Е.А. ЮДИНА

Кандидат искусствоведения, зав. кафедрой «Художественная керамика» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: yudina@mghpu.ru

E.A. YUDINA

Candidate of art history, head. department «Art ceramics» of the Stroganov Academy (MGHPA)
e-mail: yudina@mghpu.ru

ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ ФРАНЦУЗСКИХ КЕРАМИСТОВ ЖАКИ КОВИЛЯ И ФРАНСУАЗ ВЕРЖЬЕ. НОВАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ 1980–2000-х гг. ФРАНЦУЗСКАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КЕРАМИКА, ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА, АНТРОПОМОРФНАЯ ПЛАСТИКА

THE IMAGE OF A MAN IN THE WORKS OF FRENCH CERAMISTS JACKY COVILLE AND FRANÇOISE VERGIER. THE NEW EXPRESSIVENESS OF THE 1980–2000s. FRENCH ART CERAMICS, THE IMAGE OF A MAN, ANTHROPOMORPHIC PLASTIC

В статье рассматривается пластическая трактовка образа человека в искусстве французской художественной керамики 1980–2000-х годов на примере творчества французских керамистов. Определение новых тенденций и попытка оценки их значения во французской керамике позволяет взглянуть на образ человека с позиций современной эстетики. Телесность и фантазмы в творчестве Ф.Вержье, символичность и эклектический характер формообразования работ Ж.Ковиль подчеркивают исключительное качество керамики наделять новейшие и часто спорные и провокационные художественные решения традиционными чертами.

The article discusses the plastic interpretation of the image of man in the art of French artistic ceramics of the 1980–2000s using the example of French ceramists. The definition of new trends and an attempt to assess their value in French ceramics allows you to look

at the image of a person from the standpoint of modern aesthetics. The corporality and fantasies in the works of F.Vergier, the symbolism and eclectic of the works of J.Coville emphasize the exceptional quality of ceramics to endow the latest and often controversial and provocative artistic solutions with traditional features.

Ключевые слова: образ человека, французская керамика, Ф.Вержье, Ж.Ковиль.
Keywords: the image of man, French artistic ceramics, F.Vergier, J.Coville.

Изображение человека является одной из главных тем искусства всех цивилизаций, начиная с древнейших времен. Учитывая все иконографические и формальные аспекты изображения человека, мы можем определить мировоззренческие программы целых эпох. XX век — время, когда роль персоналий в искусстве значительно возросла, эксперименты с формой конкретных авторов утверждают свой взгляд на изображение человека. История искусств знает необычайное разнообразие стилистических интерпретаций антропоморфных изображений, выполненных в различных техниках и материалах. Искусство керамики обладает особой условностью пластического языка, выразительные средства которого способны давать новые грани восприятия изображения человека. Рассматривая фигуративную скульптуру в контексте французской художественной керамики 1980–2000-х годов, важно оценить значение новых тенденций этого искусства в попытке взглянуть на образ человека с позиций современной эстетики.

К 1980 году французская авторская керамика окончательно утвердившись как самостоятельный станковый вид пластического искусства, приобретает новые черты, все больше отражая современные стилевые направления. Этот процесс происходил под влиянием нескольких факторов:

— социальные потрясения конца 1960-х годов во Франции, изменившие отношение общества к искусству и эстетическое восприятие;

— возрастающий к концу 1970-х годов интерес к японской керамике и философии творчества, неразрывно связанной с доктриной дзен, основой понятийного и художественного языка которого является лаконичный намек и ритмическая пауза. На первое место выдвигается

импровизация, действие по наитию, без плана. Эти черты дзэн могут быть поняты как выражение «свободы духа»;

— интерес многих французских керамистов к японской технике раку, быстрота исполнения, цельность, последовательность этапов которой изменили иерархию ценностей, переведя внимание с результата на процесс создания;

— интересным является и тот факт, как направления и формы искусства 1970–80-х гг. оказываются воспринятыми искусством керамики. Эклектичный характер творчества французских керамистов выражается в использовании авторами старых наработанных приемов, традиционных форм и стилистик предыдущих эпох в сочетании с реальными фрагментами окружающей среды. Здесь очевидна связь с искусством постмодернизма, богатство исторических цитат которого затрагивает искусство от древнейших времен до модернизма XX века, продолжая, таким образом, линию маньеризма, барокко и рококо;

— идея тиражирования и подобия проходит лейтмотивом в творчестве практически всех керамистов. Она выражается не только в условном и образном понимании характера керамической традиции, но и в прямом использовании тиража в пространствах инсталляций, балансируя между понятиями оригинального и обыденного;

— тенденция компилирования тиражируемых объектов, изображений и клишированных образов свидетельствует о дизайнерском мышлении многих французских керамистов, которое также проявляется в переводе в керамику форм, характерных пластике других материалов. Свойства глины, фарфора, каменной массы и других керамических материалов преобразуют новые формы, придавая им иное пластическое звучание. В результате такой трансформации возникают новые технические приемы, увеличивающие возможность поиска разнообразных стилистических решений;

— исследовательский характер творчества керамистов охватывает не только эксперименты с материалом, результатом которых могут стать новые и смелые технические находки, где брак рассматривается не в качестве недостатка, а как иное свойство материала. Следует также отметить, что исследовательский характер близок и концептуальному направлению в керамике, изучающему не выразительные свойства материала — концептуализм индифферентен к эстетике формы, а информацию об образе, проявленную в форме. Научный характер является во

многом причиной нежелания авторов обаять зрителя, но вовлечь его в рефлексию над темой произведения через заложенную в нем систему восприятия.

Творчество французских керамистов оказалось созвучно эстетическим устремлениям современного искусства последней трети XX века. Этому способствует также исключительное качество керамики наделять новейшие и часто спорные и провокационные художественные решения традиционными чертами.

Так со свойственной современному искусству откровенностью и обнажением глубинных подтекстов керамист Франсуаз Вержье (Françoise Vergier, родилась в 1952 г.) в своих объектах-скульптурах пытается решить сложный образ человека, объединяющий в себе чувственное и интеллектуальное начала. При этом, изучая природу человека, автор избегает темы социальных моделей поведения, считая, что они ведут к лживым отношениям между людьми. Она видит человека частью природного единства и считает, что познание мира и законов природы начинается с самих себя: «Что еще мы можем исследовать кроме как наше тело и ум, чтобы прийти в мир, остаться в нем и ощущать его реальность?» [1].

Анализируя человеческую природу, автор как будто выворачивает наизнанку ее самые интимные аспекты. Однако здесь нет стыда и стеснения, как не было его у первобытных людей, которые сооружали фетиши, символизирующие жизнь и плодородие, поклоняясь им. Для них это было высшим смыслом жизни. Христианская мораль осуждала изображения человека, показывающие его животную природу, трактуя это как грех, ведь человек создан по образу и подобию Бога, поэтому с возникновением христианства в западноевропейском искусстве осознание порочности человеческого существа не позволяло художникам свободно говорить на эту тему. В искусстве XX века, века, известного своими революционными преобразованиями во всех сферах жизни, происходят изменения (во многом благодаря теории психоанализа Зигмунда Фрейда), раскрывающие новые возможности в понимании эротического изображения человека. В творческих поисках-исследованиях художников критерием становится не общая морально-этическая норма, а собственная интуиция, определяющая степень дозволенного. Творчеству Вержье свойственен античный эротизм, сочетающий физическую красоту и духовное совершенство, а также ритуальный эротизм

древних народов. В пластике произведения 1998 года, представляющего собой тотем в форме мужского начала, угадываются силуэты женских фигур. Таким решением автор показывает свое понимание устройства мира, отдавая предпочтение матриархальному строю. Это также проявляется в названии скульптуры — «Фаллическое начало», где во французском варианте — «Mère phallique» слово «mère» имеет два смысла: «начало» и «мать». Свободное отношение к когда-то запретным темам, возможность выразить красоту формы позволяет Вержье создавать глубокие образы, раскрывающие ее видение сути разнополой природы человека, которая, по словам автора, все равно остается для нее до конца неразгаданной. При этом необходимо указать на деликатность выбора традиционной керамической техники исполнения, соответствующей архаичному образу произведения: блестящая глазурь с цветными включениями выгодно подчеркивает органичную моделировку формы и неглубокий рельеф.

Основную тему творчества Вержье можно определить как «природа человека». Словосочетание состоит из двух понятий — природа и человек. Она персонифицирует человека с природой, изучению которой уделяет большое внимание. Вержье родилась в семье крестьян, которые воспитали в ней уважение к земле, дарящей жизнь; выросла на природе и научилась видеть гармонию плавных линий возделанных полей, мягких изгибов холмов, чувствовать глубину пространства пейзажа. Считая себя дочерью земли, ее продолжением, художник отождествляет себя с природой, а свое мироощущение определяет через тело. Для автора земля ассоциируется с женским началом. Цикличность природных процессов позволяет провести параллель с разным возрастом и состоянием женщины (девочка, девушка, мать). Большинство произведений Вержье основано на пластике женского, материнского тела. (Впервые эту тему затронули в 1972–73 гг. в «Антропоморфной вазе» керамисты Жан и Жаклин Лера, проведя ассоциацию мягкой пластичной глины с формами пышного женского тела.

В конце 1990-х — начале 2000-х годов Вержье создает серию торсов, в форме которых воплотилось ее ощущение мира. Выбор формы торса не случаен. Автор ссылается на Бельведерский торс (1 в. до н. э.) мастера Аполлония эпохи Эллинизма, который является для нее символом скульптуры. Его мощь и энергия, исходящая изнутри формы, вдохновила автора на создание своих скульптур, наполненных уже иным

эмоциональным содержанием. Автор определяет точкой отчета пейзаж; от пейзажа к телу; от тела к произведению. Она сравнивает женское тело с телом земли, его изгибы — с холмами пейзажа. При этом художник очень точно выбирает пластический прием, сгибая и осаживая высокий тонкостенный сосуд, складки которого дают эффект телесности. В моделировке произведения случайные изгибы тонкого черепка переходят в узнаваемые формы женского тела. Стихийность пластики наполняет скульптуры внутренним движением и жизнью. В торсах автор пытается решить сложный женский образ через буквальные и условные значения таких понятий, как пейзаж и поле, очаг и лоно, отождествляя интимность и телесность пластики глины с изображением далеких пейзажных планов. Вержье пишет пейзажи в технике надглазурной живописи, делая его органичным продолжением изгибов скульптуры. В блестящей поверхности плавной гладкой формы, как на радужной оболочке глаза, отражаются виды пейзажа. Следует отметить мастерство автора в выборе материала для выражения образа произведения.

В творчестве Вержье балансирует между современностью и архаизмом образов, подчеркивая актуальность последних абстрактным характером пластики; между скульптурой и живописью, расписывая скульптуры; между искусством и природой, преклоняясь перед обоими; между жизнью и искусством, пытаясь найти точки соприкосновения. В этом отношении художественные методы Вержье также созвучны пластическому выражению многих современных художников — отображать суть явлений, используя «перекрестные» образы.

Образ человека в творчестве выдающегося французского керамиста Жаки Ковиля (Jacky Coville, родился в 1936 г.) наполнен совершенно иным эмоциональным содержанием.

Ковиль не сразу пришел к той гротескной условно-геометрической пластике, в ярком, открытом колорите, благодаря которой он стал узнаваем. Прежде чем стать керамистом, Жаки, авиаконструктор по профессии, пробует себя в живописи. Желая улучшить свое материальное положение, он учится гончарному мастерству, в надежде, что деньги от проданных горшков предоставят ему больше свобод для занятий живописью. За 15 лет тяжелого труда он стал прекрасным гончаром, но так и не реализовал себя творчески. Волевым решением Ковиль прерывает производство, руководствуясь желанием создать что-то новое и для себя, и в искусстве. Он переезжает в деревню Кораз, находящуюся

в окрестностях Ниццы в начале 1970-х годов. В Ницце Ковиль знакомится с художниками группы «Основа-поверхность», «Без названия». Совокупность направлений французского постмодернизма («Новый реализм», «Флюксус» и «Основа-поверхность»), получившая название «школа Ниццы», к этому времени стала уже широко известна во всем мире. Творческая атмосфера Ниццы, вдохновляла Ковиля, который почувствовал здесь поддержку единомышленников. Значимым фактом для творчества художника является и то, что он начинает работать в мастерской, ранее принадлежащей Ролану Брису (Roland Brice) — технологу и гончару Фернана Леже.

В первый период творчества автор работает с натуралистичными оттисками вегетативных форм, оставляя естественную фактуру необработанного материала и сдержанный колорит цветового решения. Мастер использует производственный твердый фарфор, лиможский фарфор и каменную массу. Излюбленные глазури раннего периода — матовая голубая и розовая. Он выбирает такой тон глазури, который гармонизирует с цветом глины и с натуралистичными формами. Оставшиеся в наследство от Ролана Бриса передвижные печи размером 3 х 3 м позволяют обжигать крупные изделия весом до полутора тонн на высокой температуре: 1300–1400°С. Ковиль склонен работать с монументальными формами и, благодаря возможностям печи, ему удается это реализовывать. Делая много оттисков идентичных друг другу форм, автор создает из них различные нагромождения, напоминающие «компрессии» Сезара из автомобильного хлама и разнообразных предметов потребления, помещенных под пресс. Ковиль спрессовывает реалистические формы в плоские или объемные геометрические фигуры. Выполняя функцию строительного материала, отдельно взятая форма становится интересна лишь как модуль структуры, которую автор решает в едином цвете, еще больше унифицируя ее элементы. В качестве модуля используются скопированные при помощи гипса фрукты и овощи. Основным «строительным элементом» являются гигантские тыквы. Автор не имитирует форму, не обобщает и не стилизует ее. Она — часть объективной реальности. Даже в методе моделировки нет ничего «придуманного»: метод состоит в минимальном воздействии на форму, она как будто «делает сама себя», прогибается под собственным весом во время сушки или обжига. Следуя программе «Нового реализма», Ковиль представляет обычную тыкву как эстетическую реальность и, тиражируя ее форму, делает пространствен-





Рисунок 1. Пирамида. 22 х 240 х 240 см. Фарфор, прозрачная и медная глазури. 1985 г.
Рисунок 2. Конькобежка. Высота 160 см, длина 165 см. Каменная масса, цветные глазури. 1995 г.

ные объекты, «организованные деструкции» [2], где больше всего значат масса, масштаб, форма. Однако если Сезар и Арман используют в своих произведениях повседневные объекты индустриального общества потребления, то Ковиль, иронизируя над другой крайностью современного общества – модой к сельской жизни, создает «новый сельский реализм». Это наиболее ярко иллюстрирует произведение 1985 года, представляющее собой монументальную пирамиду из тыкв (ил. 1); от квадратной базы по пять тыкв на стороне поднимаются одиннадцать постепенно уменьшающихся к вершине пирамиды рядов, сохраняя размер модуля. Эта композиция инертна по своей сути, в ней автор ничего не отрицает и не утверждает, он просто констатирует факт ее существования. При этом даже монументальный характер композиции оправдан не пластическим замыслом, а размером тыкв, масштаб которых как бы провоцирует автора работать с большим пространством и создавать инсталляции. Он — один из немногих французских керамистов, кто в начале 1980-х годов стал работать в этой формой искусства. Среди них также можно назвать Бернара Дежонга и Даниэля Понторо.

Сегодня «Пирамида» установлена с одной из сторон от входа в Национальный музей керамики г. Севра (Франция). Символично, что с другой стороны вход в музей также фланкирует произведение Жаки Ковиля, но относящееся к третьему периоду его творчества. В пластике «Конь-

кобежки» 1995 года выражены основные эстетические взгляды, формировавшиеся на протяжении всего творческого пути художника (ил. 2).

Движимый желанием найти свою стилистику выражения в скульптуре, Ковиль проходит три периода. По словам самого художника, в первом периоде, описанном нами выше, он «чуть не попал в капкан к Сезару и его компрессиям» [3]. «Затем я перешел в диаметрально противоположное направление, радикально геометрическое, простое, своего рода схему абстрактных форм, конусов, совмещенных кубов» [4]. Эти перемены произошли к началу 1980-х годов. Постепенно автор начинает объединять абстрактные геометрические объемы с реалистическими животными и антропоморфными формами, покрывая их яркими глазурями дополнительных цветовых тонов. Но, несмотря на столь разные изобразительные методы, их сближает способность автора органично соединить два противоположных мира — реалистический и геометрический, трактуя их условно. В 1988 году на 11-й Международной Биеннале Керамике в Валлорисе Ковиль представляет работу «Над свалкой» («Au-dessus de la mêlée»), получившей золотую медаль за творческую изобретательность. Символическое название с легкой иронией говорит о смелости и свободе, которую почувствовал художник, открыв для себя новый способ пластического выражения. Он наделил геометрические формы условными антропоморфными и зооморфными чертами, фигуры стали обретать характер сказочных персонажей. Озорной «летящий монстр» радостно вскидывает руки, поднимаясь «над свалкой» и показывая язык, дразнит оставшихся далеко внизу. Этот жест рук, выражающий восторг и ликование, характерен для многих произведений художника этого периода.

В своих работах ему удалось создать парадоксальный синтез между органическими и геометрическими формами. Ковиль всегда стремится придумать то, что от него не ждут. Именно такой принцип позволяет создать что-то новое. Он всегда восхищался искренностью и наивностью детского творчества, поэтому в своих образах он стремится достичь такой же непосредственности. Это определяет и выбор ярких, почти агрессивных цветов глазури, базовых тонов — синий, красный, желтый, зеленый. Характерно, что он использует традиционные производственные глазури Валлориса. На экспрессивных формах его скульптур их яркие оттенки смотрятся еще выразительнее. Ковиль высоко ценит свойства керамических материалов — глубины цвета и светопроницаемости керамической глазури — и умеет выгодно их показать.

Произведения художника все больше приобретают монументальный масштаб, который ставит перед ним сложную задачу организации пространства. Яркая образность и выразительная пластика его произведений способна удержать внимание зрителя не только в интерьере, но и в открытом пространстве. Так, например, решено широкое пространство внутреннего дворика старинного здания в местечке Нанси (Франция), в котором ныне находится галерея современного искусства Кападза. В центре двора располагается скульптура «Венеры» (высота 3,5 м), изображенной в стремительном беге. Как и у многих персонажей Ковиля, ее руки радостно подняты вверх, открытый жест которых выражает радостную покорность стихиям и силам природы. Тело Венеры — пучок геометрических форм, покрытых яркими глазурями, отсвечивающих цветными бликами, среди которых контрастно выделяется нежно-розовый бюст богини любви. Символичным является тот факт, что убегающая фигура, решенная в современной авангардной пластике, одной ногой опирается на античную капитель. Это, с одной стороны, говорит о том, что автор стоит на классических традициях, а с другой — о том, что он всегда готов к поиску новых образов и форм.

Большие размеры в керамике требуют усиления конструкции, которое может сделать пластику произведения грубой и тяжелой. Создавая скульптуры составными, Ковиль облегчает их базовую часть так, что ее тяжесть зрительно не ощущается. В такой технике выполнены скульптуры «Конькобежка», «Венера», «Пловчиха», «Волк-сороконожка» и др. Таким образом, не нарушая легкости восприятия пространства, автор придает ему новое эмоциональное содержание. Этому способствует и то, что он выбирает для своих персонажей позы в движении.

Если первый этап творчества художника является продолжением простой и брутальной в своем естественном проявлении французской керамики Борна 1950–60-х годов, то второй и третий этапы объединили в себе многие черты авангарда начала XX века, а именно «кубизм» форм, «дикость» цвета, экспрессивный и сюрреалистический характер персонажей. Однако от стремления авангарда к революционным переменам и оригинальности, произведения Ж.Ковиля отличает эклектичность, наполнение стилистическими цитатами, элементами массовой культуры и их ироничное объединение в один пластический образ. Жизнерадостный характер своих персонажей Ковиль унаследовал от скульптур Ники де Сан-Фаль, искусство которой стало связующей

нитью между американским поп-артом и французским «новым реализмом». При этом важно, что эстетические критерии Ковиля основываются на яркой выразительности и «правде формы». Автор красноречиво и эмоционально выражает свои воззрения: «Я бегу от эстетских направлений, изящных форм, красивых оттенков цветов, все это “розовая водичка”, чуждая современному миру, чуждая жизни. Я ищу противоположное слащавому и уверен, что надо шокировать. Надо будоражить, и порой я ищу то, что могло бы взбудоражить меня самого» [5].

Характерно, что переходный момент в творчестве Ж.Ковиля совпадает как по времени — начало 1980 годов, так и по сути своего проявления с изменениями во французской керамике, выраженными в освоении и использовании керамистами накопленных историей художественных и керамических традиций, объединенных в образном пространстве современного произведения.

Примечания:

1. Le corps, L’atelier, Le Paysage: Céramique dans l’art contemporain. Catalogue. Musées de Câteauroux, Nantes: Joca seria, 2005. P. 98.

2. *Турчин В.С.* Образ двадцатого… в прошлом и настоящем. М.: Прогресс-Традиция, 2003. С. 499.

3. *Moglia Michel*. Jacky Coville // La revue de la céramique et du verre. Vendin-le-Vieil, 1992. № 64. P. 21.

4. *Moglia Michel*. Jacky Coville // La revue de la céramique et du verre. Vendin-le-Vieil, 1992. № 64. P. 21.

5. Там же. P. 22.