

УДК 73 + 7.027.1

ДЕТСКИЙ БАЛЕТ «АИСТЕНОК» (1937)
В ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ МАЛЫХ ФОРМ

О. С. Сапанжа¹, Н. А. Баландина²

¹ Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, наб. Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

² Музей «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», ул. 4-я линия Васильевского острова, д. 19, Санкт-Петербург, 199004, Россия.

В центре внимания авторов статьи — проблемы представления образов балета в пространстве советской повседневной культуры. На основе анализа фарфоровых статуэток «Балерина Аист» и «Балерина Кошка», выполненных скульптором Микаэлом Аваковичем Интизарьяном (1910–1992) в художественной лаборатории Дмитровского фарфорового завода (Вербилки) и выпускавшихся в 1950-е годы, представлена проблема апроприации образов детского балета «Аистенок» в искусстве интерьерной мелкой пластики. В статье дается характеристика трех традиций представления образов советского балета в фарфоре: создания произведений, представляющих мир балета в целом, создание образов известных балерин, исполняющих балетные партии, и обращение к образам балетов, которые ставились на сценах советских театров, но без создания портретных образов танцовщиков. Фарфоровая пара «Балерина Аист» и «Балерина Кошка» представляет третью традицию, имеющую ряд откликов в истории советского фарфора 1950–1960-х годов.

Ключевые слова: балет «Аистенок», М. А. Интизарьян, Дмитровский фарфоровый завод (Вербилки), советский массовый фарфор, повседневная культура.

Благодарности: Публикация подготовлена в рамках научно-го проекта № 18–18–00367, поддержанного Российским научным фондом.

«STORK» BALLET FOR CHILDREN (1937)
IN PORCELAIN SMALL FORMS

Olga S. Sapanzha¹, Natalia A. Balandina²

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moyki nab., St. Petersburg 119186, Russian Federation.

² XX years after the War. The Museum of Leningrad everyday life culture: 1945–1965, 4th line of Vasilievsky Island, 19, St. Petersburg, 199004, Russian Federation.

The problems of representing images of ballet in the space of Soviet everyday culture are in the focus of the paper. The material for the analysis of the article is the porcelain figurines «Ballerina the Stork» and «Ballerina the Cat» made by sculptor Michael Avakovichem Intizaryan (1910–1992). The figurines were made in the art laboratory of the Dmitrov Porcelain Factory (Verbilki) and produced in the 1950s. The problem of appropriating the images of children's ballet in the art of small plastic arts is an interesting section of cultural studies. The characteristics of the three traditions of representing images of Soviet ballet in porcelain are presented in the article. The first is the creation of works representing the world of ballet as a whole. The second is the creation of images of famous ballerinas performing ballet parties. The third is the interest in images of ballets on the stages of Soviet theaters without creating portrait images of dancers.

Keywords: ballet «Stork», M. Intizaryan, Dmitrov Porcelain Factory (Verbilki), Soviet mass porcelain, everyday culture.

Acknowledgements: The paper was prepared within the framework of the scientific project No. 18–18–00367 supported by the Russian Scientific Foundation.

Балет и его место в пространстве советской повседневности представляет интересный материал для анализа. В 1920-е годы перед советским балетом впервые ставятся задачи развития революционного искусства — в 1927 году появляется первый балет на революционную тему «Красный мак». В 1930-е годы балетное искусство развивается в рамках «большого стиля», ярким воплощением которого становится хореодрама. Балеты «Бахчисарайский фонтан» (1932) и «Пламя Парижа» (1932) Б. Асафьева, «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева (1935), «Лауренсия» А. Крейна (1939) воплотили музыкальные, хореографические, сценические и драматические принципы советского балета. Процесс активного развития этого искусства приобретает в 1950-е годы дополнительные черты «включения» образов балета в пространство повседневной культуры. К 1960-м годам балет окончательно стал важным маркером массовой культуры, позволявшим каждому обывателю понять смысл юмористического куплета: «... и даже в области балета мы впереди планеты всей». К этому десятилетия готовили средства печати (публикуя материалы о достижениях советского балета), телевидение (представляя отдельные балетные номера, а затем оригинальные жанры фильмов-балетов и телебалетов), массовая декоративная продукция (предлагая художественные образы исполнителей балетов).

В 1950–1960-е годы массовый интерес к балету достиг своего апогея, и именно на этот период приходится самые значительные тиражи произведений мелкой фарфоровой пластики, посвященные образам балета.

История образов балета в фарфоре

Само обращение к теме балета в фарфоре не было новшеством. Истоком интереса мастеров-фарфористов к балету традиционно называют работы Серафима Николаевича Судьбинина (1867–1944), создавшего статуэтки «Балерина Анна Павлова в роли Жизели в одноименном балете А. Адана» (1908) и «Балерина Карсавина» (1913). Эхом дягилевских сезонов стала серия фарфоровых статуэток, выполненных Дмитрием Иосифовичем Ивановым (1880–1938) в 1920-е годы (скульптура «Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы в балете “Жар-птица”», скульптура «Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете “Жар-птица”» и скульптура «Балерина Т. Карсавина роли Зобеиды в балете “Шехерезада”») и фарфоровая статуэтка «Анна Павлова в роли “Умирающий лебедь”» Натальи Яковлевны Данько (1892–1942) [1, с. 70–74].

В 1930-е годы появляются произведения фарфорового искусства, представляющие образы артистов советского балета. Основы традиции портретного изображения танцовщиков и танцовщиц в разных партиях закладывает Елена Александровна Янсон-Манизер (1890–1971). Выполненные ею в гипсе, фарфоре, бронзе образы ведущих мастеров танца вполне отражали новую эстетику балета и принципы его образного воплощения в произведениях мелкой пластики. В различных художественных собраниях и музеях повседневной культуры и быта представлены работы, среди которых — «Г. С. Уланова в партии Марии» (в постановке ГАТОБ, 1934, выполнена в 1937 году), «В. Г. Каминская в партии Заремы» (в постановке ГАТОБ 1934 года, выполнена в 1937 году), «М. М. Михайлов в партии Гирея» (в постановке ГАТОБ 1934 года, выполнена в 1937 году) [2]. Эту традицию Е. А. Янсон-Манизер продолжает и после войны, представляя ведущих артистов балета в различных постановках.

В 1950-е годы ставится принципиально новая задача — создание массового фарфора, образцов мелкой пластики для выпуска большими тиражами. В этот период складывается и круг тем: счастливое детство, спорт, русская сказка, дружба народов мира [3]. Одной из самых важных становится тема балета.

Методология исследования советского массового фарфора как части повседневной культуры

Современное искусствознание уделяет советскому массовому фарфору незаслуженно мало внимания — практически отсутствуют работы монографического характера, недостаточно исследованы вопросы, касающиеся отдельных фарфоровых производств. Не включен фарфор и в культурологический контекст. Однако, наряду с анализом композиционных и стилистических особенностей мелкой интерьерной фарфоровой пластики, важно исследовать место и роль этих произведений в пространстве культуры. Массовый фарфор 1950–1960-х годов дает интересный материал для изучения специфики советской повседневности и микроистории.

Анализируя специфику исследований повседневности на микроуровне, Игорь Борисович Орлов обращает внимание на изменение контекста анализа: «если раньше он [контекст] служил средством аргументации (создавал представление об общих условиях, в которых помещалась изучаемая реальность) и отчасти включался в исследовательское поле с целью интерпретации, то в рамках микроистории прозвучал призыв обратить внимание на многообразие опыта и социальных представлений, с помощью которых люди конструируют мир, то есть речь шла об отказе от глобального контекста в пользу реконструкции множества контекстов» [4, с. 49]. Более того, микроистория поставила под сомнения различие между «малой» и «большой» историей, так как «приверженность к бытовым деталям ... никоим образом не исключает выхода на ... обсуждение общих исторических проблем» [4, с. 50]. Такой подход вполне позволяет изучать мелкую советскую фарфоровую пластику как историческое явление.

В культурологических исследованиях советского массового фарфора на первый план выходит его прикладная составляющая, роль и место в организации жизненного пространства [5, с. 4–5]. Основной функцией фарфора становится украшение нового типового советского жилища, которое также начинает складываться в послевоенный период. На массовый фарфор возлагаются задачи придания унифицированному пространству жилища черт индивидуальности. Это отмечают исследователи мелкой пластики уже в начале 1970-х годов. Так, Ирина Александровна Крюкова, анализируя тенденции развития советского фарфора 1960-х годов, обращает внимание на то, что настольной камерной пластике «после долгого периода забвения возвращается любовь и внимание» [6, с.187]. Называется и адрес этих небольших,

соразмерных руке человека произведений интерьерной пластики — «современная массовая малогабаритная квартира» [6, с. 187].

Но у фарфоровых композиций на темы балета была еще одна функция. Интерьерная пластика должна была не просто украсить квартиру, но и возвысить ее обладателя, приобщенного теперь к пространству высокого искусства. Такое исследование выводит нас в проблемную область функции искусства в формировании советского человека, позволяющую соединить изучение бытовых деталей и общих исторических проблем.

*Балет «Аистенок»
в фарфоровой пластике малых форм*

Конечно, в первую очередь для решения обозначенных задач (украшение интерьера и формирование облика советского человека) мастера представляют в фарфоре образы классических балетов и признанных советских драмбалетов. Но в поле зрения могли попасть и балеты, не имевшие громкой славы. Один из таких примеров — скульптурная пара, представляющая персонажей балета «Аистенок», созданная в 1950-е годы в художественной лаборатории Дмитровского фарфорового завода скульптором Микаэлом Аваковичем Интизарьяном (1910–1992). Эта фарфоровая пара стала важной частью советских интерьеров. Тиражи ее были значительны, произведения продавались не только в крупных союзных городах, но и в отдаленных регионах СССР, что сделало образы узнаваемыми, даже при том, что сам спектакль шел только в Москве и Ленинграде (одна постановка была осуществлена в Ташкенте в 1940 году).

При этом работ, воплощенных в фарфоре, созданных М. А. Интизарьяном, заслуженным художником РСФСР, учеником В. Мухиной, не так много. Среди наиболее известных работ скульптора — фарфоровая статуэтка «Юный динамовец», вполне традиционная для 1950-х годов, развивающая тему массового спорта. Среди похожих произведений можно, например, назвать «Юного вратаря (футболиста)» Ирины Николаевны Никоновой (1910–1997), созданного на Ленинградском фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова.

Наиболее же известным памятником, созданным М. А. Интизарьяном, является произведение монументальной скульптуры — памятник советским воинам, погибшим при освобождении Австрии от фашизма, который был установлен в августе 1945 года на площади Шварценбергплац в Вене.

После работы над этим памятником М. А. Интизарьян продолжил творческую деятельность: с 1946 по 1949 годы он состоял в Студии военных художников имени М. Б. Грекова, а в 1950 году пришел в лабораторию Дмитровского фарфорового завода (Вербилки) скульптором по созданию образцов для массового производства, где работал до 1955 года. Задача создания таких образцов была успешно выполнена: именно в этот период на заводе создаются статуэтки «Юный динамовец» и фарфоровая пара «Балерина Аист» и «Балерина Кошка» (рис. 1).



Рис. 1. Фарфоровая пара «Балерина Аист» и «Балерина Кошка». М. Интизарьян. Дмитровский завод фарфоровых изделий. 1950-е гг. Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»

Можно выделить, по меньшей мере, три традиции развития художественных образов балета в произведениях мелкой пластики в обозначенный период. Во-первых, это создание произведений, представляющих мир балета (к таким произведениям стоит отнести многообразные образы юных балерин, наполнявших пространство советского дома). Во-вторых, это образы известных балерин, исполняющих те или иные балетные партии (таковы, например, произведения Е. А. Янсон-Манизер, представляющие образы Галины Улановой). В-третьих, это обращение к образам балетов, которые ставились на сценах советских театров, но без создания портретных образов танцовщиков. Таких примеров тоже немало — среди них фарфоровая группа «Бахчисарайский фонтан» Анатолия Александровича Киселева (1929–

2017), выполненная на Ленинградском заводе фарфоровых изделий [7, с. 34–40], «Тао Хоа в балете «Красный мак» Ольги Сергеевны Артамоновой (1926–2006), выполненная на Дмитровском фарфоровом заводе в Вербилках [8]. Фарфоровая пара «Балерина Аист» и «Балерина Кошка» относятся к последней группе.

Большинство вопросов, связанных с источником формирования образов фарфоровой пары «Балерина Аист» и «Балерина Кошка», будут находиться в зоне предположений и догадок. Тем не менее, попробуем соотнести фарфоровую пару с конкретной постановкой:

История постановок балета «Аистенок» (музыка Д. Л. Клебанова, либретто М. Я. Пинчевского) подробно рассмотрена Александрой Сергеевной Рыжковой [9, с. 39–89]. Она называет «Аистенок» первым многоактным спектаклем для детей, представленным учащимися московской балетной школы и отмечает его исключительную роль как в истории балетной школы, так и советского балета в целом. Первой советской постановкой для детской аудитории обычно называют балет «Три толстяка» 1935 года (композитор В. А. Оранский, автор либретто и балетмейстер И. А. Моисеев), «Аистенок» стал первым опытом самостоятельной постановки силами учащихся балетной школы. О его значении пишет Ю. Слонимский в книге «Советский балет» уже в 1950 году: «Появление советского балета «Аистенок» составляет одну из славных страниц истории нашего театра... Достижение училища при Большом театре заключалось в том, что оно первое попыталось воплотить современность в реалистических образах балетной сказки» [10, с. 171].

Первая постановка 1937 года была создана исключительно силами учеников Московского хореографического училища (в тот период — балетного техникума при Большом театре). Ее осуществили Н. М. Попко, Л. А. Поспехина и А. И. Радунский. Первая редакция несла на себе отпечаток эпохи, и сам сюжет, в основе которого — спасение советскими людьми негритенка из лап жестоких эксплуататоров — был вполне классическим для своего времени. Не случайно А. Рыжкова проводит параллели как с постановками других театров (например, постановкой 1927 года «Негритенок и обезьяна» в Московском театре для детей), так и с произведениями советского кинематографа. Перекличка с фильмом «Цирк» (1936) более чем очевидна — от сюжета со спасением негритенка до финального парада пионеров. Идеологическая составляющая первой редакции также отмечалась всеми исследователями. Балет «Аистенок» создается тогда, когда тон задавала редакционная статья «Балетная фальшь» в «Правде», громившая балет Д. Шостаковича «Светлый ручей». В ней, помимо отповеди

халтурщикам, не сумевшим правдоподобно изобразить колхозную жизнь на Кубани, авторы обозначают задачи советского балета: «Балет — это один из наиболее у нас консервативных видов искусства. Ему всего труднее переломить традиции условности, привитые вкусами до-революционной публики. Самая старая из этих традиций — кукольное, фальшивое отношение к жизни. В балете, построенном на этих традициях, действуют не люди, а куклы. Их страсти — кукольные страсти. Основная трудность в советском балете заключается в том, что тут куклы невозможны. Они выглядели бы нестерпимо, резали бы глаза фальшью» («Правда», 6 февраля 1936 года). Перед авторами балета стояла задача избежать упреков в карикатурности изображения советской действительности или быта колонизаторов.

В 1938 году балет был поставлен в Ленинграде на базе детской студии ДК имени М. Горького (балетмейстеры А. Д. Шуйский, В. П. Чесноков). В 1940 году спектакль поставили в Ташкентском хореографическом училище на сцене Театра имени Навои.

14 ноября 1948 года в Москве состоялась премьера обновленного спектакля «Аистенок» под названием «Дружные сердца», поставленного теми же балетмейстерами, которые работали над спектаклем 1937 года, но с привлечением артистов Большого театра. В этом же году Ю. Н. Григорович поставил балет «Аистенок» в детской студии ленинградского ДК имени М. Горького.

Наконец, последняя постановка балета относится к 1964 году.

Вполне понятно, что рядовому советскому зрителю спектакль «Аистенок» был знаком меньше, чем «взрослые балеты» на революционную, восточную, сказочную или национальную тему, однако, на страницах журналов статьи об этом балете регулярно появлялись в журнале «Огонек», газете «Музыка», «Музыкальном календаре», причем публикации были посвящены не только постановке Большого театра; спектаклю детской студии ленинградского ДК имени М. Горького был посвящен большой материал в журнале «Советский союз» (декабрьский номер 1951 года).

Основой и источником вдохновения для Микаэла Аваковича Интизарьяна, вероятно, послужила вторая постановка балета «Аистенок» 1948 года, которая с успехом шла на протяжении пяти лет под названием «Дружные сердца». При этом М. Интизарьян мог быть знаком и с постановкой 1937 года: в 1935 году будущий скульптор поступил в изостудию при Всесоюзном центральном совете профсоюзов в Москве, в 1941 году он окончил четвертый курс Московского государственного академического художественного института имени В. И. Сурикова.

Стоит особо отметить, что в качестве «пары» Аистенку (главному действующему герою балета, единственному персонажу, появляющемуся во всех сценах спектакля) скульптор выбрал второстепенный персонаж — Кошечку. Она не фигурирует в либретто балета и выступает в сценах наравне с другими «обитателями двора» — Петухом, Курицей, Псом, Кроликом. Возможно, выбор скульптора связан с тем, что в постановке 1938 года роль Кошечки исполняла юная Майя Плисецкая, которая в конце 1940-х годов уже танцевала партии Жизели, Раймонды, Одетты-Одилии, Заремы.

Сам факт обращения к образу исполнительницы спустя десятилетие после знакомства с ее творчеством не является исключительным. Одним из наиболее ярких примеров такого обращения является фарфоровая статуэтка «Юная балерина. Актриса Т. Л. Пилецкая в детстве» (рис. 2).



Рис. 2. «Юная балерина. Актриса Т. Пилецкая в детстве». А. Пахомов. Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1950-е гг. Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»

Образ юной танцовщицы скульптор Алексей Федорович Пахомов (1900–1973) запечатлел еще до войны, познакомившись с ней

в доме К. Петрова-Водкина. Татьяна Пилецкая всегда была желанным гостем в этом доме. Еще до войны художник попросил ее позировать и сделал набросок с изображением юной артистки балета, но только в 1950 году воплотил свою идею в фарфоре. Статуэтка «Юная балерина» была выполнена на Ленинградском фарфоровом заводе им. М. В. Ломоносова и вышла в тираж — не слишком большой, но достаточный, чтобы фигурка стала узнаваемой. Отметим, что само обобщенное изображение юной балерины было устойчивым образом, по-разному воплощенным в советском фарфоре. Самым узнаваемым стала «Машенька (юная балерина)», выполненная Софьей Борисовной Велиховой (1904–1994) на Ленинградском фарфоровом заводе.

Таким образом, примеры воплощения в фарфоре образов балерин спустя годы существуют, однако, точных доказательств того, что источником вдохновения для М. А. Интизарьяна стал образ юной Майи Плисецкой, нет.

Портретного сходства с исполнителями балета «Аистенок» в скульптурах также нет. Если основным источником для исследования декораций, сценических и хореографических находок первой редакции балета 1937 года служат письменные документы и воспоминания участников (достаточно полно представленные в диссертации А. Рыжковой), то вторая редакция балета была зафиксирована в многочисленных фотографиях. Они были сделаны Георгием Петрусовым, и частично вошли в большой альбом «Балет Большого театра СССР», выпущенный в 1955 году. Детский балет «Аистенок» представлен в альбоме наравне с «Лебединым озером», «Бахчисарайским фонтаном», «Ромео и Джульеттой», «Красным маком» и другими балетами.

Анализ фотографий второй постановки балета «Аистенок» позволяет предположить, что образ Балерины-Аиста списан с образа Аистенка из балета — костюм исполнительницы главной партии (на фотографиях запечатлена В. Радунская) с максимальной точностью воспроизведен в фарфоре (рис. 3).

Образ Кошечки (сохранились фотографии Н. Орловской в этой партии), напротив, не соответствует сценическому образу. Если образ Аистенка (например, костюм) практически «списан» с костюма, представленного на фотографиях постановки 1948 года, то костюм Кошечки фантазийный — на фотографиях балета Кошечка представлена в платье с пышной юбкой и бантом на шее. В скульптуре она изображена в костюме, с большим хвостом, которого в сценическом костюме не было. Кроме, того, партии Аистенка и Кошечки в балете исполнялись балеринами разных возрастов: Наталия Николаевна Орловская



Рис. 3. «Балерина Аист». М. Интизарьян. Дмитровский фарфоровый завод. 1950-е гг. Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»



Рис. 4. «Балерина Кошка». М. Интизарьян. Дмитровский фарфоровый завод. 1950-е гг. Собрание музея «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.»

работала в Большом театре с 1938 года и танцевала в балетах «Спящая красавица», «Каменный цветок», «Пламя Парижа», а Виктория Александровна Радунская была на пятнадцать лет моложе и училась в Хореографическом училище при Большом театре. В либретто балета есть еще фигура взрослого Аиста (которого в постановке 1937 года убивает мальчик Боря, а в постановке 1948 года мальчик, который получает имя Вася, только ранит), но его партия незначительна. Вероятно, мы имеем дело с очень фантазийной композицией. Можно лишь предположить, что образ В. Радунской мог стать основой для статуэтки «Балерина Аист», а основой «Балерины Кошки» стал образ Майи Плисецкой, в силу исторической дистанции уже существенно переработанный (рис.4).

Интересно, что фарфоровая пара выпускалась в единственном варианте — с небольшими фрагментами позолоты и росписи перламутром с использованием люстра (костюмы балерин). Применение

люстровых красок в рассматриваемый период было отличительной чертой работ, выполненных на Дмитровском фарфоровом заводе [11, с. 166]. Обычно фарфоровые статуэтки, выпускающиеся значительными тиражами, имели несколько вариантов росписи.

Заключение

Итак, сам факт обращения к образам балета не является неожиданным для советской фарфоровой пластики, тем не менее, обращение к «детскому балету» стоит признать редким. Другие «детские балеты» не получили воплощения в фарфоре, что делает пару «Балерина Аист» и «Балерина Кошка» интересным материалом для анализа.

В то же время, этим фарфоровым статуэткам присущи черты, отличающие массовый фарфор 1950–1960-х годов, в целом: динамизм композиции, ясность образных решений с опорой на реальные театральные постановки, доступность массовому зрителю. Развитие названных черт приводило к определенной типичности образных решений, снижению градуса авторского поиска формы, но, тем не менее, составило важную часть истории советской повседневности и истории советского фарфора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Ранние балеты И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре: развитие художественных образов. // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 1 (54). С. 69–78.
2. Советский балет в творчестве Е. А. Янсон-Манизер / Сост. В. В. Стрекалов. Л.: Художник РСФСР, 1965. 130 с.
3. Насонова И. С., Насонов С. М. Советский фарфор: каталог. М.: Среди коллекционеров, 2010. 364 с.
4. Орлов, И. Б. Советская повседневность: исторический и социологический аспекты становления. М.: Изд-во Высшей школы экономики, 2010. 317 с.
5. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Послевоенный жилой интерьер Ленинграда как феномен культуры // Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика. Материалы I Международной научной конференции. СПб.: СПбГУТД, 2016. С. 3–10.
6. Крюкова И. А. Некоторые проблемы современной скульптуры малых форм // Вопросы советского изобразительного

- искусства и архитектуры. М.: Советский художник, 1973. С. 185–211.
7. *Иванова Е. В.* Развитие фарфоровой пластики в 1950–1960-е гг. в творчестве ленинградского художника-фарфориста А. А. Киселева // *Культура и искусство*. 2018. № 5. С. 34–40.
 8. *Сапанжа О. С., Баландина Н. А.* Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры. // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2017. № 1 (48). С. 33–39.
 9. *Рыжкова А. С.* Балетный спектакль для детей на сцене Большого театра в постановках Московского хореографического училища периода 1930–1960-х годов: эстетика, художественные средства, техника исполнения: Дис. ... канд. искусствоведения. М. 2014.
 10. *Слонимский Ю. И.* Советский балет. Материалы к истории советского балетного театра. М. — Л.: Искусство, 1950. 368 с.
 11. *Старцева О. Е.* Атрибуция советского фарфора первой половины XX века в музееведении // *Общество. Среда. Развитие*. 2011. № 3 (20). С. 162–166.

REFERENCES

1. *Sapanzha O. S., Balandina N. A.* Rannie balety` I. F. Stravinskogo «Zhar-pticza» i «Petrushka» v sovetskom farfore: razvitie xudozhestvenny`x obrazov. // *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj*. 2018. № 1 (54). S. 69–78.
2. *Sovetskij balet v tvorchestve E. A. Yanson-Manizer / Sost. V. V. Strelkov.* L.: Xudozhnik RSFSR, 1965. 130 s.
3. *Nasonova I. S., Nasonov S. M.* Sovetskij farfor: katalog. M.: Sredi kollekcionerov, 2010. 364 s.
4. *Orlov I. B.* Sovetskaya povsednevnost`: istoricheskij i sociologicheskij aspekty` stanovleniya. M.: Izd-vo Vy`sšej shkoly` e`konomiki, 2010. 317 s.
5. *Sapanzha O. S., Balandina N. A.* Poslevoenny`j zhiloi inter`er Leningrada kak fenomen kul`tury` // *Dizajn i xudozhestvennoe tvorchestvo: teoriya, metodika i praktika. Materialy` I Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii*. SPb.: SPbGUTD, 2016. S. 3–10.
6. *Kryukova I. A.* Nekotory`e problemy` sovremennoj skul`ptury` maly`x form // *Voprosy` sovetskogo izobrazitel`nogo iskusstva i arxitektury`*. M.: Sovetskij xudozhnik, 1973. S. 185–211.

7. *Ivanova E. V.* Razvitie farforovoj plastiki v 1950–1960-e gg. v tvorchestve leningradskogo xudozhnika-farforista A. A. Kiseleva // Kul`tura i iskusstvo. 2018. № 5. S. 34–40.
8. *Sapanzha O. S., Balandina N. A.* Balet «Krasny`j mak» v prostranstve sovetskoj povsednevnoj kul`tury`. // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 1 (48). S. 33–39.
9. *Ry`zhkova A. S.* Baletny`j spektakl` dlya detej na scene Bol`shogo teatra v postanovkax Moskovskogo xoreograficheskogo uchilishha perioda 1930–1960-x godov: e`stetika, xudozhestvenny`e sredstva, texnika ispolneniya: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M, 2014.
10. *Slonimskij Yu. I.* Sovetskij balet. Materialy` k istorii sovetskogo baletnogo teatra. M. – L.: Iskusstvo, 1950. 368 s.
11. *Starceva O. E.* Atribuciya sovetskogo farfora pervoj poloviny` XX veka v muzeevedenii // Obshhestvo. Sreda. Razvitie. 2011. № 3 (20). S. 162–166.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

О. С. Сапанжа — д-р культурологии, sapanzha@mail.ru

Н. А. Баландина — 1945-1965@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Olga S. Sapanzha — Dr. Habil., sapanzha@mail.ru

Natalia A. Balandina — 1945-1965@mail.ru