

4. *Brossard S.* Dictionnaire de musique.
5. *Usachenko N.A.* Pervyj francuzskij teatral'nyj slovar' — «Biblioteka teatrov» 1733 goda // Vestn. SPbGU. Seriya 15, 2012. Vyp. 3. S. 62-69.
6. *Bibliothèque des théâtres.* Paris: Prault, 1733. 369 p.
7. *Ibid.* P.160.
8. *Ibid.* P. 292.
9. *Léris A. de.* Dictionnaire portatif des théâtres. Paris: C.A. Jombert, 1754. 557 p.
10. *ibid.* P. 481.
11. *Léris A. de.* Dictionnaire portatif historique et littéraire des théâtres. Paris : C.A. Jombert, 1763. 774 p.
12. *Clément M., Laporte J. , de.* Anecdotes Dramatiques: in 3 vol. Paris: Veuve Duchesne, 1775. Vol.3. 879 p.
13. *Ibid.* P. 174.
14. *Cahusac L., de.* La Danse ancienne et moderne ou Traité historique de la danse: in 3 V. La Haye: J.Neaulm, 1754. V. 3. 168 p.
15. *Pougin A.* Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent. Paris: Firmin-Didot et Cie, 1885. 775 p.
16. *Blok L. D.* Klassicheskij tanec. Istoriya i sovremennost'. L.: Iskusstvo, 1987. 556 s.
17. *Annales dramatiques, ou Dictionnaire général des Théâtres:* in 9 v. Paris: Babault, 1810. V. 5. 452 p.
18. *Krasovskaya V. M.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Ocherki istorii. Ot istokov do serediny XVIII veka. 2-e izd., ispr. SPb.: «Lan»; PLANETA MUZYKI», 2008. 320 s.
19. *Didro D.* Sobr.soch.: V 10-ti t. M.; L.: ACADEMIA,1936. T.5. 597 s. S. 169-170.
20. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers:* in 35 V. Paris: Breton, David, Durand [s.d.]. V.2. 871 p.
21. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers:* V.2. P. 45–46.
22. *Ibid.*
23. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers:* in 35 V. Paris: Breton, David, Durand [s.d.]. V.4. 1098 p.
24. *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonnée des sciences, des arts et des métiers.* Paris: Breton, David, Durand. [s.d.]. V.5. 1011 p.
25. *Krasovskaya V. M.* Zapadnoevropejskij baletnyj teatr. Ocherki istorii. Epoha Noverra. 2-e izd., ispr. SPb.: «Lan»; PLANETA MUZYKI», 2008. 320 s.
26. *Compan Ch.* Dictionnaire de la danse. Paris: Cailleau, 1787. 395 p.
27. *Ibid.*
28. *Ibid.*
29. *Kompan Sh.* Tancoval'nyj slovar', sodержashchij v sebe istoriyu, pravila i osnovaniya tanceval'nogo iskusstva. M.: Tip. u Okorokova, 1790. 437 s. [In russ.].
30. *Litvinova L. G.* Francuzskaya baletnaya terminologiya v russkom yazyke XVIII veka // Russkaya rech'. 2008. № 6. S. 84-86.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Н. А. Усаченко; pingvin73@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia A. Usachenko; pingvin73@yandex.ru

УДК 792.8

РАННИЕ БАЛЕТЫ И. Ф. СТРАВИНСКОГО «ЖАР-ПТИЦА» И «ПЕТРУШКА» В СОВЕТСКОМ ФАРФОРЕ: РАЗВИТИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ

О. С. Сапанжа,¹ Н. А. Баландина²

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

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

В центре внимания статьи — развитие художественных образов балетов И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в мелкой пластике. На основе анализа фарфоровых статуэток, выполненных в 1920–1980-е гг. (работы Д. И. Иванова 1919-1922 гг. и их повторение 1950-х гг.; работы А. А. Киселева 1966 г. и Э. И. Еропкиной 1988–1991 гг.), предлагается периодизация развития образов ранних балетов И. Ф. Стравинского в советском фарфоре. Помимо представленной в статье исторической типологии, особое внимание уделяется эволюции художественных образов, которая анализируется с точки зрения места и роли музыкального наследия И. Ф. Стравинского в советской официальной культуре и его влияния на повседневную культуру.

Ключевые слова: балет, советский фарфор, И. Ф. Стравинский, балет «Жар-птица», балет «Петрушка», дягилевские сезоны

STRAVINSKY'S EARLY BALLETS FIREBIRD AND PETRUSHKA IN THE SOVIET PORCELAIN: TO THE QUESTION OF THE DEVELOPMENT OF IMAGES

Olga S. Sapanzha¹, Natalia A. Balandina²

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48, Moyki nab., St. Petersburg, 191186, Russia Federation

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

The development of images of ballets by I. Stravinsky's "Firebird" and "Petrushka" in porcelain is in the focus of the article. Based on the analysis of porcelain figurines made in the 1920-1980s. (the work of D. Ivanov in 1919-1922 and their reproduction in the 1950s, the work of A. Kiselev 1966 and E. Eropkina 1988-1991), stages of the development of images of early ballets of Stravinsky in Soviet porcelain are presented. In addition to the historical typology, special attention is paid to the evolution of images. The point of view of the place and role of the musical heritage of Stravinsky in the Soviet official culture and its influence on everyday culture is the basis of paper.

Keywords: ballet, soviet porcelain, I. Stravinsky, ballet "Firebird", ballet "Petrushka", Diaghilev's seasons

17 июля (5 июля по старому стилю) 2017 года исполнилось 135 лет со дня рождения Игоря Федоровича Стравинского. Юбилейный год был насыщен событиями: Симфонический оркестр Мариинского театра впервые после 1909 г. исполнил «Погребальную песнь», комплект оркестровых голосов которой был обнаружен в библиотеке Санкт-Петербургской консерватории; Валерий Гергиев посвятил XVI Московский пасхальный музыкальный фестиваль выдающемуся композитору; в Центральном музее музыкальной культуры открылась выставка «...С обещанием снова увидиться», посвященная жизни и творчеству Игоря Стравинского; правнучатая племянница композитора Анастасия Казаченко-Стравинская организовала фонд, главной целью которого станет создание на родине композитора, в Ораниенбауме, музея в его честь.

Вполне закономерно, что основные юбилейные мероприятия были приурочены к дате рождения композитора — 5 (17) июля 1882 года. Однако 2017 год отмечен еще одной юбилейной датой, связанной с творчеством И. Ф. Стравинского: 55 лет назад, осенью 1962 года (первый и единственный раз после эмиграции 1914 г.) композитор посетил Советский Союз. Визит И. Ф. Стравинского стал значительным событием советской «оттепели» и состоялся как первое в СССР «прижизненное признание русского зарубежья» [1, с. 67]. Этот визит, вместе с широко освещавшимся в прессе триумфом Майи Плисецкой во время гастролей в США, и оглушительным успехом Муслима Магомаева в рамках Программы дней азербайджанской культуры в СССР, стал знаковым событием 1962 года для рядовых советских граждан. Приезд композитора, по воспоминаниям внучатой племянницы композитора Елены Алексеевны Стравинской, вернул широкой аудитории любителей классической музыки «дух старого петербургского прошлого» [2, с. 42–43].

Нельзя, однако, сказать, что имя композитора было полностью вычеркнуто из советского культурного дискурса. Отношение к композитору, в значительной мере, диктовалось переменами в политике и характеризовалось то всплесками интереса к нему (как, например, в 1920-е и 1980-е гг.), то забвением в 1930–1940-е гг., то признанием в 1960-е гг.

Сама история бытования музыкальных произведений И. Ф. Стравинского и их включения в пространство советской культуры (не только музыкальной, но и повседневной) заслуживает особого внимания. Интерес также представляет сюжет, связанный с осмыслением художественных образов, созданных в балетах на музыку И. Ф. Стравинского, в советском искусстве фарфора. Эта история в значительной степени определяется общими тенденциями развития советской культуры, являясь, в то же время, индикатором отношения к персоне И. Ф. Стравинского и его произведениям.

Особое место в фарфоре занимают образы ранних балетов И. Ф. Стравинского. Учитывая тот факт, что образы «Петрушки» и «Жар-птицы» становились источником вдохновения для художников-фарфористов на протяжении всего XX века, важно проследить историю появления этих образов в общем контексте развития советской культуры и места в ней персонажа И. Ф. Стравинского.

Интерес к образам балета, характерный для советского фарфора, берет свое начало на рубеже XIX–XX веков. Советская школа фарфора в полной мере пере-

няла традицию воплощения образов классического балета в фарфоровых композициях, начало которой было положено в работах Серафима Судьбинина, получившего в 1913 году заказ от Императорского фарфорового завода «создать модели артистов Императорских театров Шаляпина, Собинова и балерин Императорского балета Павловой и Карсавиной» [3, с. 22].

Искусство XIX века не знает подобных работ, и, в целом, «военные, религиозные и театральные сюжеты встречаются сравнительно редко и представляют собой довольно случайный материал» [4, с. 19]. В начале XX века понимание возможностей фарфоровой пластики расширились, и, несмотря на «заказной» характер произведений, они в полной мере отразили особое место в культуре театра в целом, и балета, который «стал новой «эстетической системой», в частности [5, с. 103]. Скульптуры С. Судьбинина «Анна Павлова в роли Жизели» и «Т. Карсавина в роли Балерины в балете «Петрушка», выполненные в 1910-е годы, «открыли» череду балетных образов в фарфоре, ставших затем важной составляющей советской традиции.

Первым «эхом» русских сезонов С. Дягилева в Советской России стали работы, выполненные Д. И. Ивановым на Государственном фарфоровом заводе (бывший Императорский фарфоровый завод) — скульптура «Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы в балете «Жар-птица» и скульптура «Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете «Жар-птица». Скульптура Т. Карсавиной в роли Жар-птицы традиционно датируется 1920-м годом [6, с. 62–63] (год изготовления модели), однако, фарфоровая статуэтка, принесенная в дар Фонду культуры супругами В. В. и П. А. Щукиными, датируется 1919 годом [7, с. 28]. В любом случае, произведение было представлено на выставке изделий завода за 1919–1921 гг., а затем неоднократно воспроизводилось путем повтора, после чего и выставлялось на выставках и аукционах за рубежом. Вторая статуэтка этой группы («Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете «Жар-птица») была выполнена чуть позже — в 1921 году. Хотя каждая из фигур может быть представлена отдельно, именно возможность их презентации в качестве стилистически и содержательно единого ансамбля, положит начало традиции создания групп фарфоровых статуэток на балетные темы в советском фарфоре. На Международной выставке в Париже в 1925 году скульптуры «Жар-птица» и «Иван-царевич» получили серебряную медаль. В Европе еще продолжалась история знаменитых дягилевских сезонов, и это не могло не повлиять на интерес к образам балета «Жар-птица» первых сезонов, потрясших Париж в 1910 году.

В Советской России 1920-х годов дягилевские сезоны стали воспоминанием о небывалом подъеме русского балета начала XX века. Анализируя парадоксальное «соседство» агитационного фарфора и изящных статуэток участников «русских сезонов» в едином пространстве раннего советского фарфора, Е. С. Хмельницкая отмечает, что последние произведения стали «своего рода связующей ниточкой, соединившей, в том числе и благодаря фарфоровой пластике, две такие разные эпохи» [8, с. 84].

Важно отметить, что в 1920-е годы имя И. Ф. Стравинского не было вычеркнуто из культурных контактов и обменов. В начале 1920-х годов планировался визит композитора в Советскую Россию. Так, например, газета «Обозрение театра и спорта»

10 октября 1922 года в разделе «Хроника» (между известиями о репетиции итальянской комедии «Ферарри» в Михайловском театре и болезни «знаменитой итальянской артистки» Элеоноры Дузе) сообщала читателям о предстоящем визите: «в начале декабря в Петроград приезжает известный композитор Игорь Стравинский» [9, с. 4].

На сценах театров ставятся балеты И. Ф. Стравинского: 2 октября 1921 года на сцене Государственного Академического театра оперы и балета (бывшего Мариинского театра) была поставлена «Жар-птица» в оформлении А. Я. Головина, представляющая «интереснейшую “дуэль в пространстве искусства” с дягилевской антрепризой» [10, с. 69]. Но образы балета, в которых «стилистику романтического сказочного модерна мамонтовского кружка... сменяет острый гротеск очень ремизовского по своей сути толкования фольклорных образов» [10, с. 70] не смогли впечатлить фарфористов. «Жесткие, угловатые проволочные контуры, колючая штриховка, моделирующая форму» [10, с. 70] не стали источником вдохновения для художников.

В целом же, как отмечает К. Стравинская, в середине и конце 1920-х годов интерес к искусству (никогда, впрочем, не угасавший) проявился в Советской России в полной мере. Музыка И. Стравинского в то время исполнялась часто, в Москве была музыкальная школа (и курсы) имени Стравинского [11, с. 98].

На протяжении 1920-х годов фарфоровые статуэтки Т. Карсавиной в роли Жар-птицы и М. Фокина в роли Ивана-царевича выпускались, прежде всего, на экспорт. Они входили в серию театральных фигур, предназначенных для продажи за рубеж, в связи с чем, сегодня отдельные экземпляры произведений, выпущенных именно в тот период, обнаруживаются в собраниях крупных художественных музеев (Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Государственного музея керамики и т. п.). Стоимость этих изделий внушительна.

Более распространенному кругу собирателей фарфора на «театральные» темы, оказались доступны произведения, выпускавшиеся Ленинградским фарфоровым заводом в 1950-1960-е годы, в период, когда было возобновлено производство фигур Жар-птицы и Ивана-царевича по старым формам (см. рис. 1).

Важно подчеркнуть, что название скульптур, выпущенных в этот период, было лишено связи как с именем И. Ф. Стравинского, так и с дягилевскими сезонами в целом. Во всяком случае, в каталоге Внешторга фарфоровые скульптуры Е. А. Янсон-Манизер представлены именами исполнительниц сольных балетных партий («Уланова-Одетта», «Уланова-лебедь», «Плисецкая»), а произведения Д. И. Иванова значатся просто как «Иван-царевич и Жар-птица». Отсутствие необходимого в данном случае комментария не удивительно: имя



Рис. 1. Жар-птица и Иван Царевич. ЛФЗ (по формам Д. И. Иванова 1920 г.). 1950-е гг. Музей «XX лет после Войны»

И. Ф. Стравинского практически не упоминается, начиная с середины 1930-х годов и в самом начале 1950-х для рядовых советских граждан он, по-прежнему «выступает как идеолог формализма и космополитизма» [12, с. 58]. Включение И. Ф. Стравинского в круг враждебных советскому человеку формалистов произошло в 1930-е годы; в послевоенный период отношение не изменилось: «Игорю Стравинскому приписывалось пренебрежительное отношение к советской музыке, приписывали даже полное отрицание нашего искусства в целом, вплоть до циничного отмежевания от родины» [11, с. 98].

Возвращение И. Ф. Стравинского в контекст советской музыкальной культуры и закрепление его имени в пантеоне выдающихся композиторов происходит в начале 1960-х годов. Первым сигналом официального признания И. Ф. Стравинского, его «открытия» для рядовых советских граждан, стала публикация в августовском выпуске журнала «Огонек» небольшой заметки Тихона Николаевича Хренникова «Сердечный привет от Стравинского» [13, с. 12]. «Реабилитация» композитора прошла в рамках Международного музыкального фестиваля в Лос-Анджелесе. Читатели «Огонька» узнали, что фактическое забвение композитора было вызвано «печальным недоразумением, которое в течение десятков лет всячески раздували враги дружбы Стравинского с Советским Союзом» [13, с. 12]. В той же заметке Т. Н. Хренников отмечал, что И. Ф. Стравинский эмигрировал не из советской, а из царской России, что оправдывало уже упоминавшуюся прижизненную реабилитацию представителя русской эмиграции. Наконец, заметку завершало известие о том, что в будущем (1962) году композитор посетит Советский Союз [13, с. 12]. Короткая статья в популярном массовом журнале стала важным сигналом и отправной точкой возрождения широкого интереса к творчеству И. Ф. Стравинского. Возобновляются постановки балетов композитора: в мае 1961 года Ленинградский Малый театр оперы и балета поставил «Петрушку», а марте 1962 года — «Жар-птицу». Декорации «Петрушки» были воссозданы по эскизам А. Н. Бенуа, декорации «Жар-птицы» выполнил С. А. Соломко, частично по А. Я. Головину, костюмы — Т. Г. Бруни [11, с. 97]. Об охватившем советское общество энтузиазме в связи с приближающимся визитом И. Ф. Стравинского свидетельствует письмо, присланное композитору племянницей Ксенией Стравинской: «сейчас, в связи с твоим приближающимся восьмидесятилетием, вокруг твоего имени большое оживление. Всюду исполняются твои произведения, читаются лекции. На днях мы были на премьере «Жар-птицы», «Орфея» и «Петрушки» в Михайловском театре (Малом театре оперы и балета)» [11, с. 95].

Произошедшее в начале 1960-х годов триумфальное возвращение творческого наследия И. Ф. Стравинского требовало закрепления образов балета в фарфоре, тем более что к этому времени традиция создания фарфоровых статуэток на темы балета оказалась не просто сложившейся, но стала массовой, включилась в пространство повседневной культуры [14, с. 33–39]. Образы известных балерин тиражировались и наполняли пространство советского дома. Только Е. А. Янсон-Манизер была выполнена галерея образов: Г. С. Улановой в роли Марии в балете «Бахчисарайский фонтан» (1937), Н. А. Анисимовой в «Испанском танце» из балета «Лебединое озеро» (1946), М. М. Плисецкой в роли Раймонды в балете

«Раймонда» (1947), Г. С. Улановой в роли Тао Хоа в балете «Красный мак» (1952), Г. С. Улановой в роли Джульетты в балете «Ромео и Джульетта» (1956) и т. д. Вторым направлением стало производство фарфоровых статуэток, представляющих мир балета без обращения к конкретным образам исполнителей главных партий. В числе таких скульптур — многочисленные изображения балерин, выпускавшиеся ЛФЗ в 1950–1960-е гг. («Балерина», «Юная балерина», «Маленькая балерина» и т. п.). Наконец, третье направление проникновения балетной тематики в фарфоровое производство связано с обращением к образам балетов, которые ставились на сценах советских театров, но без создания портретных образов танцовщиков. Это направление необходимо отличать от работ, в которых скульпторы обращались к литературным произведениям (по которым впоследствии нередко ставились и балеты). Таковы, например, образы персонажей поэмы А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», созданные Н. Данько в 1923 году или скульптурная фарфоровая группа «Ромео и Джульетта» В. Щербины, выполненная в 1960-е годы на Полонском заводе художественной керамики. Работ же, созданных на основе именно балетов, совсем немного. Одной из ранних композиций можно назвать парные фарфоровые статуэтки «Балерина-кошечка» и «Балерина-аист» М. Интизаряна (1950 год, завод Вербилки), созданные по мотивам балета Д. Клебанова «Аистенок». И хотя прототипами кошечки и аистенка называют М. Плисецкую и В. Радунскую, указаний на то, что изображены именно эти балерины, исполнявшие партии в балете «Аистенок», нет.

Именно в русле этого направления Анатолий Александрович Киселев в 1966 году создает серию фарфоровых статуэток по мотивам балета И. Ф. Стравинского «Петрушка», в которой были представлены в фарфоре все основные действующие лица балета. Первым опытом обращения к балету «Петрушка» в фарфоре была созданная С. Судьбинным в 1910-х годах скульптура «Т. Карсавина в роли Балерины в балете “Петрушка”». Скульптор заимствовал композиционное решение и детали костюма из эскизов к балету работы А. Н. Бенуа и представил балерину в застывшей, “кукольной” позе» [3, с. 35]. После этого опыта персонажи балета не попадали в поле внимания советских фарфористов, пока к образам балета не обратился А. Киселев — уникальный мастер, незаслуженно обойденный вниманием профессиональных исследователей советского фарфора. А. Киселев предлагает новые художественные образы персонажей балета. Причем, каждая статуэтка может быть представлена как отдельно, так и единой композицией, усиливающей драму, разыгрывающуюся между куклами. Персонажи балета решены скульптором именно как куклы, а не как исполнители балета в костюмах.

Росписи фигурок были выполнены как самим автором, так и художниками Ленинградского фарфорового завода (Л. Р. Афанасьевой и К. Г. Косенковой), причем не вызывает сомнения то, что эти росписи были навеяны образами персонажей комедии дель арте (особенно в исполнении Л. Р. Афанасьевой и К. Г. Косенковой). Об этом, в частности, свидетельствует название статуэтки балерины, которую традиционно в либретто к балету называют Балериной. В работе А. А. Киселева — это Коломбина. К сожалению, статуэтки не поступили в широкую продажу, не стали частью актуальной советской повседневности, и се-

годня они практически не доступны коллекционеру советского фарфора. Это тем более удивительно, что работы автора «Петрушки», «Коломбины» и «Арапа» наполняли буквально каждый советский дом, его «Аленушка и братец Иванушка» (1956), «Царевна-лягушка» (1956), «Иван-царевич с Жар-птицей» (1957) стали символами советской повседневной культуры.

В 1966 году А. Киселев выполнил роспись чашки с блюдцем «Петрушка», представляя на плоскости героев балета в тех костюмах, которые были предложены художником в его авторской росписи фарфоровых статуэток. Стилистически эти произведения А. Киселева открывают новую страницу художественных поисков в советском фарфоре.

Еще один всплеск интереса к образам ранних балетов И. Ф. Стравинского был зафиксирован на излете советского периода отечественной истории, когда общество, благодаря гласности, вновь открыло для себя некоторые страницы дореволюционной истории. Внимание к «русским сезонам» в этот период велико и вполне закономерно. Изданная в 1988 году книга М. Н. Пожарской «Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов» [15], открыла широкому советскому читателю удивительный мир русской культуры начала XX века, которая во второй половине 1980-х годов подчас даже излишне романтизировалась. Появление фарфоровых статуэток, стилистически отсылающих к эстетике первых дягилевских сезонов, в этом контексте вполне закономерно. Вновь обратиться к образам «Жар-птицы» 1910 года и «Петрушки» 1911 года предложила ленинградская художница Эльвира Игоревна Еропкина. Мотивы театральных костюмов дягилевских сезонов и образ примы балетов Т. Карсавиной стали источником вдохновения в работе над скульптурой «Жар-птица. Балерина Т. П. Карсавина» (см. рис. 2) и скульптурами персонажей балета «Петрушка» («Петрушка», «Балерина» и «Арап»), созданных в 1988–1991 годах.

Значительная дистанция, отделяющая автора от ушедшей эпохи русского балета начала XX века, определяет принципы, которые Э. Еропкина воплощает в произведениях, и которые отличают ее Т. Карсавину от Т. Карсавиной Серафима Судьбинина. Будучи знакомым с эскизами А. Н. Бенуа и фотографиями танцовщиков в готовых костюмах, автор, тем не менее, создал скульптурные изображения предельно обобщенного характера, а в случае с «Петрушкой» даже типажи: «отчаяние, бессильные порывы и жалкую



Рис. 2. Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы. Автор Э. Еропкина. ЛФЗ. 1988. Музей «XX лет после Войны»

забитость Петрушки — полукуклы-получеловека, глупую, но прелестную и пленительную Балерину и злого, механически-бессмысленного Арапа» [6, с. 127]. При сохранении достаточно обширного визуального материала по «русским сезонам» С. Дягилева (эскизы костюмов и декораций, зарисовки, фотоматериалы), именно музыка И. Ф. Стравинского в наибольшей степени сохраняет элемент «подлинности», и эта музыка звучит в работе мастера: «широко распахнутые глазки Балерины, прижатая к сердцу ладонь безнадежно влюбленного Петрушки, «свирепость» Арапа — во всем этом великолепно передана балаганная кукольность героев, театральность ситуации, нервные ритмы музыки И. Стравинского» [16, с. 20].

Итак, история развития образов ранних балетов И. Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре может быть разделена на четыре этапа.

Первый этап связан с художественным осмыслением балетов в Советской России 1920-х годов, в тот самый период, когда антреприза С. Дягилева еще была актуальным событием культурной жизни Европы, советские фарфористы обладали определенной свободой творчества, а балеты И. Ф. Стравинского являлись важным элементом музыкальной культуры. К этому этапу относятся фарфоровые статуэтки, выполненные Д. И. Ивановым — скульптура «Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы в балете “Жар-птица”» и скульптура «Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете “Жар-птица”».

Между первым и вторым этапом следует более чем двадцатилетний период забвения композитора, творчество которого было объявлено формализмом.

Второй этап интереса к образам ранних балетов И. Ф. Стравинского в фарфоре относится к первой половине 1950-х годов. Приметой времени было не создание оригинальных работ, а возобновление производства фигур Жар-птицы и Ивана-царевича по старым формам. При этом практика названия скульптур утратила связь с историей балетного театра (как с именем И. Ф. Стравинского, так и с дягилевскими сезонами в целом).

Третий этап, начало которому было положено в начале 1960-х годов визитом И. Ф. Стравинского в СССР и возвращением на сцену его ранних балетов, связан с работами А. А. Киселева и созданием серии фарфоровых статуэток по мотивам балета «Петрушка».

Наконец, *четвертый этап* приходится на позднее советское время и характеризуется увлечением эстетикой русской культуры начала XX века. В этот период Э. И. Еропкина создает скульптуру «Жар-птица. Балерина Т. П. Карсавина» и скульптуры персонажей балета «Петрушка», вдохновленные эскизами А. Н. Бенуа, и представляющие обобщенные театральные образы героев балетов. Работа Э. Еропкиной стала последней работой на тему «Русских сезонов» С. Дягилева, выполненной в советский период. Следующий всплеск интереса к этому феномену в фарфоре будет связан со столетним юбилеем дягилевских сезонов. Так, например, накануне юбилея (в 2004 году) Л. Ю. Цветковой был расписан комплект из трех предметов на сюжет балета «Петрушка», а в 2008 году В. Г. Богдановым была выполнена роспись четырех чашек с блюдцами по формам М. А. Сорокина на тему театральные костюмов по мотивам эскизов Л. С. Бакста. Одна из чашек с блюдцем «Жар-птица», образ которой создан на основе эскиза костюма Т. П. Карсавиной.

На рубеже XX–XXI вв. «эхо русских сезонов» по-прежнему раздается в культурном дискурсе; более того, «сейчас, когда история Русских сезонов достаточно изучена, появилась возможность рассмотреть смежные историко-художественные процессы, взаимосвязи и влияния разных видов искусств, которые могут дать новый взгляд на значение этого выдающегося явления в истории художественной жизни» [6, с. 7]. В этом смысле изучение истории представления образов ранних балетов И. Ф. Стравинского в фарфоре расширяет наше понимание влияния «Русских сезонов» на отечественную культуру XX века в целом, и ее советского периода, в частности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Парфенов Л.* Намедни. Наша эра. 1961–1970. М.: Колибри, 2010. 272 с.
2. *Брагинская Н. А.* О визите Игоря Стравинского в Ленинград в 1962 году. Интервью с Е. Стравинской и В. Степановым // Musicus. Вестник Санкт-Петербургской гос. консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. 2012. № 4 (32). С. 42–43.
3. *Хмельницкая Е. С.* Серафим Судьбинин. На переломе эпох: от модерна до ар деко. СПб.: Чистый лист, 2010. 161 с.
4. *Тройницкий С. Н.* Русские фарфоровые фигуры. Л.: Комитет популяризации худож. изданий при Гос. Академии ист. материал. культ., 1928. 21 с.
5. *Портнова Т. В.* Русский балет в синкретизме художественной культуры серебряного века // Общество: философия, история, культура. 2016. № 9. С. 102–104.
6. Эхо русских сезонов: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2009. 176 с.
7. *Самецкая Э. Б.* Фарфоровая «Жар-птица» // Наше наследие. 1991. № 2. С. 28.
8. *Хмельницкая Е. С. Л.* Бакст и воплощенные в фарфоре фигуры участников «русских сезонов» С. Дягилева // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. № 5 (46). 2016. С. 83–92.
9. Обозрение театров и спорта. Ежедневная газета. № 7. Вторник, 10 октября 1922 года. С. 4.
10. *Шуманова И. В.* Головин и Дягилев. За и против // Третьяковская галерея. № 3 (44). 2014. С. 68–79.
11. *Стравинская К. Ю.* О И. Ф. Стравинском и его близких. М.: Музыка, 1978. 230 с.
12. Большая советская энциклопедия. М.: М.: Большая российская энциклопедия, 1956. Т. 41. С. 58.
13. *Хренников Т. Н.* Сердечный привет от Стравинского // Огонек. № 32 (август). 1961. С. 12.
14. *Сапанжа О. С.* Баландина Н. А. Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии Рус. балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 33–39.
15. *Пожарская М. Н.* Русские сезоны в Париже. Эскизы декораций и костюмов 1908–1929. М.: Искусство, 1988. 291 с.
16. *Эльвира Еропкина:* Фарфор, керамика / сост.: М. П. Тубли. СПб.: Алаборг, 2009. 216 с.

REFERENCES

1. *Parfenov L.* Namedni. Nasha era. 1961–1970. M.: Kolibri, 2010. 272 s.
2. *Braginskaya N. A.* O vizite Igorya Stravinskogo v Leningrad v 1962 godu. Interv'yu s E. Stravinskoi i V. Stepanovym // Musicus. Vestnik Sankt-Peterburgskoj gosudarstvennoj konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova. 2012. № 4 (32). S. 42–43.

3. *Hmel'nitskaya E. S.* Serafim Sud'binin. Na perelome epoch: ot moderna do ar deko. SPb.: Chistyj list, 2010. 161 s.
4. *Trojnitskij S. N.* Russkie farforovye figury. L.: Komitet populyarizatsii hudozh. izdanij pri Gos. Akademii ist. material. kul't., 1928. 21 s.
5. *Portnova T. V.* Russkij balet v sinkretizme hudozhestvennoj kul'tury serebryanogo veka // Obshchestvo: filosofiya, istoriya, kul'tura. 2016. № 9. S. 102–104.
6. Ekho russkikh sezonov: katalog vystavki. SPb.: Izd-vo Gos. Ermitazha, 2009. 176 s.
7. *Sametskaya E. B.* Farforovaya «Zhar-ptitsa» // Nashe nasledie. 1991. № 2. S. 28.
8. *Hmel'nitskaya E. S. L.* Bakst i voploshhennye v farfore figury uchastnikov «russkikh sezonov» S. Dyagileva // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. № 5 (46). 2016. S. 83–92.
9. Obozrenie teatrov i sporta. Ezhednevnyaya gazeta. № 7. Vtornik, 10 oktyabrya 1922 goda. S. 4.
10. *Shumanova I. V.* Golovin i Dyagilev. Za i protiv // Tret'yakovskaya galereya. № 3 (44). 2014. S. 68–79.
11. *Stravinskaya K. YU.* O I.F. Stravinskom i ego blizkih. M.: Muzyka, 1978. 230 s.
12. Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya. M.: M.: Bol'shaya rossijskaya entsiklopediya, 1956. T. 41. S. 58.
13. *Hrennikov T. N.* Serdechnyj privet ot Stravinskogo // Ogonek. № 32 (avgust). 1961. S.12.
14. *Sapanzha O. S.* Balandina N. A. Balet «Krasnyj mak» v prostranstve sovetskoj povsednevnoj kul'tury // Vestnik Akademii Rus. baleta im. A. Ya. Vaganovoj. 2017. № 1 (48). S. 33–39.
15. *Pozharskaya M. N.* Russkie sezony v Parizhe. Eskizy dekoratsij i kostyumov 1908–1929. M.: Iskusstvo, 1988. 291 s.
16. *El'vira Eropkina:* Farfor, keramika / sost.: M. P. Tubli. SPb.: Alaborg, 2009. 216 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Olga S. Sapanzha — Dr. Sci. (Cultural studies), sapanzha@mail.ru
 Natalya A. Balandina — sapanzha@mail.ru

ПОДГОТОВКА АРТИСТОВ БАЛЕТА

УДК 7.011.2

О МЕТОДОЛОГИИ ПЕДАГОГИКИ БАЛЕТА

М. А. Грибанова¹, И. В. Васильев¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург 191023, Россия

В статье поднимается проблема применения научной методологии в педагогике вообще и педагогике балета в частности. Дается характеристика общих принципов и подходов балетной педагогики, демонстрируется связь прикладных исследований с методикой преподавания классического танца. Авторы обосновывают возможность проверки знаний будущих педагогов балета с помощью специально разработанных тестовых заданий, опирающихся на алгоритм и методику А. Я. Вагановой.

Ключевые слова: балет, методология, методика, научные методы, культурная трансмиссия, педагогика балета, система А. Я. Вагановой

ABOUT METHODOLOGY OF BALLET PEDAGOGY

Maria A. Gribanova¹, Igor V. Vasil'ev¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi Str., St. Petersburg, 191023, Russia Federation

The science art deals with the problem of application of scientific methodology in pedagogy in general and ballet pedagogy in particular. The characteristic of the general principles and approaches of ballet pedagogy is given; the connection of applied research with the technique of teaching classical dance is demonstrated. The authors substantiate the possibility of checking the knowledge of future ballet teachers with the help of specially developed test tasks based on the algorithm and methodology of A. Vaganova.

Keywords: ballet, methodology, methodology, scientific methods, cultural transmission, ballet pedagogy, A. Vaganova

Достоверно известно, что образование — основополагающий фактор, формирующий социальные качества личности. Комплекс методов современного образования, предусматривает синтез научных разработок, инноваций и научных подходов, включаемых в процесс формирования личности профессионала. Одной из главных тенденций современного общества, как известно, является стремление к созданию универсальной, научной картины мира, уверенность в доступности человеческого разуму абсолютного знания, вера в то, что реализация такого знания будет способствовать дальнейшему прогрессивному развитию человечества.