В.А. МАЛОЛЕТКОВ

Доктор искусствоведения, профессор МГХПА им. С.Г. Строганова. Народный художник РФ. Действительный член Российской академии художеств
e-mail: valmal7@mail.ru

V.A. MALOLETKOV

Doctor of arts, professor of the Stroganov Academy (MGHPA). People's Artist of the Russian Federation. Full member of the Russian Academy of arts
e-mail: valmal7@mail.ru

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ, СИНТЕЗ МАТЕРИАЛОВ И СПОСОБЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КЕРАМИКЕ

NEW TECHNOLOGIES, SYNTHESIS OF MATERIALS AND METHODS OF FORMATION IN DOMESTIC CERAMICS

Автор анализирует влияние новых технологий, материалов, возможностей презентаций проектов и способов презентации проектов в создании оригинальных произведений в области авторской художественной керамики.

The author analyzes the influence of new technologies, materials, project presentation possibilities and project presentation methods in creating original works in the field of author's artistic ceramics.

Ключевые слова: искусство керамики, материалы и технологии, способы формообразования.
Keywords: art of ceramics, materials and technologies, methods of shaping.

В керамике изначально сосуществовали утилитарные, декоративные и сакральные функции. Прежде керамический предмет мог быть одновременно и моделью мира, а в истоках декора функция украшения не противоречила его знаковой информативности и магической силе. К началу XXI века синкретизм в современной керамике был утрачен, роль

керамики часто сводилась либо к функции или к декору предмета. Чтобы пробудить в керамике глубинную родовую память, современные художники нередко превращают глину в декоративную пластику, арт-объект, имеющий знаково-символическое начало. К этому следует добавить использование технических новаций формообразования и декора, а также появление новых видео-технологий. Порой древняя керамика состязается с авангардными направлениями художественного творчества (искусство объекта, инсталляция, энвайронмент и т.п.) и встраивается в их средовом пространстве. В своем новаторском контакте с традицией и с древнейшими культурами художники декларируют керамику как особый способ художественного мышления.

В XXI веке отечественных художников волнуют проблемы синтеза керамики с другими материалами — металлом, деревом, камнем и текстилем. Примером органического соединения керамики и металла служит работа Н.Савиновой (С.-Петербург) «Реставрация» (2004). Она состоит их трех конструктивно-пластических компонентов: античной скульптуры, металлической конструкции и маленькой фигурки ангела. Металлическая конструкция вокруг скульптуры превращается в выразительный элемент композиции, создающий контраст с массой скульптуры.

Другим примером стала скульптура «Пандемия» (2007), созданная автором данных строк, который выбирает язык аллегорий и символов. Важным элементом здесь становится полусфера — образ Земли, на которой лежит пораженная эпидемией гриппа птица, в страшной агонии воздевшая к небу лапы. В устремленных вверх лапах погибающей птицы сверкает белизной яйцо — символ жизни на земле, цветовая гамма насыщена контрастом красного, черно-серого и белого цветов. У основания полусферы, стоящей на арках, размещены фигурки людей, в смятении ожидающих грядущую экологическую катастрофу на земле.

С.Сухарева (СПб.) в композиции «Пластика» (2004) более привлекают проблемы взаимодействия фарфорового объема и охватывающей его жесткой металлической конструкции.

В «Настенных светильниках» (2000) Л.Богуславской (Москва) металл играет конструктивную роль и превращается в обрамление глиняного рельефа. Использование керамики для создания светильников убедительно лишь в определенной ситуации. Художница при создании светильника использует условный язык абстрактных символов.

Удачно соединение керамики с деревом и кожей в настенном панно П.Миллера (Москва) «Ночная рыбалка» (2007). Керамические элементы, расписанные темно-синей и фиолетовой глазурью, с помощью кожаных нитей художник соединяет с деревянной рамой, ограничивающей композицию.

В произведении О.Даутовой (Московская область) «Скифский щит» (2006) художественным акцентом становятся вертикальные объемы, напоминающие древние скифские колчаны, в которые вставлены металлические стрелы.

Синтез керамики с различными материалами также пользуется популярностью современных художников-керамистов при создании современных образцов актуального искусства (арт-объекты, видео-инсталляции и т.д.).

Арт-объекты, пластические знаки-метафоры включают зрителя в активный процесс сотворчества, происходящий благодаря воздействию на него формы, декора, ритма, цвета и фактуры. Керамика стала сферой новых экспериментов и находок, синтеза разных материалов и технологий. Художники выстраивают архитектонический абстрактный объект, предполагающий включение в средовое пространство инсталляций. Их отказ от изобразительности приводит к доминанте в глине жесткого ритма архитектонических структур. Конструкция, структура и пластическая геометрия форм в пространстве становятся частью современного формообразования керамики. Пробужденные у зрителя архитектурные ассоциации и архитектоника позволяют воссоздать образ мира в керамическом объекте.

Эта тенденция ярко выражена в творчестве В.Решетникова, О. и О.Татаринцевых (Москва), которые используют геометрические формы и линии, силуэты и плоскости. Окружающая жизнь преломляется в их работах в виде жестких формообразований, концентрируется в ритмах и локальных цветовых покрытиях. Работы Татаринцевых — это не художественные произведения в традиционном смысле этого слова, а керамические объекты. Они подобны сжатой пружине и вбирают в себя жесткий аскетизм мировоззрения, сохраняющего холодный прагматизм формообразования. В творчестве художников проявляется отражение глобализации мира и стандартизация творческого мышления, охватившие человечество на заре XXI века.

Основу творчества Татаринцевых составляют неизобразительные элементы, абстрактный язык позволяет им строить керамические компо-

зиции на сочетании конструктивных принципов. Скупые формы из глиняных пластов обобщены до предела, они массивны и замкнуты. Нередко в керамические объекты включены металлические конструкции, создающие контраст форм и материалов, тяжести керамики и напряженности металла.

Новым явлением в керамике стали керамические инсталляции и арт-объекты Д.Суровцевой (Москва). Отличительной чертой ее произведений является обостренное чувство органической сути глиняного материала: его сверхчувствительная тактильность и пластичность. Художница изучает природные формы в попытке раскрыть тайны формообразования живой природы.

В инсталляции «Сладок плодик» (2005) биоформы приобретают архитектонику, конструктивную ясность и логическую простоту. Большое внимание здесь уделяется структурной обработке поверхности форм, напоминающей структуру морской губки. В работе декларируется новый подход к проблемам синтеза формы и пространства, который достигается соединением фарфора и черных текстильных нитей. Лаконизм художественных средств в работе приобретает драматическое звучание, имеющее ассоциативный характер.

Для произведений А.Желудь (Москва) характерна свобода самовыражения и поиск новых средств выразительности. Инсталляции автора отличает обостренная передача психоаналитических ощущений автора («Памятник девству», 2006).

В проекте «Кризис присутствия» (2006) художница предельно раскрывает перед зрителем свою внутреннюю суть и с помощью психоанализа отслеживает новые или существующие издавна «незаметные» формы принуждения.

Произведения художницы открывают новую для русской керамики тему запредельного самообнажения художника. Но художественный язык А.Желудь не всегда совпадает с ее психоаналитическими идеями и образами. Главная проблема здесь кроется во внутреннем противоречии идей мастера с органической сутью керамического материала. Нравственно-этический фактор, который всегда отличал лучшие произведения отечественного искусства, отсутствует в произведениях А.Желудковской, что вряд ли можно считать положительной тенденцией в керамике России XXI века.

В жанре видеоинсталляции успешно работает художник А.Паштов (А.Пашт-Хан, Красноярск). В работах «Приспособление», «Му-

таре», «Голова» он проецирует говорящие лица на скульптуры из фарфора. Формообразование притягивает художника, но гораздо больше его занимает «дух» этой формы, высвобождение которой является его главной задачей.

Красота форм у А.Паштова оставляет горьковатое послевкусие, что особенно проявилось в композиции «Голова»: на тарелке здесь лежит головка девушки, на которую проецируется видеоизображение мужской головы, наблюдающей за зрителем. Обе формы выполнены из фарфора в гиперреалистической манере, создающей противоречивое ощущение между высокой эстетикой и отвращением.

В серии «Чаши» (2005) содержание формы оказывает влияние на мироощущение художника. Выразительная пластика мастера находит убедительное выражение именно в скульптурных видеоинсталляциях.

В Видеоинсталляции «Мутации» (2006) А.Паштов показывает процессы, происходящие не в физическом теле (человек здесь изображается в образе сосуда), а во внутреннем состоянии человека. Это эмоциональные мутации, происходящие под воздействием различных процессов, происходящих в окружении человека и внутри его. Объекты отражают образы, которые зрители хотели бы видеть в окружающей реальности. Источником этих образов является человеческий мозг, показывающий ситуации в реальной жизни и в подсознании современного человека.

Художник находится в поиске новых средств художественной выразительности, новых способов выражения индивидуального восприятия мира.

При этом важно отметить, что работы нового поколения отечественных художников расширяют творческую палитру современного искусства и открывают новые возможности синтеза декоративной керамики с новейшими технологиями. При этом молодые керамисты сохраняют активное творческое отношение к проблемам окружающей действительности и поддерживают высокие профессиональные критерии в современной русской декоративной керамике и ее отличительные стилистические качества на мировой арене.

Новой формой творческого сотрудничества в современной художественной керамике России стало появление на арт-рынке индивидуальных предприятий. На фоне развала отечественной керамической промышленности они играют все более активную роль на современном арт-рынке. Примером может служить предприятие ООО «Керамика Гже-

ли», которое концентрирует усилия в области научной, технологической и технической поддержки производителей современной керамики.

Отдельным направлением в современной керамике стала работа в фарфоре художников-нонконформистов. Сегодня этот опыт отечественного искусства заслуживает особого внимания научного и художественного сообщества.

Известный исследователь в области фарфора Л.В.Андреева писала в своей книге: «История фарфора, крайне интересная сама по себе, в то же время всегда еще одна грань, подтверждение, иллюстрация процессов более общих, как правило, полнее проявившихся в областях искусства более независимых и поэтому художественно более значимых» [1]. Ее вывод оказался верен применительно к фарфору художников «другого искусства».

Произведения В.Немухина, Э.Штейнберга, Л.Мастерковой, О. Целкова, В.Пивоварова, созданные в фарфоре, стали продолжением их творческих путей.

Первым художником-нонконформистом начал работать в фарфоре В.Немухин. В середине 1970-х годов он создает эскизы росписей для четырех тарелок. В этот период главным «героем» картин художника стали игральные карты, позволявшие ему решать пластические и смысловые задачи. На эскизах к тарелкам Немухин помещает именно его, как бы исследуя, насколько абсолютен этот знак, приживется ли он в новом материале. Незаконченные картоны с эскизами тарелок, висевшие на стенах его мастерской, увидел посол Люксембурга в СССР, который и предложил художнику сделать тираж (так роль частного коллекционирования в инициации нового явления проявилась с первых его шагов). Забрав рисунки, он организовал выпуск серии тарелок на фабрике Villeroy&Boch. Так появились работы «Бубна», «Туз», «Бубновый валет» и «Джокер», которые вышли в 1990 году ограниченным тиражом в технике деколи. Успех работ был ошеломительным. Тарелки по проектам В.Немухина стали лицом V&B на знаменитой выставке новинок предметов роскоши, проходящей раз в два года в крупных городах мира, и сразу разошлись по частным коллекциям Европы.

В.Немухин успешно сотрудничает с фирмой V&B и создает эскизы для фарфора. Так, в 2004 году он реализовал выпуск серии тарелок, выполненных в технике ручной росписи на заводе в Вербилках. Эти росписи отличаются сюжетным разнообразием, влиянием русского

авангарда. Автор переработал для фарфора станковые работы «Бубновый валет», «Земля и Воля. Посвящение Малевичу», «Суперслон», а также разработал эскизы: «Угол зрения», «Самолет», «Один + один», «Красное и черное» (2004 год). Это новое направление открывало широкие возможности для художников и коллекционеров.

Важным шагом для дальнейшей популяризации фарфора стал выпуск галереей «Романовъ» тарелки по единственному существующему эскизу Л.Мастерковой. Тарелка выполнена в абстрактном стиле, роспись заполняют расходящиеся лучами борта тарелки, оставляя нетронутой белизну центра (2007, Вербилки). К сожалению, этот эксперимент не был продолжен, т.к. художница ушла из жизни.

Серия Э.Штейнберга (три тарелки и ваза) появилась в 2003 году благодаря французской фирмы Sevres. Росписи Штейнберга включают: геометрические мотивы, простые формы, взаимодействие цветных плоскостей на локальном фоне. Но в фарфоре абстракции художника приобретают особый эстетизм; обычная холодность его композиций здесь исчезает и утилитарный предмет превращается в изысканное произведение искусства.

Ваза формы «Декер» Штейнберга стала одной из первых попыток выхода нонконформистов за пределы плоскостной формы. Минимализм декора, простота и лаконизм линий напоминают об искусстве Японии, а геометрическая роспись, решенная с помощью белого, черного и красного цветов, напоминает фарфор русского авангарда, влияние которого на нонконформистов было определяющим.

Но фарфор не мыслится шестидесятниками как искусство прикладное. «Для меня «делать фарфор», — говорил В.Немухин, — это такой же акт творения, как создание картины, только в станковой живописи, созидание происходит как бы из ничего, а при росписи фарфора уже есть «нечто» — некая серийная вещь, не обладающая художественной индивидуальностью» [2]. Работая с предметом, художники, учитывают его форму, но не принимают во внимание функциональность. Поэтому появление на столовых тарелках эротических мотивов серии «Эрос» В.Янкилевского или сюжета «Ровно концептуализма сладкое» из серии «Богатели» В.Пивоварова (2007, Чехия) стало вполне логичным следствием такого подхода.

Однако перенесение на фарфоровую плоскость станковой работы О.Целкова усилило эстетические качества обоих материалов. Го-

раздо интереснее его работа «Яйцо» (2010, Hochst). Здесь иллюзорный объем, создаваемый цветовой нюансировкой, усиливается наложением на объем; узнаваемые лица-маски рвутся наружу, но не имеют возможности выйти за пределы фарфоровой сферы.

Росписи по картинам О.Рабина — это перенесение на фарфоровую поверхность станковых произведений художника («Пейзаж со светофором», 2006, Hochst). Эксперимент с формой здесь нельзя назвать удачным: уютный овал блюда с волнообразным бортом входит в резкое противоречие с бесприютным сюжетом картины Рабина «Волки» (2008, Hupperedietzel).

Обратная ситуация сложилась с произведениями И.Вулоха. Его станковая «Серия графических работ к стихам Томаса Транстремера» (1994) как будто специально была сделана для фарфора. Белоснежный, хрупкий, мерцающий материал оказался восприимчив к поэтике монохромных рисунков тушью, и они получили в фарфоре новое дыхание и особую выразительность («Поле 3», 2011).

Не ограничиваясь росписью, художники экспериментируют и в области пластики. Так, О.Целков перевел в фарфор сделанные ранее бронзовые скульптуры, В.Немухин, начав с росписи страусиного яйца («Яйцо», 2007, Hb'chst), позже продолжил в фарфоре свою серию геометрических композиций, а «Музыкант» Б.Орлова стал убедительным примером работы в фарфоре современного скульптора.

Фарфор — материал мистический, первое рождение которого связано «с рафинированной культурой Востока», а второе — «с изысканной культурой Европы XVIII века» [3]. Традиционное представление о фарфоре с трудом уживается с понятием «андеграунд». Только выйдя из «подземелья», обретя свой язык, художники этого направления открыли для себя возможность создавать свои работы в материале, «обладающем свойствами, превращающими повседневность в артефакт». Особую роль в фарфоре нонконформистов сыграли коллекционеры. Они помогли художникам завоевать достойное место на мировой сцене, а затем способствовали проявлению еще одной грани их творчества. Сегодня значительную часть собраний известных коллекционеров И.Бадалова, А.Кроника, С.Хейфеца составляют произведения в фарфоре, многие из которых были созданы при поддержке частных собирателей — В. и И.Минчиных, А. и Т.Романовых. Важно отметить, что чутье коллекционера, его инициатива, сочетаясь со способностью проникнуть-

ся специфическим миром художника, рождают удивительные примеры современного искусства. При этом хочется особо подчеркнуть, что работа художников-нонконформистов в новом для них керамическом материале позволила им достичь высоких качественных результатов. Синтез яркой творческой личности, цвета и формы привел в данном случае к созданию современного уникальных авторских произведений, расширивших творческую палитру декоративного искусства России и мира. Соединение творческого опыта шестидесятников с новым для них керамическим материалом стало интересным экспериментом в художественной практике начала XXI века.

Решение сложных художественных задач в керамике в 70–90-е годы XX века привело к появлению совершенно новых и выразительных форм в декоративном искусстве. Многообразие средств художественной выразительности, творческих поисков и ярких индивидуальностей стало характерной чертой развития керамики. Основа нового восприятия материала лежала в способности художников-керамистов отражать мир в сложной взаимосвязи, в умении по-новому видеть, чувствовать, думать. Художественные процессы в керамике мира успешно осуществлялись в различных художественных формах, материалах и были плодотворными лишь потому, что в разных странах мира оно осуществлялось на самом высоком профессиональном уровне талантливыми художниками.

Примечания:

1. *Андреева Л.В.* Советский фарфор 1920-1930 годы. — Москва, 1975. С. 5.

2. *Уральский М.* Немухинские диалоги. — Москва, 1999. С. 86

3. *Андреева Л.В.* Указ. соч. С. 5.