

**Чжэн Юй**, аспирант. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48, 191186. [617937110@qq.com](mailto:617937110@qq.com)

**Zheng, Yu**, PhD student. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. [617937110@qq.com](mailto:617937110@qq.com).

## БАЛЕТ «КРАСНЫЙ МАК» И ОБРАЗЫ ТАО ХОА В СОВЕТСКОМ ФАРФОРЕ

### THE BALLET "THE RED POPPY" AND IMAGERY OF THE TAO HOA IN THE SOVIET PORCELAIN

**Аннотация.** Статья посвящена теме взаимосвязи балета и скульптуры на примере образов балета «Красный мак» в фарфоровой пластике, выявлению их сходства и взаимопроникновения, отчасти повлиявших на проникновение высокого искусства в массовую культуру. В исследовании говорится о потребности в индивидуализации жилого пространства, вследствие чего в пространстве повседневности 1950-х – 1960-х гг. закрепляется тиражная фарфоровая пластика. Раскрывая основные темы для создания фарфоровых скульптур и композиций, автор отмечает закономерность как выбора балетной тематики, так и внимание к многонациональности и уникальности различных народов, в том числе и Китая. Уточняется и причина популяризации балета, которая видится в новом статусе этого вида искусства, как «визитной карточки» СССР. Итак, балет «Красный мак» одновременно является и образом советского балета и отражением национального своеобразия Китая, на базе которого такие скульпторы-художники, как Е. А. Янсон-Манизер и О. С. Артамонова воплотили в своих работах идею изящества и красоты балетного искусства и представление о цветущем Китае. В работах Янсон-Манизер передан образ Тао Хоа, созданный Г. С. Улановой. Три образа балерины подчеркивают отстраненную, холодную красоту китайской женщины и передают точные детали китайского костюма, головного убора и такого важного аксессуара, как веер. Кроме этого, художница отражает физическую красоту, грацию, воздушность и динамичность танцовщицы, передавая, в том числе, и гениальность самой Улановой. Работы Артамоновой отходят от балета и передают своеобразие китайской культуры в положениях корпуса и рук, то есть в изяществе тонкой, хрупкой позы. Точность росписи скульптур, отражающая колорит китайской культуры, характерна и для работ этой художницы.

**Ключевые слова:** балет «Красный мак»; Тао Хоа; Китай; Ленинградский фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова; Дмитровский фарфоровый завод (Вербилки); советский массовый фарфор; повседневная культура.

**Abstract.** Turning to the topic of the relationship between ballet and sculpture and using the example of the images of the “Red Poppy” ballet in porcelain sculpture, the author emphasized their similarity and interpenetration, which partly influenced the penetration of high art into popular culture. The author focused on the need for individualization of living space. This led to the establishment of porcelain sculpture in the space of everyday life in the 1950s – 1960s. Revealing the main themes for creating porcelain sculptures and compositions, the author noted the regularity of the choice of ballet themes, as well as attention to the multi-ethnic and unique nature of various peoples, including China. The author specified the reason for the popularization of ballet, which became a trademark of the USSR. Thus, the ballet “Red poppy” is both an image of Soviet ballet and a reflection of the national identity of China. On this basis, the sculptors — artists such as Elena Yanson-Manizer and Olga Artamonova reflected in their works the idea of grace and beauty of ballet and the idea of blooming China. Yanson-Manizer’s works convey the image of Tao Hoa created by Galina Ulanova. Three images of a ballerina emphasize the aloof, cold beauty of a Chinese woman and represent the exact details of a Chinese costume, headdress, and such an important accessory as a fan. In addition, transmitting the genius of Ulanova, the artist reflected the physical beauty, grace, airiness, and dynamism of the dancer. Artamonova’s works move away from ballet and describe Chinese culture in the positions of the body and hands, i.e. in the grace of a thin, fragile pose. Reflecting the specifics of Chinese culture, the accuracy of the painting of sculptures also characterizes the works by this artist.

**Keywords:** ballet “The Red Poppy”, Tao Hoa; China; Leningrad Porcelain Factory named after M. V. Lomonosov; Dmitrov porcelain factory (Verbilki); Soviet mass porcelain; everyday culture.

#### Введение. Балет и скульптура

Пластика, красота формы, выразительность позы являются общими чертами балета и скульптуры — видов искусства, основанных на пластической интонации [6, с. 16]. Рассматривая взаимосвязи балета и скульптуры, Т. В. Портнова приводит расхожее выражение, подчеркивающее систему взаимосвязей между синтетическим искусством балета и пространственным искусством скульптуры: балет — это ожившая скульптура, а скульптура — застывший танец. Общими для балета и скульптуры являются инструменты передачи выразительности, которые включают объем и контр-объем, силуэт, ракурс и композицию, светотень и форму, пространственный интервал и пластический образ [6, с. 16], состоящие из композиций изгибов, линий и направлений движения или позы. Балетмейстеры, наряду с искусствоведами, также неоднократно подчеркивали родство

скульптуры и балета как в выборе «скульптурного» стиля в хореографии [5, с. 140], так и в оценке результатов творческой работы: «Каждая поза в танце — это и есть скульптура. Другое дело, что одна поза (как и скульптура) может быть совершенной по форме, законченной в своих гармонических пропорциях, другая же — нехудожественной, невыразительной, где сразу бросаются в глаза диспропорции и отсутствие внутренней наполненности. Как великие скульпторы наделены даром одухотворения глины, камня, бронзы, так и истинный художник — балетмейстер, поэт, артист, мастер — всегда сумеет одухотворить любую позу или художественно скомпонованную им группу человеческой мыслью и чувством» [3, с. 96–97]. Эти слова балетмейстера Р. В. Захарова в полной мере определяют меру взаимопроникновения художественных приемов при создании пластических образов на сцене и в скульптурном материале.

Изучение взаимосвязей балета и скульптуры имеет давнюю традицию, в последнее десятилетие дополненную интересом к изучению образов балета в тиражной фарфоровой пластике 1950-х – 1960-х гг.— периода, когда балет приобрел особое значение как «визитная карточка» советской культуры и важный элемент государственной политики, а фарфор был призван отразить эту тенденцию в многочисленных узнаваемых образах классических и советских балетов.

### Тиражная фарфоровая пластика 1950-х – 1960-х гг. и ее место в пространстве повседневной культуры

Итак, в 1950-е – 1960-е гг. образы балета получили широкое развитие в советской фарфоровой тиражной пластике. В этот важный период, когда фарфор стал частью пространства повседневной культуры, элементом дизайна советской типовой малогабаритной квартиры, сложился канонический круг тем, нашедших отражение в фарфоре: образы советского человека, мир детства, спорт. Балет стал одной из важнейших тем общего блока «культура» среди сюжетов, посвященных драматическому театру, опере, цирку. Первые обращения к образам балета в фарфоре, которые относятся к началу XX в., уже показали, что «этот строгий материал, обладающий удивительной белизной, хрупкостью, особым звучанием передает необходимые свойства балета — белоснежную чистоту образа, изысканную грацию, неслышимую музыку движения» [5, с. 139]. В 1920-е – 1930-е гг. были продолжены традиции дореволюционной фарфоровой пластики (произведения преимущественно создавались для экспортной продажи), в том числе на темы балета [11, с. 165]. В послевоенной фарфоровой промышленности, важной чертой которой стало расширение сети фарфоровых производств и увеличение тиражей выпускаемых произведений, фарфоровым статуэткам было отведено принципиально важное значение придания черт индивидуальности советскому дому и приобщения советского человека к достижениям балета. Разными средствами (постоянные публикации, фильмы-балеты и балеты-спектакли, транслировавшиеся по телевидению, включенные в программы новогодних передач, тиражируемые произведения на тему балета) эта задача была решена — о роли и значении балета был осведомлен практически каждый советский человек. Фарфор в этом процессе включения балета в пространство повседневной культуры играл не последнюю роль. В работах мастеров малой формы, воплощавших образы балета, красота человеческого тела, его грация, одухотворенность и внутренняя наполненность получают наибольшее отображение, являясь при этом украшением и пространства повседневности: «В послевоенный период советская традиция сделала балет не просто источником вдохновения для мастеров фарфорового искусства, но включила его в пространство повседневности. Персонажи балета, украшавшие комод в обычной ленинградской квартире, стали элементом первых опытов слияния высокого искусства и тривиальной повседневности» [7, с. 67].

Итак, основное назначение произведений мелкой фарфоровой пластики советского периода, когда она становится особенно популярной и доступной, — «украсить дома простых советских граждан, создать ощущение уюта и придать черты индивидуальности интерьеру» [7, с. 66]. Вместе с тем, это было включением «высокой» культуры в пространство повседневности.

Тиражная мелкая пластика 1950-х – 1960-х гг. на тему балета обращается к одному из трех сюжетов: абстрактные образы балерин (юных и взрослых), а также отклики на классические постановки (с отвлеченными образами исполнителей или портретными изображениями) и на балеты советских композиторов, составлявшие корпус драмбалетов. «Красный мак» (1927) был создан до наступления эпохи драмбалетов, которую открыл «Бахчисарайский фонтан» (1932, первая постановка — 1934), но он стал первым балетом на революционную тему, откликом на актуальные события и демонстрацией повышения интереса к китайской культуре.

### Балет «Красный мак»: образы Китая в пространстве советской культуры

В момент создания первых редакций балета «Красный мак» в 1920-е гг. Китай представлялся государством сражаю-



Илл. 1. Е. А. Янсон-Манизер, К. Г. Косенкова. Г. С. Уланова в роли Тао Хоа в балете «Красный мак» Р. М. Глиэра. Ленинградский фарфоровый завод им. М.В. Ломоносова. 1955 (модель 1952). Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цировка. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2020. Фотографы: Д. В. Сироткин, А. В. Теренин

щимся, находящимся в авангарде борьбы с империализмом. Ощущение соперничества в борьбе китайского народа мы находим в воспоминаниях постановщиков, «нащупавших» либретто к новому советскому балету в тревожной передовице из Китая. Исходя из характеристики, данной Е. А. Федосовым образу Китая в СССР того времени, кажется вполне естественным, что советский корабль идет к берегам Китая. Можно говорить о том, что сама атмосфера СССР 1920-х гг. формировала этот запрос на образное воплощение совместных усилий, общей борьбы. Таким образом, можно предположить, что успех балета строился именно на этом созвучии общественному настроению.

У СССР в 1930-е – 1950-е гг. была активная внешняя политика, включавшая в свою орбиту внимания к Востоку не только Китай, но и Вьетнам, Корею, Монголию и некоторые другие страны. При этом Китаю всегда отводилась центральная роль. Хотя с неизменным постоянством Китаем декларировалось желание учиться у «старшего брата», СССР, по крайней мере, во внешней манере держаться, старался утверждать равенство и братство.

Можно предположить, что приоритет Китая для СССР на фоне других стран коммунистического блока стал причиной того, что один из первых советских балетов был поставлен именно на китайскую тему. Премьера балетного спектакля «Красный мак» состоялась 14 июня 1927 г. в Большом театре. Музыка к балету создавалась Р. М. Глиэром (1874–1956) и для последующих редакций постоянно дорабатывалась и перерабатывалась. Либретто было написано М. И. Курилко (1880–1969), который был также и художником спектакля. Балетмейстеры-постановщики первой редакции балета — В. Д. Тихомиров (1876 –1956),



Илл. 2. О. С. Артамонова. Тао Хоа в балете «Красный мак». Дмитровский фарфоровый завод. 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

поставивший 2-й акт, и его ученик Л. А. Лащилин (1888–1955), поставивший 1-й и 3-й акты. В постановке первого акта помогал режиссер-консультант А. Д. Дикий (1889–1955), который, рассорившись с Тихомировым, отказался работать над оставшейся частью спектакля.

Вторая редакция на сцене Большого театра появляется 30 декабря 1949 г. Либретто М. И. Курилко дорабатывалось А. Н. Ермолаевым (1910–1975), который приводит текст в соответствие с многочисленными требованиями надзорных органов. Художником в этой и в последующей третьей редакции остается все тот же М. И. Курилко, хотя к этому времени он в театре уже давно не работал. Балетмейстером второй редакции «Красного мака» был Л. М. Лавровский (1905–1967). Третья редакция, поставленная в Большом театре к 24 ноября 1957 г., по содержанию почти не отличалась от предыдущей, так как постановщик, либреттист и художник остались прежними. Однако меняется название балета, которое теперь звучит как «Красный цветок».

Почти параллельно с постановками в Москве, балет «Красный мак» ставился и в Ленинградском театре оперы и балета им. С. М. Кирова. Первая редакция датируется 20 января 1929 г. Композитор Р. М. Глиэр специально для петербургских постановок дописывает несколько номеров, а Ф. В. Лопухов (1886–1973), ставивший 1-й акт, редактирует либретто М. И. Курилко; 2-й акт создавался В. И. Пономарёвым (1892–1951), а 3-й — Л. С. Леонтьевым (1885–1942). При этом все три постановщика однозначно отреклись от московских постановок, пытаясь сделать нечто более реалистичное и советское. Уникальные декорации и костюмы создавал и художник первой ленинградской редакции — Б. М. Эрбштейн (1901–1964).

Вторая редакция ленинградского театра вышла на несколько дней раньше второй московской, а именно — 26 декабря 1949 г. Либретто, как и в Москве, было основательно отредактировано А. Н. Ермолаевым, но это единственное сходство со спектаклем в Большом театре. Балетмейстером этой редакции «Красного мака», к слову, посвященной провозглашению КНР,

был Р. В. Захаров (1907–1984), а художником Я. З. Штоффер (1906–1951). Третья же редакция увидела свет 2 мая 1958 г. в постановке А. Л. Андреева (1920–2004) и в художественном оформлении М. П. Бобышова (1885–1964). Однако ни в Москве, ни в Ленинграде третья редакция не оставалась на сцене долго, так как конфронтация с Китаем диктовала другие идеологические ориентиры.

Но пока отношения с братской страной были хорошими, балет «Красный мак» пользовался огромным интересом и любовью советских зрителей, а образы главной героини, красного мака и Китая в целом стали частью культуры пространства повседневности.

### Народы мира и образы Китая в фарфоровой пластике

Важным направлением в развитии тем пластики была тема многонационального народа России и народов мира, как на протяжении как всего XX в., так и сегодня, знакомившая своих граждан с тем многообразием этносов, которые составляли его культурное богатство<sup>1</sup>. Массовая скульптура, украшавшая дома советских граждан с середины XX в., передает образы узбеков, украинцев, бурятков и т.д., отражая национальный колорит и позволяя научиться любить и уважать малознакомую культуру, видеть ее красоту, отмечать особые черты и принимать эту непохожесть. С приходом в скульптуру малых форм высокого искусства, круг национальностей, нашедших отражение в работах советских мастеров, увеличился за счет тех образов, что приходили со сцен балетных и оперных постановок. Именно таким образом в дома советских граждан попал и образ Китая в чертах главной героини балета «Красный мак» — Тао Хоа.

### Образы Тао Хоа в фарфоровой интерьерной пластике 1950-х — 1960-х гг.

В скульптурной форме образы балета были воплощены двумя мастерами: Еленой Александровной Янсон-Манизер (1890–1971) и Ольгой Сергеевной Артамоновой (1926–2006). В центре внимания художниц был образ главной героини Тао Хоа, воплотившей в себе представление о Китае для советских граждан. Данный выбор не удивителен. Основными героями балета «Красный мак», кроме Тао Хоа, являются советский капитан (в первой редакции) и жених Тао Хоа — Ма Ли-чен (во второй и третьей редакции). Естественно, что советский капитан воплощал образ СССР и потому основой скульптур к балету на китайскую тему быть не мог, а Ма Ли-чен, являвшийся предводителем восставших кулей, не мог быть выделен из идеи восстания масс. Поэтому тонкий, загадочный и при этом сильный Китай в скульптурах на тему балета «Красный мак» был представлен только образами Тао Хоа.

Балет был излюбленной темой работ Е. А. Янсон-Манизер. Ею создана серия скульптур, посвященная таким балетам, как «Лебединое озеро», «Ромео и Джульетта», «Бахчисарайский фонтан», «Хованщина», «Раймонда», «Дон Кихот», «Шурале», «Эсмеральда», «Шопениана» и др. В работах этого мастера сохранились образы и выдающихся деятелей балета: А. Я. Вагановой, Г. С. Улановой, М. М. Плисецкой, Т. М. Вечесловой, Р. В. Захарова, А. М. Мессерера и др., а также В. Д. Тихомирова и Л. М. Лаврова в виде надгробных скульптур.

Предположительно знакомство Е. А. Янсон-Манизер с балетом началось в 1934 г. на премьере постановки «Бахчисарайского фонтана» в ГАТОБ им. С. М. Кирова, где она и познакомилась с Г. С. Улановой, ставшей на многие годы ее моделью. Первой работой скульптора на балетную тему является парковая скульптура «Танцовщица», для которой ей и позировала Уланова<sup>2</sup>. Образ этой блистательной балерины стал основой и для серии скульптур на тему балета «Красный мак».

Все работы Елены Александровны, посвященные балету, созданы на высоком художественном уровне. Их отличают академическая точность и целостность скульптурной композиции, наполненность и глубина психологического портрета персонажа, выразительность физической красоты и грации танцовщиц, их воздушность и динамичность. Эти же качества мы видим в трех образах Тао Хоа Улановой с веерами, созданных скульптором в 1950-е гг. и выполненные в фарфоре на Ленинградском фарфоровом заводе (далее — ЛФЗ).





Илл. 3. О. С. Артамонова. Тао Хоа в балете «Красный мак». Варианты росписи. Дмитровский фарфоровый завод, 1950-е. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг., Санкт-Петербург

Первый образ датирован 1952 г. Тао Хоа изображена в аттитюде, что придает всей фигуре ощущение воздушности, динамичности (Илл. 1): «В этом произведении видно, какого уровня мастерства достигло фарфоровое производство — фигура динамична, сложна по композиции, ощущение экспрессии и полета достигается благодаря расположению фигуры на одном носке...» [7, с. 67]. Высокого художественного уровня достигает и роспись скульптуры.

Второй образ Тао Хоа с веерами, на контрасте с первым, воспринимается более устойчивым — балерина в полуприседе слегка наклонила корпус вперед к полусогнутой ноге, стоящей на носочке. Веера, довершая образ, создают впечатление распустившегося цветка. Здесь, как и в первой скульптуре, точно передана не только анатомия тела, но и складки одежды, подчеркивающие особенности кроя китайского костюма.

Третий образ Тао Хоа в фарфоре наиболее редкий. Здесь балерина сидит в пол-оборота, также создавая веерами впечатление цветка. Статичность позы и некоторое композиционное напряжение, создаваемое веерами, отделяет эту скульптуру от двух предыдущих, не сообщая особого изящества героини балета «Красный мак», не передавая героини и динамики сценического образа Тао Хоа.

Образы героини балета «Красный мак», созданные Е. А. Янсон-Манизер, несут в себе черты утонченности и даже хрупкости формы. Характер отстраненного, недоступного для прямого контакта изящества, этой холодной тонкости восточной красоты в скульптурах точно передает китайский национальный колорит образа женщины. Образ китайской культуры точно передается и деталями национального костюма, головного убора и, соответственно, таким характерным элементом, как веер. Однако разделение образа Тао Хоа, созданного Улановой на исключительно внешние узнаваемые национальные черты и психологическое внутреннее содержание героини

искусственно. Все три скульптуры, созданные Е. А. Янсон-Манизер по балету «Красный мак», воспринимаются как целостные произведения искусства, имеющие безусловную художественную ценность.

Изящество и тонкость китайской женщины отражают и скульптуры, созданные во второй половине 1950-х гг. Ольгой Сергеевной Артамоновой (Илл. 2-3). Работы скульптора уже напрямую не привязаны к балету и не несут портретного сходства с исполнителями партий и потому передают образ китайской национальной культуры сам по себе.

В работе Артамоновой, имеющей разные варианты росписи и исполненной с зонтиком и без него, образ Китая передается композицией скульптуры, имеющей характерные черты в положении рук — приподнятые локотки и акцент на кистях рук и пальцах, сообщающих зрителю тонкость и хрупкость образа. Поза ног похожа на ту, что мы уже видели в работе Е. А. Янсон-Манизер — одна нога полусогнута на носочек, демонстрируя изящный изгиб колена.

Национальный колорит передается также росписью костюма, украшенного цветами и орнаментом. В скульптурах с зонтом последний либо остается чисто белым, либо же расписан на манер цветущего дерева, характерного для китайской акварельной живописи.

Работы Янсон-Манизер и Артамоновой на тему балета «Красный мак», отразившие образ Китая, не похожи в исполнении, но, безусловно, несут характерные национальные черты многовековой китайской культуры и знакомят советских и теперь уже российских граждан, равнодушных к искусству, с внутренним богатством этой далекой страны. Изыщество, утонченность, хрупкость созданных произведений позволяют зародить внимание и интерес и к китайскому искусству, характеризую тем самым представление об эстетической силе синтеза искусств.

#### Примечание:

<sup>1</sup> «Народности России», «Народы России» — серия фарфоровых статуэток российского Императорского фарфорового завода (ИФЗ), создававшаяся в 1907—1917 гг. и повторно выпущенная в 2007 г. С 2013 г. продолжается.

<sup>2</sup> Данная работа украшает внутренний двор Русской академии балета им. А.Я. Вагановой.

<sup>3</sup> Стоит отметить, что такая традиция стала особенно популярной в 1960-е гг.

#### Список литературы:

1. Адаменко Е. Р. Коллекция скульптур Е. А. Янсон-Манизер в Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. Образы Г. Улановой // Вестник Академии Русского балета имени А. Я. Вагановой. 2014. №6 (35). С. 137–148.
2. Астраханцева Т. Л. Мотив танца в керамической скульптуре ар-деко. От дягилевских «Русских сезонов» до «Танцующей узбечки» // Литературно-критический историко-теоретический иллюстрированный журнал «Балет». 2014. № 3 (186). С. 22–28.
3. Захаров Р. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта. М.: Искусство, 1983. 237 с.
4. Логинова О. В. Скульптор Елена Александровна Янсон-Манизер и серия ее работ, посвященная «восточному» балету «Бахчисарайский фонтан». Ориентализм // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. 2011. №4-2. С. 58–66.
5. Портнова Т. В. Образы русского балета в пластике малых форм конца XIX – первой трети XX века // Университетский научный журнал. 2012. № 2. С. 138–145.
6. Портнова Т. В. Балет и скульптура (теоретическое описание выразительного языка пластических искусств посредством синхронного анализа) // Человек и культура. 2014. № 4. С. 16–31.
7. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Советская фарфоровая мелкая пластика в пространстве повседневной культуры 1950-х – 1960-х годов: к вопросу развития художественных образов // Новое искусствознание. 2019. № 1. С. 64–70.
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. С. 33–39.
9. 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. 60–68.
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:

- Adamenko E. R. E. A. Janson-Manizer's Sculpture Collection in the Museum of the Vaganova Ballet Academy. Images of G. Ulanova. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi (Bulletin of Vaganova Ballet Academy)*, 2014, no. 6 (35), pp. 137–148. (in Russian)
- Astrakhantseva T. L. Dance Motif in Art Deco Ceramic Sculpture. From Diaghilev's Russian Seasons to the Dancing Uzbek. *Balet (Ballet)*, 2014, no. 3 (186), pp. 22–28. (in Russian)

- Zakharov R. *Sochinenie tantsa. Stranitsy pedagogicheskogo opyta (The Composition of the Dance. Pages of Pedagogical Experience)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1983. 237 p. (in Russian)
- Loginova O. V. Sculptor Elena Aleksandrovna Ianson-Manizer and the Series of Her Works Devoted to the “Oriental” Ballet “The Fountain of Bakhchisaray”. Orientalism. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda. Vestnik MGHPA (Decorative Art and the Subject-Spatial Environment. Bulletin of Moscow State Stroganov Academy of Design and Applied Arts)*, 2011, no. 4-2, pp. 58–66. (in Russian)
- Portnova T. V. Ballet And Sculpture (Theoretical Description of the Expressive Language of Plastic Arts through Synchronous Analysis). *Chelovek i kultura (Man and Culture)*, 2014, no. 4, pp. 16–31. (in Russian)
- Portnova T. V. Images of Russian Ballet in the Sculpture of Small Forms of the Late 19th – First Third of the 20th Century. *Universitetskii nauchnyi zhurnal (Humanities and Science University Journal)*, 2012, no. 2, pp. 138–145. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Soviet Porcelain in the Space of Everyday Culture of the 1950s – 1960s: Development of Ideas and Images. *Novoe iskusstvoznanie (New Arts Studies)*, 2019, no. 1, pp. 64–70. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Stravinsky’s Firebird and Petrushka in Soviet Porcelain: the Question of the Development of Images. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovi (Bulletin of Vaganova Ballet Academy)*, 2018, no. 1 (54), pp. 69–78. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. The Ballet “Red Poppy” in the Space of Soviet Everyday Culture. *Vestnik Akademii Russkogo baleta imeni A. Ia. Vaganovoi (Bulletin of Vaganova Ballet Academy)*, 2017, no. 1 (48), pp. 33–39. (in Russian)
- Slonimskii Iu. I. *Sovetskii balet. Materialy k istorii sovetskogo baletnogo teatra (Soviet Ballet. Materials to the History of Soviet Ballet)*. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1950. 368 p. (in Russian)
- Startseva O. E. Attribution of Soviet Porcelain of the First Half of the 20th Century in Museology. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie (Society. Environment. Development)*, 2011, no. 3 (20), pp. 162–166. (in Russian)