

УДК 7.74

Е. С. Хмельницкая

Л. БАКСТ И ВОПЛОЩЕННЫЕ В ФАРФОРЕ ФИГУРЫ УЧАСТНИКОВ «РУССКИХ СЕЗОНОВ» С. ДЯГИЛЕВА

Благодаря особому местоположению фарфора «в географии культуры» (на границе искусства и жизни) этот материал очень восприимчив ко всем процессам, происходящим в художественной и общественной жизни, связанной, в том числе, с музыкальной и театральной традициями. Дягилевские сезоны и театральное искусство, испытавшее в первые десятилетия XX в. необычайный подъем, оказало мощное воздействие и на искусство фарфора. Хрупкие фарфоровые «документы времени» запечатлели образы многих участников «русских» сезонов С. Дягилева в пластике малых форм. В их числе и фигуры балетных исполнителей в сценических костюмах, созданных по эскизам Л. Бакста.

Особый интерес представляют произведения Государственного фарфорового завода, созданные спустя десятилетия после первых громких выступлений русских артистов в Европе. В начале XX в. участие в творческом процессе на фарфоровом производстве ярких представителей группы «Мир искусства» — К. Сомова, К. Серова, С. Чехонина и др. — сыграло большую роль в становлении скульпторов и художников фарфористов нового поколения уже в пост-революционное время. После событий 1917 г. мастера бывшего Императорского фарфорового завода (с 1917 г. — Государственного фарфорового завода, а в 1925 г. — Ленинградского фарфорового завода им. М. В. Ломоносова), помимо знаменитого агитационного фарфора сразу же начали разрабатывать статуэтки танцовщиков (Т. Карсавиной, М. Фокина, В. Нижинского и др.), в разное время участвовавших в дягилевских сезонах:

Ранний Советский фарфор — одно из уникальнейших явлений культуры и искусства 1920–1930-х гг. В этот момент было сложно представить, что появление нового фарфора сразу же вызовет столь широкий, живой интерес и будет воспринято как настоящий феномен. Столь пристальное внимание к этому виду прикладного искусства не могло быть случайным: каждый предмет можно было без труда воспроизвести в десятках, сотнях экземпляров, продавать как на внутреннем рынке, так и на экспорт и, в зависимости от финансовых возможностей покупателя, делать дорогую или дешевую роспись. Растиражированный советский фарфор, будучи неотъемлемой частью официальной правительственной пропаганды, был не только доступен в широкой продаже, но и по государственному распределению попадал в правительственные, общественные, научные организации и институты. А вместе с яркими фигурами красноармейцев и фабричных рабочих, тарелками с «кричащими» лозунгами «Кто не работает, тот и не ест», «Вся власть Советам!» и пр.-едва ли не единственными изделиями, которые были допущены новой властью к производству, продаже и повсеместному распределению были изящные статуэтки участников «русских» сезонов. Именно эти произведения

стали своего рода связующей ниточкой, соединившей, в том числе и благодаря фарфоровой пластике, две такие разные эпохи.

Необычайно мобильный вид искусства — фарфор в 1920-е гг. оказался на перекрестке самых разных тенденций. Новый стиль и новые тенденции сформировались, в том числе, и под влиянием «русских сезонов» Дягилева. На Государственном фарфоровом заводе показательными стали красочные и самобытные скульптуры Т. Карсавиной и М. Фокина в балете «Жар-птица», Т. Карсавиной в балете «Шехерезада» и пр. Как известно, эскизы костюмов к оригинальным балетным постановкам были исполнены Бакстом. Эти произведения объединяет ощущение «игры в романтизм», они скреплены между собой особой пластикой языка и, главное, — неповторимым колоритом. Сценические костюмы в монохромной росписи на ранних фарфоровых фигурах, как и в первоначальном замысле Леона Бакста, «расшиты» кружевами, золотой и серебряной тесьмой, увиты украшениями, имитирующими драгоценные камни. Иными словами, в их художественном оформлении есть все, что может создать в фарфоре настроение театрального праздника. Вместе с тем, этим произведениям свойственны энергия современного художественного языка и безукоризненность стиля.

Выпуск фигур участников «русских» сезонов, созданных в начале 1920-х гг. как для внутреннего, так и для зарубежного рынка, продолжался и в последующее время. Однако, художники, как правило, не следовали оригинальной цветовой палитре сценических костюмов, разработанной Бакстом. Художники следующих поколений предлагали свое авторское видение их колористического решения.

К наиболее редким из сохранившихся статуэток относится фигура 1921 г. скульптора Д. И. Иванова Т. Карсавина в роли «Зобеиды» балете «Шехерезада» (см. ил. 1 на вклейке между с. 90 и 91). Один из самых ранних экземпляров, расписанных в 1926 г., находится в собрании петербургского Дома ученых им. М. Горького РАН (Дворец вел. кн. Владимира Александровича).

Большой резонанс получило выступление Т. Карсавиной в хореографической драме «Шехерезада». «Каждому спектаклю — неповторимый образ, а лексика спектакля должна быть подсказана эпохой, темой, сюжетом», — таким был девиз М. Фокина, написавшего сценарий балета по мотивам арабских сказок [1, с. 66]. Ни с чем не сравнимый, яркий и мгновенно запоминающийся образ балерины сумел мастерски воплотить в фарфоре Иванов, следуя первоначальному замыслу Фокина — создать оригинальное, самобытное произведение искусства. Скульптор работал с доступными в первые пост-революционные годы материалами — фотографиями, выбрав одну их самых характерных для создания образа Зобеиды. Танцовщица изображена застывшей в стихийном порыве с напряженными, как струны восточной мандолины, руками. С учетом технологических особенностей производства, мастер, слегка упростил композицию в фарфоре, однако добился большой силы впечатления: все выражено одной позой, одним жестом, одним поворотом головы.

Все, что так чарующе прекрасно в образе балерины, в неторопливости ее жестов, в красочных созвучиях танца, отражено в этой фарфоровой статуэтке. Скульптор любит гордой осанкой Карсавиной, грацией ее движения. Преис-

полненная экзотики, эта фигура передает романтическую воздушность ее танца [2, с. 55]. «Балерина, только ступив на сцену, сразу завораживала строгой красотой и поэтичностью облика. И что бы она ни делала дальше по ходу танца, нельзя было уйти от ее магического очарования», — писали восторженные поклонники карсавинского таланта [3, с. 235].

С особым вниманием выполнялась роспись костюма Карсавиной-Зобеиды на ранних фарфоровых статуэтках. Ее автор-создатель, также как и художники живописного цеха завода, понимали, что именно декорации и незабываемые наряды, созданные к этому балету, произвели настоящий фурор. Обозреватель журнала «Аполлон» писал, что «костюмы Шехерезады — это поистине шедевры; здесь что ни деталь, то красота, и красота какая-то особенная, утонченная, пряная и чувственная, какую можно видеть лишь у Бакста. Особенно удачен костюм Зобеиды с ее длинными, дикими и страшными шароварами, символизирующий ее жесткое, как жало пчелы, сладострастие» [4, с. 64]. Поэтому все нюансы этого экзотического одеяния, его колористические сочетания, магические переливы сияющих камней, перьев и драгоценностей так скрупулезно переданы на фарфоре.

Несмотря на существовавший в Европе интерес к восточной культуре, повальное увлечение «восточным» колоритом и модой началось после первых показов дягилевских балетов, в том числе и балета «Шехерезада». Почти в одночасье богатый цветом и чувством стиль приобрел высокий статус в сфере декоративно-прикладного искусства. «Вкус к восточному искусству пришел в Париж как товар, импортированный из России посредством балета, музыки и декораций, — комментировал художественный обозреватель газеты «Фигаро», — русские артисты действовали как посредники между нами и Востоком, и они наделили нас даже большим вкусом к колориту этих стран, чем к своему собственному искусству» [5, с. 294]. Для европейского восприятия таким же потрясением стал и русский стиль в контексте красочного и театрального «многостилья» дягилевских сезонов, и, прежде всего, благодаря балету «Жар-птица».

Статуэтка балерины Т. Карсавиной в роли Жар-птицы, танцующей в сценическом костюме, созданном по эскизу Л. Бакста, пользовалась не меньшей популярностью среди ценителей русского балета и фарфора, чем фигура «Зобеиды» (см. ил. 2 на вклейке между с. 90 и 91). Ее автор Д. Иванов выполнил и парную к ней фигуру М. Фокина в роли Ивана-царевича. В описях художественных вещей завода фигурка Карсавиной в роли Жар-птицы появляется в мае 1921 г. и согласно архивным документам, на протяжении длительного времени ее выпускали ежемесячно [6, л. 184].

Как известно, премьера балета в двух картинах, созданного по мотивам русской волшебной сказки, состоялась в Национальной опере Парижа в 1910 г. и первой Жар-птицей была несравненная Т. Карсавина. «При создании балета, — писал М. Фокин, — я более всего хотел, чтобы в нем не было «балерины» с ее балетными юбочками. С самого начала моей балетмейстерской деятельности я воевал против этого костюма. Бакстовская Птица совершенно не напоминала обычный облик исполнительницы. Все было другое: перья, фантастический головной убор,

длинные золотые косы» [7, с. 156]. Сама Карсавина признавалась, что буквально влюблена в «Жар-птицу» Игоря Стравинского, где музыка и движения составляют единое целое, открывая новое слово в балете М. Фокина [8, с. 276]. Талант ее словно был создан для олицетворения темы таинственной красоты, неподвластной человеческим чувствам, который мастерски воплотил в фарфоре Иванов. Статуэтка передает суть танцевальных движений Карсавиной в этом балете: воздушные *grand jeté*, сверкающий взрывчатый *attitude* и ослепительный блеск вращений [9, с. 62]. При внимательном ее рассмотрении, во всей полноте можно представить, как искрился и кипел танец Карсавиной, заполняя сцену каскадом прыжков и водоворотом пируэтов. Птица оборачивалась чудо-девой, не ведающей ни ненависти, ни любви. В прозрачных шароварах, в украшенной перьями и жемчугом короне, из-под которой спускались золотые косы, выполнил Карсавину в фарфоре Иванов.

В собрании Государственного Эрмитажа сохранился уникальный акварельный эскиз этой статуэтки, на котором Карсавина предстает в наряде Жар-птицы, исполненной в сочной, изумрудно-зеленой цветовой гамме. Именно такое колористическое решение ее сценического платья соответствует тому костюму, в котором балерина выступала на премьерном показе. В авторском рисунке Бакста использованы золотисто-желтые оттенки, которые в большинстве случаев повторяли художники-фарфористы, расписывающие модели этой статуэтки. Костюм для парной Карсавиной фигуре Ивана-царевича первоначально был исполнен по проекту А. Я. Головина, однако в 1913 г. эскиз нового костюма был создан Л. Бакстом; он отличался необычайной яркостью и «узорочьем» исконно русских орнаментов [10, с. 127]. Большая часть этих золотисто-алых орнаментов с предельной точностью повторялась при росписи кафтана на фарфоровой фигуре Ивана-царевича.

Фигура В. Нижинского в балете «Видение розы» («Призрак Розы» — «Le Spectre de la rose» (фр.)) была создана выдающимся скульптором фарфорового завода Н. Данько в 1922 г. (см. ил. 3 на вклейке между с. 90 и 91). Поэтическое, отчасти романтизированное мироощущение художницы сформировалось еще до революции, именно поэтому с такой особенной теплотой она исполнила ряд фигур знаменитых балетных исполнителей. При работе над скульптурой Нижинского мастер использовала фотографии 1909 г., сделанные во время премьеры балета в Монте-Карло. В ее трактовке воплощено идеально-мечтательное настроение: меланхолия и грусть, чувственные видения и ожидания. Н. Данько создала образ юноши-мечтателя, живущего лишь в своем воображении. Воскрешая мгновение, удивительный дар скульптора сумел удержать его в вечности.

Также как и фигура Т. Карсавиной в балете «Шехерезада», статуэтка В. Нижинского относится к наиболее редким произведениям русской фарфоровой пластики 1920-х гг. Один из самых ранних экземпляров находится в собрании Дома ученых им. М. Горького РАН (Дворец вел. кн. Владимира Александровича). Костюм Нижинского, созданный по эскизу Л. Бакста, состоял из трико и коротенькой курточки, сплошь покрытой сотканными из тончайшего шифона лепестками роз, мастерски переданными в полихромной фарфоровой росписи.

Нижинский изображен в момент окончания вальса, перед своим знаменитым прыжком. Как известно, его прыжок отличался редким искусством [11, с. 54]. Обладая редкой элевацией, танцор «взлетал» недалеко от кулис и, описывая в воздухе параболу, скрывался из виду. Никто из зрителей не видел, как он приземлялся, для всех он взмывал в воздух и улетал. «Spectre» ни одним движением не похож на обычного танцовщика, исполняющего для удовольствия публики свои вариации. Это — дух. Это — мечта. Это аромат розы, ласка ее нежных лепестков, многое еще, для чего не найти определяющих слов», — писал М. Фокин, и скульптор Данько словно вторила в фарфоре его суждениям, создавая в фарфоре кружевной силуэт [12, с. 67].

Искусству театра и сезонам С. Дягилева посвящено немало произведений Н. Данько. В 1919 г. она исполнила несколько вариантов декоративной фигуры «Одалиска», которые помимо художественной ценности обладали и функциональным значением: служили в качестве набалдашника для трости, ручки для зонта и пр. (см. ил. 4 на вклейке между с. 90 и 91). В основе фигуры — все тот же незабываемый образ Т. Карсавиной в балете «Шехерезада». Источником для создания этой работы стал рисунок эскиза костюма Зобеиды, опубликованный в альманахе «Искусство и декор. Ежемесячный обзор современного искусства» («Art et Decoration. Revue Mensuelle d'art modern». Janvier-Juin, 1911. Т. XXIX. Р. 32–46), который поступил в библиотеку фарфорового завода еще до 1917 г. И после революции эскизом пользовалась Данько и другие заводские скульпторы и художники.

Как когда-то, по отзывам современников, «Париж был пьян Бакстом», так и Данько была словно одурманена неожиданно яркими, пряными красками, изысканными орнаментальными сочетаниями, манящей красотой экзотического Востока в сценических рисунках Бакста. Многие из ее произведений 1920-х гг. не имеют прямых отсылок к тем или иным работам Леона Бакста. Они представляют собирательный образ, созданный под впечатлением от творчества Бакста в годы его сотрудничества в «русскими» сезонами Дягилева. К числу подобных изделий принадлежат кружки и декоративные стаканы «Чай», «Индокитай», «Двуликий чай», а также целый ряд курительных трубок, парфюмерных флаконов, масленок и прочих фарфоровых изделий, в которых воплощены театральные фантазии автора.

Под влиянием «ориентальных» эскизов Бакста, была создана и скульптура Данько «Пробуждающийся Восток» («Турчанка»), в которой без труда угадывается костюм Султанши из балета «Шехерезада». Эта статуэтка, в свою очередь, послужила источником вдохновения мастера Е. Трипольской, представившей композицию «Афганка, снимающая чадру», «Туркменка» и пр.

К золотому фонду русского фарфора раннего советского периода относятся скульптурные композиции «Девушка с лотосом» (скульптор — Г. Блюменфельд -?), а также декоративные блюда середины 1920-х гг. из собрания Государственного Эрмитажа: «Индусский танец», «Синий бог» и «Священный танец» (автор росписи неизвестен). Они созданы по эскизам сценических костюмов Л. Бакста к балетам «Синий бог», в основу сюжета которого легла древняя индийская легенда,

и «Послеполуденный отдых фавна», литературным источником которого стала эклога Малларме. Оригинальные эскизы Бакста в настоящее время хранятся в Париже в собраниях музея Орсе и Национальном музее современного искусства, Центре Жоржа Помпиду, а их репродукции были опубликованы в разных периодических изданиях, которыми, в свою очередь, пользовались и художники фарфорового завода. Автор росписи фарфоровых блюд был предельно точен первоисточникам, скрупулезно перенес на гладкую поверхность фарфора не только все тончайшие нюансы богатых узорами костюмов, но и само композиционное построение рисунков Бакста.

Согласно архивным документам в «Описи художественных образцов для Правления Центрального Фарфорового Треста от Ленинградского фарфорового завода им. Ломоносова» в 1926 г. на фарфоровом заводе, помимо трех вышеуказанных овальных блюд, были также исполнены росписи блюд «Эфеб», «Вакханка», «Искандер», «Еврейский танец» и др., созданные по мотивам балетов «русских» сезонов, в оформлении которых также принимал участие Л. Бакст [13, л. 73].

Стоит отметить, что на оборотной стороне блюд «Фавн» и «Священный танец» из собрания Эрмитажа расположены марки Императорского фарфорового завода (зеленая подглазурная «Н II» под короной и дата «1909») и Государственного фарфорового завода (голубая надглазурная: серп, молот и часть шестерни и дата «1926»). В 1918 — начале 1920-х гг. роспись фарфора исполнялась на заготовленном еще до революции и оставшемся нерасписанным «белье» (покрытых глазурью изделиях) с марками Императорского фарфорового завода, которые, порой, закрашивались зелеными или черными ромбами или овалами. Однако часто марки не закрашивались и вовсе (как правило, на изделиях, предназначенных для экспорта, или имевших особую художественную ценность). Дирекция завода объясняла это тем, что «для иностранных рынков наличие этих марок наряду с советскими представляет большой интерес, и цены на изделия за границей будут без сомнения расцениваться дороже, если прежние марки не будут замазаны» [14, с. 98].

Во второй половине — конце XX в. на фарфоровом заводе было принято решение продолжить выпуск разных фарфоровых изделий из театрального цикла, в том числе были восстановлены утраченные или сильно изношенные в процессе производства гипсовые формы самых ранних скульптур Иванова и Данько. Однако при их реконструкции формы были несколько упрощены, слегка видоизменены подножия, изменился и характер росписи. Тем не менее, эти фигуры и сегодня являются неотъемлемой частью ассортимента АО «Императорский фарфоровый завод» и пользуются большим спросом.

К наследию «русских сезонов» обращаются и современные мастера фарфорового производства. В основном, как и в 1920–1930-е гг., варьируются темы балетов, созданных по рисункам Л. Бакста. В 2008 г. художник завода Н. Л. Петрова расписала фарфоровый пласт «Бал Жар-птицы», ставший фантазией автора на тему дягилевской постановки балета «Жар-птица». Автор передала свое личное видение этой «загадочной притчи о пришествии неведомой «сказки» нашего

времени, образ таинственный и влекущий и вместе с тем останавливающий торжеством и жесткостью своего почти inferнального блеска» [15, с. 26].

Образ «Жар-птицы» был воплощен в фарфоровой пластике и Э. Е. Еропкиной. К 1988 г. относится создание первой из серии ее скульптур, посвященных дягилевским сезонам (Т. Карсавиной). По-новому трактует художница всем известный образ «Жар-птицы», включив в него элементы восточного танца.

Не меньший интерес представляет работа мастера Т. М. Чапургиной, представившей в 2008 г. удивительный костюм «Синий бог», состоящий из 3500 фарфоровых пластинок, закрепленных на тканой основе. Костюм с экзотическим головным убором создан по мотивам рисунков Л. Бакста к балету «Синий Бог», премьерный показ которого состоялся в Париже в 1912 г.

Изящны и композиции из костяного фарфора, выполненные В. Г. Богдановым по мотивам красочных эскизов Л. Бакста в 2008 г. Чашки с блюдцами «Пери», «Восточный танец», «Жар-птица» и «Индийский танец» выделяются изяществом рисунков, выполненных надглазурными полихромными красками с позолотой. На чайной паре «Жар-птица» художник воплотил свое видение сценического платья Т. Карсавиной. Изображение Иды Рубинштейн в наряде, созданном по эскизу Л. Бакста для балета А. С. Аренского «Клеопатра», украшает фарфоровую чашку «Восточный танец». В чайной паре «Пери» нашел отражение проект костюма из невоплощенной на сцене постановки П. Дюка «Пери», а в росписи комплекта «Индийский танец» использован эскиз индо-персидского одеяния, предложенного Л. Бакстом маркизе Л. Казати, известной своими экстравагантными нарядами [15, с. 140].

Вся красота и художественное разнообразие сценических костюмов Л. Бакста нашли отражение и в фарфоровом производстве других стран. К наиболее известным фигурам можно отнести произведения майсенского скульптора П. Шойриха (P. Scheurich), которого нередко называли «Вторым И. Кендлером» или «Кендлером XX века». В 1913 г. на старейшей в Европе майсенской мануфактуре он одним из первых начал выпуск серии из пяти фарфоровых фигур (шестая появилась в 1917 г.), после посещения в 1910 г. в Берлине премьеры одноактного балета «Карнавал» в постановке М. Фокина. Художественное наследие Бакста нашло живейший отклик в творчестве немецкого скульптора.

Скульптуры Шойриха из балета «Карнавал», объединенные названием «Русский балет»: «Пьеро», «Эвзелия», «Арлекин и Коломбина», «Киарина» и «Эстрелла» стали одними из центральных сюжетов в производстве Майсена 1910-х гг. (см. ил. 5–7 на вклейке между с. 90 и 91). Безусловно, подобный выбор фигур был не случайным, поскольку к теме карнавала и комедии дель арте скульпторы и художники саксонского завода обращались, начиная со второй четверти XVIII в. Образы жонглеров и акробатов, танцовщиков и актеров, пьеро и арлекинов превращались силами мастеров фарфористов в изящные фарфоровые статуэтки. Вслед за Майсеном на протяжении XVIII–XIX вв. многие керамические производства Германии, Франции и др. стран выпускали фигурки комедиантов [16, с. 87]. За несколько столетий своего существования персонажи комедии дель арте не раз меняли страну проживания, переселяясь из Италии во Францию, и даже

в Россию (Петрушка). Так что их появление на русской и европейской сценах было вполне оправданным. А владельцы изящных фарфоровых статуэток с удовольствием выставляли такие фигурки в парадных и жилых гостиных, на комодах, каминных полках и жирандолях. Сказочный и фантастический мир театра проникал в самые отдаленные уголки замков и дворцов, а благодаря уникальным сценическим костюмам Л. Бакста, вновь вернулся в ассортимент европейских фарфоровых заводов в начале XX столетия.

Также как и русские фарфористы, Шойрих обращался к популярным и широко доступным рисункам и фотографиям балетных артистов «дягилевских» сезонов. Однако, в отличие от русских фарфористов, скульптор имел уникальную возможность работать и с эскизами сценических костюмов, и рисунками декораций к балету. Шойрих передает наиболее характерные жесты артистов, в пластике их движений, в характерных позах стремиться уловить темперамент, экспрессию танца. Сходство с реальными амплуа актеров получилось просто невероятным. Скульптор совсем не стремился передать портретные черты балетных исполнителей, однако они без труда узнаются в каждом из представленных им произведений. В то время точная передача сценических костюмов персонажей «Карнавала» имела существенное значение для Шойриха (поскольку именно они стали своего рода прототипом новой европейской моды рассматриваемого времени). К примеру, так называемый «кринолин военного времени», ставший популярным перед Первой Мировой войной, своим появлением обязан колоссальной популярности широкого, укороченного платья-кринолина с многочисленными рюшами и воланами, созданного первоначально Л. Бакстом для балета «Карнавал».

Для одной из своих самых известных моделей, «Коломбины и Арлекина», Шойрих использовал фотографию 1910 г. Очевидно, этот снимок был сделан во время премьерного показа спектакля с участием Т. Карсавиной в роли Коломбины и М. Фокина в роли Арлекина. Другая фотография М. Фокина из этой же серии фотоснимков послужила источником для работы над еще одной статуэткой «Арлекина». Как известно, в характерных образах и настроениях героев Арлекина и Пьеро со временем слегка изменялась смысловая нагрузка, которую блестяще передал в своем творчестве мастер. В его одиночных фарфоровых статуэтках персонажи символизируют вечную насмешку: Арлекин — издевательство; Пьеро — грусть, печаль, безответную любовь.

Задумчивый и чувствительный Эвсеий являлся олицетворением созерцательной стороны самого Р. Шумана, создавшего музыку для балета «Карнавала». Фарфоровую статуэтку этого персонажа, также как и фигуры Киарины и Эстреллы, Шойрих также включил в свою серию фигур «Русский балет». В образе Эстреллы композитор передал свою первую любовь (Эрнестину фон Фрикен). Фигура Киарины олицетворяет жену Шумана — Клару Вик. Эти персонажи не являются ключевыми для «Карнавала», однако мечтательные и одновременно кокетливые (Киарина и Эвсеий), с толикой жеманства и лукавства (Эстрелла), герои Шумана блестяще вписываются в общую содержательную канву музыкального произведения и гармонично смотрятся среди «фарфоровых» персонажей Шойриха.

Шойрих воплотил робкий и трепетный, наполненный особой романтикой, образ Киарины в момент исполнения ею танца для Эвсевия. Вместо кастаньет она держит в руках цветы, которые грациозно преподносит своему поклоннику и исчезает со сцены. В танце Эстреллы скульптор стремился передать воздушность ее мимолетного танца, олицетворяющего ее легкое увлечение и несерьезность чувств. Она словно парит над землей, бесконечно вставая на «высокие» пуанты.

Леон Бакст при разработке сценических платьев Киарины и Эстрэллы с помощью «моря» воланов, рюшей и кружев подчеркивает особый сентиментализм женских образов, блестяще переданных в фарфоровой пластике. Скульптор понял художественный замысел Бакста и в декорировании женских нарядов обратился даже к традиционным для майсенского производства XVIII столетия флоральным узорам, еще более точно подчеркивающим настроения «Fêtes galantes» (Галантного века). Капор и бюстье Киарины сплошь покрыты букетами из роз и ромашек с перевитыми лентами и бантами, красные розочки изящно «разбросаны» по объемным юбкам кринолина и кружевным панталонам Эстрэллы. Орнаменты, использованные при декорировании других героев этой серии, исполнены в соответствии с художественными предпочтениями и стилистическими особенностями югендстиля. Их цветовая гамма в сдержанных пастельных тонах указывает на модернистский почерк самого скульптора.

Тема «русских» сезонов и, в особенности, вариации на тему балета «Карнавала» нашли отражение и в фарфоровой пластике других европейских производств. В качестве примера можно сослаться на работы Д. Чароль (D. Charol) — скульптора немецкого завода Розенталь (Rosenthal), которая в 1923 г., в частности, создала по фотографии, изображающей танцора А. Больша в роли Пьеро на премьерном показе в Берлине в 1910 г., свою версию фигуры «Пьеро».

При внимательном рассмотрении немецких фарфоровых статуэток, их неизменно хочется сравнить с авторской куклой, поскольку зритель видит в них, прежде всего, ярких персонажей, героев со своими характерами и эмоциями, и только потом — пластическое воплощение образа. В то время как истинное восприятие скульптуры, в том числе и в фарфоре, как правило, происходит в обратном направлении: сначала выразительность силуэта, движение объемов, и лишь потом персонаж и сюжет — именно так работали мастера Государственного фарфорового завода в Санкт-Петербурге. Образы Т. Карсавиной, М. Фокина, В. Нижинского и др. участников дягилевских сезонов — это не просто персонажи, а целая история, рассказанная при помощи пластических выразительных средств. Эти фарфоровые статуэтки соединяют в себе ювелирную точность проработки фрагментов, знание тончайших особенностей технологии изготовления фарфора и высочайшее мастерство исполнения. Каждое произведение обладает неповторимыми чертами, пропорциями, характером и пластикой. При помощи тонкой, реалистичной лепки скульптурных деталей, разработки сложных драпировок костюмных комплексов, создающих сложный графический рисунок силуэта, авторам удалось создать удивительно живые и динамичные образы русских танцовщиков в фарфоре. Изысканные и утонченные произведения «белого золота»

открывают еще одну возможность приобщения к тому уникальному художественно-культурному явлению — «Русским сезонам» С. Дягилева, которые навсегда прославили русское искусство.

ЛИТЕРАТУРА

1. Хмельницкая Е. С. Скульптура Т. Карсавиной в образе «Зобеиды» в балете «Шехерезада» // Эхо русских сезонов: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 175 с.
2. Хмельницкая Е. С. Фарфор в собрании дворца великого князя Владимира Александровича. СПб.: Чистый Лист, 2006. 83 с.
3. Карсавина Т. Театральная улица. Воспоминания. М.: Центрполиграф, 2010. 328 с.
4. Тугенхольд Я. Русские балеты в Париже // Аполлон. 1910. № 8. 113 с.
5. Гарафола Л. Русский балет Дягилева. Пермь: Кн. Мир, 2009. 478 с.
6. Отчеты о деятельности Государственного фарфорового завода // ЦГА. Ф. 1181. Оп. 3. Д. 33. Л. 184.
7. Фокин М. М. Против Течения. Воспоминания балетмейстера. Л. Искусство, 1981. 510 с.
8. Красовская В. В. Русский балетный театр начала XX века. Л.: Искусство, 1972. 276 с.
9. Хмельницкая Е. С. Скульптура «Балерина Т. Карсавина в роли «Жар-птицы» в балете «Жар-птица» // Эхо русских сезонов: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 175 с.
10. Власова Р. И. Русское театральное-декорационное искусство. Из наследия петербургских мастеров. Л.: Художник РСФСР, 1984. 188 с.
11. Григорьев С. Л. Балет Дягилева. // Эхо русских сезонов. Каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 175 с.
12. Отчеты о деятельности Государственного фарфорового завода // ЦГА. Ф. 1181. Оп. 9. Д. 22. Л. 73.
13. Советское декоративное искусство. Материалы и документы 1917–1932 гг. М.: Искусство, 1980. 340 с.
14. Иванова А. В. Из стихии Серебряного века // Эхо русских сезонов: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 175 с.
15. Krömer W. Die Italienische Commedia dell' arte. Darmstadt: Kunst, 1990. 143 s.