

- 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

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.

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>



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 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"