



Исследовательская статья

УДК 008

<https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-4-24-105-114>

ХРУПКИЕ СВЯЗИ: ИСПАНСКАЯ ТЕМАТИКА В СОВЕТСКОМ ФАРФОРЕ

Екатерина Олеговна Гранцева

Институт Всеобщей Истории РАН, Москва, Россия

kgrantseva@yandex.ru

<https://orcid.org/0000-0001-7449-1314>



Аннотация. Статья посвящена исследованию «испанской темы» в советском фарфоре. Автор анализирует отражение стереотипного восприятия Испании в мелкой фарфоровой пластике советского периода на примере работ скульпторов Государственного фарфорового завода Н.Я. Данько, Е.А. Янсон-Манизер, К.С. Рыжова и А.И. Жирадкова, Городницкой фарфоровой фабрики Р. Манчук, Ленинградского завода фарфоровых изделий В.И. Сычева и Т.А. Фёдоровой, Конаковского фаянсового завода Е.М. Гуревич, Дмитровского фарфорового завода (Вербилки) Г.И. Озолиной, Полонского завода художественной керамики И.И. Мозолевского и изготовлявшей модели для него О.Л. Жникруп, работавшей на Киевском экспериментальном художественно-керамическом заводе (КЭКХЗ). Среди составляющих «испанской темы» автор выделяет романтические образы фламенко («испанского танца») и корриды, ключевые образы испанской литературной традиции — героев Сервантеса Дона Кихота и Санчо Панса, главного женского образа Кармен, созданного французом Проспером Мериме и закрепившегося в музыкально-танцевальном искусстве. К этим традиционным составляющим восприятия Испании в XX в. добавляется интерпретация в агитационном фарфоре переломного события испанской истории XX в. — гражданской войны 1936–1939 гг. В качестве ещё одного ракурса рассмотрения «испанской темы» в советском фарфоре предлагается формирование образов испанки и испанца, нашедших отражение во всех представленных сюжетах. Автор приходит к выводу, что основополагающими для «испанской темы» становятся танцевальные сюжеты, именно им посвящено большинство скульптурных работ, к ним обращались представители разных поколений мастеров советского фарфора. Эти же сюжеты транслируют и главный смыслообразующий, а также самый популярный и тиражированный в массовом сознании образ «испанской темы» — образ «испанки-Кармен».

Ключевые слова: СССР, Испания, фарфор, мелкая пластика, имагология, стереотипы, советский балет, испанский танец, Кармен, коррида, Дон Кихот

Для цитирования: Гранцева Е.О. Хрупкие связи: испанская тематика в советском фарфоре // Концепт: философия, религия, культура. — 2022. — Т. 6, № 4. — С. 105–114. <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-4-24-105-114>

Research article

FRAGILE TIES: SPANISH THEMES IN SOVIET PORCELAIN

Ekaterina O. Grantseva

Institute of World History of the Russian Academy of Science, Moscow, Russia
kgrantseva@yandex.ru <https://orcid.org/0000-0001-7449-1314>

Abstract. The article is devoted to the study of the so-called *Spanish theme* in Soviet porcelain. The author analyzes the reflection of the stereotypical perception of Spain in small porcelain sculptures of the Soviet period produced by a variety of manufactures. Among the components of the *Spanish theme* the author highlights the images of flamenco (*Spanish dance*), bullfighting, most recognizable heroes of Cervantes such as Don Quixote and Sancho Panza, and fiery Carmen who was created by Prosper Mérimée and has become the stereotypical Spanish woman of the 19th century in the popular imagination thanks to the similarly named music and dance pieces. These traditional components of the perception of Spain in the 20th century were supplemented by the interpretation in propaganda porcelain of the turning point in the Spanish history — the civil war of 1936-1939. The article proposes another perspective on the *Spanish theme* in Soviet porcelain and considers the formation of the images of Spaniards, men and women. Such images are reflected in all the plots presented herein. Most of the sculptural works by different generations of Soviet porcelain masters are devoted to dance. The author concludes that dance scenes, including the ones that refer to Carmen are fundamental for the *Spanish theme* in Soviet porcelain.

Keywords: USSR, Spain, porcelain, small plastic arts, imagology, stereotypes, Soviet ballet, Spanish dance, Carmen, bullfight, Don Quixote

For citation: Grantseva, E. O. (2022) 'Fragile Ties: Spanish Themes in Soviet Porcelain', *Concept: Philosophy, Religion, Culture*, 6(4), pp. 105–114. (In Russian). <https://doi.org/10.24833/2541-8831-2022-4-24-105-114>

Советский фарфор — один из ярких символов отечественной культуры XX в. Его самобытность и высочайшее качество связаны, с одной стороны, с продолжением давних традиций производства фарфора в Российской империи, а с другой — обусловлены специфическими условиями развития советского декоративно-прикладного искусства в целом.

Тема образов и представлений об Испании широко представлена в современных исследованиях [Астахова, 2017; Багно, 2006; Гранцева, 2017], её можно назвать одной из самых значимых в современной испанистике [Гранцева, 2018: 274]. Однако среди работ, посвящённых отражению образов и представлений об Испании в различных сферах отечественной культу-

ры, декоративно-прикладное искусство и, в частности, фарфор, ещё не становились предметом научного анализа. При этом искусствоведы, изучающие советский фарфор, иногда упоминают испанские сюжеты в контексте других рассматриваемых ими проблем [Сапанжа, Иванова, Баландина, 2021].

Что же представляет собой «испанская тема» в советском фарфоре? Один из основных её признаков — трансляция стереотипного восприятия Испании. Как отмечает А.А. Королева, «в условиях диалога культур в символическом капитале национальной культуры на первый план выходят гетеростереотипы — устойчивые обобщенные представления о “других”. Обладая большой устойчивостью во времени, они преимущественно создают упрощённый односторонний образ, а порой искажают его» [Королева, 2018: 243].

В подобном стереотипном восприятии, отражённом артефактами советского фарфора, лидирующее места занимают фламенко (или «испанский танец»), а также тема корриды. Можно предположить, что ключевые образы испанской культурной традиции — Дон Кихот и Санчо Панса — так же должны были получить здесь отображение. Невозможно обойтись и без главного женского образа — Кармен, созданного французом Проспером Мериме и закрепившегося в музыкально-танцевальном искусстве. К этим традиционным составляющим восприятия Испании в XX в. добавляется интерпретация в агитационном фарфоре переломного события испанской истории XX в. — гражданской войны 1936–1939 гг., где значимую роль играло советское участие.

Таким образом мы можем говорить о четырёх основных сюжетах испанской темы — танец, герои Сервантеса, гражданская война и коррида. При этом эвристически перспективным представляется

исследовательский подход к определению специфики эндо- (внешних) образов *испанки* и *испанца*, что нашло отражение во всех представленных сюжетах.

Характеризуя в целом проблему образов народов мира и народов СССР в произведениях мастеров ЛФЗИ¹, Е.В. Иванова, отмечает: «национальные фарфоровые изображения... в художественной трактовке лаконичны и обтекаемы, они лишены как анатомической, так и этнографической достоверности в вопросе моделировки скульптурного объёма. Приоритетной задачей в выбранной теме мастер считал создание изображений, отражающих в первую очередь национальные характеры, традиции и обычаи выбранных народностей»².

Танцевальная тематика всегда была популярна в мелкой пластике и, конечно, испанский танец в разнообразных его проявлениях и интерпретациях является главной визитной карточкой «испанской темы». Именно танцу посвящено большинство исследовательских работ; именно к нему обращались представители разных поколений мастеров советского фарфора. Открытие темы «испанского танца» в советском фарфоре связано с легендарной фигурой — Натальей Данько.

Постреволюционное время и период гражданской войны не могли способствовать развитию фарфорового производства. Однако, как отмечал А.Б. Салтыков «уже в 1918 году на бывшем императорском фарфоровом заводе... под руководством талантливого художника-графика С. Чехонина образовалась группа молодых художников, создавших новый стиль росписи фарфора. Содержание этих росписей составляли образы и лозунги революции, переданные в разнообразных декоративных формах: эмблем, аллегорий, эпиграфики и орнаментики... Несколько позднее завод стал выпускать декоративные статуэтки. В этой области главную роль сыграла

¹ ЛФЗИ — Ленинградский завод фарфоровых изделий.

² Иванова Е.В. Произведения Ленинградского завода фарфоровых изделий 1950–1960-х годов в контексте истории советского художественного фарфора: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. — Санкт-Петербург, 2020. — С. 122.

скульптор Н. Данько — автор большого количества различных фигурок на современные темы» [Салтыков, 1959].

Наталья Яковлевна Данько родилась в 1892 г. в Тифлисе, обучалась в Строгановском художественном училище и в частных студиях. После переезда в Санкт-Петербург в 1908 г. училась у Л.В. Шервуда и В.В. Кузнецова и начала работать, занимаясь скульптурным украшением архитектурных построек. В 1914 г. Наталья Яковлевна устроилась на Императорский фарфоровый завод в Петрограде, который после революции был переименован в Государственный фарфоровый завод (ГФЗ). Одной из знаковых её работ этого периода стали шахматы «Красные и белые», находящиеся сейчас в экспозиции Государственной Третьяковской галереи. С 1919 г. Данько заведовала скульптурной мастерской ГФЗ и оставалась в этом качестве до начала Великой отечественной войны³. С 1928 г., после успеха на международных выставках и ярмарках, завод начал тиражировать поставляемые на экспорт коммерчески успешные работы лучших мастеров, в том числе и Натальи Яковлевны. А с 1931 г. она была назначена ответственным за выпуск скульптуры на экспорт. За четверть века Н.Я. Данько создала более трёхсот авторских произведений. Она признана отечественными и зарубежными специалистами как один из наиболее выдающихся и самобытных авторов советского фарфора.

В начале 1920-х гг. Наталья Яковлевна обращается к балетной теме, продолжая «традицию Императорского фарфорового завода, выпускавшего в начале XX века скульптуру с изображением артистов балета» [Доронина, 2015: 145]. Авторству Н.Я. Данько принадлежат образы самых знаменитых представителей русского балета того времени: Вацлава Нижинского, Анны Павловой и Софьи Фёдоровой. Надо

сказать, что эта тематика возникает параллельно с восстановлением наиболее популярных дореволюционных постановок на театральных сценах Москвы и Петрограда, когда «не оправдались предсказания скептиков и маловеров, которые в первые годы после Великой Октябрьской социалистической революции призывали к ликвидации классического балета, уверяя, что его не примет пролетарский зритель, что он будет ему “не по вкусу”»⁴.

Также надо упомянуть о необыкновенном зрительском успехе, который имел испанский танец «Панадерос» из балета А.К. Глазунова «Раймонда». Именно к нему в 1922 г.⁵ обращается Данько, создавая свой вариант образа испанки. Скульптура получила название «Кармен, или Испанский танец (Балерина С.В. Фёдорова — вторая в балете А.К. Глазунова «Раймонда»)». Эту же модель повторяют в начале 1950-х гг. при участии В.Ф. Рукавишниковой [Носович, 2005: 373]. Фигурка выделялась особой декоративностью и была представлена в двух вариантах костюмов: черно-фиолетовом и бело-желтом. Как отмечает Л.Н. Доронина, «скульптором подчеркнут бурный темперамент танцовщицы, приводящий, по утверждению Е. Гольцмана, публику в экстаз» [Доронина, 2015: 147]. Выразительная поза Софьи Фёдоровой соответствует и страстности образа, и темпераменту, который был присущ самой балерине. Фигурка экспонировалась на выставке в Венеции в 1922 г., продавалась на ярмарке в Лионе и в Стокгольме в 1923 г. и числилась «в списке изделий ГФЗ, пользующихся наибольшим спросом на внутреннем рынке и за рубежом» [Носович, 2005: 373].

Во второй половине 1930-х гг. важным станет и другое измерение «испанской темы», представленное в агитационном советском фарфоре данного периода. На смену романтическим образам, соз-

³ Самецкая Э.Б. Советский агитационный фарфор: справочник-определитель. — Москва: Collector's Books: IP Media Inc., 2004. — С. 133–134.

⁴ Советский балет в творчестве Е.А. Янсон-Манизер: альбом / сост. В.В. Стрекалов. — Ленинград: Художник РСФСР, 1965. — 130 с.

⁵ Отчёт ГФЗ за 1922–1923 гг. ЦГИАСП. Ф.2555. Оп.1. Л.565.

данным артистами балета и запечатлённым советскими скульпторами, пришли драматические сюжеты сражающейся с мятежниками республиканской Испании, той Испании, что по словам И. Эренбурга «не Кармен и не тореадоры».

Первым к трагическим событиям гражданской войны в Испании обращается Казимир Станиславович Рыжов. Скульптор, родившийся в Колпино, учился в Ленинградском художественно-промышленном техникуме и в Академии художеств. В 1930-х гг. работал на ГФЗ, а затем стал художественным руководителем Керамического завода в Гжели⁶.

1936 г. датируется его работа «Испанская женщина с ребёнком», представленная в каталоге ГФЗ⁷. Её колорит минималистичен. Художник использует белый, тёмные тона и оттенки красного. Фигура женщины и прижавшейся к ней девочки будто застыли в отчаянной попытке спастись от приближающейся беды, они полны драматизма и вызывают о помощи. Этот призыв созвучен надеждам республиканцев, обращённых осенью 1936 г. к Советскому Союзу.

В 1938 г. Рыжов снова обращается к испанской теме и создаёт скульптуру ««Испанский дружинник»: фигура испанского дружинника с девочкой на руках и винтовкой в правой руке»⁸. Композиция выполнена в технике бисквита (неглазированного фарфора), её лаконичная фактура добавляет скульптуре сходства с изделиями из мрамора. Фигура солдата, сообщающая спокойствие и уверенность в своих силах, оберегает ребенка. Именно это настроение важно было передать в тот период, когда из Испании всё чаще стали поступать печальные новости, а в Советском Союзе шла кампания помощи испанским детям.

Так же, как К.С. Рыжов, в 1936 г. к теме испанской войны обратился Алексей Иванович Жирадков⁹, выполнив скульптуру

«Испанская дружинница (Женщина-боец испанской дружины)». Данная композиция также выполнена в технике бисквита и представляет обобщённый образ сопротивляющейся испанки, готовой участвовать в боях на ряду с мужчинами. Интересны детали её костюма — это и широко распространённый в то время комбинезон, и эспадрильи на ногах, и неизменная «испанка» — пилотка с кисточкой.

Работы К.С. Рыжова и А.И. Жирадкова сегодня настоящие антикварные редкости, экземпляры которых хранятся в фондах ГМК «Кусково». Гораздо более массовыми были работы на «испанскую тему» Городницкой фарфоровой фабрики.

Ещё в конце XVIII в. князь Чарторыйские, владевшие расположенной под Житомиром Городницей, основали неподалеку фарфоровую фабрику, которая работала под руководством французов. В начале XIX в. филиал этого предприятия открылся в самой Городнице. Фабрика успешно работала до 1917 г., а в 1923 г. была вновь открыта после перерыва, вызванного революционными событиями, и получила новое название — Городницкий фарфоровый завод имени Коминтерна. Предприятие в этот период ориентировалось на выпуск агитационного фарфора.

Одним из наиболее значимых городницких авторов в довоенный период была Раиса Марчук. Именно ей принадлежит работа «Испанский солдат с ребёнком». Скульптура перекликается с образом, созданным К. Рыжовым, но трактовка Р. Марчук более сентиментальная. У солдата (так же, как в работе Рыжова) в руке зажата винтовка; но он изображён сидя и крепко прижимает ребёнка к себе. Скульптура Марчук расписана; в ней угадываются типичные элементы одежды солдата-республиканца, включая всё ту же пилотку-«испанку».

Обращалась Раиса Марчук и к формулированию женского образа, создав скульп-

⁶ Самецкая, с. 279.

⁷ Художественный фарфор: каталог / отв. ред. И.Т. Родионо; вводная статья: Е.Я. Данько. — Ленинград: Наркомтяжпром, Государственная контора справочников и каталогов, 1938. — 50 с.

⁸ Самецкая, с. 279.

⁹ Там же, с. 187.

птуру «Испанская дружинница с раненым бойцом». В отличие от Жирадкова, Марчук создала полный трагизма образ женщины-воительницы. По композиции работа напоминает классический образ «Пьеты». На руках у героини умирает раненый соратник по борьбе, и теперь она, как в офорте Гойи «Какое мужество», должна продолжить его дело.

Работы Марчук сегодня довольно широко распространены, они активно тиражируются, что не снимает вопросов, которые с ними связаны. Прежде всего, это вопрос датировки, так как клейма, обычно стоящие на них, относятся к первой половине 1930-х гг., когда гражданская война в Испании ещё не началась. Большинство каталогов ставит датировку «1930-е гг.»¹⁰, но, исходя из истории советско-испанских отношений в период гражданской войны 1936–1939 гг. очевидно, что скульптуры выполнены в период 1936–1938 гг., а путаница с клеймами вызвана большим количеством подделок.

Как известно, испанская гражданская война обернулась трагическим поражением Республики в апреле 1939 г. и разрывом дипломатических отношений между Испанией и СССР, продлившимся почти сорок лет. В этот период особую ценность приобрели неофициальные связи и продолжение межкультурного диалога в самых разных сферах. Не осталось в стороне и декоративно-прикладное искусство, включая производство фарфора.

В этот период тема испанских образов в танце, открытая работой Н. Данько, получила продолжение в творчестве Елены Александровны Янсон-Манизер, начавшей создавать «в 1934–1937 годах оригинальные композиции с изображением знаменитых танцовщиков в момент танца» [Доронина, 2015: 147].

Ещё в 1939 г. Елена Александровна обратилась к образу «Балерины Нины Стуколкиной в испанском танце фламенко»

(«Лауренсия»), а затем создаст целую серию образов невероятно изысканных и выразительных испанок, воплощённых отечественными мастерами балета¹¹. Среди них — «О.М. Берг в образе “Испанки” и О.Г. Иордан в образе Китри из “Дон-Кихота”» 1940 г., «Балерина Нина Анисимова в танце Панадерос» («Раймонда») 1946 г. и «Балерина Нина Фёдорова — Испанский танец» («Андалузская свадьба») 1961 г. Эти работы полны экспрессии и будто наполнены энергией испанского танца, со стуком кастаньет и полётом оборок пышных юбок. Не менее выразительны и мужские образы Янсон-Манизер, такие как «А.А. Лавренюк в роли Андалузца. “Испанское каприччио”» 1963 г.

Исследователи отмечают, что «период с 1956 по 1966 гг. отмечен серьезными изменениями, произошедшими в области художественной промышленности. С начала 1950-х гг. постепенно формируется представление о советском жилом интерьере, важную роль в котором занимают произведения промышленного дизайна — керамика, фарфор, стекло, металл. С началом строительства малогабаритного жилья и изменением эстетических координат меняется форма произведений, но не меняется общий принцип, важный для массового интерьера» [Сапанжа, Иванова, Баландина, 2020: 57]. Интерьер должен был украшаться произведениями, демонстрирующими вкусы и интересы хозяев. Среди тех, кто был способен создавать высококачественные предметы интерьера, был Владимир Исаакович Сычев, работавший на Ленинградском заводе фарфоровых изделий.

Среди его работ, в целом воплощавших раннюю послевоенную эстетику, «с её увлечённостью динамичными формами, экспрессивными движениями, предельно реалистическим подходом к изображению» [Сапанжа, Иванова, Баландина, 2020: 57], выделяются две, связанные с «испанской темой» и ставшие «важной вехой в исто-

¹⁰ Пелинский И., Сафонова М. Советский фарфор 1917–1991: Иллюстрированный каталог-определитель с марочником заводов и ценами. — Москва: Любимая книга, 2012. — С. 153.

¹¹ Советский балет в творчестве Е.А. Янсон-Манизер: альбом...

рии интерьерного фарфора» [Сапанжа, Иванова, Баландина, 2020: 61]: «Испанский танец» и «Болеро», созданные в 1950-е гг. Первая из них вдохновлена исполнением испанского танца в балете «Лебединое озеро» и изображает балерину Н.М. Стуколкину в эффектной позе с поднятыми руками, держащими сложенный веер. В схожей манере автор создал и мужской вариант статуэтки — скульптурный портрет А.Л. Андреева в испанском танце (но это произведение не было тиражировано).

Мужской и женский образы нашли своё воплощение во второй знаменитой «испанской» работе В.И. Сычева — скульптурной группе «Болеро», представлявшей сцену из балета «Дон Кихот» с участием тех же Н.М. Стуколкиной и А.Л. Андреева. Её композицию отличает динамизм и экспрессия, а роспись характеризует «обильное использование люстра, золотой кант на постаменте, глазурь белого фарфора и прорисовка лиц в цвете» [Сапанжа, Иванова, Баландина, 2020: 62].

В послевоенное время мастера советского фарфора обращаются и к воплощению главных героев испанской литературной традиции. Это происходит практически одновременно с выходом на экраны легендарного фильма В. Козинцева «Дон Кихот».

В 1958 г. мастер Конаковского фаянсового завода Елена Михайловна Гуревич создает работу «Дон Кихот и Санчо Панса», которая в том же году была направлена на Всемирную промышленную выставку в Брюсселе и удостоена там Серебряной медали¹². Автор использовала подглазурные краски и экспериментировала с технологическими возможностями фаянса, передавая мелкие детали образов.

Ещё один скульптор, создавший свою трактовку персонажей Сервантеса — Галина Ивановна Озолина, работавшая на Дмитровском фарфоровом заводе (Вербилки). Она училась у выдающегося мастера и пе-

дагога А.Т. Матвеева, в связи с именем которого говорят о «матвеевской традиции» в отечественной скульптуре, отличающейся художественной свободой. В 1970-х гг. Галина Ивановна обращается к миру искусства и создает серию театральных скульптур, среди которых «Дон Кихот и Санчо Панса». Работа вдохновлена спектаклем Театра В. Маяковского «Человек из Ламанчи». Перед нами контрастные образы «земного» Санчо Пансы и ушедшего в себя усталого рыцаря, опирающегося на свой меч [Советская скульптура, 1985].

Продолжая связанную с Дон Кихотом тему образа испанца в советском фарфоре, надо упомянуть о двух трактовках темы корриды, относящихся к 1968 г. Первая нашла воплощение в работе «Коррида» скульптора Ивана Ивановича Мозолева и выполнена на Полонском заводе художественной керамики; вторая представлена скульптурной группой «Тореадор и бык», созданной Тамарой Андриановной Фёдоровой¹³ на Ленинградском заводе фарфоровых изделий. Обе работы миниатюрны — 7,7 и 10 см соответственно, вероятно лаконичны и выразительны.

Фёдоровой же принадлежит и один из наиболее выразительных женских образов на испанскую тему — «Цыганка» (в каталогах упоминается и как «Испанский танец»; также встречается название «Кармен»), созданный в 1970-е гг. Колористическое решение здесь совпадает с работой «Тореадор и бык». Тамара Андриановна снова работает с белым, чёрным и красным цветом, схожа и стилистика фигур. Поэтому, несмотря на название «Цыганка», можно сделать вывод о взаимосвязи этих двух работ, отражающих «испанскую тему». Как отмечает Е.В. Иванова, «Т.А. Фёдорова в характерной для неё обобщённой манере создает скульптурку «Цыганка», изображающую женскую фигуру в танцевальном движении. Единый и лишённый анатомической точности блок женщины помещён

¹² Левченко Г.В. Творчество Елены Михайловны Гуревич // Тверская областная картинная галерея. — 2022. — 7 фев. — URL: <https://gallery.tverreg.ru/news/5833/>

¹³ Фёдорова Тамара Андриановна. ЦГАЛИ СПб. Ф. Р-78. Оп. 10-2. Д.747.

на устойчивую точку опоры в виде пышной нераскрашенной юбки. Несмотря на лаконизм росписи и формы, мастеру, как и в предыдущих работах, удаётся добиться динамизма путём пластической и колористической проработки ажурного подола юбки, а также наполнения фигуры условной диагональю рук и шали»¹⁴.

Возвращаясь к образу Кармен, необходимо вновь обратиться к теме балета и вспомнить о самом ярком воплощении этого образа в танцевальной традиции XX в., связанном с именем Майи Плисецкой.

Сама балерина говорила: «Танцевать Кармен мне хотелось всегда... Мысль о своей Кармен жила во мне постоянно — то тлела где-то в глубине, то повелительно рвалась наружу. С кем бы ни заговаривала о своих мечтах — образ Кармен являлся первым» [Баганова, 2015]. Как отмечает М. Баганова, «Майя Плисецкая как-то на досуге подсчитала, что станцевала “Кармен-сюиту” около трёхсот пятидесяти раз. Но больше всего Майю Михайловну порадовал тёплый приём спектакля испанским зрителем. “Когда испанцы мне крикнули “Оле!”, я поняла, что победила”, — призналась она» [Баганова, 2015].

Лучшая роль Плисецкой нашла отражение в работе Нины Малышевой «Портрет балерины Майи Плисецкой в роли «Кармен» 1967 г. Также образы, созданные великой советской балериной, запечатлены скульптором Галиной Дмитриевной Чечулиной, трудившейся на Дулевском фарфоровом заводе, в таких работах как «Плисецкая — Кармен» 1970 г., «Майя Плисецкая в роли Кармен» 1972 г., «Плисецкая — Китри» конца 1970-х гг.

Кармен, танцовщица фламенко, цыганка, балерина, исполняющая испанский танец — всё это составляющие трактовки образа испанки, различающиеся в советском фарфоре и тематически, и стилистически. И всё же образ испанки, страстной и прекрасной, такой не похожей на совет-

ских женщин и такой притягательной, можно назвать главным воплощением испанской темы в советском фарфоре. Одно из самых выразительных и популярных его воплощений принадлежит знаменитому советскому скульптору Оксане Леонтьевне Жникруп (1931–1993), работавшей на Киевском экспериментальном художественно-керамическом заводе (КЭКХЗ) и изготовлявшей модели для Полонского завода художественной керамики.

О.Л. Жникруп окончила скульптурное отделение Одесского художественного училища им. М. Грекова и в 1955 г. начала работать на КЭКХЗ. Её произведения быстро приобрели массовую популярность и активно тиражировались, а также отправлялись на выставки как внутри СССР, так и за рубежом. В последние годы имя Оксаны Леонтьевны прозвучало на весь мир в связи с использованием Джеффом Кунсом, одним из самых знаменитых современных художников, для своей работы «Сидящая балерина» её скульптуры 1974 г. «Балерина Леночка на пуфике»¹⁵.

Образ испанки представлен в творчестве О.Л. Жникруп в трёх вариантах: две статуэтки под названием «Испанский танец» (одна из них известна также под названием «Кармен») и одно «Болеро». Все три работы практически одного размера, две из них («Кармен» и «Болеро») более декоративные, похожи и по стилю, и по технике исполнения, а вот третья скорее отсылает к «Цыганке» Т.А. Фёдоровой — та же лаконичность, тот же минимализм в выборе цветов: белый, чёрный и красный. В отличие от более «нарядных» вариаций, минималистичная версия «Испанского танца» менее тиражирована и гораздо реже встречается у коллекционеров.

И в «Болеро», и в «Кармен» («Испанский танец») используется люстровая краска, представляющая собой органический лак. В процессе обжига изделия, покрытого этой краской, образуется тонкое

¹⁴ Иванова, с. 121.

¹⁵ Не только Леночка. Выставки с балеринами Оксаны Жникруп и Джеффа Кунса — не плагиат, а сотрудничество // Артхив. — 2017 — 20 июл. — URL: https://artchive.ru/news/2776~Ne_tol'ko_Lenochka_Vystavki_s_balerinami_Oksany_Zhnikrup_i_Dzheffa_Kunsa_ne_plagiat_a_sotrudnichestvo

металлическое покрытие, придающее изданию блеск и необычный цвет, похожий на радужные переливы. Как отмечает исследователь Ван Юй, «благодаря такой технологии автор “Кармен” отразил яркость испанского наряда, который переливается, словно хромовая или серебристая поверхность... данная работа является примером инновационной техники окраса фарфора в ранее невиданные цвета» [Ван, 2021: 109–110].

Именно переливающаяся декоративная и, конечно, образцово стереотипная испанка-Кармен О.Л. Жникруп, брюнет-

ка с красной розой в волосах, попала во множество советских квартир как частичка испанского солнца, и на её хрупкие плечи легла задача воплощения образа пиренейской страны. Эта фигурка, как и остальные представители «испанской темы» в советском фарфоре, способны о многом рассказать и ещё не исчерпали своих возможностей в том, чтобы становиться символом любви к далеким и притягательным культурам, транслировать образы и олицетворять хрупкие, но такие значимые связи.

Список литературы:

- Астахова Е.В. Испания как метафора. — Москва: МГИМО-Университет, 2017. — 274 с.
- Баганова М. Майя Плисецкая. — Москва: АСТ, 2015. — 285 с.
- Багно В.Е. Россия и Испания: общая граница. — Санкт-Петербург: Наука, 2006. — 477 с.
- Ван Ю. Образы танца в произведениях интерьерной фарфоровой пластики СССР и КНР 1950–1960-х годов // Университетский научный журнал. — 2021. — № 63. — С. 105–111. https://doi.org/10.25807/22225064_2021_63_105
- Гранцева Е.О. Россия и Испания в XX веке: специфика культурного взаимодействия // Россия и Европа: исторический опыт взаимодействия и взаимопонимания. XVIII–XX вв. — Москва: Институт всеобщей истории РАН, 2017. — С. 298–312.
- Гранцева Е.О. Светлана Петровна Пожарская и актуальные проблемы испанской истории XX века // Латиноамериканский исторический альманах. — 2018. — № 20. — С. 265–285. <https://doi.org/10.32608/2305-8773-2018-20-1-267-285>
- 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.
- Королева А.А. Символический капитал национальной культуры: золото испанской Короны // Латиноамериканский исторический альманах. — 2018. — № 19. — С. 242–257.
- Носович Т.Н. Государственный фарфоровый завод, 1904–1944. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербург Оркестр, 2005. — 751 с.
- Салтыков А.Б. Пути развития советской керамики // Декоративное искусство СССР. — 1959. — № 7. — С. 1–9.
- Сапанжа О., Иванова Е., Баландина Н. Искусство — в быт. Интерьерная пластика Ленинградского завода фарфоровых изделий. 1956–1966. — Москва: БуксМАрт, 2021. — 192 с.
- Сапанжа О.С., Иванова Е.В., Баландина Н.А. Советский балет в фарфоровой пластике Владимира Сычева (Ленинградский завод фарфоровых изделий) // Новое искусствоведение. — 2020. — № 1. — С. 56–63. <https://doi.org/10.24411/2658-3437-2020-11008>
- Советская скульптура / сост. В.А. Тиханова. — Москва: Сов. художник, 1985. — 320 с.

References:

- Astakhova, E.V. (2017) *Ispaniia kak metafora. [Spain as a Metaphor]*. Moscow: MGIMO-Universitet Publ. (In Russian).
- Baganova, M. (2015) *Maya Plisetskaya*. Moscow: AST Publ. (In Russian).

- Bagno, V. E. (2006) *Rossiya i Ispaniya: obshchaya granitsa [Russia and Spain: common border]*. Saint Petersburg: Nauka Publ. (In Russian).
- Doronina, L. N. (2015) 'The theme of dance in the work of Natalia Danko and Helena Janson-Manizer (from miniature sculpture to monumental compositions)', *Space of Culture. Burganov House*, (1), pp. 142–152. (In Russian).
- Grantseva, E. O. (2017) 'Rossiya i Ispaniya v KHKH veke: spetsifika kul'turnogo vzaimodeystviya [Russia and Spain in the 20th century: the specifics of cultural interaction]', in *Rossiya i Yevropa: istoricheskiy opyt vzaimodeystviya i vzaimoponimaniya. XVIII–XX vv. [Russia and Europe: historical experience of interaction and mutual understanding. 18–20 centuries]*. Moscow: Institut vseobshchey istorii RAN Publ., pp. 298–312. (In Russian).
- Grantseva, E. O. (2018) 'Svetlana Petrovna Pozharskaya and actual problems of the Spanish history of the twentieth century', *Latin-american Historical Almanac*, (20), pp. 267–285. (In Russian). <https://doi.org/10.32608/2305-8773-2018-20-1-267-285>
- Koroleva, A. A. (2018) 'Gold and jewels of the Spanish Crown', *Latin-american Historical Almanac*, (19), pp. 242–251. (In Russian).
- Nosovich, T. N. (2005) *Gosudarstvennyy farforovyy zavod, 1904–1944 [State porcelain factory, 1904–1944]*. Saint Petersburg: Sankt-Peterburg Orkestr Publ. (In Russian).
- Saltykov, A. B. (1959) 'Puti razvitiya sovetskoy keramiki [Ways of development of Soviet ceramics]', *Dekorativnoye iskusstvo SSSR*, (7), pp. 1–9. (In Russian).
- Sapanzha, O. S., Ivanova, E. V. and Balandina, N. A. (2020) 'Soviet ballet in Vladimir Sychev's works (Leningrad Factory of Porcelain Products)', *New art studies*, (1), pp. 56–63. (In Russian). <https://doi.org/10.24411/2658-3437-2020-11008>
- Sapanzha, O. S., Ivanova, E. V. and Balandina, N. A. (2021) *Iskusstvo — v byt. Inter'yernaya plastika Leningradskogo zavoda farforovykh izdeliy. 1956–1966 [Art is in everyday life. Interior plastics of the Leningrad Porcelain Factory. 1956–1966]*. Moscow: BuksMArt Publ. (In Russian).
- Tikhonova, V. A. (ed.) (1985) *Sovetskaya skulptura [Soviet sculpture]*. Moscow: Sov. khudozhnik Publ. (In Russian).
- Wang, Y. (2021) 'Images of Dance in the Works of Interior Porcelain Plastics of the USSR and China in the 1950–1960s', *Humanities and science university journal*, (63), pp. 105–111. (In Russian). https://doi.org/10.25807/22225064_2021_63_105

Информация об авторе

Екатерина Олеговна Гранцева — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник Института Всеобщей Истории Российской Академии Наук, 119334, Россия, Москва, Ленинский проспект, 32а. (Россия)

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author

Ekaterina O. Grantseva — PhD in History, Senior Research Fellow, Institute of World History of the Russian Academy of Science, 32a, Leninsky pr., Moscow, Russia, 119334, (Russia).

Conflicts of interest. The author declares absence of conflicts of interest.

Статья поступила в редакцию 26.10.2022; одобрена после рецензирования 24.11.2022; принята к публикации 02.12.2022.

The article was submitted 26.10.2022; approved after reviewing 24.11.2022; accepted for publication 02.12.2022.