

УДК 73+792.8+929

DOI:10.24411/2658-3437-2019-13017

Сапанжа Ольга Сергеевна, доктор культурологии, профессор. Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Россия, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48. 191186. sapanzha@mail.ru

Баландина Наталья Александровна, культуролог, главный хранитель. ЧУ «XX лет после Войны. Музей повседневной культуры Ленинграда 1945–1965 гг.», Россия, Санкт-Петербург, 4-я линия Васильевского острова, 19. 199004. 1945-1965@mail.ru

Sapanzha, Olga Sergeevna, Full Doctor of Cultural Studies, professor. Herzen State Pedagogical University of Russia, nab. Moiki, 48, 191186 Saint Petersburg, Russian Federation. sapanzha@mail.ru

Balandina, Natalya Aleksandrovna, cultural expert, chief curator. 20 years after the War. Museum of Leningrad everyday culture of 1945–1965, 4 liniia of Vasilievskogo ostrova, 19, 199004 Saint Petersburg, Russian Federation. 1945-1965@mail.ru

ПОЭМА А. С. ПУШКИНА И БАЛЕТ Б. В. АСАФЬЕВА «БАХЧИСАРАЙСКИЙ ФОНТАН» В СОВЕТСКОЙ ФАРФОРОВОЙ ПЛАСТИКЕ

POEM "THE FOUNTAIN OF BAKHCHISARAY" BY A. S. PUSHKIN AND BALLET "THE FOUNTAIN OF BAKHCHISARAY" BY B. V. ASAFYEV IN SOVIET PORCELAIN SCULPTURE

Аннотация. В центре внимания статьи — образы фарфоровой пластики, созданные по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» (1821–1823) и одноименного балета Б. В. Асафьева (1934). В статье представлен анализ работ Н. Я. Данько, Е. А. Янсон-Манизер, О. П. Таежной-Чешуиной, А. А. Киселева, В. И. Щербины 1920-х – 1970-х гг. Исторический контекст появления произведений перечисленных мастеров позволяет предположить, что фарфоровые композиции на литературные темы и по мотивам балетов играли с 1930-х гг. все более значительную роль в пространстве повседневной культуры, достигнув в 1960-е гг. значительных масштабов и меняя представление о роли и месте массового фарфора. На основе атрибуции, анализа пластических решений и сюжетов произведений выделяются четыре направления развития художественных образов, созданных по мотивам поэмы и балета «Бахчисарайский фонтан» в фарфоре. Первое направление связано с обращением к произведению А. С. Пушкина. Второе — с созданием произведений на основе балета Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» с портретными характеристиками. Третье направление представлено произведениями, основанными на обращении к балету без создания портретных образов. Четвертое составляют произведения на базе синтеза образов поэмы и балета как основы создания художественного образа.

Ключевые слова: советское декоративное искусство; искусство советского фарфора; поэма «Бахчисарайский фонтан»; балет «Бахчисарайский фонтан»; Н. Я. Данько; Е. А. Янсон-Манизер; О. П. Таежная-Чешуина; А. А. Киселев; В. И. Щербина.

Abstract. The images of porcelain sculpture inspired by the motives of the poem by Alexander Pushkin "The Fountain of Bakhchisaray" and the ballet of the same name by Boris Asafiev are in the focus of the article. The analysis of the works by Natalia Danko, Elena Ianson-Manizer, Olga Tazhnaia-Cheshuina, Anatoly Kiselev, Vladislav Shcherbina (the 1920s – 1970s) showed four trends in the development of imagery in the art of porcelain. Mass-produced porcelain took an increasingly important place in the life of Soviet people in the period from the 1930s to the 1960s. Porcelain figures on literary themes and themes of ballets at this time became the part of the space of Soviet everyday culture. The first group embodies the poem by A. S. Pushkin. The second group represents the creation of works based on B. Asafiev's ballet "The Fountain of Bakhchisaray" with portrait characteristics. The third group features the works referring to the ballet without creating portrait images. The fourth group is works based on the synthesis of images of the poem and ballet as the basis for creating imagery.

Keywords: Soviet decorative art; Soviet porcelain art; poem "The Fountain of Bakhchisaray"; ballet "The Fountain of Bakhchisaray"; Natalia Danko; Elena Ianson-Manizer; Olga Tazhnaia-Cheshuina; Anatoly Kiselev; Vladislav Shcherbina.

Советский фарфор все чаще становится предметом научного интереса. Увеличивающаяся временная дистанция делает массовый фарфор 1940-х – 1970-х гг. темой искусствоведческих и культурологических исследований. Каждое из направлений избирает свой собственный путь включения фарфора в пространство истории, искусства, культуры: если искусствоведы формируют новый искусствоведческий дискурс истории советского фарфора как части художественного процесса, то культурологи включают круг произведений фарфоровой пластики в исследования пространства повседневности.

При этом и сама советская повседневность становится сегодня предметом серьезных научных исследований и музейного интереса. Рост числа коллекций, посвященных советскому быту, демонстрирует как увлеченность профессионального сообщества и широкой публики сюжетами недавнего прошлого, так и признание за пространством повседневности важных качеств, определяющих специфику культуры в целом.

На послевоенный период приходится формирование массового городского пространства дома, именно в 1950-е гг. уже можно обнаружить все признаки, свидетельствующие о сложении типичного советского интерьера. На всем пространстве от Калининграда до Владивостока складывается единая структура жизненного пространства. Значительную роль в этом новом интерьере, представляемом в различных вариантах на страницах массовых журналов «Огонек», «Советский Союз» и других, играли частные подробности — настольные лампы и часы, настенные коврики, вышитые салфетки, скатерти и подзоры и, не в последнюю очередь, пластика малых форм — фарфоровые, керамические произведения или литые изделия из металла. Претендуя на выполнение функции придания жилью черт индивидуальности, эти произведения, в то же время, были вполне типичны и, собранные вместе, дают представление об основных темах и сюжетах скульптуры малых форм, украшавшей советский дом. Среди самых тиражируемых оказываются



Илл. 1. Скульптуры из триптиха «Бахчисарайский фонтан». Модели Н. Я. Данько (1922–1923)



Илл. 2. Модель Н. Я. Данько (1922), роспись А. В. Воробьевского. Скульптура «Гирей». Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1937. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, цирровка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А. В. Теребинин

ся образы вождей и героев (первых лиц государства, деятелей культуры, представителей творческой интеллигенции), трудящихся (особенно женщин), детей, спортсменов, животных и персонажей сказок. Важное место в этом пантеоне советских тем занял балет.

Истоки интереса к образам балета, характерные, в первую очередь, для советского фарфора, можно обнаружить на рубеже XIX–XX вв., когда мастера Императорского фарфорового завода заложили традицию воплощения образов классического балета в скульптуре малых форм. Мастера XIX в. редко обращались к театральным сюжетам и подобные произведения представляют случайный материал [18, с. 19]. В начале же XX в. Серафим Николаевич Судьбинин (1867–1944) заложил основы портретного изображения в фарфоре, создав модели артистов Императорских театров. «Балетная тема» фактически была открыта его скульптурами «Анна Павлова в роли Жизели» и «Тамара Карсавина в роли Балерины в балете «Петрушка», выполненными в 1910-х гг. на Императорском фарфоровом заводе. Оперная тематика также была открыта С. Н. Судьбининым — в 1913 г. он создает фарфоровую статуэтку «Артист Л. В. Собинов в партии Ромео в опере Ш. Гуно «Ромео и Джульетта», которая затем неоднократно повторялась на Ленинградском фарфоровом заводе, в том числе в 1950-е гг. В этот же период (1950-е гг.) делают тиражи работ мастеров завода 1920-х гг. — Дмитрия Иосифовича Иванова (1880–1938): «Балерина Т. Карсавина в роли Жар-птицы в балете «Жар-птица», «Танцовщик Михаил Фокин в роли Ивана-царевича в балете «Жар-птица» и «Балерина Тамара Карсавина роли Зобеиды в балете «Шехерезада». Также значительными тиражами вышла скульптура «Ф. И. Шаляпин в роли Бориса Годунова», созданная в 1920-х гг. Яковом Абрамовичем Труопьянским (1878–1955).

Но основная задача формирования интереса к балету у советских граждан, представлений о передовой роли советского балета в мире была возложена на мастеров фарфоровых производств. Советская традиция сделала балет не просто источником вдохновения для мастеров фарфорового искусства, искусства бронзы и чугуна, но включила его в пространство повседневности. Речь идет не о материалах, которые являются обязательным элементом подготовки и представления спектакля (эскизы костюмов и декораций, либретто, программа спектакля, афиши и фотографические портреты исполнителей) и которые потом могут храниться в домашнем архиве (как, например, афиша или программа спектакля), а о самостоятельных произведениях — откликах на театральные постановки. Но если творчество мастеров Императорского фарфорового завода было элементом высокой традиции классического искусства, то тиражи произведений мастеров Ленинградского фарфорового завода, доходившие порой до сотен тысяч экземпляров, сделали фарфор предметом массового спроса и частью обыденности. Персонажи балета, украшавшие комод в обычной ленинградской квартире, стали элементом первых опытов слияния высокого искусства и тривиальной повседневности.

Этот сюжет можно проследить на примере ряда балетов, созданных до 1917 г., но продолжающихся в советской балетной традиции (например, балетов И. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» [15]), а также на примере советских балетов. Таковыми, например, являются балет «Красный мак» — первый советский балет на «революционную» тему [13] или советский «точный» балет — «Бахчисарайский фонтан».

После постановки «Бахчисарайского фонтана» в 1934 г. (сам балет был создан в 1932 г.) появилась целая серия работ масте-

ров, вдохновленных этим балетом. Однако первые композиции произведений малых форм на тему «Бахчисарайского фонтана» были созданы до постановки балета, а источником вдохновения для создания образов стала сама поэма

А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан», написанная им в 1821–1823 гг. во время южной ссылки. Первый опыт осмысления художественных образов произведения предложила Наталья Яковлевна Данько (1892–1942), создав на Государственном фарфоровом заводе миниатюрный фарфоровый триптих героев поэмы — Гирей, Зарема и Марии (1922–1923) (Илл. 1–4). Формальным поводом для создания скульптурной группы стал 100-летний юбилей поэмы А. С. Пушкина. В итоге родилось произведение, которое стало важной частью истории советского фарфора: модели триптиха «Бахчисарайский фонтан» (миниатюры «Гирей», «Зарема» и «Мария») изготавливались в различных вариантах росписи на протяжении 1920-х – 1930-х гг. как на экспорт, так и для внутреннего рынка, они экспонировались на международных и всеююзных выставках, а затем в конце 1940-х гг. выпуск был возобновлен к 150-летию со дня рождения А. С. Пушкина [17, с. 24]. Тем не менее в этот период эпоха массовых тиражей фарфора еще не наступила и произведения Н. Я. Данько традиционно рассматривают в контексте развития авторского искусства фарфора.

Стоит отметить, что сама фигура А. С. Пушкина неоднократно становилась предметом интереса Н. Я. Данько: в 1936 г. ею была создана чернильница «А. С. Пушкин за работой», а в 1937 г. — фарфоровая скульптура «А. С. Пушкин на прогулке». Последняя — значительной для фарфоровых композиций высоты — 320 мм. В свою очередь произведения серии «Бахчисарай-

ский фонтан» очень миниатюрны: высота скульптуры «Гирей» — 121 мм, скульптуры «Зарема» — 105 мм, а скульптуры «Мария» — 65 мм.

Художественные образы поэмы «Бахчисарайский фонтан», созданные Н. Я. Данько, вполне отражают поиски пластического выражения движения, определившие авторскую манеру, характерную для первой половины 1920-х гг. Так, «в скульптурной пластике Н. Я. Данько этого периода развивается преимущественно один конкретный мотив физического движения: постановка фигуры в развороте с упором на одну ногу» [17, с. 25]. Этот мотив мы обнаруживаем и в фигурах скульптурной серии «Урожай» («Азербайджанка с хлопком», «Колхозница с овощами», «Сбор фруктов» (1930-е гг.)), и в триптихе «Бахчисарайский фонтан» в фигуре Зарема.

Следующий этап, связанный с обращением к произведениям А. С. Пушкина, приходится на 1930-е гг. Однако в произведениях этого периода обнаруживается принципиальное отличие — мастера скульптуры малых форм обращаются к воплощению образов театральных постановок, созданных на основе произведений А. С. Пушкина. Одной из таких постановок стал балет «Бахчисарайский фонтан».

Первая постановка балета, созданного композитором Борисом Владимировичем Асафьевым в 1932 г., состоялась 28 сентября 1934 г. на сцене Театра оперы и балета С. М. Кирова (Ленинград). Союз композитора Бориса Владимировича Асафьева, автора либретто Николая Дмитриевича Волкова и хореографа Ростислава Владимировича Захарова стал основой для создания хореографической поэмы. Новый балет первоначально подвергся серьезной критике. В статье «Пушкин и балет» отмечается,



Илл. 3. Модель Н. Я. Данько (1923), роспись А. В. Воробьевского. Скульптура «Зарема». Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1935. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота, серебрение, цирковка. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А. В. Теребинин

Илл. 4. Модель Н. Я. Данько (1923), роспись Е. П. Кубарской. Скульптура «Мария». Государственный фарфоровый завод им. М. В. Ломоносова. 1935. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. © Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург, 2019. Фотограф А. В. Теребинин



что музыка не раскрывает жизненную правду пушкинской эпохи, а «рафинированная культура композитора <...> помешала художественной правдивости непосредственного восприятия» [10, с. 86]. В то же время в статье указывается, что недостатки музыки искупаются драматической насыщенностью и «сочным и доступным языком действенного танца, который ведет к подлинному советскому балету, в котором будет отображена величавая героика гражданской войны и строительства социализма» [10, с. 88]. Фактически в статье, посвященной балетам на основе произведений А. С. Пушкина, определяется задача и театрального искусства, и искусства декоративного, откликающегося на крупные театральные постановки — «довести спектакль до сознания миллионов зрителей» [10, с. 88]. Убийственная статья не помешала триумфальному шествию балета по советской сцене, что, вероятно, было связано с доступностью идеи балета самым широким массам. Об этом, например, свидетельствовали отзывы «простых людей» на спектакль примерно такого содержания: «Признаться, идя на спектакль, я думала: раз он немой, без слов, — значит, плохо пойму. Но вот увидела «Бахчисарайский фонтан», и у меня осталось такое впечатление, точно я разговаривала с Пушкиным» [11]. Подобное привлечение широких масс к обсуждению балета было, в целом, характерной приметой культурной жизни Советской России 1920-х – 1930-х гг.

Выбор литературной основы балета является предметом спора. Так, О. В. Логинова полагает, что создание балета, в значительной степени, связано с ситуацией повышенного внимания к Востоку в 1920-е – 1930-е гг. [7, с. 63]. Действительно, «восточная тема» была очень важна и даже нашла отражение в серии фарфоровых произведений. Однако в данном случае не менее важен был приближающийся юбилей А. С. Пушкина, 100-летие со дня смерти поэта, который с грандиозным размахом отмечался (даже «праздновался») в 1937 г. К юбилейной дате должны были быть созданы произведения в разных видах искусства на основе наследия поэта. Ряд произведений А. С. Пушкина уже имели признанные музыкальные воплощения. Те же произведения, которые не имели театрального воплощения, требовали их создания. После постановки в 1934 г. на сцене театра им. С. М. Кирова в Ленинграде, балет «Бахчисарайский фонтан» в апреле 1936 г. поставил Московский академический



Илл. 5. Модели А. А. Киселева. Скульптуры из триптиха «Бахчисарайский фонтан». Ленинградский завод фарфоровых изделий. 1956–1967. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Елагиноостровский дворец-музей русского декоративно-прикладного искусства и интерьера, Санкт-Петербург. Фотограф Л. А. Геркус

музыкальный театр им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, в июне 1936 г. — Большой театр СССР в Москве. В том же году балет был показан на сцене Самарского академического театра оперы и балета, в 1937 г. — Нижегородского театра оперы и балета им. А. С. Пушкина. Затем постановки «Бахчисарайского фонтана» регулярно осуществлялись на сценах и главных, и провинциальных театров. Балет на несколько десятилетий стал значительным явлением советской художественной жизни, важнейшим театральным воплощением пушкинского произведения. В путеводителе «Бахчисарай» (1967) читаем: «все, кто знаком с бессмертными строками Пушкина, кто видел поэтический балет Асафьева и картины художников, запечатлевших образ древнего города, стремятся увидеть его...» [1, с. 3].

Образ бахчисарайского фонтана стал тиражироваться и в пространстве повседневной культуры. Нечто подобное произошло несколькими годами ранее с балетом «Красный мак», когда образ красного цветка стал одним из узнаваемых образов, связанным именно с балетной постановкой [13]. Этому немало способствовал выпуск духов «Красный мак» с характерным «китайским» оформлением, названием, стилизованным под иероглифы, красной кисточкой. Духи «Красный мак» появились вскоре после премьеры балета, и, поскольку литературного источника не было, сразу были связаны именно с произведением балетного искусства.

Духи «Бахчисарайский фонтан» появились через двадцать лет после премьеры балета и чаще связываются именно с литературным источником. Более того, в парфюмерном каталоге 1970-х гг. об этих духах читаем следующее: «популярные вечерние духи с пряным ароматом экзотического Востока. Флакон и коробка удачно оформлены по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан». В этот период коробка была декорирована сценой в ханском дворце, на ней изображены Гирей и две наложницы. В 1950-е гг. и коробку, и флакон украшало изображение самого «фонтана слез». Верх коробки был закрутлен (как сам фонтан), и она представляла собой крышку, которая одевалась на нижний постамент, служивший подставкой для флакона. Как и большинство флаконов 1950-х гг., духи «Бахчисарайский фонтан» имели притертую крышку, которая затем вместе с упрощением общего дизайна была заменена на винтовую. Несмотря на связь с литературным произведением, духи «Бахчисарайский фонтан» — примета общего интереса как к поэме, так и к балету. Вечерние духи (а именно такими духами была эта парфюмерная композиция) часто «носили» в театр, и духи на «театральную тему», в целом, было немало (среди наиболее известных — «Пиковая дама», «Ромео и Джульетта»).

Для анализа фарфоровых композиций важно, что балет «Бахчисарайский фонтан» стал каноническим театральным прочтением поэмы и даже, в некоторой степени, содержательно был больше знаком рядовому советскому обывателю.

Приблизить балет к советскому человеку, массовому зрителю должна была поддержка театральных произведений мастерами пластического искусства. Блестящее развитие советского балета (особенно в 1950-е – 1960-е гг., когда начались регулярные гастроли советских балетных трупп за рубежом) определило феномен слияния высокого искусства и повседневности.

Однако первыми образцами массового интереса к балетному искусству стали произведения Елены Александровны Янсон-Манизер (1891–1971), которые представляют опыт обращения к образам реальных исполнителей балетов. В 1930-е гг. скульптор продолжает традицию портретного изображения артистов балета в разных партиях. В различных художественных собраниях и музеях повседневной культуры и быта представлены эти работы, выполненные в гипсе, фарфоре и бронзе. Среди них — Г. С. Уланова в партии Марии, В. Г. Каминская в партии Заремы, М. М. Михайлов в партии Гирея, Г. С. Уланова в партии Марии, М. В. Колпакчи в партии Заремы [16].

Оценивая результат творческой работы скульптора, современники отмечали поразительное чувство баланса, скульптурного, пластического равновесия фигур, что свидетельствует о высоком композиционном мастерстве Е. А. Янсон-Манизер. Это неудивительно, учитывая, что она создавала монументально-декоративные рельефы, а также фигуры, которые, увеличенные и отлитые в бронзе, украшали общественные пространства [2]. От-



Илл. 6. Модель В. И. Щербины, роспись Е. Никитаева. Скульптурная группа «Бахчисарайский фонтан (Гирей и Зарема)». Киевский экспериментальный керамико-художественный завод. 1970–1976. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Фотограф П. Шевчук. Фото предоставлено Е. П. Корусь

метим также, что произведения Е. А. Янсон-Манизер при очевидных художественных достоинствах, отмечаемых всеми исследователями ее творчества (пластичность формы, экспрессия, динамизм, точность портретных характеристик и отражение образов, создаваемых на сцене), демонстрируют и все те изменения, которые произошли в искусстве советского фарфора в 1930-е – 1960-е гг. Усложнение форм, многоплановость композиций, динамика и в то же время максимальное приближение создаваемых образов к вкусам и потребностям обывателя стали основой художественных образов советской пластики.

Еще один образ балета, доступный массовому зрителю, представила Ольга Петровна Таёжная-Чешуина (1911–2007). Работы О. П. Таёжной-Чешуиной были известны советскому зрителю в разных материалах — в фарфоре и в металле. Две фигуры-балерины «Мария» и «Зарема», выполненные скульптором в 1954 г., представляют обобщенные образы балерин. Фигуры Заремы и Марии были выполнены в фарфоре на Дулевском фарфоровом заводе [8, с. 285], однако тираж этих произведений был невелик, и советский обыватель был, скорее, знаком с фигурами героинь балета «Бахчисарайский фонтан», выполненными по формам О. П. Таёжной-Чешуиной на чугунолитейном заводе в городе Касли. Все традиции каслинского литья представлены в этих произведениях: прежде всего, покрытие готовых изделий черной краской особого рецепта — голландской сажей.

Помимо значительных тиражей упомянутых работ, миллионными тиражами издавались открытки с произведениями, альбомы и репродукции, что существенно расширило представление о советском балете, крупнейших мастерах и самих постановках. Так балет стал важнейшей частью «культурной жизни»

советского человека, а мелкая пластика (фактически — «вещь для дома») делала доступной эту часть культуры миллионам.

Выше отмечалось, что содержательно обыватель лучше был знаком с балетом. Интересно, что практически во всех образах Заремы, основанных на либретто балета, она представлена с кинжалом (В. Г. Каминская в партии Заремы Е. А. Янсон-Манизер и Зарема О. П. Таежной-Чешуиной). Литературная основа не дает материала для такого представления героини (Зарема лишь говорит Марии, что владеет кинжалом, а про причины смерти Марии в поэме говорится туманно), зато балет, усиливший драматизм противостояния Заремы и Марии, стал основой



Илл. 7. Модель и роспись В. И. Щербины. Скульптура «Мария». Киев. Авторская работа. 1976. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Фотограф П. Шевчук. Фото предоставлено Е. П. Корусь

именно такой трактовки художественного образа. Усложнение образа Марии по сравнению с поэмой также нашло отражение в произведениях фарфоровой пластики, в частности в произведениях ленинградского скульптора Анатолия Александровича Киселева (1929–2017), который в 1960 г. (ЦГА СПб. Ф. 4965. Оп. 5. Д. 3456. Л. 20–21) создает серию фарфоровых статуэток к балету «Бахчисарайский фонтан» на Ленинградском заводе фарфоровых изделий.

Стоит отметить, что тенденцией последних лет становится внимание к творческим судьбам и художественному наследию мастеров массового советского фарфора. Последнее становится не только предметом обсуждения в социальных сетях на различных форумах, но и специфического научного интереса, итогом которого являются монографические издания и научные статьи. Если до недавнего времени советский массовый фарфор рассматривался как единый сюжетно-тематический комплекс и роль творческой индивидуальности в создании упомянутых выше образов вождей, трудящихся и сказочных героев не анализировалась, то сегодня развитие интереса к искусствоведческой

персоналогии требует подобных исследований. Интересный вариант монографического исследования представляет книга, посвященная скульптору Ленинградского фарфорового завода Галине Сергеевне Столбовой (1908–1996) [5]. Имя А. А. Киселева также попало в фокус научного интереса в последнее время благодаря статьям Е. В. Ивановой. Интерес к имени фарфориста связан и с тем, что работы А. А. Киселева выпускались значительными тиражами, достигавшими десятков тысяч экземпляров, украшали практически каждый рядовой советский дом. В вышедшей в 2018 г. статье Е. В. Ивановой был поставлен вопрос о значении работ мастеров Опытного-экспериментального завода фарфоровых изделий при Государственном исследовательском керамическом институте, необходимости их включения в актуальный научный искусствоведческий дискурс [4].

К тому моменту, когда выпускник Ленинградского высшего художественно-промышленного училища им. В. И. Мухомой пришел для работы в скульптурный цех №3, традиция создания фарфоровых статуэток на темы балета была сложившейся, но именно в период интенсивной работы А. А. Киселева на ЛЗФИ она станет массовой, а фарфоровые статуэтки на тему балета станут важным маркером пространства повседневной культуры.

Тем не менее уже к середине 1950-х гг. сложилось, по меньшей мере, три традиции развития художественных образов балета в произведениях мелкой пластики, которые можно объединить в три группы.

Во-первых, это произведения, представляющие мир балета в целом. К таким произведениям стоит отнести многообразные образы балерин, наполнявшие пространство советского дома, среди которых особое место занимают юные балерины. Приведем в качестве примера скульптуру «Юная балерина (Машенька)», созданную на Ленинградском фарфоровом заводе Софьей Борисовной Велиховой (1904–1994), и выпущенную в 1950-е – 1960-е гг. значительными тиражами.

Во-вторых, это скульптурные образы известных артистов балета, исполняющих те или иные балетные партии. Таковы, например, произведения Е. А. Янсон-Манизер. Эта традиция, основы которой были заложены в начале XX в. С. Н. Судьбинным, в середине XX в. стала массовой, а образы балерин Галины Улановой, Натальи Дудинской, Майи Плисецкой наполняли пространство советского дома.

Наконец, в-третьих, это обращение к образам балетов, которые ставились на сценах советских театров, но без создания портретных образов танцовщиков [15]. Истоком такого варианта развития художественных образов, вероятно, являются фарфоровые композиции, изображающие героев литературных произведений. Именно эта линия просматривается в миниатюрном триптихе, представляющем героев «Бахчисарайского фонтана» Н. Я. Данько. Основой творческого поиска в данном случае становится не создание точной портретной характеристики артиста балета, воспроизведения индивидуальной линии рисунка танца, особой манеры и элементов создания образа, а само либретто, общее представление о балетном спектакле как особом виде пространственно-временного искусства. В русле этого направления А. А. Киселев создает свой вариант фарфорового триптиха (Илл. 5).

Фарфоровая группа по мотивам балета «Бахчисарайский фонтан» является не единственной работой А. А. Киселева на театральную тему: в 1965 г. он создает серию фарфоровых статуэток по мотивам балета И. Ф. Стравинского «Петрушка» («Петрушка», «Балерина», «Арап»), фарфоровую группу по мотивам балета Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» («Хан Гирей», «Мария», «Зарема») и героиню из оперы М. П. Мусоргского «Хованщина». Тиражи «Марфы» и «Петрушки» были минимальными; вероятно, было выполнено лишь несколько пробных образцов. Во всяком случае, советскому зрителю эти работы не были известны, а современному коллекционеру они практически недоступны. Тираж же фарфоровых статуэток «Бахчисарайского фонтана» был достаточен для того, чтобы эти образы стали узнаваемыми.

Триптих «Бахчисарайский фонтан» вполне традиционен и представляет собой фарфоровые статуэтки Гирея, Заремы и Марии, которые могут быть рассмотрены и как единая компо-

зиция, и как отдельные произведения. Стоит признать эту композицию удачей мастера — каждая фигура вполне закончена, самостоятельна и выразительна, при этом вместе они образуют целостный ансамбль. В этом смысле перед нами воплощение в фарфоре идеи, представленной в триптихе Н. Я. Данько. Работы остальных мастеров представляют отдельных исполнителей (как в работах Е. А. Янсон-Манизер и О. П. Таежной-Чешуиной). Интересны и пластические решения. Мария в исполнении А. А. Киселева отчасти повторяет решение, предложенное Н. Я. Данько. Но если у Н. Я. Данько это сидящая фигура, покорная и печальная, в интерпретации А. А. Киселева Мария, скорее, обращается с мольбой, она более экспрессивна и эмоциональна.

Интересна центральная фигура триптиха — хана Гирей. Гирей изображен сидящим, в задумчивости опирающимся на левую руку. Похожее решение (сидящий в задумчивости Гирей) было предложено скульптором Е. А. Янсон-Манизер в работе «Артист балета Михаил Михайлов в роли Гирей», выполненной на Ленинградском фарфоровом заводе в 1937 г. Костюм Гирей соответствует сценографии балета, которая была разработана Валентиной Михайловной Ходасевич (1894–1970), и именно эти сценографические решения были признаны классическими.

Интересна тиражная судьба триптиха. Значительным тиражом была выпущена статуэтка «Зарема». Наиболее эффектная, экспрессивная по форме и одновременно лаконичная в подробностях, эта работа стала украшением многих советских квартир. Композиция статуэтки такова, что значительное количество экземпляров, выставляющихся сегодня на продажу, имеют сколы или следы реставрации пера, украшающего голову Заремы, кисти правой руки или шали, которую она держит в руке, и которая одновременно укрепляет постамент. Тем не менее именно эта фигура была признана наиболее удачной и издана существенными тиражами, в отличие от фигур Гирей и Марии, тиражи которых были значительно скромнее. Стоимость статуэток в связи с этим неравнозначна — цена фарфоровых фигурок Гирей и Марии на современном рынке превышает цену фигуры Заремы в семь раз [9, с. 222].

Наконец, существенный вопрос касается атрибуции триптиха. Большинство каталогов и лотов сайтов коллекционеров предлагают следующее название композиций: Хан Гирей из балета «Бахчисарайский фонтан», Зарема из балета «Бахчисарайский фонтан», Мария из балета «Бахчисарайский фонтан». Именно такой вариант представлен в каталоге-определителе И. А. Пелинского и М. А. Сафоновой. Крайне редко фарфоровый триптих связывают не с балетом, а в поэмой А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан». Наконец, в каталоге коллекции фарфора и фаянса из фондов Елагиноостровского дворца-музея русского декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII–XX вв. представлена следующая атрибуция: скульптура «Танцовщик П. А. Гусев в партии Гирей в балете В. Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан»», «Балерина А. Я. Шелест в партии Заремы в балете В. Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан»» и «Балерина В. П. Васильева (Голейзовская) в партии Марии в балете В. Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан»» [19, с. 135]. Последняя атрибуция представляется возможной, но спорной.

А. А. Киселев жил в Ленинграде с 1930 г. и вполне мог видеть основные постановки балета «Бахчисарайский фонтан» на сцене Ленинградского театра оперы и балета (впоследствии — им. С. М. Кирова). В 1946 г. на сцене театра была возобновлена постановка балета (премьера состоялась в 1934 г.). П. А. Гусев выступил балетмейстером, сохранив общий замысел Р. В. Захарова. Партию Гирей исполнял Б. В. Шавров, партию Заремы — А. Я. Шелест, партию Марии — Н. А. Железнова. Партию Гирей и Марии П. А. Гусев и В. П. Васильева танцевали в «Бахчисарайском фонтане» 1936 г. в постановке Большого театра (балетмейстер Р. В. Захаров). Партию Заремы исполняла Л. М. Банк. Все три указанные в атрибуции танцовщика, судя по материалам Балетной энциклопедии [12], не танцевали балет вместе на одной сцене. Композиция была создана А. А. Киселевым в 1960 г., то есть спустя более чем двадцать лет после постановки балета в Большом театре в Москве и десять лет — в театре им. С. М. Кирова в Ленинграде. Безусловно, существует вероятность, что скульптор видел именно эти постановки и сохранил в памяти образы артистов, однако это находится в области допущений.

Архивные материалы также не подтверждают указаний на портретное изображение артистов балета. В объяснительной записке годового отчета завода фарфоровых изделий за 1960 г. дана информация по выпуску композиции «Бахчисарайский фонтан». В частности, отмечается, что в 1960 г. выпущена в тираж «многофигурная жанровая композиция А. А. Киселева по мотивам балета В. Б. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» (3000 шт.), скульптурная группа, состоящая из нескольких детских образов, «Детский карнавал» Т. А. Федоровой (3703 шт.), «Сокол на скале» (1254 шт.) и сказочная фигурка «Емеля» (143 шт.)» (ЦГА СПб. Ф. 4965. Оп. 5. Д. 3456. Л. 20–21). Помимо отсутствия указаний на портретные изображения, в отчете указывается, что жанровая композиция создана по мотивам балета «Бахчисарайский фонтан», что также подтверждает фантазийность созданных автором образов, хоть и с опорой на сюжетные, музыкальные, хореографические, сценографические решения балета.



Илл. 8. Модель В. И. Щербины. Автор росписи В. И. Щербина, исполнитель росписи М. Антропова. Скульптура «Зарема». Киев. Авторская работа. 1978. Фарфор, роспись надглазурная полихромная, позолота. Фотограф П. Шевчук. Фото предоставлено Е. П. Корусь

Это не означает, что А. А. Киселев не создавал произведений, основанных на портретном сходстве. Е. В. Иванова отмечает, что в фарфоровых образах театральных героев мастер иногда придерживался этого принципа. Так, например, в простых и несколько грубоватых чертах фарфорового лица Марфы, находящейся в собрании Дома-музея Ф. И. Шалыгина, проглядывается образ С. П. Преображенской, исполнившей одну из главных партий оперы [4, с. 36–38]. В двух же фарфоровых триптихах («Бахчисарайский фонтан» и «Петрушка») мастер абстрагировался от портретных аналогий и реализовал в своих произведениях авторское видение героев.

Последний всплеск интереса к «Бахчисарайскому фонтану» в пластике малых форм, и в фарфоре в частности, в позднесоветский период связан с творчеством художников Киевского экспериментального керамико-художественного завода. С разницей в несколько лет в 1960-е – 1970-е гг. там были созданы скульптурные группы по мотивам поэмы А. С. Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и одноименного балета. Автором фарфоровых композиций стал Владислав Иванович Щербина (1926–2017). Первая по времени создания скульптурная группа «Гирей и Зарема» (1964) возвращает зрителя к традиции обращения к литературному произведению. Статуэтка представляет собой хана Гирея, у ног которого склонилась Зарема. Важно подчеркнуть, что перед нами первый опыт создания многофигурной фарфоровой композиции на сюжет «Бахчисарайского фонтана» — до этого каждый персонаж представлял свой образ отдельно, хотя, взятые вместе, фигурки во всех случаях являлись ансамблем (как в работах Н. Я. Данько и А. А. Киселева). Соавтором второй по времени создания композиции («Бахчисарайский фонтан»). По мотивам поэмы Пушкина «Бахчисарайский фонтан» и балета, 1970–1976) (Илл. 6) в некоторых справочных изданиях называют Оксану Леонтьевну Жникруп (1931–1993). Скульптурная группа хана Гирея и Заремы представляет собой развитие сюжета первой композиции и пластически может быть соотнесена с некоторыми работами В. И. Щербины (например, его композицией «Дуэт», выполненной на Киевском экспериментальном керамико-художественном заводе или композицией «Фауст и Маргарита», выполненной на Полонском фарфоровом заводе). Предлагаемое в ряде справочных изданий и на многочисленных сайтах коллекционеров название статуэтки — «Хан Гирей и Мария», не соответствует костюму героини — перед нами именно Зарема. Эти произведения (1964 и 1970) были выпущены в тираж и даже отправлялись на экспорт. Отметим, что тираж скульптурной фарфоровой композиции 1970 г. был значительный, и современному коллекционеру это произведение вполне доступно. Интересны также две работы В. И. Щербины по мотивам «Бахчисарайского фонтана», которые не вышли в тираж: это «Мария» (1976) и «Зарема» (1978) (Илл. 7–8). Если парные композиции представляли образы, созданные на основе синтеза восприятия поэмы и балета, то фигура Марии — это тонкий и нежный образ именно балерины. Композиционное решение фигуры Заремы стоит признать вполне оригинальным — словно закрученное по спирали, изящное и слишком изысканное для советской фарфоровой пластики. Эти произведения были неизвестны советскому зрителю, поэтому их уместно рассматривать в контексте творческих поисков мастера, но не проблемы включения массового фарфора в пространство повседневной культуры.

Итак, можно выделить четыре основных направления развития художественных образов поэмы и балета «Бахчисарайский фонтан» в фарфоровой пластике советского периода.

Первое направление связано с обращением к произведению А. С. Пушкина. Первым опытом стало создание фарфорового триптиха («Гирей», «Зарема», «Мария») Н. Я. Данько в 1920-е гг. В отличие от дальнейших воплощений балетных образов, фигуры, созданные Н. Я. Данько, достаточно статичны, а образ Марии — покорной и беспомощной, соответствует образу пушкинского произведения. В балете, либретто которого наполнится дополнительными сюжетными линиями, в образе Марии будут присутствовать и ноты решимости, воли, усиленные трагедией смерти жениха, разворачивающейся непосредственно на сцене. Это найдет отражение, например, в фигуре Марии, выполненной А. А. Киселевым и, тем более, в произведении О. П. Таежной-Чешуиной. В поздний советский период традиция обращения к литературному произведению представлена в работах В. И. Щербины.

Второе направление связано с созданием произведений на основе балета Б. В. Асафьева «Бахчисарайский фонтан» (1932). Работы, созданные Е. А. Янсон-Манизер в 1930-х – 1950-х гг. в разных техниках, в том числе в фарфоре, принципиально отличны по исполнению от работ первого направления. Во-первых, в работах Е. А. Янсон-Манизер основой создания художественного образа становится обращение к творчеству мастеров советского балета и, следовательно, скульптор изучала индивидуальную манеру танцоров, сохраняя темперамент и рисунок танца исполнителей. Во-вторых, все герои представлены в движении, динамике стремительно-го танца, в отличие от достаточно статичных работ Н. Я. Данько и В. И. Щербины, основанных на литературном произведении.

Третье направление составляют произведения, которые отражают и общие тенденции развития мелкой фарфоровой пластики, и авторский подход к трактовке образов балета. Перед нами — авторское высказывание, представление персонажей, не имеющих портретного сходства, но персонажей не литературного произведения, а именно балета. Это достаточно оригинальный подход, так как обычно источником создания художественного образа становится или литературный первоисточник, или образ исполнителя партии героя в театральной постановке. В данном случае мы имеем дело со своеобразным театральным эскизом в фарфоре. К этому направлению относится фарфоровый триптих, выполненный А. А. Киселевым.

Наконец, *четвертое направление* составляют работы, созданные по мотивам и поэмы, и балета. К этой группе можно отнести работы В. И. Щербины. Во-первых, произведения мастера представляют интересный вариант создания фарфоровых многофигурных композиций, а во-вторых, развивают сюжет развития художественных образов на основе синтеза поэмы и балета.

Каждое из произведений представляет интересный материал для анализа как с точки зрения исследования закономерностей развития пластической формы, тем и сюжетов фарфоровых композиций, так и с точки зрения места этих статуэток в пространстве дома, квартиры как маркеров нового быта, нового представления об интерьере и, следовательно, важных элементов повседневности.

Примечания:

¹ См.: Насонова И. С., Насонов С. М. Советский фарфор: каталог. М.: Среди коллекционеров, 2010 [8]. В книге представлены произведения фарфоровой пластики 1930-х – 1980-х гг., разделенные на следующие разделы: женщины советской страны, материнство, советский спорт, цирк, счастливое детство. В период 2007–2009 гг. вышли еще четыре тома, в которых были представлены следующие сюжеты: в гостях у сказки, литература, школьные годы чудесные, дружба народов, театр, опера и балет, танцы и пляски, на страже Родины, литература.

² Оба произведения выпускались и в белом глянце — так называемом «глазурованном белье», и в различных вариантах росписи (белье — белый фарфор без росписи, прошедший первоначальный утильный обжиг, а также изделия, прошедшие глазурочный обжиг без живописного декора).

³ Основываясь на материалах кадрового архива, Е. В. Иванова указывает, что А. А. Киселев устраивается скульптором-художником 3 разряда в цех № 3 Опытного-экспериментального завода при Государственном исследовательском институте керамики сразу же после окончания в 1954 г. факультета архитектурно-художественной керамики ЛВХПУ имени В. И. Мухиной [4].

⁴ И. А. Пелинский и М. А. Сафонова дают упрощенное название композиции без указания героев: «Из балета «Бахчисарайский фонтан» [9, с. 192].

⁵ Информация о произведениях В.И. Щербины предоставлена искусствоведом Еленой Корусь. См. также: [6].

Список литературы:

1. Бахчисарай. Путеводитель. Симферополь: Издательство «Крым», 1967. 86 с.
2. Доронина Л. Н. Тема танца в творчестве Натальи Данько и Елены Янсон-Манизер (от скульптуры малых форм до монументальных композиций) // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2015. № 1. С. 145–152.
3. Ермонская В. В. Янсон-Манизер. М.: Искусство, 1961. 32 с.
4. Иванова Е. В. Развитие фарфоровой пластики в 1950–1960-е гг. в творчестве ленинградского художника-фарфориста А.А. Киселева // Культура и искусство. 2018. № 5. С. 34–40.
5. Комаров Е. Н. Счастливое детство Галины Столбовой. Киров: Киров. обл. тип., 2017. 80 с.
6. Корусь Е. П. Владислав Щербина. Фарфор и керамика. К.: Арт-книга, 2016. 376 с.
7. 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.
8. Насонова И. С., Насонов С. М. Советский фарфор: каталог. М.: Среди коллекционеров, 2010. 364 с.
9. Пелинский И. А., Сафонова М. А. Советский фарфор 1917–1991. Иллюстрированный каталог-определитель с марочником заводов и ценами. М.: Любимая книга, 2013. 398 с.
10. Пушкин и искусство: сборник статей. Л., М.: Государственное издательство «Искусство», 1937. 216 с.
11. Рабочий зритель о «Бахчисарайском фонтане» // Рабочий край. Иваново. 24 мая 1936. С. 4.
12. Русский балет: энциклопедия / Под ред. П. А. Маркова. М.: Согласие, 1997. 632 с.
13. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Балет «Красный мак» в пространстве советской повседневной культуры // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 1 (48). С. 33–39.
14. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Послевоенный жилой интерьер Ленинграда как феномен культуры // Дизайн и художественное творчество: теория, методика и практика. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, 2016. С. 3–10.
15. Сапанжа О. С., Баландина Н. А. Ранние балеты И.Ф. Стравинского «Жар-птица» и «Петрушка» в советском фарфоре: развитие художественных образов // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2018. № 1(54). С. 69–78.
16. Советский балет в творчестве Е. А. Янсон-Манизер / Сост. В. В. Стрекалов. Л.: Художник РСФСР, 1965. 130 с.
17. Творчество сестер Н. Я. и Е. Я. Данько / Авт.-сост. В. В. Левшенко; под науч. ред. В. В. Знаменова. СПб.: Издательская группа «Санкт-Петербург Оркестр», 2012. 498 с.
18. Тройницкий С. Н. Русские фарфоровые фигуры. Л.: Комитет популяризации художественных изданий при Государственной Академии истории материальной культуры, 1928. 26 с.
19. Хрупкий мир Бориса Алексеевича Иванова. Коллекция фарфора и фаянса из фондов Елагиноостровского дворца-музея русского декоративно-прикладного искусства и интерьера XVIII–XX веков / Авт. каталога А. В. Тарханова. СПб.: ЛАЙКА, 2014. 224 с.

References:

- Doronina L. N. Tema tantsa v tvorchestve Natalii Danko i Eleny Ianson-Manizer (ot skulptury malykh form do monumentalnykh kompozitsii) (The Theme of the Dance in the Works of Natalia Danko and Elena Ianson-Manizer (from Sculpture of Small Forms to Monumental Compositions)). *Dom Burganova. Prostranstvo kul'tury (Burganov House. The Space of Culture)*, 2015, no. 1, pp. 145–152. (in Russian)
- Ermonskaia V. V. *Elena Ianson-Manizer*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1961. 32 p. (in Russian)
- Ivanova E. V. Razvitiie farforovoi plastiki v 1950–1960 v tvorchestve leningradskogo khudozhnika-farforista A. Kiseleva (Development of Porcelain Plastics in the 1950s – 1960s in the Work of the Leningrad Porcelain Artist A. A. Kiselev). *Kultura i iskusstvo (Culture and Art)*, 2018, no. 5, pp. 34–40. (in Russian)
- Komarov E. N. *Shchastlivoe detstvo Galiny Stolbovoi (Happy Childhood of Galina Stolbova)*. Kirov, Kirovskaia oblastnaia tipografiia Publ., 2017. 80 p. (in Russian)
- Korus E. P. *Vladislav Shcherbina. Farfor i keramika (Vladislav Shcherbina. Porcelain and Ceramics)*. Kiev, Art-book Publ., 2016. 376 p. (in Russian).
- Loginova O. V. Sculptor Elena Aleksandrovna Ianson-Manizer i seriia ee rabot, posviashchennaia “vostochnomu” baletu “Bakhchisaraiskii fontan”. Orientalism (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)
- Nasonova I. S.; Nasonov S. M. *Sovetskii farfor: katalog (Soviet Porcelain: the Catalog)*. Moscow, Sredi kollektionerov Publ., 2010. 364 p. (in Russian)
- Pelinskii I. A.; Safonova M. A. *Sovetskii farfor 1917–1991. Illustrirovannyi katalog-opredelitel' s marochnikom zavodov i tsenami (Illustrated Catalog with the Marks of Manufactures and Prices)*. Moscow, Lubimaia kniga Publ., 2013. 398 p. (in Russian)
- Pushkin i iskusstvo: sbornik statei (Pushkin and Art: Collection of Articles)*. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1937. 216 p. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Poslevoennyi inter'er Leningrada kak kulturnyi fenomen (Post-War Residential Interior of Leningrad as a Cultural Phenomenon). *Dizain i khudozhestvennoe tvorchestvo: teoria, metodica i praktika (Design and Artistic Creation: Theory, Methodology and Practice)*. Saint Petersburg, Saint Petersburg State University of Industrial Technology and Design Publ., 2016, pp. 3–10. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Balet “Krasnyi mak” v prostranstve sovetsoi povsednevnoi kul'tury (The Ballet “Red Poppy” in the Space of Soviet Everyday Culture). *Vestnik Akademii Russkogo baleta (Bulletin of Vaganova Academy of Russian Ballet)*, 2017, no. 1 (48), pp. 33–39. (in Russian)
- Sapanzha O. S.; Balandina N. A. Rannie balety I. Stravinskogo “Zhar-ptitsa” i “Petrushka” v sovetском farfore: razvitiie khudozhestvennykh obrazov (Stravinsky's Firebird and Petrushka in Soviet Porcelain: the Question of the Development of Images). *Vestnik Akademii Russkogo baleta (Bulletin of Vaganova Academy of Russian Ballet)*, 2018, no. 1 (54), pp. 69–78. (in Russian)
- Strekalov V. V. (comp.). *Sovetskii balet v rabotakh E. A. Ianson-Manizer (Soviet Ballet in the Works of E. A. Ianson-Manizer)*. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1965. 130 p. (in Russian)
- Levshenkov V. V. *Tvorchestvo sester N. Ia. and E. Ia. Danko (The Art of Sisters Natalia and Elena Danko)*. Saint Petersburg, “Sankt-Peterburg-Orkestr” Publ., 2012. 498 p. (in Russian)
- Troitskii S. N. *Russkie farforovie figury (Russian Porcelain Figures)*. Leningrad, Komitet populiariatsii khudozhestvennykh izdaniy pri Gosudarstvennoi Akademii istorii material'noi kul'tury Publ., 1928. 26 p. (in Russian)
- Tarkhanova A. V. *Khрупkii mir Borisa Alekseevicha Ivanova. Kolleksiia farfora i faiansa iz fondov Elaginoostrovskogo dvortsa-muzeia russkogo dekorativno-prikladnogo iskusstva i interiera 18–20 vekov (Fragile World of Boris Alekseevich Ivanov. A Collection of Porcelain and Faience from the Collections of the Elaginostrovsky Palace-Museum of Russian Decorative and Applied Art and the Interior of the 18th – 20th Centuries)*. Saint Petesburg, LAIKA Publ., 2014. 224 p. (in Russian)