

УДК 738.1

БАЛЕТНАЯ ТЕМАТИКА В РОССИЙСКОМ СОВЕТСКОМ ФАРФОРЕ

Лукьяненко Е. В.

Аннотация: балет и фарфор в России имеют давнюю культурно-художественную традицию. В их обоюдном диалоге родились множество шедевров декоративно-прикладного искусства. Статья рассматривает формирование и закрепление темы балета в изделиях из фарфора, в том числе и в контексте использования декоративно-прикладного искусства как инструмента воспитания гражданского общества в рамках культурной политики, проводимой Советским Союзом. Так, отправной точкой является расширение экспорта русской культуры и искусства в Европу, которая стала возможной благодаря успеху «Русских сезонов» Дягилева. Вторым этапом в становлении и закреплении тематической повестки стал перенос образов героев императорского балета уже на советский фарфор. Третий этап – появление в малой скульптурной пластике артистов, воспитанных советской балетной школой. Этому обстоятельству способствовали значительные, сравнимые с «Сезонами» Дягилева, успехи балетных трупп как на отечественных, так и на зарубежных сценах. Продолжением третьего этапа стала позднесоветская эпоха, открывшая новые творческие возможности и перспективы для художников. Также в работе затронута тема влияния творчества мастеров по фарфору на зарубежное декоративно-прикладное искусство.

Ключевые слова: фарфор, скульптура, Русский балет, Советский балет, балет в фарфоре, Русские сезоны.

Тема балета значима в российском обществе. Особое место ей отведено в декоративно-прикладном искусстве (ДПИ), а именно в фарфоре. В настоящее время балетное искусство является объектом внимания многих исследователей русского фарфора, однако рассмотрение фарфоровых изделий в качестве инструмента идеологического воздействия не является векторобразующим.

Помимо того, что фарфоровые балерины часто занимали почетное место на музейных стеллажах и в частных коллекциях, они являлись предметом интерьера довольно широких слоев советского общества. Объект данного исследования – советский и российский фарфор, а предмет – артефакты, которые так или иначе стали зеркалом российского балета, отразив в себе самые яркие страницы его истории.

Цель статьи – реконструировать хронологию воплощения балетной тематики в российском советском фарфоре с учётом её идеологической функции. В работе ставилась задача ответить на следующие вопросы:

- что способствовало появлению и закреплению этой тематики в фарфоровой промышленности?

- что позволило балету пережить культурные преобразования Октябрьской революции 1917 года и появиться в фарфоре уже советской России?

- какова роль декоративно-прикладной отрасли в воспитании и формировании культурного сознания граждан?

- какое влияние оказало творчество российских мастеров по фарфору на зарубежное ДПИ?

С разных ракурсов данная тематика уже раскрывалась в трудах Е.С. Хмельницкой, Н.В. Сиповской, О.С. Сапанжа, Н.А. Баландиной, Н.С. Онегина, Т.А. Воропаевой. Немаловажную роль при изучении темы сыграли артефакты, находящиеся в коллекциях ФГБУК «Государственный Эрмитаж», отдела ФГБУК «Государственный Эрмитаж» – «Музей императорского фарфорового завода», а также тематические литература и периодические издания. Классический метод анализа и исторический подход, примененный в ходе исследования, позволил достичь поставленной цели.

Впервые фигуры балерин, выполненные в фарфоре, появились в России в начале XX века. Их появление неразрывно связано с успехом «Русских сезонов», организованных российским театральным и художественным деятелем С.П. Дягилевым на ведущих европейских сценах.

Говоря об этом явлении, невозможно не раскрыть общекультурную картину, сложившуюся накануне XX века. Во всем мире назрел «культурно-художественный бум», заключавшийся в возрастании интенсивности творческого процесса в самых разнообразных видах искусства. Одними из значимых феноменов для России, наряду с революционными произведениями художников-авангардистов, стала очередная волна русского балета в Европе. Хотя «балетные волны» начались еще со второй половины XIX века, но к началу нового столетия русский балет, нарабатывая личный опыт и вобрав в себя все лучшее из зарубежного, был близок к пику своего совершенства. Именно поэтому он сумел завоевать внимание иностранного зрителя и прославил русскую культуру.

Однако, как писал российский художественный критик Я.А. Тугендхольд, до появления «Сезонов» русское искусство в глазах Запада представлялось весьма ограничено, а именно «варварской сочностью» славянской музыки, произведениями Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого, а также картинами Г.И. Семирадского и В.В. Верещагина. Европейцы были убеждены в аскетичности и скудности русской культуры [1]. Однако 16 октября 1906 году в Париже все эти стереотипы были разрушены. Под руководством С.П. Дягилева в столичном выставочном центре «Гран Пале» открылась выставка «Два века русской живописи и скульптуры», где были собраны лучшие произведения российских мастеров и художников. Выставка произвела фурор во французском обществе, а местная газета «Ле Фигаро» посвятила большую статью с хвалебными отзывами об этом событии. Было положено начало русской культурно-художественной экспансии в европейское общество. Однако ситуация осложнялась тем, что все лучшее уже было продемонстрировано в первый год, и следующая выставка лишь повторила бы уже прошедшую. Перед Дягилевым встала задача закрепиться на западном культурном «плацдарме».

Из всего многообразия представленной русской культуры, одним из главных пред-

метов восхищения европейцев стал именно балет. Для западного зрителя показалось привлекательно странным, что исконно европейский вид сценического искусства – танец, которым, казалось бы, трудно удивить западного зрителя, сумел произвести на них же самих столь яркое впечатление. Этому эмоциональному всплеску способствовало и то, что к началу XX века классический балет вызывал мало интереса в Европе и считался довольно архаичным. К примеру, в Париже во второй половине XIX века балет воспринимался едва ли не как просто шоу с участием красивых девушек, а балетные сцены можно было увидеть лишь в контексте действий оперы и как дополнение к общему представлению. Также снижение интереса к балету во французском обществе связано с общенациональной депрессией, вызванной поражением во Франко-прусской войне 1870–1871 годов. Лондон же и вовсе переместил балет с оперных театров на эстрадные сцены.

В то же время русский балет, который, будучи и так на высоком качественном уровне, долгие годы впитывал все лучшее из мирового опыта. Он был популярен в кругах привилегированных слоев общества и обладал покровительством императора. Имея западные корни, балет успешно впитал в себя черты русского национального танца, костюма и славянского характера, выражавшегося в искренности движений и эмоций танцоров [1].

Вследствие этого в 1909 году на открытии очередных «Русских сезонов» сердца европейцев были покорены красотой и качеством российских постановок. Ведущие артисты Петербурга, такие как Т.П. Карсавина, М.М. Фокин, В.Ф. Нижинский, И.В. Рубинштейн, В.А. Каралли и другие, в одночасье стали кумирами европейского зрителя. Особое место среди артистов занимала балерина А.П. Павлова. Британская газета «Пэлл Мэлл газетт» посвятила Павловой большую статью, где окрестила ее выступление как «сенсацию века» [2].

Как правило, все популярные культурно-массовые события сопровождаются выпуском тематической сувенирной продукции. Значительный успех Дягилева в совокупности с высокой популярностью артистов позволил организовать выпуск такой продукции из драгоценного по тем временам материала – фарфора. Вопрос о производстве и выпуске решался на уровне Императора. В 1913 году Кабинет его Императорского Величества по предложению инженера-технолога Императорского Фарфорового завода Н.Н. Канчалова обратился к скульптору С.Н. Судьбинину с просьбой разработать проект скульптуры балерины, который будет воплощен художниками петербургского фарфорового предприятия. В качестве специалиста Судьбинин был выбран не случайно: у него были тесные связи с Дягилевым, он находился в то время в Европе и имел возможность воочию наблюдать работу всех артистов.

Немаловажным является то, что автор непосредственно находился в так называемой «целевой среде» потенциальных покупателей сувенирной продукции, имел возможность точнее подмечать их пожелания и отражать в своих проектах. Эти обстоятельства давали большое преимущество для мастера по сравнению с тем, если бы он создавал свои произведения в Петербурге на основе только лишь личных воспоминаний и впечатлений. Чтобы не лишать себя этого творческого преимущества, работы по выполнению государственного заказа Судьбинин осуществлял в Лондоне в течение 1913 года.

Учитывая популярность Павловой среди западноевропейской публики, автор выбрал именно ее образ в качестве прототипа для создания фарфоровой скульптуры. В одном из своих отчетов скульптор писал: «Смею уверить Ваше превосходительство, что один Лондон в один день раскупит 500 экземпляров. Популярность Павловой здесь громадная, а после ряда статей в лондонских журналах о том, что ее фигура будет выполнена на Императорском фарфоровом заводе, здесь только и ждут появления этой работы в свет» [3]. Не имея возможности лично прибыть на завод для консультирования мастеров и художников по особенностям выпуска статуэток, Судьбинин в итоге выслал формы для отливания скульптур и подробное описание порядка их окраски в Петербург. Так были исполнены и предложены к производству модели статуэток балерины в партиях «Лебедь», «Вакханалия» и «Жизель» [2].

Воплощенной мастерами фарфорового завода в Петербурге и запущенной в массовое производство стала именно «Жизель». Статуэтка представляла собой сцену из первого акта балета, где танцовщица предстала в образе крестьянской дочери Жизель во время гадания на ромашке. Осложняло задачу по созданию скульптуры то, что автору необходимо было передать конкретную эмоцию балерины. Будучи на сцене, Павлова передавала всю эмоциональную гамму переживаний через движения. Обладающий невероятным талантом Судьбинин смог увидеть это и чрезвычайно точно отразить динамику в статичной форме. В итоге мир едва ли не впервые увидел образ конкретного человека, российской балерины Анны Павловой, который был воплощен в фарфоровой пластике, а коллекция шедевров российской фарфоровой промышленности пополнилась еще одним произведением [3].

После этого Судьбининым были выполнены бюсты Павловой в образе «умирающего лебедя» композиции «Лебедь» и во время исполнения роли в балете «Вакханалия». Европейское общество высоко оценило все его работы. Эта высокая оценка заключалась и в том факте, что на Судьбинина вышла администрация Севрской фарфоровой мануфактуры, предложив работу в стенах предприятия. Подписав контракт, Судьбинин стал первым и единственным российским скульптором, работавшим на прославленной Севрской мануфактуре [2]. Также Судьбининым была воплощена и еще одна обаятельная балерина Т.П. Карсавина, которая не меньше Павловой полюбилась европейскому зрителю [4]. За основу взят образ артистки в балете «Сильфида».

В целом, на первоначальном этапе становления темы балета в фарфоре продукция представляла собой малую пластику, имеющую декоративное назначение, и производилась под патронажем государства. Ожидания относительно ликвидности статуэток оправдались. «Сувенирная» продукция из фарфора возымела большой успех как среди западных ценителей прекрасного, так и в российском обществе. Обуславливалось это тем, что все балерины выполнялись неразрывно со своим образом, подарившим им известность и полюбившимся публике.

Следующим этапом развития тематики в фарфоре стал послереволюционный период. Красота и невероятная популярность выпущенных в царской России изделий позволили прочно закрепиться теме балета в декоративно-прикладном искусстве. Это дало

ей возможность пережить «культурно-художественные бури» революции 1917 года и возродиться в фарфоре уже новой Советской России. Однако на данном этапе советский балет еще не родил своих собственных героев, поэтому художники завода в основном продолжили рефлексировать успехи Дягилева.

Хотя все искусство и культура этого периода были подчинены единой задаче – воспитанию советского человека, но производство «империалистического балетного фарфора» имело целью не только лишь просветительскую деятельность в обществе. Продавая продукцию в другие страны, государство зачастую решало экономические задачи: высшей и первосортная продукция ведущих фарфоровых предприятий Советского Союза стала одним из первых экспортируемых за рубеж товаров и, как следствие, источником получения иностранной валюты. Так молодая Советская республика могла рассчитывать на возможность приобретения за инвалюту разнообразных иностранных товаров, оказавшихся такими необходимыми на заре становления социализма [5]. При этом знаковых балетных постановок по сравнению с театральными было не так много, и каждая балерина была узнаваема и обожаема публикой в неразрывной связи со своим персонажем. Чтобы повысить популярность и увеличить продажи экспортируемой фарфоровой продукции, скульпторы продолжили традицию исполнения балерин в конкретных образах.

Так личность уже всемирно известной Карсавиной вновь появилась в трудах мастеров уже не Императорского, а Государственного Фарфорового завода (ГФЗ), работавшего с 1918 года под руководством Народного комиссариата просвещения и под особым вниманием его главы А.В. Луначарского. В 1923 году скульптор Д.И. Иванов запечатлел в фарфоре образ балерины во время исполнения ей роли Зобеиды в балете М.М. Фокина на музыку композитора Н.А. Римского-Корсакова «Шехерезада». Основными источниками для создания образа служили фотографии, сделанные во время выступления артистов. Сохранившиеся эскизы костюмов участниц и участников «Русских сезонов», выполненные художником Л.С. Бакстом, позволили мастеру с точностью воплотить сценический образ. Героиня одета в иранский национальный костюм периода XVIII–XIX веков [6]. Образ насыщен восточным колоритом: изящная синяя чалма на голове расписана позолоченными узорами, а аналогичные синие вставки по всему костюму в форме восточных узоров создают романтическую атмосферу «Тысячи и одной ночи».

Неспроста Иванов уделил такое внимание деталям костюма, который сыграл далеко не последнюю роль в успехе сценического образа. В одной из своих статей, посвященных «Русским сезонам», Тугендхольд писал, что костюмы, нарисованные Бакстом, являются настоящими шедеврами. Однако среди этих работ он особенно выделял восточный костюм Зобеиды «с ее длинными, цепкими и страшными шароварами, символизирующими ее жестокое, как жало пчелы, сладострастие...» [7]. После премьеры постановки вся мода Парижа переориентировалась в сторону Востока, резко подскочил спрос на восточные украшения. Французы скупали тематические костюмы, стремясь быть похожими на героев балета. Все декоративно-прикладное искусство запестрело яркими узорами и орнаментами [8]. Россия вновь подарила европейцам ощущение персидско-арабской романтики, в очеред-

ной раз выполнив свою важную роль моста между западной и восточной культурами.

Появился и еще один образ Карсавиной – образ Жар-птицы – героини одноименного балета, премьеры которого состоялась в Национальной опере Парижа еще в 1910 году. Этот образ дополнял сценический костюм, который также был создан по эскизам Бакста. Статуэтку в 1920 году исполнил скульптор ГФЗ Иванов. Изначально она задумывалась как парная, и для полной композиции автор создал фарфоровую фигуру балетмейстера М.М. Фокина (который по совместительству выступал и как танцовщик) в роли Ивана-царевича. Статуэтка «Жар-птицы» была популярна наравне с «Зобеидой» и выпускалась на заводе ежемесячно в течение долгого периода. Ее популярность обуславливалась отличием яркого и пышного образа Жар-птицы от типичного образа балерины. Этого и добивался Фокин, найдя в костюмах Бакста корреляцию со своими устремлениями [8]. Данная особенность неизбежно отразилась и в фарфоре, сделав статуэтку привлекательной глазу, яркой и выделяющейся среди остальных.

Обращая особое внимание на позу и детали костюма персонажей, автор ставил себе цель максимально передать дух и атмосферу прошлых триумфов российских трупп, что, в свою очередь, способствовало сохранению популярности тематической фарфоровой продукции. Ситуация осложнялась тем, что в отличие от Судьбинина, Иванов уже не имел возможности воочию наблюдать выступление артистов, а его помощниками выступали лишь эскизы, записи и фотографии.

Вместе с тем расширялся каталог форм продукции. Среди них стоит выделить работы знаменитого скульптора ГФЗ Н.Я. Данько. Одним из ее произведений стала ручка от зонта с изображением Одалиски. Фарфоровая одалиска, прислужница в гареме, является героиней «Тысячи и одной ночи». Она изображена вытянутой в полный рост, а ее нижняя часть туловища плавно переходит в технологическое отверстие для основания зонта. По задумке автора – обладатель такого зонта должен держать его за «тело прислужницы», которое и является своеобразной ручкой. Национальный костюм и яркие цвета изделия передают атмосферу востока. Еще одна «Одалиска» была исполнена как парфюмерный флакон и представляла собой полноценную статуэтку, голова которой выполняла функцию крышки. Также от руки мастера родился корпус для настольных часов «День и ночь». Композиция представляет собой воплощение образов из балета М. Петипа на музыку Л. Минкуса «Ночь и День».

Подводя итог послереволюционному периоду, можно сказать, что основой сюжетов «фарфорово-балетной» пластики этого времени были произведения, созданные по мотивам еще императорского балета, но уже мастерами Советской России. Сохранению темы балета в послереволюционном ДПИ способствовала и экономическая выгода, которая заключалась в получении государством валютной выручки от продаж фарфора за рубежом. Однако воспитательная функция производимых изделий явно не прослеживалась в силу их малотиражности, а также потому, что значительная их часть поставлялась за рубеж и бытовала на территории иностранных государств.

Толчком же третьей волне темы балета в фарфоре послужил триумф советского Большого Театра во время первых зарубежных гастролей, прошедших в Лондоне в 1956 году.

После Великой Отечественной войны Европа вновь увидела сияние советского балета. К этому времени он прочно укоренился в культуре и стал таким же народным достоянием, как значимые памятники архитектуры, произведения русских писателей-классиков и живописцев, подлежащих сохранению. При всем явном «империалистическом» происхождении этого вида искусства советская власть так его и не упразднила. Напротив, в это время Советский Союз был озабочен демонстрацией достижений страны победившего социализма на мировом уровне. Балет как нельзя кстати подходил для этой роли, а в народном фольклоре успехи балета даже ставились на одно место с успехами в покорении космоса¹.

Советский балет подарил миру новых артистов, которые непременно стали кумирами публики и объектами внимания мастеров ДПИ. Одной из таких балерин была Г.С. Уланова. Она стала исполнительницей многих ролей, в том числе в таких значимых постановках, как «Красный мак» Р.М. Глиэра, «Жизель» А. Адана, «Бахчисарайский фонтан» Б.В. Астафьева, «Ромео и Джульетта» С.С. Прокофьева, «Лебединое озеро» П.И. Чайковского. Именно лондонские гастроли подарили Улановой мировую славу, а она, в свою очередь, внесла большой вклад в прославление советского балета. Ее выступление на европейской сцене было триумфальным, а многие зарубежные критики сравнивали успех Улановой с успехом Павловой [9].

Вновь появился веский повод советским скульпторам и художникам по фарфору запечатлеть образ соотечественницы, которая вписала свое имя в культуру России и Европы, что позволило возродиться традиции экспорта советского фарфора, которая почти полностью утонула к началу Великой Отечественной войны.

Вместе с тем звезда Улановой начала загораться еще перед Великой Отечественной войной, а ее самый первый образ в роли Одетты в «Лебедином озере» был воплощен в 1940 году известным мастером Ленинградского фарфорового завода Е.А. Янсон-Манизер. Не менее грациозной у Янсон-Манизер получилась скульптура балерины во время исполнения роли Тао Хоа в «Красном маке». Тао Хоа – персонаж уже исключительно советской постановки, созданной в контексте культурной политики Советского Союза. В 1951 году советская прима вновь появляется в творчестве Елены Александровны, но уже в образе Джульетты постановки «Ромео и Джульетта».

От руки Янсон-Манизер родились не только образы Улановой, но и статуэтки многих советских звезд, а именно: Т.М. Вечесловой в роли Эсмеральды, еще одна Эсмеральда в лице Ф.И. Балабиной, Золушка – О.В. Лепешинская. Запечатлены образы М.М. Плисецкой в ролях Хозяйки Медной горы и Раймонды. Свой фарфоровый образ нашла и Н.А. Анисимова в образе персонажа, танцующего Панадерос в балете «Раймонда». Статуэтка отличается высокой динамичностью и ярко-красными тонами платья балерины. Схожий по мотиву образ представлен в скульптуре, созданной по сюжету балета «Андалузская свадьба». В ней артистка Н.А. Федорова также экспрессивно исполняет испанский танец в ярко-красном платье.

Скульптор не обошла стороной и мужскую часть советского балета. Так, в малой

¹ Данный факт зафиксирован в том числе и в советском кинематографе, о чем свидетельствует цитата «...космические корабли бороздят Большой театр...» из знаменитого советского фильма Л.И. Гайдая «Операция «Ы» и другие приключения Шурика».

пластике фарфора появились артисты В.А. Левашев (в балете «Шурале») и Г.Ф. Соловьев (в одной из сцен «Лебединого озера»), а также Н.А. Зубковский в образе Арлекина (в балете «Арлекиада»).

В целом Янсон-Манизер, которая тесно сотрудничала с Ленинградским фарфоровым заводом в период с 1934 года вплоть до 50-х годов прошлого столетия, создавая свои шедевры, сделала весомый вклад в популяризацию балета, а также в закрепление данной темы на культурно-бытовом уровне. Однако стоит отметить, что значительный пласт своих работ мастер выполнила в первой половине двадцатого столетия, а ее работы 1940-х – 50-х годов явились логическим продолжением ее деятельности. Поэтому творчество Елены Александровны является своеобразным мостом между вторым и третьим этапом развития рассматриваемой тематики.

В это время начала расширяться и география предприятий, производящих тематические изделия. Широко в своих произведениях балет осветили мастера фарфоровых предприятий советской России, ориентированных на массовое производство не такого высокохудожественного, однако более доступного и ничуть не менее ценного фарфора. Немаловажную роль здесь играло развернувшееся в стране активное жилое строительство. Его следствием стало появление в 1950-х годах у советских граждан как отдельных, так и коммунальных квартир, которые непременно требовали украшения и создания домашнего уюта. Задача эта как нельзя лучше решалась за счет внедрения в интерьер предметов декоративно-прикладного искусства [10]. В «Краткой энциклопедии домашнего хозяйства» 1959 года говорилось, что «недорогая вещь массового производства, если она достаточно красива, может служить прекрасным украшением». На горизонтальных поверхностях комодов, сервантов, трельяжей, а также настенных подвесных полок начали появляться дымковские игрушки, хрустальные вазы и керамические сосуды. Но показателем хорошего вкуса все же оставался фарфор, а фарфоровые балерины подчеркивали высокую культурную развитость домовладельцев.

Одним из знаковых предприятий, способных производить массовые и высококачественные изделия, был и является Дулевский фарфоровый завод имени газеты «Правда». Среди мастеров завода, создававших в 1950-е – 1960-е годы тематические произведения, стоит выделить Г.Д. Чечулину, О.П. Таежную-Чешуину, А.Д. Бржезицкую и Н.А. Малышеву. Отличительной чертой их работ было отсутствие влияния «Сезонов» и отражение исключительно советских успехов русского балета [11].

Так, балерина Плисецкая вновь появляется в произведении Г.Д. Чечулиной. Как и коллеги из Ленинграда, автор выбрала образ Одетты из балета «Лебединое озеро» и стремилась передать через свою работу всю эмоциональную гамму артистки. Другой мастер, А.Д. Бржезицкая, выбрала для своей скульптуры образ Галины Улановой в роли Джульетты. Статуэтка была исполнена в паре с Ромео, которого сыграл актер балета Ю.Т. Жданов. Ромео получился мужественным и уверенным в себе, в то время как Джульетта-Уланова отразила в себе хрупкость и легкость. Мастерство Асты Давыдовны подтверждает то, что она смогла передать через фарфор легкость и тонкость платья балерины – оно кажется почти полупрозрачным [11].

Отличились на поприще создания «фарфорового балета» и мастера Бронницкого фарфорового завода «Возрождение», возникшего на базе завода «Пролетарий». Их изделия представили свету совсем иное направление в развитии сувенирной продукции. К примеру, художник завода М.В. Андреева стала автором уже не статуэток, а серии фарфоровых штофов под общим названием «Балет». На поверхностях сосудов красуются танцовщицы, созданные рельефом фарфоровой массы и минимальной подглазурной сине-коричневой росписью. Мастерски запечатлены моменты танца, отражены черты лица и мимика лиц героинь сюжетов. Сама Андреева в своих воспоминаниях говорила о том, что одним из ее стремлений было показать легкость в образе танцующих девушек, создать ощущение парения в воздухе. В качестве прообразов скульптор выбрала наиболее ярких артистов «Русских сезонов» Дягилева, когда-то покоровивших Европу. Немалое влияние «Сезоны» оказали и на последующие труды скульптора. Композиция «Балерины», выполненная ей в 1986 году, имеет непосредственное отношение к делу Дягилева, цикл произведений «Жар-птица» посвящен одноименному балету, а статуэтки «Мария» и «Зарема» неразрывно связаны с «Бахчисарайским фонтаном» [12].

С расширением географии производств расширяется и сюжетный спектр изделий. Вместе со скульптурами, которые представлены конкретными балетными личностями, на свет появляется и множество собирательных образов всевозможных юных балерин и танцовщиц. В фарфоре воплощались как юные, так и уже уверенно стоящие на пуантах взрослые девушки. Ярким примером являются работы 1950-х – 1960-х годов скульптора Ленинградского фарфорового завода В.И. Сычева. Он создал скульптурные композиции «Балерина с цветком» и «Балерины перед выступлением». В последней запечатлен закулисный момент подготовки артисток к выходу на сцену, который недоступен глазу обычного зрителя: девушки поправляют костюмы, рассматривают друг друга, чтобы на сцене все выглядело безупречно [13]. Одной из самых узнаваемых его работ является статуэтка «Балерина». На ней изображена танцовщица, которая выполняет специальные упражнения для растяжки [13].

Скульптор Дулевского фарфорового завода Н.А. Малышева исполнила художественную композицию под названием «Юная балерина» [13]. На ней изображена юная девочка, которая завязывает свои пуанты. Также значимый вклад в развитие темы балета внесла сотрудница Дмитровского фарфорового завода О.С. Артамонова. За период своей творческой деятельности Ольга Сергеевна создала ряд образов советской интерьерной пластики, среди которых скульптуры «Балерина лежащая», «Балерина с розочками», «Балерина с цветком», «Балерина с лентой».

Через вышеописанные детали, отраженные в работах художников, зритель мог узнавать некоторые подробности повседневной жизни театра, специфические упражнения, посредством которых балерины готовятся к выступлениям. Благодаря массовому производству статуэток многие советские граждане, даже ни разу не побывав в театре, знали по именам советских прим. Все это делало балет ближе к широким слоям общества, приобщая граждан к миру высокого искусства.

В целом, основная особенность данного периода – появление в пластике фарфора

уже советских артистов балета и танцовщиц, которые повторили успех «Русских сезонов» и вновь покорили ведущие Европейские сцены. Наряду с ними были созданы и собирательные образы, в которых советские граждане юного возраста узнавали себя, своих сверстников, друзей. Также возросли количество авторов произведений и тиражность изделий, что способствовало их проникновению в интерьеры жилых пространств. В связи с чем возрастает степень их воспитательного воздействия, которая сопровождается формированием положительного отношения к высокой культуре.

Продолжением третьего этапа стала эпоха перестройки, начавшаяся в Советском Союзе во второй половине 1980-х годов. Увеличение степени гласности, характерное для данной эпохи, открыло двери к ранее недоступным для изучения материалам, которые вновь акцентировали внимание на изучении русской культуры начала XX века. Это послужило для художников своеобразным побудительным фактором к созданию новых образов.

Так, «Русские сезоны» вновь были переосмыслены в работе мастера ЛФЗ Э.П. Еропкиной. Она создала новый образ балерины Карсавиной в роли Жар-птицы. Также автор в своих работах реконструировала атмосферу балета «Петрушка», создав скульптурную композицию из трех статуэток: «Петрушка», «Балерина» и «Арап».

Влияние резонанса, вызванного русским балетом за рубежом, отразилось и на европейском фарфоре. Как уже писалось ранее, Севрская фарфоровая мануфактура в Париже выпускала модели статуэток по проекту Судьбина. Вместе с тем в конце 1930-х начале 1940-х саксонская мануфактура «Розенталь» выпускала собственную статуэтку «Умиряющего лебедя» в лице балерины Анны Павловой. Ее автором стал работник завода К. Хольцер-Дефанти. Скульптором одной из старейших в Германии мануфактур «Фолькстедт» Х. Ледерером, в 1927 году был исполнен другой образ Павловой. Работы по созданию проходили при непосредственном участии балерины. Изделия тюрингской фабрики «Фолькстедт» всегда отличались особой проработкой мелких деталей, поэтому Ледереру удалось передать весь декор сценического костюма Павловой, что технически не могли сделать другие фарфоровые производства того времени [2].

Также предметом внимания для скульпторов Германии стала Майя Михайловна Плисецкая. Все та же мануфактура «Фолькстедт» обратилась к Плисецкой с предложением воплотить ее образ. По примеру А. Павловой она пожелала лично принять участие в его создании. Для балерин крайне важно, чтобы любая скульптура отражала именно те движения, которые они демонстрируют на сцене, передавая эмоцию. Далек не каждый мастер способен сделать это самостоятельно. Плисецкая говорила в своем открытом письме, что «талантом скульптора я не обладаю, но, когда у меня не хватало слов и терпения доходчиво объяснить мастеру, что я хочу, я выхватывала у него его рабочий инструмент (нож-лопаточку) и пыталась долепить все сама. В конце концов компромисс между «сверхзадачей» скульптора и моими эмоциями был найден»². В этом же письме она подробно описала процесс рождения замысла у немецких мастеров на создание статуэтки.

В целом тему балета в фарфоре можно условно разделить на три периода:

- первый период – с начала XX века и до Революции 1917 года. В это время фикс-

2 Письмо М.М. Плисецкой написано в Мюнхене 9 октября 2011 года. Ныне его копия хранится в официальном магазине сувенирной продукции Большого Театра (г. Москва, Театральная пл.,1).

сировались успехи «Русских сезонов», поставленных Дягилевым на ведущих европейских сценах;

- второй период с началом Революции 1917 года и до Великой Отечественной войны продолжил демонстрировать успехи Дягилева уже на советской продукции, а фарфор стал одним из источников иностранной валюты для государственной казны.

- третий период – ознаменовался Лондонскими гастролями 1956 года. В это время фарфор воплощает в себе образы уже советских артистов балета. Расширяется и география производства тематических предметов, что в свою очередь снижает их стоимость и повышает доступность. В этот период возрастает роль малой скульптурной пластики как инструмента культурного воспитания. На ряду с реальными появляются и собирательные образы балерин. Продолжением третьего периода стал четвертый, связанный с появлением новых фактов о русской культуре и искусстве периода царской власти, что послужило толчком для повторного обращения к истории русского балета того времени.

Расширился функционал тематической фарфоровой продукции: помимо статуэток в ассортименте появились курительные трубки, корпуса для часов, ручки для зонтов, штофы, рюмки и другие предметы быта.

Также стоит отметить, что резонанс, вызванный российским балетом, обусловил производство собственной тематической продукции ведущими фарфоровыми мануфактурами Франции и Германии. В этой продукции явно прослеживались как образы российских актеров, так и черты работ российских и советских скульпторов.

Таким образом, балет через фарфор стал инструментом идеологического воздействия и неким механизмом иерархизации культурной практики, где балет занимает одно из ведущих мест, находясь под особым патронажем государства.

Список литературы

1. Тугендхольд Я. А. Русский сезон в Париже // журнал «Аполлон», сентябрь 1910 г. №10. С. 5–23.
2. Хмельницкая Е. С. «Русские сезоны» в фарфоре. Образ Анны Павловой. // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2016 г. № 3(44). С. 47–52.
3. Скульптура «Анна Павлова в роли Жизели». Серафим Судьбинин. Официальный сайт Государственного Эрмитажа. Электронный ресурс. URL:<http://academy.hermitagemuseum.org/materials/skulptura-anna-pavlova-v-rolizhizeli?ysclid=14vln01wsp327521812> (Дата обращения: 26.06.2022 г.).
4. Автор модели: Судьбинин, Серафим Николаевич (1867–1944) Скульптура «Балерина Тамара Карсавина». Официальный сайт Государственного Эрмитажа, электронный ресурс. URL:<http://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/1006160?fund=38&category=2671&avtor=17547&index=3> (Дата обращения: 26.06.2022 г.).
5. Внешняя торговля СССР, 1922–1981: Юбилейный статистический сборник // М.: Финансы и статистика, 1982 г. 193 с.

6. Брун В., Тильке М. История костюма от древности до Нового времени // М.: изд. ЭКСМО. 1996 г.
7. Тугендхольд Я. А. Русский балет в Париже // журнал «Аполлон», май-июнь 1910 г. №8. С. 69–71.
8. Хмельницкая Е. С. Л. Бакст и воплощенные в фарфоре фигуры участников «Русских Сезонов» С. Дягилева // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2016 г. № 5(46). С.83–92.
9. Галина Уланова. Официальный сайт «Культура.РФ». Электронный ресурс. URL: <https://www.culture.ru/persons/8765/galina-ulanova?ysclid=16hqnvfof4874859057> (Дата обращения: 6.08.2022 г.).
10. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950–1960-х годов: к вопросу развития художественных образов // журнал «Новое искусствознание» / Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание». № 1. 2019 г. С. 64–70.
11. Онегин Н. С. Дулевские «балерины» в советском жилом интерьере второй половины 1950-х–1960-х годов // журнал «Новое искусствознание» / Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание». №1. 2020 года. С. 50–55.
12. Воропаева Т. А. Театр и балет в творчестве Марины Виссарионовны Андреевой – художника завода «Возрождение» // журнал «Новое искусствознание» / Фонд содействия развитию образования, науки и искусства «Новое искусствознание». № 1. 2021 г. С. 76– 83.
13. Боровский А. Ода к радости: русский фарфор в собрании Юрия Трайсмана // М.: Пинакотека, 2008 г. 527 с.

Сведения об авторе

Лукьяненко Егор Вячеславович – консультант проректора по стратегическому развитию и партнерству Санкт-Петербургского государственного университета, аспирант Института философии Санкт-Петербургского государственного университета (направление подготовки – Культурология), г. Санкт-Петербург.

E-mail: Baza67EL@yandex.ru

Lukianenko E. V.

BALLET THEMES IN RUSSIAN SOVIET PORCELAIN

***Abstract:** ballet and porcelain in Russia have a long cultural and artistic tradition. In their mutual dialogue, many masterpieces of decorative and applied art were born. The article analyzes the formation and consolidation of the theme of ballet in porcelain products, including in the context of the use of decorative and applied art as a tool for educating civil*

society within the framework of cultural policy pursued by the Soviet Union. Thus, Russian culture and art exports to Europe, which became possible due to the success of Diaghilev's «Russian Seasons», is the starting point. The second stage in the formation and consolidation of the thematic agenda was the transfer of the images of the heroes of the imperial ballet to Soviet porcelain. The third stage is the appearance of Soviet ballet actors in small sculptural plastic, which was promoted by the significant successes of ballet troupes both on domestic and foreign stages. The work also touches on the topic of the influence of the creativity of Russian porcelain masters on foreign decorative and applied art.

Keywords: *porcelain, sculpture, Russian ballet, Soviet ballet, ballet in porcelain, Russian seasons*

References

1. Tugendkhol'd Ya. A. Russian Season in Paris [Russkii sezon v Parizhe] // zhurnal «Apollon», sentyabr' 1910 g. №10. S. 5–23. (In Russ.)
2. Khmel'nitskaya E. S. «Russian Seasons» in Porcelain. Anna Pavlova // Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi, 2016 g. № 3(44). S. 47–52. (In Russ.)
3. Sculpture «Anna Pavlova as Giselle». Seraphim Sudbinin. [Skul'ptura «Anna Pavlova v roli Zhizeli». Serafim Sud'binin]. Ofitsial'nyi sait Gosudarstvennogo Ermitazha. Elektronnyi resurs. URL: <http://academy.hermitagemuseum.org/materials/skulptura-anna-pavlova-v-rolizhizeli?ysclid=14vln01wsp327521812> (Data obrashcheniya: 26.06.2022 g.). (In Russ.)
4. Foreign trade of the USSR, 1922–1981: Jubilee statistical collection [Vneshnyaya tor-govlya SSSR, 1922 – 1981: Yubileinyi statisticheskiy sbornik] // M.: Finansy i statistika, 1982 g. 193 s.
5. The author of the model: Sudbinin, Serafim Nikolaevich (1867–1944) Sculpture «Ballerina Tamara Karsavina». [Avtor modeli: Sud'binin, Serafim Nikolaevich (1867-1944) Skul'ptura «Baleri-na Tamara Karsavina»]. Ofitsial'nyi sait Gosudarstvennogo Ermitazha, elektronnyi resurs. URL: <http://collections.hermitage.ru/entity/OBJECT/1006160?fund=38&category=2671&avtor=17547&index=3> (Data obrashcheniya: 26.06.2022 g.). (In Russ.)
6. Brun V., Til'ke M. The History of Costume from Antiquity to Modern Times [Istoriya kost-yuma ot drevnosti do Novogo vremeni] // izd. EKSMO, g. Moskva. 1996 g. (In Russ.)
7. Tugendkhol'd Ya. A. Russian Season in Paris [Russkii sezon v Parizhe] // zhurnal «Apollon», mai-iyun' 1910 g. №8. S. 69–71. (In Russ.)
8. Khmel'nitskaya E. S. L. Léon Bakst and Porcelain Sculptures of Participants of Diaghilev's «Russian seasons» [Bakst i voploshchennyye v farfore figury uchastnikov «Russkikh Sezonov» S. Dyagileva] // Vestnik akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi. 2016 g. № 5(46). S.83-92. (In Russ.)

9. Galina Ulanova. [Galina Ulanova]. Ofitsial'nyi Sait «Kul'tura.RF». Elektronnyi resurs. URL: <https://www.culture.ru/persons/8765/galina-ulanova?ysclid=l6hqnvf of4874859057> (Data obrashcheniya: 6.08.2022 g.). (In Russ.)
10. Sapanzha O. S., Balandina N. A. Soviet Porcelain in the Space of Everyday Culture of the 1950s–1960s: Development of Ideas and Images [Sovetskaya farforovaya melkaya plastika v pros-transtve povsednevnoi kul'tury 1950–1960-kh godov: k voprosu razvitiya khudozhestvennykh obra-zov] // zhurnal «Novoe iskusstvoznanie» / Fond sodeistviya razvitiyu obrazovaniya, nauki i iskusstva «Novoe iskusstvoznanie». № 1. 2019 g. S. 64–70. (In Russ.)
11. Onegin N. S. The Dulevo «Ballet Dancers» in the Soviet Living Interior in the Second Half of the 1950s – 1960s [Dulevskie «baleriny» v sovetskom zhilom inter'ere vtoroi poloviny 1950-kh – 1960-kh godov] // zhurnal «Novoe iskusstvoznanie» / Fond sodeistviya razvitiyu obrazovaniya, nauki i iskusstva «Novoe iskusstvoznanie». №1. 2020 goda. S. 50–55. (In Russ.)
12. Voropaeva T. A. Theater and Ballet in the Work of Marina Vissarionovna Andreeva – the Artist of the «Vozrozhdenie» Plant [Teatr i balet v tvorchestve Mariny Vissarionovny Andreevoi – khudozhnika zavoda «Vozrozhdenie»] // zhurnal «Novoe iskusstvoznanie» / Fond sodeistviya razvitiyu obrazovaniya, nauki i iskusstva «Novoe iskusstvoznanie». № 1. 2021 g. S. 76–83.». №1. 2020 goda. S. 50–55. (In Russ.)
13. Borovskii A. Ode to joy: Russian Porcelain in the Collection of Yuri Traisman [Oda k ra-dosti: russkii farfor v sobranii Yuriya Traimana] / M.: Pinakoteka, 2008 g. 527 s. (In Russ.)

Lukyanenko Egor Vjacheslavovich – consultant to the Vice-Rector for Strategic Development and Partnership of Saint Petersburg State University / Postgraduate student of the Institute of Philosophy of Saint Petersburg State University (direction of education – Cultural studies), St. Petersburg.

E-mail: Baza67EL@yandex.ru