с общественностью *Михаил Михайлович Грачёв*

Журнал выходит 6 раз в год

Адрес редакции:
119019, Москва, Б. Афанасьевский переулок, д. 15, стр. 9
Тел.: 8 495 695-04-29

www.burganova-text.com
dom.text@gmail.com

Тираж 500 экз.

Journal Burganov House. Space of Culture is registered in State Press
Committee of the Russian Federation on March 30, 2007.
The mass media registration certificate ПИ № ФС 77-27658

The journal is in the List of peer-reviewed scientific publications of the Higher
Attestation Commission of the Ministry of education and science of the
Russian Federation

Full-text electronic version is available at the sites:
www.burganova-text.com,
www.elibrary.ru

Subscription to the journal in all post offices of Russia
and the CIS countries. Subscription index under the catalogue
“Post of Russia” is 36947

Illustrations are published in accordance with Article 1274 of the The Russian
Civil Code “Free Use of the Work for informational, scientific, educational or
cultural purposes”

Information for authors, conditions for accepting publications is on the site:
www.burganova-text.com

Chief editor *Maria A. Burganova*
Editor *Julia A. Smolenkova*
Proofreader *Svetlana N. Mikhailova*
Layout *Kristina Pliska*
Designer *Alexander A. Tovpeko*
Translator *Anna V. Pchelkina*
Logistics *Redford Red*
Public relations *Michael M. Hrachou*

The journal is published 6 times a year

Editorial office address in Russia:
Russia, Moscow. 19019, B. Afanasyevsky lane, d. 15, p. 9
tel .: 007 495 695-04-29

Editorial office address in EU:
Belgium, Brussels, 1000, rue de la tete d’or, 7
tel .: +32 485 68 18 63

www.burganova-text.com
dom.text@gmail.com

Circulation: 500 copies